

**MINISTERIUM FÜR HOCH- UND FACHSCHULBILDUNG
DER REPUBLIK USBEKISTAN**

**SAMARKANDER STAATLICHE HOCHSCHULE
FÜR FREMDSPRACHEN**



**TEXTVORLESUNGEN IN DER DEUTSCHEN LITERATUR
FÜR DIE STUDENTEN DES 3. STUDIENJAHRES**

Samarkand – 2014

Djabborov S., Galiullo M. Textvorlesungen in der “Deutschen Literatur.-Samarkand, 2014.

Redakteur:Dozent Begmatov M.

Rezensenten:Professor Bushuy A.M.
Dozent Ahmedova G.

Erörtert und empfohlen in der wissenschaftlichen Beratung der Samarkander staatlichen Hochschule für Fremdsprachen (Protokol № 1 von 27.08.2014)

Inhaltsverzeichnis

Vorlesung 1. Einführung: Literarische Entwicklung im 19. Jahrhundert	4
Vorlesung 2. Romantik. Romantische Theorie : Friedrich Schlegel, Heimatgefühl und Rheinromantik, Frauen der Romantik.....	8
Vorlesung 3. Schaffen von Chamisso, Eichendorf und andere. Besonderheiten der deutschen Prosa.....	13
Vorlesung 4. Schaffen von Hoffmann. Widersprüchlichkeit. Märchen. Fantastik.....	17
Vorlesung 5. E.T.A. Hoffmann – Der goldene Topf.....	21
Vorlesung 6. Leben und Schaffen von Heine.	26
Vorlesung 7. Lyrik von Heine	29
Vorlesung 8. Poem von Heine	32
Vorlesung 9.-10. Realismus. Hauptzügen des Realismus. Schaffen von G.Büchner. Deutsche Dichtung der 30-40 Jahren des 19 Jh.....	38
Vorlesung 11. Deutsche Novelle. Schaffen von Storm , Raabe und Wagner.....	46
Vorlesung 12. Gesellschaftliche Grundlagen Naturalismus und Dekadenz. Lyrik von S. George und G. von Hoffmannstahl.....	53
Vorlesung 13. Dichtung von Reiner Maria Rilke. Naturalismus.....	61
Vorlesung 14. Schaffen von Gerhart Hauptmann. Naturalismus. “Weber”.....	64
Vorlesung 15. Leben und Schaffen von Heinrich Mann. Der Untertan. Professor Unrat.....	68
Vorlesung 16-17. Schaffen von Thomas Mann. Doktor Faustus. Tristan. Mario und der Zauberer. Tot in Venedig.....	72
Vorlesung 18. Thomas Mann. Buddenbrooks: Verfall einer Familie.....	78
Vorlesung 19-20. Schaffen von Lion Feuchtwanger. Antifastischen Tendenzen. Erfolg. Die Geschwister Oppenheim.....	84
Literatur	91

Vorlesung 1.

Einführung: Literarische Entwicklung im 19. Jahrhundert

Plan:

1. Grundsätzliches zur Literatur des 19. Jahrhunderts
2. Die Romantik
3. Klassik und Romantik im Vergleich

I. Grundsätzliches zur Literatur des 19. Jahrhunderts

Die Literatur des 19. Jahrhunderts lässt sich grob in Romantik, Realismus und Moderne unterteilen. Dies dient jedoch nur dem heuristischen Zweck, in der Konfrontation dieser Phasen-Gliederung mit konkreten Werk-Beispielen die Grenzen der Leistungsfähigkeit des abstrakten Rasters zu bemerken. Zu den wichtigsten Voraussetzungen der literarischen Entwicklung im 19. Jahrhundert zählt die in Klassik/Frühromantik formulierte Einsicht in die ›Autonomie‹ der Kunst, die z. B. in Friedrich Schlegels Gespräch über die Poesie (1800) zum Ausdruck kommt: Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen. Die Funktion von Literatur basiert nicht auf einem Wirklichkeitsbezug, erst recht nicht auf Mimesis der Lebenswelt. Dichtung folgt vielmehr einer Eigengesetzlichkeit, die aus der sprachphilosophischen Einsicht resultiert, dass die traditionelle Korrespondenz-Theorie (Wörter korrespondieren mit den Dingen, indem sie als Zeichen auf das eigentlich Gemeinte verweisen) nicht haltbar ist. In diesem Sinn betont Novalis, dass alles Sprechen ein Eigenleben führt (für die Dichtung gilt das erst recht): Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, dass die Leute Schlegel, Friedrich, Gespräch über die Poesie, in Schlegel, Friedrich, Kritische und theoretische Schriften, meinen - sie sprächen um der Dinge wegen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, dass sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Das entscheidende Charakteristikum der Literatur im 19. Jahrhundert ist die zunehmende Bedeutung des ›Wie?‹ gegenüber dem ›Was?‹ eines poetischen Textes (zunehmende Selbstreferenzialität statt Mimesis). In der Romantik ist die Differenz von Poesie und Realität im Regelfall schon dadurch evident, dass ›wunderbare‹ Elemente (übernatürliche Wesen, widersinnige Ereignisse etc.) im Vordergrund stehen. Für den Realismus radikalisiert sich das Problem, weil hier unter Verzicht auf offensichtlich ›unrealistische‹ Elemente doch die Differenz von Text und Welt gestaltet werden muss. Niklas Luhmann (1927-1998) formuliert dies folgendermaßen: »[Problem und Reiz einer ›realistischen‹ Kunst bestehen darin,] dass sie trotzdem Kunst ist.« Die Nachahmung verliert ihre Bedeutung: »An die Stelle der adaequatio tritt so etwas wie immanente Stimmigkeit des Kunstwerks.« Die Leitthese läuft also darauf hinaus, dass Realismus und Moderne als Fortsetzung der Romantik unter erschwerten Bedingungen zu begreifen sind. Nach wie vor gilt Novalis' Postulat: Ja keine Nachahmung der Natur. Die Poësie ist durchaus das Gegentheil. Höchstens kann die Nachahmung der Natur, der

Wircklichkeit nur allegorisch, oder im Gegensatz, oder des tragischen und lustigen Effects wegen hin und wieder gebraucht werden. | Alles muß poëtisch seyn. Das neue, realistische = postromantische Konzept äußert sich hauptsächlich in der Aufnahme banaler Motive der Lebenswelt in die Literatur, wobei es auf die Ästhetisierung des Trivialen ankommt. Als »Erfinder« des realistischen Romans gilt Gustave Flaubert (1821-1880). Nach Flaubert ist die Poesie wie ein Sprungbrett, von welchem der Autor in die Welt der Phantasie springen, und auf dem er wieder landen kann: »La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un tremplin«. In vergleichbarer Weise hat bereits E.T.A. Hoffmann betont, dass »die Novalis: Monolog. In: Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans - Joachim Mähl und Richard Samuel. Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl. Luhmann, Niklas: Ist Kunst codierbar? In: Niklas Luhmann: Aufsätze und Reden. Herausgegeben von Oliver Brief an den Bruder Karl (Ende März 1800; in: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Paul Kluckhohn (†) und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. Vierter Band: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit HansJoachim Mähl und Gerhard Schulz. Mit einem Anhang Bibliographische Notizen und Bücherlisten bearbeitet von Dirk Schröder.

Die Romantik ist eine kulturgeschichtliche Epoche, die vom Ende des 18. Jahrhunderts bis weit in das 19. Jahrhundert hinein dauerte und sich insbesondere auf den Gebieten der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik äußerte. In der Literatur der Romantik (ca. 1795–1848) unterscheidet man Frühromantik (bis 1804), Hochromantik (bis 1815) und Spätromantik (bis 1848). In der Malerei dauert die Spätromantik bis Ende des 19. Jahrhunderts, in der Musik bis Anfang des 20. Jahrhunderts (Gustav Mahler, Richard Strauss).

Der Begriff kommt etymologisch von lingua romana („romanische Sprache“) und bezog sich auf Schriften, die in der Volkssprache der romanischen Länder verfasst waren. Diese bildeten einen Gegensatz zu den zuvor üblichen, in lingua latina (Latein) geschriebenen Texten. Aus lingua romana entwickelte sich über das Französische das Wort Roman. „Romantisch“ bedeutete daher zunächst „romanhaft“, und so wurde der Begriff auch ursprünglich von Friedrich Schlegel verwendet, der den modernen Romantikbegriff prägen sollte.

Romantik bedeutet in diesem Sinne Abwendung von der Antike und von klassischen Vorbildern. Das heißt, die mit dem Terminus Romantiker bezeichneten Autoren erschließen sich Themen aus ihrer eigenen Kultur und Geschichte und wenden sich ab von klassischen Formen, was aus der nachträglichen und historischen Perspektive die Vorliebe für eine fragmentarische Schreibweise in der Romantik erklärt. Die Hinwendung zur eigenen Kultur bedeutete zugleich eine stärkere Hinwendung zur Sagen- und Mythenwelt des Mittelalters.

Die Vertreter der an der Antike orientierten Klassik fühlten sich durch die Zeitschriften der Romantiker zum Teil massiv angegriffen und bezeichneten dann das Romantische als phantastisch oder auch als krankhaft – Letzteres allerdings vor allem im Hinblick auf die französische Romantik. Generell müssen „Klassik“ und „Romantik“ auch als nachträgliche Zuordnungen verstanden werden; die Vertreter der Klassik haben sich nicht als „Klassiker“ gesehen, fühlten sich aber klassischen Idealen bzw. Idealisierungen verpflichtet, genauso sahen die „Romantiker“ in der „romantischen Poesie“ ein Ziel, sich selbst aber nicht unbedingt als dessen Verwirklicher.

Die Grundthemen der Romantik sind Gefühl, Leidenschaft, Individualität und individuelles Erleben sowie Seele, vor allem die gequälte Seele. Romantik entstand als Reaktion auf das Monopol der vernunftgerichteten Philosophie der Aufklärung und auf die Strenge des durch die Antike inspirierten Klassizismus. Im Vordergrund stehen Empfindungen wie Sehnsucht, Mysterium und Geheimnis. Dem in die Zukunft gerichteten Rationalismus und Optimismus der Aufklärung wird ein Rückgriff auf das Individuelle und Numinose gegenübergestellt. Diese Charakteristika sind bezeichnend für die romantische Kunst und für die entsprechende Lebenseinstellung.

Der Romantiker ortet einen Bruch, der die Welt gespalten habe in die Welt der Vernunft, der „Zahlen und Figuren“ (Novalis), und die Welt des Gefühls und des Wunderbaren. Treibende Kraft der deutschen Romantik ist eine ins Unendliche gerichtete Sehnsucht nach Heilung der Welt, nach der Zusammenführung von Gegensätzen zu einem harmonischen Ganzen. Symbolische Orte und Manifestationen dieser Sehnsucht sind nebelverhangene Walddäler, mittelalterliche Klosterruinen, alte Mythen und Märchen, die Natur etc. Zentrales Symbol für diese Sehnsucht und deren Ziel ist die Blaue Blume, die wie kein anderes Motiv die romantische Suche nach innerer Einheit, Heilung und Unendlichkeit verkörpert.

„Die blaue Blume ist aber das, was jeder sucht, ohne es selbst zu wissen, nenne man es nun Gott, Ewigkeit oder Liebe.“

Im Gegensatz zur selbst gesetzten Aufgabe der Dichter der Weimarer Klassik sowie von Sturm und Drang und Aufklärung, nämlich der Erziehung des Volkes durch Literatur, sahen die Dichter der Romantik ihre Aufgabe in der Heilung des Risses, der durch die Welt und damit durch die Individuen geht. Eine Möglichkeit dazu bot ihnen zufolge die Kunst, mystisch überhöht im Begriff des „Dichterpriesters“, denn „die Welt hebt an zu singen / Triffst Du nur das Zauberwort“ (Eichendorff).

Die Romantiker suchten die verlorengegangene Welt in Werken aus der „Kindheit der Menschen“, also in Märchen und Sagen, in Volksliedern und im Mystizismus des Mittelalters und seiner als ideal verklärten ständischen, auf Treue gegründeten Ordnung. Auch in exotischen Ländern wurden Anstöße gesucht. Das „Wahre“ wurde nicht im Intellektuellen gesehen, sondern in dem als natürlich und wahrhaftig angesehenen Verhalten des einfachen Volkes. In die Musik der Romantik flossen unter anderem auch Volkstänze ein, etwa bei Franz Schubert. Die Brüder Grimm sammelten die Sagen und Märchen der mündlichen

Volksüberlieferung. Allerdings wurden auch Gefahren in dieser „anderen Welt“ gesehen. Die Nachtseite der Romantik, geprägt von Teufelspakten, Wahnsinn, Gespenstern, Schuld und Tod, findet sich besonders ausgeprägt bei E. T. A. Hoffmann.

Zur massenhaften Ausbreitung der Romantik kam es, als am Ende des 18. Jahrhunderts, nach einer Ära relativer Ruhe, in der viele Konflikte auf diplomatischem Wege geregelt worden waren, plötzlich die Französische Revolution und Napoleon den europäischen Kontinent mit Kriegen überzogen. Es waren Helden gesucht – wie etwa Napoleon in Frankreich, Admiral Nelson in England, General Kutusow in Russland und Generalfeldmarschall Blücher in Preußen –, und romantische Wünsche entfachten die Phantasie. Ein weiterer Faktor war die gestiegene Bildung der Bürger, die den Boden für Kunst und Literatur bereitete. Wirtschaftlicher Aufschwung und der damit verbundene höhere Wohlstand ermöglichten es den Bürgern, sich mehr Bücher, Musikinstrumente oder Theater- und Konzertkarten zu kaufen.

Als Reaktion auf diese Entwicklung und Emanzipation verschloss sich die Aristokratie gegenüber den neuen gesellschaftlichen Tendenzen und Formen. So findet man im 19. Jahrhundert kaum noch Adelige unter den Schriftstellern und Philosophen, einer Domäne der Aristokraten im 18. Jahrhundert.

Das Spiegelmotiv gehört gleichzeitig zu einem weiteren typischen Motivkreis der Epoche, nämlich dem des Unheimlichen und Numinosen. Vor allem E.T.A. Hoffmann nahm sich dieses Themenkreises an. Auch die Sammlungen von Volksmärchen und Sagen etwa durch die Gebrüder Grimm siedeln sich hier an, vgl. Schneewittchen. E.T.A. Hoffmann z.B. verwendete das ebenfalls beliebte Motiv des Doppelgängers.

Schauplätze in der Romantik sind häufig Friedhöfe, Ruinen (Schauerromantik bzw. Schwarze Romantik) oder alte Burgen, dunkle Wälder, ein Berginneres oder Höhlen und Naturlandschaften. Das Dargestellte ist oft entweder naturmagischen Charakters, übernatürlich, oder märchenhaft. Das Unheimliche ist 1919 im gleichnamigen Aufsatz von Sigmund Freud als durch "Urteilsunsicherheit" gekennzeichnet ausgewiesen worden. Dieses Schwanken lässt sich - je nachdem - auf die Figuren eines literarischen Textes beziehen oder auf das Rezeptionsverhalten des Lesers angesichts des literarisch Unheimlichen.

Eigentlich typisch für die Romantiker war eher eine Abwendung vom gegenwärtigen Geschehen, welche sich in einer Weltflucht, Flucht ins Private und Hinwendung zur Vergangenheit äußerte.

Andererseits waren aber die Romantiker auch beeinflusst von gleichzeitig aufkommenden nationalistischen Strömungen. Beides verband sich in der Verehrung und Idealisierung des deutschen Mittelalters und – insbesondere in der Nationalromantik – in der Suche nach der Identität der als Nation aufgefassten sozialen Gemeinschaft.

Heinrich Heine nimmt in der deutschen Romantik eine Sonderstellung ein. Was sich bei anderen nur vage andeutete, verschärfte er zur expliziten

Gesellschaftskritik an deutschen Verhältnissen, besonders etwa in Deutschland ein Wintermärchen.

Klassik und Romantik im Vergleich

Klassik

Streben nach Vollendung, Ruhe, fester Ordnung, Klarheit, Maß und Harmonie
Streben nach Objektivität, Typisierung, Gesetz, Vernunft, Gleichgewicht, nach gültiger und geschlossener Form; genaue Unterscheidung zwischen Lyrik, Epik und Dramatik; fordert Entsagung, Selbstbeschränkung, sittliche Willensstärke; lehnt Phantastisches, Verworrenes, Unklares ab; bemüht sich um Harmonie zwischen Gefühl und Verstand; verlangt genaue Grenzensetzung – Es ist genug, das Erforschbare zu erforschen, das Unerforschliche aber auf sich beruhen zu lassen.

Romantik

Drang nach Unendlichkeit, Leidenschaftlich-Bewegtem, Dunklem, maß- und regellosem Sprengenwollen aller Grenzen

Zerbricht die klassischen Grenzen; will Herrschaft der frei schöpferischen Phantasie, die wichtiger ist als „edle“ Form und hochgeistiger Inhalt; will Grenzen sprengen: Grenzen des Verstandes, Grenzen zwischen Wissenschaft und Poesie und zwischen den einzelnen Dichtungsgattungen – Streben nach einer „Universalpoesie“, die gleichzeitig Wissenschaft, Religion und Dichtung und lyrisch, episch, dramatisch und musikalisch ist; will Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit niederreißen; will die ganze Welt „romantisieren“ und fordert völlige Subjektivität, Individualisierung, Freiheit und Unabhängigkeit und eine weltoffene, ewig unfertige Dichtungsform; Vorliebe für das Traumhafte, Wunderbare, Unbewusste, Übersinnliche.

Vorlesung 2.

Romantik. Romantische Theorie : Friedrich Schlegel, Heimatgefühl und Rheinromantik, Frauen der Romantik

Plan:

1. Romantische Theorie
2. SehnsuchtnachGefühlen
- 3.Fluchtaus der Wirklichkeit
- 4.Frauen der Romantik

Die Epoche der Romantik hatte ihren Beginn Ende des 18. Jahrhunderts und reichte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.Sie erstreckte sich auf alle Kunstgattungen, inspirierte Maler, Musiker, Philosophen und Schriftsteller zu einzigartigen Werken. Ihren Ursprung hatte die Romantik in Deutschland. Sie ist als Antwort auf das Zeitalter der Aufklärung zu sehen, das von nüchterner Vernunft und wissenschaftlicher Forschung geprägt war. Dem stellten die Romantiker das Seelenleben der Menschen, das Magische und Mystische, das Übernatürliche und Wunderbare entgegen.

Das ästhetische Grundprinzip der Romantik ist die Ironie. Dabei handelt es sich allerdings nicht um Ironie im Sinne der klassischen Rhetorik, bei der das Gegenteil vom Gemeinten gesagt, dabei aber auch als ironisch markiert wird. Die romantische Ironie geht demgegenüber davon aus, dass eine 'wahre' Aussage ohnehin nicht getroffen werden kann, da es nichts absolut Gültiges gibt. Laut Friedrich Schlegel heißt dies, das Gesagte zugleich auch zu dementieren und sich distanzierend reflexiv dazu zu verhalten. Jede Aussage bleibt insofern Hypothese, die sich selbst relativiert bzw. zurücknimmt. Schlegels programmatische Aussage »Ironie ist Pflicht« bringt diese Idee als logisches Paradox auf den Punkt. Zusammen mit seinem Bruder August Wilhelm hat Friedrich Schlegel 1798-1800 die Zeitschrift *Athenaeum*, die zentrale Programmschrift der Frühromantik, herausgegeben. In den sogenannten Athenäumsfragmenten, die Friedrich Schlegel darin publizierte, finden sich zentrale Aspekte dieser Programmatik. Zum einen definiert er die Romantik als eine »progressive Universalpoesie«, die alles umfasse, »was nur poetisch ist«, und sich ständig verändere; zum anderen bezeichnet er die Romantik als eine »Transzendentalpoesie«, die (in Analogie zu Kants ‚Transzendentalphilosophie‘) die ‚Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung‘ immer mit zum Thema hat. Daraus folgt, dass sich die Poesie in ihren Werken stets auch selbst darstellen und damit auch reflektieren soll; aus diesem Grund sind in vielen Fällen die Protagonisten romantischer Texte Dichter. Auf diese Weise ergibt sich eine Poesie, die zugleich »Poesie der Poesie« ist, d. h. sich selbst kommentiert und insofern in einer ironischen Distanz zu sich selbst steht. Der Schlüsseltext der romantischen Theorie, der das entscheidende Abgrenzungsereignis für die Epoche darstellt, ist Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797). Darin konstatiert er, dass die Schönheit der griechischen Dichtkunst jetzt nicht mehr zu erreichen sei. Die moderne Dichtung könne zwar starke Wirkungen erzielen, nicht aber die ‚Befriedigung‘ wie in der klassischen Antike; durch das Streben nach diesem Ideal provoziert sie die Sehnsucht nach etwas, das unmöglich bleibt. Ursache dafür ist die grundsätzliche Selbstreflexivität der modernen Dichtung (im Bewusstsein ihrer Distanz zur Antike), weil dadurch die für Schönheit unverzichtbare Ganzheitlichkeit verhindert ist. Daraus resultiert die Dominanz des Interessanten (Einbezug des Rezipienten in das Werk). Da Friedrich Schlegels Poetik auf der triadischen Geschichtsphilosophie fußt, geht er davon aus, dass die romantische Dichtung die natürliche Schönheit der antiken Poesie in einer unbestimmten Zukunft wieder erreichen könne. Die zweite zentrale Programmschrift Friedrich Schlegels ist *Über die Unverständlichkeit* (1800). Darin polemisiert er gegen den gesunden Menschenverstand, also gegen eine oberflächliche ‚Verständigkeit‘, die ihre eigenen Voraussetzungen nicht reflektiert. Friedrich Schlegel entwickelt in diesem Zusammenhang seine – selbst wiederum ironisch konzipierte – Theorie der romantischen Ironie.

SehnsuchtnachGefühlen

Die Aufklärungsbewegung des 17. und 18. Jahrhunderts hatte mit ihren weitreichenden wissenschaftlichen Forschungsbestrebungen dazu geführt, dass viele Naturphänomene zu physikalisch erklärbaren Normalitäten geworden waren. Auch in der Gesellschaft jener Tage hatte ein Umschwung begonnen, denn in den wichtigsten europäischen Herrscherhäusern, Habsburg und Preußen, wehte ein neuer Wind.

Den Untertanen wurden mehr Rechte zugebilligt und die Religionsfreiheit führte zu einem Machtverlust der etablierten Kirche. Das rationale Denken und Handeln war in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst in den Vordergrund gerückt. Die Gefühlswelt der Menschen war dabei allerdings ins Hintertreffen geraten. Die Französische Revolution von 1789 und die daraus folgende Besetzung und Unterdrückung weiter Teile Europas durch die Truppen Napoleons taten ihr Übriges, um einer Sehnsucht nach Freiheit der Gefühle Vorschub zu leisten.

Die literarische Romantikbewegung lässt sich in verschiedene Phasen einteilen: die Früh- (1795 bis 1804), Hoch- (1805 bis 1815) und Spätromantik (1816 bis 1830) sowie die Biedermeierzeit (bis 1848). Anders als bei der Weimarer Klassik, die durch Goethe und Schiller begründet wurde, hatte die Romantik viele Zentren - in Jena, Berlin, Heidelberg, Dresden, Wien und München. Außerdem verteilte sie sich auf viele Schriftsteller und wurde zu einer wahren Welle, von der auch das einfache Volk erfasst wurde.

Ihren Ursprung hat die romantische Dichtung in den Jahren 1795/1796. Ludwig Tieck ist einer ihrer Pioniere. Seine Romane "Die Geschichte des Herrn William Lovell" und "Franz Sternbalds Wanderungen" gelten als Beginn der frühen Romantik, zu deren Hauptschriftsteller auch Novalis, Wilhelm Heinrich Wackenroder oder E.T.A. Hoffmann gehören. In ihren lyrischen Erzählungen, Gedichten oder den sogenannten Kunstmärchen setzten sie auf große Gefühle, auf phantastische Szenerien und auf naturverbundene Schilderungen. Auch der Begriff der Heimat, aber ebenso eine Sehnsucht nach fernen Ländern und Kulturen des Orients stand im Mittelpunkt ihrer Werke. Das Gefühls- und Seelenleben der Figuren, die in ihren Stücken die Hauptrollen spielten, wurde in den Vordergrund der Geschichten gerückt.

Fluchtaus der Wirklichkeit

Mit seinem unvollendeten Roman "Heinrich von Ofterdingen", der 1802 posthum erschien, setzte der Schriftsteller Novalis literarische Maßstäbe. Er wurde durch seinen frühen Tod 1801 zum Mythos der romantischen Bewegung. Die in dem stark autobiografisch geprägten Roman vorkommende "blaue Blume" erlangte Symbolcharakter.

Mit ihrer poetischen Betrachtung der Wirklichkeit, die bis zur Verklärtheit reichte, trafen die Dichter der Romantik den Nerv jener Zeit und wurden enorm populär und erfolgreich. Nicht von ungefähr wurden Begriffe wie Volkslied und

Volkspoesie geprägt, die von der großen Beliebtheit und Verbreitung der Werke zeugen. Der Hang zum Unwirklichen und zum Magischen, die Rückbesinnung auf die Vergangenheit, das Wiedererstarken des katholischen Glaubens und der katholischen Kirche, die Überbetonung von Geist und Seele in der romantischen Bewegung und die große Akzeptanz der Literatur bei den Bürgern jener Zeit sind als Flucht aus der Wirklichkeit und als Kritik an der bestehenden politischen und gesellschaftlichen Situation zu deuten.

Heimatgefühl und Rheinromantik

Die Kulturgesellschaft in der Romantik war durch einen regen Gedankenaustausch zwischen den Vertretern der einzelnen Kunstgattungen geprägt, die sich in gemeinsam abgehaltenen Zirkeln trafen. Nicht von ungefähr vertonten viele der namhaften Komponisten jener Zeit, wie Robert und seine Frau Clara Schumann, Franz Schubert oder Felix Mendelssohn-Bartholdy, die Poesie ihrer Dichterkollegen. Auch die Damen jener Zeit nahmen an dieser romantischen Kooperation rege aktiven Anteil. Sie wurden zu wichtigen Initiatoren der Salonkultur. Ihre Salons wurden ebenfalls zu Künstlertreffpunkten.

Zu einem der bekanntesten und beliebtesten Lieder der Romantik, wurde das 1824 von Heinrich Heine verfasste und von Friedrich Silcher komponierte Loreley-Gedicht. Es wurde zum literarischen Höhepunkt der Verherrlichung des Rheins und der Rheinromantik, die der Schriftsteller Clemens Brentano einige Jahre zuvor begründet hatte. Dieser Fluss wurde zum Inbegriff der deutschen nationalen Identität hochstilisiert. Brentano war es auch, der 1805, mit "Des Knaben Wunderhorn" eine Sammlung von Volksliedern herausbrachte, die ebenfalls sehr von Naturverbundenheit und dem Heimatgedanken geprägt war und äußerst populär wurde. Die Veröffentlichung fiel wohl nicht unbeabsichtigt in das Jahr, in dem Napoleon durch seinen Sieg bei Austerlitz die endgültige Vormachtstellung in Europa erlangte und damit das Ende des "Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation" besiegelte. Ein Trauma, das seinen Niederschlag in der romantischen Literatur fand.

Romantik als Lebensgefühl

Die Romantiker folgten einem hohen Anspruch. Sie wollten ein neues Lebensgefühl vermitteln, in dem die Kunst und die Gefühlswelt eine wichtige Rolle spielen sollten. Ihr Ziel war es, eine neue Art des Denkens zu etablieren. "Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder", lautete ein Ausspruch des Dichters Novalis. Auch das europäische Ausland wurde von dieser Welle erfasst, die in der Literaturwissenschaft durchaus als Kulturrevolution betrachtet wird.

Durch die deutsche Romantik beeinflusst, entstand bald eine ähnliche Literaturbewegung im Ausland. In Frankreich, unter anderem durch Victor Hugo, in England, unter anderem durch Lord Byron, aber auch in Osteuropa, hier unter

anderem durch Alexander Puschkin begründet, setzte sich die romantische Welle durch.

Der Hang zum Phantastischen und Irrealen steigerte sich in den einzelnen Phasen der romantischen Literatur. Auf ihrem Höhepunkt dienten der Spätromantik das Skurrile, Groteske und Dämonische als Stilmittel. Auch die Schauer- und Kriminalromane nach Art des amerikanischen Schriftstellers Edgar Allan Poe erfreuten sich größter Beliebtheit. Ihr Ende fand die deutsche Literaturromantik mit dem Revolutionsjahr 1848. Ihren Einfluss findet man jedoch auch in einigen Werken der Moderne, zum Beispiel bei Thomas Mann.

Frauen der Romantik

Hatte die Zeit der Aufklärung, von Mitte bis Ende des 18. Jahrhunderts, schon den Weg für die Frauen in die aktive Kulturszene geebnet und mit Luise Adelgunde Kulmus oder Anna Louisa Karsch anerkannte Schriftstellerinnen hervorgebracht, so kam der wahre Durchbruch für die weibliche Literatenzunft erst mit der Romantik. Eine sehr fortschrittliche Denkweise, was die Rolle der Frau in der Gesellschaft betraf, ermöglichte es den Damen der oberen Schicht, gleichberechtigt neben der bis dahin dominierenden Männerwelt am kulturellen Leben teilzunehmen. Schreibenden Frauen kam zum ersten Mal nicht nur ein Exotenstatus zu, sie wurden selbst zum Mittelpunkt einer eigenen Szene.

Frühe Gleichberechtigung

Herausragend dabei Karoline Schlegel-Schelling: Sie war zunächst mit dem Schriftsteller und Literaturwissenschaftler August Wilhelm Schlegel, später mit dem Philosophen Wilhelm von Schelling verheiratet. Schon in ihrer ersten Ehe konnte sie beweisen, was in ihr steckte: Gemeinsam mit ihrem ersten Mann brachte sie eine umfangreiche Shakespeare-Übersetzung heraus. Außerdem begründete sie in Jena einen romantischen Zirkel, zu dem namhafte Musiker, Philosophen, Schriftsteller und Maler gehörten.

Einen solchen Treffpunkt des romantischen Gedankenaustauschs bildete auch der Salon der Berliner Schriftstellerin Rahel Varnhagen von Ense. Beide Zirkel wurden zum Inbegriff der Salonkultur, die für die Romantikepoche typisch wurde. Darüber hinaus gelten Varnhagens 1834 veröffentlichte Briefe als wertvolles Zeitdokument romantischen Denkens, aber auch der frühen Emanzipationsbewegung in Deutschland.

Romantische Frauenzirkel

Eine weitere wichtige Figur der weiblichen Romantikszenen ist Dorothea Schlegel (1764 bis 1839). Die Tochter des Philosophen Moses Mendelssohn hatte in zweiter Ehe den Dichter und Kulturphilosophen Friedrich Schlegel geheiratet und lebte mit ihm in Jena und Paris. Der Roman "Florentin" (1801) zählt zu den herausragenden Werken der Romantik.

Eine weitere Protagonistin der Frauen in der Romantik ist Bettina von Arnim. Die Schwester von Clemens Brentano trat vor allem nach dem Tod ihres Mannes, dem Romantiker Achim von Arnim, literarisch in Erscheinung. 1840 setzte sie mit einer viel beachteten Biografie der Schriftstellerkollegin und Freundin Karoline von Günderode (geboren 1780) ein literarisches Denkmal. Diese zählte selbst zum romantischen Frauenzirkel, hatte 1804 schwermütige "Gedichte und Phantasien" veröffentlicht und zählte bis zu ihrem frühen Tod 1806, als sie wegen einer unglücklichen Liebe Selbstmord beging, zu den großen Talenten.

Vorlesung 3

Schaffen von Chamisso, Eichendorf und andere. Besonderheiten der deutschen Prosa

Plan:

1. Schaffen von Adelbert Chamisso
2. Schaffen von Eichendorf
3. Peter Schlemihls wundersame Geschichte

Adelbert von Chamisso 1781-1838, war ein deutscher Naturforscher und Dichter französischer Herkunft. Sein offizielles botanisches Autorenkürzel lautet „CHAM.“.

Obwohl Französisch Chamissos Muttersprache war, gelang es ihm, bedeutsame Werke in der deutschen Fremdsprache zu schaffen. Am bekanntesten sind sicherlich *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) und das Gedicht *Das Riesenspielzeug* (1831) über die Burg Nideck im Elsass.

Robert Fischer bezeichnet ihn in seiner Biografie als „frühen Bürger Europas“, der „die Gegensätze zweier Nationen erfahren und in seinem Leben zu vereinen“ gesucht habe. „Seine Hinwendung zur Natur und die Konsequenz, mit der er schließlich seine Neigung zum Beruf machte, die Erfahrungen des Weltreisenden als Teilnehmer einer russischen Entdeckungsexpedition; die liberalen Anschauungen des aus einem alten Adelsgeschlecht stammenden Dichters, der sich bis in seine letzten Jahre hinein einen Blick für soziale Missstände bewahrte und für alles Neue aufgeschlossen blieb, rücken seinen Lebensweg, der vor mehr als 150 Jahren endete, in ein verblüffend aktuelles Licht.“

Chamisso als Naturforscher

Schlemihl reist zum Nordpol (Karikatur E. T. A. Hoffmanns auf die Forschungsreise Chamissos 1816) In den Jahren 1815 bis 1818 nahm er als Naturwissenschaftler („Titulargelehrter“) an einer Weltumsegelung teil (siehe Rurik-Expedition). Diese Expedition des russischen Kapitäns deutsch-baltischer Abstammung Otto von Kotzebue, Sohn des Dichters August von Kotzebue, finanziert vom russischen Schatzkanzler Graf Nikolai Petrowitsch Rumjanzew, erforschte im Pazifik Polynesien und Hawai‘i und sollte zumal die legendäre Nordwestpassage finden. Chamisso kartografierte große Teile der Küste von Alaska, erfasste die Flora Alaskas (nach ihm wurde dort die neu

entdeckte Chamisso-Insel benannt) und beschrieb die Lebensgewohnheiten der Eskimos und Aleuten. (Kuriosität: Das bekannte Kleidungsstück Parka erscheint in der deutschen Sprache erstmals bei ihm in seinem Buch *Reise um die Welt*. Es handelt sich dabei eigentlich um einen gefütterten Umhang mit Kapuze bei den Tschuktschen.) Scharf kritisierte er die dortige russische Kolonialherrschaft. Bewegend und hinreißend sind seine vorurteilslosen und humanistischen Darstellungen der Bewohner Hawaiis und Polynesiens.

Chamisso veröffentlichte 1831 seinen ersten Lyrikband mit älteren Gedichten. Neue Lyrik schrieb er nur noch selten. 1833 verfasste er das Gedicht *Der rechte Barbier*. 1837 veröffentlichte er seine vorherigen Reisestudien in der hawaiischen Sprache. Mit seinem sozialkritischen Flugblattgedicht *Die alte Waschfrau* (in der zweiten Version) sammelte er 1838 Spenden für „Mutter Schulz“, eine in Not geratene Berlinerin, und nahm 150 Reichstaler ein.

Er starb am 21. August 1838 in Berlin an Lungenkrebs.

Peter Schlemihls wundersame Geschichte ist eine Märchenerzählung des Dichters und Naturforschers Adelbert von Chamisso. Nach einer anstrengenden Seereise lernt Peter Schlemihl den reichen Kaufmann Thomas John kennen, in dessen Garten er einem eigenartigen grauen Herrn begegnet. Dieser bietet ihm, im Tausch gegen seinen Schatten, einen Säckel voller Gold, der nie versiegt. Schlemihl willigt in den Handel ein.

Schon bald muss er erkennen, dass dies den Ausschluss aus der menschlichen Gesellschaft bedeutet. Sobald die Menschen merken, dass er keinen Schatten hat, bekommen sie Angst und halten sich von ihm fern oder verspotten ihn. Er reist deshalb über das Gebirge zu einem Badeort und richtet sich dort mit Hilfe seines treuen Dieners Bendel so ein, dass seine Schattenlosigkeit zunächst nicht bemerkt wird.

Schließlich verliebt er sich aber in die schöne Mina, und sein Geheimnis wird von seinem zweiten Diener Rascal verraten. Nur wenn er seinen Schatten zurückbekommt, erklärt ihm Minas Vater, darf er Mina heiraten. Da erscheint der graue Mann erneut. Peter Schlemihl fordert seinen Schatten zurück, als sich ihm die wahre Natur des grauen Mannes offenbart: Er ist der Teufel, freilich ein sehr höflicher, der Interessenausgleich fordert: Der Teufel ist nur dann bereit, Schlemihl den Schatten zurückzugeben, wenn dieser ihm dafür seine Seele überlässt.

Schlemihl versucht, vor ihm zu fliehen, wird aber immer wieder eingeholt. Noch einmal versucht der Teufel, ihn zu überreden, indem er ihm leihweise seinen Schatten zurückgibt und ihm so vor Augen führt, wie viel Ansehen und Prestigegewinn Peter Schlemihl erwerben könnte. Dieser lehnt ab und wirft schließlich das Säckchen, welches er mit seinem Schatten bezahlt hatte, in einen Abgrund. Damit kappt er die letzten Bande zum Teufel. Von seinem letzten Geld kauft er sich ein Paar alte Stiefel, die sich als Siebenmeilenstiefelerweisen. Bis zum Ende der Erzählung lebt er einsam als Naturforscher.

Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff 1788-1857

war ein bedeutender Lyriker und Schriftsteller der deutschen Romantik. Er zählt mit etwa 5000 Vertonungen zu den meistvertonten deutschsprachigen Lyrikern und ist auch als Prosadichter (*Aus dem Leben eines Taugenichts*) bis heute gegenwärtig. Eichendorff wird zu den bedeutendsten und noch heute bewunderten deutschen Schriftstellern gezählt. Zahlreiche seiner Gedichte wurden vertont und vielfach gesungen. Seine Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* gilt als Höhepunkt und zugleich Ausklang der Romantik.

Eichendorffs idyllische Schilderungen der Natur und des einfachen Lebens sind geprägt von einer einfachen Bildlichkeit und Wortwahl. Dahinter steckt jedoch ein vielschichtiges Geflecht aus metaphorischer Symbolik zur Deutung von Welt, Natur und Seele, das sich von reinem Nützlichkeitsdenken (Eichendorff schrieb im Zeitalter der beginnenden industriellen Revolution) abhebt.

Typisch für viele Werke Eichendorffs ist, dass sie aufgrund seiner eigenen starken Bindung zum Glauben häufig in einem religiösen Zusammenhang stehen. Anders als bei Clemens Brentano war Eichendorffs Katholizismus jedoch weder von Seelenqualen noch von einem besonderen missionarischen Eifer geprägt. Bemerkenswert ist auch, dass er – anders als so viele andere Romantiker unter dem Einfluss Fichtes – keiner nationalistischen Deutschtümelei verfiel, die andere Völker herabstufte, sondern das europäische Miteinander suchte. In Eichendorffs Werken und Selbstzeugnissen finden sich auch keine antisemitischen Ausfälle, wie sie bei seinen schriftstellerischen Zeitgenossen wie Brentano oder Achim von Arnim (die beide von Eichendorff geschätzt wurden) vorkamen, auch wenn Eichendorff (seiner Zeit entsprechend) gleichwohl Personen jüdischen Glaubens ausdrücklich noch zusätzlich zu ihren Namen als „Juden“ bezeichnete (gelegentlich mit Attributen wie „reich“ und „frivol“) und so eine gewisse Distanziertheit zum Ausdruck brachte.

„Eichendorff ist kein Dichter der Heimat, sondern des Heimwehs, nicht des erfüllten Augenblicks, sondern der Sehnsucht, nicht des Ankommens, sondern der Abfahrt“, heißt es bei Rüdiger Safranski, der eine Wendung Theodor W. Adornos übernimmt und ergänzt.

Sehnsucht ist ein Gedicht von Joseph von Eichendorff.

Sehnsucht

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!
Zwei junge Gesellen gingen

Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:
Von schwindelnden Felsenschluchten,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.
Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die über'm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht,
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht. -

Mit seinem unvollendeten Roman "Heinrich von Ofterdingen", der 1802 posthum erschien, setzte der Schriftsteller Novalis literarische Maßstäbe. Er wurde durch seinen frühen Tod 1801 zum Mythos der romantischen Bewegung. Die in dem stark autobiografisch geprägten Roman vorkommende "blaue Blume" erlangte Symbolcharakter.

Mit ihrer poetischen Betrachtung der Wirklichkeit, die bis zur Verklärtheit reichte, trafen die Dichter der Romantik den Nerv jener Zeit und wurden enorm populär und erfolgreich. Nicht von ungefähr wurden Begriffe wie Volkslied und Volkspoesie geprägt, die von der großen Beliebtheit und Verbreitung der Werke zeugen. Der Hang zum Unwirklichen und zum Magischen, die Rückbesinnung auf die Vergangenheit, das Wiedererstarken des katholischen Glaubens und der katholischen Kirche, die Überbetonung von Geist und Seele in der romantischen Bewegung und die große Akzeptanz der Literatur bei den Bürgern jener Zeit sind als Flucht aus der Wirklichkeit und als Kritik an der bestehenden politischen und gesellschaftlichen Situation zu deuten.

Die Romantiker folgten einem hohen Anspruch. Sie wollten ein neues Lebensgefühl vermitteln, in dem die Kunst und die Gefühlswelt eine wichtige Rolle spielen sollten. Ihr Ziel war es, eine neue Art des Denkens zu etablieren. "Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder", lautete ein Ausspruch des Dichters Novalis. Auch das europäische Ausland wurde von dieser Welle erfasst, die in der Literaturwissenschaft durchaus als Kulturrevolution betrachtet wird.

Durch die deutsche Romantik beeinflusst, entstand bald eine ähnliche Literaturbewegung im Ausland. In Frankreich, unter anderem durch Victor Hugo, in England, unter anderem durch Lord Byron, aber auch in Osteuropa, hier unter

anderem durch Alexander Puschkin begründet, setzte sich die romantische Welle durch.

Der Hang zum Phantastischen und Irrealen steigerte sich in den einzelnen Phasen der romantischen Literatur. Auf ihrem Höhepunkt dienten der Spätromantik das Skurrile, Groteske und Dämonische als Stilmittel. Auch die Schauer- und Kriminalromane nach Art des amerikanischen Schriftstellers Edgar Allen Poe erfreuten sich größter Beliebtheit. Ihr Ende fand die deutsche Literaturromantik mit dem Revolutionsjahr 1848. Ihren Einfluss findet man jedoch auch in einigen Werken der Moderne, zum Beispiel bei Thomas Mann.

Vorlesung 4.

Schaffen von Hoffmann. Widersprüchlichkeit. Märchen. Fantastik.

Plan:

1. Schaffen von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
2. Hoffmann und die Romantik
3. Märchen von Hoffmann

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann 1776-1822 Vorname eigentlich Ernst Theodor Wilhelm, 1805 umbenannt in Anlehnung an den von ihm bewunderten Wolfgang Amadeus Mozart) war ein deutscher Schriftsteller der Romantik. Außerdem wirkte er als Jurist, Komponist, Kapellmeister, Musikkritiker, Zeichner und Karikaturist.

Hoffmann und die Romantik Der Geist der vorromantischen „Sturm und Drang“-Zeit mit dem Aufkeimen einer ungezähmten Literaturbegeisterung in Deutschland wirkte auf die gesamte Romantik und damit auch auf den jungen Hoffmann. Viele Werke des 18. Jahrhunderts, darunter Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und Rousseaus *Bekenntnisse*, wiesen den Weg: Nicht länger waren es nur Bücher mit Bildungsanspruch, die Wertschätzung verdienten. Der Unterhaltungsroman wurde gesellschaftsfähig. Das „Erleben“ durch die Literatur beflügelte die Fantasie: Zu den „Vielleisern“ dieser Zeit gesellten sich die „Vielschreiber“. Wer sich zum Romancier berufen fühlte und einen Verleger fand, publizierte sein Schaffen. Schiller beklagte den Anbruch eines „tintenklecksenden Säkulum“ Goethe ließ einige Jahre später seinen „Wilhelm Meister“ rasonieren: „Wieviel Menschen schreiben, davon hat man gar keinen Begriff. Von dem, was davon gedruckt wird, will ich gar nicht reden.“ Friedrich Schlegels Erwartung, es gebe bald keine Leser mehr, sondern nur noch Schreiber, parodierte Jean Paul in seinem *Schulmeisterlein Wutz*. Und der bekennende Trivial-Autor August Lafontaine (1758–1831) witzelte, er schreibe schneller, als er lesen könne, weshalb er auch nicht alle Romane kenne, die er geschrieben habe. Hoffmann gehörte zwar nicht direkt zum Kreis der Frühromantiker in Jena und Weimar, der sich um die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel und deren Zeitschrift *Athenäum* scharte, zu der auch Novalis entscheidende Beiträge lieferte. Ohne die poetologischen Vorgaben von Friedrich Schlegel und Novalis, aber auch von Gotthilf Heinrich Schubert und dessen naturphilosophisch-medizinische Publikationen wie *Ansichten von der*

Nachtseite der Naturwissenschaften oder Symbolik des Traumes, wäre Hoffmanns spezielle Ästhetik, seine Ambivalenz, das Hin- und Herpendeln zwischen einer vermeintlich „realen“ und einer anderen, wunderbaren Welt, jedoch kaum denkbar. Hoffmann ist sodann der erste Romantiker, der die „Nachtseite“ der menschlichen Existenz in all ihrer Radikalität ausleuchtet und erzählerisch poetisiert. Entscheidend sind dabei auch die medizinischen und psychiatrischen Kenntnisse, die Hoffmann durch seine Freundschaft zu den Bamberger Ärzten Adalbert Friedrich Marcus und Friedrich Speyer erwarb sowie durch die Lektüre einschlägiger psychiatrischer Werke von Johann Christian Reil, Joseph Mason Cox und Philippe Pinel.

Prägend für Hoffmanns literarisches Schaffen war auch folgende Entwicklung im 18. Jahrhundert: Mit der Gründung der Freimaurer kamen Geheimbünde wieder in Mode. Zu den bekanntesten, die sich im gleichen Jahrhundert bildeten, zählen der wiedererstandene Bund der Rosenkreuzer und der Illuminatenorden. Daneben gab es zahlreiche kleinere Geheimbünde. Allen gemeinsam war, dass sie im Verborgenen agierten und ihre Kenntnisse nur innerhalb der Geheimgesellschaft weitergegeben werden durften. Auch dies gab ausreichend Stoff für eine literarische Verarbeitung. Die Existenz von Geheimgesellschaften wurde in „Geheimbundromanen“ aufgegriffen, und ihr „heimliches unheimliches“ Treiben wurde fantasievoll ausgeschmückt. Das literarische „Strickmuster“ war oft ähnlich: Ein junger Held gerät unversehens in die Hände einer geheimen Macht, die Einfluss auf sein weiteres Werden oder Verderben nimmt. Ein Werk, das sowohl Hoffmann wie auch seinen Zeitgenossen Ludwig Tieck aufgewühlt hatte, trug den Titel *Der Genius* und stammte von Carl Friedrich August Grosse. Hoffmann selbst soll als Zwanzigjähriger zwei Geheimbundromane verfasst haben; da sich aber kein Verleger fand, blieben sie in der Schublade und gingen später verloren. Seine Serapionsbrüder greifen dieses Genre wieder auf. Das Motiv, ohne eigene Steuerungsmöglichkeit einer fremden, im Gegensatz zur Turmgesellschaft in Goethes *Wilhelm Meister* zumeist bösen Kraft ausgeliefert zu sein, hat Hoffmann in vielen seiner Texte immer wieder zum Hauptthema gemacht. Ein wesentliches Vorbild waren für Hoffmann hier aber auch die Werke der so genannten gothic novel wie *"The monk"* von Matthew Gregory Lewis.

Don Juan ist eine romantische Künstlernovelle von E. T. A. Hoffmann. Der Kellner macht den reisenden Enthusiasten auf eine Tapetentür in seinem Zimmer aufmerksam. Über diese gelangt der Reisende unmittelbar in Nro. 23. Das ist die Fremdenloge. Unten auf der Bühne wird gerade der „Don Juan von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien“ gegeben. Während der Enthusiast ganz glücklich und allein in der Loge das so vollkommene Meisterwerk mit allen seinen „Empfindungsfasern“ umklammert und in sein „Selbst hineinziehen“ möchte, ist es ihm so, als ob jemand leise in seine Loge hineinschlüpft. Aber er will sich nicht „aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen“ Exaltation herausreißen lassen. Denn der Enthusiast ist „ganz versunken in die poetische Welt, die“ ihm die Oper eröffnete. Und doch – Donna Anna steht in ihrem Kostüm hinter ihm. Der

Enthusiast artikuliert sein Erstaunen und bekommt Antwort im reinsten Toskanisch. Die Frau duzt ihn und nennt ihn bei seinem Vornamen. Denn seit sie in der neuesten Oper des reisenden Enthusiasten eine Rolle übernommen hat, kenne sie sein Innerstes.

Nach der Opernaufführung hat der Enthusiast das Gewäsch an der Wirtstafel satt und zieht sich in sein Zimmer zurück. Noch einmal betritt er in tiefer Nacht über jene Tapetentür die Fremdenloge und ruft hinab auf die leere Bühne: „Donna Anna!“

Dann „zittert ein wunderbarer Ton herauf“ und dem Enthusiasten erscheint Donna Anna ein zweites Mal. Alles, was ihr durch Don Juan widerfahren ist, lässt befürchten, sie wird das Jahr nicht überstehen. Als es zwei Uhr schlägt, glaubt der Enthusiast, er höre Donna Annas Stimme und meint, ein Hauch von dem Duft ihres Parfüms streiche durch die Fremdenloge. Da ist es, als spiele ein „luftiges Orchester“ auf und dem Enthusiasten ist, als ob Donna Annas Stimme erklänge.

Am darauffolgenden Mittag wird das Gewäsch an der Wirtstafel von der lapidaren Nachricht unterbrochen, jene Signora, die die Rolle der Donna Anna gesungen hat, sei Punkt zwei Uhr nachts gestorben.

Klein Zaches, genannt Zinnober, ist ein Kunstmärchen von E. T. A. Hoffmann aus dem Jahre 1819.

Gleichwohl gibt es literarische Vorbilder. Unverkennbar sind etwa die Anleihen bei den ursprünglich aus Frankreich stammenden, in Deutschland nicht zuletzt durch Christoph Martin Wielands Dschinnistan populär gewordenen „Feenmärchen“. Für Prosper Alpanus und Rosabelverde und ihren magischen Wettstreit dürften Oberon und Titania Pate gestanden haben, das Herrscherpaar aus Shakespeares Sommernachtstraum, zumal der Name Prosper auf den Zauberer Prospero aus Shakespeares Der Sturm verweist.

Als reales Vorbild für den Protagonisten der Erzählung indes werden ein zwergwüchsiger, grotesk entstellter Kammergerichtsreferendar von Heydebreck wie auch ein Student namens Friederici genannt, denen Hoffmann bisweilen auf Spaziergängen im Berliner Tiergarten begegnet ist. Nach Franz Fühmann kommt insofern aber auch der Dichter selbst in Betracht, als ihn die Symptome eines Leber- und Nervenleidens im Frühjahr 1818 arg gezeichnet haben. Auch hatte ihm der behandelnde Arzt, Obermedizinalrat C. A. W. Behrends, zu mehr Bewegung, insbesondere durch Ausritte zu Pferd geraten. Die Vorstellung, mit derartigen Gebrechen auch noch reiten zu müssen, habe Hoffmann zu Zaches grotesker Pferdesturzszene im 2. Kapitel inspiriert. Auch wird auf ein Jagderlebnis des Dichters vom 25. Oktober 1812 verwiesen, bei dem Hoffmann – ganz wie seiner Schöpfung Zinnober – die weidmännische Leistung eines anderen zugerechnet wird. Seinen letzten Schliff erhielt das physische Profil des Zaches indes, wie viele andere Hoffmannsche Figuren auch, durch die bizarren Zeichnungen des französischen Kupferstechers Jacques Callot, der im übrigen auch Hoffmanns Sammlung „Phantasiestücke in Callots Manier“ seinen Namen gegeben hat.

Nußknacker und Mausekönig (1816) Märchen

Die Kinder Marie und Fritz bekommen zu Weihnachten u. a. einen Nussknacker und eine Zinnsoldatenarmee geschenkt. In Maries Phantasie muss die Zinnsoldatenarme unter Führung des Nussknackers gegen die Armee des Mausekönigs kämpfen, da zwischen ihnen eine alte Feindschaft herrscht. Während Maries Krankheit wird vom Paten Droßelmeier außerdem das Märchen von der harten Nuss erzählt, in dem der Nussknacker, der eigentlich den Sohn von Droßelmeier verkörpert eine Prinzessin befreien muss, und dadurch zu einem ansehnlichen Mann wird. Am Ende der Erzählungen heiratet er Marie, wodurch sie zur Königin des Puppenreiches wird. Obwohl Hoffmanns Erzählung an Kinder gerichtet zu sein scheint, ist sie aufgrund ihrer poetischen Komplexität auch für erwachsene Leser interessant. Das Problem der eventuell fehlenden ›Kindgerechtigkeit‹ wird in der Rahmenhandlung der Serapions-Brüder (Sammlung von Hoffmanns Erzählungen) reflektiert: Ein und derselbe Text kann unterschiedlich rezipiert werden – insofern deutet die Dichtung der Romantik bereits auf Konzepte postmoderner Literatur voraus

Vorlesung 5

E.T.A. Hoffmann – Der goldene Topf

Plan:

1. Hoffman und Märchen

2. Analyse des Werkes von Hoffmann “Der goldene Topf”

Die Literatur der Romantik kann als ästhetische Opposition zur Aufklärung betrachtet werden. Dabei unterscheiden sich Romantik und Klassik zwar hinsichtlich ihrer Strategien, gehen aber von derselben Problemstellung: Kunst und Literatur werden als Kontrapunkt zur Lebenswirklichkeit verstanden – entscheidend ist daher die strikte Distanzierung vom aufklärerischen Natürlichkeitspostulat zugunsten einer evident artifiziellen = unnatürlichen Kunst auf der Basis des Autonomie-Prinzips. Die wichtigsten Theoretiker der literarischen Romantik sind die Brüder Friedrich und August Wilhelm von Schlegel sowie Novalis (Friedrich von Hardenberg). Den wichtigsten Bezugspunkt bildet die kulturkritische Philosophie von Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Rousseau begreift die kulturelle Entwicklung der Menschheit als Verlustprozess: Dem Zuwachs an Rationalität und Naturbeherrschung entspreche ein Verlust an Natürlichkeit (Entfremdung des Menschen sowohl von seiner Natur als auch von seiner Gattung – speziell aufgrund der Arbeitsteilung, die jeden Menschen zu einem bloßen Bruchstück mache); dem wird das Ideal einer ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur, Individuum und Gattung entgegengehalten.

Klassik wie Romantik stimmen in dieser rousseauistischen Diagnose überein und versuchen, auf je spezifische Weise das Entfremdungsproblem zu lösen: Die klassische Lösung will im schönen, weil ›in sich selbst vollendeten‹ (= unentfremdeten) Kunstwerk zeigen, was ›Ganzheitlichkeit‹ bedeutet; die Romantik verzichtet auf das Surrogat ›schöner‹ Kunstwerke und setzt darauf, durch

›Sehnsucht‹ nach Einheit/Befriedigung wenigstens eine Ahnung von dem zu vermitteln, was ›Ideal‹ bzw. ›Ganzheit‹ ist.

Insbesondere der romantischen Denkweise liegt der Gedanke eines ›triadischen Geschichtsmodells‹ zugrunde: Einem ›goldenen Zeitalter‹ (Urzustand der Einheit von Mensch und Natur – bei Schiller unter dem Begriff ›Naivität‹ gefasst) ist der Verlust dieser Einheit durch die Entwicklung des rationalen Reflexionsvermögens gefolgt (›Reflexion‹ bedeutet ja die Aufspaltung des Ich durch seine Spiegelung an etwas Fremdem), und in diesem Zustand der Entfremdung befindet sich der zivilisierte Mensch seit langem (bei Schiller: ›sentimentalischer Zustand‹). Aus dieser Einsicht in den Missstand der Gegenwart/Realität folgt das Bedürfnis nach einer besseren Zukunft, in der durch die Fortentwicklung der menschlichen Kultur eine ›zweite‹ Einheit möglich wird (eine neue ›Natur‹, die aus der ›Vernunft‹ heraus geschaffen wird). Am Schluss steht der Versuch der Wiederherstellung des Urzustandes durch die Reflexion.

Die romantische Poesie zielt darauf, in den Lesern die Stimmung der Sehnsucht zu erwecken (›Poésie = Gemütherregungskunst‹); sie muss daher auf Schönheit verzichten, um durch Dissonanzen Zustände des Ungenügens hervorzurufen (alles wird der ›Ironie‹ unterzogen).

Während die klassische Kunst nach sinnlicher Vollkommenheit ihrer Werke strebt (Objektivität des Schönen), kommt es der Romantik auf die Interaktion von Kunstwerk und Betrachter/Hörer/Leser an: Ein dissonantes (z. B. unlogisches bzw. rational nicht erfassbares) Werk provoziert den Alltagsverstand seines Publikums und bezieht dieses dadurch in die eigene Problematik ein – an die Stelle klassischer Schönheit rückt in der Romantik daher als höchster Kunstwert das ›Interesse‹ (der Betrachter wird gewissermaßen Teil des jeweiligen Werkes). Aufgrund der rousseauistischen Vernunftkritik problematisiert die romantische Kunst die Konventionen des Alltagsverstandes (klare Unterscheidung von +/-) und arbeitet konsequent an der Demontage rationaler Oppositionen (Tag/Nacht, männlich/weiblich etc.). Schon die etymologische Herkunft des Begriffes ›Romantik‹ (Dichtung in den romanischen ›Volkssprachen‹ statt in Latein) macht deutlich, dass romantische Kunst auf ›Popularität‹ setzt und allgemeinverständlich sein will (das erklärt die Dominanz christlicher und/bzw. mittelalterlicher Motive in der deutschen Romantik: Religion ist allgemeinverständlich, die Eigenart der deutschen Kultur hat sich im Mittelalter herausgebildet). Hierin zeigt sich eine klare Differenz zwischen der Weimarer Klassik und der Romantik: Goethe und Schiller verfolgen eine elitäres Konzept (vollkommene Kunst ist nur einer Minderheit zugänglich), während die romantischen Kunstwerke Gebildete wie Ungebildete gleichermaßen ansprechen wollen).

Friedrich Schlegel hat in seinen Athenäums-Fragmenten (1798) die Grundideen der romantischen Ästhetik in drei zentralen Begriffen gefasst:

- 1) Symposie: tatsächliches oder fingiertes gemeinsames Dichten (der moderne Begriff der Intertextualität setzt dieses Prinzip fort)
- 2) progressive Universalpoesie: Grenzüberschreitung zwischen den Gattungen, ständige Veränderung oder Weiterentwicklung ästhetischer Konzepte

3) Transzendentalpoesie: Dichtung, die zugleich ›Poesie und Poesie der Poesie ist‹, d. h. jeweils die ›Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung‹ thematisiert (z. B. in den vielen Romanen und Erzählungen über Dichter bzw. Maler oder Musiker). Als mögliches Initialereignis zu Beginn der Epoche der Romantik kann entweder das Erscheinen von Wackenroder und Tiecks Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1796) .

Friedrich Schlegels ›Studiumsaufsatz‹ (Über das Studium der griechischen Poesie, entstanden 1795) angesehen werden.

E.T.A. Hoffmann – Der goldene Topf .Der goldene Topf erscheint zuerst 1814 in Hoffmanns Sammlung Fantasiestücke in Callot's Manier. Schon der Untertitel »Ein Märchen aus der neuen Zeit« deutet an, dass Hoffmann ironisch mit den Gattungsregeln spielt. Auch die Bezeichnung der zwölf Kapitel als »Vigilie(›Nachtwache‹) bleibt zunächst unverständlich und erschließt sich dem Leser erst am Ende des Werkes; auch die anfängliche Verortung des Geschehens in Dresden um 1812 wird gebrochen durch das Auftauchen fiktiver Orte und phantastischer Elemente. Die Handlung um den Studenten Anselmus, der sich in die Schlange Serpentina verliebt, stellt sich in der 12. und letzten Vigilie als bloße Fiktion des Ich-Erzählers dar: In ›Nachtwachen‹ ist das Märchen um Anselmus und Serpentina geschrieben worden; der Abschluss gelingt zuletzt nur in einer Art von ›Symposie‹ (unter Alkoholeinfluss)

Es zeigt sich, dass E.T.A. Hoffmanns ›Märchen‹ alle drei Romantik-Kriterien Friedrich Schlegels erfüllt und sich als prototypisch für das Dichten dieser Zeit herausstellt. Es thematisiert sich selbst und sein eigenes Entstehen, es überschreitet die Grenzen zwischen Realität (des Erzählers) und Fiktion und zwischen den Gattungen von Märchen und Prosa.

Der goldne Topf ist in zwölf Vigilien (Nachtwachen) eingeteilt. Dieser Begriff verweist zum einen auf die Umstände der Entstehung des Werks (es ist ein Produkt nächtlicher Arbeit). Zum anderen schwingt aber auch die Bedeutung „Stundengebet“ in dieser Wortwahl mit: Erstaunlich oft geschehen entscheidende Dinge zur vollen Uhrzeit: Anselmus stürzt um genau drei Uhr in den Äpfelstand, genau mittags um zwölf Uhr wird er Opfer der „Klingelschlangenattacke“ beim Archivarius Lindhorst, und genau um Mitternacht zur Tagundnachtgleiche fertigen die Hexe und Veronika den magischen Spiegel an. Auch dass die Geschichte am Himmelfahrtstag beginnt, enthält eine Anspielung auf „höhere Sphären“, in die die Geschichte eingebunden ist. Letztlich könnte die ganze Geschichte als „magisches Ritual“ (eine Serie von zwölf gebetsartig vorgetragenen Texten) interpretiert werden.

Bevor Anselmus in die Welt der Poesie gelangt, meldet sich der Erzähler zu Wort, der den Leser schon in der „Vierten Vigilie“ direkt angesprochen hat, und wird zum Teil der Märchenhandlung. Er berichtet dem „geneigten Leser“ von seinen Schwierigkeiten, die Erzählung zu Ende zu bringen. Das gelingt ihm, wie er anschließend erzählt, allerdings mit Hilfe des Archivarius Lindhorst, mit dem er Kontakt aufgenommen hat. Indem der Erzähler zum Teil der phantastischen Welt wird, wirbt Hoffmann zum Schluss hin offen für die phantastische Interpretation

des Geschehens: Letztlich ist es das Leben in der Poesie, das Anselmus, den Erzähler, den Autor und den „geneigten Leser“ die Erfahrung der Wirklichkeit ertragen lässt.

Diese Wendung wird bereits in der „Eilften Vigilie“ deutlich, die (ähnlich wie im klassischen Drama) ein retardierendes Moment enthält: Noch einmal scheint es hier so, als kehre der Erzähler zur rationalistischen Sicht des Novellenanfangs zurück. Dass dem nicht so ist, erkennt man daran, dass Veronika und ihr künftiger Ehemann sich von der fundamentalistischen Haltung des Konrektors Paulmann abwenden, der den irrationalen Aspekten des zuvor Geschehenen nichts Positives abgewinnen kann.

Im Goldnen Topf existiert die für die Romantik übliche Zweiteilung der Welt in die rational erschließbare Alltagsrealität und das Reich der Phantasie, das sich nur poetisch veranlagten Menschen erschließe. Die Alltagsrealität wird vor allem durch die bürgerliche Familie Paulmann, insbesondere den Konrektor Paulmann, repräsentiert, der sowohl die Geschichten des Archivarius als auch die Erlebnisse des Anselmus für Hirngespinnste und Symptome von Geisteskrankheit hält.

Die phantastische Welt wiederum ist aufgeteilt in die Welt der „Guten“, charakterisiert durch Lindhorst als vertriebenen Elementargeist und Salamander, und die Welt der „Bösen“, personifiziert in der „Rauerin“, die „in Wirklichkeit“ (d.h. in der phantastischen Welt) eine „böse Hexe“ und Runkelrübe, mithin Erzfeindin des Salamanders ist.

Ganz konsequent ist Hoffmann bei der Einteilung der Welt in „Gute“ und „Böse“ allerdings nicht. Denn bei genauerem Hinsehen gibt der Erzähler Lindhorst/dem Salamander nicht nur „gute“ und der Rauerin/dem Äpfelweib/der Runkelrübe nicht nur „böse“ Züge: Immerhin ist der Salamander aus Atlantis vertrieben worden, und die Rauerin verweist Veronika gegenüber darauf, dass sie „die weise Frau“ darstelle, die von dem „weisen Mann“ (Lindhorst) beherrscht werden solle, wogegen sie sich aber wehre - ein Motiv, das an die Zauberflöte von Mozart/Schikaneder erinnert.

Eine weitere Deutung ist auf der politischen Ebene möglich. Viele Romantiker entwerfen in ihren Werken Gegenwelten zur erfahrbaren Realität, sehnen sich nach dem „Goldenen Zeitalter“. So kann man die bürgerliche Welt mit den zur Zeit der Entstehung des Goldnen Topfes herrschenden Ordnung des Ancien Régime identifizieren, die sich zwar durch Ruhe, Frieden und Sicherheit, aber auch durch Unfreiheit der Bürger auszeichnete, dargestellt in der Enge der Kristallflasche, die weniger empfindsame Mitmenschen (wie die „Leidensgenossen“ von Anselmus) gar nicht als solche empfinden.

Gleichzeitig wird gelegentlich eine Gleichsetzung des Archivarius Lindhorst mit Napoleon erwähnt. Da jedoch Napoleon im Jahr 1813, als Hoffmann sich im Geiste bereits mit dem Märchen Der goldne Topf beschäftigte, seine vernichtende Niederlage in der Völkerschlacht bei Leipzig erlitt, ist eine Gleichsetzung des positiv dargestellten Lindhorst mit Napoleon unwahrscheinlich.

Plausibler scheint die Deutung, Hoffmann habe sich und seinem Publikum eine Möglichkeit schaffen wollen, grausame Alltagserfahrungen poetisch zu kompensieren, indem er eine erfahrbare Gegenwelt schafft, die Dichtung. Der Leser wird des Öfteren vom Erzähler dazu aufgefordert, die Figuren des Märchens in seinem Leben wiederzuerkennen. Negativ gezeichnet werden dabei auch „typisch deutsche“ Philister wie der Konrektor Paulmann, den schon seine eigenen alkoholbedingten „Anfälle“ ängstigen (wegen des damit verbundenen Verlusts an Selbstkontrolle), erst recht aber Anselmus' Exzesse. Hier kritisiert Hoffmann den deutschen Spießer.

Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen [...]. Es springt in die Augen, daß die moderne Poesie das Ziel, nach welchem sie strebt, entweder noch nicht erreicht hat; oder daß ihr Streben überhaupt kein festes Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung, die Masse ihrer Geschichte keinen gesetzmäßigen Zusammenhang, das Ganze keine Einheit hat. Sie ist zwar nicht arm an Werken, in deren unerschöpflichem Gehalt die forschende Bewunderung sich verliert, von deren Riesenhöhe das erstaunte Auge zurücksinkt; an Werken deren übermächtige Gewalt alle Herzen hinreißt und besiegt. Aber die stärkste Erschütterung, die reichhaltigste Tätigkeit sind oft am wenigsten befriedigend. Befriedigung findet sich nur in dem vollständigen Genuß, wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelöst wird; wo alle Sehnsucht schweigt. Dies ist es, was der Poesie unsres Zeitalters fehlt! [Das Schöne] ist so wenig das herrschende Prinzip der modernen Poesie, daß viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind, und man wird es wohl endlich, wenngleich ungern, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Überfluß aller Kräfte gibt, welche eine gleiche wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Übereinstimmung. Die gepriesensten modernen Gedichte scheinen mehr dem Grade als der Art nach von dieser Gattung verschieden zu sein, und findet sich ja eine leise Ahnung vollkommener Schönheit, so ist es nicht sowohl im ruhigen Genuß, als in unbefriedigter Sehnsucht? Das Übermaß des Individuellen führt also von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Poesie kann kein anderes sein als das höchste Schöne, ein Maximum von objektiver ästhetischer Vollkommenheit. Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen.

Vorlesung 6-7

Leben und Schaffen von Heine. Lyrik von Heine.

Plan:

1. Biografie von Heine

2. Zur literaturgeschichtlichen Einordnung Heines

3. Lyrik von Heine.

Christian Johann Heinrich Heine 1797-1856 war einer der bedeutendsten deutschen Dichter, Schriftsteller und Journalisten des 19. Jahrhunderts.

Zur Biografie

Heines Heinrich (ursprünglich: Harry) Heine war der Sohn eines jüdischen Kaufmanns. Seine Ausbildung – Jurastudium – wurde von seinem reichen Onkel Salomon Heine (1776–1844) unterstützt. 1825 promovierte er und trat zum Protestantismus über. 1831 emigrierte Heine nach Frankreich, wo er mit bedeutenden Denkern seiner Zeit, insbesondere auch Frühsozialisten und Kommunisten, in Kontakt kam und zum wichtigen Vermittler zwischen deutscher und französischer Kultur wurde. 1841 heiratete er Augustine Crescence Mirat (1815–1873), die von ihm »Mathilde« genannt wurde. Ab 1848 fesselte ihn eine Krankheit an die »Matratzengruft«. Typisch für sein sehr viele Textsorten umfassendes Schreiben ist ein »französischer« Stil, der auf witzige Pointen angelegt war (»esprit«).

Zur literaturgeschichtlichen Einordnung Heines

Obwohl Heine als Dichter der »Moderne« verstanden sein will, muss im Zusammenhang mit ihm von Romantik die Rede sein. Dies liegt einerseits daran, dass die Moderne ohnehin eine Art radikalisierte Romantik darstellt; andererseits hat Heine sich selbst als Angehöriger zweier Epochen verstanden: Heine war sich der Schwierigkeit einer Einordnung bewusst, da er sich zunächst mit der Romantik identifizierte, sie aber später überwinden wollte. Diese ambivalente Haltung führte zu einer oftmals polemischen, literaturgeschichtlich unzuverlässigen Haltung gegenüber der Romantik. Das Thema »Politik« wird für Heine zunehmend wichtig und immer stärker betont er die Differenz zwischen Dichtung und Realität: Seine Lyrik entfaltet sich als selbstkritische, in sich gebrochene Dichtung, der ihre unvermeidliche Künstlichkeit zum Problem geworden ist. Er propagiert eine neue, nicht mehr verträumte Kunst, die auf die Veränderungen der politischen, sozialen und technischen Gegenwart reagiert, bei aller Politisierung aber an der Freiheit der Dichtung festhält. Seine literaturgeschichtliche Abhandlung Die romantische Schule ist eine scharfe Abrechnung mit der Romantik, die gleichwohl zahlreiche Übereinstimmungen mit dieser Bewegung nicht verleugnen kann. So erscheint Heine gewissermaßen als Romantik-Gegner wider Willen. Er versteht sich als erster Vertreter einer neuen modernen Dichtung in deutscher Sprache, die nicht mehr idyllisch wie die Romantiker schreiben will, um auf die Dynamisierung der Lebenswelt reagieren zu können:

Die höchste Blüte des deutschen Geistes: Philosophie und Lied - Die Zeit ist vorbei, es gehört dazu die idyllische Ruhe, Deutschland ist fortgerissen in die Bewegung - der Gedanke ist nicht mehr uneigennützig, in seine abstrakte Welt stürzt die rohe Thatsache - Der Dampfwagen der Eisenbahn giebt uns eine

zittrige Gemüthserschütterung, wobey kein Lied aufgehen kann, der Kohlendampf verscheucht die Sangesvögel und der Gasbeleuchtungsgestank verdirbt die duftige Mondnacht. Diese Veränderungen führen zwar nicht zum Verschwinden der Dichtung, wohl aber dazu, dass sie neue Gegenstandsbereiche aufgreifen und selbstreflexiv-gebrochen gestalten muss.

Heines literaturgeschichtliche Abhandlung *Die romantische Schule* (1836), deren erste –französische – Fassung 1833 publiziert wurde, war eine Reaktion auf Goethes Tod(1832) und setzte sich vor allem mit der so genannten »Kunstperiode« auseinander, also jener Phase, als die Kunst nach Heines Ansicht noch autonom und realitätsfern sein konnte. Zugleich war sie eine Gegenschrift zu Mme de Staëls Schrift *De l'Allemagne*. Im Gegensatz zu Mme de Staël hielt Heine die französische Kultur für lebendiger und fruchtbarer als die deutsche. Heine sah Goethe als zwar bewunderungswürdig, aber doch unfruchtbar an: Das Beispiel des Meisters leitete die Jünger, und in Deutschland entstand dadurch jene literarische Periode, die ich einst als »die Kunstperiode« bezeichnet und wobey ich den nachtheiligen Einfluß auf die politische Entwicklung des deutschen Volkes nachgewiesen habe. Keineswegs jedoch läugnerte ich bey dieser Gelegenheit den selbständigen Werth der goetheschen Meisterwerke. Sie zieren unser theures Vaterland, wie schöne Statuen einen Garten zieren, aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die goetheschen Dichtungen bringen nicht die That hervor wie die Schillerschen. Die That ist das Kind des Wortes, und die goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen, was bloß durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber so viel wir wissen hat sie nie Kinder bekommen. Nach Heine bedeutete die romantische Schule in Deutschland die Wiedererweckung der mittelalterlichen Poesie und zugleich die Rückkehr zum sinn- und vernunftfeindlichen Katholizismus. Darüber hinaus steht der spiritualistische Katholizismus für Heine für politische Unfreiheit, hat sich wie das romantische Dichten überlebt und folglich auch seine einstige Legitimität verloren: Die Menschen haben jetzt das Wesen dieser Religion erkannt, sie lassen sich nicht mehr mit Anweisungen auf den Himmel abspeisen, sie wissen daß auch die Materie ihr Gutes hat und nicht ganz des Teufels ist, und sie vindizieren jetzt die Genüsse der Erde, dieses schönen Gottesgartens, unseres unveräußerlichen Erbtheils. Heine betont den hohen Wert der mittelalterlichen Dichtung, die er gegen die griechisch-römische – von ihm als »klassische« verstandene – Poesie abgrenzt, bestreitet aber ihre Vorbildlichkeit in der Gegenwart. Die katholische Poesie des Mittelalters sieht er durch symbolische Überhöhung der Realität gekennzeichnet, während die klassisch griechisch-römische Kunst ganz identisch mit dem Darzustellenden gewesen sei. Diese katholische, auf Vergeistigung zielende Kunst sei durch lutheranische Reformation ebenso wie – sogar noch wirksamer – durch den »Protestantismus« der Renaissance Künstler überwunden

worden. Keineswegs bloß durch die griechischen Gelehrten, die nach der Eroberung von Byzanz zu uns herüber emigriert, ist die Liebe für das Griechenthum und die Sucht, es nachzuahmen, bey uns allgemein geworden: sondern auch in der Kunst wie im Leben regte sich ein gleichzeitiger Protestantismus; Leo X., der prächtige Medizäer, war ein eben so eifriger Protestant wie Luther; und wie man zu Wittenberg in lateinischer Prosa protestirte, so protestirte man zu Rom in Stein, Farbe und Ottaverime. Oder bilden die marmornen Kraftgestalten des Michelangelo, die lachenden Nymphengesichter des Giulio Romano und die lebenstrunkene Heiterkeit in den Versen des Meisters Ludovico nicht einen protestirenden Gegensatz zu dem altdüstern, abgehärmten Catholizismus? Die Maler Italiens polemisirten gegen das Pfaffenthum vielleicht weit wirksamer als die sächsischen Theologen. In seiner Polemik gegen die deutsche Romantik konzentriert sich Heine besonders auf die Brüder Schlegel, denen er vorwirft, ihre kreativen und theoretischen Defizite durch Rückwendung auf das Mittelalter kompensieren zu wollen. Wenn aber die Herren Schlegel für die Meisterwerke, die sie sich bey den Poeten ihrer Schule bestellten, keine feste Theorie angeben konnten, so ersetzten sie diesen Mangel dadurch, daß sie die besten Kunstwerke der Vergangenheit als Muster anpriesen und ihren Schülern zugänglich machten. Dieses waren nun hauptsächlich die Werke der christlich katholischen Kunst des Mittelalters. Auch in politischer Hinsicht seien die Brüder Schlegel – wie die romantische Schule überhaupt – Vertreter von Rückschritt und Restauration gewesen, die zum Sieg über das fortschrittlichere Frankreich beigetragen hätten. Erst das Verdammnisurteil Goethes im Aufsatz Neudeutsch-religiös-patriotische Kunst habe dem ganzen mittelalterlichen Spuk ein Ende gemacht. Heine kritisiert jedoch auch Goethe heftig: Goethe hatte Angst vor jedem selbständigen Originalschriftsteller und lobte und pries alle unbedeutende Kleingeister; ja er trieb dieses so weit, daß es endlich für ein Brevet der Mittelmäßigkeit galt, von Goethe gelobt worden zu sein. Neben dieser persönlichen Kritik bemängelte Heine vor allem, dass Goethe und seine Anhänger – im Gegensatz zu Schiller – eine Auffassung von Kunst vertreten hätten: Indem die Goetheaner von solcher Ansicht ausgehen, betrachten sie die Kunst als eine unabhängige zweite Welt, die sie so hoch stellen, daß alles Treiben der Menschen, ihre Religion und ihre Moral, wechselnd und wandelbar, unter ihr hin sich bewegt. Ich kann aber dieser Ansicht nicht unbedingt huldigen; die Goetheaner ließen sich dadurch verleiten die Kunst selbst als das Höchste zu proklamiren, und von den Ansprüchen jener ersten wirklichen Welt, welcher doch der Vorrang gebührt, sich abzuwenden. In dem ewigen Dilemma von poetischer Schönheit und Engagement in der Realität, in dem Heine sich auch selbst sah, habe Goethe einseitig für die Schönheit und gegen die Wirklichkeit Partei ergriffen. Sich selbst sah Heine demgegenüber als jemanden, der bei aller natürlichen Sympathie für sie (der weltfremden Romantik) – zugunsten der Wirklichkeit entlaufen war.

Die Loreley

Heines bekanntestes Gedicht bezieht sich auf eine reale Örtlichkeit am Rhein, die 1801 zuerst von Clemens Brentano (1778–1842) mit einem aitiologischen Sagenmotiv verbunden wurde (Zu Bacherach am Rheine). Heine bietet eine moderne Version des antiken Sirenen-Motivs von der Gefährlichkeit weiblicher Erotik:

Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Das Gedicht hat darüber hinaus allgemein die für jeden Dichter – also auch Heine selbst – bestehende Gefahr der Verführbarkeit durch poetische Schönheit zum Thema.

Buch der Lieder

Das **Buch der Lieder** war Heinrich Heines erster großer Gedichtband. Die erste Auflage erschien 1827 in Hamburg bei Hoffmann und Campe

Die 1827 publizierte Gedichtsammlung Buch der Lieder – überwiegend eine Zusammenstellung bereits vorher geschriebener und veröffentlichter Gedichte – wurde Heines dauerhaftester Erfolg. Die darin enthaltenen Gedichte sind noch vergleichsweise stark von der Romantik beeinflusst. Obwohl autobiographisch geprägt (etwa von Heines unerwidelter Liebe zu seiner Cousine Amalie), sind sie doch stark stilisiert. Traditionelle Motive und Petrarkismus (Distanz der Geliebten) verbinden sich mit satirischen Elementen zu einer zwar ausgeprägt künstlichen, aber letztlich doch rührenden Einheit.

Das Buch der Lieder besteht aus mehreren Zyklen:

- Junge Leiden, bestehend aus Traumbilder, Lieder, Romanzen und Sonette
- Lyrisches Intermezzo
- Die Heimkehr
- Aus der Harzreise
- Die Nordsee, bestehend aus Erster Cyklus und Zweiter Cyklus.

Alle Zyklen waren bereits zuvor unter anderen Titeln erschienen. So entstammt:

- Junge Leiden: Gedichte, Berlin 1822, Mauersche Buchhandlung
- Lyrisches Intermezzo: Tragödien, nebst einem Lyrisches Intermezzo, Berlin 1823, bei Ferdinand Dümmler
- Die Heimkehr, Aus der Harzreise, Die Nordsee, Erster Cyklus: Reisebilder, Erster Theil, Hamburg 1826, Hoffmann und Campe
- Die Nordsee, Zweiter Cyklus: Reisebilder, Zweiter Theil, Hamburg 1827, Hoffmann und Campe.

Insgesamt enthält das Buch der Lieder 237 Gedichte. Gerade einmal acht von ihnen waren neu. Viele der Gedichte waren schon vor dem Druck in einem der oben genannten Veröffentlichungen in Zeitschriften außerhalb der Zyklen erschienen. Manche waren bereits vier mal gedruckt.

Dennoch wurde das Buch der Lieder ein großer Erfolg und erschien in zahlreichen Neuauflagen.

Das Buch der Lieder umfasst mit Gedichten zwischen 1817 und 1826 Heines Frühwerk. Es sollte fast zwanzig Jahre dauern, bis mit Neue Gedichte 1844 der zweite große Gedichtband erschien (1851 folgte mit dem Romanzeroder dritte und letzte). Von der auch für Heine typischen politischen Satire, wie etwa in Deutschland. Ein Wintermärchen, ist im Buch der Lieder noch nicht viel zu finden. Stattdessen befassen sich 142 der 237 Gedichte mit unglücklicher Liebe. Als Erklärung dafür werden Heines Gefühle zu seiner Cousine Amalie und später zu deren sieben Jahre jüngeren Schwester, beides Töchter Salomon Heines, genannt. Heine äußerte sich zu derartiger Interpretation in einem Brief an Karl Immermann vom 10. Juni 1823:

„Nur etwas kann mich aufs schmerzlichste verletzen, wenn man den Geist meiner Dichtungen aus der Geschichte (Sie wissen was dieses Wort bedeutet) aus der Geschichte des Verfassers erklären will. Es kränkte mich tief und bitter als ich gestern im Briefe eines Bekannten ersah wie er sich mein ganzes poetisches Wesen aus zusammengerafften Histörchen konstruieren wollte, und unerquickliche Aeüßerungen fallen ließ über Lebenseindrücke, politische Stellung, Religion, u. s. w. Aehnliches öffentlich ausgesprochen würde mich ganz empört haben, und ich bin herzlich froh daß nie drgl geschehn. Wie leicht auch die Geschichte eines Dichters Aufschluß geben könnte über sein Gedicht, wie leicht sich wirklich nachweisen ließe daß oft politische Stellung, Religion, Privathaß, Vorurtheil und Rücksichten auf sein Gedicht eingewirkt, so muß man dieses dennoch nie erwähnen, besonders nicht bey Lebzeiten des Dichters. Man entjungfert gleichsam das Gedicht, man zerreist den geheimnißvollen Schleyer desselben, wenn jener Einfluß der Geschichte den man nachweist wirklich vorhanden ist; man verunstaltet das Gedicht wenn man ihn fälschlich hineingegrübelt hat. Und wie wenig ist oft das äußere Gerüste unserer Geschichte mit unserer wirklichen, inneren Geschichte zusammenpassend! Bey mir wenigstens paste es nie.“ Das Buch der Lieder beinhaltet aber durchaus auch politische Gedichte. So ist etwa Donna Clara eine Kritik des zeitgenössischen Antisemitismus. Zu den bekanntesten Gedichten zählen Die Grenadiere, die Loreley und Die alten, bösen Lieder.

Heine gilt als „letzter Dichter der Romantik“ und zugleich als deren Überwinder. Er machte die Alltagssprache lyrikfähig, erhob das Feuilleton und den Reisebericht zur Kunstform und verlieh der deutschen Literatur eine zuvor nicht gekannte elegante Leichtigkeit. Die Werke kaum eines anderen Dichters deutscher Sprache wurden bis heute so häufig übersetzt und vertont. Als kritischer, politisch engagierter Journalist, Essayist, Satiriker und Polemiker war Heine ebenso bewundert wie gefürchtet. Wegen seiner jüdischen Herkunft und seiner politischen Haltung wurde er von Antisemiten und Nationalisten über seinen Tod hinaus angefeindet. Die Außenseiterrolle prägte sein Leben, sein Werk und dessen Rezeptionsgeschichte.

Seine ersten Gedichte (Ein Traum, gar seltsam, Mit Rosen, Zypressen) veröffentlichte Heine bereits 1816, in seiner Hamburger Zeit, unter dem

Pseudonym Sy. Freudhold Riesenharf (ein Anagramm von Harry Heine, Dusseldorff) in der Zeitschrift Hamburgs Wächter. Als H. Heine publizierte er im Dezember 1821 in Berlin seinen ersten Lyrikband Gedichte. 1823 folgte Tragödien, nebst einem Lyrischen Intermezzo. In der 1821 entstandenen Tragödie Almansor befasst sich Heine erstmals ausführlich mit der islamischen Kultur des maurischen Andalusien, die er in zahlreichen Gedichten immer wieder gefeiert und deren Untergang er betrauert hat. Das Stück spielt kurz nach dem Fall von Granada und behandelt die Lage der verbliebenen muslimischen Bevölkerung (Morisken), die unter der Regierung der Katholischen Könige ihre Religion nicht mehr ausüben durfte. Im Almansor findet sich Heines frühe politische Aussage, die sich auf Bücherverbrennungen des Korans und anderer Literatur in arabischer Sprache in dieser Zeit^[21] bezieht:

Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.

1824 erschien die Sammlung Dreiunddreißig Gedichte, darunter Heines in Deutschland heute bekanntestes Werk: Die Loreley. Im selben Jahr besuchte er während einer Harzreise den von ihm hoch verehrten Johann Wolfgang von Goethe in Weimar. Bereits zwei Jahre zuvor hatte er ihm seinen ersten Gedichtband mit einer Widmung zugesandt. Der Besuch verlief für Heine aber eher enttäuschend, da er sich – ganz im Gegensatz zu seinem Naturell – befangen und linkisch zeigte und Goethe ihm nur höflich-distanziert begegnete.

Im Jahr 1826 veröffentlichte Heine den Reisebericht Harzreise, der sein erster großer Publikumserfolg wurde. Im selben Jahr begann seine Geschäftsbeziehung zu dem Hamburger Verlag Hoffmann und Campe. Julius Campe sollte bis zu Heines Tod sein Verleger bleiben. Er brachte im Oktober 1827 den Lyrikband Buch der Lieder heraus, der Heines Ruhm begründete und bis heute populär ist. Der romantische, oft volksliedhafte Ton dieser und späterer Gedichte, die unter anderem Robert Schumann in seinem Werk Dichterliebe vertont hat, traf den Nerv nicht nur seiner Zeit.

Aber Heine überwand den romantischen Ton bald, indem er ihn ironisch unterlief und die Stilmittel des romantischen Gedichts auch für Verse politischen Inhalts nutzte. Er selbst nannte sich einen „entlaufenen Romantiker“. Hier ein Beispiel für die ironische Brechung, in dem er sich über sentimental-romantische Naturergriffenheit lustig macht:

Das Fräulein stand am Meere
Und seufzte lang und bang.
Es rührte sie so sehre
der Sonnen untergang.
Mein Fräulein! Sein sie munter,
Das ist ein altes Stück;
Hier vorne geht sie unter
Und kehrt von hinten zurück.

Vorlesung 8

Poem von Heine.

Plan:

1. Heines Übersiedlung nach Paris und sein Leben im Exil
2. Deutschland. Ein Wintermärchen Entstehung und Thematik
3. Aufbau (Analyse und Interpretation, kurz)

Heines Übersiedlung nach Paris und sein Leben im Exil

Heines Übersiedlung nach Paris im Mai 1831 markierte die Schwelle zu seiner zweiten großen Lebens- und Schaffensperiode. Sein Entschluss zur Emigration aus Deutschland entsprang keiner unmittelbaren politischen Zwangssituation. Heines bürgerliche Existenz in den Ländern des Deutschen Bundes war - zumindest bis zum Beginn der 30er Jahre - durch polizeistaatliche Maßnahmen eigentlich nicht bedroht. Die französische Julirevolution 1830, die u.a. aufgrund der eingeschränkten Pressefreiheit stattfand, löste in Heine die Hoffnung aus, dass eine neue Epoche folgen würde und er emigrierte auch deshalb nach Paris, weil er keine Chance für ähnliche Erfolge in Deutschland sah. Frankreich war für ihn "das gelobte Land", "das Land der Verheißung". Er verwendete häufig religiöse Anspielungen, wenn er über dieses Land sprach, mit der Verheißung meinte er die Französische Revolution.

Heines Übersiedlung nach Paris 1831, die für ihn das Zusammentreffen mit dem Saint-Simonismus *bedeutet, hängt indes eng mit der Julirevolution von 1830 zusammen, in der er eine neue Chance für die Verwirklichung der Ideale der Französischen Revolution von 1789 erblickt. Für Heine die Initialzündung, nun endgültig nach Paris zu gehen. Da er bereits im Frühjahr 1823, noch vor der Entstehung seiner Reisebilder, mit dem Gedanken gespielt hatte.

"Paris ist das neue Jerusalem, und der Rhein ist der Jordan, der das geweihte Land der Freiheit trennt vom Lande der Philister*."

Über den Beschäftigungen mit seinen Reisebildern traten seine Emigrationsgedanken erst einmal wieder in den Hintergrund, tauchen aber bereits im Herbst 1826 wieder auf. In Briefen an Freunde (Immermann, Varnhagen von Ense, und Meckel) berichtete er von seinem wieder erfassten Plan, Deutschland für immer zu verlassen und nach Paris zu übersiedeln. Als Grund dafür, nannte er die "Qual persönlicher Verhältnisse". Nämlich vor allem, das auch durch seine protestantische Taufe im Jahr 1825 kaum geminderte Leiden an seinem Judentum, sowie seine geringe, dem Druck der deutschen Verhältnisse auf die Dauer nicht gewachsene psychische Widerstandskraft.

In all seines Aussagen der 20er Jahre, mehren sich die Klagen über körperliches und seelisches Unwohlsein, über eine zunehmende Einsamkeit und Isolierung, inmitten eines dumpf restaurierten Deutschland, über antisemitische Tendenzen,

die ungebrochene Allianz von Kirche und Adel und die sozial - politische Rückständigkeit des unter Metternich (österreichischer Staatskanzler) stehenden Deutschen Bundes.

Der Dichter dürfte übrigens schon vorher eine Rückkehr nach Deutschland aus seinen Plänen ausgeschlossen haben, da er sogar mit dem Gedanken gespielt hat, die deutsche Sprache aufzugeben und fortan nur noch französisch zu schreiben. Er kam im Mai 1831 an. Heine befand sich in Paris als ein willkommenener Gast: er wurde beehrt als ein deutscher Emigrant, den die Franzosen liebten. Tatsächlich liebte Heine das Leben in Paris. 1832 schrieb er an einen Freund: "Fragt Sie jemand, wie ich mich hier befinde, so sagen Sie: wie ein Fisch im Wasser. Oder vielmehr, sagen Sie den Leuten, dass, wenn im Meere ein Fisch den anderen nach seinem Befinden fragt, so antworte dieser: ich befinde mich wie Heine in Paris."

Kurz bevor er Deutschland verlassen hatte, war er mit dem deutschen Zeitungsverleger Baron von Cotta in Verbindung gesetzt geworden. Dieser fragte ihn, ob er ein französischer Korrespondent für die Augsburger Allgemeine Zeitung sein wollte. Heine akzeptierte gern, denn nicht nur bekam er dadurch ein Gehalt, sondern auch gab es ihm die Gelegenheit, seine Ideen dem Volke zu äußern.

Eigentlich war es um die Zeit, als Heine in Paris ankam, dass er anfang, ein Gefühl dafür zu entwickeln, genau welches Ziel seine Werke nehmen würden. Obwohl es ziemlich viel von Gelehrten disputiert gewesen ist, scheint es als ob Heine sich als ein Vermittler oder ein Mittelsmann zwischen den zwei Kulturen sah. Viele Historiker versäumen es, dieses zu bemerken, aber es kommt in den Werken Heines selbst zum Ausdruck. Die meisten literarischen Kritiker sagen, dass Heine Deutschland für Paris verließ, um sich in französischen Angelegenheiten zu vertiefen, lieber als seiner Heimat treu zu bleiben. Viele nennen Heine einen Abtrünniger oder einen Überläufer, und behaupten, dass er den Kontakt zu den Zuständen in Deutschland völlig verlor.

Heine verließ zwar seine Heimat, aber er blieb ihr treu. Vielleicht der Notwendigkeit wegen, seine Kolumnen in der Zeitung Cottas zu schreiben, aber auch seines großen Interesses für die deutsche Politik wegen, blieb Heine deutschen Kultur zugewandt. Er hatte natürlich keine Kenntnis aus erster Hand von den Ereignissen in Deutschland, weder könnte er ungehindert dahin reisen, besonders nach dem Beschluß des Bundestags. Im Wesentlichen glaubte Heine, dass er ein Vermittler der Kommunikation zwischen Deutschland und Frankreich war. Deswegen schrieb er nicht für eine Gruppe, sondern richtete seine Werke an die Deutschen sowie auch die Franzosen; er versuchte, das Verständnis der zwei Länder zu ergänzen, indem er das Vorhandensein der Kenntnisse über die zwei Völker vergrößerte. Seine Schriften über die deutschen Angelegenheiten sollten als eine Korrektur und eine Ermahnung für die Franzosen dienen. Ursprünglich geschrieben für ein französisches Publikum, das, wie Heine glaubte, die Entwicklungen und die Tradition der deutschen Literatur mißverstand, versuchte

er, einige falsche Vorstellungen von Deutschland, die in französischen intellektuellen Kreisen aktuell gewesen waren, zu berichtigen, sowie auch die Franzosen davor zu warnen, bestimmten abwegigen deutschen Sitten nicht zu folgen.

Diese Schriften erschienen von 1832 bis 1835 in einer französischen Zeitschrift für deutsch-französischen Affären, die *Revue des Deux Mondes*. In seinem Werk, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* schrieb Heine von der Revolution, die er als sehr nahe bevorstehend in Deutschland sah; er warnte die Franzosen: "Lächelt nicht über den Phantasten, der im Reiche der Erscheinungen dieselbe Revolution erwartet, die im Gebiete des Geistes stattgefunden. Der Gedanke geht der Tat voraus wie der Blitz dem Donner. Der deutsche Donner ist freilich auch ein Donner und ist nicht sehr gelenkig und kommt etwas langsam herangerollt; aber kommen wird er, und wenn Ihr es einst krachen hört, wie es noch niemals in der Weltgeschichte gekracht hat, so wißt: der deutsche Donner hat endlich sein Ziel erreicht. Bei diesem Geräusche werden die Adler aus der Luft tot niederfallen, und die Löwen in der fernsten Wüste Afrikas werden die Schwänze einkneifen und sich in ihren königlichen Höhlen verkriechen. Es wird ein Stück aufgeführt werden in Deutschland, wogegen die Französische Revolution nur wie eine harmlose Idylle erscheinen möchte."

Diese Schrift, die erst im Jahre 1834 veröffentlicht wurde, war dem Prosper Enfantin, der damalige Leiter der Schule des Saint-Simonismus, gewidmet, obwohl die Widmung später von Heine entzogen wurde. Am Anfang des Werkes gibt Heine spezifisch seine Absichten an: indem er das Werk schrieb, wollte er dem französischen Volke eine Diskussion der deutschen Literatur geben, die sie verstehen könnten. Diese Schrift wurde später in einem Buch unter den Titel *De l'Allemagne* einbezogen, zusammen mit seinem früheren Werk *Die romantische Schule*.

Ein anderes Mittel, das Heine benutzte, als er die zwei Kulturen näher zu bringen versuchte, war ziemlich ironisch, indem er ihre Unterschiede darstellte. Als er dies machte, stellte er Vergleichen an, in seinem typisch witzigem, ironischem Stil, der seine Abstimmung an die beiden Länder sehr klar zeigte. Später in demselben Werk besprach Heine die deutsche Reaktion auf der Französischen Revolution. Heine verbrachte den Rest seines Lebens in Paris, obwohl er eine einzige Reise zurück in seine Heimat im Jahre 1842 unternahm, um seine Mutter zu besuchen. Im Jahre 1843 hörte er auf, für die *Augsburger Allgemeine Zeitung* zu schreiben. Im Jahre 1848 erkrankte er an einer Rückenmarkentzündung, Während der acht folgenden Jahren war er ans Bett gefesselt; deshalb nannte er sein Bett seine »Matratzengruft«. Die Revolution von Februar 1848, welche die Julimonarchie stürzte, kam eigentlich nicht als eine Überraschung für Heine, weil er wohl wusste, dass unter den niedrigen Ständen Unruhe sich erhöhte; auch sah er gewiss die Lebensmittelknappheiten und das allgemeine Elend, das wieder in Frankreich einsetzte. Obwohl Heine nicht mehr so aktiv schrieb, nachdem er 1849 fast blind

geworden war, drückte er seine Gefühle von Traurigkeit und Enttäuschung aus. Heinrich Heine ist am 17. Februar 1856 in seiner Wohnung in Paris gestorben. Er hatte sehr wenig an der Politik in seinen letzten Jahren teilgenommen; trotzdem behielt er eine enge Verbindung mit seiner Heimat durch seine Korrespondenz und die Besuche seiner Freunden. Obwohl es von vielen Kritiker behauptet wird, dass Heine Deutschland verließ, um sich auf politisches und soziales Leben in Paris zu verwenden, ist dieses widerlegt von seinen vielen Schriften über Deutschland, sowie auch von seinem ausgedrückten Ziel, die Vermittlung zwischen Deutschland und Frankreich zu erleichtern. Als eine Folge der Julirevolution kam dann Heinrich Heine, einer der größten deutschen Dichter, nach Paris, und da hatte er Erfolg dabei, ein Hilfsmittel zu ergründen, das die kulturellen Verständnisse verbesserte. Heine hörte eigentlich nie auf, für Deutschland zu schreiben, sogar als er im Exil in Frankreich war, und er muß nicht als ein Verräter gesehen sein, sondern als ein treuer Bürger, der zum Wohle seiner Heimat arbeitete.

Deutschland. Ein Wintermärchen

Entstehung und Thematik

Im Herbst 1843 kehrte Heine nach 12jährigem Exil in Paris zum ersten Mal wieder nach Deutschland zurück, um dort seine Mutter zu besuchen. Nach seiner Rückkehr nach Paris, im Januar 1844, verfasste Heine das durch viele Eindrücke der Reise angeregte Vers - Epos "Deutschland. Ein Wintermärchen", dem er einen an Shakespeare orientierten Namen gab ("The Winter's Tale" ist der Titel eines Dramas des engl. Dichters; Der Winter ist hier die Metapher für die erstarrenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in seinem Heimatland).

Bei Heines Werk "Deutschland. Ein Wintermärchen" handelt es sich um eine poetische Reisedokumentation und gleichzeitig um eine politische Satire. In diesem Werk äußerte sich Heine satirisch zu den Zuständen in Deutschland in der Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es strotzt von Angriffen auf die damals herrschenden und fordert, die Errungenschaften der bürgerlichen Revolution in Frankreich auch auf Deutschland zu übertragen. Im April 1844 war das Werk fertiggestellt und sollte veröffentlicht werden. Da aber die Zensur eine Druckerlaubnis erteilen musste, veranlaßte Heines Verleger Julius Campe, einige Änderungen und Abschwächungen. Im Oktober 1844 wurde das Werk als Separatausgabe endlich gedruckt und auch ausgeliefert. Im selben Jahr erschien eine Ausgabe der "Neuen Gedichte", die ebenfalls das "Wintermärchen" enthielten. Ein Nachdruck erfolgte im Pariser "Vorwärts", an dem Karl Marx mitarbeitete. Es erschienen noch zwei französische Prosaübersetzungen.

Die Reaktion der deutschen Länder war heftig: noch im selben Jahr wurde auf das Bestreben Preußens in fast allen Staaten des Deutschen Bundes das Buch verboten und beschlagnahmt. Gegen Heine wurde ein Haftbefehl erlassen, falls er deutschen Boden betreten sollte.

Aufbau (Analyse und Interpretation, kurz)

Die Dichtung besteht aus einem Vorwort, datiert vom 17.9.1844, und 27 Kapiteln (Caput überschrieben, um Sachlichkeit vorzutäuschen), insgesamt aus 528 Strophen.

Erzähler ist das lyrische Ich
Heine verwendet eine damals beliebte Strophenform, die in vielen Volksliedern der Romantik zu finden ist.
Die Verse 1 und 3 weisen je vier, die Verse 2 und 4 jeweils drei Hebungen auf, der Versschluss ist abwechselnd männlich und weiblich.
Zweiter und vierter Vers reimen miteinander; Heine hat bei einigen Strophen - von der Kritik oft mißverstanden - unbeholfen und holprig wirkende Reimwörter verwendet, die aber immer eine witzige Anspielung auf den jeweiligen Inhalt bilden.

Das Vorwort

Das Vorwort ist im September 1844 in Hamburg entstanden. Zunächst spricht Heine von der Entstehung des Werks, dann sogleich von den besonderen Bedingungen, dem klimatischen Gegensatz zwischen Deutschland und Frankreich. Die erwähnten Schwierigkeiten weisen auf die Notwendigkeit hin, wegen der Zensur einige Abschnitte des Gedichtes zu verändern, politische Anspielungen abzumildern und die direkte persönliche Kritik an deutschen Herrschern zu tilgen. Heines wichtigstes Anliegen aber ist, einem möglichen Vorwurf entgegenzutreten, nämlich dem mangelnder Vaterlandsliebe. Hier entwickelt der Autor in einer Zeit des verstärkten Nationalismus eine humane Position, die in den nächsten hundert Jahren in Deutschland von fast niemandem geteilt wurde. Die positive Haltung gegenüber Frankreich ist Heine später häufig als Verrat an der deutschen Sache ausgelegt worden.

Deutschland. Ein Wintermärchen (1844)

Heines ausgeprägter Charakter als politischer Dichter kommt in seinem Wintermärchen deutlich zum Vorschein. Es weist eine klare, satirisch zugespitzte Metaphorik auf, in welcher der Winter für die deutsche Restauration und Rückständigkeit steht, dem das wärmere und geistig freiere Frankreich gegenübergestellt wird. Das in Capita (Sing.: Caput) eingeteilte Gedicht beschwört zunächst die Sehnsucht nach der deutschen Heimat, deren alte unpolitische Botschaft – vorgetragen von der romantischen Gestalt eines Harfenmädchens – aber als falsch und heuchlerisch dargestellt wird:

Sie sang das alte Entsagungslied,
Das Eyapopeya vom Himmel,
Womit man einlullet, wenn es greint,
Das Volk, den großen Lämmel.
Ich kenne die Weise, ich kenne den Text,
Ich kenn` auch die Herren Verfasser;
Ich weiß, sie tranken heimlich Wein
Und predigten öffentlich Wasser.

Dem stellt Heine sein eigenes Programm gegenüber: Ein neues Lied, ein besseres Lied,

O Freunde, will ich euch dichten!

Wir wollen hier auf Erden schon

Das Himmelreich errichten.

Dieses Programm ist Ausdruck seines – auch andernorts (z. B. in: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland von 1834) – geäußerten Sensualismus und seiner frühsozialistischen Positionen zugleich:

Es wächst hienieden Brot genug

Für alle Menschenkinder,

Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust,

Und Zuckererbsen nicht minder.

Ja, Zuckererbsen für Jedermann,

Sobald die Schoten platzen!

Den Himmel überlassen wir

Den Engeln und den Spatzen.

Heine verlangt gewissermaßen eine universale Erotisierung des Lebens: Wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volks, sondern für die Gottesrechte des Menschen. Hierin [...] unterscheiden wir uns von den Männern der Revolution. Wir wollen keine Sanskulotten sein, [...] wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter. Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphantanz, Musik und Comödien

Vorlesung 9-10

Realismus. Hauptzügen des Realismus. Schaffen von G. Büchner. Deutsche Dichtung der 30-40 Jahren des 19. Jh.

Plan:

1. Realismus in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts
2. Poetischer Realismus – Das nackte Leben schön gestaltet
3. Der poetische Realismus in Deutschland

Realismus in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts

Der Begriff Realismus beschreibt das Verhältnis des Menschen zum realen Leben. Als Epochenbezeichnung der deutschen Literatur verwendet man den Begriff des poetischen Realismus (zwischen 1848 und 1890). Als Philosophie oder Kunstauffassung kann Realismus eine Bezeichnung für sehr verschiedene Kunstrichtungen sein, zum Beispiel: Realistische Tendenzen zeigten sich in der deutschen Literatur erstmals im Werk Georg Büchners (1813-1837), vor allem in der unvollendet gebliebenen Novelle* „Lenz“ (1835). Der hessische Dramatiker und Erzähler schreibt darin über einige Tage im Leben des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), der als erfolgreicher Dramatiker 1777 psychisch

erkrankte und später elend zugrunde ging. Die „Lenz“-Novelle gilt als das bedeutendste Werk des Frührealismus. Ähnlich wie zuvor den Romantikern ging es Büchner darum, das Leben in seiner Ganzheit darzustellen, deswegen schloss er auch die Geisteskrankheit seiner Hauptfigur in seiner Novelle nicht aus. Im Gegensatz zur Klassik war für Büchner nicht nur das „Gute, Wahre und Schöne“ Gegenstand der Kunst, sondern auch das Hässliche. In seiner Wirklichkeitsnähe geht Büchners Drama „Woyzeck“ (1836 begonnen und nicht vollendet) noch weiter, so dass dieses Theaterstück in die Nähe des Naturalismus gestellt wird. Ganz im Gegensatz zum Frührealismus lehnt der poetische Realismus naturalistische Tendenzen strikt ab:

„Vor allem verstehen wir nicht [unter dem Programm] das nackte Wiedergeben des alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten. ... es ist noch nicht lange her, dass man (namentlich in der Malerei) Misere mit Realismus verwechselte und bei der Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehen, ... sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeigt zu haben. Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: die Läuterung* fehlt.“* Theodor Fontane (1819-1898) war der bedeutendste Erzähler des poetischen Realismus. Im zugefolge sollten die geschriebenen Geschichten Gegenwartsnähe (Realismus) und Poesie (Dichtung) vereinen. Damit Kunst entstehen kann, muss jede Geschichte von Nebensächlichem, Banalem gereinigt und mit der Betonung des als wesentlich Empfundenen, Typischen, immer Gültigen erzählt werden. Besonderen Wert legte man daher auf eine stilistisch einwandfreie, gehobene Sprache. Als nicht künstlerische Themen schloss der poetische Realismus die Darstellung von Sexualität und Krankheit sowie Figuren aus den sozialen Unterschichten aus. Das wichtigste Genre* des poetischen Realismus war die Prosa. Ihre Geschichten spielen im Unterschied zu den realistischen Romanen französischer und englischer Autoren stets in einem überschaubaren Lebensbereich wie einem Dorf oder einer Kleinstadt, nicht aber im öffentlichen Leben großer Städte. Thema sind nicht gesellschaftliche Entwicklungen, sondern die Entwicklung bzw. die Persönlichkeitsbildung des Einzelnen. Zu den heute noch bekannteren Romanautoren des poetischen Realismus zählen neben Theodor Fontane Wilhelm Realistische Literatur versucht also eine Nachahmung des Lebens in all seinen Erscheinungen. Die griechischen Philosophen Platon und Aristoteles haben diese Art der Kunstdarstellung erfasst. Bis heute gilt der Realismus als eines der wichtigsten Darstellungsprinzipien.

Anfang des 19. Jahrhunderts bekam der Realismus wieder einen bedeutenden "Aufschwung": Durch die politisch- gesellschaftlichen Umwälzungen und durch die technischen Entwicklungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewann die realistische Sichtweise zunächst in England und Frankreich eine neue, überragende Bedeutung.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt die Lebensrealität vieler Menschen in Europa auf den Kopf: Es ist eine Zeit gravierender Veränderungen. Die Industrialisierung führt zu erheblichen Fortschritten in Wirtschaft und

Wissenschaft, Technik und Medizin. Damit gehen einerseits ungekannte Vereinfachungen für Alltag und Arbeit einher. Andererseits verändert sich die Arbeitswelt für viele zum Schlechten. Auf dem Land treiben die technischen Verbesserungen sowie das Bevölkerungswachstum Kleinbauern und besitzlose Tagelöhner in einen existenziellen Überlebenskampf. Auf der Suche nach einer Möglichkeit, in dieser neuen, modernen Welt zu existieren, ziehen daher Unzählige vom Land in die Städte. Diese können den immensen Zulauf kaum auffangen. Das in der Stadt etablierte wohlhabende Bürgertum muss sich damit arrangieren, dass neben ihm eine breite Schicht prekär lebender Fabrikarbeiter entsteht, auch Proletariat genannt. Soziale Spannungen zwischen den Schichten sind vorprogrammiert. Auch in ideeller Hinsicht verändert sich die Gesellschaft: Neue Erkenntnisse in den Naturwissenschaften stellen das christliche Weltbild infrage. Traditionelle Werte und Institutionen wie die Ständegesellschaft oder die Großfamilie verlieren zunehmend an Allgemeingültigkeit.

Als 1848 die Märzrevolution scheitert und damit die Aussicht auf eine breite politische Mitgestaltung in weite Ferne rückt, scheinen alle Hoffnungen und Ideale der Bürgerlichen infrage gestellt. Das bürgerliche Selbstverständnis ist endgültig angeschlagen. Aus der ideellen Haltlosigkeit geht eine Sehnsucht nach neuer Verankerung hervor. Das Bürgertum muss sich in der Welt neu verorten.

Poetischer Realismus – Das nackte Leben schön gestaltet

Obwohl die Kunstauffassung des Realismus Erfahrungswirklichkeiten ins Zentrum rückt, geht es ihr nicht allein um die Abbildung der Realität – erst der radikalere Naturalismus wird genau das von den Schriftstellern fordern. Besonders im deutschsprachigen Raum setzt sich vorerst der sogenannte *poetische Realismus* durch. Der Schriftsteller Otto Ludwig prägt den Begriff. Der poetische Realismus fordert zwar die Auseinandersetzung mit der nüchternen Realität, verzichtet aber weder auf Kunstgriffe noch auf Poetik. Vielmehr streben seine Vertreter nach einer dichterischen Ausgestaltung und Überhöhung der Wirklichkeit – erst der Künstler bringt das Schöne hervor und formt es. Kritiker sprechen diesbezüglich auch von einer “Verklärung” der Wirklichkeit.

Otto Ludwig selbst charakterisiert in diesem Zusammenhang realistische Dichtung als eine “Poesie der Wirklichkeit, die nackten Stellen des Lebens überblumend durch Ausmalung der Stimmung und Beleuchtung des Gewöhnlichsten im Leben mit dem Lichte der Idee”. Der Künstler soll in der Banalität des Alltäglichen das Besondere ausmachen, es hervorheben und überzeichnen. Unschwer finden sich in realistischen Romanen bestimmte Techniken der Ästhetisierung. So spielen die Realisten in Ortsbeschreibungen oft symbolisch auf das Innenleben der Figuren an. Ein vielzitiertes Beispiel hierfür ist das Schaukelmotiv in Theodor Fontanes Roman *Effi Briest*. Gleich auf der ersten Seite des Romans führt Fontane in den detaillierten Beschreibungen des herrschaftlichen Schauplatzes Effis alte Kinderschaukel ein:

“Fronthaus, Seitenflügel und Kirchhofsmauer bildeten ein einen kleinen Ziergarten umschließendes Hufeisen, an dessen offener Seite man eines Teiches mit Wassersteg und angekettetem Boot und dicht daneben einer Schaukel gewahr wurde, deren horizontal gelegtes Brett zu Häupten und Füßen an je zwei Stricken hing – die Pfosten der Balkenlage schon etwas schief stehend. Zwischen Teich und Rondell aber und die Schaukel halb versteckend standen ein paar mächtige alte Platanen.”

Gerade im Kontrast zum ansonsten wohl geordneten und bodenständigen Herrenhaus symbolisiert die Schaukel mit dem schiefen Balken vorausdeutend die abenteuerlustige, kindliche und leichtsinnige Persönlichkeit der Protagonistin. In einem Brief vom 18. August 1880 schreibt Theodor Fontane: “Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinahe die erste Zeile [...]. Bei richtigem Aufbau muss in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken.” In dieser Aussage Fontanes schwingt also die Aufforderung an die Leserschaft mit, einen besonders intensiven Blick auf die Romananfänge zu werfen: Dort könnten Vorausdeutungen in Bezug auf Handlung und Figurencharaktere versteckt sein.

Der Einzelne im Fokus

Die Protagonisten müssen nicht immer, wie bei Effi Briest, dem Großbürgertum entspringen. Auch die Sorgen des kleinbürgerlichen Alltags finden Eingang in die realistische Literatur. Bisweilen sprechen Kritiker auch vom “bürgerlichem Realismus”. In den Fokus rücken alltägliche menschliche Probleme von Einzelnen, die in einen möglichst konkreten gesellschaftlichen und historischen Kontext eingebettet werden. Auf diese Weise ist die Handlung meist lokal und zeitlich eindeutig zu verorten. Da die Sachverhalte der zeitgenössischen Leserschaft glaubwürdig erscheinen sollen, ist die Handlung meist in der Gegenwart und tatsächlichen Umgebung der jeweiligen Dichter angelegt. Eine starke Beziehung zur Heimat zeichnet die meisten realistischen Erzählungen aus. Schließlich sind Realisten der Überzeugung, dass das unmittelbare Umfeld das glaubhafteste Setting für realistische Erzählungen darstellt. So erfährt auch die Erzählform der Dorfgeschichte, die noch aus der Zeit des Biedermeier stammt und in der das dörfliche und bäuerliche Leben zum Thema gemacht werden, im Realismus einen weiteren Höhepunkt.

Ebenso wie die Erzählhandlung durch ortsgenaue Schauplätze auf dingfesten Boden gestellt wird, werden auch die Protagonisten greifbarer: Sie sollen keine entrückten Luftgestalten mehr sein. Die psychologische Komponente gewinnt an Bedeutung. So finden sich klar strukturierte Einblicke in das Innenleben der Figuren, und die Handlungsabläufe lassen sich kausal begründen. Eines der großen Konfliktthemen des Realismus sind die Spannungen zwischen Individuum und Gesellschaft, wobei nicht die Masse, sondern die Persönlichkeit des Einzelnen ins

Zentrum der Betrachtung rückt. Mit dieser Hinwendung zum Alltäglichen und Privaten formiert sich der Realismus darüber hinaus als Gegenbewegung zur Literatur des Vormärz, welche sich den öffentlichen politischen Kampf auf die Fahne geschrieben hat.

Unparteiisches Beobachten

Obwohl die Schriftsteller dieser Epoche Wert darauf legen, die Gefühlswelt der Figuren hinlänglich zu beleuchten, bleibt das Ideal realistischen Erzählens eine größtmögliche Objektivität. Diese wird häufig durch auktoriales Erzählverhalten umgesetzt. Das Selbstbild eines realistischen Dichters kommt einem illusionslosen Beobachter gleich, der seine Erfahrungen im Detail und ohne Parteinahme schildert. Gefühle und Meinungen des Autors bleiben außen vor. Darüber hinaus schaffen humorvolle Einschübe und ironische Zwischentöne bisweilen eine Distanz zum Erzählten. Der Realismus bedient sich daher mit Vorliebe einfacher, erzählender Gattungen, vor allem des Romans und der Novelle. Drama und Lyrik spielen in der Epoche des Realismus nur marginale Rollen.

Charakteristisch für viele Novellen jener Zeit sind distanzierende Rahmentechniken. Eine solche findet man etwa bei Theodor Storms *Schimmelreiter*. Hier gibt es drei Erzählebenen, welche uns anschaulich vorführen, wie die Spukgeschichte über den Schatten eines mysteriösen Reiters von Mund zu Mund geht. Die mehrfache Überlieferung nimmt der Geschichte jedoch ihr geheimnisvolles Pathos. Im Endeffekt hat keine der Erzählstimmen die eigentliche Geschichte selbst erlebt – der gespenstische Schimmelreiter lebt von der Wiedergabe der Sage. Mithilfe von Einblicken in das Innenleben der Figuren lassen sich die gruselig anmutenden Geschehnisse psychologisch deuten. In der unaufgeregten und nüchternen Darstellung des Aberglaubens der nordfriesischen Bevölkerung, welche mit einem Bein noch in der Schauerromantik steht, führt Storm einer heutigen Leserschaft spielerisch und plastisch die Gegensätze zweier Literaturepochen vor Augen: der vor der Ratio davongaloppierenden Romantik sowie des Chimären jagenden Realismus.

Weltbild und Lebensgefühl

Wirtschaftliches Kennzeichen der Zeit des Realismus ist die rasch fortschreitende Industrialisierung auf der Grundlage eines rapide anwachsenden technischen und naturwissenschaftlichen Wissens. Soziale Kennzeichen sind der Übergang von der Agrar- zur Industriegesellschaft, das Zensuswahlrecht und die neue Trennlinie zwischen Herrschenden und Beherrschten:

- Adel und Klerus mit gesicherten Privilegien, die Bourgeoisie mit mehr Profit und weniger Idealen auf der einen Seite,
- auf der anderen Seite das Proletariat mit 14 Arbeitsstunden, ohne Sicherheit bei Krankheit, Alter oder Arbeitslosigkeit.

Vor diesem Hintergrund beginnt eine allmähliche Auseinandersetzung bürgerlicher Schriftsteller mit den "natürlichen Erscheinungen" und dem "real Existierenden".

Von Frankreich ausgehend kam es 1848 in ganz Mitteleuropa zu revolutionären Unruhen: Die Bürger der deutschen Staaten erhoben sich gegen ihre spätabsolutistischen Herrscher, mit ihnen aber erstmals auch das Handwerker-Proletariat, das mit weiterreichenden sozialen Forderungen auf die Barrikaden ging. Aus Furcht vor der "roten Republik" und "sozialer Anarchie" suchte das Großbürgertum schon bald den Kompromiß mit den alten Mächten. Die Revolution brach zusammen, die "deutsche Nationalversammlung" in Frankfurt wurde von preußischen Truppen zur Auflösung gezwungen. Damit ist zunächst nicht nur der Kampf des Bürgertums um politische Mitbestimmung gescheitert, sondern auch die Schaffung einer deutschen Nation "von unten". Diese wird erst 1871 "von oben" herbeigeführt - durch den Sieg des preußischen Militärs gegen Frankreich und die Ausrufung des preußischen Königs zum Kaiser des (2.) Deutschen Kaiserreichs. Die innenpolitischen Spannungen des neuen Staatsgebildes werden zunächst durch den siegbedingten Wirtschaftsaufschwung ("Gründerzeit") überdeckt, ebenso durch das geschickte Taktieren des Reichskanzlers Bismarck, der es versteht, die bürgerlichen Parteien gegeneinander auszuspielen (z.B. im "Kulturkampf" des preußischen Staates gegen die kathol.Kirche) oder sie mit dem "Schreckgespenst Sozialdemokratie" unter Druck zu halten. Seine Entlassung durch den jungen Kaiser Wilhelm II. (1890) macht die deutsche Politik zunehmend unberechenbar, denn unter Wilhelm II. beginnt die offen imperialistische Phase der deutschen Politik, die mit Slogans wie "verspätete Nation", "Platz an der Sonne" und "Volk ohne Raum" gerechtfertigt wird.

Der poetische Realismus in Deutschland

Der poetische Realismus ist die deutsche Variante des europäischen Realismus. Das Attribut "poetisch" muss nach allem, was über den Realismus gesagt wurde, als widersprüchlich erscheinen. In der Tat bedeutet dies, dass der deutsche Realismus im Vergleich zu dem französischen als weniger "realistisch" angesehen werden kann. Die deutschen Realisten selbst haben sich bewusst sowohl von der **Romantik** als auch von einem schonungslosen Realismus distanziert.

Die Ursachen für diese eigenständige Entwicklung liegen in der besonderen Situation Deutschlands im 19. Jh.:

- Das Vorbild der **Klassik** (Goethe, Schiller) wirkte auf die nachfolgenden Schriftstellergenerationen normbildend.
- Bis 1871 war Deutschland in Kleinstaaten aufgesplittert, die Industrialisierung setzte relativ spät ein, so dass lange provinzielle, ländliche, idyllische Verhältnisse erhalten blieben.

Hauptvertreter

- Theodor Storm (1817-1888) Novellen (z.B. "**Der Schimmelreiter**")
- Gottfried Keller (1819-1890) "**Der grüne Heinrich**" (Roman), Novellen (z.B. "**Kleider machen Leute**")
- Theodor Fontane (1819-1898) "**Effi Briest**", "**Der Stechlin**", "**Irrungen, Wirrungen**", "**Frau Jenny Treibel**"

- Wilhelm Raabe (1831-1910) "**Der Hungerpastor**"

Karl Georg Büchner (* 17. Oktober 1813 in Goddelau, Großherzogtum Hessen; † 19. Februar 1837 in Zürich) war ein hessischer Schriftsteller, Mediziner, Naturwissenschaftler und Revolutionär. Er gilt trotz seines schmalen Werkes – er starb bereits im Alter von 23 Jahren – als einer der bedeutendsten Literaten des Vormärz.^[1] Teile seines Werkes zählen zur Exilliteratur.

Werke

- Der Hessische Landbote, 1834 – zusammen mit Friedrich Ludwig Weidig (Flugschrift)
- Dantons Tod, 1835 (Drama)
- Lenz, 1835 (Erzählung)
- Leonce und Lena, 1836 (Lustspiel)
- Woyzeck, 1837 (Dramenfragment)
- Pietro Aretino, das Drama über Pietro Aretino, ist verschollen.
- Übersetzungen
 - Lucretia Borgia, 1835 (Übersetzung des Dramas von Victor Hugo)
 - Maria Tudor, 1835 (Übersetzung des Dramas von Victor Hugo)
-

Dantons Tod ist ein Drama in vier Akten von Georg Büchner. Es wurde von Mitte Januar bis Mitte Februar 1835 geschrieben. Im selben Jahr erschien eine von Karl Gutzkow herausgegebene Fassung im Literatur-Blatt von Eduard Dullers Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland und eine Buchfassung mit dem von Duller zur Beschwichtigung der Zensur erdachten Untertitel Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft beim Phönix-Verlag Johann David Sauerländers. Das Stück ist damit das einzige von Büchners Dramen, das noch zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurde – wenn auch in stark zensierter Fassung. Die Uraufführung fand erst am 5. Januar 1902 im Berliner Belle-Alliance-Theater als Produktion des Vereins Neue Freie Volksbühne statt, da das Stück lange Zeit als unspielbar galt. Außerdem gibt es eine von Gottfried von Einem komponierte Opernfassung.

Den historischen Hintergrund des Stückes bildet die Französische Revolution, so dass zumindest eine grobe Übersicht über den Verlauf der Revolution und ein Verständnis der darin handelnden politischen Gruppierungen und der zwischen ihnen auftretenden Konflikte für das Verständnis des Dramas notwendig sind. Der eigentliche Handlungsrahmen des Dramas umfasst dabei nur eine kurze Zeitspanne vom 24. März bis zum 5. April 1794, mithin einen Höhepunkt der so genannten Schreckensherrschaft, in welche die Revolution gemündet war.

Büchners Werk ist dem „Vormärz“ zuzurechnen. Das Ziel der politisch liberal orientierten Dichter in dieser Zeit war es, die Literatur von einer wirklichkeitsabgewandten Scheinexistenz wieder zu einem wirksamen Organ des gesellschaftlichen Lebens zu machen, das vor allem der politischen und sozialen Erneuerung zu dienen habe. Sie waren Gegner der Romantik und

politischen Restauration. Sie kämpften gegen Konvention, Feudalismus und Absolutismus, traten ein für die Freiheit des Wortes, für die Emanzipation des Individuums, auch der Frauen und der Juden, und für eine demokratische Verfassung. Sie schufen eine Tendenz- und Zeitdichtung, das heißt eine Dichtung, die sich mit den Problemen der damaligen Zeit auseinandersetzt und für liberale politische Ideen engagiert.

Georg Danton: Er wird als Mann dargestellt, der sich seinem Wohlleben, seiner angeborenen Genusssucht ergibt, da er an den bisherigen Erfolgen der französischen Revolution und deren weiteren Zielen zweifelt. Die Atmosphäre in Dantons Nähe ist geprägt durch Wein, Spiel und leicht zu habenden Frauen. Dies steht im Widerspruch zur Revolutionswirklichkeit des Volkes, welche durch Armut, Bettelei, Trunksucht und Prostitution gekennzeichnet ist. Danton selbst war einst arm, seinen jetzigen Reichtum verdankt er einem Geschenk des Herzogs von Orléans, der versuchte sich die Krone durch Bestechungen zu sichern und durch ein Geschenk, welches mit der Forderung, dass Danton das Königtum erhalte, einherging. Danton wird aber auch als Held dargestellt, der gegen das unnötige Töten von Robespierre Einspruch erhebt: Ihr wollt Brot und sie werfen euch Köpfe hin. Ihr durstet und sie machen euch das Blut der Guillotine zu lecken. Des Weiteren nimmt er seinen baldigen Tod als unausweichlich hin, eine gewisse Todessehnsucht wird erkennbar: Das Leben ist mir zur Last, man mag es mir entreißen, ich sehne mich danach, es abzuschütteln. Danton verbindet eine starke Liebe mit seiner Gattin Julie, ohne die er nicht sterben will: Oh, Julie! Wenn sie mich einsam ließe! Und wenn ich ganz zerfiele, mich ganz auflöste, ich wäre eine Handvoll gemarterten Staubes, jedes meiner Atome könnte nur Ruhe finden bei ihr.) Sie ist der Grund für sein letztes Aufbäumen vor dem Tod. Gleichwohl ist er ihr nicht immer treu und umgibt sich in der Abwesenheit seiner Frau mit Prostituierten (Akt 1, Szene 5). Danton präsentiert Klugheit, er reagiert nicht auf die Kampfansagen (Szene I,2 ff) von Robespierre, es kommt lediglich zu einer Unterhaltung.

Robespierre: Er erkennt die Not des Volkes, wird vom Volk bewundert und als der „Tugendhafte“ und der „Unbestechliche“ bezeichnet. Selbst handelt er jedoch nicht immer tugendhaft, dies wird schon zu Anfang des Dramas in der Unterhaltung zwischen Robespierre und Danton sichtbar. Robespierre wird vorgeworfen, dass er Menschen tötet, um von der bestehenden Not abzulenken. Er stellt sich als Mann mit sozialem Gewissen dar und stellt gleichzeitig Dantons Genusssucht an den Pranger, damit kann er das Volk von sich überzeugen. Andere Revolutionäre, besonders die Anhänger Dantons, bezeichnen die Politik Robespierres als Terror. Er selbst sieht den Schrecken als notwendig an, um der von ihm propagierten Tugend zum Sieg zu verhelfen. und andere.

Vorlesung 11

Deutsche Novelle. Schaffen von Storm , Raabe und Wagner.

Plan:

1. Deutsche Novelle
2. Schaffen von Storm , Raabe
3. Schaffen Wagner

Prosa- oder (selten) Verserzählung von mittlerem Umfang, die sich durch straffe Handlungsführung, formale Geschlossenheit und thematische Konzentration auszeichnet. Gegenstand des Erzählens ist nach der Definition Goethes »eine sich ereignete unerhörte Begebenheit«, eine Begebenheit also, die einen gewissen Anspruch auf Wahrheit erhebt und von etwas Neuem oder Außergewöhnlichem erzählt. Zu den zahlreichen Versuchen, die Novellenform näher zu charakterisieren, gehören die Hinweise auf die Zuspitzung des Erzählens auf einen Wendepunkt hin (und damit auf einen dem Drama verwandten Aufbau) und auf die Strukturierung durch ein sprachliches Leitmotiv oder durch ein Dingsymbol (Paul Heyse u. a.).

Nach Vorläufern in Humanismus, Barock und Aufklärung begann mit Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (1795), nach dem Beispiel Boccaccios als Zyklus mit Rahmenhandlung angelegt, die Geschichte der dt. Novelle. Auch Christoph Martin Wieland folgte mit dem Hexameron von Rosenhain (1805) der ital. (und frz.) Tradition. Zahlreiche weitere Novellenzyklen entstanden bis hin zu Gottfried Kellers Sinngedicht (1881), doch trat seit der Romantik und den N.n Heinrich v. Kleists die Einzelnovelle immer stärker in den Vordergrund. Auch Goethes Novelle (1828) bestätigt diese Tendenz. Neue Ausdrucksmöglichkeiten gewann die N. in der Romantik durch die Integration märchenhafter, phantastischer und dämonischer Elemente (Ludwig Tieck, Achim v. Arnim, Clemens Brentano, Friedrich de la Motte Fouqué, E. T. A. Hoffmann, Adelbert v. Chamisso, Joseph v. Eichendorff). Nach der Novellistik der Biedermeierzeit (Annette v. Droste-Hülshoff, Jeremias Gotthelf, Franz Grillparzer, Eduard Mörike, Adalbert Stifter) erreichte die dt. N. im Realismus ihren künstlerischen Höhepunkt (Keller, Theodor Storm, Conrad Ferdinand Meyer). Mit Gerhart Hauptmanns »novellistischer Studie« Bahnwärter Thiel (1888) beginnt die Geschichte der modernen N., die sich über Autoren wie Thomas und Heinrich Mann, Arthur Schnitzler oder Alfred Döblin bis zu Günter Grass und Martin Walser als äußerst fruchtbar ... erwiesen hat. Charakteristisch für die Entwicklung im 20. Jh. ist eine Erweiterung der formalen Ausdrucksmöglichkeiten, nicht zuletzt durch eine Annäherung an andere Formen des Erzählens (Kurzgeschichte).

Eine Novelle ist eine Erzählung von kürzerer bis mittlerer Länge. Oft wird darin ein Konflikt zwischen Ordnung und Chaos beschrieben, was zu einem Normenbruch und Einmaligkeit führt. Erzählt wird in der Regel ein einziges Ereignis, daher kommt auch der Ausdruck, die Novelle sei der Singularität verpflichtet. Novellen sind in der Regel sehr klar strukturiert und verfügen über eine geschlossene Form. Oftmals besitzt die Novelle ein Leitmotiv sowie ein (Ding-)Symbol. In vielen Novellen hat auch der Zufall eine zentrale Bedeutung und ist oft das konstituierende Element.

Goethe formuliert 1827 in einem Gespräch mit Johann Peter Eckermann als wesentliches Merkmal der Novelle „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“. In Goethes Werk Novelle ist von einem „seltsamen, unerhörten Ereignis“ die Rede. Diese Begebenheit stellt oft den Wendepunkt der Handlung dar. Fritz Martini zufolge verlagert sich jedoch im 19. Jahrhundert der Schwerpunkt weg vom unerwarteten, rätselhaften Faktum und hin zum „psychologisch besonderen Charakter, seiner inneren seelischen Bewegung und seinem Geschick“. Oftmals leiden die Protagonisten dann an Isolation, Ausgrenzung oder einem Mangel an Kommunikation.

Weitere Kennzeichen der Novelle sind eine straffe, überwiegend lineare Handlungsführung, der Wechsel zwischen einem stark raffenden Handlungsbericht und dem gezielten Einsatz szenisch und breiter ausgebildeter Partien an den Höhe- und Wendepunkten (Peripetie), während die Handlung am Schluss meist ausklingt und die Zukunft der Figuren nur angedeutet wird. Typisch sind Vorausdeutungs- und Integrationstechniken wie Leitmotive, Dingsymbole, die Dominanz des Ereignishaften sowie die Einbettung der Haupthandlung in eine Rahmenhandlung. Theodor Storm schrieb, die Novelle sei aufgrund ihres komponierten und strukturierten Aufbaus „die Schwester des Dramas“. Aufgrund der Kürze von Novellen liegt zumeist nur eine knappe Exposition vor, die den Leser direkt ins Geschehen leitet. Im Unterschied zur Kurzgeschichte sind für die Novelle typisch eine konsequente Ausformulierung des zentralen Konflikts, eine Tendenz zur geschlossenen Form, ein dialogischer Charakter sowie eine hohe Dichte. Die Novellenforschung hat herausgearbeitet, dass die Novelle oft symbolisch gedeutet werden kann und Sachverhalte verdichtet und so einen – nach Goethe – „unauslotbaren Sinn-Raum“ schafft.

Hans Theodor Woldsen Storm 1817-1888

Ein deutscher Schriftsteller, der als Lyriker und als Autor von Novellen und Prosa des deutschen Realismus mit norddeutscher Prägung bedeutend war. Im bürgerlichen Beruf war Storm Jurist.

Immensee ist eine Novelle, die der norddeutsche Schriftsteller Theodor Storm im Jahre 1849 verfasste. In der Novelle erinnert sich ein älterer Herr an seine unerfüllte Kinder- und Jugendliebe.

Die Hauptpersonen Reinhard Werner und Elisabeth (ohne Nachname) sind schon vom Kindesalter an eng befreundet. Der fünf Jahre ältere Reinhard begeistert Elisabeth durch Märchen, die er für sie auf Zettel schreibt. Außerdem besitzt er einen Pergamentband, in dem er seine Erlebnisse in Gedichten festhält, ohne dass Elisabeth davon weiß.

Schon in diesen jungen Jahren ist Reinhard sich bewusst, dass er sein Leben mit Elisabeth teilen möchte. Daran ändern auch eine neue Schule und neue Jungenfreundschaften nichts.

Als Reinhard siebzehn Jahre alt ist, rückt für ihn der Moment der Trennung von Elisabeth immer näher, weil er zur Ausbildung fortgehen muss. Kurz vor seiner Abreise verspricht er ihr, er werde weiterhin Märchen für sie verfassen, die er ihr dann mit den Briefen an seine Mutter schicken werde. Das freut sie sehr, denn sie

kann sich eine Zeit ohne Reinhard nicht vorstellen. Am Tag vor seiner Abreise versammelt sich eine große Gesellschaft, um von Reinhard Abschied zu nehmen. Sie verbringen den ganzen Tag zusammen. Als Reinhard wieder nach Hause zurückkehrt, fasst er sogleich wieder ein Gedicht, das er in seinen Pergamentband schreibt, welcher schon zur Hälfte gefüllt ist.

Bald ist Weihnachtsabend. Reinhard verbringt seine Zeit mit anderen Studenten im Ratskeller, in dem er seine Aufmerksamkeit einem Mädchen widmet, das dort zusammen mit einem Geiger Zither spielt. Das Mädchen singt auch für ihn, obwohl es sich anfangs ziert. Er zieht jedoch den Zorn des Mädchens auf sich, weil er wegen einer ihm überbrachten Nachricht rasch nach Hause eilt. Dort findet er ein Paket vor. Aufgeregt betrachtet er den Inhalt. Neben Kuchen und persönlichen Dingen sind es Briefe von Elisabeth und seiner Mutter. Elisabeth beklagt sich in ihrem Brief, der Vogel, den Reinhard ihr geschenkt hatte, sei tot. Sie wirft ihm außerdem vor, er sende ihr keine Märchen mehr. Er ist überwältigt vom Verlangen, wieder in seine Heimat zurückzukehren und fasst sogleich, nach einem Spaziergang, Briefe an Elisabeth und seine Mutter, wobei er jedoch vorher die Hälfte seines Kuchens an ein Bettlermädchen verschenkt.

Zu Ostern kehrt Reinhard zurück. Zwischen ihn und Elisabeth ist jedoch etwas Fremdes getreten. Während seiner Abwesenheit hat sein alter Schulfreund Erich einen Hof des Vaters am Immensee übernommen. Erich hat Elisabeth einen neuen Vogel geschenkt. Reinhard vertraut ihr sein Pergamentbuch an und verunsichert Elisabeth durch die vielen ihr gewidmeten Verse sehr. Sie reicht ihm das Buch, auf sein Bitten hin, mit dessen Lieblingskraut zurück. Kurz vor der Abreise holt Reinhard bei Elisabeth das Versprechen ein, dass sie ihn auch nach seiner bevorstehenden zweijährigen Abwesenheit noch lieb haben werde. Er verlässt sie mit einem Geheimnis, das er bei seiner Rückkehr lüften werde. Nach zwei Jahren ohne jeglichen Briefverkehr zwischen den beiden teilt Reinhard's Mutter ihm mit, Erich und Elisabeth seien verlobt, nachdem Elisabeth Erich's Antrag zuvor zwei Mal abgelehnt habe.

Jahre später folgt der Protagonist einer Einladung Erich's an den Immensee, ohne dass Elisabeth und ihre Mutter davon wissen. Elisabeth ist über die Ankunft Reinhard's erfreut. Dieser hat im Laufe der Jahre Reime und Lieder zusammengestellt, und so wird er gebeten, einige seiner neuen Volkslieder vorzustellen. Es wird schon Abend, als er einige Verse eines Liebesdramas vorträgt. Verstört verlässt Elisabeth die kleine Gesellschaft. Bald darauf macht sich auch Reinhard auf den Weg zum See, wo er versucht, schwimmend eine Wasserlilie weit draußen auf dem See zu erreichen.

Am darauf folgenden Nachmittag unternimmt er in Elisabeth's Begleitung einen Spaziergang auf der anderen Seite des Sees. Die Entdeckung der Erika, einer Wasserlilie, und die dazugegebenen Worte Reinhard's über die verlorene Jugend, treiben Elisabeth die Tränen in die Augen. Schweigend fahren sie mit dem Boot zurück. Reinhard kann nach der Ankunft auf dem Hof seine Gedanken nicht ordnen. Er beschließt, einen Brief zu hinterlassen und in der Morgendämmerung

aufzubrechen, doch Elisabeth überrascht ihn. Sie ahnt sein Vorhaben und die Absicht, nie wieder zurückzukehren. Er löst sich von ihr, tritt hinaus und entfernt sich vom Hof.

In der späten Abenddämmerung erblickt der Alte vor dem inneren Auge noch einmal die Wasserlilie auf dem See, die nah und unerreichbar scheint. Er erinnert sich an seine Jugend und vertieft sich wieder in seine Studien.

Wilhelm Karl Raabe 1831-1910 Er war ein deutscher Schriftsteller (Erzähler). Er war ein Vertreter des poetischen Realismus, bekannt für seine gesellschaftskritischen Erzählungen, Novellen und Romane.

Raabe beobachtete besonders stark die irreparablen Risse zwischen Altem und Neuem, zwischen Geborgenheit und technischer Industrialisierung, welche sich auf Kosten der Natur und der Gemütskultur vergrößerten und vertieften. Als einer der ersten Umweltromane gilt sein Werk Pfisters Mühle, in dem er das Schicksal eines idyllischen Ausflugslokals der Wasserverschmutzung durch eine Zuckerrübenfabrik gegenüberstellte. Das Lokal musste dann dem Neubau einer Fabrik weichen. Raabe sah also die dunklen Seiten des Daseins und nahm die Haltung eines Pessimisten an. Für diese Lage empfahl er: Sieh auf zu den Sternen. Gib Acht auf die Gasse. (Die Leute aus dem Walde). In diesem Grundzug wurzelt auch Raabes Humor. So war Raabe kein Mensch der Idylle, obwohl er oft so gelesen bzw. interpretiert wurde, sondern blieb vielmehr ein entschiedener Kritiker seiner Zeit.

Raabe behandelt in seinem Gesamtwerk Teile der deutschen Geschichte, vor allem die Kriege. Dabei gelingt es ihm, durch die Einführung von realen Charakteren und deren Schicksalen seine Werke lebendig und spannend zu gestalten. Durch Kunstgriffe der Erzählperspektive und des Stils hält er einen beobachtenden Abstand.

Viele Betrachtungen und Abschweifungen – auch die seiner Zeit noch unauffällige Fülle der Zitate von der Antike bis zum zeitgenössischen Volksmund – erschweren heute das Lesen von Raabes Werken. Flüchtiger Lektüre scheint es bisweilen, als hätten seine Texte einen unzulänglichen Aufbau und fehlten gelegentlich wichtige Zusammenhänge, doch gerade diese arbeitete er mit großer Sorgfalt und Feinheit heraus. Die Wertungen von Raabes Dichtungen haben sich seit seinen Lebzeiten verschoben. Er selbst urteilte sehr hart über einige seiner frühen Werke, die er zum Teil als „Jugendquark“ bezeichnete. Während früher die sogenannte „Stuttgarter Trilogie“ (Der Hungerpastor, Abu Telfan, Der Schüdderump) als Hauptwerk galt, wird heute anderen Erzählungen und Romanen der Vorzug gegeben (u. a. Stopfkuchen, Horacker, Das Odfeld, Hastenbeck, Die Akten des Vogelsangs).

„Die Chronik der Sperlingsgasse“ ist ein Roman von Wilhelm Raabe, entstanden 1854/55, erstmals erschienen 1857 in Berlin. Das Buch, das Wilhelm Raabes bekannteste, aber auch erste größere literarische Arbeit ist, wurde unter dem Pseudonym Jakob Corvinus veröffentlicht. Verfasser der tagebuchartigen Chronik? ist der Ich-Erzähler Johannes Wachholder, der viele autobiographische Züge Wilhelm Raabes trägt. Der Theologiestudent und spätere Schriftsteller Wachholder beginnt seine Aufzeichnungen am 15.

November, Raabes „Federansetzungstag“?. Johannes Wacholder zeichnet zunächst die Geschehnisse des Winters und dann des Frühlings auf. Er gibt eine realistische Schilderung der Menschen und des Lebens in einer Altberliner Gasse, wobei er verschiedene Erzählweisen wie Briefe?, Erinnerungen? und Tagebuchaufzeichnungen? miteinander verknüpft. Die Gasse wird als gesellschaftlicher Mikrokosmos geschildert. Sie ist ein Abbild der politischen, ökonomischen und sozialen Verhältnisse in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit dem Buch hatte Raabe so großen Erfolg, dass er beschloss, sich nur noch der Schriftstellerei? zu widmen, was er in einem umfangreichem Werk wahr machte. Der Roman, der als beispielhaft für den literarischen Realismus gilt, wurde unter anderem vom Willibald Alexis? gelobt. Trotzdem hat es über ein Jahr gedauert, bis sich ein Verleger fand. Der Erfolg des Romans bewog Wilhelm Raabe dazu, seine Existenz als Schriftsteller fortzusetzen.

Deutscher Adel ist eine Erzählung von Wilhelm Raabe.

Karl Achtermann, Jahrgang 1810, betreibt gegen Ende 1870 in einer engen Nebenstraße irgendwo zwischen Friedrichstraße und Halleschem Tor eine Leihbibliothek. Seine 28-jährige, immer noch ledige Tochter Meta und auch seine Gattin, „eine Matrone von fünfzig“, bringen ihm jeden Werktag das Mittagessen nach langer Omnibusfahrt in die Berliner Innenstadt. Zu dem Bekanntenkreis Achtermanns gehören ein Sekundaner Ulrich Schenk und dessen Mutter, die Frau Professorin Marie Schenk. Der junge Schenk und Achtermann hatten um 1862 den Hund Wassermann vor dem sicheren Tode des Ertrinkens errettet. Ein Besucher der Bibliothek ist Achtermanns Freund, der Übersetzer Dr. Wedehop aus Neuorpommern. Der Bibliothekar hat noch zwei alte „Schulbankgenossen“. Das sind der abwesende Paul Ferrari und Butzemann senior, der Inhaber von Butzemanns Keller. Frau Achtermann hält den Leihbibliothekar straff am Gängelband. Er muss abends daheim bleiben. Junggeselle Wedehop hat die Idee. Er holt den Freund des Abends einfach von zu Hause ab und teilt der Frau Achtermann kurz und bündig mit, die zwei Freunde hätten in Butzemanns Keller etwas Wichtiges vor. Fräulein Meta müsse unter die Haube gebracht werden. Louis Butzemann, das ist Butzemann junior, soll der Glückliche sein. Frau Achtermann ist entzückt. Von dem Abend an darf der Leihbibliothekar ausgehen. Meta und Louis werden in der Tat ein Paar.

Eine Lektürekundin Achtermanns ist Ferraris Tochter Natalie. Die schöne Klavierlehrerin und der junge Ästhetiker Ulrich Schenk sind ineinander verliebt. Unteroffizier Ulrich Schenk bekommt während des Krieges in Frankreich eine bleierne „Pariser Epicer-Kugel“ in die rechte Schulter. Der Verwundete fiebert und wird ins Lazarett nach der Rauhen Alb verlegt. Die Frau Mama und Dr. Wedehop besuchen den Kranken. Beide bringen den Rekonvaleszenten, dessen Wundfieber abklingt, schließlich heim nach Berlin.

Mr. Paul Ferrari ist wieder in Berlin. Natalies Vater kam aus Amerika zurück; genauer, aus Veracruz. Kommissionsrat Don Pablo hat in Mexiko das Pulver noch

einmal erfunden. Frau Achtermann nennt den Heimkehrer, der in Butzemanns Keller verkehrt, „einen Tagedieb, Landstreicher und Halunken“. Ihr Gatte hingegen wacht des Nachts zusammen mit Wassermann am Krankenbett des Schulfreundes. Als der Leihbibliothekar eingenickt ist, flieht der Señor Pablo mit dem Hunde. Das Bezirkspolizeibüro lässt ohne Ergebnis suchen. Schließlich findet sich Paul Ferrari plötzlich in Butzemanns Keller ein und stirbt.

Wilhelm Richard Wagner 1813-1883 war ein deutscher Komponist, Dramatiker, Dichter, Schriftsteller, Theaterregisseur und Dirigent. Zunächst hatte Friedrich Nietzsche in seiner frühen Schrift *Die Geburt der Tragödie* aus dem Geiste der Musik Wagner noch als Erneuerer deutscher Kultur gefeiert und ihm in seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen* einen eigenen Essay Richard Wagner in Bayreuth gewidmet. Nachdem er sich in *Menschliches, Allzumenschliches* (1878–1880) von seinem früheren Abgott schrittweise gelöst hatte, publizierte er später etliche kritische, ja hämische Schriften, in denen er Wagner, vor allem nach dessen *Parsifal*, zudem der Dekadenz, des „undeutschen“ Wesens und der Sinnbenebelung bezichtigte und über das geistige Niveau der sogenannten Wagnerianer in Bayreuth spottete. Nietzsche gab allerdings halb ironisch zu, dass man schon aus psychologischen Gründen auf Wagner nicht verzichten könne, wenngleich Georges Bizets helle, südliche und diesseitige Welt der schweren und schwülen Atmosphäre Wagners vorzuziehen sei.

Nietzsches Kritik an Wagner ist vielschichtig, und obwohl sie sich vor allem am Spätwerk (dem *Parsifal*) entzündete, bezog er sie nun auch auf frühere Werke und den Ring, den er in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* noch gefeiert hatte. Als ehemaliger „Schüler“ Schopenhauers (Schopenhauer als Erzieher), der sich später gegen den Pessimismus seines Lehrers stellte, analysierte Nietzsche dessen Einfluss auf Wagner. Habe Wagner als revolutionärer Denker zunächst in Verträgen, Gesetzen, Institutionen das Übel der Welt erblickt – das Vertragsmotiv im Ring –, änderte sich später sein Weltbild, und das christliche Motiv der Erlösung trat in den Mittelpunkt. Viele Figuren Wagners sollten fortan „erlöst“ werden. Wagners „Schiff“ sei nach der „Götterdämmerung der alten Moral“ lange Zeit „lustig auf dieser Bahn“ (des Optimismus) gelaufen, bis es auf das „Riff“ der schopenhauerschen Philosophie gefahren sei. Er habe dann den Ring ins Schopenhauersche übersetzt: Alles auf der Welt laufe schief, und alles gehe zugrunde. So sei nur das Nichts, die Auslöschung, die „Götterdämmerung“ die Erlösung – und dieses Nichts werde von Wagner nun unaufhörlich gefeiert.

Vorlesung 12

Gesellschaftliche Grundlagen Naturalismus und Dekadans. Lyrik von S. George und G. von Hoffmannstahl.

Plan:

1. Der Begriff Naturalismus

2. Naturalismus und Dekadans

3. Lyrik von S. George und G. von Hoffmannstahl.

Der Naturalismus ist dem **Realismus** verwandt, beide haben dieselben geistigen und sozialen Wurzeln. Die Naturalisten versuchten aber, die Grundideen des Realismus konsequent zu Ende zu denken, sie empfanden sich als radikaler.

Diejenige Wissenschaft, von der man im 19. Jh. annahm, dass sie die Realität einzig richtig erfasse, war die Naturwissenschaft. Mithin musste sie nach Meinung der Naturalisten auch zur Grundlage der Kunst werden. Der Literaturtheoretiker Wilhelm Bölsche drückte es in seinem Buch, das den bezeichnenden Titel "Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" (1887) trug, folgendermaßen aus:

"Der Dichter ... ist in seiner Weise ein Experimentator, wie der Chemiker, der allerlei Stoffe mischt, in gewisse Temperaturgrade bringt und den Erfolg beobachtet. Natürlich: der Dichter hat Menschen vor sich, keine Chemikalien. Aber... auch diese Menschen fallen ins Gebiet der Naturwissenschaften. Ihre Leidenschaften, ihr Reagieren gegen äußere Umstände, das ganze Spiel ihrer Gedanken folgen gewissen Gesetzen, die der Forscher ergründet hat und die der Dichter bei dem freien Experimente so gut zu beachten hat, wie der Chemiker, wenn er etwas Vernünftiges und keinen wertlosen Mischmasch herstellen will, die Kräfte und Wirkungen vorher berechnen muß, ehe er ans Werk geht und Stoffe kombiniert."

Ziel sei es, "zu einer wahren mathematischen Durchdringung der ganzen Handlungsweise eines Menschen zu gelangen und Gestalten vor unserm Auge aufwachsen zu lassen, die logisch sind, wie die Natur."

Der wichtigste Theoretiker des Naturalismus, Arno Holz, fasste das Problem in eine Formel (!): "Kunst=Natur-x". Das "x" sei das Material der Kunst, ihre "Reproduktionsbedingungen", im Falle der Dichtung also die Sprache und die dichterischen Formen. Das "x" müsse möglichst nach Null tendieren, die Literatur also die Wirklichkeit möglichst exakt abbilden. Ein weiterer Verfechter des Naturalismus, Michael Georg Conrad, forderte 1885 von der Literatur: "Treue Wiedergabe des Lebens unter strengem Ausschluss des romantischen, die Wahrscheinlichkeit der Erscheinung beeinträchtigenden Elementes; die Komposition hat ihren Schwerpunkt nicht mehr in der Erfindung und Führung einer mehr oder weniger spannenden, den blöden Leser in Atem haltenden Intrigue (Fabel), sondern in der Auswahl und logischen Folge der dem wirklichen Leben entnommenen Szenen..."

Als "Natur", "Wahrheit", "Leben" bezeichneten die Naturalisten die Realität, so wie sie sie sahen. Sie folgten in ihrer Sicht den Theorien des französischen Historikers und Philosophen Hippolyte Taine (1828-1893). Er verstand den Menschen als gesetzmäßig bestimmt, als 'determiniert', von Vererbung, Milieu und historischer Situation. Die Naturalisten interessierten sich demnach für diejenigen Bereiche, in denen die Determiniertheit ihrer Meinung nach am krassesten zum Ausdruck kam und die vom bürgerlichen Bewusstsein damals in der Regel verdrängt wurden: die soziale Frage, die Exzesse der Großstadt - Alkoholismus,

Geschlechtskrankheit, Kriminalität-, die Zerrüttung von Familie und Ehe, sei es durch die Verlogenheit der Reichen, sei es durch die Not der Armen.

Die Naturalisten protestierten dabei gegen soziale Missstände, gegen den deutschen Obrigkeitsstaat, waren aber prinzipiell von pessimistischer Grundhaltung, zeigten keine Lösung, vermittelten keine Hoffnung. Sie verstanden sich trotz aller Nähe zu sozialen Themen, trotz aller Sympathie für die Sozialdemokratie nicht als politische Bewegung mit Programm, konkreten Zielen und mit Strategien. Der Naturalismus war in erster Linie eine bürgerlich-intellektuelle, vorwiegend literarische Protestbewegung.

Stefan Anton George 1868-1933.

Er war ein deutscher Lyriker. Zunächst vor allem dem Symbolismus verpflichtet, wandte er sich nach der Jahrhundertwende vom reinen Ästhetizismus der zuvor in den Blättern für die Kunst propagierten „kunst für die kunst“ ab und wurde zum Mittelpunkt des nach ihm benannten, auf eigenen ästhetischen, philosophischen und lebensreformerischen Vorstellungen beruhenden George-Kreises.

Vor allem sein frühes Werk zeugt von dem Versuch, eine lyrische Erneuerung in Deutschland durchzuführen. 1892 gründete er zusammen mit Carl August Klein die Zeitschrift Blätter für die Kunst, die, ganz im Geiste des l'art pour l'art von Baudelaire, Verlaine und Mallarmé, im Dienst „einer kunst für die kunst“ standen. George: „Jeden wahren Künstler hat einmal die Sehnsucht befallen, in einer Sprache sich auszudrücken, deren die unheilige Menge sich nie bedienen würde, oder die Worte so zu stellen, dass nur der Eingeweihte ihre hehre Bestimmung erkenne.“ In dieser Zeit entstanden die Gedichtbände Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal, Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, Das Jahr der Seele und Der Teppich des Lebens. Die „Blätter“ erschienen bis 1919 im Privatdruck in unregelmäßigen Abständen mit insgesamt zwölf Folgen von jeweils fünf Heften à 32 Seiten, einige von ihnen als Doppelausgaben.

Die Lyrik Georges und seines Kreises ist vielfach kritisiert, ja verrissen worden, während der Kreis seinerseits mit Verteidigungen, kunsttheoretischen Erklärungen und Polemik nicht sparte und sich hierbei an dem oben erklärten spezifischen Imitatio-Modell orientierte, das die Urschöpfung des Künstlers von Verarbeitungen abgeleiteter Wesen unterschied.

Rudolf Borchardt war für seine bisweilen polemischen Streitschriften bekannt und hatte früher selbst dem Kreise nahestanden, sich dann aber distanziert. Mit seinem Programm einer schöpferischen Restauration der deutschen Kultur aus dem Traditionsbestand abendländischer Formenwelten gehörte er zu den Gegnern des Umbruchs, des Sprachverfalls und der Anarchie der Moden und schloss sich den Forderungen nach einer konservativen Revolution des verehrten Hofmannsthal an, die dieser in seiner berühmten Schrifttumsrede aufgestellt hatte. Er veröffentlichte 1909 im Jahrbuch Hesperus den Aufsatz Stefan Georges Siebenter Ring, mit dem er das Werk einer scharfen Kritik unterzog.

Nach einer negativen Gesamtbewertung am Anfang geht er im weiteren Verlauf überwiegend ablehnend, aber auch lobend auf einzelne Gedichte ein. Heftig

kritisiert er die Kluft zwischen dichterischem Vermögen und Ruhm und fragt provozierend, ob es eine stärkere Bekräftigung des Göttlichen in der Welt gebe als den an eine Heilslehre erinnernden Umstand, dass die Werke nichts im Vergleich zum Glauben seien. In keiner Literatur der Welt sei es bisher möglich gewesen, dass jemand mit dämonischen Mitteln, allerdings „ohne Fertigkeiten und Kunst“, der maßlosen Seele einer Generation die Form seines Inneren aufgezwungen habe, ein Zustand, in dem er selber existiere. Kein zweites Mal finde sich ein „Klassiker einer Nation“, der zwar die Gesetze der Sprache nicht beherrsche und der Grammatik wie des Geschmacks nicht sicher sei, aber dennoch „einer neue Epoche diese Sprache ... gigantisch aufgezwungen habe“ und sich dessen rühmen könne. Auch die wunderliche Zahlenmystik beherrsche die Ordnung in einer mehr naiven, künstlich-äußerlichen als künstlerisch-komponierenden Weise und gehorche keinem inneren Plan. Nur die vierzehn einleitenden Zeitgedichte würden eine angemessene Einheit darstellen. Einige der (schon früher entstandenen) Lieder, die George dem Traumdunkel folgen lässt, seien schön, von ergreifender Einfachheit, klassischem Umriss und einem überirdischen Zauber des geführten Gesanges, Beweise einer großen Meisterschaft, einer großen Seele wie der Dichter sie noch in keinem anderen Buche gefunden habe. Hierzu zählt das Lied Im windes-weben, das auch von Adorno hervorgehoben wurde.

In etlichen Besprechungen spielte auch die Homosexualität Georges und ihre Bedeutung innerhalb des Kreises eine Rolle. In einem Brief an Hofmiller nannte Rudolf Alexander Schröder die Produktionen des George-Kreises zunächst die „kümmerliche Karikatur“ eines „unfruchtbaren Präeraffaelitismus.“ Vor dem Hintergrund der polemischen Borchardt-Besprechung des siebenten Rings rechnete er mit Georges Gesamtwerk ab und vermischte hierbei homophobe und nationalistische Töne. Das Nationalheiligtum Goethe werde beschmutzt: „Wir würden geschwiegen haben, wenn nicht die neueste Veröffentlichung Georges mit Händen, die rein zu nennen wir nicht mehr vermögen, ein Heiligtum antastete, dessen Sauberhaltung eine Angelegenheit der deutschen Nation“ sei. Dieses Heiligtum würde durch Homoerotik beschmutzt, die im männlichen Freundespaar des Gedichts Goethes letzte Nacht in Italien angedeutet wird, mit dem George später seinen letzten Zyklus Das Neue Reich eröffnen sollte. Diesen „nicht sehr saubere Gegenstand“ unterstreicht Schröder, indem er sich auf Maximin und den Siebenten Ring bezieht.

In seinem Rückblick auf Stefan George ging Walter Benjamin 1933 auf eine Studie Willi August Kochs ein und betonte gleich zu Anfang die prophetische Stimme des Dichters. Ähnlich wie später Adorno attestierte er ihm ein Vorwissen um kommende Katastrophen, das sich indes weniger auf historische als auf moralische Zusammenhänge beziehe, die Strafgerichte, welche George dem „Geschlecht der eiler und gaffer“ vorausgesagt habe. Als Vollender der Dekadenzdichtung stehe er am Ende einer mit Baudelaire beginnenden geistigen Bewegung.

Mit seinem angeborenen Spürsinn für das Nüchternen habe er indes nur lebensferne Regeln vorzuschreiben vermocht. Die Kunst sei für ihn der siebente Ring, mit dem die in den Fugen nachgebende Ordnung zusammengeschmiedet werden solle.

Georges Kunst erwies sich für Benjamin als streng und triftig, der "Ring" als eng und kostbar. Allerdings habe er die gleiche Ordnung im Auge gehabt, die von den „alten Mächten“ mit unedleren Mitteln angestrebt worden sei. Auf die Kritik Rudolf Borchardts an verfehlten Strophen eingehend, befasste sich Benjamin mit spezifischen Problemen des Stils, der den Gehalt verdränge oder in den Schatten stelle. Werke, in denen die Kraft Georges versagt habe, seien meist diejenigen, in denen der Stil triumphiere, der Jugendstil, in dem das Bürgertum die eigene Schwäche tarne, indem es sich kosmisch aufschwinde, in Sphären schwärme und Jugend als Wort missbrauche. Die mythische Figur des Vollenders Maximin sei eine regressive, idealisierende Abwehrfigur. Mit seinen „gequälten Ornamente(n)“ wolle der Jugendstil die objektive Formen-Entwicklung der Technik ins Kunstgewerbliche zurückführen. Als Antagonismus sei er ein „unbewusster Rückbildungsversuch“, den bevorstehenden Veränderungen auszuweichen. Ein Blick in die Naturerfahrungen Georges sei erhellend, um die geschichtliche Werkstatt zu erkennen, in der die Dichtung entstand. Für den „Bauernsohn“ blieb die Natur eine überlegene und gegenwärtige Macht, nachdem er längst als urbaner Literat in großen Städten lebte: „Die Hand, welche sich nicht mehr um den Pflug ballt, ballt sich noch im Zorne gegen sie.“ Die Kräfte von Georges Ursprung und seinem späteren Leben scheinen in einem andauernden Widerstreit zu liegen. Die Natur sei für George „verkommen“ bis zur gänzlichen Entgottung. Eine Quelle von Georges dichterischer Kraft sei deswegen in den Versen über die zornige „große Nährerin“ Natur (Templer) aus dem Siebenten Ring zu suchen.

Thomas Mann hatte sich mehrfach ironisch-kritisch mit der George-Schule und dem Dante-Kult des Dichters beschäftigt, so in *Gladius Dei* sowie dem Tod in Venedig.

In seiner Kurzgeschichte *Beim Propheten* verarbeitet er Eindrücke einer Lesung des George-Schülers Ludwig Derleth, der als Charakter Daniel zur Höhe porträtiert wird, dessen „Visionen, Prophezeiungen und tagesbefehlartige Worte...in einem Stilgemisch aus Psalter- und Offenbarungston“ allerdings von einem Jünger vorgetragen werden. „Ein fieberhaftes und furchtbar gereiztes Ich reckte sich im einsamen Größenwahn empor und bedrohte die Welt mit einem Schwall von gewaltsamen Worten.“^[59] Daniel zur Höhe spielt auch im großen Zeitroman *Doktor Faustus* eine Nebenrolle als Teilnehmer der Gesprächsrunden und diskursiven Herrenabende in der Wohnung des Sixtus Kridwiß. Häufig wurde er für Stefan George selbst oder Karl Wolfskehl gehalten.

Thomas Mann lobte zwar das Nietzsche-Poem als „herrlich“, hielt indes fest, dass es für George bezeichnender sei als für Nietzsche selbst. Man würde die kulturelle Bedeutung Nietzsches verkennen und verkleinern, wünschte man, dass er sich, statt als Meister deutscher Prosa „nur“ als Lyriker hätte erfüllen sollen. Der Einfluss auf

die geistige Entwicklung Deutschlands sei nicht von Werken wie den Dionysos-Dithyramben oder den Liedern des Prinzen Vogelfrei gekennzeichnet, sondern von der überragenden Prosa des Meisterstilisten.

Für Gottfried Benn war George „das großartigste Durchkreuzungs- und Ausstrahlungsphänomen, das die deutsche Geistesgeschichte je gesehen hat.“ Das Eingangswerk *Komm in den totgesagten Park* und *schau aus dem Jahr der Seele* lobte er als „schönstes Herbst- und Gartengedicht unseres Zeitalters.“ In seiner Rede auf Stefan George beschreibt er es als unendlich zartes Landschaftsgedicht, das etwas Japanisches habe, fern von „Verfall und Bösem“, zu „stiller Sammlung und innerem Genügen“ eingestellt. Das Zaubhafte, Idyll und reines Bild, das „zärtlich in der inneren Haltung wie im Versfall“ sei, finde man auch in anderen Parkgedichten. Während man bei Nietzsche und Hölderlin viel Zerstörung erkenne, sei bei George alles klar und zart. Für Benn ist es erstaunlich genug, die apollinische Klarheit in einem Land zu finden, aus dessen Dichtern leicht das Nicht-Sagbare hervorgestürzt sei, „nackte Substanz, schäumendes Gefühl.“

Georges Heimatstadt Bingen ehrt den Dichter mit regelmäßigen Veröffentlichungen seiner Gedichte auf ihrer Homepage. Jeweils am 15. des Monats erscheint ein Gedicht mit Kommentierung. George soll so den Binger Bürgern näher gebracht werden. Daneben gibt es in Bingen auch ein Stefan-George-Museum im historischen Haferkasten, das dreimal die Woche nachmittags geöffnet hat.

Algabal (1892)

In dem Gedichtzyklus *Algabal*, 1892 in Paris als Teil einer Art Trilogie mit *Hymnen* und *Pilgerfahrten* entstanden, nimmt George Bezug auf die historische Person des Elagabalus ›Heliogabalus‹ (geboren 204 / Kaiser 218 / ermordet 222). Varius Avitus Bassianus (Kaisername: Marcus Aurelius Antoninus) wird im späten 19. Jahrhundert vor allem in der französischen Dichtung als absolut unmoralischer, daher konsequenter Ästhet thematisiert(›jenseits von gut und böse‹). Georges Gedichte sind historisch fundiert, aber wesentlich aus der Dekadenzliteratur gespeist: Sie nehmen Einzel-Szenen aus dem Leben des Kaisers zum Thema, wobei Motive schlaglichtartig und nicht im biografischen Zusammenhang betrachtet werden. Die berühmteste Episode, als Heliogabalus Gäste eines Festes unter Rosenblüten ersticken lässt, bearbeitet George besonders lautmalerisch am Schluss des Gedichtes *Becher*

am Boden:

Auf die schleusen!

Und aus reusen

Regnen rosen ·

Güsse flüsse

Die begraben.

Hugo Laurenz August Hofmann, Edler von Hofmannsthal 1874-1929 war ein österreichischer Schriftsteller, Dramatiker, Lyriker, Librettist sowie Mitbegründer der Salzburger Festspiele. Er gilt als einer der wichtigsten Repräsentanten des deutschsprachigen Fin de siècle und der Wiener Moderne.

In der Frühzeit orientierte sich Hofmannsthal wie andere Dichter seiner Generation am französischen Symbolismus; seine frühen Arbeiten können dem literarischen Jugendstil oder dem literarischen Impressionismus zugeordnet werden. Der 17-jährige Hofmannsthal stilisiert sich selbst als Nostalgiker, dessen wahre Daseinsform die Einsamkeit ist:

„Mit acht Jahren fand er den größten Reiz an dem Duft halbvergessener Tage und tat manches nur mit dem dumpfen Instinkt, zukünftige hübsche Erinnerungen auszusäen. So gewöhnte er sich resigniert, den Wert und Reiz der Gegenwart erst von der Vergangenheit gewordenen zu erwarten.“

– Age of Innocence, 1891

Diese Haltung, „den Wert und Reiz der Gegenwart erst von der Vergangenheit gewordenen (Gegenwart) zu erwarten“, beschreibt in gewissem Sinne auch seine frühe Lyrik. Emphatisch beschwört sie die „Einsamkeit“, das „Leben“ und den Tod; der Tod liegt in der Schönheit und Schönheit liegt im Tode, im Verfall. Wo das Leben leer ist, birgt der Verfall ein Versprechen auf Erneuerung, „verklärte Möglichkeiten“, wie die erste Stanze des Gedichts Leben (1892) zeigt:

Die Sonne sinkt den lebenleeren Tagen
Und sinkt der Stadt vergoldend und gewaltig,
So wie sie sank der Zeit, die viel zu sagen
Und viel zu schenken hatte, vielgestaltig.
Und Schatten scheint die goldne Luft zu tragen
Versunkener Tage, blaß und zartgestaltig,
Und alle Stunden, die vorübergleiten,
Verhüllt ein Hauch verklärter Möglichkeiten.

Hofmannsthals Begegnung mit dem sechs Jahre älteren Stefan George in Wien im Jahr 1891 blieb für ihn von dauerhafter Bedeutung. George studierte in Wien Romanistik und war eben aus Paris zurückgekehrt; der gerade 18-jährige Hofmannsthal sprach ihn im Wiener Café Griensteidl an, einem der Treffpunkte der literarischen Jugend.

Die Begegnung mit dem berühmten George schüchterte ihn ein und nahm ihn emotional gefangen. Unter dem Titel „Der Prophet (Eine Episode)“ notierte er die Ereignisse der folgenden Wochen in sein Tagebuch. George holte seinen jüngeren Verehrer täglich von der Schule ab und führte mit ihm Gespräche über gelehrte Gegenstände. Hofmannsthal schrieb ihm Gedichte und widmet ihm ein Theaterstück:

„Da schreckt mich auf ein leises, leichtes Gehen,
Und aus dem Erker tritt mein Freund, der Dichter.
Und küßt mich seltsam lächelnd auf die Stirn
Und sagt, und beinah ernst ist seine Stimme:
»Schauspieler deiner selbstgeschaffenen Träume,

Ich weiß, mein Freund, daß sie dich Lügner nennen
Und dich verachten, die dich nicht verstehen,
Doch ich versteh dich, o mein Zwillingsbruder.«
Und seltsam lächelnd ging er leise fort,

Und später hat er mir sein Stück geschenkt.“ (Der Tod des Tizian, 1892)

In Georges Zeitschrift Blätter für die Kunst durfte Hofmannsthal seine Gedichte und literaturkritischen Essays und Rezensionen veröffentlichen.

George war von Anfang an fordernd und autoritär; er verlangte von Hofmannsthal bedingungslose Hingabe. Georges erotisches Begehren mag eine Rolle gespielt haben; mehr noch seine Vorstellung von Freundschaft, die „Dienst“ und freiwillige Unterwerfung sein sollte. Hofmannsthal fand sich zwischen Abneigung und Unterwerfung hin und her gerissen. Sein Studienfreund Leopold von Andrian behauptete später, Hofmannsthal selbst sei bisexuell gewesen und habe durch Selbstdisziplin sein homosexuelles Begehren nur unterdrückt. Möglich ist auch, dass George Liebe empfand, Hofmannsthal aber nur Dankbarkeit und ihn deshalb immer wieder zurückweisen musste.

Die wichtigsten Differenzen waren jedoch künstlerischer Natur. George ließ nur formal strenge Lyrik als Kunst gelten, die einem elitären Kreis von ausgesuchten Zuhörern vorbehalten war; Hofmannsthal dagegen suchte das Publikum und begann bald, das populäre Medium des Dramas für sich zu entdecken. Die zunehmende Eigenständigkeit Hofmannsthals empörte George, der im Leben wie in der Dichtung Unterordnung und formale Strenge forderte. George beharrte darauf, dass Dichtung das Leben negiere, dem Leben gegenüber abgeschlossen sein sollte; Hofmannsthal suchte nach Wegen, Dichtung und Leben in einem Wechselverhältnis zu erfassen.

Dennoch führten sie bis 1899 einen intensiven Briefwechsel, aneinander gekettet durch die Isolation ihrer avantgardistischen Haltung. Hofmannsthal schreibt an George: „wie vereinsamt wir in Deutschland sind und wie im tiefsten auf einander hingewiesen“. In Hofmannsthals Ein Brief (1902) steckte bereits eine verschlüsselte Absage an George. Die Streitpunkte waren unversöhnlich, so dass ab 1899 ihr Kontakt ganz abbrach. Hofmannsthals dramatischer Entwurf zum Jedermann von 1905 enthält schon eine Abrechnung mit dem Freund: „Nie wieder dein Aug in meinem, deine Antwort auf meine Frage. Nie wieder! (...) Zwischen uns ist Hurerei und Scheißdreck. Es war Narretei, ein ödes Hin- und Herzappeln. Eine Sache wie Leichenschändung.“ Zum Schluss des Dialogs überreicht Jedermann seinem Freund eine durchschnittene Laute.

Die Versöhnung nach einem zufälligen Treffen war von kurzer Dauer. Im März 1906, nach heftigem Streit über Hofmannsthals jüngste Dramen, beendete George die Freundschaft; sie trafen sich danach nie wieder.

Der Tod des Tizian von Hugo von Hofmannsthal wurde 1892 als Fragment (Bruchstück) eines lyrischen Dramas veröffentlicht. Es erschien im ersten Band der Blätter für die Kunst, die der befreundete Dichter Stefan George herausgab. Die Uraufführung fand als "dramatisches Fragment" mit neuem Prolog und verändertem Schluss anlässlich der Totenfeier des von Hofmannsthal verehrten

Malers Arnold Böcklin am 14. Februar 1901 in München statt. Das Werk umfasst lediglich 347 Verse und wird zum Frühwerk des Dichters gerechnet; es zeigt aber wesentliche poetologische und ästhetische Grundzüge des Dichters und verblüfft durch seine Tiefgründigkeit - Hofmannsthal schrieb den Tod des Tizian 18-jährig. Im Prolog wendet sich ein Page an das Publikum: Er erzählt von seiner persönlichen Beziehung zu dem Werk, das gleich aufgeführt wird. So sei er während einer Bildbetrachtung in einem Schloss auf den Dichter getroffen, der ihm das Werk überreicht habe. Das Stück gefällt dem Pagen, es sei nicht so hübsch wie Sommerlieder, aber die Themen seien schön: junges Ahnen, Schmelz der ungelebten Dinge, altkluge Weisheit, früher Zweifel, große, fragende Sehnsucht. Im Jahr 1576 stirbt der Maler Tizian 99-jährig in seiner Villa. Seine Schüler befinden sich auf der Terrasse. Der junge, schöne Gianino sowie Tizians Sohn, genannt Tizianello, treten zu ihnen und berichten vom momentan schlechten Zustand des Künstlers. Die Schüler sorgen sich um ihn. Gianino erzählt von einer nächtlichen Naturerfahrung, in der er, von der Natur gerufen, sie mit allen Sinnen wahrnimmt. Er erwähnt die Stadt, die ruhig, verlockend ein anderes Erleben verursacht. Desiderio warnt vor den Gefahren, die von der Stadt ausgehen, und erhebt sich über die Bewohner. Die Schüler plädieren gemeinschaftlich für die Trennung der Stadt von Tizians Villa, denn nur hier erfahren sie das wahre Schöne. Pagen tragen zwei Bilder Tizians über die Terrasse: Die Venus und ein Bacchanal. Der sterbende Maler möchte sie im Moment seines Todes sehen, um sie zu übertreffen. Tizianello schließt eine Lobrede auf die Schönheit mit der bitteren Erkenntnis ab, dass die Stadt nie die Schönheit verstehen wird, die den Werken Tizians, des Schöpfers des Schönen, innewohnt. Die drei Mädchen Lavinia, Cassandra und Lisa treten auf die Terrasse und berichten, dass Tizian nun an seinem letzten Bild malt, nachdem er alle bisherigen Werke verworfen hat. Für das Bild standen die Mädchen Modell: Lavinia als die Göttin Venus, Cassandra verstohlen lachend, ihre Haare feucht von Küssen und Lisa ganz verspielt mit einer Puppe (Pan). Desiderio hält eine abschließende Lobrede auf das Genie Tizians, der im Unterschied zu allen anderen in der Lage ist, Dingen Schönheit zu verleihen.

Vorlesung 13

Dichtung von Reiner Maria Rilke. Naturalismus.

Plan:

1. Dichtung von Reiner Maria Rilke.
2. Naturalismus von Rilke

Rainer Maria Rilke 1875-1926. Er war ein Lyriker deutscher Sprache. Mit seinen in den Neuen Gedichten vollendeten, von der bildenden Kunst beeinflussten Dingen gilt er als einer der bedeutendsten Dichter der literarischen Moderne.^[1] Daneben verfasste er Erzählungen, einen Roman und Aufsätze zu Kunst und Kultur sowie zahlreiche Übersetzungen von Literatur und Lyrik unter anderem aus dem Französischen.

Sein umfangreicher Briefwechsel bildet einen wichtigen Bestandteil seines literarischen Schaffens.

Beeinflusst durch die Philosophen Schopenhauer und vor allem Nietzsche, deren Schriften er früh kennen gelernt hatte,

ist Rilkes Werk geprägt durch eine scharfe Kritik an

der Jenseitsorientierung des Christentums und an

einer einseitig naturwissenschaftlich-rationalen Weltdeutung. u den

frühen Werken Rilkes gehören die

Gedichtbände Wegwarten, Traumgekrönt und Advent. Mit dem Band Mir

zur Feier (1897/98) wendet er sich zum ersten Mal systematisch einer Betrachtung der

menschlichen Innenwelt zu. Die

unveröffentlichte Gedichtsammlung Dir zur Feier (entstanden 1897/98)

ist eine einzige Liebeserklärung an die verehrte Lou Andreas-Salomé. 1899 entstand

das kurze Prosawerk Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke.

Das Stunden-Buch (3 Teile, entstanden 1899–1903, Erstdruck 1905),

benannt nach traditionellen Gebetbüchern des Mittelalters, bildet den

ersten Höhepunkt des Frühwerkes und

ist Ausdruck eines pantheistischen Gottesbildes.

Mit seinen kunstvoll verschlungenen Reimbändern und seinem fließenden Rhythmus

ist dieser Gedichtzyklus eines der Hauptwerke des literarischen Jugendstils.

Dieser Schaffensperiode ist auch die 1902 erschienene und 1906 um

zahlreiche Gedichte erweiterte im impressionistischen Stil gehaltene Gedichtsammlung

Das Buch der Bilder zuzurechnen.

Nietzsches Philosophie – auch vermittelt durch beider intime Freundin Lou Andreas-

Salomé – gewinnt in den Jahren um die Jahrhundertwende erheblichen Einfluss auf

Rilke. Die Anerkennung der

Wirklichkeit ohne Jenseitsvertröstungen oder soziale Entwicklungsromantik prägt auch

Rilkes Weltverständnis. Dafür stehen intensive Beobachtungen der Natur sowie des

menschlichen Verhaltens und Gefühlslebens. Dies alles bildet Rilkes

„Weltinnenraum“, in dem sich Außen- und Innenwelt verbinden.

Aus den Werken der mittleren Phase zwischen 1902 und 1910 ragen vor allem

die Neuen Gedichte und der Roman Die Aufzeichnungen des

Malte Laurids Brigge hervor. Rilke wendet sich in diesen Werken der Welt

menschlicher Grunderfahrungen zu, nun aber nicht mehr indem er das

Innenleben beobachtet, sondern in einer das

Subjekt zurückdrängenden symbolischen Spiegelung dieses Innen in den

erlebten Dingen. So entstehen seine „Dinggedichte“, zu denen

die Blaue Hortensie, Der Panther oder der Archaische Torso Apollos gehören, die

den literarischen Symbolismus weiterentwickeln. Dieses

Welterfassen bezieht ausdrücklich die schmerzvollen und fremden Aspekte des

Lebens ein: Hässliches, Krankheit, Trieb und Tod.

Im späten Werk (1912–22) verleiht Rilke seiner Lebensbejahung in den

Zyklen Duineser Elegien und Die Sonette an Orpheus poetische Gestalt und

bezieht sich auf das ganze, Leben und Tod umgreifende Dasein. Die Gedichte der letzten Jahre zerfallen in unterschiedliche Gruppen: einerseits heiter-entspannte, oft lakonisch-pointierte Natur- und Landschaftsgedichte, andererseits poetisch-kühne Experimente, die rein aus der Sprache herausgearbeitet sind.

Seit einigen Jahren findet Rilkes Werk auch außerhalb literarisch interessierter Kreise Verbreitung. Ein materieller Grund für diese größere Aufmerksamkeit liegt im Wegfall der Urheberrechtsbindung seines Werkes an den Insel-Verlag seit Ende 1996, 70 Jahre nach Rilkes Tod. Neben musikalischen Vertonungen seiner Gedichte (Rilke Projekt) wurde unter anderem unter dem Namen „Rilke Zauber“ eine abendfüllende Zaubertheater-Vorführung, bei der der Künstler Ulrich Rausch erstmals Gedichte Rilkes mit Zauberkunststücken verknüpft, entwickelt.

Die **Neuen Gedichte** sind eine aus zwei Teilen bestehende Sammlung von Gedichten Rainer Maria Rilkes.

Der erste, Elisabeth und Karl von der Heydt gewidmete Band entstand zwischen 1902 und 1907 und erschien im selben Jahr im Insel Verlag in Leipzig, der zweite, Auguste Rodin zugedachte (Der Neue Gedichte anderer Teil) wurde 1908 fertiggestellt und im selben Verlag veröffentlicht.

Die Sammlung gilt neben dem Malte Laurids Brigge als Hauptwerk seiner mittleren Schaffensphase, das sich deutlich von seiner bisherigen und später folgenden Produktion abhebt. Es markierte eine Wende von der gefühlsbetonten Dichtung zu statischer Subjektivität und Innerlichkeit, wie sie etwa in seinem dreiteiligen Stunden-Buch vorherrscht, zu einer objektiveren Sprache der Dinggedichte. Mit dieser neuen poetischen Orientierung, die von der bildenden Kunst vor allem Rodins beeinflusst war, gilt Rilke als einer der bedeutendsten Dichter der literarischen Moderne.

Mit Ausnahme von acht auf Capri verfassten Gedichten schrieb Rilke die meisten in Paris und Meudon nieder. An den Anfang beider Bände stellte er mit Früher Apollo und Archaischer Torso Apollos Verse über Skulpturen des Dichtergottes.

In den Gedichtenspiegeln sieht er Eindrücke wider, die Rilke in diesem Umfeld erfährt, Erlebnisse, die er zahlreichen Briefen - etwa an Lou Andreas-Salomé oder Clara Westhoff - in großer Detailfülle anvertraute und aus denen der Einfluss auf seine eigene, an den Dingen der Wirklichkeit orientierte Kunst hervorgeht. Sie stehen auch am Ende eines längeren Entwicklungsprozesses:

Ein Jahr nach dem die Monographie über Rodin beendet hatte, berichtete er Lou Andreas-Salomé, wie er Zweifel an einer handwerklichen Grundlage für seine Kunstsuche, ein Werkzeug, das seiner Kunst die nötige Solidität geben sollte. Zwei Möglichkeiten schloss er aus: Das neue Handwerk sollte nicht die Sprache selbst sein, die in „einem besseren Erkennen ihres inneren Lebens zu finden“ wäre.

Den humanistischen Weg der Bildung, den Hugo von Hofmannsthal eingeschlagen habe, das Fundament „in einer gut ererbten und vermehrten Kultur zu suchen“, wollte er ebenfalls nicht einschlagen. Das

dichterische Handwerksolltevielmehr das Sehenselbstsein, die Fähigkeit, „besserzuschauen, anzuschauen, mitmehrGeduld, mitmehrVersenkung.“

Rilke war sowohl von der handwerklichenPräzisionwie der Konzentration auf den Gegenstandfasziniert, eineArbeitsweise, die erbei Rodin häufigbeobachtenkonnte. Die Formgebundenheit der Kunst und die Möglichkeit, mitihr die OberflächeeinesGegenstandeszuzeigen und zugleichseinWesenerahnenzulassen, schlugensich in den beidenGedichtbändennieder.

Lou-Andreas Salomé gegenüberbeschrieb Rodin alseineneinsamenGreis, der „versenkt in sichselbstvollerSäftestehtwieein alter Baum imHerbst.“ Rodin habeseinemHerzen „eineTiefegegeben und seinSchlagkommtfernherwieauseinesGebirgesMitte.“ Für Rilke war die eigentlicheEntdeckungRodins die Befreiung der Flächen sowie die gleichsamabsichtsloseGestaltung der Skulpturaus den so befreitenFormen. Erbeschrieb, wie Rodin nichteinemleitendenKonzeptfolgte, sondern die kleinstenElemente, ihrerEigenentwicklunggemäß, meisterhaftgestaltete.

Während Rodin sichdemUnwichtigengegenüberverschließe, öffneersichfür die Wirklichkeit, wo „ihnTiere und Menschen...wie Dinge berühren.“ AlsbeständigempfangenderLiebenderentgeheimnichts und alsHandwerkerhabeereinekonzentrierte „Art zuschauen.“ Esseinichts „Ungewissesfürihn an einemGegenstand, der ihmzumVorbilddient... Das Ding istbestimmt, das Kunst-Ding mußnochbestimmtersein, von allemZufallfortgenommen, jederUnklarheitentrückt, der Zeitenhoben und demRaumgegeben, istesdauerndgeworden, fähigzurEwigkeit. Das Modell scheint, das Kunst-Ding ist.“

Hatte Rilke in Worpsswede die Landschaft „alsSprachefür seine Geständnisse“ erfahren und mit Rodin die „Sprache der Hände“ kennengelernt, so führte Cézanne ihnschließlich ins Reich der Farben.DiebesondereFarbwahrnehmung, die Rilke vorallem in Frankreichentwickelte, veranschaulichtseinbekanntes Sonett BlaueHortensie, in demer das Wechselspielnahezulösgelöster, wielebendigerscheinenderFarbenzeigt.

RilkesHinwendungzumVisuellenzeugt von einemgeringenVertrauen in die Sprache und stehtimZusammenhangmit der Sprachkrise der Moderne, die im Chandos-Brief Hofmannsthalsangedeutetwird, in demer die Gründe füreinientiefgehendenSprachzweifelanpricht. Die Sprache, so Rilke, biete „vielzugrobeZangen“, um die Seeleerschließenzukönnen; das Wort könnennicht „das äußere Zeichen“ für „unsereigentliches Leben“ sein.Wie der von Rilke verehrte Hofmannsthal unterschiedauch Rilke zwischen einer poetisch-metaphorischen Sprache der Dinge und einer abstrakt-rationalen Begriffssprache.

Vorlesung 14

Schaffen von Gerhart Hauptmann.Naturalismus. “Weber”

Plan:

1. Schaffen von Gerhart Hauptmann

2. Ein soziales Drama "Weber"

Gerhart Johann Robert Hauptmann 1862-1946

Er war ein deutscher Dramatiker und Schriftsteller. Er gilt als der bedeutendste deutsche Vertreter des Naturalismus, hat aber auch andere Stilrichtungen in sein Schaffen integriert. Im Jahr 1912 erhielt er den Nobelpreis für Literatur.

In einer Ansprache vor der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien erklärte Hauptmann am 24. März 1905: „Es meldeten sich in meinem Innern stets viele Stimmen zum Wort, und ich sah keine andere Möglichkeit, einigermaßen Ordnung zu schaffen, als vielstimmige Sätze: Dramen zu schreiben.“ (Centenar-Ausgabe, Bd. 6, S. 689). Die Dramatik bildet das Zentrum seines Schaffens; aber auch andere Gattungen sind in allen Lebensepochen kontinuierlich präsent: Lyrik und Versepiik ebenso wie erzählende, autobiografische und essayistische Prosa. Die Gattungs-Grenzen sind bisweilen fließend – sowohl formal (einige der Bühnenwerke sind Versdramen, sozusagen „dramatische Gedichte“) als auch thematisch: der Gedankenkomplex Pippa – Wann – Merlin – Galahad wurde mit starken Veränderungen abwechselnd dramatisch und erzählerisch verarbeitet, zum Eulenspiegel-Stoff gibt es neben dem Versepos auch Szenenfragmente, der Roman Atlantis war vorübergehend als Drama geplant usw.

Im Berliner avantgardistischen Verein Durch begegnete Hauptmann ab 1885 verschiedenen Vertretern des Naturalismus, die ihn entscheidend prägten. Der Verein berief sich auf historische Vorbilder vom Sturm und Drang, an dem sich vor allem der Kreis um die Brüder Hart orientierte, bis zum Vormärz. Auf den Sitzungen wurde über ästhetische Fragen, über Idealismus, Realismus und die naturalistische Bewegung diskutiert. Gerhart Hauptmann hielt einen Vortrag über den damals weitgehend vergessenen Georg Büchner. Auch damit lässt sich sein naturalistischer Hang begründen.

Ende der 1880er Jahre wurde er mit der einsetzenden Sozialistenverfolgung konfrontiert. Das Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie wurde zwar schon 1878 auf Bismarcks Bestreben im Reichstag beschlossen, 1887 allerdings nochmals verschärft. Hauptmann wurde 1887 als Zeuge vor das Breslauer Gericht geladen, da er während seiner Studentenzeit Anhänger der Ikarier gewesen war, deren Idee auf den französischen Kommunisten Etienne Cabet zurückgeht. Er suchte 1888 Schutz im Zürcher Haus seines Bruders Carl, um nicht von den Gerichten belangt zu werden. Dort begegnete er dem Psychiater Auguste Forel und dem Naturprediger Johannes Guttzeit, dessen lebensreformerische Vorstellungen sich in Vor Sonnenaufgang niederschlugen. Hauptmanns frühe Träume von einer utopisch-sozialistischen Gemeinschaft wurden noch weiter genährt durch seine Begegnungen mit dem Dichter und Naturpropheten Gusto Gräser (1879–1958), dessen Gründung, die Aussteigerkolonie Monte Verità bei Ascona, er 1919 mehrmals besuchte.

In Zürich begann Hauptmanns naturalistisches Schaffen. Von hier aus schickte er das Manuskript zu seinem ersten naturalistischen Werk Bahnwärter Thiel nach München, wo es der Kritiker Michael Georg Conrad begutachten sollte. Mit

seinem 1889 uraufgeführten Drama *Vor Sonnenaufgang* sorgte er für einen der größten Skandale der deutschen Theatergeschichte. Das bürgerliche Publikum war schockiert, weil in Hauptmanns Stück Sexualität und Alkoholismus freimütig dargestellt wurden. Es entsprach jedoch auch den Ansprüchen an ein sozialkritisches Drama jener Zeit. Laut Franz-Josef Payrhuber sei Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* zwar ein epochemachendes Werk, aber sei nicht das repräsentative Beispiel für das naturalistische Drama. Dieses Prädikat käme Familie Selicke von Arno Holz und Johannes Schlaf zu.^[17] Hauptmann komme jedoch eine wichtige Rolle zu, da er mit Unterstützung Otto Brahm naturalistische Dramen auf deutschen Bühnen etabliert habe. Unter Brahm Leitung der Freien Bühne, des Deutschen Theaters und des Lessingtheaters kam es beispielsweise zu 17 Hauptmann-Uraufführungen. Durch die zahlreichen Aufführungen auf verschiedenen Bühnen in ganz Deutschland habe der Naturalismus allererst Breitenwirkung und sozialkritische Stoßkraft erhalten. Mit seinem wichtigsten Drama *Die Weber* (1891/92), an dessen Realisierung er schon während seines Zürichaufenthalts gedacht hatte, erlangte Hauptmann Weltruhm und erreichte den Höhepunkt seiner naturalistischen Schaffensphase. Die *Weber* hatten als Grundlage die *Weberaufstände* von 1844. Hauptmann unternahm zur Recherche größere Reisen durchs Riesengebirge. Ende 1891 vollendete er das Werk zunächst in schlesischem Dialekt, in dem es *De Waber* heißt. Die dem Hochdeutschen angenäherte Fassung wurde im März 1892 abgeschlossen. Die preußische Zensur verbot die Inszenierung durch die „Freie Bühne“, weil sie in dem Stück einen Aufruf zum Klassenkampf zu erkennen glaubte und man in Breslau – in der Dialektfassung – schlechte Erfahrungen mit seiner überaus starken Wirkung gemacht hatte.^[20] Um eine Inszenierung am Deutschen Theater zu ermöglichen, ließ Hauptmann durch seinen Anwalt erklären, das Drama sei nicht als sozialdemokratische Parteischrift, sondern als dichterischer Aufruf an das Mitleid der Besitzenden zu verstehen.^[21] Sozialdemokratische Kreise waren von dem Stück – nach der Aufhebung des Aufführungsverbots am 2. Oktober 1893 – begeistert, aber Kaiser Wilhelm II. kündigte seine Loge im Deutschen Theater. Mit dem Drama *Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe* (1890) verärgerte Hauptmann angeblich Frank Wedekind, der in dem Stück Anspielungen auf Ereignisse aus seinem eigenen Leben wiederzuerkennen meinte, von denen er dem Autor berichtet hatte. Wedekinds Replik bestand im Auftritt eines Dichters namens Franz Ludwig Meier, der beständig die Äußerungen seiner Freunde protokollierte, in seiner Komödie *Die junge Welt*.^[22]

An einem Weihnachtsabend in den 1880er Jahren kommt Wilhelm Scholz zum ersten Mal nach Jahren wieder in sein Elternhaus. Ein Streit mit dem Vater, Fritz Scholz, hat ihn vor Jahren aus dem Haus getrieben. Seine Verlobte, Ida Buchner, und deren Mutter haben ihn zu dem Besuch überredet. Überraschend erscheint auch der jahrelang verschollene Vater, der heruntergekommen und von Krankheit und Alkohol gezeichnet wirkt. Wilhelm will den Vater nicht sehen. Trotzdem gibt er sich Mühe, den Abend versöhnlich zu gestalten. Doch sein zynischer Bruder Robert macht ihm einen Strich durch die Rechnung. Fritz Scholz stirbt. Ida ist

verzweifelt. Wilhelm wendet sich von ihr ab. Trotzdem gibt sie die Hoffnung nicht auf, einen glücklichen Menschen aus ihm zu machen.

Mit dem Drama *Einsame Menschen* (1891) übte Hauptmann nach Auskunft von Konstantin Stanislawski starken Einfluss auf Anton Tschechow und die russische Dramatik aus. Hauptmann griff dafür auf einen Konflikt seines Bruders Carl zurück, dessen Beziehung zu einer jungen Polin die ganze Familie in Aufruhr versetzte. Marie Hauptmann, geb. Thienemann war das Vorbild für die Figur der Käthe Vockerat, auch wenn es damals in der Ehe des Autors noch nicht kriselte.

Das Stück spielt um 1890 in einem Landhaus am Müggelsee. Der junge Gelehrte Johannes Vockerat und seine Frau Käthe haben ihr erstes Kind bekommen. Johannes kommt mit seiner wissenschaftlichen Arbeit nicht so wie erhofft voran. Als sein Freund, der Maler Braun, Besuch von der russischen Studentin Anna Mahr erhält, ist Johannes hingerissen von der intelligenten, selbstbewussten jungen Frau und lädt sie ein, für ein paar Wochen bei ihm und seiner Familie zu wohnen. Er findet in Anna erstmals eine ebenbürtige Gesprächspartnerin. Seine Familie beobachtet die immer größer werdende Vertrautheit zwischen Johannes und Anna mit Sorge. Käthe leidet darunter, weil sie sich der klugen Anna unterlegen fühlt. Ihre Eltern, die sehr fromm sind, äußern moralische Bedenken. Johannes und Anna gestehen einander ihre Liebe, müssen aber erkennen, dass diese Liebe keine Zukunft hat. Anna reist ab, Johannes rudert auf den See hinaus, um sich das Leben zu nehmen.

Der Biberpelz erfuhr schlechte Kritiken. Hauptmann wandte sich daraufhin von der naturalistischen Darstellungsweise ab und widmete sich mythisch-religiösen und Märchenstoffen. In diese Schaffenszeit fallen *Hanneles Himmelfahrt*, *Die versunkene Glocke* sowie *Und Pippa tanzt*

1901 schrieb er eine Fortsetzung des Biberpelz: Die Tragikomödie *Der rote Hahn* ist im gleichen Milieu angesiedelt. Im Vergleich zum Biberpelz treten hier aber die lustspielhaften Elemente zugunsten einer schärferen Kritik zurück. Mutter Wolffen wurde Witwe und hat wieder geheiratet. Sie heißt nun Fielitz. Sie ist keine urwüchsige Proletarierin mehr, sondern eine Kleinbürgerin. Ihre Aufsteigermentalität macht vor nichts halt – und erneut wird sie für ihren Betrug nicht bestraft.

Mutter Wolffen ist verwitwet und hat den „Schuhmachermeister und Polizeispion“ Fielitz geheiratet. Die Tochter Adelheid hat sie mit dem Baumeister Schmarowski verheiratet. Die zweite Tochter, Leontine, hat zwar ein uneheliches Kind, aber Frau Fielitz hat schon einen Mann für sie im Auge – auch wenn dieser im Moment noch verheiratet ist. Das eigene Haus ist Frau Fielitz zu klein. Im Dorf sind in letzter Zeit mehrere Häuser abgebrannt, und die „untröstlichen“ Besitzer haben beachtliche Versicherungssummen kassiert. Während das Ehepaar Fielitz in Berlin Besorgungen erledigt, brennt ihr Haus bis auf die Grundmauern nieder. Der Schmiede- und Spritzenmeister Langheinrich kann nur mehr den Totalschaden feststellen. Allerdings verschweigt er, dass er ein Stück Zündschnur gefunden hat. Der Verdacht fällt auf Gustav, den geistig behinderten Sohn des pensionierten Gendarmen Rauchhaupt. Der Gendarm will das nicht auf seinem Sohn, der in eine

Anstalt gesperrt wird, sitzen lassen, kann aber nichts beweisen. Schmarowski kann einen großzügigen Neubau entwerfen, dessen Fertigstellung Frau Fielitz allerdings nicht mehr erlebt.

Hauptmanns Frühwerk wurde unterschiedlich beurteilt. Die konservativen Kreise und auch die Staatsführung des Kaiserreichs waren von seinen sozialkritischen Dramen wenig begeistert, was sich auch durch Zensur und Schmähhauszeichnungen ausdrückte. Seine oppositionelle Position steigerte jedoch sein Ansehen in den Kreisen der progressiven Intellektuellen, die gerade diese Züge an seinen Dramen schätzten. Nach zahlreichen naturalistisch geprägten Werken änderte sich Hauptmanns Schaffen und seine Werke fanden zunehmend Anklang beim Besitz- und Bildungsbürgertum. Für diese Kehrtwendung wurde er vielfach kritisiert, wie zum Beispiel von Franz Mehring, der anlässlich der Aufführung von Hanneles Himmelfahrt schrieb: „Es tut mir leid um Gerhart Hauptmann, aber wenn er unter die Räuber der bürgerlichen Kritik gefallen ist, wenn die Börsenpresse ihm jubelnd bescheinigt, er biege in das Tor der echten und wahren Dichtkunst ein, so hat er dies Schicksal reichlich verdient. [...] Wir sind noch niemals verurteilt gewesen, einen so großen Missbrauch eines so großen Talents mit eigenen Augen zu sehen.“

Die Weber (schlesisch: „De Waber“) ist ein soziales Drama in fünf Akten von Gerhart Hauptmann. Am 3. März 1892 wurde durch das Berliner Polizeipräsidium ein Aufführungsverbot erlassen. Deshalb konnte die Uraufführung erst am 26. Februar 1893 im neuen Theater Berlin nur privat für die Mitglieder der Freien Bühne erfolgen. Am 2. Oktober 1893 hob das Berliner Oberverwaltungsgericht das Verbot auf. Dies war wiederum eine Begründung für die sogenannte Umsturzvorlage.^[1] Am 25. September 1894 erfolgte die erste deutsche öffentliche Aufführung im Deutschen Theater Berlin. Das Stück behandelt den Weberaufstand von 1844 und wird der literaturgeschichtlichen Epoche des Naturalismus zugerechnet.

In seinem bedeutendsten Drama thematisiert der führende deutsche Vertreter des Naturalismus das Schicksal einer Gruppe schlesischer Weber, wobei er eine ganze soziale Schicht zu Protagonisten des Stückes macht, um so die sozialen und politischen Dimensionen des Konflikts zu verdeutlichen. Sprache, Situationen und realistische „Volkstypen“ wurden damals als revolutionär aufgefasst. Die besondere Dramatik zieht das Stück aus seinen realen Vorbildern: Den spontanen Weberaufständen im Juni 1844 in den schlesischen Provinzen.

Das Ende des Dramas und dessen Aussage ist in Literaturfachkreisen umstritten. Die vermutlich zutreffendste Interpretation ist, dass Hauptmann mit seinem Werk nicht nur die Missstände aufzeigen, sondern auch zum Wiederaufleben der 1848 gescheiterten Revolution aufrufen wollte. Vater Hilse, der in seinem konservativen Geist alles beim Alten lassen wollte, wird erschossen. An ihm ist die Geschichte vorübergegangen.

Vorlesung 15

Leben und Schaffen von Heinrich Mann. „Der Untertan“. „Professor Unrat“

Plan:

1. Leben und Schaffen von Heinrich Mann.
2. Analyse "Der Untertan"
3. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen

Luiz Heinrich Mann 1871-1950. Er war ein deutscher Schriftsteller und der ältere Bruder von Thomas Mann, in dessen Schatten er stets stand.

Ab 1930 war er Präsident der Preußischen Akademie der Künste, aus der er nach der nationalsozialistischen Machtergreifung ausgeschlossen wurde. Mann, der bis 1933 meist in München gelebt hatte, emigrierte zunächst nach Frankreich, dann in die USA. Im Exil verfasste er zahlreiche Arbeiten, darunter viele antifaschistische Texte.

Seine Erzählkunst war vom französischen Roman des 19. Jahrhunderts geprägt. Seine Werke hatten oft gesellschaftskritische Intentionen. Die Frühwerke sind zumal oft beißende Satiren auf bürgerliche Scheinmoral, der Mann – inspiriert von Friedrich Nietzsche und Gabriele D'Annunzio – eine Welt der Schönheit und Kunst entgegengesetzte.

Mann analysierte in den folgenden Werken die autoritären Strukturen des Deutschen Kaiserreichs im Zeitalter des Wilhelminismus. Resultat waren drei Romane, die heute als die Kaiserreich-Trilogie bekannt sind, deren erster Teil Der Untertan künstlerisch am meisten überzeugt.

1904 entstand sein erstes großes Werk (Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen), welches ein Jahr später erschien. Sechs Jahre später starb seine jüngste Schwester durch Suizid, deren Verlust er nur schwer verkraften konnte. 1914 heiratete er die Prager Schauspielerin Maria Kanová und zog erneut nach München, wo sie von nun an wohnten. Nur zwei Jahre nach der Hochzeit der neuen Familie Mann wurde sein erste und einzige Tochter Leonie (1916- 1986) geboren. Im Jahr 1915 brach Heinrich Mann den Kontakt zu seinem Bruder Thomas ab, als dieser sein Werk (Gedanken des Krieges) veröffentlichte und sich in diesem deutschnational äußerte. 1932- 1933 versuchte Heinrich Mann zusammen mit Albert Einstein und Käthe Kollwitz, die Kommunistische Partei Deutschland und die Sozialdemokratische Partei Deutschland gegen Nationalsozialisten zu schaffen. Die Versöhnung zwischen den Brüdern Heinrich und Thomas fand erst vier Jahre nach Kriegsende (1918) statt. 1923 verstarb seine Mutter Julia und 1927 starb auch seine Schwester Julia durch Suizid. 1930 trennte sich Heinrich Mann von Maria Kanová und er zog alleine nach Berlin. Mutter und Tochter zogen nach Prag. Heinrich lernte schon 1929, ein Jahr vor der Trennung von Maria Kanová, seine spätere Frau Nelly Kröger kennen. 1931 wurde Heinrich dann Präsident der Sektion Dichtkunst. Am 14. Februar 1933 wurde die Akademie der Künste durch die Nationalsozialisten geschlossen und ihm wurde die deutsche Staatsangehörigkeit entzogen. Somit verließ Heinrich Mann seine Heimat und ging nach Nizza, wo er bis 1940 wohnte. Dort verfasste er 1935-1938 einen zweibändigen Roman (Die Jugend des Königs Henri Quatre) und (Die Vollendung des Königs Henri Quatre). Im Jahr 1936 nahm Heinrich die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft an. 1939, ein Jahr nach der Vollendung des zweiten Romans,

heiratet Mann Frau Nelly Kröger. 1944 nahm sich Nelly wegen Alkoholproblemen das Leben. Heinrich wurde 1949 zum Präsidenten der Deutschen Akademie der Künste gewählt. Doch 1950 verstarb Heinrich Mann im Alter von 79 Jahren in Santa Monica. In der Nähe von Santa Monica liegt Pacific Palisades, dort wohnte Bruder Thomas Mann mit seiner Familie. Hier wurde Heinrich Mann begraben. 1961 wurde seine Urne nach Deutschland überführt und auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin beigesetzt

Heinrich Mann schaffte mit seinem Roman (Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten), im Jahr 1900 geschrieben, den Auftakt einer Reihe von Romanen, die sich gegen den Wilhelminismus stellten und kritisierten. Der Roman beschreibt das Abfallen der guten Sitten in der Schickleria. Die Art von Romanen zeigt, welchen Standpunkt Heinrich Mann zur Zeit des Ersten Weltkrieges hatte. Er hatte sich stark gemacht für die Aktionseinheit der Kommunistischen Partei Deutschlands und der Sozialdemokratischen Partei Deutschland gegen Nationalsozialisten und stellte so seinen Standpunkt dar. Mit seinem Roman beschreibt Heinrich Mann den Aufstieg eines talentierten Literaten aus der Mittelschicht, der durch viel Glück und bestimmte Beziehungen Karriere machte. Doch die Karriere des Mannes nimmt durch seine Persönlichkeit auch wieder ein schnelles Ende.

Der Untertan ist ein Roman von Heinrich Mann. Das Manuskript wurde einen Monat vor Beginn des Ersten Weltkrieges 1914 abgeschlossen. Der Roman erschien von Januar 1914 bis kurz nach Kriegsbeginn als Vorabdruck in Fortsetzungen in der Zeitschrift Zeit im Bild und als Buchausgabe erst 1918 bei Kurt Wolff (Einbandgestaltung: Emil Preetorius) in Leipzig; nach seiner Veröffentlichung kam es zu heftigen Kontroversen.

Der Roman erzählt von Diederich Heßling als Beispiel für einen bestimmten Typ Mensch in der Gesellschaft des deutschen Kaiserreichs. Heßling ist obrigkeitshörig, feige und ohne Zivilcourage. Er ist ein Mitläufer und Konformist. Heinrich Mann erzählt mit ironischer Distanz Heßlings Lebensgeschichte von dessen Kindheit bis hin zur Sicherung seiner Stellung in der wilhelminischen Gesellschaft. Er wird dargestellt als Stammtischagitor, Fabrikbesitzer und damit Kontrahent des Proletariats, Beherrscher der Familie und intriganter Kumpan des im Grunde verhassten Sozialdemokraten Napoleon Fischer. An eine Kette solcher Episoden, denen Zitate aus Kaiserreden als Leitfaden dienen, wird Heßling einerseits als Tyrann dargestellt, dem die Hierarchie der Gesellschaft des Kaiserreichs Macht verschafft, andererseits als Untertan, der von der „Zugehörigkeit zu einem unpersönlichen Ganzen, zu diesem unerbittlichen, menschenverachtenden, maschinellen Organismus“ geprägt ist und unter ihm leidet.

Heßling identifiziert sich mit den Weltmachtambitionen der radikalen Nationalisten, die den kommenden Weltkrieg herbeiwünschen. Bei der Einweihung eines kaiserlichen Denkmals, in der sich Heßling selbst als Bürger der Zeit beschreibt, wird die Ordnung durch ein apokalyptisch anmutendes Gewitter aufgelöst. Als kritischen Gegensatz zu Heßling lässt Heinrich Mann als

Darstellung des verkümmerten Liberalismus den Vater eines Freundes, den 1848er-Revolutionär Buck, im Angesicht Heßlings sterben.

Der Untertan persifliert die wilhelminische Epoche und analysiert die Situation der damaligen Zeit. Heinrich Mann diagnostizierte die nationalistische Politik sowie die Machtverhältnisse seiner Epoche unter der Regierung Wilhelms II. In diesem Zusammenhang lässt Mann den alten Buck sagen:

„Wenn die Katastrophe, der sie auszuweichen denken, vorüber sein wird, sei gewiss, die Menschheit wird das, worauf die erste Revolution folgte, nicht scham- und vernunftloser nennen, als die Zustände, die die unseren waren.“

Damit nahm Mann den bald folgenden Weltkrieg vorweg und verglich die wilhelminische Ära mit jener des Vormärz.

Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen zählt zu den bedeutendsten erzählenden Werken Heinrich Manns.

Professor Unrat entstand in einigen Monaten des Jahres 1904 und erschien ein Jahr später. In Manns Heimatstadt Lübeck, deren Einwohner für den Roman herhalten mussten, wurde das Buch möglichst totgeschwiegen und, wenn das nichts half, negativ kritisiert. Es herrschte faktisch ein Verbot des Buches. Durch die zahlreichen Übersetzungen und durch die Verfilmung als Der blaue Engel mit Marlene Dietrich erlangte das Buch Weltruhm. Manche sahen im Professor Unrat eine Karikatur des deutschen Bildungsbürgers der Wilhelminischen Epoche. Es zeigte, welche Höhe die Doppelmoral des Bürgertums erreichen kann, wenn es sich von Sekundärtugenden bestimmen lässt, und ist ein Dokument für die Mentalität in Deutschland vor den Weltkriegen.

Der 57-jährige Gymnasiallehrer Raat lebt allein und zurückgezogen. Er ist verwitwet und hat sich von seinem Sohn losgesagt, weil dieser viermal durchs Examen gefallen ist und sich mit verschiedenen unverheirateten Frauenzimmern in der Öffentlichkeit sehen lässt. Als Professor ist er allerdings eine Legende. Aus beinahe jeder Familie des Ortes war der eine oder andere Sprössling einst Schüler des strengen Professors. Der Spitzname „Unrat“, mit dem er hinter seinem Rücken gerufen wird, hat mittlerweile Tradition im Ort. Jeder ruft ihn so und bringt ihm damit eine gewisse ironische Wertschätzung entgegen, die Raat allerdings nicht erkennt. Für ihn ist die Verunglimpfung seines Namens ein Angriff auf seine Person und ein Zeichen von Respektlosigkeit. Der Schulalltag ist für ihn ein täglicher Kampf, seine Schüler sind seine Feinde, die es mit allen Mitteln zu bekämpfen gilt. So stellt er ihnen Aufgaben, die sie nicht lösen können, um sie daraufhin zu bestrafen.

Im 17-jährigen Sohn des Konsuls Lohmann hat Unrat in der Schule einen besonderen Gegenspieler: er ist intelligent, durch Strafen nicht zu treffen und weiß genau, wie er den Professor in Rage bringen kann. Als Raat ihn wegen der Verwendung des Spitznamens „Unrat“ in ein finsternes Garderobenzimmer, das „Kabuff“, verweist, bemerkt er im Aufsatzheft des Schülers ein Gedicht mit dem Titel „Huldigung an die hehre Künstlerin Fräulein Rosa Fröhlich“.

Um Lohmann endlich zu Fall zu bringen, macht sich Raat auf die Suche nach diesem „Fräulein Rosa Fröhlich“. Er findet heraus, dass sie als „Barfuß tänzerin“ in dem Vergnügungslokal „Der blaue Engel“ auftritt. Sich selbst einredend, dass es ihm nur um das Wohl seiner Schüler ginge, betritt er die Wirtschaft. Dort widerfährt ihm jedoch ein Missgeschick nach dem anderen, bis seine Schüler auf ihn aufmerksam werden. Als er durch eine Tür flieht, steht er plötzlich vor Rosa Fröhlich. Obwohl er sie anherrscht, sie solle aufhören, seine Schüler zu verführen, und die Stadt verlassen, nimmt sie ihn vor ihren Kollegen in Schutz und bietet ihm Wein an. Die von seinen Schülern umworbene „Künstlerin“ verfehlt auch beim Professor nicht ihre Wirkung.

Am nächsten Morgen herrscht in der Schule ein gespannter Waffenstillstand: Raat befürchtet, dass seine Schüler ihn in der Klasse lächerlich gemacht haben – die Schüler befürchten, zum Direktor zitiert zu werden. Nach Schulschluss will Raat unbedingt vor seinen Schülern bei Rosa Fröhlich sein. Er kann es nicht ertragen, dass die Schüler ihr Wein und Blumen schicken. Rosa umgarnt den Professor, erklärt, sie habe die Blumen von den Schülern weggeworfen, und lässt sich von ihm beim Umkleiden helfen. Raat gerät immer mehr in ihren Bann. Er erfüllt ihr alle Wünsche, teure Speisen im Restaurant, neue Kleider, ein möbliertes Appartement, er sortiert ihr sogar die Wäsche. Sie „steht jetzt unter seinem Schutz“. So sorgt er nicht nur dafür, dass seine Schüler ihr nicht zu nahe kommen, er hält auch andere Verehrer von ihr fern und wirft etwa einen Schiffskapitän hinaus, der sie in der Künstlergarderobe besuchen will.

Immer weniger kümmert es Raat, was die Leute über ihn denken. Weder seine Wirtschafterin, die sich über Rosas Besuche beschwert, noch eine Rüge seines Schuldirektors vermögen ihn zu beeindrucken. Er geht sogar so weit, öffentlich Rosas Ehre zu verteidigen, als sie beschuldigt wird, zusammen mit seinen Schülern ein Hünengrab verwüstet zu haben. Erst als Rosa zugeben muss, bei der wüsten Feier am Hünengrab teilgenommen zu haben, zieht er sich am Boden zerstört zurück. Er wird aus dem Schuldienst entlassen.

Als der Pastor gegen Rosa argumentiert, verteidigt Raat sie und fasst den Vorsatz, sie zu heiraten, wovon er auch nicht ablässt, als er erfährt, dass Rosa eine Tochter hat. Doch nach zwei Jahren Ehe mit Rosa ist Raat finanziell ruiniert. Eine Freundin Rosas gibt ihm den Rat, Unterricht zu geben. Der „Unterricht“ sieht bald so aus, dass die Herren der Stadt sich in seinem Haus bei Spiel und Wein treffen und Rosa ihnen sehr geschickt und diskret zu Diensten ist.

Am Ende tritt Lohmann erneut in Raats Leben. Rosa trifft den ehemaligen Schüler in der Stadt und lädt ihn in ihre Wohnung ein. Dort bietet Lohmann an, all ihre Schulden zu bezahlen, und legt die aufgeklappte Brieftasche auf den Tisch. Als Rosa auch noch sein altes Gedicht aus dem Schulaufsatz singt, stürzt der eifersüchtige Raat aus dem Nebenzimmer und versucht, ihr die Kehle zuzudrücken. Dann greift er nach Lohmanns Brieftasche und stürzt hinaus. Kurz darauf wird das Ehepaar Raat verhaftet. Die ehrbaren Bürger, die noch vor kurzem gern in sein Haus kamen, haben für den Professor jetzt nur noch Hohn und Spott übrig.

Vorlesung 16-17

Schaffen von Thomas Mann. Tristan, Mario und der Zauberer. Tot in Venedig

Plan:

1. Schaffen von Thomas Mann
2. Novelle "Der Tod in Venedig"
3. Mario und der Zauberer – Ein tragisches Reiseerlebnis

Paul Thomas Mann 1875-1955. Er war ein deutscher Schriftsteller, der unter der nationalsozialistischen Herrschaft 1933 in die Schweiz emigrierte und 1939 in die USA zog. 1944 wurde er amerikanischer Staatsbürger, kehrte aber 1952 in die Schweiz zurück. Er zählt zu den bedeutendsten Erzählern deutscher Sprache im 20. Jahrhundert.

Der aus einer reichen und angesehenen Lübecker Patrizier- und Kaufmannsfamilie stammende Schriftsteller war verheiratet mit Katia Mann (geborene Katharina Hedwig Pringsheim), die ihn zu mehreren seiner literarischen Figuren und Werke inspirierte. Sein älterer Bruder Heinrich und drei seiner sechs Kinder, Erika, Klaus und Golo, waren ebenfalls Schriftsteller.

Für seinen ersten Roman Buddenbrooks (1901) erhielt er 1929 den Nobelpreis für Literatur. Es folgten Novellen und Erzählungen wie Tonio Kröger, Tristan und Der Tod in Venedig. 1924 wurde der monumentale Roman Der Zauberberg veröffentlicht, mit dem Mann die Tradition des europäischen Bildungsromans fortführte. Die Eigenarten von Manns Gestaltungskunst sind besonders in diesem Roman voll ausgeprägt. Der Erzähler wahrt eine skeptisch-ironische Distanz zu den Figuren. Es herrscht eine leitmotivische Wiederkehr typischer Konstellationen^[1] und ein syntaktisch komplizierter und anspruchsvoller Stil. Diese Merkmale bestimmten auch seine folgenden Arbeiten, bei denen die Novelle Mario und der Zauberer, die Romantetralogie Joseph und seine Brüder sowie das Spätwerk Doktor Faustus hervorzuheben sind.

Gleichzeitig aber, so meinte Thomas Mann, erlebt besonders der künstlerisch veranlagte Mensch häufig etwas Besonderes, Außerordentliches, zum Beispiel eine große Liebe. Nur dann kann ein Künstler ein großes Kunstwerk schaffen. Dabei durchbricht der Mensch aber die bürgerlichen Ordnungen (z.B. wenn er in eine fremde Ehe eindringt). Er ist zwar glücklich dabei, er kann dadurch große Kunstwerke hervorbringen. Aber er zerstört dabei auch oft sich selbst. Im Gegensatz zum gesunden Bürger ist deshalb der Künstler zwar ein sensibler, genialer, aber zugleich ein kranker Mensch, ein Einsamer. Er ist „ein Bruder des Verbrechers und Verrückten“. Thomas Mann blieb zwar in den Ordnungen des Bürgertums. Sie gaben ihm Sicherheit und schenkten ihm Freude am Leben. Aber er empfand auch immer die Gefahren des Künstlers, z.B. die Gefahr der Homosexualität. In vielen seiner Erzählungen und Romane schildert Thomas Mann den außergewöhnlichen Menschen, den „Künstler“. Sein erstes großes Buch Die

Buddenbrooks (1901) machte ihn berühmt. Es ist sein meistgelesenes und meistgeliebtes Buch. Er bekam dafür den Nobelpreis. Er erzählt darin den Verfall einer Lübecker Familie über vier Generationen (seiner eigenen) vom gesunden, erfolgreichen Kaufmann zum sensiblen^[4], schwachen Künstler. Viele Personen in den Romanen Thomas Manns gehen äußerlich oder innerlich zugrunde; ebenso auch in seiner Familie Seine beiden Schwestern und zwei seiner Kinder starben durch Selbstmord, mehrere waren drogenabhängig und homosexuell. Aus seinen Werken ist ersichtlich, dass Thomas Mann Gott nicht kannte. Wer sein Leben in die Hand Gottes gibt, muss nicht in den Gefahren des Lebens zugrunde gehen. Gott kann uns in allen Gefahren bewahren, wenn wir uns an ihm festhalten. Thomas Mann ist der weltweit bekannteste moderne deutsche Schriftsteller. Er knüpft an die Erzähltechniken des 19. Jahrhunderts an, vor allem an den weit ausholenden Schreibstil L. Tolstois. Er schreibt ein vorbildliches Deutsch. Er erzählt interessant, immer mit etwas Spott und Ironie. Manns Romane, Erzählungen und Novellen spiegeln die vielschichtigen geistigen, kulturellen und gesellschaftlichen Befindlichkeiten^[5] des 20. Jahrhunderts in ihrem Wandel, zum Teil in direktem zeitgeschichtlichem Bezug, zum Teil historisch eingekleidet. Seine Bücher sind in etwa 10 Millionen Exemplaren weltweit verbreitet. Auch sein Bruder Heinrich, politisch links stehend, ist ein bekannter Schriftsteller. Die meisten Mitglieder der Familie Mann waren Schriftsteller.

Der Tod in Venedig ist eine Novelle von Thomas Mann, die 1911 entstanden ist. Thomas Mann nannte seine Novelle die Tragödie einer Entwürdigung: Gustav von Aschenbach, ein berühmter Schriftsteller von etwas über 50 Jahren und schon länger verwitwet, hat sein Leben ganz auf Leistung gestellt. Eine sommerliche Erholungsreise führt ihn nach Venedig. Dort beobachtet er am Strand täglich einen schönen Knaben, der mit seiner eleganten Mutter und seinen Schwestern samt Gouvernante im selben Hotel wohnt. In ihn verliebt sich der Alternde. Er bewahrt zwar stets eine scheue Distanz zu dem Knaben, der späte Gefühlsrausch jedoch, dem sich der sonst so selbstgestrenge von Aschenbach nun willenlos hingibt, macht aus ihm letztlich einen würdelosen Greis.

Thomas Mann selbst hat den Tod in Venedig in seinem Lebensabriss die „Tragödie einer Entwürdigung“ genannt und dabei den Begriff Tragödie durchaus wörtlich gemeint, denn seine Novelle weist gleich mehrere klassizistische Merkmale auf:

- die Unterteilung in fünf Kapitel analog den fünf Akten des klassischen Dramas, einschließlich der
- horazischen Fünfgliedrigkeit in Exposition, Komplikation, Peripetie, Retardation und Katastrophe;
- die mythologische Tiefenperspektive der Handlung;
- die mehrfachen Rekurse auf Platons Dialog Phaidros;
- die den Chor der griechischen Tragödie parodierenden Straßenmusikanten, die zugleich an den
- Ursprung des Theaters im Kult des Dionysos erinnern, und

- den zeitweilig (Viertes Kapitel) antikisierenden Sprachrhythmus.

Von Aschenbach gibt sich ganz der Bewunderung des Knaben hin. „Das war der Rausch; und gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen“. Nach Art der Dialoge Platons imaginiert „der Enthusiasmierte“ Gespräche mit dem Bewunderten. In ihnen bricht er mit seiner apollinischen, zuchtvollen Lebenssicht. „[...]“, denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfahrt des Alltags nicht gemäß.“ Er erkennt die Sinnlichkeit der Kunst und monologisiert: „[...] du musst wissen, dass wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne dass Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft.“ Doch damit beschönigt von Aschenbach. Nicht Eros leitet ihn. Dionysos ist es, dem er verfallen ist. Von ihm seines apollinisch-klaaren Weltbildes beraubt, meint von Aschenbach, dem Künstler sei „eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren.“

Einen wilden Höhepunkt findet von Aschenbachs Entartung in dem Traum des fünften Kapitels. Er gerät unter die zügellos Feiernden eines antiken Dionysos-Kultes. „Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die [Opfer-]Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges.“

Weitere mythologische Anspielungen:

- Der Fremde vor dem Eingang der Aussegnungshalle, erhöht auf der Freitreppe stehend, ist mehr als eine Randfigur. Er ist zugleich Allegorie. So tritt er auch auf: Es bleibt offen, woher er gerade hergekommen ist, und ebenso spurlos ist er wieder verschwunden. Mythologisch lässt er sich sowohl als Thanatos wie auch als Dionysos [Motiv des Weitgereisten und Fremdseins] verstehen. Seine Haltung mit den gekreuzten Füßen schließlich erinnert außerdem an eine typische Pose antiker Hermes-Skulpturen.
- Der Gondoliere rudert von Aschenbach nicht zur Vaporetto-Station, sondern gegen dessen Willen über die Lagune zum Lido. Nachdem zuvor die Gondel mit einem Sarg verglichen worden ist, entsteht beim Leser eine Charon-Assoziation. Die letzte Überfahrt ist ebenfalls ohne Umkehr und der Fährmann bestimmt das Ziel.
- Das vierte Kapitel setzt ein mit mythologischen Bildern der griechischen Antike, in einer hymnischen Sprache und einem Silbenrhythmus, aus dem sich der eine und andere Hexameter herauslesen lässt. Überschreiben ließe es sich mit „mythische Verklärung der Welt“.
- Tadzio ist „das Werkzeug einer höhnischen Gottheit“, des rauschhaften und zügellosen Gottes Dionysos. Er ist zugleich aber auch Hermes Psychopompos, der Aschenbach letztendlich in den Tod bzw. das Meer geleitet.

Décadence-Motive

Literaturgeschichtlich ist Der Tod in Venedig, entstanden am Vorabend des Ersten Weltkriegs, zugleich Höhe- und Endpunkt der Décadence-Literatur des zu Ende gegangenen 19. Jahrhunderts. Der Zauberberg (1924) zählt nicht mehr dazu. Er bildet den Übergang zur zweiten Hälfte seines Lebenswerkes. In dem Sanatoriumsroman verabschiedet sich Thomas Mann von der „Sympathie mit dem Tode“.

- Venedig selbst ist mit seinem „leis fauligen Geruch von Meer und Sumpf“ eines der zentralen Dekadenzsymbole in der Literatur der damaligen Zeit. Venedig ist auch die Stadt, wo der von Mann verehrte Richard Wagner seine musikalischen Inspirationen für Tristan und Isolde fand – und wo Wagner starb, ein Tod in Venedig.
- Das Klima Venedigs bekommt Aschenbach nicht. Während des Versuches einer Abreise (drittes Kapitel) erkennt er die Stadt „als einen ihm unmöglichen und verbotenen Aufenthalt, dem er nicht gewachsen war.“ Aschenbachs Ohnmacht mündet schließlich im Todeswunsch. Von dem Angestellten eines englischen Reisebüros wusste er, dass die indische Cholera in der Stadt grassiert, dass kürzlich eine Grünwarenhändlerin an der Seuche gestorben war, „wahrscheinlich waren Nahrungsmittel infiziert worden, Gemüse, Fleisch oder Milch.“ Deutsche Tagesblätter hatten zudem über „die Heimsuchung der Lagunenstadt“ berichtet. Trotzdem kauft er „in der kranken Stadt“ vor einem kleinen Gemüseladen „einige Früchte, Erdbeeren, überreife und weiche Ware und aß im Gehen davon.“
- Aschenbach hatte schon als Kind eine schwächliche Konstitution und war auf ärztlichen Rat vom Schulbesuch ausgeschlossen worden. Hauslehrer mussten ihn unterrichten. Seine Leistungen als Schriftsteller muss er sich mit äußerster Willensanspannung abringen, ständig am Rande der Erschöpfung. Seinen Heroismus, sein Ethos findet Aschenbach in der täglichen Überwindung von Schwäche. Da es sich bei seiner Liebe zu Tadzio um eine Reaktion des bisher Verdrängten handelt, entsteht daraus Perversion. „Paradoxerweise produziert so das Ästhetentum das Unästhetische, der falsche Kult des Schönen das Häßliche und Entstellte. Die ‚Zucht‘ führt zur Unzucht. Dies ist der Weg des einstmals ‚vorbildlichen‘ und sogar zur Ehre der Schulbücher gelangten Schriftstellers Aschenbach – die Tragödie des unschöpferischen Menschen der Décadence.“
- Tadzios blasser Teint mutet kränklich an. Später fallen Aschenbach Tadzios ungesunde Zähne auf – bei Thomas Mann immer ein Zeichen für Dekadenz und Verfall. Aschenbach glaubt nicht, dass der Knabe einmal alt werden wird und empfindet bei dieser Feststellung ein „Gefühl der Beruhigung oder Genugtuung.“

- Der alternde Künstler Aschenbach hat die kritische Schwelle erreicht, „wo die Kraft des Verdrängens und Disziplinierens erlischt. Diese Alterskrise ist mehr als individuell. Sie repräsentiert die Alterskrise der steril gewordenen bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts, die aus dem Stadium der durch bürgerliche ‚Moral‘ krampfhaft verdeckten Décadence in die offene übergeht.“

Tristan ist eine Novelle Thomas Manns, die im Herbst des Jahres 1902 entstand und im folgenden Jahr veröffentlicht wurde. Zentrales Thema der Novelle ist der Konflikt zwischen der zu Krankheit und Tod neigenden Geistigkeit des Künstlertums einerseits und der vital-lebensfrohen Körperlichkeit der „realen“ Bürgerwelt andererseits, zwei Prinzipien, die durch die Protagonisten, den Dichter und den hanseatischen Kaufmann, mehr karikiert als idealtypisch repräsentiert werden. Das Thema hat Thomas Mann wiederholt beschäftigt, schon früh in der Novelle Tonio Kröger, später dann vor allem im Roman Der Zauberberg.

Überhaupt enthält Tristan einige Vorgriffe auf den Zauberberg. Unübersehbar sind die Parallelen zwischen dem Haus Einfried, ein Einsamkeit und Frieden verheißendes Sanatorium für Lungenkranke, und dem in den Davoser Alpen gelegenen Berghof. Der gebieterisch-autoritäre Klinikleiter Hofrat Behrens klingt in Tristan bereits als Dr. Leander an. Auch die „Liegekuren“, die „ganz in Decken und Pelzwerk verpackte“ Patienten dem „sonnigen Frost auf der Terrasse“ aussetzen, die schrulligen Mitbewohner, die Winterausflüge in die Umgebung, all das greift der Welt des Zauberbergs vor.

Mario und der Zauberer – Ein tragisches Reiseerlebnis ist eine Erzählung von Thomas Mann. Im Mittelpunkt der Novelle Mario und der Zauberer steht die Frage nach der Willensfreiheit. Nicht nur die zahlreichen hypnotischen Erfolge Cipollas thematisieren deren Grenzen, sondern auch das immer wieder (von ihm selbst) in Frage gestellte Verhalten des Erzählers, der eigentlich abreisen will, sich aber dennoch irgendwie mit einem merkwürdig gemischten Gefühl aus Angst, Spannung, Bewunderung, Neugier und Hass über seine eigenen Skrupel hinwegsetzt. Einem jungen Mann, der bei einem Kartentrick fest entschlossen ist, den hypnotischen Künsten zu widerstehen und seinen Eigenwillen gegen den Willen Cipollas durchzusetzen, antwortet dieser: „Die Freiheit existiert, und auch der Wille existiert; aber die Willensfreiheit existiert nicht, denn ein Wille, der sich auf seine Freiheit richtet, stößt ins Leere.“

Die oft formulierte Reduzierung der Handlung auf eine bloße Faschismusparabel wird dem Werk nicht gerecht. Beschrieben werden die Grundkonstituenten menschlichen Handelns im Verständnis von Thomas Manns Weltansicht, z.B. die Verführbarkeit zum Tode und die Sehnsucht nach der Ganzheit. Hier lassen sich Verknüpfungen zur faschistischen Bewegung der 1930er Jahre erkennen, die, oberflächlich betrachtet, in einer ähnlich erscheinenden Geisteshaltung zu suchen sind. Außerdem sieht die heutige Forschung in Cipolla eine ex negativo überzeugend dargestellte Künstlerfigur, die ihre körperliche Verwachsenheit durch

äußerste Willensanspannung mit zweifelhaftem Erfolg ausgleicht und erkennt insofern in Mario und der Zauberer in erster Linie eine weitere Variation der typisch menschlichen Künstlerproblematik.

Vorlesung 18

Thomas Mann. Buddenbrooks: Verfall einer Familie.

Plan:

1. Buddenbrooks: Verfall einer Familie Leitmotivik und Ironie
2. Figuren des Romans
3. Verfall

Buddenbrooks: Verfall einer Familie (1901) ist das früheste unter den großen Werken Thomas Manns und gilt heute als der erste Gesellschaftsroman in deutscher Sprache von Weltgeltung.^[1] Er erzählt vom allmählichen, sich über vier Generationen hinziehenden Niedergang einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie und illustriert die gesellschaftliche Rolle und Selbstwahrnehmung des hanseatischen Großbürgertums in den Jahren von 1835 bis 1877.

Der Roman berichtet jedoch nicht nur vom Ende einer Familie, noch bezeichnet er bloß das Ende der literarischen Überlieferung, von der er selbst ein letztes großes Beispiel ist. Vielmehr weist er auch auf die schöpferischen Kräfte hin, die der Zusammenbruch der alten Ordnung freisetzt. Deshalb ist auch die solide Ordnung der dargestellten Welt weit davon entfernt, antiquiert zu sein. Der Essayist Erich Heller formulierte: „Indem die konventionelle Organisation des Werks die Idee einer Kunst in sich schließt, welche die Konvention zerbrechen muß, widerlegen die Buddenbrooks auf höchst ironische Weise den Verdacht der Konventionalität.“

Als Vorlage der Handlung diente Thomas Manns eigene Familiengeschichte. Schauplatz des Geschehens ist seine Heimatstadt Lübeck. Ohne dass der Name der Stadt ausdrücklich erwähnt wird, sind viele Nebenfiguren nachweislich literarische Porträts von Lübecker Persönlichkeiten jener Zeit.

Thomas Mann verstand sich als naturalistischer Schriftsteller. Mit der für ihn charakteristischen Montagetechnik baute er fremdes Material wie Begebenheiten existierender Personen, Ereignisse der Zeitgeschichte, Dokumente und Lexikonartikel in den Roman ein. Der literarische Text erhielt damit Authentizität. Lübecker Bürger und Verwandte Thomas Manns konnten sich in Buddenbrooks wiedererkennen.

Leitmotivik und Ironie

Charakteristisch für Thomas Mann ist sein permanentes Spiel mit Leitmotiven.

„Das Motiv, das Selbstzitat, die symbolische Formel, die wörtliche und bedeutsame Rückbeziehung über weite Strecken hin, - das waren epische Mittel nach meinem Empfinden, bezaubernd für mich eben als solche; und früh habe ich bekannt, daß Wagners Werke so stimulierend wie sonst nichts in der Welt auf meinen jungen Kunsttrieb wirkten. [...] Wirklich ist es nicht schwer, in meinen 'Buddenbrooks', diesem epischen, von Leitmotiven

verknüpften und durchwobenen Generationszuge, vom Geist des Nibelungenringes einen Hauch zu verspüren.

Fast allen Romanfiguren werden typische Attribute, Gesten oder Redewendungen zugeordnet. Einerseits hilft diese Technik dem Leser, sich zu erinnern. Andererseits können solche Formeln, hat man ihre Symbolik erkannt, vorausdeuten, bzw. frühere Stimmungen erneut anklingen lassen. Damit verdeutlichen sie übergreifende Zusammenhänge und stellen ein Beziehungssystem innerhalb des Werkes her. Vor allem aber helfen sie mit, das stereotype Verhalten bestimmter Figuren zu ironisieren. So zitiert beispielsweise Tony Buddenbrook – immer wenn sie sich gesprächsweise über das „Naturprodukt“ Honig äußert – eine Bemerkung des Medizinstudenten Morten Schwarzkopf. Die erinnernde Wiederholung zeigt, dass sie nach zwei unglücklichen Ehen und Scheidungen ihre unerfüllte Jugendliebe immer noch nicht vergessen hat,^[21] und ironisiert zugleich ihren unerschütterlichen Glauben an Mortens naturwissenschaftliche Kompetenz und ihren Stolz auf ihr naiv reproduziertes Wissen.

Seinen Welterfolg verdankt der Roman nicht zuletzt dieser wohlwollenden Ironie. Sie läuft auf ein distanziertes Geltenlassen hinaus – und damit letztlich auf Objektivität, denn sie impliziert immer auch die Kehrseite des Gesagten. Solche Doppeldeutigkeit ist ein durchgängiges Stilmittel im Gesamtwerk Thomas Manns.

Mitunter zeigt sich Thomas Manns Ironie erst im Nachhinein: Eine stehende Redewendung Sesemi Weichbrodts, der Vorsteherin eines Mädchenpensionats, sind ihre bei Geburtsfeiern, Hochzeiten oder ähnlichen Anlässen in ostpreußischem Dialekt geäußerten Worte: „Sei glücklich, du gutes Kend.“ Dazu gibt es einen knallenden Kuss auf die Stirn. Wie sich im weiteren Verlauf der Handlung erweist, werden die so ermutigten Adressaten allerdings regelmäßig unglücklich.

Figuren des Romans

Grundsätzlich gilt, was Thomas Mann selbst über seine Figurenzeichnung gesagt hat: Eigentümlichkeiten und Charaktereigenschaften real existierender Personen wurden von ihm zwar erkennbar verwendet, aber dichterisch so bearbeitet, kombiniert und verwandelt, dass sich jeder unmittelbare Rückschluss von Romanfigur auf historisches Vorbild verbietet.

Johann Buddenbrook der Ältere

Johann Buddenbrook der Ältere (1765–1842) hat während der Befreiungskriege als Getreidegroßhändler und preußischer Heereslieferant den Grundstock des Buddenbrookschen Vermögens gelegt. Seine erste Frau Josephine, „die Tochter eines Bremer Kaufmannes“, die er „in rührender Weise geliebt haben“ muss und der er das schönste Jahr seines Lebens verdankt, starb bei der Geburt seines Sohnes Gotthold (1796). Er hat dem Sohn diesen „Mord der Mutter“ nie verziehen. In zweiter Ehe ist Johann Buddenbrook „mit Antoinette Duchamps, dem Kinde einer reichen und hochangesehenen Hamburger Familie, vermählt“. Beide

leben „respektvoll und aufmerksam [...] nebeneinander“ und haben eine Tochter und einen Sohn, Johann (Jean) Buddenbrook, der, obwohl nicht der Erstgeborene, die Firma erbt, nachdem sein Halbbruder Gotthold in leidenschaftlicher Liebe zu einer gewissen Mamsell Stüwing inhaftiert war“ und mit ihr, des Vaters „strengem Verbot zum Trotz“, eine „Mesalliance einging“.

Johann Buddenbrook ist von nüchterner Sachlichkeit und unerschütterlichem Selbstvertrauen, bodenständig und weltläufig zugleich – er spricht sowohl plattdeutsch als auch fließend französisch, im Zorn gelegentlich auch gern beides gleichzeitig. Außerdem kann er (von seiner Schwiegertochter „auf dem Harmonium begleitet“) „die Flöte blasen“, eine Begabung, die er nicht weitervererbt hat. Weltanschaulich tendiert er zur Philosophie der Aufklärung und hält spöttische Distanz zur Religion. Allerdings legt er auch Wert auf klassische Bildung und hält nicht viel davon, dass die junge Generation nur noch Bergwerke und Geldverdienen im Sinn hat, andererseits kann er auch den Idealen der Romantik mit ihrer Naturschwärmerei nicht viel abgewinnen: Als sein Sohn Jean sich gegen den Plan des Vaters wehrt, den verwilderten Garten in Ordnung bringen zu lassen, weil ihm die freie Natur lieber sei, ist Johann amüsiert.

Tony (Antonie) Buddenbrook

Antonie Buddenbrook genannt Tony, ist die erste Tochter von Jean und Elisabeth Buddenbrook, Schwester von Thomas, Christian und Clara, die Mutter Erika Weinschenks (geb. Grünlich) und Großmutter Elisabeth Weinschenks.

Antonie Buddenbrook bleibt ein Leben lang sie selbst: kindlich naiv und unerschütterlich in ihrem Familiensinn. Als Kind ist sie vom luxuriösen Lebensstil der Großeltern, der den elterlichen in den Schatten stellt, tief beeindruckt. Vornehm wird eines ihrer Lieblingsworte und bis ins Alter hat sie eine Vorliebe für „Atlasschleifen“, die schon ihre Bettdecke im Haus der Großeltern zierten. In Lübeck grüßen Erwachsene die kleine Tony, das Kind aus der Familie Buddenbrook. Sie ging in der Stadt wie eine kleine Königin umher. Tony ist sehr davon eingenommen, Mitglied einer angesehenen Familie zu sein. Trotz des offenkundigen familiären Niedergangs und trotz ihres eigenen Lebens, das mit zwei Scheidungen nicht gerade zum Ruhm der Familie beiträgt, ist sie weiterhin von Stolz auf ihre Herkunft erfüllt, nur der Adel erscheint ihr noch edler. Niederschläge erklärt sie gerne mit Intrigen anderer, z. B. der verhassten Familie Hagenström. Als sich Gerda Buddenbrook am Ende des Romans verabschiedet, um nach Amsterdam zurückzukehren, übernimmt Tony von ihr die früher vom Familienoberhaupt verwahrten und weitergeführten „Familienpapiere“ mit Aufzeichnungen zur Geschichte der Buddenbrooks.

Christian Buddenbrook

Christian Buddenbrook (geb. 1828, der zweite Sohn von Jean und Elisabeth Buddenbrook und Bruder von Thomas, Tony und Clara) ist die konträre Figur zu seinem älteren Bruder Thomas.

Als der 28-jährige Christian von einem mehrjährigen Auslandsaufenthalt zurückkehrt, beschreibt ihn Thomas Mann so: Christian hatte sich durchaus nicht

verschönt. Er war hager und bleich. Die Haut umspannte überall straff seinen Schädel, zwischen den Wangenknochen sprang die große, mit einem Höcker versehene Nase scharf und fleischlos hervor, und das Haupthaar war schon merklich gelichtet. Sein Hals war dünn und zu lang und seine mageren Beine zeigten eine starke Krümmung nach außen.

Im Gegensatz zu Thomas legt Christian keinen Wert auf gesellschaftliche Konventionen. Auch Fleiß und Pflichtgefühl gehen ihm ab, immer wieder stürzt er sich begeistert in neue Unternehmungen und berufliche Pläne, doch schon nach kurzer Zeit lässt seine Motivation nach, sodass seine Vorhaben scheitern: Erst will er studieren, dann arbeitet er bei seinem Bruder im Kontor, hat schließlich eine eigene Firma, übernimmt eine Agentur für Champagner, lernt Chinesisch und „überarbeitet“ ein deutsch-englisches Wörterbuch – doch nichts davon bringt er zu Ende, sondern gibt auf, sobald der Reiz des Neuen verflogen ist oder Disziplin nötig wäre.

Gerda Buddenbrook

Gerda lebt mit ihrem verwitweten Vater in Amsterdam. Als junges Mädchen hat sie bereits einige Zeit in Lübeck gewohnt, in der gleichen Mädchenpension wie Tony. Damals haben die Mädchen sich im Scherz darüber unterhalten, dass Gerda doch einen von Tonys Brüdern heiraten könne. Gerdas Schwester ist bereits verheiratet. Ihr Vater gilt als der große Kaufmann und beinahe noch größere Geigenvirtuos. Auch Gerda musiziert und ist eine begnadete Violinistin. Sie besitzt eine kostbare Stradivari. Ihre Empfänglichkeit für zeitgenössische Musik hat sie zu einer Verehrerin Wagners werden lassen. Gerdas Musikalität kontrastiert mit dem von praktischen Fragen bestimmten Alltag in der Familie Buddenbrook. Während ihr Mann im Untergeschoss für die Firma an seinem Schreibpult arbeitet, hört er sie über sich im Musikzimmer mit einem Leutnant musizieren. Thomas Buddenbrook muss hier eine Seelenverwandtschaft erkennen, die ihm schmerzlich verwehrt bleibt. Motivisch verkörpert Gerda Buddenbrook die Musik im Roman als ein weltenthobenes und destruktives Element, das frischer Tatkraft und geschäftlichem Fleiß entgegensteht und zugleich über Lebensmühen und Pflicht erhaben ist. Ihrem Sohn Hanno, dem letzten Buddenbrook, vererbt sie Musikalität und Weltabgewandtheit. Alterslos und von der Zeit unverändert verlässt sie nach dem Tod von Ehemann Thomas und Sohn Hanno Lübeck und kehrt in ihre Heimatstadt Amsterdam zurück, als habe sich ihre Sendung erfüllt.

Gerda Buddenbrook weist Parallelen zu Thomas Manns Mutter Julia Mann auf

Hanno (Justus Johann Kaspar) Buddenbrook

Hanno ist das einzige Kind von Thomas und Gerda Buddenbrook. Mit seinen langen, braunen Wimpern und seinen goldbraunen Augen stach Johann Buddenbrook auf dem Schulhof und auf der Straße trotz seines Kopenhagener Matrosenanzugs stets ein wenig fremdartig unter den hellblonden und stahlblauäugigen, skandinavischen Typen seiner Kameraden hervor. [...] und noch immer lagen, wie bei seiner Mutter, die bläulichen Schatten in den Winkel seiner Augen, – dieser Augen, die, besonders wenn sie seitwärts gerichtet waren, mit

einem so zagen wie ablehnenden Ausdruck dareinblickten, während sein Mund sich noch immer auf jene wehmütige Art geschlossen hielt.

Der kleine Johann verkörpert die vierte Generation Buddenbrook, wenn man von den Vorfahren absieht, die im Roman nur erwähnt werden. Hannos Gesundheit ist immer gefährdet. Schon als Kleinkind ist seine Entwicklung verzögert. Vergleichsweise harmlose Kinderkrankheiten führen bei ihm fast zum Tod. Später hat er erhebliche Probleme mit seinen Zähnen. Psychisch ist Hanno ebenfalls wenig robust: Er leidet unter Albträumen und ist übermäßig ängstlich. Der Kontakt zu anderen Kindern fällt ihm schwer. Wird er unter Druck gesetzt, beginnt er zu weinen und zu stottern. Seine Erziehung verstärkt diese Probleme zusätzlich, z. B. hält Ida Jungmann ihn von anderen Kindern fern, und sein Vater setzt ihm durch Abfragen von Informationen über die Stadt oder die Firma Buddenbrook zu, ohne zu beachten, dass Hanno dadurch noch ängstlicher und mutloser wird.

Seinem Naturell nach hat Hanno keine Anlage zum Kaufmann, auch für eine Position in der Öffentlichkeit ist er wegen seiner Schüchternheit und Menschenscheu nicht geeignet. Als er bereits mit acht Jahren auf dem Flügel eine kleine, eigene Phantasie vorträgt, traut man ihm zu, Musiker zu werden. Aber man muss die Hoffnung aufgeben, als er trotz Klavier-Unterrichts eine Mozart-Sonate nicht fehlerfrei vom Blatt spielen, sondern nur ein bißchen phantasieren kann. In der Schule lassen seine Leistungen sehr zu wünschen übrig, mehrfach wird er nicht versetzt. Er leidet unter den teilweise recht unfähigen und brutalen Lehrern, aber auch unter den Hänseleien seiner Mitschüler. Durch mangelnde Disziplin bringt Hanno es selbst in Fächern in denen es nur auf das Auswendiglernen ankommt oder der Lehrer ihm wohlgesinnt ist, nicht besonders weit; statt seine Hausaufgaben zu erledigen phantasiert er lieber auf dem Klavier. Freunde hat er bei seinen Schulkameraden kaum, der einzige Freund ist Kai Graf Mölln, aufgrund seiner Herkunft und der Armut des Vaters sowie seiner literarischen Interessen ebenfalls ein Außenseiter. Den Menschen außerhalb der Familie gilt Hanno als ausgemachter Versager, selbst sein Vormund Kistenmaker äußert gegenüber dem Pastor, Hanno entstamme einer verrotteten Familie und man müsse ihn aufgeben. Auch Hanno selbst sieht klar, dass ihm der Wille zur Leistung fehlt, aus ihm nichts Rechtes werden kann, und akzeptiert sein Schicksal.

Verfall

Das übergreifende Motiv des Romans bezeichnet der Untertitel „Verfall einer Familie“. Von Generation zu Generation schwinden Tatkraft, Unternehmensgeist und Gesundheit. Dem ökonomischen Niedergang der Firma Buddenbrook geht der Verlust von Vitalität und naiver Selbstsicherheit der Familienmitglieder voraus. Eine zunehmende Tendenz zur Vergeistigung untergräbt die Kaufmannsmentalität. Am Ende des Verfalls stehen Christian, der in eine psychiatrische Anstalt verbracht wird, und der für Musik unter allen Buddenbrooks Empfänglichste, Hanno. Er ist gänzlich unfähig, die väterliche Firma später einmal zu übernehmen, und stirbt bereits vor Vollendung des 16. Lebensjahrs – sein Urgroßvater Johann Buddenbrook wird noch 77, sein Großvater Jean 55, sein Vater Thomas nur mehr

49 Jahre alt. In den Betrachtungen eines Unpolitischen bezeichnet der Autor seinen Hanno denn auch folgerichtig als den „durch Entartung sublimierten und nur noch musikalischen Spätling des Bürgergeschlechts“

Firma, Haus und großbürgerliche Familie

Die Einheit, ja gleichsam Synonymität von Familie und Firma ist verankert in der Identität von Wohn- und Geschäftshaus. Erst Thomas Buddenbrook bricht mit dieser paradigmatischen Tradition von „wirtschaftlichem Unterbau und kulturellem Überbau.“^[51] Gleichwohl bleibt das Haus in der Mengstraße, das der Leser im Eröffnungskapitel kennenlernt, Zentrum der Familie, da es die verwitwete Mutter von Thomas Buddenbrook weiter bewohnt und die Familientreffen wie bisher dort stattfinden.

Die ideelle Bedeutung des Hauses für die Mitglieder der Familie Buddenbrook imitiert den Stellenwert fürstlich-dynastischer Stammsitze für den Hochadel, wie ja auch die ständige Rückbesinnung auf die Reihe der Vorfahren einen adligen Stammbaum ersetzen soll. Die Handlung spielt in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, noch vor Bismarcks Reichsgründung 1871.

Darüber hinaus gibt es einen engen Zusammenhang zwischen der Größe der Behausung des Firmenchefs und dem geschäftlichen Erfolg der Firma: Der rasante Aufschwung der Buddenbrooks endet mit dem Einzug ins großbürgerliche Mengstraßenhaus zu Beginn des Romans. In der Folgezeit kann die Familie ihr Vermögen zwar halten, aber nicht mehr nennenswert vergrößern. Der vorübergehende Umzug der Familie des jungen Thomas Buddenbrook in ein einfacheres Haus in der Breiten Straße geht mit einem geschäftlichen Zwischenhoch einher. Nach der Übersiedlung in die prachtvolle neue Villa beschleunigt sich der Verfall zusehends. Als dann ausgerechnet der verhasste Konkurrent und Emporkömmling Hermann Hagenström das Haus in der Mengstraße kauft, ist Tony Buddenbrook außer sich und befürchtet, dass in der Öffentlichkeit der Eindruck entstehen könne, Buddenbrooks hätten abgewirtschaftet und seien von Hagenströms verdrängt worden. Auch wenn Thomas ihr daraufhin klarzumachen versucht, dass doch die Bedeutung als Familiensitz und gesellschaftliches Zentrum längst auf sein neues Haus übergegangen wäre, erkennt der Leser, dass dieser Eindruck nicht völlig falsch ist.

Vorlesung 19-20

Schaffen von Lion Feuchtwanger. Antifastischen Tendenzen. Erfolg. Die Geschwister Oppenheim

Plan:

1. Schaffen von Lion Feuchtwanger.
2. Antifastischen Tendenzen im Schaffen von Feuchtwanger
3. „Erfolg“, „Die Geschwister Oppenheim“

Lion Feuchtwanger 1884-1958 . Er war ein deutscher Schriftsteller und einer der meistgelesenen deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts.

Erfolgreich war Feuchtwanger zunächst als Theaterkritiker; seine kurzlebige Zeitschrift "Der Spiegel" ging in Siegfried Jacobsohns "Schaubühne" auf, der Feuchtwanger bis 1916 Artikel lieferte. Nach Kriegsausbruch warnte Feuchtwanger als einer der ersten deutschen Autoren vor patriotischer Hysterie - in Essays und bald auch in Bearbeitungen von Dramen der Weltliteratur wie "Die Perser" (nach Aischylos; München 1917) und "Friede. Ein burleskes Spiel", "Nach den Acharnern" und der "Eirene" des Aristophanes (München 1918); doch erst das Zeitstück "Die Kriegsgefangenen" (München 1919), das um Verständnis für den französischen 'Erbfeind' warb, wurde von der Zensur unterdrückt. Freilich änderte auch die Münchner Räterepublik, deren politisches Programm Feuchtwanger billigte, wenig an seiner Skepsis gegen die Wirkungschancen von Literatur; sein dramatischer Roman um den Dichterrevolutionär Thomas Wendt (München 1920) bezeugt dies. Das Stück gab jedoch Anstöße zu einer Revolution des Theaters, die bis zum epischen Theater Bertolt Brechts führen sollte, der wie die junge Marieluise Fleißer um 1920 zu seinen Schützlingen gehörte. Seit der Umsiedlung in die Metropole Berlin zählte Feuchtwanger - wie seine literarischen Vorbilder Heinrich Mann und Alfred Döblin - zu den Repräsentanten fortschrittlicher Literatur in der Weimarer Republik. Er publizierte im "Berliner Tageblatt" und in der "Weltbühne"; die Geste einer Neuen Sachlichkeit, Provinzkritik und Amerikanismus provozierten in seinem Werk die traditionellen Dichtungsklischees. Als Rollengedichte der berühmten Romanfigur Babbitt von Sinclair Lewis ließ Feuchtwanger (zunächst unerkannt unter dem Pseudonym J. L. Wetcheek) sein "Amerikanisches Liederbuch" PEP (mit Zeichnungen von Caspar Neher, Potsdam 1928) erscheinen. Die Zusammenarbeit mit Brecht, die noch in München mit dessen Leben Eduards des Zweiten von England (um 1923) begonnen hatte, wurde mit der Umarbeitung von Feuchtwangers Drama Warren Hastings. Gouverneur von Indien (München 1916) zu Kalkutta: 4. Mai (in: "Drei angelsächsische Stücke", Berlin 1927) fortgesetzt; sie bewährte sich noch im Exil am gemeinsamen Simone-Projekt.

Mit dem Welterfolg seines Romans "Jud Süß" (München 1925), der Bearbeitung seines früheren Jud-Süß-Dramas (München 1918), hatte Feuchtwanger freilich zu dem Typus des historischen Romans gefunden, dem er auch in Werken mit zeitgeschichtlichem Stoff treu bleiben sollte. Mit dem bössartigen nationalsozialistischen Propagandafilm, den Veit Harlan 1940 aus dem Stoff fertigte, hat Feuchtwangers Roman nichts gemeinsam. Im Schicksal des Hoflieferanten Süß-Opppenheimer, in seinem steilen Aufstieg im Württemberg des 18. Jahrhunderts und seinem Sturz, entdeckte Feuchtwanger das Modell für das Dasein eines jüdischen Staatsmannes, wie er es ursprünglich in einem Roman um Walther Rathenau schildern wollte. Die Spannung zwischen Ost und West, zwischen 'Geist' und 'Tat', zwischen Kontemplation und einem Handeln, das von der Jagd nach Erfolg bestimmt ist, hatte schon den Dramatiker fasziniert. Im "Roman, Typ Feuchtwanger" (Heinrich Mann) wird sie an vielfältigem, sorgfältig recherchiertem Material aufgewiesen; seine Stoffe wählte Feuchtwanger aus der Gegenwart, aus dem 18. Jahrhundert als der Epoche von bürgerlicher Aufklärung

und Revolution, aus der Antike und aus der Geschichte der Judenheit. Gerade die Juden als das 'Volk des Buches' sind zu Sachwaltern des Geistes berufen; doch verlockt sie das Stigma ihrer Volkszugehörigkeit immer wieder zur Gier nach Anerkennung und Erfolg. Der Jud Süß nimmt erst zuletzt sein Judentum an.

Obschon diese Romane sich als buntes, belehrendes und spannendes "Gewebe" (Alfred Döblin) von Figuren und Handlungen präsentieren, zielt der nachrealistische Erzähler Feuchtwanger nicht auf ein detailgetreues Geschichtsgemälde, sondern auf die Erkenntnis überzeitlicher Wahrheit durch Typisierung der historischen Prozesse und der historisch Handelnden. So schildert der zeitgeschichtliche Roman "Drei Jahre Geschichte einer Provinz" (Berlin 1930) in zeitkritischer Absicht den Aufstieg der Hitlerbewegung im Bayern der Jahre 1920-1923 als abgetane historische Episode. Der "Völkische Beobachter" (17.10.1931) bescheinigte dem Verfasser, er habe sich "nach dieser Leistung [...] einen zukünftigen Emigrantenpass reichlich verdient".

Das Exil führte Feuchtwanger 1933 nach Sanary-sur-Mer, dann - nach seiner Internierung in Frankreich 1940 und der Befreiung durch eine Intervention Eleanor Roosevelts - in die Vereinigten Staaten; seit Februar 1941 lebte Feuchtwanger in Los Angeles. Entschieden widmete sich der prominente Schriftsteller dem Kampf gegen den Nationalsozialismus. 1936-1939 war er Mitherausgeber der Moskauer Exilzeitschrift "Das Wort". Bei seiner Moskaureise 1936/37 wurde er von Stalin empfangen, erlebte freilich auch den Schauprozess gegen Karl Radek. Trotzdem bekannte sich Feuchtwanger in seinem Reisebericht "Moskau 1937" (Amsterdam 1937) emphatisch zum Sowjetkommunismus und löste damit heftige Debatten unter den deutschen Emigranten aus. In der McCarthy-Ära scheiterte daran noch seine Einbürgerung in die USA. Nach Deutschland kehrte Feuchtwanger nicht mehr zurück.

Das Schaffen der Exilzeit baut auf den Grundlagen der 1920er Jahre auf. Der Fortschritt zu vernünftiger Humanität bleibt für Feuchtwanger der Sinn der Geschichte. Die Aufgabe der Kunst in diesem Prozess untersuchen die Romane "Die Geschwister Oppenheim" (Amsterdam 1933, seit der Rudolstädter Ausgabe von 1949 unter dem Titel "Die Geschwister Oppermann") und "Exil" (Amsterdam 1940); sie wurden nachträglich mit Erfolg zur "Wartesaal"-Trilogie zusammengefasst. Feuchtwangers Roman-Satiren gegen den Nationalsozialismus - "Der falsche Nero" (Amsterdam 1936) und "Die Zauberer" (New York 1943, endgültiger Titel "Die Brüder Lautensack", London 1944) - führen die ästhetische Faschismusdeutung aus Erfolg, die Hitler als wahnsinnigen Schauspieler einer historischen Rolle vorstellt, fort. Andererseits wird in "Simone" (Stockholm 1944) der Widerstand - konkurrierend zu Brechts Konzept in "Die Gesichter der Simone Machard" - als Nachvollzug von Geschichtslektüre begriffen. In epischer Breite stellt das Panorama des vorrevolutionären Frankreich, "Waffen für Amerika" (Stockholm 1947/48, unter dem Titel "Die Füchse im Weinberg", Amsterdam 1947/48), den je eigenen Beitrag verschiedener Schriftsteller- und Menschentypen - von Beaumarchais bis Franklin - zum Fortschritt vor. Zu Feuchtwangers

zentralem Werk wird jedoch die Josephus-Trilogie ("Der jüdische Krieg", Berlin 1932, "Die Söhne", Amsterdam 1935 und "Der Tag wird kommen", Stockholm 1945), das Modell für das Dasein eines jüdischen Schriftstellers in nichtjüdischer Welt. Im Lebenslauf des antiken jüdischen Geschichtsschreibers Flavius Josephus werden wirkende Mächte der Zeitgeschichte und zugleich damit Motive von Feuchtwangers gesamtem Schaffen reflektiert. Der historische Prozess, der vom Hass der Barbaren gegen den Geist vorangetrieben wird und deshalb widersinnig wirkt, verlangt dem Geschichtsschreiber - nach einer Formel Theodor Lessings - die 'Sinnegebung des Sinnlosen' ab; wird ihm allerdings Erfolg zuteil, verstrickt sich der betrachtende Autor selbst in den Taumel der Macht. Überdies ist er von den Extremen eines pragmatisch-vernünftigen, aber bindingslosen Kosmopolitismus und eines leidenschaftlichen, aber lebensfeindlichen Nationalismus bedroht. Die beiden letzten Werke Feuchtwangers, "Spanische Ballade" (Berlin und Reinbek bei Hamburg 1955, Seit der Ausgabe Berlin 1955 unter dem Titel "Die Jüdin von Toledo") und "Jefta und seine Tochter" (Berlin und Reinbek bei Hamburg 1957), kreisen um dieses Dilemma des Judentums. Der Roman "Goya oder der arge Weg der Erkenntnis" (Frankfurt/Main 1951) hingegen handelt wiederum von dem Preis, den der volkstümliche, gesellschaftskritische Künstler für die Erkenntnis der Wahrheit im Geschichtsprozess zahlen muss; "Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau" (Frankfurt/Main 1952) lässt schließlich die Person des Autors völlig hinter den historischen Taten verschwinden, die durch seine Worte bewirkt wurden. So hat Feuchtwanger den Weltruhm seines Werkes, der einem Robert Musil, aber auch Freunden wie Thomas Mann als Indiz geringeren Ranges erschien, bis zuletzt nach seinen künstlerischen und ethischen Voraussetzungen befragt.

Erfolg ist der Titel eines Zeitromans von Lion Feuchtwanger. Der Untertitel lautet Drei Jahre Geschichte einer Provinz. Er entstand in den Jahren 1927–1930 und erschien 1930. Zusammen mit den Romanen Die Geschwister Oppermann und Exil gehört er zu Feuchtwangers "Wartesaal-Trilogie". Er weist deutliche Elemente eines Schlüsselromans auf.

Die Handlung beginnt mit einem angeblichen und einem wirklichen Meineid. Der Kunsthistoriker und Münchner Museumsdirektor Martin Krüger gerät in den frühen 1920er Jahren in die Kritik, weil er mehrere anstößige Gemälde angeschafft und ausgestellt hat. Daraufhin wird er in einem politisch motivierten Meineid-Prozess zu drei Jahren Gefängnis verurteilt. Krüger wird nachgesagt, dass er nach einem Fest einer Dame in ihre Wohnung gefolgt sei, was dieser unter Eid bestritten hatte. Die Verurteilung beruht auf der eidlichen Falschaussage des Chauffeurs Ratzenberger. Dabei ist allen Beteiligten klar, dass es sich um einen Vorwand der konservativen bayerischen Staatsregierung handelt, um den politisch der Linken zuzurechnenden Krüger seines Amtes zu entheben.

In den folgenden Jahren versucht Krügers Freundin Johanna Krain, seine Begnadigung zu erwirken. Zu diesem Zweck sucht sie den Kontakt zu hochgestellten Persönlichkeiten, zu den Politikern, zu den Oberen in Wirtschaft und Kirche und zu der abgedankten Monarchenfamilie.

Nach und nach entsteht so ein Sittengemälde des „Landes Bayern“ in jener Zeit. Im zweiten Teil des Romans nimmt die Bewegung Rupert Kutzners und der Wahrhaft Deutschen - Chiffre für die NSDAP - einen immer größeren Raum ein. Kutzner trägt deutlich Züge Hitlers, und die Beschreibung seines Aufstandes entspricht dem Hitler-Ludendorff-Putsch von 1923. General Vesemann ist eine literarische Kopie Erich Ludendorffs. Feuchtwanger betont besonders, wie die breite Bevölkerung Kutzner unterstützt, wie aber auch die konservativen Kräfte in Bayern die Kutzner-Bewegung benutzen, um ihre eigenen Interessen durchzusetzen, womit sie aber erst Kutzners Aufstieg ermöglichen.

Am Ende des Romans stirbt Martin Krüger in der Haft und Johanna Krain und ihr Freund Jacques Tüverlin bemühen sich, den Skandal bekannt zu machen. Johanna dreht einen Film und Tüverlin schreibt ein Buch. Da Tüverlin Züge Lion Feuchtwangers trägt, kann der Leser vermuten, es handle sich dabei um das gerade gelesene Buch.

Viele der Romanfiguren sind erkennbar Persönlichkeiten der damaligen bayrischen Gesellschaft nachgebildet. Als erstes entdeckte das Bertolt Brecht, der sich in dem Ingenieur und Dichter Kaspar Pröckl wiedererkannte. Der Komiker Baltasar Hierl ist nach dem Vorbild von Karl Valentin gestaltet. In Dr. Matthäi zeichnet Feuchtwanger ein wenig schmeichelhaftes Bild des Autors Ludwig Thoma. Dessen, ihm in Hassliebe verbundener, Berufskollege Josef Pfisterer erinnert deutlich an Ludwig Ganghofer. Der Schriftsteller Tüverlin trägt nicht nur Züge Lion Feuchtwangers selbst, sondern auch solche von Thomas Mann. Besonders deutlich wird dies im Kapitel "Die Funktion des Schriftstellers" im zweiten Buch, als sich Pröckl mit Tüverlin über Literatur streitet und ihm vorwirft, er mache "Sanatoriums-, Winterkurortpoesie", "während der Planet zerrissen" würde (eine Anspielung auf Manns Roman Der Zauberberg) und meint: "Während die Welt brannte", habe er "die Seelenregungen von Haustierchen beobachtet" (eine Anspielung auf Manns Erzählung Herr und Hund).

Neben Hitler (Rupert Kutzner) und Ludendorff (General Vesemann) sind weitere historische Politiker erkennbar. Minister Flaucher verhält sich während des Putsches wie der wirkliche Gustav Ritter von Kahr. In Geheimrat Bichler lässt sich der Landesökonomierat Georg Heim (Bayerische Volkspartei) erkennen. Die Figur des Otto Klenk erinnert an Generalstaatsanwalt Christian Roth. Hinter dem "Kronprätendenten" oder "Kronprinzen Maximilian" schließlich verbirgt sich niemand anderer als der Sohn des letzten Bayernkönigs, Ludwigs III., der Kronprinz Rupprecht von Bayern. Er erscheint bei Feuchtwanger als einflussreiche Persönlichkeit, die zu kennen von Nutzen sein kann.

Die Geschwister Oppermann ist ein Zeitroman von Lion Feuchtwanger aus dem Jahr 1933, der zusammen mit den Romanen Erfolg und Exil zu Feuchtwangers "Wartesaal-Trilogie" gehört.

Die ersten beiden Auflagen des Romans erschienen 1933 und 1935 unter dem Titel Die Geschwister Oppenheim, da ein deutscher Nationalsozialist mit dem Namen Oppermann durch Drohungen gegen den noch in Deutschland lebenden

Bruder Feuchtwangers eine Namensänderung erzwang. Alle späteren Auflagen trugen dann den ursprünglichen Titel.

Der Roman erzählt die Geschichte der jüdischen Geschwister Oppermann, Gustav, Martin, Edgar und Klara, und ihrer Familien in den Jahren 1932 und 1933 vor dem Hintergrund der Machtergreifung der Nazis in Deutschland. Dabei spiegelt sich in der Haltung der Romanfiguren auch die Täuschung Feuchtwangers über die Chancen der Nazis auf eine Machtübernahme in Deutschland wider; Feuchtwanger war selbst lange von einem Scheitern der nationalsozialistischen Bewegung ausgegangen und hatte noch im Dezember 1932 bei einem Interview das politische Ende Hitlers angekündigt ("Hitler is over").

Anhand der jüdischen Geschwister Oppermann wird gezeigt, wie es während Hitlers Machtergreifung zugeht. Anfangs erfolgreich als Verleger, Händler und Ärzte werden ihnen ihre Berufe verboten, die Leitung der Firma genommen, sie werden gefangen genommen und gefoltert. Die Handlung spielt von Ende 1932 bis etwa Frühling 1933, einen kurzen weiterführenden Epilog ausgenommen. Sie gipfelt in der Reichskristallnacht, nach welcher sich der Protagonist Gustav Oppermann schließlich zur Flucht aus Deutschland entscheidet. Das Buch erschien bereits 1933, Feuchtwanger scheint es in aller Eile veröffentlicht haben gewollt, sicherlich, um auch andere Deutsche mit wachzurütteln. Es ist absolut beeindruckend, welche Durchsicht er bereits so früh zeigte. Die Mechanismen der Machtergreifung sind voll beleuchtet, das Unrecht, welches Juden und Regimegegnern widerfährt, wird detailliert dargestellt und analysiert. Am Ende wird tatsächlich eine KZ-Haft beschrieben. Von den Vergasungen konnte damals noch niemand etwas ahnen. Ansonsten unterscheiden sich die Schilderungen kaum von dem, was man aus der (heutigen Schul-)Nachkriegsliteratur erfährt. Das ist natürlich umso beeindruckender, als dass man ja hin und wieder noch hört, die Bevölkerung oder vor allem die Wehrmacht hätten im Großen und Ganzen nichts von den Untaten gewusst. In Anbetracht der atemberaubend detailreichen Schilderungen zu diesem frühen Zeitpunkt kann das aber nicht sein.

Den Satz "Es ist uns aufgetragen, am Werke zu arbeiten, aber es ist uns nicht gegeben, es zu vollenden." aus dem Talmud möchte Feuchtwanger dem Leser am liebsten einbrennen, und das gelingt ihm auch.

Es ist etwas besonderes, dieses alte Buch zu lesen, weil es eine hochgradig zeitgenössische Literatur darstellt, und wir Deutschen gleichzeitig zu Recht über keine andere Epoche so gut Bescheid wissen wie 1933-1945. Wir sind nicht die Adressaten dieses Romans, das waren die Deutschen von 1933. Feuchtwanger formuliert auch keineswegs altbacken. Aus der zeitlichen Distanz, dem Respekt und der Verwunderung über seine Weitsicht und der – heute noch – zeitgemäßen Sprache heraus ergibt sich ein zugänglicher Einblick in den jüdischen Alltag des

Berlins im Jahr 1932. Es wird nicht die “Auschwitzkeule” geschwungen – und das auch nicht aus falscher Unterlassung, denn der Text dient nicht der nachträglichen Verurteilung – obwohl er sie heutzutage umso stärker bewirkt. Das Ende des dritten Reiches ist zur Entstehungszeit des Romans noch nicht klar – man wagt deshalb beim Lesen kaum, auf ein frohes zu Hoffen. Der letzte Satz zeigt, wie sehr die Lektüre zu dem Wunsch verleitet, sie als Fiktion zu lesen. Feuchtwanger nahm sich auch Zeit für Triviales, und schrieb über die Probleme der Mieter in Berlin-Charlottenburg: Schimmelflecken an der dünnen, allzu schalldurchlässigen Wand. Genau diese Unbeschwertheit hat die deutschsprachige Literatur ab 1933 für geraume Zeit eingebüßt.

Das allerwichtigste an den Buch: Es schimmert zwischen den Zeilen immer ein bisschen Hoffnung durch. Darin liegt für den heutigen Leser der besondere Zugewinn. Die Hoffnung, die wir darin finden können, dass sich alles zum Guten wendet, wird der genialen Analytik Feuchtwangers entgegengestellt: Denn obwohl die Mechanismen der Machtergreifung Hitlers so früh offenliegen, für alle sichtbar, lenken die Deutschen nicht ein. Trotzdem bringt Feuchtwanger traurige Hoffnung ein, die mit dem Satz “Es ist uns aufgetragen, am Werke zu arbeiten, aber es ist uns nicht gegeben, es zu vollenden.” die Deutschen auffordert, für ein freies Deutschland zu kämpfen, auch wenn sie selbst dabei ihr Leben lassen müssen. Er selbst entschied sich Anfang 1933 für das Exil, ebenso wie viele seiner Romanfiguren. Er hoffte dennoch auf ein gutes Ende. Aber der Leser kennt die Geschichte besser als der Autor, und so wird aus der Hoffnung des Jahres 1933, die man zwischen den Zeilen fühlt, eine tiefe Enttäuschung, und dieses Gefühl ist ehrlicher, als was durch den Geschichtsunterricht fremdvermittelt wurde.

Kritisch darf man anmerken, dass die allesamt jüdischen Protagonisten eine Fehlerlosigkeit aufweisen, die ihrer literarischen Glaubwürdigkeit nicht zuträglich ist. Keiner macht mit, keiner betrügt, einer ist ehrlicher als der andere, keine uneheliche Geliebte, kein Waffenfetisch, Hassgefühle kommen erst ganz, ganz am Ende. Alle sind von moralischen Überlegungen und Ehre und Stolz getrieben, keiner vom Egoismus. Naivität ist die einzige Schwäche, die sich Feuchtwangers Juden leisten, weshalb der jugendliche Berthold Oppermann im Roman schnell zur Identifikationsfigur für den Leser wird, da er allein menschliche Unsicherheit erkennen lässt.

Und schließlich beschreibt Feuchtwanger eine Form der “inneren Emigration” – ausdrücklich so genannt – von der ich so noch nichts gehört hatte: Ein organisierter, literarischer Geheimverbund zur Dokumentation der Nazi-Verbrechen. Ob es ihn wirklich gab, ob Feuchtwanger ihn so erst ins Leben rufen wollte, ob das glückte, aber die Organisation unterging?

Literatur

1. Deutsche Literatur. 1975.
2. Kesten S.A. Geschichte der deutschen Literatur (XVIII- XX) Т. 1969.
3. Каримов Ш. Немис адабиёти тарихи.- Тошкент. 2010.
4. Каюмов О. Чет эл адабиёти тарихи. -Тошкент. «Ўқитувчи». 1970
5. Каюмов О. Чет эл адабиёти тарихи. Тошкент "Ўқитувчи". 1970.
6. Stossel M.D. Geschichte der deutschen Literatur.- М.,1974.
7. Гуляев Н. А. и др. История немецкой литературы. М.. 1973.
8. Азимов. К, О. Каюмов. Чет эл адабиёти. -Т., 1978
9. Каюмов. Чет эл адабиёти тарихи. - Т., 1978.
10. Лессинг Т.Э. Эмилия Галлоти. Пошали Усмон таржимаси.

Zusätzliche Literatur

1. Европейские поэты Возрождения. М.: Художественная литература. 1974.
2. Зарубежная литература 18-го века. Хрестоматия. Под ред. Пуришева Б. И. М.: Высшая школа. 1973. 1-2 тт.
3. Лессинг Г.- Э. Драмы. БВЛ. М.: Художественная литература. 1975.
4. Гёте И.-В. Фауст. БВЛ. М.: Художетвенная литература. 1977.
5. Шиллер Ф. Драмы. Лирика. БВЛ. М.: Художественная литература. 1978.
6. Гриммельсгаузен Г. Симплиций Симплициссимус. БВЛ. М.: Художественная литература. 1973.
7. Зарубежная литература 18-го века. Хрестоматия. Под ред. Пуришева Б. И. М.: Высшая школа. 1973. 1-2 тт.
8. Лессинг Г.- Э. Драмы.
9. Гёте И.-В. Фауст.
10. Шиллер Ф. Драмы. Лирика.
11. Тик Л. Белокурый Экберт.
12. Тик Л. Белокурый Экберт.

13. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. Крошка Цахес.
14. Гейне Г. Лирика. Германия. Зимняя сказка.
15. Шторм. Новеллистика
16. Р.М.Рильке Лирика.
17. Гауптман Г. Избранное.
18. Манн Г. Верноподданный..
19. Манн Т. Будденброкки. Новеллы.
20. Фейхтвангер Л. Лже-Нерон.