

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

**SAMARKANDER STAATLICHE HOCHSCHULE
FÜR FREMDSPRACHEN**



**TEXTVORLESUNGEN IN DER DEUTSCHEN LITERATUR
FÜR DIE STUDENTEN DES 4. STUDIENJAHRES**

Samarkand – 2014

Dshabborov S., Galiullov 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

<u>Vorlesung 1.</u> Literatur der deutschsprachigen Länder des 20.....	4
<u>Vorlesung 2.</u> Der kritische Realismus in der Geschichte der deutschen Literatur.....	9
<u>Vorlesung 3.</u> Expressionismus der Literatur Deutschlands und Österreichs.....	15
<u>Vorlesung 4.</u> Literarische Welt von F. Kafka.....	19
<u>Vorlesung 5.</u> „Verlorene Generation“ in der Literatur des 20. Jhs.....	26
<u>Vorlesung 6.</u> Konzeption der Welt und des Menschen im Schaffen von H. Hesse.....	32
<u>Vorlesung 7.</u> Musikroman „Doktor Faustus“ von Thomas Mann.....	40
<u>Vorlesung 8.</u> Deutsche Literatur des 2. Weltkrieg.....	51
<u>Vorlesung 9.</u> Konformist und Opposition in der Literatur der 50. Jahren.....	55
<u>Vorlesung 10.</u> Wichtige Tendenzen in der deutschen Literatur der 60-80 Jahren.....	61
<u>Vorlesung 11.</u> Das Thema des Krieges im Schaffen von E.M. Remarque.....	63
<u>Vorlesung 12.</u> B. Brechts Drama „Mutter Courage und ihre Kinder“.....	68
Literatur	74

Vorlesung 1
Literatur der deutschsprachigen Länder im 20.Jh.
Modernismus.Bewusstseinsstrom
Plan:

- 1.Literatur Österreichs.
- 2.Literatur in der Schweiz
- 3.Modernismus
- 4.Bewusstseinsstrom

Die Jahre um 1900 waren in Österreich von einer geistigen Unruhe geprägt. Die Gesellschaft war durch die Schlacht bei Königgrätz und den Börsenkrach 1873 nach wie vor verunsichert. So ging auch der deutsche Naturalismus praktisch spurlos an der österreichischen Literatur vorüber, da einfach die klar definierten Gegner fehlten, an denen man sich hätte einen können. Die älteren österreichischen Dichter (alle etwa 50 Jahre alt) wie Eschenbach, Rossegger oder Anzengruber hatten den Naturalismus in ihren Werken und ihrer Art des Realismus schon fast etwas vorweggenommen. Daher gab es keinen heftigen Kampf um diese neuen Ideen, sondern eher ein schleichendes Aufnehmen derselben. Sonst waren Spuren des Naturalismus vereinzelt in Künstlerzeitschriften zu finden

Das Jahr 1890 markiert den Beginn der Wiener Moderne mit der Rückkehr Hermann Bahrs nach Wien und der Gründung der Zeitschrift Moderne Dichtung. Damit begann die international einflussreichste Epoche der österreichischen Kunst.

Ab circa 1890 kann nicht mehr von Stilepochen gesprochen werden, da sich die Stile zeitlich überlagerten und viele Autoren im Laufe ihrer Entwicklung den Stil wechselten. In Wien kann der Beginn der Moderne mit dem Jahr 1890 angesetzt werden, als Hermann Bahr sein Wirken in Wien begann (er selbst siedelte sich erst 1891 hier an). Nach Aufenthalt in St. Petersburg, Paris und Berlin, mit den neuesten Literaturströmungen vertraut, propagierte er zusammen mit den Herausgebern Eduard Michael Kafka und Julius Kulka in der neuen Zeitschrift Moderne Rundschau zunächst den Naturalismus, stand jedoch schon unter dem Einfluss von Baudelaire und Barrès. Ein Höhepunkt war der Besuch Henrik Ibsens in Wien mit einer Aufführung der Kronprätendenten und einem Festbankett am 11. April 1891. Die Ablehnung nach der von Burgtheaterdirektor Max Burckhard initiierten Aufführung in Wien war so moderat, dass der Dichter dem Wiener Publikum auch noch dafür dankte. Noch bevor der Naturalismus Fuß fassen konnte, rief Bahr zu seiner Überwindung auf. Im Aufsatz Die Moderne (in Moderne Dichtung, 1. Jänner 1890) waren bereits die zentralen Motive der neuen Epoche angesprochen: „das große Sterben“, der „Tod der erschöpften Welt“. In seinem Roman Die gute Schule (1890) kam auch die freie Liebe bereits als selbstverständliches Dekor, nicht als Skandal vor.

Der Beginn des Expressionismus in Wien kann mit dem Erscheinen des Buches Die träumenden Knaben 1908 angesetzt werden. Das Buch erschien im Verlag der Wiener Werkstätten, ist Gustav Klimt gewidmet und stammt von Oskar Kokoschka. Das gleichnamige Gedicht ist dabei der Illustration stilistisch weit

voraus: „rot fischlein, rot / stech dich mit dem dreischneidigen messer tot / reiß dich mit meinen fingern entzwei / dass dem stummen kreisen ein ende sei ...“ Kokoschka schrieb auch einige Dramen, z. B. Mörder, Hoffnung der Frauen (1907).

Einige expressionistische Autoren veröffentlichten ihre ersten Werke zuerst in der Fackel von Karl Kraus, so etwa die Lyriker Franz Werfel und Albert Ehrenstein. Mit der Erzählung Tubutsch (1911) wurde letzter schlagartig berühmt. Kraus unterstützte auch Herwarth Walden in Berlin bei der Gründung der expressionistischen Zeitschrift Der Sturm und vermittelte ihm Wiener Autoren, obwohl er dem Expressionismus eher reserviert gegenüberstand. 1910 entstand in Innsbruck mit Ludwig von Fickers Zeitschrift Der Brenner ein Sprachrohr des Expressionismus. Hier wurde v. a. der Lyriker Georg Trakl (1887–1914) gefördert. Vertreter des expressionistischen Dramas waren nach dem Weltkrieg der junge Arnolt Bronnen (Vatermord 1920) und Franz Theodor Csokor (Ballade von der Stadt, entstanden 1922).

Die meisten Schriftsteller begrüßten – unabhängig von ihrer politischen Weltanschauung – stürmisch den Ausbruch des Krieges. Nur wenige, wie Karl Kraus (Essay In dieser großen Zeit, November 1914) oder Arthur Schnitzler (schwiege öffentlich), lehnten ihn von Beginn an ab. Andere, wie Stefan Zweig, wandelten sich sehr rasch zu aktiven Pazifisten. Im Gegensatz zum Deutschen Reich, das Künstler wie Franz Marc an die Front schickte, waren die Behörden in Österreich-Ungarn vielfach bemüht, Künstler im Hinterland für die Propaganda zu nutzen. So konnten viele Schriftsteller im Kriegspressequartier als Kriegsberichterstatte oder im Kriegsarchiv unterkommen, u.a. Hugo von Hofmannsthal, Rilke, Polgar, Roda Roda, die weiterhin für Zeitungen schrieben. Erwähnenswert ist hier Alice Schalek, die als einzige weibliche Kriegsberichterstatte des Krieges für die Neue Freie Presse schrieb. Hofmannsthal schrieb patriotische Werke (Prinz Eugen) und verteidigte die österreichische Idee in Reden und Aufsätzen. Andere Autoren, deren Namen noch nicht so viel Gewicht hatten, mussten durchaus an die Front. Der bekannteste ist wohl Georg Trakl, der nach der Schlacht bei Grodek Selbstmord beging (Grodek).

Am 12. März 1938 marschierte die deutsche Wehrmacht in Österreich ein, und der Anschluss an das Deutsche Reich wurde vollzogen. Am 30. April 1938 fand in Salzburg eine Bücherverbrennung statt. Sie wurde vom SS-Mann, Lehrer und Schriftsteller Karl Springenschmid inszeniert. Unabhängige Literatur und Literaturkritik war nicht mehr möglich. Vom Regime wurde Blut-und-Boden-Literatur gefördert, daneben bestand auch mehr oder weniger ideologiefreie Unterhaltungsliteratur. Schriftsteller zogen sich in Innere Emigration zurück. Sie schwiegen zu politischen Themen, schrieben für die Schublade oder über Unpolitisches. Die Gleichschaltung und Kontrolle der Künstschaaffenden gelang bei Radio, Film, Theater und Literatur leichter als bei der Kleinkunst, die unmittelbar mit dem Publikum Kontakt hatte und so die Zensur geschickt umgehen konnte. Eine der berühmtesten Kabarettbühnen war das Wiener Werkel, wo fast ausnahmslos Werke links-liberaler und auch rassistisch verfolgter

Autoren aufgeführt wurden, bis es 1944 aufgrund der generellen Theatersperre geschlossen wurde. In künstlerischer Hinsicht wurde experimentiert, und es entstand durch Rudolf Weyss das sogenannte Mittelstück als neue Gattung des Wiener politischen Theaters und Kabarett. Der Name „Mittelstück“ spielt auf die Stellung als Kombination von Theater und Kabarett an. Rudolf Weyss war Mitbegründer der renommierten Kleinkunsthöhne Literatur am Naschmarkt und später Hausautor des Wiener Werkels. Andere wichtige Autoren, die das Mittelstück benutzten, um die Kleinkunst wesentlich zu modernisieren und weiterzuentwickeln, waren zum Beispiel Fritz Eckhardt oder der im KZ Buchenwald an Typhus verstorbene Jura Soyfer.

Nach dem Zweiten Weltkrieg offenbarte sich ein Vakuum in Kunst und Kultur, welches erst langsam wieder gefüllt wurde. Manche sprechen von einem literarischen Nullpunkt nach der Bücherverbrennung von 1933. Die „Trümmerliteratur“ beschrieb eine zusammengebrochene Welt; erst jetzt wurde Franz Kafka entdeckt. Die über die ganze Welt verstreuten Exil-Österreicher, kamen nur teilweise zurück, die Rückkehrer konnten sich oft nur schwer mit den neuen Verhältnissen zurechtfinden. Jean Améry war im Konzentrationslager, die aus Czernowitz stammenden Paul Celan und Rose Ausländer kamen nach Österreich. Hans Weigel und Friedrich Torberg kehrten nach dem Krieg zurück, Erich Fried erst in den 80er-Jahren. Elias Canetti, Franz Werfel und Hermann Broch blieben im Exil.

Literatur in der Schweiz

In der Zeit von 1890 bis ca. 1920 folgte die Entwicklung in der Schweiz nicht der für die europäische Entwicklung typischen Abfolge von Naturalismus, Symbolismus, Jugendstil, Expressionismus, Surrealismus usw., sondern war gekennzeichnet durch das Festhalten an der realistischen Erzähltradition, zunehmend auch durch einen nicht-mundartlichen literarischen Heimatstil, der vor allem durch die Nachfrage der Leser und der Verlage im benachbarten damaligen kaiserlichen Deutschen Reich angeregt wurde. Die meisten Autoren mussten jedoch neben ihrer literarischen Produktion einem Brotberuf nachgehen. Ein charakteristischer Vertreter dieser Richtung war z. B. Jakob Christoph Heer. Die ebenfalls in dieser Zeit geschaffenen Heidi-Bücher von Johanna Spyri gehören nach den Werken von Agatha Christie zu den weltweit meistverkauften Büchern aller Zeiten.

Nachdem die deutschschweizerische Literatur nach 1918 vereinzelt versuchte, Anschluss an die internationale Entwicklung zu finden – so im spätexpressionistischen Werk von Max Pulver –, isolierte sie sich in den 1930er und 1940er Jahren erneut und stellte sich – in Frontstellung gegen Nationalsozialismus und italienischen Faschismus – in den Dienst der geistigen Landesverteidigung. Neben einem Rückgriff auf Elemente der Heimatkunst und Figuren konservativer Kulturkritik wurden von den Autoren unter dem Einfluss der Nachbarländer und des Zeitgeistes teils nationalistisch-völkische Ideologien und Propagandaformen übernommen, so z. B. in Robert Faesis Erzählung Füsilier Wipf. Die Vertreter der Exilliteratur wurden in dieser

Zeit weitgehend ignoriert oder ausgegrenzt, wozu auch die nunmehr enge Begrenzung des Schweizer Literaturmarkts führte, die konkurrenzverschärfend wirkt.

Erst die Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch und die späte Wiederentdeckung Robert Walsers brachten die deutschsprachige Literatur der Schweiz zu neuer internationaler Geltung.

Zu den bekannteren zeitgenössischen Schriftstellern zählen etwa Lukas Bärfuss, Peter Bichsel, Lukas Hartmann, Franz Hohler, Thomas Hürlimann, Zoë Jenny, Christian Kracht, Jürg Laederach, Milena Moser, Adolf Muschg, Paul Nizon, Erica Pedretti, Peter Stamm, Martin Suter, Peter Weber, Markus Werner oder Urs Widmer.

Zwei Deutschschweizer Dichter, Carl Spitteler und Hermann Hesse, erhielten für ihre Werke den Nobelpreis für Literatur.

Modernismus

Abgeleitet wird der Begriff von den lat. Wort *modernus* was neu; neuzeitlich; gegenwärtig bedeutet und von den lat. Adverb *modo* für eben; eben erst abstammt. Seit dem 1727 erscheint es im deutschen als Fremdwort für neu und wird als Gegensatz zu *alt*; antik verwendet. Diese deutsche Bedeutung und Verwendung ist an die Französische angelehnt. 1887 bezog Eugen Wolff (Uni Professor & Herausgeber) den Ausdruck „die Moderne“ erstmals auf die Kunst. Seit dem 19. Jahrhundert wird mit dem Ausdruck die Gegenwart von der Vergangenheit allgemein abgegrenzt und bezeichnet einen Umbruch in allen Lebensbereichen gegenüber der Tradition. Seit der Einführung in Deutschland ist die inhaltliche Bedeutung immer vage gewesen und bezeichnet meist nur jede neu aufkommende Stilrichtung oder Kunstgattung. Die Literatur der Moderne entstand, als das traditionelle Weltbild durch wissenschaftliche Erkenntnisse erschüttert wurde: Albert Einstein veröffentlichte seine Relativitätstheorie, Max Planck die Quantentheorie und Sigmund Freud schrieb über das Unbewusste. Diese neuen Perspektiven auf die Wirklichkeit, die das Zufällige und Heterogene allen Geschehens betonte, brachte die Schriftsteller dazu, eine neue ästhetische Konzeption zu entwickeln. Das Experimentieren mit neuen literarischen Techniken stand deshalb während der Moderne im Vordergrund. Wichtige Stilmittel moderner Romane sind die freie indirekte Rede, eine fragmentierte Weltsicht, die Relativierung von Ansichten und der Perspektivenwechsel.

Ein weiterer wichtiger Punkt in der Entwicklung der Moderne war die Sprachkrise der Jahrhundertwende, in welcher die Möglichkeiten und Grenzen von Sprache diskutiert wurden (z.B. in *Ein Brief* von Hugo von Hofmannsthal). Wichtige Autoren waren unter anderem Thomas Mann, Christian Morgenstern, Hermann Hesse, Stefan Zweig und Rainer Maria Rilke.

Bewusstseinsstrom (englisch stream of consciousness, oft fälschlich mit dem inneren Monolog gleichgesetzt) bezeichnet in der Literaturwissenschaft eine Erzähltechnik, die scheinbar in ungeordneter Folge Bewusstseinsinhalte einer oder mehrerer Figuren wiedergibt.

Die Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms ist die direkte Personenrede mit syntaktischer Unabhängigkeit, Verwendung des Präsens als Normaltempus und des Indikativ als Normalmodus. Zur Bezeichnung der denkenden Figur dient die erste Person, es wird also aus der Ich-Perspektive erzählt.

Der allgemeine Begriff für die Mitteilung unausgesprochener Gedanken der Figuren in Form von direkter Rede ist dabei „innerer Monolog“. Der Begriff „Bewusstseinsstrom“ wird jedoch sehr uneinheitlich gebraucht und teilweise als Synonym für den inneren Monolog verwendet.

Den entscheidenden Unterschied des Bewusstseinsstroms zur schlichten direkten Personenrede bilden Stil und Kontext: Es fehlen Verba credendi und Anführungszeichen, denn „Prinzip ist es, das Figurenbewusstsein selbst ‚sprechen‘ zu lassen: Wahrnehmungen, Empfindungen, Assoziationen aller Art, Erinnerungen, Überlegungen, auch bloße Lautfolgen ohne ausdrückliche Ankündigung oder Eingriff einer Erzählinstanz ‚aufzuzeichnen‘.“

Sachverhalte, die der Figur selbstverständlich sind, etwa weil sie sie gerade ausführt, werden nicht genannt und müssen vom Leser selbst rekonstruiert werden.

Der Erzählerbericht hat lediglich die Funktion, die Figur und ihren inneren Monolog in der Außenwelt zu situieren und damit einen Erzählrahmen zu schaffen, den die Figur nicht erzeugen könnte. Aber äußeres Geschehen ist nur als Anreiz und Auslöser innerer Prozesse wichtig.

Ein weiteres Stilmerkmal ist die Aussparung von Information durch psychologisch-syntaktische Verkürzung: Oft fallen Nomen, Personalpronomen oder finite Verbform aus, mitunter auch Artikel, Präpositionen und Konjunktionen. Auch greifen Bewusstseinsinhalte und -impulse frei assoziiert ineinander, so, wie sie gerade ins Bewusstsein fallen. Sie sind nicht notwendigerweise linear chronologisch geordnet.

Im deutschen Sprachraum wurde dieses Stilmittel erstmals von Arthur Schnitzler in dessen Novellen Leutnant Gustl und Fräulein Else konsequent eingesetzt.

Arthur Schnitzler 1862 -1931.

Er war ein österreichischer Erzähler und Dramatiker. Er gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der Wiener Moderne.

Schnitzler schrieb Dramen und Prosa (hauptsächlich Erzählungen), in denen er das Augenmerk vor allem auf die psychischen Vorgänge seiner Figuren lenkt. Gleichzeitig mit dem Einblick in das Innenleben der Schnitzlerschen Figuren bekommt der Leser auch ein Bild von der Gesellschaft, die diese Gestalten und ihr Seelenleben prägt.

Die Handlung der Werke Schnitzlers spielt meist im Wien der Jahrhundertwende. Viele seiner Erzählungen und Dramen leben nicht zuletzt vom Lokalkolorit. Ihre handelnden Personen sind typische Gestalten der damaligen Wiener Gesellschaft:

Offiziere und Ärzte, Künstler und Journalisten, Schauspieler und leichtlebige Dandys, und nicht zuletzt das süße Mädel aus der Vorstadt, das zu so etwas wie einem Erkennungszeichen für Schnitzler wurde sowie simultan für seine Gegner zu einem Stempel, mit dem sie Schnitzler als einseitig abqualifizieren wollten.

Es geht Schnitzler meist nicht um die Darstellung krankhafter seelischer Zustände, sondern um die Vorgänge im Inneren gewöhnlicher, durchschnittlicher Menschen mit ihren gewöhnlichen Lebenslügen, zu denen eine Gesellschaft voll von ungeschriebenen Verboten und Vorschriften, sexuellen Tabus und Ehrenkodices besonders die schwächeren unter ihren Bürgern herausfordert.

Wie Sigmund Freud in der Psychoanalyse bringt Arthur Schnitzler etwa zur gleichen Zeit jene Tabus (Sexualität, Tod) zur Sprache, welche die damalige bürgerliche Gesellschaft und ihre Moral unterschlagen. Im Gegensatz zu Freud offenbart sich das Wesen dieser Gesellschaft und ihrer Teilnehmer bei Schnitzler nicht als (vorher) Unbewusstes, sondern als Halb-Bewusstes etwa im inneren Monolog eines Protagonisten. Freud selbst schrieb in einem Brief an Schnitzler:

„Ich habe mich oft verwundert gefragt, woher Sie diese oder jene geheime Kenntnis nehmen konnten, die ich mir durch mühselige Erforschung des Objekts erworben, und endlich kam ich dazu, den Dichter zu beneiden, den ich sonst bewundert. So habe ich den Eindruck gewonnen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber infolge feiner Selbstwahrnehmung – all das wissen, was ich in mühsamer Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe.“ SIGMUND FREUD

Einfluss von Carl Gustav Jung auf Literatur. Der deutsche Autor Patrick Roth bezeichnet die Psychologie C. G. Jungs, seine Auffassung des Unbewussten und dessen Methode der Deutung psychischer Inhalte als zentrale Inspirationsquelle. In den Frankfurter Poetik-Vorlesungen ins Tal der Schatten (2001) erläutert Roth die Technik der Aktiven Imagination und ihren Wert für seinen eigenen schöpferischen Prozess. In den Heidelberger Poetik-Vorlesungen Zur Stadt am Meer (2004) vergleicht er seine schriftstellerische Arbeit mit dem Opus des Alchemisten und schließt damit an Jung an, der das Grundschema der Individuation als Analogie zum alchemistischen Wandlungsprozess begreift.

Vorlesung 2

Der kritische Realismus in der Geschichte der deutschen Literatur

Plan:

1. „Der kritische Realismus“ in der Literatur
2. Kritischer Realismus und Wirklichkeitsbezug
3. Das „Junge Deutschland“
4. Das Verhältnis zum „poetischen Realismus“
5. Literarische Vertreter des kritischen Realismus

„Der kritische Realismus“ in der Literatur am Beispiel des Vormärz Literaturverhältnisse

Die weltgeschichtlichen Ereignisse seit der Revolution von 1789 und die wesentlichen weltanschaulich-philosophischen Schlussfolgerungen daraus finden bei den Schriftstellern des kritischen Realismus enorme Beachtung, besonders jene Erfahrung, dass die Geschichte der Menschheit durch die Französische Revolution nicht zu größerer Vollkommenheit fortgeschritten war, dass „Freiheit“ und „Gleichheit“ weder erkämpft, noch in realer „Brüderlichkeit“ aufgegangen waren. Diese Erkenntnis war von deprimierender Wirkung; sie spiegelt sich in der gesamten europäischen Literatur wider. Aufgrund dieser Erfahrungen blieben die großen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts bemüht, die Stellung des Menschen in einer neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit auszuloten. Eine zeittypische Reaktion auf die geschichtliche Desillusionierung war der „Weltschmerz“, jenes noch romantische und doch schon in Gesellschaftskritik und Politisierung umschlagende Leiden an einer Wirklichkeit, in der sich erträumte Ideale nicht erfüllt hatten. Heine erfasste die geschichtliche Situation: „Die schönen Ideale von politischer Sittlichkeit, Gesetzlichkeit, Bürgertugend, Freiheit und Gleichheit, die rosigen Morgenträume des achtzehnten Jahrhunderts,..., da liegen sie nun zu unseren Füßen, zertrümmert, zerschlagen, wie die Scherben von Porzellankannen, wie erschossene Schneider...“ In den europäischen Ländern, in denen sich der Kapitalismus durchgesetzt hatte oder sich durchzusetzen begann, wurde die Unvereinbarkeit von humanistischem Ideal und Wirklichkeit, die daraus folgende Verwandlung der Illusion in Desillusion zum unterschiedlich aufgenommenen und gestalteten Thema der Literatur. Aktivistische Literaturprogramme unterschiedlicher Radikalität sollten helfen, die aufgekommenen politischen und sozialen Probleme zu lösen. Die industrielle Revolution führte zu technischen Neuerungen, die eine rapide Steigerung der Buch- und Zeitschriftenproduktion nach Titeln und Auflagen ermöglichten. Die Schnelldruckpresse (1811 von F. König erfunden) steigerte die Druckkapazität bis 1840 um mehr als das Zehnfache gegenüber dem Handdruckverfahren; die dampfbetriebene Papiermaschine (1818) verdoppelte die Produktion; 1843 begann man Papier aus Holz und nicht wie bisher nur aus Textilien herzustellen. Nicht zuletzt bewirkte das rasch wachsende Eisenbahnnetz einen schnelleren Buch- und Zeitschriftentransport. Dies alles begünstigte das Entstehen großer Verlagsunternehmen, die das Buch für breitere und neue soziale Schichten erschwinglich machten. Beim Absatz von Literatur waren große Veränderungen vorgegangen; der Hang zum Lesen war tiefer in die Bevölkerung vorgedrungen. Dazu hatte z. T. die Schulpflicht beigetragen, die in fast allen deutschen Territorien seit Anfang des Jahrhunderts bestand. Das Bildungswesen spielte allerdings eine zwiespältige Rolle. Humboldts Bestrebungen blieben, wie das Werk anderer preußischer Reformer, ein Teilerfolg; sie wirkten sich vor allem auf die neuhumanistischen Gymnasien und die sog. „Realschulen“ aus, die Elementarschulen blieben davon fast unberührt. Die Schulzeit sah hier recht trist aus. Schlechtbezahlte Lehrer, überfüllte, meist einklassige Schulen vermittelten ein „Bildungsniveau“, das über die elementare

Lese-, Schreibe- und Rechenfähigkeit kaum hinausging (nur wer keine Buchstaben schreiben und Worte buchstabieren konnte, wurde in die Rubrik „ohne Schulbildung“ eingestuft). Die Kinder der Arbeiter, Tagelöhner, Kleinbauern mussten für den Unterhalt der Familie aufkommen und konnten teils gar nicht, teils nur unregelmäßig am Unterricht teilnehmen. In Städten und Fabriken wurden deshalb Abend-, Sonntags- und Feiertagsschulen eingerichtet, welche die Kinder nach elf- bis vierzehnstündiger Arbeit (!) besuchen durften oder sogar sollten. Bei allen Einschränkungen war der allgemeine Schulzwang eine der Voraussetzungen für eine breitere gesellschaftliche Wirksamkeit der Literatur. Die Karlsbader Beschlüsse hatten für sämtliche Zeitungen und Zeitschriften sowie für alle Druckschriften unter zwanzig Bogen (=320 Seiten) die Vorzensur verordnet. Am strengsten kontrolliert wurden Zeitungen und Zeitschriften, u.a. durch Änderungen und Streichungen im Text. Verbote wurden von den Landesregierungen verhängt und galten nur für das betreffende Territorium, was Ausweichmöglichkeiten bot. Viele Autoren waren jedoch gezwungen, unter einem Pseudonym zu schreiben oder zu emigrieren. Eine weitere Zensur ergab sich aus der Vorschrift, dass jedes fertige Druckerzeugnis erst nach Freigabe und einer vorgeschriebenen Wartezeit auf den Markt gebracht werden durfte. Unabhängig davon konnte jedes bereits erschienene Buch eingezogen oder verboten werden. Manche Verleger profitierten zuweilen von dem Verbot eines Buches, weil dies die wirksamste Werbung war. Die Unterdrückung und Verfolgung der fortschrittlichen Literatur hemmte die freie Entfaltung des Verhältnisses von Schriftsteller zum Publikum, zumal viele Schriftsteller ins Exil gezwungen wurden. Ihre Abwanderung schwächte zwar die deutschen oppositionellen Gruppen, ermöglichte jedoch ein Einwirken von außen, u.a. durch Exilzeitschriften und Exilverlage, die ihre Produktion nach Deutschland einschleusten.

Kritischer Realismus und Wirklichkeitsbezug

Als Ausgangspunkt für das Schaffen der Realisten muss ein genau bestimmtes Geschichts- und Wirklichkeitsbild betrachtet werden. Danach ist jede Kunst realistisch, „die zunächst darauf ausgeht, die Dinge in ihrer wesenhaften Realität zu geben, Welt und Menschen, Natur und Leben so darzustellen, wie sie sich ihrem Wesen und ihrer Idee, ihrer Seele und ihren Charakter nach offenbaren,...“ (Sigisbert Meier: Der Realismus als Prinzip der schönen Künste, S.9) Der Realismus mit seiner objektiven Darstellung des Zeitgenössischen ist ferner gekennzeichnet durch Gottferne (Atheismus), Entfremdung und Zusammenhangslosigkeit, die sich in allegorischer, satirischer oder grotesker Darstellungsweise widerspiegeln. In der realistischen Literatur geht es nicht um Versöhnung oder Einheit, sondern vielmehr um deren Versagen und um den endgültigen Verlust von Gott, Idee oder Sinn, an deren Stelle das Nichts getreten ist.

Für den Realisten ist der Mensch deshalb ein Narr, der verloren ist in der bösen Welt; das Leben bedeutet ständig neue Desorientierung. Der Realismus ist didaktisch, lehrhaft und reformierend und will die historische Wirklichkeit sittlich

und ästhetisch interpretieren bzw. künstlerisch bewältigen. Im Gegensatz zur Romantik ist es die Intention der realistischen Dichtung, in Stoffen und Formen, Themen und Problemstellungen, die Grenzen zu berücksichtigen, die dem Menschen im Rahmen seiner Erfahrungswelt gegeben sind. Die Realisten schildern den realen Alltag, soziale Begebenheiten, sowie die damals aktuelle politische Situation. Der Mensch als Individuum wird einer kritischen Betrachtung unterzogen; beschrieben werden seine Interessen, sein Verhalten, seine Gefühle. Charakteristisch für literarische Werke des Realismus ist das Aufgreifen von krassen Gegensätzen oder extremen Situationen. Diese sehr handlungsorientierte Literatur bezieht sich immer auf ihre Gegenwart; unterschiedlichste Motive werden verarbeitet, wobei sich mit ihnen direkt auseinandergesetzt wird. Die Exaktheitsforderung der Realisten führt zu einer dem Detail zugewandten Wirklichkeitsdarstellung.

Durch eine deutliche, scharfe, derbe Sprache oder durch Ironie und Sarkasmus formulieren die Schriftsteller ihre kritischen Gedanken oft sehr treffend. Realisten spielen mit der Sprache und verwenden diese sehr bildhaft und anschaulich. Sie bringen so z.B. ihre Ablehnung des platten spießbürgerlichen Alltags oder ihre Kritik am nackten Profitinteresse des Finanzbürgertums zum Ausdruck. Als philosophische Basis dient, nicht wie in der Romantik der Idealismus, sondern der Materialismus.

Alle Erscheinungen der Natur und des Geistes werden auf materielle Vorgänge zurückgeführt. Der Materialismus verneint deshalb die Existenz Gottes; er geht davon aus, dass das greifbar wirklich Gegebene das Wesentliche ist und nicht wie im Idealismus das hinter ihm verborgene Sein. Aus dem Studium der Geschichte und der Betrachtung der wirtschaftlichen und sozialen Gegebenheiten schlussfolgert man, dass die Existenz des Menschen sein Bewusstsein bestimmt. „Man ist ein Kind seiner Zeit.“ Die Literatur bekommt eine ausdrücklich gesellschaftliche Funktion; sie soll politische, pädagogische Ideen vermitteln. Dazu besinnt man sich auf rhetorisch gute und öffentlich wirksame Literaturformen; so werden unterschiedliche Stilformen je nach Publikum und Wirkungsabsicht angewandt: in Beschreibungen stehen Predigteinlagen wie z.B. in J.GOTTGELFs Dorfgeschichten; abstrakte Reflexionen unterbrechen Erzählungen wie in H.HEINEs Reisebildern. Das literarische Genregefüge, die Stoffwahl und Schreibweise entfernten sich von den klassischen Kunstidealen. Die Verbindung von populärer Form und aufklärend - politischem Inhalt erwies sich als literarisches Schießpulver. Die oppositionellen Schriftsteller wählten v.a. solche Genres und Formen, die in Journalen Platz fanden, sich zum Ideenschmuggel eigneten und eine breite Publikumswirksamkeit versprachen: das Feuilleton, den Bericht, die Novelle, den Roman, die Reise- und Memoirliteratur, die Rezension, ...

Von der Prosa vor allem - weniger von der Lyrik und nicht von der Dramatik - versprach man sich politisierende Wirkung. So zeigt die Prosa der dreißiger Jahre insgesamt ein stark reflexionsbeladenes Gepräge. Sie folgt, wie die Prosa der Romantiker, keinen vorgegeben Gattungsmerkmalen, lässt diese vielmehr

verschwimmen, ist formlos und subjektiv aus Absicht: ein Gestrüpp zur Täuschung der Zensur und zum Versteck subversiver Ideen. Die experimentelle Methode der Schriftsteller unterstützt das Beobachterverhalten der Leser; sie sind aufgefordert den Text zu entschlüsseln. Enorme Bedeutung kommt in dieser Zeit auch den politischen Reden und Flugblättern zu. Flugblätter oder Flugschriften sind publizistische Mittel sozial unterprivilegierter Gruppen, denen andere Mittel gesellschaftlicher Kommunikation nicht zur Verfügung stehen. Sie dienen zur Meinungsäußerung und sind ein konkreter Aufruf zum Handeln. Auch die literarische Gattung des Romans entwickelt sich weiter. An Stelle des „Romans des Nacheinanders“ trat der „Roman des Nebeneinanders“; im Mittelpunkt steht nicht mehr nur ein einziger Protagonist, sondern das gesamte zeitgenössische Leben - Individuen werden in einem vielgestaltigen Zeitabschnitt unter die Lupe genommen. Die Romanhandlung wechselt oft den Schauplatz, was die Vielschichtigkeit des Lebens untermalt. Das Selbst- und Literaturverständnis der Schriftsteller war v.a. politischer Art: Er sei „ein Vorkämpfer der jungen oder neuen Zeit ..., es gebe nichts Höheres, als die Gegenwart zu begreifen, um sich ihr handelnd für alle Zukunft zu widmen ...“

BÜCHNER kam über revolutionäre Aktionen überhaupt erst zur Literatur; auch HEINE forderte vom Schriftsteller, er müsse „Künstler, Tribüne und Apostel“ in einem sein. BÖRNE verpflichtete sich ausschließlich der Politik. Der Schriftsteller dieses neuen Typs ist v.a. Journalist, zumindest jemand, der mit Journalen- als Herausgeber, Redakteur, Autor- zu tun hat. Er strebt nicht nach >ewiger Poesie<, er will die neuen Zeitideen öffentlich machen.

Das „Junge Deutschland“

Als Folge restaurativer Unterdrückung waren nach 1830 in mehreren europäischen Staaten politische Bünde entstanden („Junges Polen“, „Junges Irland“, u.a.). Die jungdeutsche Bewegung, ein lockerer Zusammenschluss von Literaten, z.B. HEINE, GUTZKOW, LAUBE, WIENBARG, MUNDT, KÜHNE, führte die Ansätze der bisherigen Dichtung fort. Charakteristisch sind eine in die Tagespolitik eingreifende Literatur und zahlreiche neue publizistische Formen, wie die agitatorische Lyrik von GEORG HERWEGH, F.FREILIGRATH und A.H.H. von FALLERSLEBEN oder das politische Feuilleton von H.HEINE. 1835 wurden sämtliche ihrer Schriften verboten. Ein Dekret des Deutschen Bundes verpflichtete alle Regierungen, „gegen die Verfasser, Verleger, Drucker und Verbreiter der Schriften der unter der Bezeichnung, das ‚Junge Deutschland‘ oder die ‚Junge Literatur‘, bekannten literarischen Schule die Straf- und Polizeigesetze ihres Landes „, nach ihrer vollen Strenge in Anwendung zu bringen, auch die Verbreitung dieser Schriften ... mit allen ihren gesetzlich zu Gebote stehenden Mitteln zu verhindern“. Die Begründung lautet: Das Junge Deutschland sei bemüht, „die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden sozialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Ordnung zu zerstören“. (10.12.1835) Der Schlag traf ein. Er unterband den Versuch oppositioneller deutscher Schriftsteller, sich zu organisieren. Die rückhaltlose

Hinwendung zur Gegenwart, die verwässerte Aufnahme sozialistischer Ideen, die schockierende Offenheit, mit der sie sexuelle und andere Zeitfragen (Juden- und Frauenemanzipation) behandelten, die Bejahung der neuen Technik usw., all das ließ die Jungdeutschen als Fürsprecher der Befreiung von gesellschaftlichen und moralischen Zwängen erscheinen. Aber sie waren keine Revolutionäre, sondern liberale Fortschrittler, die, an den Aufklärungsoptimismus des 18. Jahrhunderts anknüpfend, an ein Fortschreiten im Bewusstsein durch gezielten Einsatz neuer, moderner Ideen, durch Aktualität oder Abstoßung von Traditionen glaubten. Da die Zensur direkte politische Äußerungen in der Presse verhinderte, machten sie die Prosa zu ihrem Mittel, vor allem Roman und Novelle zu Organen ihrer Debatten über Kunst, Religion, Philosophie und Literatur. Die Hauptleistung des „Jungen Deutschland“ lag in dem Wiederbeleben der Kritik, in dem Streben nach geistiger Erneuerung und dem Kampf gegen das politische Erstarren.

Das Verhältnis zum „poetischen Realismus“

Nicht immer folgen politischen Ereignissen unmittelbare Veränderungen in der Literatur.

Die Niederlage der revolutionären Bewegung 1848/49 leitete jedoch einen tiefgreifenden Wandel nicht nur in der Literatur, sondern im gesamten geistigen und politischen Leben der Gesellschaft ein. So setzte in der Literatur mit der Zerschlagung der revolutionären Bewegung und der erneuten politischen Entmündigung des Bürgertums ein rapider Schwund der weltliterarischen Bedeutung ein. Erst mit den Werken des späten FONTANE fand sie wieder Anschluss an die europäische literarische Entwicklung. Die Schriftsteller des poetischen Realismus kamen zu einem neuen Verständnis der Literatur, für das nicht mehr das Eingreifen in öffentliche Angelegenheiten im Mittelpunkt stand, sondern die Bewahrung der humanen Persönlichkeit. Die führenden Autoren der Zeit nach 1849, die Prosaschriftsteller, begriffen sich als Realisten. Sie verfolgten jedoch eine besondere Form realistischer Schreibweise und Theorie, den „Poetischen Realismus“, dessen Ansätze schon im Vormärz zu verzeichnen waren. Das Programm des nachrevolutionären poetischen Realismus zielte nicht, wie schon gesagt, auf eine schonungslose Analyse der gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern auf die „Mitte zwischen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem, was unser Geist gezwungen ist, hineinzulegen. Die poetischen Realisten schildern Lebensbereiche nichtentfremdeten menschlichen Daseins, ohne deren Zerstörung unnachsichtig zu kritisieren. In ihrem Werk findet man jedoch noch immer ein ständiges Miteinander poetisch-realistischer und kritisch-realistischer Züge, wenn auch die Grundsätze des poetischen Realismus überwiegen. Waren im Vormärz Weltschmerz, Ironie und Satire vorherrschend, so wurde jetzt, mit der Wendung zum Objektiven, das tendenziös Politische verworfen. Als dominierendes literarisches Gestaltungsprinzip des poetischen Realismus gilt der Humor. Er kann als versöhnendes Element eingesetzt werden, zugleich jedoch auch als Mittel der

Distanzierung; er kann sich, wie bei RAABE oder FONTANE, zur Ironie verschärfen. Die Novelle erlebt in der Epoche des poetischen Realismus eine beachtliche Blüte. Man muss natürlich von einem Weiterwirken des Vormärz in der poetisch-realistischen Dichtung sprechen; der Einfluss eines H.HEINE ist z.B. kaum zu übersehen. Wohl setzten sich die poetischen Realisten nicht für die Arbeiterschaft oder die schlesischen Weber ein, aber dort, z.B. in seinen Reisebildern, wo sich seine Interessen mit denen der poetischen Realisten überlagern, kann HEINE gewissermaßen als Vorbild dienen. Die poetischen Realisten lehnen den Detailrealismus ihrer Vorgänger ab, und umgekehrt akzeptieren sie die Mittel eines HEINE, ohne sich seinen Werten und Zielen anzuschließen. Sie nehmen sich die Freiheit alles in ihr Kunstwerk aufzunehmen und ebenso alles Nichtpassende oder Zufällige aus einem Kunstwerk auszuschließen.

Ihre Themen sind weitgefasster, doch ihre Sprache weit weniger derb und sarkastisch.

Literarische Vertreter des kritischen Realismus/des Vormärz Georg Büchner 1813-1837

Am 17.Oktober 1813 wird Georg Büchner in Goddelau bei Darmstadt geboren. Er studiert Medizin und Naturwissenschaften, erst in Straßburg und dann in Gießen. Büchner ist begeistert von der Julirevolution 1830; er gründet 1834 nach französischem Vorbild die „Gesellschaft der Menschenrechte“. Nach der Flugschrift „Der hessische Landbote“ (1834) und nachdem die Organisation verraten worden war, kehrte Büchner in sein Elternhaus zurück, agierte aber immer noch für die Revolution. In dieser Zeit entstand das Drama „Dantons Tod“, die einzige Dichtung, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurde. Dem steckbrieflich Verfolgten gelang die Flucht nach Straßburg. Hier und ab 1836 in Zürich begann er, als Privatdozent an der philosophischen Fakultät, eine überaus fruchtbare wissenschaftliche und literarische Tätigkeit: er beendete seine Dissertation, schrieb das Lustspiel „Leonce und Lena“ (1836), die Novelle „Lenz“ (gedr.1839), den „Woyzeck“, uvm. Büchner starb am 21.Februar 1837 im Alter von 23 Jahren an einer Typhusepidemie.

Vorlesung 3

Expressionismus in Literatur Deutschlands und Österreichs.

Plan:

1. Der Begriff Expressionismus
2. Expressionismus in Literatur Deutschlands und Österreichs
3. Vertreter des Expressionismus

Der Begriff **Expressionismus** wird aus den beiden lateinischen Wörtern „ex“ und „premere“ zusammengesetzt, die zunächst „ausdrücken“ bedeuten. Wenn man daher vom [Expressionismus](#) spricht, meint man eine „Ausdruckskunst“. Es werden also innerlich gesehene Wahrheiten und Erlebnisse dargestellt, nicht die Lichtreize, wie sie auf das Auge fallen.

Als Begriff wurde der Expressionismus 1911 von [Kurt Hiller](#) geprägt, der damit die [Epoche](#) von etwa 1905 bis etwa 1925 beschreibt, obwohl auch nach dem [Zweiten Weltkrieg](#) bedeutende Werke entstanden sind, die inhaltlich dem Expressionismus zuzuordnen sind. Die Epoche ist geprägt vom anti**[bürgerlichen](#)** und anti**[nationalistischen](#)** Denken vieler Intellektueller in der [wilhelminischen Zeit](#) und wendet sich stark [subjektiven](#), existentiellen und gesellschaftsrelevanten Themen zu. Beispiele dafür sind politische [Repressionen](#), die [Großstadtproblematik](#) während der sich noch entwickelnden [Industrialisierung](#),^[1] gesellschaftliche Machtmechanismen (familiäres und gesellschaftliches Patriarchat, sexuelle Besessenheit).

Stilistisch sind expressionistische Schriften vielfältig, deshalb ist der Expressionismus als Epochenbegriff umstritten. Teilweise werden einige Werke von [Heinrich Mann](#), [Franz Kafka](#) oder [Arnolt Bronnen](#) dem Expressionismus zugerechnet, obwohl gerade Kafka ein Kritiker der Bewegung war.^[2] Es bleibt aber als verbindendes Element ein ausgesprochenes „Wir-Gefühl“ in einem meist [sozialkritischen](#) Kontext.

Die Expressionisten lehnten alle Arten des Denkens ab, die auf Logik und Erklärbarkeit basieren. Die Sprache, die sie in ihren Werken benutzten, ist sehr subjektiv und durch Ekstase und Pathos gekennzeichnet, grammatische Normen werden dabei oft gebrochen. Die Schriftsteller des Expressionismus wandten sich mit ihren antibürgerlichen und antinationalistischen Einstellungen gegen den Trend der [wilhelminischen Zeit](#). Viele widmeten sich stark subjektiven, existentiellen und gesellschaftsrelevanten Themen zu. Beispiele dafür sind politische Repressionen, die [Großstadtproblematik](#) während der sich noch entwickelnden [Industrialisierung](#) und gesellschaftliche Machtmechanismen.

Expressionistische Autoren lehnen sich auf gegen eine „Enthumanisierung“ durch die [Industrialisierung](#) und warnen vor einer Gesellschaft, die keine Rücksicht und [Moral](#) besitzt. Sie fühlen sich von der [Anonymität](#) der Großstadt und von [Maschinen](#), die durch die sprunghaft wachsende Industrie allgegenwärtig sind, sowie durch die diktatorische Autorität der [Großunternehmer](#) bedroht und selbst zur Maschine degradiert. Dazu kommen die verstärkte [Militarisierung](#) und die turbulente Außenpolitik nach dem [Ersten Weltkrieg](#) sowie dem [Vertrag von Versailles](#) (1919) mit immensen Forderungen an die [Weimarer Republik](#), den damit verbundenen wirtschaftlichen Problemen und einer politischen Destabilisierung.

Eine Antwort darauf suchen Geisteswissenschaftler wie [Henri Bergson](#) (1859–1941), der zu beweisen suchte, nur die Intuition (die innere Anschauung, nicht der „zergliederte“ Verstand) könne das Wesentliche erfassen, oder als Nachfolger [Oswald Spengler](#) mit seinem Werk „[Der Untergang des Abendlandes](#)“. [Friedrich Nietzsche](#) fordert den neuen Menschen (den „Übermenschen“), der dem Neuen ungeachtet der Gefahren entgegengehen solle (Seiltänzer im Werk „[Zarathustra](#)“).

Die junge Generation kritisierte die sozialen Missstände. Sie hatte, ähnlich dem [Sturm und Drang](#), den festen Willen zur Erneuerung und kämpfte für geistige

und schöpferische Freiheit. Die jungen Expressionisten hingegen versuchten neben diesen Zielen vor allem die Welt vor einem bevorstehenden Chaos zu retten. So entstanden düstere Visionen vom Weltende. Diese Gemütslage lässt sich unschwer im Gedicht „Aufbruch der Jugend“ von [Ernst Wilhelm Lotz](#) erkennen.

Als erste Vertreter des Expressionismus gelten u. a. die Zeitschrift [Der Sturm](#) (1910–1932) von [Herwarth Walden](#) (darunter Beiträge von [Walter Serner](#)), [Der Brenner](#) (1910–1954) von [Ludwig von Ficker](#), [Die Aktion](#) (1911–1932) von [Franz Pfemfert](#) oder [Jakob van Hoddis](#), der im Gedicht [Weltende](#) (1911) durch eine Sukzession (Abfolge) von Bildern die Dynamik und Zerrissenheit des Großstadtlebens beschreibt.

Der Expressionismus als experimentell orientierte Strömung kann als Reaktion einer jungen Generation auf die Wirren der Zeit, die Folgen der Industrialisierung und Urbanisierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelesen werden. Die rasante Entwicklung der Verkehrs- und Kommunikationstechnologien, die zunehmende Verstädterung, das Leben in der Stadt, die von ihr ausgehende Reizüberflutung, deren Kurzlebigkeit und Fluktuation verursachen in der jungen Intelligenz ein Gefühl der Orientierungslosigkeit, der Ohnmacht, Isolation und Entfremdung. Gleichzeitig wird der Trott der Menschen, ihr alltägliches Leben im Rahmen einer konservativ-bürgerlichen Gesellschaft als bedrückend und einengend wahrgenommen. Diese Gefühle werden zum Ausgangspunkt einer neuen künstlerisch-literarischen Bewegung, die radikal mit der Wertorientierung der Väterwelt bricht, um in ihrem literarischen Schaffen das konservative Bürgertum zu provozieren und gegen es aufzubegehren.

Ein zentrales Thema expressionistischer Literatur ist deswegen der Aufbruch, der sich im Verkündigungspathos der Expressionisten widerspiegelt. Das Bewusstsein, sich von politischen, sozialen und ästhetischen Fesseln der Vergangenheit befreien zu müssen, war allen Vertretern dieser literarischen Strömung gemeinsam und äußerte sich in neuartigen Formen und Inhalten.

Der Erste Weltkrieg verändert den Expressionismus. Vor Kriegsausbruch wird der Krieg in der Lyrik häufig als Motiv herangezogen, um die Überwindung des Bestehenden (zum Beispiel in [Der Krieg](#) von [Georg Heym](#)) und den Aufbruch zu Neuem (zum Beispiel in [Der Aufbruch](#) von [Ernst Stadler](#)) zu thematisieren. Nach Kriegsausbruch hingegen entstehen in Bezug auf das Kriegsmotiv fast ausschließlich Gedichte, die die Fronterfahrungen der Autoren widerspiegeln. Die Perspektive auf vertraute Umgebungen ändert sich radikal (zum Beispiel in [Patrouille](#) von [August Stramm](#)) und subjektive Erfahrungen werden nicht nur verarbeitet, sondern auch datiert (zum Beispiel in [Grodek](#) von [Georg Trakl](#)). Eine große Zahl von Autoren des Expressionismus stirbt im Ersten Weltkrieg.

Erst durch [Fronterfahrungen](#) und Elendszeit nach dem Krieg entstanden ein zunehmender [Pazifismus](#) und die Verfluchung der technischen Massenvernichtung im Rahmen einer radikalpazifistischen Stoßrichtung. Somit standen nicht mehr (wie im Frühexpressionismus) Fantasien düster-morbider Visionen im Vordergrund, sondern politisch [linksradikale](#) Modelle einer (alternativen) neuen

Gesellschaft, wobei oft die eigentliche soziale Botschaft hinter vagen, nicht näher bezeichneten Erlösungsutopien in den Hintergrund tritt.

Vertreter aus der Dramatik sind [Ernst Toller](#) oder [Ernst Barlach](#) mit politisch motivierten Texten (viele davon auch als Bühnenstücke umgesetzt). Unter den Expressionisten herrschte noch immer ein großes Zusammengehörigkeitsgefühl, so dass sich Vereinigungen wie „[Der Charon](#)“ bildeten. Diese gaben Zeitschriften wie [Der Sturm](#), [Der Brenner](#), [Die Aktion](#), [Das neue Pathos](#) oder die berühmte Zeitschrift [Die Brücke](#) heraus. Letztere wurde von [Karl Röttger](#) (1877–1942) herausgegeben, um die Ideen der „Charontiker“ bekanntzumachen.

Diese Publikationen versuchten die Programme dieser Bewegung öffentlich zu kommunizieren, darunter der revolutionär-marxistische [Aktivismus](#) in den Ziel-Jahrbüchern [Kurt Hillers](#). Der Gedanke der Menschheitserneuerung durch das Dichterwort zeigt die Naivität der Expressionisten nach dem Zusammenbruch der [Räterepublik](#) nach dem Krieg. Autoren wie [Bertolt Brecht](#) wandten sich deshalb von den eigenen Idealen ab und sahen mit [Frank Thiess](#) das „Ende der Republik“ gekommen. Antworten darauf finden sich im [Dadaismus](#) und in der [Neuen Sachlichkeit](#) (eigentlich die Resignation auf die Ideale des Expressionismus). In den [30er Jahren](#) äußerte [Georg Lukács](#) den umstrittenen Vorwurf, der Expressionismus habe eine „Affinität zum Faschismus“. Das Erbe des Expressionismus ist eher im [Surrealismus](#) zu suchen und der Beeinflussung jüngerer Autoren wie [Friedrich Dürrenmatt](#).

Georg Trakl war ein [österreichischer Dichter](#) des [Expressionismus](#) mit starken Einflüssen des [Symbolismus](#). Eine eindeutige [literaturhistorische](#) Positionierung seiner [poetischen](#) Werke innerhalb der Literatur des 20. Jahrhunderts ist aber kaum möglich. Im Werk Trakls überwiegen die Stimmung und die Farben des Herbstes, dunkle Bilder des Abends und der Nacht, des Sterbens, des Todes und des Vergehens. Zwar sind die Gedichte reich an biblisch-religiösen Bezügen, und vielen eignet eine kontemplative Offenheit zur Transzendenz, doch nur selten bricht das Licht der Erlösung in das Dunkel. Die häufige Farbsymbolik diente anfangs der Beschreibung realer Dinge, später waren die Farben (meist Blau – in etwa 52 Prozent aller Gedichte, dann Rot und Braun) oft als eigenständige Metaphern verselbständigt (etwa: Schwermut blaut im Schoß der Frau (aus: Anblick)). Als Gedichte, die das Genie des Dichters widerspiegeln und exemplarisch die Ideen ihrer Epoche zum Ausdruck bringen, nahm [Wulf Segebrecht](#) folgende Werke Trakls in seiner [Anthologie](#) auf: [Verfall](#), Verklärter Herbst, De profundis, In den Nachmittag geflüstert, Kaspar Hauser Lied, Gesang des Abgeschiedenen, Ein Winterabend, [Der Herbst des Einsamen](#) und [Grodek](#). Trakls Gedichte sind in der germanistischen Forschung sehr unterschiedlich gedeutet worden. Umstritten ist, inwieweit sich Trakls Drogenkonsum auf Form und Inhalt seiner Gedichte ausgewirkt hat. Auch wenn Trakl Drogenabhängigkeit in seinen Gedichten nicht direkt thematisiert hat, zeigen einige Gedichte Anspielungen auf [Sucht](#) und [Wahnvorstellungen](#).

Franz Viktor Werfel (1890-1945) war ein österreichischer [Schriftsteller](#) jüdischer Herkunft mit [deutschböhmischen](#) Wurzeln, der aufgrund

der [nationalsozialistischen](#) Herrschaft ins [Exil](#) ging und 1941 US-amerikanischer Staatsbürger wurde. Er war ein Wortführer des lyrischen [Expressionismus](#). In den 1920er und 1930er Jahren waren seine Bücher [Bestseller](#). Seine Popularität beruht vor allem auf seinen erzählenden Werken und Theaterstücken, über die aber Werfel selbst seine [Lyrik](#) setzte. Mit seinem Roman [Verdi.Roman der Oper](#) (1924) wurde Werfel zu einem Protagonisten der [Verdi-Renaissance](#) in [Deutschland](#). Besonders bekannt wurden sein zweibändiger historischer Roman [Die vierzig Tage des Musa Dagh](#) 1933/47 und [Das Lied von Bernadette](#) aus dem Jahr 1941.

Das Gemälde "**Der Schrei**" gilt als frühes Meisterwerk des Expressionismus. Der Norweger Edvard Munch (1863- 1944) schuf das Bild im Jahr 1893. Es zeigt im Vordergrund auf einer Brücke einen ausgemergelten Menschen mit weit aufgerissenem Mund und schreckensweiten Augen, der seinen Kopf zwischen dünnen Händen hält. Die Landschaft und der Himmel scheinen mit den Wellen seines Urschreies zu verschwimmen und bilden einen Kontrast zur schräg nach hinten verlaufenden Brücke. Das Bild gilt als Symbol des ungeschützten modernen Menschen.

Vorlesung 4

Literarische Welt von Franz Kafka

Plan:

1. Leben und Schaffen von Kafka
2. Literatur der Widersprüche
3. Stil: kafaesk
4. Generationskonflikt, Vater-Sohn-Beziehung

Franz Kafka war einer der bedeutendsten Schriftsteller des frühen 20. Jahrhunderts. Er schrieb auf Deutsch und lebte in Prag. Für die Tschechen und ihr Selbstwertgefühl ist Kafka in etwa so wichtig wie Mozart für die Österreicher. In den Gebäuden, in denen er lebte und arbeitete, werden Touristen herumgeführt; Plätze, Straßen und Einrichtungen sind nach ihm benannt. Generationen von Schülern haben seine Werke gelesen, die hauptsächlich aus Fragmenten bestehen. Eine umfassende Deutung seines literarischen Schaffens steht bis heute aus, dennoch haben Kafkas Werke die tschechische Politik stark geprägt.

Literat der Widersprüche

Viele bedeutende Schriftsteller lassen sich einer Stilrichtung zuordnen, äußerten eine direkte Meinung zu politischen Themen und schrieben ihre Werke in einer halbwegs logischen Abfolge nieder. Nicht so Franz Kafka. Das meiste über sein Leben und seine emotionalen Widersprüche weiß man aus seinen erhaltenen Tagebüchern und Briefen.

Franz Kafka wurde 1883 in Prag in eine jüdisch-bürgerliche Kaufmannsfamilie geboren. Sein Leben, auch schon seine Jugend, war geprägt durch Widersprüche. Als Prager wuchs er zwischen Deutschen und Slawen auf, zwischen Juden und

Katholiken, zwischen verschiedenen Kulturen, Sprachen und Traditionen. Sein Lebensmittelpunkt war zeitlebens Prag. Zwar reiste er wegen diverser Krankheiten in einige tschechische Kurorte, es zog ihn aber immer wieder zurück in sein jüdisches Heimatviertel. Trotz seiner vielen sozialen Kontakte lebte er psychisch sehr isoliert, hatte nur wenige enge Freunde, dafür viele kurze Beziehungen zu Frauen. In einem seiner Briefe nennt er sich "menschenscheu und ängstlich"

Auch Kafkas Wirkungsradius war relativ klein. Alle Gebäude, in denen er schrieb und arbeitete, während er sich in Prag aufhielt, liegen in der Innenstadt und sind innerhalb von Minuten zu erreichen. Trotz dieser Enge war er ein getriebener, sprunghafter Charakter, was man auch an seinen Werken erkennen kann. Er schrieb sie selten direkt fertig, schob eine andere Arbeit ein, änderte Teile, vernichtete ganze Manuskripte.

Stil: kafkaesk

Franz Kafka starb 1924 schwer krank. Sein einziger langjähriger Freund Max Brod veröffentlichte nach seinem Tod gegen Kafkas zu Lebzeiten erklärten Willen seine unvollendeten Werke. Ihr Stil wird als "kafkaesk" bezeichnet, ein bisschen surrealistisch, expressionistisch, ironisch. Aber auch eine Mischung aus reiner Fantasie, Philosophie, Psychologie, Religion, Pädagogik und seiner eigenen Biografie findet man darin.

Ein regelmäßig wiederkehrendes Motiv bei Kafka ist das der Entfremdung. Seine Protagonisten erkennen sich selbst nicht wieder, verwandeln sich, fühlen sich fremd im System ihrer Umwelt oder sind Erzähler, werden aber nicht eingeführt oder beschrieben. So auch in einem seiner bekanntesten Werke: "Die Verwandlung". Hier wacht der Protagonist Gregor Samsa morgens auf und hat über Nacht die Gestalt eines menschengroßen Insekts angenommen. In diesem fremden Körper wird ihm die Alltäglichkeit seines Lebens erst bewusst. Weil er aber nicht in die Normalität zurückkehren kann, wird er schwer krank und stirbt letztlich, was für seine Familie eine Entlastung darstellt.

Unpolitisch? Antikapitalistisch? Unsozialistisch?

Aus Kafkas vielen Fragmenten lässt sich nur schwer eine eindeutige politische Meinung herauslesen. Es gibt keine überlieferten direkten Aussagen Kafkas zur zeitgenössischen Politik, was unter den historischen Umständen wirklich verwunderlich ist. Zu seinen Lebzeiten spaltete sich die Tschechoslowakei vom Großreich Österreich-Ungarn ab, aus einer Monarchie wurde eine Republik. Gleichzeitig wuchsen im Zuge der industriellen Entwicklung auch in der Tschechoslowakei kapitalistische Gedanken.

Kafka arbeitete bei der Arbeiter-Unfall-Versicherung und bekam so täglich Einblick in die unterdrückte tschechische Arbeiterklasse. Nach dem Ersten Weltkrieg kümmerte er sich ausdauernd um Heimkehrer und Vertriebene. Anfangs war er dem sozialistischen Gedanken wohl nicht abgeneigt, zumindest wird berichtet, dass er an einigen kommunistisch und anarchistisch motivierten Treffen

teilnahm. Kafka nannte seinen Vater einen "ausbeuterischen Geschäftsmann", erkannte aber gleichzeitig im Sozialismus eine allumfassende, fesselnde Abhängigkeit. Doch darüber hinaus sind kaum politisch motivierte Zitate von ihm bekannt.

Aus seinen Fragmenten spricht allerdings eine grundlegende Abneigung gegen Bürokratie und ein festes hierarchisches Machtsystem. Begründet liegt das wohl in seinen vielen Schreibtischarbeiten. So nannte Kafka beispielsweise die Versicherung, bei der er lange beschäftigt war, "das dunkle Bürokratennest".

Wie bei vielen bedeutenden Autoren waren Kafkas Texte zu Lebzeiten nicht sehr verbreitet. Später wurden sie dennoch verboten, obwohl er nie direkt Kritik an politischen Systemen geübt hatte. Im Nationalsozialismus waren Kafkas Arbeiten - wie alle jüdischen Werke - verboten, ebenso im kommunistischen Tschechien. Es gab viele Parallelen zwischen den in seinen Texten dargestellten Strukturen und denen eines sozialistischen Regimes, aber Kafka bezog sich an keiner Stelle auf eine reale Situation.

Generationskonflikt, Vater-Sohn-Beziehung

Kafka hatte in seiner Jugend kein besonders gutes Verhältnis zu seinem Vater, da dieser ihn als Kind, als Jugendlichen und auch noch in Studienzeiten grob behandelte und unterdrückte. Seine Mutter, die selbst die Werte und Urteile des Vaters übernahm, vermochte keinen wesentlichen Gegenpol zu dessen dominanter Rolle zu bilden. Der junge Kafka fürchtete sich nicht unbedingt vor seinem Vater, aber er stand stets auf Distanz und in Hassliebe zu ihm.

In vielen Werken Kafkas wird der Vater, das Familienoberhaupt, als sehr mächtig, stark und partiell auch als unterdrückend dargestellt; so in „Die Verwandlung“, wo Gregor, der Protagonist und Sohn, ein riesiges Ungeziefer ist und sich im Laufe der Handlung immer nutzloser vorkommt, bis zu seinem Ableben, das Erleichterung für die Familie darstellt. Die übermächtige Figur des Vaters ist es, die in der für Kafkas Schreiben so überaus wichtigen Kurzgeschichte „Das Urteil“ den Sohn Georg Bendemann zum „Tode des Ertrinkens“ verurteilt. Im „Brief an den Vater“, den Kafka weder absenden noch veröffentlichen wollte, schreibt er, dass der Vater immerzu Macht über ihn gehabt hat.

Wahrscheinlich ließ diese Unterdrückung Kafka zu dem introvertierten und selbstkritischen, um nicht zu sagen „selbsthassenden“, Menschen werden, der er war. Das zeigt sich daran, dass Kafka alles, was sich in seinem Nachlass befand,

verbrennen lassen wollte – was aber nicht vollzogen wurde. Doch eben die harte Selbstkritik und die belastete Vaterbeziehung gehören zu den prägenden Motiven in Kafkas Leben und Werk und stellen auch wichtige inhaltliche Momente der Kafka-Rezeption dar.

„Der Prozess“

Am Morgen seines dreißigsten Geburtstages findet der leitende Bank-Angestellte Josef K. vollkommen unerwartet zwei Wächter in seiner Wohnung vor, die ihn für verhaftet erklären. Er kann weder herausfinden worin die Anklage besteht, noch wer der Ankläger ist. Die Wächter können ihm nur sagen, dass ein Gericht ihnen den Auftrag gegeben hat, ihn zu verhaften. K. wird jedoch nicht mitgenommen, sondern kann seinem geregelten Tagesablauf nachgehen.

Es wird ihm aber mitgeteilt, dass er in nächster Zeit zu einer Untersuchung in seinem Fall erscheinen muss. Anfangs hält Josef K. die Angelegenheit noch für ein Missverständnis, das rasch aufgeklärt sein sollte, doch bald merkt er, dass es sich um kein gewöhnliches Gericht handelt, sondern einen vielschichtigen Komplex, der es nicht zulässt, dass der Angeklagte sich aus seiner Lage befreien kann. Und so muss sich K. durch ein Labyrinth aus Gerichtsdienern, Richtern und Advokaten schlagen, von denen aber kaum einer etwas zu seinem Freispruch beitragen kann. Anfangs noch ein hoch angesehener Prokurist, wird Josef K. nach und nach hilfloser und verzweifelter und vernachlässigt seine Karriere um herauszufinden, was es mit seiner Anklage auf sich hat. Nach einem Jahr voller verwirrender Gespräche und der wachsenden Gewissheit, dass ein Freispruch unmöglich ist, erscheinen eines Abends zwei Männer, nehmen K. mit sich und exekutieren ihn in einem verlassenen Steinbruch.

Bei „Der Prozess“ handelt es sich um düsteres Werk, das die Machtlosigkeit eines einzelnen Individuums gegenüber einem mächtigen Beamtenkomplex schonungslos darstellt. Trotz seiner hohen beruflichen Stellung und seinen Beziehungen ist Josef K. dem absolut undurchsichtigen Gericht hilflos ausgeliefert. Einerseits wird dadurch die scheinheilige Sicherheit deutlich, in der man sich als Mitglied eines scheinbar gerechten und demokratischen Staates befindet, andererseits die Unantastbarkeit eines hierarchischen Systems, das den einzelnen

Organen immer nur die Informationen zukommen lässt, die für die momentane Arbeit wichtig sind. „Der Prozess“ kann durchaus in unsere heutige Zeit reflektiert werden, in der persönliche Daten von jedem Einzelnen in einem riesigen, undurchschaubaren System zirkulieren und niemals vollständig einsichtig sind. Auch heute kann man als Privatbürger durch einen Fehler im System in eine solche Situation wie Josef K. geraten und trotz vollkommener Unbescholtenheit nie wieder herauskommen.

„Das Schloss“

Der Landvermesser K. kommt durch einen Auftrag eines Nachts in ein verschneites Dorf, das unter der Macht eines Schlosses auf einem Hügel am Ende des Dorfes steht. Er quartiert sich in ein Wirtshaus ein und versucht am nächsten Morgen zu dem Schloss zu gelangen um dort Informationen über seine Arbeit zu erlangen, doch er kann sich dem Schloss räumlich nicht nähern. Über den Dorfvorsteher bekommt K. einen Eindruck von den gründlichen, umständlichen und undurchschaubaren Prozessen im Schloss, die ihm eine schnelle Erfüllung seines Auftrags unmöglich machen. Durch seine Bemühungen, doch noch in das Schloss zu gelangen und ein Gespräch dem dort ansässigen hohen Beamten Klammer zu führen, gerät K. bei den scheinbar verängstigten Dorfbewohnern immer mehr in Ungnade und endet schließlich mit seiner Geliebten Frieda in einer entwürdigenden Position als Schuldiener.

Eines Nachts wird K. jedoch von einem Sekretär eines Schlossbeamten zu sich gerufen. Er wählt jedoch die falsche Tür und kommt zu einem anderen Beamten, der ihm helfen möchte. Doch im Laufe des Gesprächs wird K. von einer bleiernen Müdigkeit übermannt, die ihm schlussendlich wieder den Zugang zum Schloss verhindert. Es folgt noch ein Gespräch mit der Wirtin Pepi, doch dann endet der Roman unvollendet.

Auch „Das Schloss“ beschreibt die verzweifelten Versuche eines Individuums einem riesigen, verschlungenen hierarchischen Apparat gerecht zu werden. Wieder muss sich ein dem System Fremder durch viele mühsame Gespräche mit eigentlich ahnungslosen Leuten quälen, um Informationen über seine Situation zu erhalten. Diesmal versucht jedoch K. in den Komplex einzutreten und nicht vor

ihm zu fliehen. Anders als bei „Der Prozess“ befindet sich der Protagonist auch nicht in seiner gewohnten Umgebung, sondern muss sich zusätzlich zu seinen Bemühungen dem Beamtenkomplex des Schloss gegenüber auch noch mit der misstrauischen und eingeschüchterten Dorfbewohnern befassen. Zwar tritt hier zuerst K. an das Schloss heran und wird erst in Folge dessen von dem mächtigen surrealen Beamtenapparat „gefangen genommen“, doch ist hier die Auswegslosigkeit K.s noch größer, da er weder in das Schloss kann, noch das Dorf ohne seinen Auftrag erfüllt zu haben verlassen kann.

„Der Verschollene/Amerika“

Der 16-jährige Karl Rossmann wird von seinen Eltern in die USA geschickt, nachdem er von einem Dienstmädchen verführt wurde und diese dadurch schwanger geworden ist. Im Hafen von New York angekommen, trifft er noch auf dem Schiff seinen reichen Onkel, der ihn zu sich nimmt und in dessen Reichtum Karl nun lebt. Doch bald verstößt der Onkel den Jungen, als Karl die Einladung eines Geschäftsfreundes des Onkels zu einem Landhausbesuch eigenmächtig annimmt. Der anschließend auf die Straße gesetzte Karl lernt zwei Landstreicher kennen, die sich seiner annehmen, aber immer zum Nachteil von Karl. Aufgrund des Verhaltens der beiden verliert er seine Anstellung als Liftjunge in einem riesigen Hotel, das von einem komplizierten Angestelltenapparat geführt wird.

Anschließend wird er in einer Wohnung, die die beiden Landstreicher mit einer übergewichtigen alternden Sängerin teilen, gegen seinen Willen als Diener angestellt und ausgenutzt. Ein Fragment beschreibt schließlich noch seine Anstellung bei einem Theater in Oklahoma, das jedoch bei der Anreise zu demselben abbricht und unvollendet bleibt.

„Amerika“ handelt wie auch „Das Schloss“ vom Anpassen an eine fremde Umgebung, wobei der Protagonist hier mit vergleichsweise viel Wohlwollen und Gastfreundschaft aufgenommen wird. Meistens kann er sich durch seine jugendliche Unschuld und Höflichkeit aus Situationen retten, die in den anderen beiden Romanen Kafkas zu einer grotesken Hilflosigkeit des Protagonisten geführt hätten. Der bei Kafka übliche mächtige und gnadenlose Verwaltungskomplex

spielt hier nur bei Karls Stelle im Hotel eine Rolle, er kommt mit demjenigen jedoch nur beim Prozess seiner Entlassung in Berührung.

Ansonsten ist in diesem Roman die typische Düsterei Kafkas weitaus weniger ausgeprägt als in „Der Prozess“ und in „Das Schloss“. Vielmehr geht es um die Eingliederung des Individuums in ein grundsätzlich offenes System, wobei sich hierbei vor allem Karls Mitmenschen als Hindernis herausstellen. Einen ohnmächtigen Kampf muss der Protagonist hier aber nicht führen.

„Die Verwandlung“

Der Handelsreisende Gregor Samsa erwacht eines Morgens in seinem und findet sich zu einem großen Ungeziefer verwandelt. Er kann sich seine Situation in keiner Weise erklären und versucht anstatt dessen sich zu beeilen, um noch rechtzeitig seinen Zug zu bekommen, da er anfangs hofft, dass sich sein Zustand bald bessert. Doch schon das Verlassen seines Bettes stellt ihn vor große Schwierigkeiten, da er seinen neuen Körper nur sehr schwer kontrollieren kann. Bald wird jedoch klar, dass seine Verwandlung dauerhaft ist und er wird nach einem Besuch seines Prokuristen aus seiner Stelle als reisender Händler entlassen. Auch seine geschockte Familie verstößt ihn, nur seine Schwester stellt ihm täglich etwas zu essen in sein Zimmer. Verzweifelt versucht Gregor mit seiner Familie Kontakt aufzunehmen, doch sie können ihn nicht verstehen und schließen ihn in ihrer Panik in sein Zimmer ein. Als Gregor sein Zimmer einmal verlässt wird er durch einen vom Vater geworfenen Apfel schwer verletzt. Er schleppt sich in sein Zimmer und stirbt dort schließlich mit der Erkenntnis unerwünscht zu sein. Die Familie ist nach seinem Tod erleichtert und beginnt ein neues Leben.

Bei „Die Verwandlung“ handelt es um die Geschichte eines Ausgeschlossenen, der von der eigenen Familie nicht mehr akzeptiert wird. Doch dies wird Gregor erst nach seiner Verwandlung bewusst. Durch seine vielen Reisen hat er wenig Kontakt zu seiner Familie und wird immer mehr zum Fremden, doch durch seinen neuen Körper ist er schließlich gezwungen sein ganzes Leben im gleichen Haus wie seine Eltern und seine Schwester zu verbringen.

Die Verwandlung bedeutet nicht nur eine körperliche Veränderung, auch seine Sicht der Beziehung zwischen ihm und seinen Eltern wandelt sich allmählich und ihm wird klar, dass er nie erwünscht war. So gesehen ist seine Transformation ein radikaler Einschnitt in sein Leben, der ihm die Dinge endlich klar vor Augen führt. Auch eine tyrannische Vaterfigur, die mit Kafka oft in Verbindung gebracht wird, ist Thema in „Die Verwandlung“: Gregor wird durch einen Angriff seines Vaters, der seine Familie vor Gregor schützen wollte, tödlich verletzt. Er wird in diesem Moment nicht mehr zur Familie gezählt, sondern ist eine abzuwehrende Bedrohung.

Vorlesung 5 **“Verlorene Generation” in der Literatur des 20.Jhs.**

Plan:

1. Der Begriff „Verlorene Generation“
2. Schaffen von Erich Maria Remarque
3. Schaffen von Anna Seghers
4. Schaffen von Bernhard Kellermann

„Verlorene Generation“ wird im engeren Sinne eine Gruppe amerikanischer Schriftsteller bezeichnet, die während und nach dem [Ersten Weltkrieg](#) nach Europa kamen. Geprägt wurde die Wendung von [Gertrude Stein](#).

Nach [Ernest Hemingway](#), in seinem Buch [A Moveable Feast](#) (dt. Paris – ein Fest fürs Leben), hatte Gertrude Stein sich in Paris beim Besitzer einer Werkstatt über einen Autoschlosser beschwert, woraufhin der Patron seinem jungen Angestellten bescheinigte: „Ihr seid alle eine génération perdue“ (dt. (gott-)verlassene Generation). Gertrude Stein wandte den Begriff gegenüber Hemingway auf alle Kriegsteilnehmer an (“You are all a lost generation”), die respektlos seien und zu viel tranken. Hemingway hielt dem entgegen, dass wahrscheinlich „der Patron des jungen Mannes schon um elf Uhr früh betrunken“ war, weshalb er auch „so wunderbare Phrasen“ gebraucht habe. Trotzdem wählte Hemingway die Wendung als eines von zwei [Mottos](#) für seinen ersten Roman *The Sun Also Rises* (dt. [Fiesta](#)), was ihre Verbreitung förderte. Der Roman spielt in dem Milieu, das Gertrude Stein bei ihrem Ausspruch im Auge hatte.

Die [Historiker](#) William Strauss und Neil Howe ordneten die Lost Generation in ihrem Buch *Generations* in ein größeres geschichtliches und soziologisches Gefüge ein. Der Ausdruck wird zum Sammelbegriff für die 1883–1900 geborenen Amerikaner. Ihre Kinder waren die [G. I. Generation](#), ihre Enkel die [Baby-Boomer](#).

Erich Maria Remarque 1898-1970

Seine hauptsächlich [pazifistisch](#) geprägten Romane, in denen er die Grausamkeit des Krieges thematisiert, finden bis heute große Verbreitung.

Sein Erstlingswerk, der Jugendroman Die Traumbude (1920), war ein Misserfolg. Remarque schlug sich in der [Weimarer Republik](#) unter anderem als Agent für Grabsteine und Organist im „Irrenhaus“ durch (verarbeitet in [Der schwarze Obelisk](#), zuerst 1956 veröffentlicht). Schließlich war er Zeitungsredakteur, unter anderem beim [Osnabrücker Tageblatt](#), für das er ab März 1921 arbeitete, der „Echo-[Continental](#)“ (Werkszeitung des gleichnamigen Reifenherstellers) aus Hannover (1922) und der „Sport im Bild“ aus Berlin (1924). Für Continental verfasste er auch Werbetexte, darunter mehrere Folgen einer [Comic](#)-Serie namens Die Contibuben, die er mit „E.M.R.“ signierte und zu der [Hermann Schütz](#) die Zeichnungen beisteuerte. Während seiner Zeit in Hannover wurden etwa 100 kürzere Prosatexte Remarques in diversen Tages- und Wochenzeitungen veröffentlicht.

Bereits im Jahr 1921 ist die gelegentliche Verwendung des [Künstlernamens](#) „Remarque“ belegt. Den zweiten Vornamen „Maria“ verwendete er ab November 1922. Seit 1924 nannte er sich nur noch „Remarque“. Diese französische Schreibweise des Familiennamens hatte sein Großvater im 19. Jahrhundert aufgegeben.

In seinem 1928 für die [Vossische Zeitung](#) geschriebenen Fortsetzungsroman Im Westen nichts Neues verarbeitete er neben eigenen Erfahrungen vorwiegend die Erzählungen verwundeter Soldaten, die er im Lazarett kennengelernt hatte. Der Roman machte Erich Maria Remarque bald nach seinem Erscheinen als Buch (1929) und durch die [Hollywood-Verfilmung](#) von [Lewis Milestone](#) (1930) weltbekannt. Dem schon damals verbreiteten Missverständnis, der Roman beruhe im Wesentlichen auf eigenen Erlebnissen des Verfassers, traten Verlag und Autor aus Werbegründen nicht ernsthaft entgegen. In dieser Zeit lernte Remarque den Drehbuchautor und Dramatiker [Karl Gustav Vollmoeller](#) kennen. Ihre Bekanntschaft vertiefte sich in der Zeit von Remarques [Exil](#) nach 1933. Vollmoeller widmete ihm als Ausdruck seiner Sympathie sein während des Ersten Weltkriegs geschriebenes Gedicht Ypern.

Drei Kameraden ist ein Werk von [Erich Maria Remarque](#). Das Buch beschreibt das Leben in Deutschland während der [1920er](#) Jahre: Korruption, Elend und Hoffnungslosigkeit sind weit verbreitet. Die Drei Kameraden aus dem [Ersten Weltkrieg](#) Robert Lohkamp, Gottfried Lenz und Otto Köster versuchen in Berlin trotz der deprimierenden Umstände als Automechaniker zu bestehen. Zu ihnen kommt das Mädchen Pat (Patrice Hollmann), das bereits durch [Schwindsucht](#) gezeichnet ist. Zwischen Robert und Pat entwickelt sich eine intensive Liebesbeziehung. Am Ende stirbt sie und er bleibt alleine zurück.

Der Ich-Erzähler Robby Lohkamp lebt nach dem Ersten Weltkrieg in Berlin. Die Stadt ist geprägt von den goldenen 20er Jahren einerseits, mit viel Lebensfreude und einem Sinn für das Amüsement, und von der Inflation, Armut und politischem Chaos andererseits.

Lohkamp ist zur Zeit seiner Erzählung dreißig Jahre alt und gehört somit zur verlorenen Generation. Schon mit achtzehn Jahren wurde er Rekrut und ein Jahr später stand er mitten im brutalen und unmenschlichen Kriegsgeschehen. Diese

Zeit hat seine Jugend zerstört und ihn wertlos und unbrauchbar für die Nachkriegszeit gemacht.

Er gibt jedoch nicht auf und versucht seine Krise, die prototypisch für die gesamte Generation ist, individuell zu lösen. Seinen verlorenen Posten im Krieg ersetzt er durch seine Vorstellung nun Soldat in der Armee des Lebens zu sein. Sein Schicksal teilt er mit den beiden ehemaligen Kriegskameraden Lenz und Köster. Gemeinsam eröffnen sie eine Auto-Reparatur-Werkstatt. Zunächst läuft diese sehr erfolgreich, später muss sie jedoch wegen mangelnder Kundschaft geschlossen werden.

Auch im Privaten gehen die drei Freunde durch dick und dünn und versuchen die Fronterlebnisse, bei denen es um das nackte Überleben ging, gemeinsam zu besiegen. Ihre neue Lebenseinstellung nach dem Krieg und insbesondere der Alkohol hilft ihnen dabei. Die Bar wird zum wichtigen Lebensmittelpunkt, und der Rum hilft ihnen die traurige Realität zu durchbrechen. Doch dann lernt Robby die Offizierstochter Pat kennen, und ihre Liebe gestaltet sich trotz der schlechten Verhältnisse und der vielen elendig dahinlebenden Menschen in ihrer Umgebung positiv. Ihre Liebe ist intensiv und schon bald wird Pat in den Kreis der drei Kameraden aufgenommen. Robby und Pat sind sich schnell einig, dass ihre Liebe das einzig sinnvolle, wahre und große in ihrem Leben ist. Sie trösten einander hinweg über die Sinnlosigkeit und die Vergänglichkeit des Lebens und stimmen darin überein, dass sie die Welt anders geschaffen hätten. Das Gefühl der Vergänglichkeit und des Sterbenmüssens äußert sich besonders stark in der Ermordung von Lenz. Der politische Mord, begangen durch eine SA-Bande, zieht Rache nach sich. Die verbleibenden Kameraden töten die Mörder und Mitarbeiter des bedrohlichen Systems und sorgen selbst für eine angemessene Todesfeier für ihren Freund. Doch auch die großartige und starke Liebe zwischen Robby und Pat soll nicht von langer Dauer sein, denn Pat kämpft bereits gegen den Tod. Durch einen Blutsturz und Erstickungsanfälle kündigt sich ihr naher Tod an. Sie verstirbt zur Trauer von Robby und lässt ihn in einem offenen Ende traurig und leer zurück.

Anna Seghers (1900-1983) war eine [deutsche Schriftstellerin](#).

Die frühen Werke Anna Seghers' können der [Neuen Sachlichkeit](#) zugeordnet werden. In der [Exilliteratur](#) spielte sie nicht nur als Organisatorin eine wichtige Rolle, sondern schrieb mit *Transit* und *Das siebte Kreuz* auch zwei der literarisch bedeutendsten Romane dieser Zeit. Ihre späteren, in der [DDR](#) erschienenen Romane sind dem Sozialistischen Realismus verpflichtet. Sie zeigen eine schematische Figurenführung und irritieren durch ihre Parteitreue, die nicht zuletzt auf die zahlreichen offiziellen Funktionen (u.a. als Präsidentin des [Schriftstellerverbandes](#)) zurückgeführt werden kann. Im Gegensatz zu den Romanen der fünfziger und sechziger Jahre behalten die späten Erzählungen ihre literarische Gültigkeit. Bis ins hohe Alter bewies Seghers darin eine erzählerische Frische, die nicht zuletzt daher rührte, dass sie immer wieder Stoffe aus der [Renaissance](#), aus Ostasien, der Karibik oder Mexiko aufgriff, die sie sowohl

empfindsam, kenntnisreich, wie auch mit großer Erfindungs- und Gestaltungsgabe – jenseits aller Klischees – literarisch großartig zu erzählen verstand.

Das siebte Kreuz ist ein [Roman](#) von [Anna Seghers](#) über die Flucht von sieben Häftlingen aus einem [Konzentrationslager](#) während der [Zeit des Nationalsozialismus](#). 1938 begann [Anna Seghers](#) die Arbeit an ihrem Roman im [Exil](#) in Südfrankreich. Da sie keine Recherchen an den Örtlichkeiten des Romans durchführen konnte, griff sie, da sie sich dem [Sozialistischen Realismus](#) verpflichtet fühlte, auf eine Region als Schauplatz zurück, die sie als gebürtige [Mainzerin](#) kannte. Das von ihr zugrundegelegte Konzentrationslager, das [KZ Osthofen](#) befand sich auf einem damals stillgelegten Fabrikgelände nahe Worms.

Georg und sechs andere KZ-Insassen fliehen früh morgens bei einem Arbeitseinsatz außerhalb ihres Lagers, nachdem sie einen Wärter niedergeschlagen haben. Mit Hundestaffeln und Scheinwerfern sucht man nach ihnen. Als sie sich außerhalb des Lagers befinden, klettern die Wärter Mannsfeld, Ibst und Meißner über einen Abhang, um die Flüchtlinge einzufangen. Albert Beutler wird gefangen, den anderen gelingt die Flucht. Der Kommandant Fahrenberg lässt das Gebiet weiträumig absperren, sieben Platanen kappen und an jeden Stamm ein Querbrett nageln. Nach dem Ausbruch der Häftlinge schwört Fahrenberg, dass er die Häftlinge in sieben Tagen wieder beisammen hat.

Georg Heisler kriecht durch die Kanalisation und gelangt auf ein Feld. Er geht ins nächste Dorf, wo er in einem Schuppen etwas zum Anziehen stiehlt. Um heil aus diesem Dorf herauszukommen, nimmt er ein Maschinenteil mit einem Firmenlogo darauf an sich, um sich damit auszuweisen. In Buchenau angekommen, rastet er. Alle Tore schließen sich, und er versteckt sich hinter einem Holzstapel. Georg gelingt schließlich die Flucht aus dem Dorf, indem er über die Mauer klettert. Er will nach Frankfurt zu seiner Liebsten Leni. Bei der Mitfahrt auf einem Brauereifahrzeug wird er auf einer Landstraße zwischen Oppenheim und Mainz abgesetzt.

Vom nächsten Dorf aus gelangt Georg per Straßenbahn nach Mainz. Dort begibt er sich in den Dom, um in einer Nische zu schlafen. Er zieht seinen Sträflingsanzug aus und gibt sich als Kirchgänger aus. Da seine Hand durch Scherben verletzt ist, geht er am nächsten Morgen zur Behandlung in eine Arztpraxis.

Georg geht rheinabwärts und tauscht mit einem Schiffer die Kleidung. Mit einem Angler namens „Hechtschwänzchen“ wandert er weiter. Als ihn ein Polizist anspricht, flieht er. Er läuft in ein Industriegebiet und da er nicht verfolgt wird, kauft er sich an einer [Bude](#) ein Bier und überredet eine Bierfahlerin, ihn mitzunehmen. Diese setzt ihn hinter [Mainz-Mombach](#) ab und Georg schläft in einem Schuppen. Am nächsten Morgen überquert er den Rhein mit der Fähre und gelangt per Anhalter nach [Höchst](#) und von dort aus nach [Frankfurt-Niederrad](#). Voller Hoffnung klopft er bei Leni an, aber die ist inzwischen mit einem Nationalsozialisten liiert und gibt vor, Georg nicht zu erkennen. Georg „stürmt“ die Wohnung und lässt etwas zum Essen mitgehen.

Nachdem er den Schienen gefolgt ist, steht er vor dem Haus, welches der tote Belloni (der bei der Flucht über die Dächer in die Füße geschossen bekam und vom Dach fiel) ihm beschrieben hatte. Frau Marelli gibt ihm Kleidung und 8 Mark, die ihr Belloni zu viel gegeben hatte. Er folgt einem Mädchen auf ihr Zimmer und legt sich dort nieder. Später wacht er durch Geräusche auf und flieht aus dem Fenster.

Am [Eschenheimer Turm](#) in Frankfurt trifft er Füllgrabe. Dieser will sich stellen und Georg mitnehmen. Nun will Georg nach Botzenbach. Da er weiß, dass alle aus seiner Familie bewacht werden, will er jemanden vorschicken und er denkt dabei an Paul Röder.

Röder wohnt in [Frankfurt-Bockenheim](#) in der Brunnengasse 12. Paul ist da, er nimmt ihn mit in die Wohnung, Georg erzählt aber nicht gleich, dass er aus Westhofen ausgebrochen ist. Paul will ihm helfen, deswegen geht er zu Herrn Schenk in die Moselgasse. Schenk ist in Westhofen und seine Frau wohnt seit drei Monaten nicht mehr dort, danach geht Paul zu Herrn Sauer, doch der will Georg nicht kennen. Deswegen bringt Röder Georg zu seiner Tante Katharina Grabber, die ein Fuhrunternehmen besitzt und Georg einstellt.

Paul organisiert mit Hilfe des alten Genossen Fiedler für Georg eine Unterkunft bei einem gewissen Doktor Kreß in der [Riederwaldsiedlung](#). Am nächsten Morgen kommt Fiedlers Ehefrau mit einem Umschlag, in dem sich ein Zettel mit dem Ort, ein gefälschter Pass und etwas Geld befinden. Georg soll am nächsten Tag um 5:30 Uhr an der Anlegestelle an der Kasteller Brücke in Mainz am Schiff „Wilhelmine“ sein. Georg wird von Kreß in [Kostheim](#) abgesetzt und geht zur Kasteller Brücke. Dort zeigt er dem Wachposten seinen Pass und gelangt auf den Kahn.

Alle anderen Entflohenen werden entweder gefasst oder sind tot. Fahrenberg lässt die lebenden Flüchtlinge an die Platanen binden. Fahrenberg und Zillich werden als Kommandanten ausgetauscht. Unter der neuen Leitung von Sommerfeld und Uhlenhaut werden alle sieben Platanen gefällt. Ob Fahrenberg anschließend in einem Hotel Selbstmord begeht, bleibt offen; es wird jedoch glaubhaft angedeutet.

Anna Seghers' Darstellung Westhofens basiert auf Berichten von Gefangenen des [KZ Sachsenhausen](#).^[1] Der Name „Westhofen“ spielt auf das [KZ in Osthofen](#) an, einem Nachbarort des Orts [Westhofen](#). Dieses war 1934 allerdings bereits aufgelöst worden.^[2]

Anna Seghers wollte mit ihrem Roman der Welt zeigen, dass Häftlinge aus einem Konzentrationslager ausbrechen konnten, und zwar mit Hilfe Gleichgesinnter, dass der [Faschismus](#) in Hitlerdeutschland bekämpft wurde und dass die Nationalsozialisten nicht allmächtig waren.

Bernhard Kellermann [1879 -1951](#)) war ein [deutscher Schriftsteller](#).

In den Jahren vor dem [Ersten Weltkrieg](#) erschienen Romane im Anschluss an Reisen in die [USA](#) und [Japan](#). Sein Roman Das Meer von 1910 wurde 1927 von [Peter Paul Felner](#), Sofar-Film-Produktion GmbH, mit [Heinrich George](#), [Olga Tschechowa](#) und Simone Vaudry verfilmt, auch bekannt als „Insel der Leidenschaft“ oder „Die Insel der tausend Sünden“. 1913 erschien sein

Hauptwerk [Der Tunnel](#). Es war für den Autor und [seinen Verlag](#) ein Riesenerfolg: Die Gesamtauflage überschritt eine Million, und das Werk wurde in 25 Sprachen übersetzt. Auch dieses Buch wurde verfilmt: 1933 unter der Regie von [Kurt Bernhardt](#) mit [Paul Hartmann](#), [Olly von Flint](#), [Attila Hörbiger](#) und [Gustaf Gründgens](#). Weniger die vorherige [impressionistische](#) und lyrische [Prosa](#) markierte nun das Werk Kellermanns als vielmehr die gesellschaftskritische und realistische Darstellungsweise. Im Ersten Weltkrieg arbeitete Kellermann als [Korrespondent](#) des [Berliner Tageblatts](#). Mehrere Kriegsberichte wurden veröffentlicht.

Kellermanns neoromantische, frühe Romane waren ganz auf Empfindsamkeit ausgerichtet und ließen die analytische Gesellschaftskritik vermissen, wie sie zum Beispiel die Wiener Schule der Neuromantik kennzeichnet. Bald jedoch vermochte er die sozialen und politischen Probleme seiner Zeit nicht mehr zu übersehen. Er wandte sich immer eindeutiger zeitgenössischer Thematik zu, ohne je seine Herkunft aus der Neoromantik ganz zu verleugnen: Hymnisch-pathetische Bekenntnisse zu Menschheitsverbrüderung, Opfertod und testamentarische Anrufe sind die literarischen Mittel, mit denen Kellermann sein Zukunftsbild einer besseren Menschheit, einer friedlicheren Welt vorträgt. Zuweilen recht satirisch behandelt der Revolutionsroman „Der 9. November“ (1920) das aktuelle Thema der Militaristen und Kriegsgewinnler. Erfahrungen aus der Kriegs- und Nachkriegszeit verarbeiten auch die beiden Romane „Die Brüder Schellenberg“ (1925) und „Lied der Freundschaft“ (1935) – Versuche, das Kameradschaftserlebnis des Krieges in die Nachkriegszeit hinüberzuretten. Die Durchdringung von Realität und Symbol, Gesellschaftskritik und fortschrittsgläubigem Pathos wie im „Tunnel“ hat Kellermann nie wieder erreicht. Er versuchte ein ähnliches Thema noch einmal anzuschlagen: In „Die Stadt Anatol“ (1932) stellt er den unbedingten Glauben an die Möglichkeiten der Technik wiederum in Frage, als eine kleine, ländliche Stadt durch Erdölfunde plötzlich einen wirtschaftlichen Boom mit all seinen negativen Erscheinungen von radikalen Konkurrenzkämpfen bis hin zu Verbrechen verarbeiten muß. Kellermanns letzter Roman „Der Totentanz“ (1948) ist eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Am Beispiel zweier Brüder – auch das eine für Kellermann typische Konstellation – spielt er die Verhaltensmöglichkeiten durch. Während der eine ins KZ kommt, dient der andere, vermeintlich unpolitisch, dem Regime unter dem Vorwand, an die Zukunft seiner beiden Söhne denken zu müssen. Erst als diese beiden im Krieg umkommen, erkennt er seine Schuld und erschießt sich.

1920 erschien der Roman Der 9. November, der sich kritisch mit dem Verhalten von Soldaten und Offizieren gegenüber der Bevölkerung auseinandersetzte. Dieses Buch wurde Kellermann in der NS-Zeit zum Verhängnis.

Vorlesung 6

Die Konzeption der Welt und des Menschen im Schaffen von H.Hesse.

Plan:

1. Schaffen von Hesse
2. Steppen Wolf
3. Der Glasperlenspieler

Hermann Karl Hesse (1877- 1962) war ein [deutschsprachiger Schriftsteller](#), [Dichter](#) und [Maler](#).

Der Steppenwolf ist die Geschichte eines tiefen seelischen Leidens der Hauptfigur Harry Haller, eines [Alter Egos](#) Hermann Hesses. Haller leidet an der Zerrissenheit seiner Persönlichkeit: Seine menschliche, bürgerlich-angepasste Seite und seine steppenwölfische, einsame, sozial- und kulturkritische Seite bekämpfen sich und blockieren Hallers künstlerische Entwicklung. Der Weg der Heilung ist die Versöhnung beider Seiten im [Humor](#), im Lachen über sich selbst und das Ungenügen in Kultur und Gesellschaft. Erst mit der Betrachtung der Wirklichkeit vom Standpunkt des Humors werden Hallers weitere, im Roman nicht mehr beschriebene Schritte auf dem Weg seiner künstlerischen Vollendung möglich.

Der Steppenwolf, eine Kritik der Gesellschaft und eine Persönlichkeitsanalyse gleichermaßen, hatte einen wesentlichen Anteil am Welterfolg Hesses und an der Verleihung des [Nobelpreises für Literatur](#). Der Steppenwolf ist dasjenige Buch Hermann Hesses, das die internationale Renaissance seines Autors in den 1960er Jahren ausgelöst hat. Als Hesse den Steppenwolf schrieb, litt er unter den Auswirkungen der technisch-rationalisierten Welt und der Zivilisation, durch die er Geist und Seele der Menschen gefährdet sah. Das Gefühl der Bedrohung durch nahe Katastrophen und neue Kriege ließ ihn nicht los.

Kurze Inhalt

Harry Haller, „ein Mann von annähernd fünfzig Jahren“, lässt sich für zehn Monate in einer größeren Stadt nieder, die er vor 25 Jahren schon einmal besucht hat. In dieser erzählten Zeitspanne überwindet er seine tiefe Depression und seinen Gesellschaftsekel durch einen „Lernprozess“ unter Anleitung neuer Freunde.

Das Vorleben der Hauptfigur wird nur sehr kurz und beiläufig dargestellt: Haller ist (klein-)bürgerlich kultiviert aufgewachsen, hat einen Beruf im weiten Feld der Beschäftigung mit Dichtung, Musik und Philosophie ausgeübt, ist als Autor von Büchern und als Kenner [Mozarts](#) und [Goethes](#) hervorgetreten, seine pazifistischen Ansichten sind in der Öffentlichkeit bekannt. Er hat mehrere nur angedeutete Schicksalsschläge hinnehmen müssen: Das eine Mal verlor er Ruf und Vermögen, das andere Mal verlor seine Frau den Verstand und verließ ihn. Danach konzentriert er sich auf seinen Beruf, bis er auch darin keine Befriedigung mehr findet und eine Phase wilder, anstrengender Reisen beginnt. Wir treffen ihn nach dieser Phase der Reisen, in der er „beruflos, familienlos, heimatlos“ geworden und immer noch unterwegs ist.

Hallers Vorstellungen vom Glück sind durch die wenigen Freudenstunden bestimmt, in denen er „Wonne, Erlebnis, Ekstase und Erhebung“ durch Dichtung oder Musik erlebt hat, Momente, in denen er „Gott an der Arbeit gesehen“ hat. Er

sehnt sich nach dem Wiederfinden „einer goldenen göttlichen Spur“, die er durch die ihn umgebende bürgerliche Ordnung verdeckt und zerstört sieht. Die Teilhabe an dieser göttlichen Welt strebt er auch durch eigene Werke an, die ihm aber wegen des Kampfes seiner beiden Seelen gegeneinander nicht gelingen.

Denn Haller erlebt sich als „Steppenwolf“, als ein Doppelwesen: Als Mensch ist er Bildungsbürger, an schönen Gedanken, Musik und Philosophie interessiert, hat Geld auf der Bank, ist Anhänger von bürgerlicher Kultur und von Kompromissen, Träger bürgerlicher Kleidung und mit normalen Sehnsüchten – als Wolf ist er ein vereinsamer Zweifler an der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur, der sich für „ein den Bürgern überlegenes Genie“, einen Außenseiter und politischen Revolutionär hält. Vereinfacht ist sein Gegensatz von Mensch und Wolf der von Geist und Trieb.

Haller entdeckt in seinem Lebensweg zwar eine Verbindung von Schicksalsschlägen mit einem Gewinn an Einsicht und Tiefe, aber gleichzeitig auch an Einsamkeit und Verzweiflung. Er beschäftigt sich mit seinem Selbstmord, beschließt sogar, ihn möglicherweise an seinem 50. Geburtstag ohne zusätzlichen äußeren Anlass auszuführen (obgleich schon diese Gewissheit eines letzten Notausgangs die Tiefe seines Leidens etwas mildert).

Haller scheint zwischen zwei Zeiten, zwei Kulturen und Religionen eingeklemmt, von denen die bürgerliche ihn mit ihrer Langeweile, Korruption und Kriegshetze, die andere Kultur ihn aber durch Einsamkeit, Verzweiflung und das Leben eines „Steppenwolfs“ nicht minder erstickt. Die bürgerliche Ordnung seiner Zimmervermieterin hat aber trotz seiner antibürgerlichen Einstellung eine große Anziehungskraft: Der Geruch von Stille und Sauberkeit, die sorgfältige Gestaltung eines Treppenabsatzes durch eine [Araukarie](#) sind Ruhepunkte in seiner Verwirrung und Labsal in diesen Tagen seines Seelensterbens.

Etwa in der Mitte des Romans trifft er in der Stadt seines zeitweiligen Aufenthalts die so [androgyn](#) wie verständnisvolle Hermine in einem Tanzcafé, die ihn zunächst vage an einen „Hermann“ von früher erinnert, vielleicht aber auch nur Hesses weibliches alter ego ist. Hermine ist eine jüngere Frau und Gelegenheitsprostituierte, die sich damit durchschlägt, auszuhelfen und damit, ausgehalten zu werden. Für Haller ist sie eine (Ver-)Führerin zu neuen Erfahrungen – wie einst [Vergil](#) für [Dante](#). Haller und Hermine bezeichnen sich als „Geschwister“, Hermine sieht sich als einen Wesensspiegel, der Hallers Wünsche aufnimmt und beantwortet, eine Seelenverwandte, die ihm als eine „Kurtisane“ das Tanzen zu neuen Rhythmen und lachen und leben lehrt. Ihre wichtigste Lehre für Haller ist, dass er sein Glück selbst in die Hand nehmen müsse: „Wie kannst du sagen, du habest dir mit dem Leben Mühe gegeben, wenn du nicht einmal tanzen willst?“

Hermine besteht darauf, dass er ihr gehorcht, und kündigt ihm schon bei ihrem ersten Rendezvous an, dass er sie einst werde töten müssen. Sie scheint nicht nur ihr Schicksal, sondern auch seines zu kennen und erklärt ihm, dass sie beide zu den wirklichen, echten, anspruchsvolleren Menschen gehörten, denen „mit einer

Dimension zu viel“, die sie zu den „Heiligen“ rechnet, zu denen sie sich und Haller auf dem Weg sieht.

Hermine legt Haller bald aus pädagogischen Gründen seiner Nachreife Maria ins Bett, eine schöne Frau und Kollegin Hermine. Haller mietet für ihre Liebesspiele eine kleine Wohnung und entdeckt mit ihr erstmals körperliche Wonnen. Aber schon bald treibt es Haller über seine neue Zufriedenheit hinaus, er sehnt sich nach neuem Leiden, das ihn zum Sterben willig und bereit für den ersten Schritt in eine neue Entwicklung macht. Ohne äußere Not nimmt er Abschied von Maria: „Es wurde bald Zeit für mich, weiterzugehen.“

Haller besucht spät abends einen Maskenball, der in einem großen Gebäude mit vielen Sälen, Korridoren und Geschossen stattfindet. In dem Getümmel findet er Hermine nicht, doch wird ihm ein Hinweis auf ein magisches Theater zugesteckt, das morgens um vier in dem als Hölle dekorierten Kellergeschoss stattfindet. Dort trifft er Maria wieder – und die als Mann verkleidete Hermine, in der er „nur wenig umfrisirt und leicht geschminkt“ seinen Jugendfreund Hermann erkennt und wieder ihrem/seinem „hermaphroditischem Zauber“ erliegt. Hermine/Hermann und Haller tanzen als „Nebenbuhler“ mit den gleichen Frauen – „alles war Märchen, alles war um eine Dimension reicher, um eine Bedeutung tiefer, war Spiel und Symbol.“

Haller widerfährt in der Hölle eine mehrfache Persönlichkeitsveränderung: Er erlebt den Untergang des Individuums in der Menge, seine „unio mystica“ der Freude, er sieht plötzlich sein alter ego Hermine als „eine schwarze Pierette mit weißgemaltem Gesicht“, sie tanzen einen „Hochzeitstanz“ und aus ihren/seinen Augen „blickte meine arme kleine Seele mich an.“ Mit dieser mystischen Vereinigung beginnt die letzte Phase der Verwandlung: Hermine, Pablo, ein Musiker und Freund Hermine, und Haller nehmen gemeinsam Drogen ein und mit deren Wirkung öffnet sich der Bildersaal in Hallers Seele, das seit langem gesuchte „Magische Theater“, in welchem es „nur Bilder, keine Wirklichkeit“ gibt: Haller findet sich in einem hufeisenförmigen Korridor eines Theaters mit lockenden Inschriften an unzähligen Logentüren wieder, hinter denen sich die Ereignisse abspielen, die Haller das Lachen lehren sollen. Als sechstes seiner Erlebnisse tritt Haller mit dem Fuß einen Spiegel in Scherben und gerät in eine Loge, in der Pablo und Hermine vom Liebesspiel erschöpft nackt auf dem Boden liegen. Haller stößt ein Messer in das Mal eines Liebesbisses unter Hermine linker Brust und Hermine scheint zu verbluten.

Haller kommen seine hymnischen Verse über die Unsterblichen in den Sinn, Mozart tritt in die Loge und bedient sich des Radios, um [Händels](#) Musik zu hören – für Haller fast ein Sakrileg, für Mozart nur ein Anlass zum Lachen über den Kampf zwischen göttlicher Idee und profaner Erscheinung: Haller müsse das Lachen lernen, den Humor, der immer nur [Galgenhumor](#) sein könne. Für sein Verbrechen der (angekündigten und doch nicht wirklich vollzogenen) Ermordung Hermine wird Haller zur Strafe des ewigen Lebens und des einmaligen Ausgelachtwerdens verurteilt, weil er mit Messern gestochen (und nicht über sich und seine Eifersucht

gelacht) habe. Haller ist optimistisch, dieses Spiel beim nächsten Mal besser spielen zu können.

Der Glasperlenspieler (1931–1946)

Im Jahr 1931 begann er mit den Entwürfen zu seinem letzten großen Werk, welches den Titel [Das Glasperlenspiel](#) tragen sollte. 1932 veröffentlichte er als Vorstufe dazu die Erzählung [Die Morgenlandfahrt](#), in der er den „Kinderkreuzzug“ der von Gräser inspirierten „Neuen Schar“ zum Modell nahm. Wie schon in der Morgenlandfahrt ist auch im Glasperlenspiel das eigentliche Grundthema die Jüngerschaft zu einem Freund und Meister – Leo oder Musikmeister, Regenmacher, Yogin oder Beichtvater genannt –, den Hermann Hesse verlässt und zu dem er reumütig, als „Knecht“, zurückkehren möchte. Hesses politische Haltung in dieser Zeit war stark von einem zivilisationskritischen Kulturpessimismus geprägt:

„Meine Freunde und Feinde wissen und tadeln es längst: Ich habe an vielen Dingen keine Freude und glaube an viele Dinge nicht, die der Stolz der heutigen Menschheit sind; ich glaube nicht an die Technik, ich glaube nicht an die Idee des Fortschritts, ja nicht einmal an die Demokratie, ich glaube weder an die Herrlichkeit und Unübertrefflichkeit unserer Zeit, noch an irgendeinen ihrer hochbezahlten Führer, während ich vor dem, was man so ‚Natur‘ nennt, eine unbegrenzte Hochachtung habe.“

Die Machtübernahme der [Nationalsozialisten](#) in Deutschland beobachtete Hesse mit großer Sorge. [Bertolt Brecht](#) und [Thomas Mann](#) machten 1933 auf ihren Reisen ins Exil jeweils bei Hesse Station. Hesse versuchte auf seine Weise, der Entwicklung in Deutschland entgegenzusteuern: Er hatte schon seit Jahrzehnten in der deutschen Presse [Buchrezensionen](#) publiziert – nun sprach er sich darin verstärkt für jüdische und andere von den Nationalsozialisten verfolgte Autoren aus. Ab Mitte der Dreißiger Jahre wagte keine deutsche Zeitung mehr, Artikel von Hesse zu veröffentlichen. Hesse trat nicht offen gegen das NS-Regime auf, sein Werk wurde auch nicht offiziell verboten oder „[verbrannt](#)“, dennoch war es seit 1936 „unerwünscht“, es gab aber trotz Einschränkungen immer wieder Neuauflagen.

Die [Suhrkamp Verlag KG Berlin](#) konnte noch 1943 den [Knulp](#) nachauflagen. Hesses geistige Zuflucht vor den politischen Auseinandersetzungen und später vor den Schreckensmeldungen des [Zweiten Weltkrieges](#) war die Arbeit an seinem Roman Das Glasperlenspiel, welcher im Jahr 1943 in der Schweiz gedruckt wurde. Nicht zuletzt für dieses Spätwerk wurde ihm 1946 der [Nobelpreis für Literatur](#) verliehen: „Für sein durch Versenkung getragenes Werk, das sich immer kühner und eindringlicher entwickelte und die Ideale des klassischen Humanismus ebenso wie eine hohe Kunst des Stils offenbart.“ (Begründung der Schwedischen Akademie, Stockholm)

Hesses frühe Werke standen noch in der Tradition des 19. Jahrhunderts: Seine Lyrik ist ganz der [Romantik](#) verpflichtet, ebenso Sprache und Stil des [Peter Camenzind](#), eines Buches, das vom Autor als [Bildungsroman](#) in der Nachfolge des [Kellerschen Grünen Heinrich](#) verstanden wurde. Inhaltlich wandte sich Hesse gegen die wachsende Industrialisierung und Verstädterung, womit er eine Tendenz der [Lebensreform](#) und der [Jugendbewegung](#) aufgriff. Diese neoromantische Haltung in Form und Inhalt wurde von Hesse später aufgegeben. Die antithetische Struktur des [Peter Camenzind](#), die sich an der Gegenüberstellung von Stadt und Land und an dem Gegensatz männlich–weiblich zeigt, ist hingegen auch in den späteren Hauptwerken Hesses (z. B. im [Demian](#) und im [Steppenwolf](#)) noch zu finden.

Die Bekanntschaft mit der [Archetypenlehre](#) des Psychologen [Carl Gustav Jung](#) hatte einen entscheidenden Einfluss auf Hesses Werk, der sich zuerst in der Erzählung [Demian](#) zeigte. Der ältere Freund oder Meister, der einem jungen Menschen den Weg zu sich selbst öffnet, wurde eines seiner zentralen Themen. Die Tradition des Bildungsromans ist auch im [Demian](#) noch zu finden, aber in diesem Werk (wie auch im [Steppenwolf](#)) spielt sich die Handlung nicht mehr auf der realen Ebene ab, sondern in einer inneren „Seelen-Landschaft“.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt in Hesses Werk ist die Spiritualität, die sich vor allem (aber nicht nur) in der Erzählung [Siddhartha](#) finden lässt. Indische Weisheitslehren, der [Taoismus](#) und christliche [Mystik](#) bilden seinen Hintergrund. Die Haupttendenz, wonach der Weg zur Weisheit über das Individuum führt, ist jedoch ein typisch westlicher Ansatz, der keiner asiatischen Lehre direkt entspricht, auch wenn durchaus Parallelen im [Theravada](#)-Buddhismus zu finden sind. Homoerotische Elemente in seinem Werk wurden in der Literaturwissenschaft verschiedentlich thematisiert.

Alle Werke Hesses enthalten eine stark autobiografische Komponente. Besonders offensichtlich ist sie im [Demian](#), in der [Morgenlandfahrt](#), aber auch in [Klein und Wagner](#) und nicht zuletzt im [Steppenwolf](#), der geradezu exemplarisch für den „Roman der Lebenskrise“ stehen kann. Im Spätwerk tritt diese Komponente noch deutlicher hervor – in den zusammengehörigen Werken [Die Morgenlandfahrt](#) und [Das Glasperlenspiel](#) verdichtete Hesse in mehrfachen Variationen sein Grundthema: die Beziehung zwischen einem Jüngeren und seinem älteren Freund oder Meister. Vor dem historischen Hintergrund der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland zeichnete Hesse im [Glasperlenspiel](#) eine Utopie der Humanität und des Geistes, zugleich schrieb er aber auch wieder einen klassischen [Bildungsroman](#). Beide Elemente halten sich in einem dialektischen Wechselspiel die Waage.

Nicht zuletzt setzte Hesse mit etwa 3000 Buchrezensionen, die er im Laufe seines Lebens für 60 verschiedene Zeitungen und Zeitschriften verfasste, in jener Zeit Qualitätsmaßstäbe, die ihresgleichen im Bereich der Vermittlung, Förderung und der behutsamen Kritik suchten. Grundsätzlich rezensierte er keine Literatur, die

ihm nach seinen Maßstäben als schlecht erschien. Wie [Thomas Mann](#), so hat sich auch Hesse intensiv mit dem Werk [Goethes](#) auseinandergesetzt.

Die Bandbreite seiner Rezensionen erstreckte sich von kleineren Erzählbänden bislang unbekannter Autoren bis hin zu philosophischen Kernwerken aus dem asiatischen Kulturkreis. Diese asiatischen Zentralwerke haben in der Gegenwart immer noch Bestand, doch wurden sie bereits von Hesse etliche Jahrzehnte früher entdeckt und erschlossen, bevor sie in den 1970er Jahren zum literarisch-philosophischen und geistigen Allgemeingut auch der westlichen Hemisphäre wurden.

Der Steppenwolf ist die Geschichte eines tiefen seelischen Leidens der Hauptfigur Harry Haller, eines [Alter Egos](#) Hermann Hesses. Haller leidet an der Zerrissenheit seiner Persönlichkeit: Seine menschliche, bürgerlich-angepasste Seite und seine steppenwölfische, einsame, sozial- und kulturkritische Seite bekämpfen sich und blockieren Hallers künstlerische Entwicklung. Der Weg der Heilung ist die Versöhnung beider Seiten im [Humor](#), im Lachen über sich selbst und das Ungenügen in Kultur und Gesellschaft. Erst mit der Betrachtung der Wirklichkeit vom Standpunkt des Humors werden Hallers weitere, im Roman nicht mehr beschriebene Schritte auf dem Weg seiner künstlerischen Vollendung möglich.

Der Steppenwolf, eine Kritik der Gesellschaft und eine Persönlichkeitsanalyse gleichermaßen, hatte einen wesentlichen Anteil am Welterfolg Hesses und an der Verleihung des [Nobelpreises für Literatur](#). Der Steppenwolf ist dasjenige Buch Hermann Hesses, das die internationale Renaissance seines Autors in den 1960er Jahren ausgelöst hat.

Schon 1927 schrieb [Kurt Pinthus](#): „Ich lese den Steppenwolf, dies unbarmherzigst und seelenzerwühlendste aller Bekenntnisbücher, düsterer und wilder als Rousseaus Confessions, die grausamste Geburtsfeier, die je ein Dichter selbst zelebrierte.“ „Es handelt sich um einen Anarchisten, der voll rasender Wut auf dieses falsch dastehende Dasein Warenhäuser und Kathedralen zerschlagen und der bürgerlichen Weltordnung das Gesicht ins Genick drehen möchte. Es handelt sich um einen Revolutionär des Ichs... Der Steppenwolf ist eine Dichtung des gegenbürgerlichen Mutes.“

Nach der Herausgabe wurde das anti-bürgerliche Werk jedoch sehr widersprüchlich beurteilt: Einerseits erfuhr es scharfe Ablehnung, andererseits begeisterte Zustimmung – diese vor allem in literarischen Kreisen und später in der [Hippie](#)-Bewegung. In den bewegten sechziger Jahren wurde das Werk zum Kultbuch einer Generation, das junge Leser begeisterte, die in Harry Haller einen Seelenverwandten erkannten. Die Wirkung hat bis heute angehalten, wo Hesse nun aufgrund seiner ethisch-spirituellen Sichtweisen enorm populär ist.

Harry Haller, „ein Mann von annähernd fünfzig Jahren“, lässt sich für zehn Monate in einer größeren Stadt nieder, die er vor 25 Jahren schon einmal besucht hat. In dieser erzählten Zeitspanne überwindet er seine tiefe Depression und seinen Gesellschaftsekel durch einen „Lernprozess“ unter Anleitung neuer Freunde.

Das Vorleben der Hauptfigur wird nur sehr kurz und beiläufig dargestellt: Haller ist (klein-)bürgerlich kultiviert aufgewachsen, hat einen Beruf im weiten Feld der Beschäftigung mit Dichtung, Musik und Philosophie ausgeübt, ist als Autor von Büchern und als Kenner [Mozarts](#) und [Goethes](#) hervorgetreten, seine pazifistischen Ansichten sind in der Öffentlichkeit bekannt. Er hat mehrere nur angedeutete Schicksalsschläge hinnehmen müssen: Das eine Mal verlor er Ruf und Vermögen, das andere Mal verlor seine Frau den Verstand und verließ ihn. Danach konzentriert er sich auf seinen Beruf, bis er auch darin keine Befriedigung mehr findet und eine Phase wilder, anstrengender Reisen beginnt. Wir treffen ihn nach dieser Phase der Reisen, in der er „beruflos, familienlos, heimatlos“ geworden und immer noch unterwegs ist.

Hallers Vorstellungen vom Glück sind durch die wenigen Freudenstunden bestimmt, in denen er „Wonne, Erlebnis, Ekstase und Erhebung“ durch Dichtung oder Musik erlebt hat, Momente, in denen er „Gott an der Arbeit gesehen“ hat. Er sehnt sich nach dem Wiederfinden „einer goldenen göttlichen Spur“, die er durch die ihn umgebende bürgerliche Ordnung verdeckt und zerstört sieht. Die Teilhabe an dieser göttlichen Welt strebt er auch durch eigene Werke an, die ihm aber wegen des Kampfes seiner beiden Seelen gegeneinander nicht gelingen.

Denn Haller erlebt sich als „Steppenwolf“, als ein Doppelwesen: Als Mensch ist er Bildungsbürger, an schönen Gedanken, Musik und Philosophie interessiert, hat Geld auf der Bank, ist Anhänger von bürgerlicher Kultur und von Kompromissen, Träger bürgerlicher Kleidung und mit normalen Sehnsüchten – als Wolf ist er ein vereinsamter Zweifler an der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur, der sich für „ein den Bürgern überlegenes Genie“, einen Außenseiter und politischen Revolutionär hält. Vereinfacht ist sein Gegensatz von Mensch und Wolf der von Geist und Trieb.

Haller entdeckt in seinem Lebensweg zwar eine Verbindung von Schicksalsschlägen mit einem Gewinn an Einsicht und Tiefe, aber gleichzeitig auch an Einsamkeit und Verzweiflung. Er beschäftigt sich mit seinem Selbstmord, beschließt sogar, ihn möglicherweise an seinem 50. Geburtstag ohne zusätzlichen äußeren Anlass auszuführen (obgleich schon diese Gewissheit eines letzten Notausgangs die Tiefe seines Leidens etwas mildert).

Haller scheint zwischen zwei Zeiten, zwei Kulturen und Religionen eingeklemmt, von denen die bürgerliche ihn mit ihrer Langeweile, Korruption und Kriegshetze, die andere Kultur ihn aber durch Einsamkeit, Verzweiflung und das Leben eines „Steppenwolfs“ nicht minder erstickt. Die bürgerliche Ordnung seiner Zimmervermieterin hat aber trotz seiner antibürgerlichen Einstellung eine große Anziehungskraft: Der Geruch von Stille und Sauberkeit, die sorgfältige Gestaltung eines Treppenabsatzes durch eine [Araukarie](#) sind Ruhepunkte in seiner Verwirrung und Labsal in diesen Tagen seines Seelensterbens.

Etwa in der Mitte des Romans trifft er in der Stadt seines zeitweiligen Aufenthalts die so [androgyn](#) wie verständnisvolle Hermine in einem Tanzcafé, die ihn zunächst vage an einen „Hermann“ von früher erinnert, vielleicht aber auch nur

Hesses weibliches alter ego ist. Hermine ist eine jüngere Frau und Gelegenheitsprostituierte, die sich damit durchschlägt, auszuhelfen und damit, ausgehalten zu werden. Für Haller ist sie eine (Ver-)Führerin zu neuen Erfahrungen – wie einst [Vergil](#) für [Dante](#). Haller und Hermine bezeichnen sich als „Geschwister“, Hermine sieht sich als einen Wesensspiegel, der Hallers Wünsche aufnimmt und beantwortet, eine Seelenverwandte, die ihm als eine „Kurtisane“ das Tanzen zu neuen Rhythmen und lachen und leben lehrt. Ihre wichtigste Lehre für Haller ist, dass er sein Glück selbst in die Hand nehmen müsse: „Wie kannst du sagen, du habest dir mit dem Leben Mühe gegeben, wenn du nicht einmal tanzen willst?“

Hermine besteht darauf, dass er ihr gehorcht, und kündigt ihm schon bei ihrem ersten Rendezvous an, dass er sie einst werde töten müssen. Sie scheint nicht nur ihr Schicksal, sondern auch seines zu kennen und erklärt ihm, dass sie beide zu den wirklichen, echten, anspruchsvolleren Menschen gehörten, denen „mit einer Dimension zu viel“, die sie zu den „Heiligen“ rechnet, zu denen sie sich und Haller auf dem Weg sieht.

Hermine legt Haller bald aus pädagogischen Gründen seiner Nachreifung Maria ins Bett, eine schöne Frau und Kollegin Hermines. Haller mietet für ihre Liebesspiele eine kleine Wohnung und entdeckt mit ihr erstmals körperliche Wonnen. Aber schon bald treibt es Haller über seine neue Zufriedenheit hinaus, er sehnt sich nach neuem Leiden, das ihn zum Sterben willig und bereit für den ersten Schritt in eine neue Entwicklung macht. Ohne äußere Not nimmt er Abschied von Maria: „Es wurde bald Zeit für mich, weiterzugehen.“

Haller besucht spät abends einen Maskenball, der in einem großen Gebäude mit vielen Sälen, Korridoren und Geschossen stattfindet. In dem Getümmel findet er Hermine nicht, doch wird ihm ein Hinweis auf ein magisches Theater zugesteckt, das morgens um vier in dem als Hölle dekorierten Kellergeschoss stattfindet. Dort trifft er Maria wieder – und die als Mann verkleidete Hermine, in der er „nur wenig umfrisirt und leicht geschminkt“ seinen Jugendfreund Hermann erkennt und wieder ihrem/seinem „hermaphroditischem Zauber“ erliegt. Hermine/Hermann und Haller tanzen als „Nebenbuhler“ mit den gleichen Frauen – „alles war Märchen, alles war um eine Dimension reicher, um eine Bedeutung tiefer, war Spiel und Symbol.“

Haller widerfährt in der Hölle eine mehrfache Persönlichkeitsveränderung: Er erlebt den Untergang des Individuums in der Menge, seine „unio mystica“ der Freude, er sieht plötzlich sein alter ego Hermine als „eine schwarze Pierette mit weißgemaltem Gesicht“, sie tanzen einen „Hochzeitstanz“ und aus ihren/seinen Augen „blickte meine arme kleine Seele mich an.“ Mit dieser mystischen Vereinigung beginnt die letzte Phase der Verwandlung: Hermine, Pablo, ein Musiker und Freund Hermines, und Haller nehmen gemeinsam Drogen ein und mit deren Wirkung öffnet sich der Bildersaal in Hallers Seele, das seit langem gesuchte „Magische Theater“, in welchem es „nur Bilder, keine Wirklichkeit“ gibt: Haller findet sich in einem hufeisenförmigen Korridor eines Theaters mit lockenden

Inschriften an unzähligen Logentüren wieder, hinter denen sich die Ereignisse abspielen, die Haller das Lachen lehren sollen. Als sechstes seiner Erlebnisse tritt Haller mit dem Fuß einen Spiegel in Scherben und gerät in eine Loge, in der Pablo und Hermine vom Liebesspiel erschöpft nackt auf dem Boden liegen. Haller stößt ein Messer in das Mal eines Liebesbisses unter Hermines linker Brust und Hermine scheint zu verbluten.

Haller kommen seine hymnischen Verse über die Unsterblichen in den Sinn, Mozart tritt in die Loge und bedient sich des Radios, um [Händels](#) Musik zu hören – für Haller fast ein Sakrileg, für Mozart nur ein Anlass zum Lachen über den Kampf zwischen göttlicher Idee und profaner Erscheinung: Haller müsse das Lachen lernen, den Humor, der immer nur [Galgenhumor](#) sein könne. Für sein Verbrechen der (angekündigten und doch nicht wirklich vollzogenen) Ermordung Hermines wird Haller zur Strafe des ewigen Lebens und des einmaligen Ausgelachtwerdens verurteilt, weil er mit Messern gestochen (und nicht über sich und seine Eifersucht gelacht) habe. Haller ist optimistisch, dieses Spiel beim nächsten Mal besser spielen zu können.

Vorlesung 7

Musikroman “Doktor Faustus” von Thomas Mann

Plan:

1. Musikroman “Doktor Faustus”
2. Der Einfluss von Schönberg und Adorno

Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde ist ein [Roman](#) von [Thomas Mann](#). Vordergründig handelt es sich bei diesem Alterswerk um einen an den [Faust-Mythos](#) anknüpfenden Künstlerroman. Daneben ist es ein „Epochen-Roman“, ein Münchener [Gesellschaftsroman](#), ein Roman zur Rolle der Musik bzw. der dichterische Versuch, Musik mit Sprache wiederzugeben, und ein kunsttheoretischer Essay, dessen Bemerkungen und Sentenzen sich über das gesamte Buch verteilen. Vor allem aber ist der vielschichtige Text, laut Thomas Mann selbst, eine Lebensbeichte, eine selbstironische Parodie sowohl des Stils als auch des Hauptthemas seines Autors: der sein gesamtes Werk bestimmenden Künstlerproblematik, der Kluft zwischen ästhetischem Geist und bürgerlichem Leben. Selbstironisch auch insofern, als es kaum einen kritischen Gedanken gibt, den [das] Buch nicht über sich selbst denkt

Schon als junger Mann hatte Thomas Mann den Plan gefasst, einen [Faust](#)-Roman zu schreiben. Jedoch setzte er diesen Plan erst nach Beendigung seiner „[Joseph](#)“-[Tetralogie](#) in die Tat um. Thema des Romans ist die sogenannte „deutsche Tragödie“. Der Roman handelt von den kulturhistorischen und geistesgeschichtlichen Wurzeln des [Nationalsozialismus](#). Immer wieder wird das romantisch-irrationale Denken dargestellt, das nach Thomas Manns Ansicht letztlich zum Nationalsozialismus geführt hat: In den von „[Wandervogel](#)“-Romantik geprägten Gesprächen des Studenten Adrian Leverkühn mit seinen Kommilitonen, in den reaktionären, anti-humanen und zivilisationsfeindlichen

Reden des Dr. Chaim Breisacher und in den „erzfaschistischen“ (so Thomas Mann) Gesprächsrunden bei Dr. Sixtus Kridwiß. Vor diesem Hintergrund wird das Lebensschicksal des hochbegabten, aber menschlich kalten Adrian Leverkühn geschildert.^[8] Leverkühns persönliche Tragödie wird in Beziehung gesetzt zu der Tragödie des deutschen Volkes, der Pakt mit seinem inneren Teufel wird parallelisiert mit dem Bündnis des Bösen, das Deutschland eingegangen ist – wobei offen bleibt, was Thomas Mann mit diesem Bösen meint: [Adolf Hitler](#) persönlich, den Nationalsozialismus im Allgemeinen oder, noch umfassender, jegliches menschen- und zivilisationsfeindliche Denken überhaupt.

Doktor Faustus erzählt das Leben des Komponisten Adrian Leverkühn aus der rückblickenden Perspektive seines Freundes Serenus Zeitblom, der mit der Biographie am 23. Mai 1943 zu schreiben beginnt und in seine Aufzeichnungen über Leverkühns Lebensweg und seine Produktionen immer wieder Berichte und Kommentare zu den Ereignissen der Kriegsjahre 1943 bis 1945 einfließen lässt. Mit diesem Kunstgriff, eine fiktive Biografie und Zeitgeschichtliches in Beziehung zu setzen, parallelisiert Thomas Mann das Schicksal Leverkühns mit dem Deutschlands.

Adrian wird 1885 auf dem Bauernhof Buchel in Oberweiler bei [Weißenfels](#) geboren. Er hat zwei Geschwister, Georg und Ursula, mit denen er in freundschaftlichem, aber distanzierterem Verhältnis steht. Seine Mutter Elsbeth Leverkühn ist eine anspruchslose Frau. Trotz ihrer reizvollen, auffallend warmen Mezzosopran-Stimme und ihrer latenten inneren Musikalität und obwohl sie als einfache Bäuerin hin und wieder zu einer alten Gitarre greift, ein paar Akkorde zupft und kleine Melodien dazu summt, lässt sie sich aufs eigentliche Singen nie ein. So macht Adrian, zusammen mit seinem Bruder und seinem Freund Serenus, seine frühesten musikalischen Erfahrungen erst bei der Stallmagd Hanne, die die drei zum gemeinsamen [Kanonsingen](#) anleitet.

Leverkühns Vater, der sich in seiner Freizeit teils naturwissenschaftlichen, teils alchemistischen Experimenten widmet, sorgt für die Ausbildung seiner beiden Söhne durch einen Hauslehrer. Dabei erweist sich Adrian schon bald als so begabt, dass der Lehrer, als Adrian acht Jahre alt ist, bekennt, ihm nichts mehr beibringen zu können. Adrian besucht von nun an das Gymnasium im nahe bei [Merseburg](#) und [Naumburg](#) gelegenen (fiktiven) Kaisersaschern an der [Saale](#), aus dem auch sein Jugendfreund und späterer Biograph Serenus Zeitblom stammt. Er wohnt dort bei seinem Onkel, einem weit über Kaisersaschern hinaus bekannten Musikalienhändler, in dessen umfänglichen Warenlager Adrian viele Musikinstrumente kennenlernt.

Neben der schulischen Ausbildung bekommt er jetzt Klavierunterricht vom Dom-Organisten Wendell Kretzschmar. Dieser wird fortan sein musikalischer Mentor bleiben. Anhand mehrerer origineller, allerdings nur schwach besuchter Musikvorträge Wendell Kretzschmars, gewinnt der Leser einen nachhaltigen Eindruck von Kretzschmars musikalischer Kompetenz. Die kuriose Rhetorik und die häufigen Stotter-Hemmnisse des Vortragenden tun dessen charismatischer

Wirkung keinen Abbruch. Von ihm erhält Adrian schließlich auch Unterricht im Orgelspiel und in der Kompositionslehre.

Nach Abschluss des Gymnasiums studiert Leverkühn jedoch nicht, wie allgemein erwartet, Musik, sondern [Theologie](#). Doch bricht er den Besuch der Vorlesungen in [Halle](#) bereits nach dem 4. Semester ab, um sich nun doch dem Studium der Musik zuzuwenden, das er zu Beginn des Wintersemesters 1905 in [Leipzig](#) aufnimmt, wohin Wendell Kretzschmar inzwischen als Dozent berufen worden ist. Nebenher belegt Leverkühn philosophische Vorlesungen und erwirbt in diesem Fach seinen [Doktorgrad](#).

Neben dieser äußeren geistig-künstlerischen Entwicklung durchläuft Leverkühn während des Leipzig-Aufenthalts auch eine innere seelische Entwicklung. Insbesondere der Kontakt zu einer [Prostituierten](#) („Esmeralda“), die der Komponist scheinbar zufällig kennenlernt, bewirkt – wie später die geheimen Aufzeichnungen Leverkühns offenbaren –, dass dieser sich immer mehr zum Teufel hingezogen fühlt. Der Ruf „hetaera esmeralda“, den Leverkühn als Tonfolge „h-e-a-e-es“ motivisch wiederkehrend in seine Werke einbaut, wird zum Ausdruck jener Verlockung. Um musikalische [Genialität](#) zu erlangen und neuartige, die alte klassische Harmonie sprengende Musikwerke schreiben zu können, lässt sich Adrian von Esmeralda bewusst und trotz deren Warnung mit [Syphilis](#) infizieren und zahlt so seinen Tribut an den Teufel. Leverkühn ist ein vom Intellekt bestimmter Charakter, der insgeheim unter seinem Mangel an menschlicher Wärme leidet (Kälte-Motiv). Die persönliche Anrede „Du“ hat sich nur zwischen ihm und dem Kindheitsfreund Zeitblom erhalten. Später kann sie ihm noch der hübsche Violinist Rudolf Schwerdtfeger abringen. Dessen Zutraulichkeit jedoch veranlasst Leverkühn, der sich in seinem Pakt mit dem Teufel verpflichtet hat, auf Liebe zu verzichten, Schwerdtfeger in einen tödlichen Konflikt zu manövrieren.

Leverkühn hat den Drang zur Kreativität. Doch bei seiner Kälte braucht er Enthemmung, höllisches Feuer, wie es Thomas Mann in einem seiner Selbstkommentare nennt, um künstlerisch produktiv zu werden. Mit Leverkühns Kühle kontrastiert eine eigenartige, befremdliche Lachlust, die ihn überfällt, wenn er unfreiwillige Komik durchschaut. Diese Neigung, die mehr ein unbändiges Verlachen als Lachen ist, und sein Hochmut haben den Teufel früh auf ihn aufmerksam werden lassen, wie dieser später (im 25. Kapitel, dem Teufelsgespräch) Leverkühn mitteilt.

Als **THOMAS MANN** seinen Altersroman "Doktor Faustus" schrieb, ging Deutschland gerade seiner Niederlage im II. Weltkrieg entgegen. Mann benützte im Roman die Faust-Figur, den "deutlichsten" aller Mythen, er benützte die Musik, die "deutlichste" aller Künste, er erfand einen musikalischen Faustus und trieb ihn zum Äußersten, in die Katastrophe: So versetzte er auch der deutschen Mythologie den Todesstoß. Für diesen Gewaltakt benötigte Thomas Mann nicht nur eine ganze Bibliothek - zur Musik, Geschichte, Medizin, Theologie, Politik und mehr -, sondern auch ein vielfältiges gesellschaftliches Leben: Musiker wie Igor Stravinsky, Hanns Eisler, Otto Klemperer, Ernst Krenek und Bruno Walter gehörten zu seinen Gesprächspartnern im amerikanischen Exil. Eine besondere

Bedeutung für Manns Arbeit hatten indes **ARNOLD SCHÖNBERG UND THEODOR W. ADORNO**, der Erfinder der Zwölftonmusik und sein ungeliebter Apologet.

Der Einfluss von Schönberg und Adorno
Leverkühn, Adrian, dt. Komponist, geb. 6.6.1885 nahe Weißenfels (Thüringen) als zweiter Sohn des Landwirts Jonathan L. und seiner Frau Elsbeth. Besuchte ab 1895 das Bonifatius-Gymnasium der ehem.Bistumsstadt Kaisersaschern a.d. Saale (Sachsen). Erste musikalische Anregungen durch das Musikalienlager seines Onkels Nikolaus L. in Kaisersaschern. Klavier- und Kompositions-Unterricht beim Domorganisten Wendell Kretzschmar. Studium der evangelischen Theologie in Halle a.d. Saale und Leipzig. Ab 1905 widmet sich L. unter Anleitung Kretzschmars ganz der Komposition. Nach Jugend- und Übungswerken (u.a. Chorwerke, eine Sinfonie, Konzert für Streichorchester, Holzbläser-Quartett, Fuge mit 3 Themen für Streichquintett und Klavier, Cello-Sonate in a-Moll, Klaviermusik) entsteht in Leipzig die sinfonische Fantasie Meerleuchten (1908), eine Parodie des Impressionismus (2. Aufführung 1910 in Basel unter Ernest Ansermet). 1910 Umzug nach München, 1913 nach Pfeiffering bei Waldshut. 1930 Beginn geistiger Umnachtung. L. stirbt 1940 auf dem elterlichen Hof. Wichtige Werke: Brentano-Gesänge (1909) für Stimmen und Orchester (Uraufführung 1922 in Zürich unter Volkmar Andreae); Love's Labour's Lost (1913), Komische Oper (Uraufführung 1914 in Lübeck unter Wendell Kretzschmar); Gesta Romanorum (1914), Spieloper; Die Wunder des Alls (1914), Orchester-Fantasie; Apocalipsis cum figuris (1918), Oratorium; Violinkonzert (1923); Ensemblesmusik, Streichquartett, Streichtrio (alle 1927); Dr. Fausti Weheklag (1930), Kantate.

+++

So könnte der Eintrag im Musiklexikon lauten. Doch der deutsche Komponist Adrian Leverkühn ist Fiktion: Thomas Mann erfand ihn als Helden seines Romans "Doktor Faustus", an dem er zwischen 1943 und 1947 im kalifornischen Exil arbeitete. Leverkühn ist freilich keine gewöhnliche Romanfigur: Die fiktive Lebens-Beschreibung war für Thomas Mann Verarbeitung und Bewältigung der deutschen Gegenwart. Sein Held Leverkühn steht für die Situation der Musik im 20. Jahrhundert, für den Weg Deutschlands in den Nationalsozialismus, für die im Mittelalter wurzelnde künstlerische und gesellschaftliche Problematik Deutschlands, für die Kulturkrise der ganzen Epoche. Als vage Vorbilder für Leverkühns fiktive Werke dienten Kompositionen von Debussy, Holst, Stravinsky, Alban Berg und Schönberg. In Leverkühns individuellem Schicksal montierte Thomas Mann Elemente aus den Biographien von Berlioz, Tschaikowsky und Hugo Wolf. Vor allem aber sind es vier Gestalten der realen Geistesgeschichte, die schemenhaft hinter der Figur Adrian Leverkühns erkennbar werden: Thomas Mann, Friedrich Nietzsche, Arnold Schönberg und Theodor W. Adorno.

Da ist einmal der Autor selbst, Thomas Mann (1875-1955), der viel von seiner innigen Beziehung zu Leverkühn sprach und schrieb, aber es gern bei geheimnisvollen Andeutungen beließ. Einmal nennt er den Roman "ein

Lebensbuch von fast sträflicher Schonungslosigkeit, eine sonderbare Art von übertragener Autobiographie, ein Werk, das mich mehr gekostet und tiefer an mir gezehrt hat, als jedes frühere". Denn zweifellos spricht Mann im Roman oft von sich selbst: Leverkühns ironisches Verhältnis zur bürgerlichen Kunsttradition oder seine latente homoerotische Neigung sind verschlüsselte Selbstbekenntnisse des Autors, der zugleich auch dem fiktiven Biographen Serenus Zeitblom einiges von seiner eigenen Person mitgegeben hat. Manches Detail aus Manns Biographie klingt im Roman an, so seine Ankunft im Münchner Künstlermilieu vor dem I. Weltkrieg, sein erster Aufenthalt in Italien, die Selbstmorde seiner beiden Schwestern Carla und Julia, das beglückende Wesen seines Enkels Frido und gewiß vieles, das selbst die Literaturwissenschaft nicht entdecken wird. Manns Familie, die an der Entstehung des Romans regen Anteil nahm, bat den Autor mehrfach, seinen Helden doch zu beschreiben: "Wie leicht wäre das gewesen!" meinte Thomas Mann und dachte wohl an ein Selbstbildnis. Dieses jedoch verbot er sich, da eine solche Beschreibung die "Symbolwürde" und "Repräsentanz" der Figur bedroht hätte; Leverkühn und Zeitblom hätten, so schreibt er, zuviel zu verbergen, "nämlich das Geheimnis ihrer Identität".

Zum zweiten ist der Roman "Doktor Faustus" auch ein Roman über Friedrich Nietzsche (1844-1900), "dessen Name" (so Thomas Mann) "wohlweislich in dem ganzen Buche nicht erscheint, eben weil der euphorische Musiker an seine Stelle gesetzt ist, so daß es ihn nun nicht mehr geben darf". Bereits Leverkühns fiktiver Geburtsort, der Buchelhof bei Weißenfels, verweist auf Nietzsches Herkunft aus dem Ort Röcken (etwa 12 km von Weißenfels entfernt); Leverkühns Krankheitsgeschichte - die Ansteckung mit Syphilis, der Zusammenbruch, ein Jahrzehnt Umnachtung, der Tod mit 55 Jahren - folgt bis in Details hinein der Biographie Nietzsches. Zitate aus Nietzsches Briefen und Werken sind fast unmerklich in den Roman montiert, sein schwieriges Verhältnis zu Frauen kehrt bei der Hauptfigur wieder, sein Bordell-Erlebnis in Leipzig wird zu demjenigen Leverkühns gemacht. Insbesondere nimmt Leverkühn im Roman genau die geistig-politische Stellung ein, die der späte Thomas Mann auch Nietzsche zuwies: als Kritiker und Registrator einer heraufdämmernden totalitären und anti-humanen Epoche und zugleich als einer, der dieser Epoche nicht entkommt. In seiner großen Rede von 1947, "Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung", dem essayistischen "Nachspiel" zum Roman, bezeichnet Thomas Mann den Philosophen als "sensibelstes Ausdrucks- und Registrierinstrument" des heraufziehenden Faschismus, dessen Produkt er eher sei als dessen Prophet. Das könnte auch auf Leverkühn gemünzt sein, der - so Thomas Manns Sohn Michael - gleichzeitig "für und gegen seinen politischen Hintergrund" steht: Repräsentant und Antipode in einem.

Der Eigentliche: Arnold Schönberg

Als dritte reale Gestalt wird hinter der Romanfigur Adrian Leverkühn der Komponist Arnold Schönberg (1874-1951) erkennbar. Ihm übersandte Thomas Mann im Januar 1948 eines der ersten Exemplare des Romans mit der handschriftlichen Widmung: "Arnold Schönberg, dem Eigentlichen, mit

ergebenem Gruss". Denn die Zwölftontechnik, die Schönberg seit 1921 entwickelt, begründet und angewendet hat, hatte Thomas Mann im Roman als die Erfindung seines fiktiven Komponisten Adrian Leverkühn dargestellt. Bei dieser Klitterung der Musikgeschichte begab sich der Autor mit seiner hemmungslosen Montage-Technik auf spiegelglattes Parkett - aus mehreren Gründen. Erstens war Schönberg damit seines geistigen Eigentums beraubt, seine historische Leistung ist aus dem Musikbild des Romans getilgt, er bleibt wie Nietzsche unerwähnt. Zweitens konnte man "Doktor Faustus" als Schlüssel-Roman über Schönberg mißverstehen, was das Buch nicht ist und was einer Verunglimpfung der Person Schönbergs gleichkäme. Drittens stellt der Roman nicht nur die Hauptfigur, sondern auch die Zwölftontechnik in einen geistig-politischen Zusammenhang, der Schönbergs Ansehen schaden konnte. Schönberg war ja bei Erscheinen des Romans noch keine feste Größe der Musikgeschichte, sondern ein bloß geduldeter Exilant und Zeitgenosse in Kalifornien, praktisch ein Nachbar Thomas Manns, und dieser hatte sogar Schönbergs Freundschaft gesucht und von ihm musikalische Ratschläge für den Roman eingeholt.

Kein Wunder, daß das Buch auf Schönberg wie ein gewaltiger Vertrauensbruch wirkte und ein tiefes Zerwürfnis zwischen ihm und Thomas Mann zur Folge hatte. Der Streit zwischen beiden wurde zum Teil in offenen Briefen ausgetragen, und erst nach Fürsprache von Alma Mahler-Werfel war Thomas Mann bereit, den Roman mit einer klärenden Nachschrift zu ergänzen, die auch den inspirierenden Einfluß von Schönbergs "Harmonielehre" erwähnt. Thomas Mann tat es nicht gern: "Es geschieht ein wenig gegen meine Überzeugung", kommentiert er die Nachschrift. Daraus spricht sein Stolz auf die literarische Leistung, die Zwölftontheorie in die Konzeption seines Romans montiert zu haben, aber auch die Einsicht, daß eine Erwähnung Schönbergs in dem vom Roman fingierten Zusammenhang für den Komponisten kränkender sei, als wenn sein Name verschwiegen würde.

Auch Schönberg war mit der Nachschrift nicht zufrieden, sondern witterte darin böse gemeinte Anspielungen. Er verstand Leverkühn als eine "Verkörperung" seiner selbst, fand er doch zudem im 43. Kapitel des Romans sein eigenes Streichtrio, op. 45 insgeheim als ein Werk Leverkühns beschrieben. Mehr noch: Was er selbst, Schönberg, im Gespräch mit Mann darüber geäußert hatte, wurde hier Leverkühn in den Mund gelegt: "Unmöglich, aber dankbar". Als es 1950 endlich zu einer Versöhnung mit Thomas Mann kam, hatte Schönberg die Gräben zwischen den feindlichen Lagern schon so tief gezogen, daß er den Friedensschluß verheimlichte, um seine Freunde nicht vor den Kopf zu stoßen. Begegnet sind sich Mann und Schönberg nicht mehr.

Schönbergs Wiesengrund-Komplex

Noch einen weiteren Grund gab es für Schönbergs Verstimmung, und der hieß Theodor W. Adorno (1903-1969). Der ebenfalls nach Kalifornien emigrierte Soziologe und Komponist war Thomas Manns wichtigster musikalischer Helfer bei der Arbeit am Roman, was Schönberg nicht verborgen blieb. Adorno verstand sich stets als Schüler des Schönberg-Kreises, er verehrte Schönberg als Komponisten

einschränkungslos und sah ihn - durch seine souveräne musikalische Freiheit - über alle Einwände erhaben, die man gegen die Theorie der Reihentechnik anbringen mochte. Adorno war es, der Thomas Mann mit der Zwölftontechnik Schönbergs vertraut machte, und Thomas Mann vermerkte verwundert, daß der Meister und sein eloquenter Propagandist "persönlich nicht Umgang" miteinander hatten. Tatsächlich haben Schönberg und Adorno einander bewußt gemieden, und zwar aus persönlichen Gründen wie aus sachlichen Differenzen.

1924 hatte Adorno, noch keine 21 Jahre alt, in Frankfurt am Main die Uraufführung von Alban Bergs drei Bruchstücken aus Wozzeck gehört. Er empfand die Musik als eine Mischung aus Schönberg und Mahler, war voll tiefer Bewunderung und ließ sich durch Hermann Scherchen dem lebenswürdigen, bescheidenen Alban Berg vorstellen. Berg war einverstanden, Adorno in Wien zum Schüler zu nehmen, und sofort nach seiner Promotion Anfang 1925 zog Adorno nach Wien. Die Hoffnung, Teil des Schönberg-Kreises zu werden, schlug jedoch fehl: Ein solcher avantgardistischer Kampf-Zirkel existierte 1925 gar nicht mehr, die großen Schönberg-Skandale lagen bereits mehr als zehn Jahre zurück. Insbesondere aber die Annäherung an das Idol Schönberg gestaltete sich schwierig: Wochenlang beobachtete Adorno den Meister nur aus skeptischer Ferne. Als er Schönberg im April 1925 endlich kennenlernt, ist der Eindruck problematisch: Der 50jährige erscheint dem 22jährigen als besessen und unheimlich, als gehetzt und unberechenbar; Schönberg, so schien es Adorno, werde von Verfolgungswahn geplagt, er dulde keinen Widerspruch und sei Diskussionen nicht zugänglich. Schönberg seinerseits fand an dem jungen Verehrer auch wenig Gefallen: Er empfand Adorno als aufdringlich, überheblich und besserwisserisch. Noch 1950 schrieb er über Adorno: "Ich habe ihn ja nie leiden können." Kurz: Man war sich auf Anhieb unsympathisch.

Trotz dieser persönlichen Problematik wurde Adorno der wichtigste Streiter für die Schönberg-Richtung, vor allem in der Wiener Musikzeitung "Anbruch". Dort war Adorno bereits 1925 als Chefredakteur im Gespräch und leitete die Redaktion tatsächlich einige Monate lang im Jahr 1929. Unter seiner Regie wurde der "Anbruch" kurzzeitig zum Kampforgan für die radikale Moderne: Adornos materialistisch geschulte Sprache ließ Schönberg als Bastion gegen die Reaktion erscheinen, eine Art Karl Marx der Musik. Schönberg, der von der bürgerlichen Musikkultur heftig angefeindet war, verzweifelt gegen den Ruf des Revolutionärs ankämpfte und sich lieber als Vollender der Tradition sah, reagierte gegen einen solchen Anspruch von links höchst empfindlich. Überhaupt waren Schönberg die theoretischen und soziologischen Überlegungen, die Adorno über Musik und speziell über Schönbergsche Musik anstellte, fremd, unverständlich und widerwärtig. Als Adorno auch noch begann, Schönbergs erfolgreichen Schüler Alban Berg als einen eigenständigen, vom Lehrer emanzipierten Komponisten zu preisen, hatte Schönberg seinen Intimfeind gefunden. Zu der Angst vor der bürgerlichen Hetzpresse kam nun noch ein "Wiesengrund-Komplex" hinzu, wie

Adorno es nannte: Wiesengrund war Adornos Vatername, den er später zu "W." abkürzte.

Ausgerechnet dieser von Schönberg gefürchtete Adorno war es also, der Thomas Mann in Sachen Zwölftontechnik musikalisch beraten sollte. Kein Wunder, daß "Doktor Faustus" auf Schönberg wie eine neue, besonders raffinierte und hinterlistige Attacke des "Spitzels" Adorno wirkte, dem doch in Wirklichkeit nichts ferner stand als eine Schmälerung von Schönbergs Bedeutung und Größe. Unter Schönbergs vehementem "Wiesengrund-Komplex" hatte nun also Thomas Mann zu leiden: Schönberg unterstellt ihm 1948 die schlimmsten Absichten und umschreibt sie für die "Saturday Review" dunkel mit "Piraterie" und "Verbrechen". Natürlich vergißt er auch nicht, das im Roman gezeichnete, von Adorno geprägte Bild der Zwölftontechnik zu verhöhnen, spricht von "12-Ton Gulasch" und nennt Leverkühn einen Amateur, der die Zwölftontechnik nur oberflächlich und technisch begreift und "das Wesentliche" nicht weiß. "Alles, was er weiß, ist ihm von Adorno erzählt worden, der nur das wenige weiß, was ich meinen Schülern zu erzählen vermochte", so der schwerkranke Schönberg kurz vor seinem Tod.

Adorno, ein hervorragender Kenner und Kritiker nicht nur der Musik, sondern auch der Literatur, verehrte den fast 30 Jahre älteren Thomas Mann seit langem und wußte von dessen inniger Beziehung zur Musik. Bereits in seinem Buch "Versuch über Wagner", das 1937/38 in London und New York entstand, hatte Adorno ein längeres Zitat aus Thomas Manns Rede "Leiden und Größe Richard Wagners" zustimmend verwendet. Es war jene Rede, die Mann am 10. Februar 1933, kurz nach Hitlers Machtergreifung, in München hielt und kurz danach auch in der "Neuen Rundschau" publizierte. Sie rief damals einen öffentlichen "Protest der Richard-Wagner-Stadt München" hervor, der von Richard Strauss, Hans Pfitzner, Hans Knappertsbusch und vielen anderen Musikern unterzeichnet war. Unter Berufung auf "die nationale Erhebung Deutschlands" richtete sich der Protest gegen die "Verunglimpfung" Wagners durch Thomas Mann: "Wir empfinden Wagner als musikalisch-dramatischen Ausdruck tiefsten deutschen Gefühls, das wir nicht durch ästhetisierenden Snobismus beleidigen lassen wollen." Der "Protest" wurde zum Anlaß für Thomas Manns Emigration.

Thomas Mann zog 1940, Adorno 1941 von der amerikanischen Ostküste nach Kalifornien um. Offenbar hatte Adorno von Manns Plan eines Musikerromans gehört und führte sich bei ihm Anfang Juli 1943 ein, indem er ein Buch von Julius Bahle zur Lektüre überbrachte. Schon zwei Wochen später liegt auch eine eigene Schrift Adornos auf Thomas Manns Pult: eine Studie über Arnold Schönberg, die 1940/41 entstand, aber erst 1949 (als erster Teil der "Philosophie der neuen Musik") veröffentlicht werden sollte. Thomas Mann las sie mit Erregung, denn sie schien ihm nur zu gut ins noch vage Konzept seines Romans zu passen. Er entdeckte in Adornos Text "die eigentümlichste Affinität zur Idee meines Werkes" und vermutete gar (vielleicht zu Recht), daß hier Gedanken zu ihm zurückkehrten, die er selbst einmal "in den Wind gesät" hatte. Mehr noch: Entschlossen dazu, einen Musiker-Roman zu schreiben, der das Musikalische so exakt und stichfest wie möglich benennen und ein Lebenswerk so imaginieren sollte, "daß man es

hörte, daß man daran glaubte", bedurfte Mann eines musikalischen Ratgebers, eines "wissend mitimaginierenden Instructors", und den glaubte er in Adorno gefunden zu haben.

Es ist anzunehmen, daß Adorno geschmeichelt war. Und er machte gute Miene, als Thomas Mann begann, hemmungslos aus Adornos Manuskript abzuschreiben. Die Zwölftontheorie, die Leverkühn im 22. Kapitel des Romans entwickelt, folgt bis in den Wortlaut hinein Adornos Schrift. Das Prinzip, "daß kein Ton wiederkehre, ehe die Musik alle andern ergriffen hat; daß keine Note erscheine, die nicht in der Konstruktion des Ganzen ihre motivische Funktion erfüllt", heißt im Roman: "Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllte." Im Roman ist die von Adorno beschriebene Dialektik der Zwölftontechnik, wonach die Beherrschung des Materials in Mythologie und Zwang umschlägt, in die Form eines Streitgesprächs gebracht, was dem Dialektiker Adorno besonders gut gefiel. In seiner Schrift heißt es: "Es entspricht einer Sehnsucht aus der bürgerlichen Urzeit: was immer klingt, ordnend zu 'erfassen', und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft aufzulösen." Aus Leverkühns Mund wird daraus "die Erfüllung des uralten Verlangens, was immer klingt, ordnend zu erfassen und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft aufzulösen." Auch die Gedanken Adornos über die Krise der Musik am Ende des bürgerlichen Zeitalters griff Thomas Mann dankbar auf und legte sie - im berühmten 25. Kapitel des Romans - Leverkühns Teufelsvision in den Mund: "Die prohibitiven Schwierigkeiten des Werks liegen tief in ihm selbst. Die historische Bewegung des Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt." In Sätzen wie diesen ist die Diktion Adornos fast ungetrübt erkennbar. Auch das Beispiel des verminderten Septimakkords aus Beethovens Opus 111 ist mit geringen Änderungen direkt Adornos Schrift entnommen. Übrigens ändert Leverkühns Teufel bei diesen Ausführungen zur Musik sein Aussehen: Er hat "einen weißen Kragen um und einen Schleifenschlips, auf der gebogenen Nase eine Brille mit Hornrahmen, hinter dem feucht-dunkle, etwas gerötete Augen schimmern, - eine Mischung von Schärfe und Weichheit das Gesicht". Ganz klar: Der Teufel zeigt sich als "ein Intelligenzler, der über Kunst, über Musik, für die gemeinen Zeitungen schreibt, ein Theoretiker und Kritiker, der selbst komponiert, soweit eben das Denken es ihm erlaubt. Weiche, magere Hände dazu, die mit Gesten von feinem Ungeschick seine Rede begleiten". Adorno wird sich ohne Mühe in dieser Beschreibung erkannt haben.

Diskussionen bei Fruchtlükör

Im Herbst 1943 las Mann seinem Berater das gerade im Entstehen befindliche 8. Kapitel des Romans vor. Doch einige Wochen später, nach einem Abend, an dem Adorno Beethovens Klaviersonate op. 111 gespielt und erläutert hatte, arbeitete Mann das Kapitel drei Tage lang gründlich um - und legte dabei Adornos kleinen Vortrag zu Opus 111 der Romanfigur Kretzschmar in den Mund. Von dieser heißt es: "Und dann setzte er sich an das Piano und spielte uns aus dem Kopf die ganze Komposition, den ersten und den ungeheueren zweiten Satz in der Weise vor, daß

er seine Kommentare beständig in das eigene Spiel hineinrief und, um uns auf die Führung recht aufmerksam zu machen, zwischendurch begeisterungsvolldemonstrativ mitsang, was alles zusammen einen teilweise hinreißenden, teilweise komischen und von dem kleinen Auditorium wiederholt auch mit heiterkeit aufgenommenen Spektakel ergab." Wie Adorno auf dieses (wohl überzeichnete) Porträt reagierte, ist nicht bekannt. Als Dank (oder Entschuldigung) umschrieb Thomas Mann das Arietta-Thema des 2. Satzes im Roman mit den Silben "Wiesen-grund".

Adorno lieferte Thomas Mann fortan auch schriftlich die Stichwörter, brachte Bücher zu Alban Berg, Kierkegaard oder Shakespeare und war natürlich für jede Diskussion und Probelesung zu haben. Im Dezember 1945 legte Mann seinem "Wirklichen Geheimen Rat" (wie er Adorno nannte) alles bisher am Roman Geschriebene in Abschrift vor und bat damit um Erlaubnis für die "bedenklich-unbedenklichen Griffe in seine Musik-Philosophie". Hier spätestens erkannte Adorno, wie weit er schon in das Projekt involviert war, und ließ sich für die imaginierende Detailarbeit an Leverkühns erstem Hauptwerk gewinnen, der "Apocalipsis cum figuris". Der Ideenaustausch zog sich - mit Notizbuch und Fruchtlükör - über Wochen hin. Im Sommer 1946 schaltete sich Adorno - nun schon mit Nachdruck - in die Arbeit am Roman ein, als es um die "Komposition" des Violinkonzerts ging: Möglicherweise hatte er den Eindruck, daß er, um seinen musikphilosophischen Input zu retten, Leverkühns Werk dem Autor nicht allein überlassen konnte.

Als es im Dezember 1946 an Leverkühns letztes Werk ging, die Kantate "Dr. Fausti Weheklag", war Adorno noch einmal gefordert. Dieses Mal imaginierte er nicht nur die Musik, sondern setzte sich auch, wie Thomas Mann zugibt, "auf dem Gebiet der Sprache und ihrer Nuancen" durch. Adorno hatte sich, wie er selbst schreibt, "Leverkühns Kompositionen viel zu genau ausgedacht, als daß ich in der Diskussion viel Rücksicht genommen hätte." Der Gedanke, Leverkühns letztes Werk "widerrufe" Beethovens Neunte, besaß für den Philosophen Adorno besondere Bedeutung. Seine "Philosophie der neuen Musik", deren Gedanken sich durch den ganzen Roman ziehen, verstand er als Exkurs zur "Dialektik der Aufklärung", jenem pessimistischen Hauptwerk der Kritischen Theorie, das er (zusammen mit Max Horkheimer) in denselben Jahren schrieb, in denen Thomas Mann am "Doktor Faustus" arbeitete. Exkurs deshalb, weil Adorno auch in der Zwölftontheorie eben jene "Dialektik der Aufklärung" erkannte, die die Naturbeherrschung in Systemzwang umschlagen läßt. Adornos philosophische Konsequenz hieß: Utopie in der Negation, und nicht anders wollte er Leverkühns Werk verstanden wissen, an dem er so tatkräftig "mitkomponiert" hatte: als Flaschenpost einer nicht sagbaren Humanität jenseits der Inhumanität. So begann Leverkühn in Geist und Werk zunehmend Adorno zu ähneln.

Thomas Manns erste Fassung des 46. Kapitels empfand Adorno als "zu positiv, zu ungebrochen theologisch", wie er es später nannte. Thomas Mann bestätigt das: "Ich war zu optimistisch, zu gutmütig und direkt gewesen, hatte zu viel Licht angezündet, den Trost zu dick aufgetragen." Thomas Mann änderte also und

schrieb verwinkelt: "Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck - der Ausdruck der Klage - gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung". Adorno war ergriffen, und die Zwölftonmusik war - als Ausdruck der Klage - salviert.

Nichts als Mißverständnisse

Die Kritiker sahen das übrigens anders. Denn Mann und Adorno hatten ihre Absicht, Leverkühns Musik "dem Vorwurf des blutigen Barbarismus sowohl wie dem des blutlosen Intellektualismus bloßzustellen", nur zu gut in die Tat umgesetzt und stifteten damit unter den ersten Lesern heillose Verwirrung. Insbesondere das Bild, das von der Zwölftontechnik entworfen wird, wurde in seiner Differenziertheit anfangs kaum begriffen. Stattdessen hat man den Roman gleichermaßen dafür gerügt, daß er die Zwölftontheorie verteidige, wie dafür gelobt, daß er sie ablehne. Unverkennbar wurde der Roman zum Opfer von Vorurteilen gegenüber der Zwölftontechnik, deren bloße Motiv-Funktion im Gefüge eines Stücks fiktionaler Literatur schlicht übersehen wurde (wie das schon Schönberg tat). Als in den 50er Jahren die "Philosophie der neuen Musik" die Runde machte, Adornos Einfluß wuchs und die zeitgenössische Avantgarde der seriellen Musik huldigte, hatte der "Doktor Faustus" wiederum zu leiden. Denn nun projizierten die Kritiker ihre Meinung über Adorno in die Lektüre, und der Roman wurde gleichermaßen dafür gerügt, daß er nur Adornos Gedanken nachbete, wie dafür, daß er sie verfälsche.

Die Kritiker seien entschuldigt: Die ebenso geniale wie unerschöpfliche "Beziehungssorgie" des Romans (so ein Interpret) ist wahrlich angetan, den Leser zu verwirren. Was hat Thomas Mann nicht alles miteinander verknüpft, um ein umfassendes Bild des gleichzeitig guten wie schlechten Deutschland zu zeichnen: Heine und Hitler, Romantik und Reformation, Nietzsche und Dürer, Musik und Theologie - und immer wieder Wirklichkeit und Fiktion! Kein Wunder, daß fast allen Kritikern und Lesern der grundlegende Widerspruch des Romans entging: der zwischen Thomas Manns romantisch-deutschem und Adornos historisch-dialektischem Musikbild. Manns "Mißtrauen" gegen die Musik galt einer spekulativen, verantwortungslosen, todesverliebten Kunst, einer unartikulierten Mentalität, die er als "deutsch" empfand. Adornos Musikphilosophie dagegen sieht den Künstler, der sich dem historischen Stand der musikalischen Entwicklung stellt, als durchaus artikuliertes Sensorium gesellschaftlicher Wahrheit. Nicht zufällig warnte Adorno vor einem zu deutschen Musikbild im Roman und setzte es durch, daß für die Beschreibung der "Apocalipsis cum figuris" internationale Quellen verwendet wurden. Thomas Mann schloß Kompromisse und sah zugleich über Differenzen hinweg: Er verwendete aus Adornos Schrift, was ihm passend schien, den Rest ignorierte er. Dem Roman hat es am Ende nicht geschadet.

Vorlesung 8

Deutsche Literatur des 2. Weltkrieg

Plan:

1. Nachkriegsliteratur
2. Gruppe 47
3. Schaffen von Heinrich Theodor Böll
4. Schaffen von Günter Eich

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges sprach man in Deutschland und Österreich von einem Nullpunkt. Die "Trümmerliteratur" beschrieb eine zusammengebrochene Welt, bald besann man sich aber darauf, versäumte Entwicklungen der Weltliteratur nachzuholen, erst jetzt wurde Franz Kafka entdeckt. Die Wiener Gruppe praktizierte innovative Formen der Lyrik, in Westdeutschland formierte sich die Gruppe 47, deren lose assoziierten Mitglieder tonangebend in der Nachkriegsliteratur waren.

Mit der Teilung Deutschlands entstanden unterschiedliche Bedingungen für die Literatur. Im Folgenden werden die Literatur der BRD, der DDR, Österreichs und der Schweiz getrennt dargestellt, die Unterschiede sollten aber nicht überbewertet werden: Immerhin handelt es sich um eine gemeinsame Sprache und, mit Ausnahme der DDR, um einen gemeinsamen Markt.

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde Deutschland ja bekanntlicherweise in die BRD und in die DDR aufgeteilt. Aufgrund dieser Teilung gab es auch zwei unterschiedliche literarische Entwicklungen, hier folgt diejenige von Westdeutschland.

Die aus dem Exil zurück gekehrten Autoren hatten in der Bundesrepublik Deutschland erst einmal gar nichts zu melden. Ihr Beitrag zum Aufbau einer demokratischen Kultur war nicht gefragt, denn die Bevölkerung der BRD war noch nicht bereit die Vergangenheit zu verarbeiten. Direkt nach dem zweiten Weltkrieg war daher die Strömung der Trümmerliteratur sehr beliebt. Diese Bewegung verfasste Kurzgeschichten, die kurze Wirklichkeitsausschnitte zum Besten gaben und somit eine Bestandesaufnahme der in Trümmer liegenden Alltagswelt zeigten. Keiner der Autoren der Trümmerliteratur befasste sich jedoch mit der Suche nach Schuldigen oder versuchten gar Bilanz zu ziehen.

Die Rückkehr zur Politisierung der Literatur kam erst 15 Jahre später. In den 60er Jahren wurden vermehrt Werke verfasst, die versuchten, die Shoah zu verarbeiten und Erklärungen zu finden für die Geschehnisse während des zweiten Weltkrieges.

Nach den gescheiterten Studentenaufständen in den 70er Jahren setzte eine Welle der Ernüchterung ein, woraus sich in Westdeutschland eine neue literarische Tendenz heraus kristallisierte, die neue Subjektivität. Die Autoren dieser Bewegung zeichneten sich vor allem dadurch aus, dass sie entweder biografische Werke oder Werke zum Thema der Selbstfindung veröffentlichten. Diese Bewegung war es dann auch, die erstmals den Begriff der Postmoderne, der heute noch aktuellen literarischen Bewegung, aufwarf.

Themen der Epoche: Da die meisten Autoren der Trümmerliteratur selber Kriegsheimkehrer waren, fanden vor allem die Themen Krieg, Heimkehr und Trümmer Unterschlupf in den Werken dieser Bewegung. Die Autoren versuchten, die Wirklichkeit kritisch zu durchleuchten, und so auf die Kriegsfolgen hinzuweisen. Damit wollten sie sicherstellen, dass es keine Flucht in die Idylle gab. Aus diesem Grundgedanke heraus entstand eine Literatur, die damals nur sehr schwer verdaulich war. Dies deshalb, weil die Trümmerliteratur eine Tendenz zur Ästhetik des Hässlichen aufwies und darin Themen wie die Undankbarkeit, die Verzweiflung, die Sinnlosigkeit und der Mangel an alltäglichen Dingen thematisierte.

Die Bewegung der neuen Subjektivität befasst sich hauptsächlich mit dem eigenen Ich. Dies führte zu vielen autobiografischen Texten oder zu Themen wie Selbstfindung oder persönliche Eindrücke und Erfahrungen. Aber auch das Umweltbewusstsein oder die Frauenbewegung wurden zu prägenden Themen der Bewegung.

Als **Gruppe 47** werden die Teilnehmer an den deutschsprachigen Schriftstellertreffen bezeichnet, zu denen Hans Werner Richter von 1947 bis 1967 einlud. Die Treffen dienten der gegenseitigen Kritik der vorgelesenen Texte und der Förderung junger, noch unbekannter Autoren. Der in demokratischer Abstimmung ermittelte Preis der Gruppe 47 erwies sich für viele Ausgezeichnete als Beginn ihrer literarischen Karriere. Die Gruppe 47 besaß keine Organisationsform, keine feste Mitgliederliste und kein literarisches Programm, wurde aber stark durch Richters Einladungspraxis geprägt.

In ihrer Anfangszeit bot die Gruppe 47 jungen Schriftstellern eine Plattform zur Erneuerung der deutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg. Später avancierte sie zu einer einflussreichen Institution im Kulturbetrieb der Bundesrepublik Deutschland, an deren Tagungen bedeutende zeitgenössische Autoren und Literaturkritiker teilnahmen. Der kulturelle und politische Einfluss der Gruppe 47 wurde Gegenstand zahlreicher Debatten. Auch nach dem Ende ihrer Tagungen 1967 blieben ehemalige Teilnehmer der Gruppe richtungsweisend für die Entwicklung der deutschsprachigen Literatur.

Am Treffen beim Bannwaldsee nahmen 16 Personen teil. Zum Auftakt las Woldietrich Schnurre seine Kurzgeschichte Das Begräbnis. Danach ergab sich ungeplant die Form von offener, teilweise scharfer, spontan geäußelter Kritik der anderen Teilnehmer, die zum späteren Ritual der Gruppenkritik werden sollte. Auch die Form der Lesung, bei der sich der Vortragende Autor stets auf den freien Stuhl neben Richter setzte, scherzhaft „elektrischer Stuhl“ getauft, blieb konstant. Zur wichtigen Maxime wurde, dass der Vortragende sich nicht verteidigen durfte, sowie dass die Kritik der konkreten Texte im Mittelpunkt stand. Grundsatzdiskussionen literarischer oder politischer Art, die die Gruppe hätten spalten können, unterband Richter konsequent. Trotz seiner eigenen Präferenz für die realistische Trümmerliteratur gab es kein literarisches Programm der Gruppe,

keine gemeinsame Poetologie und nur wenige Grundsätze, etwa keine faschistischen oder militaristischen Texte zuzulassen.

Der Name Gruppe 47 entstand erst im Anschluss an das erste Treffen, als Hans Werner Richter plante, die Veranstaltung regelmäßig zu wiederholen. Der Schriftsteller und Kritiker Hans Georg Brenner schlug den Namen in Analogie zur spanischen Generación del 98 vor. Richter, der jede Organisationsform der Treffen ablehnte, ob „Verein, Club, Verband, Akademie“ stimmte dem Vorschlag zu: „Gruppe 47“, das ist ja völlig unverbindlich und besagt eigentlich gar nichts.“

Erst 1962, zum 15. Jahrestag der Entstehung, formulierte Richter rückblickend die „ideellen Ausgangspunkte“ der Gruppe 47:

1. „demokratische Elitenbildung auf dem Gebiet der Literatur und der Publizistik;“
2. „die praktisch angewandte Methode der Demokratie einem Kreis von Individualisten immer wieder zu demonstrieren mit der Hoffnung der Fernwirkung und der vielleicht sehr viel späteren Breiten- und Massenwirkung;“
3. „beide Ziele zu erreichen ohne Programm, ohne Verein, ohne Organisation und ohne irgendeinem kollektiven Denken Vorschub zu leisten.“

Heinrich Theodor Böll (1917 -1985) war ein deutscher Schriftsteller und Übersetzer. Er gilt als einer der bedeutendsten deutschen Schriftsteller der Nachkriegszeit. Im Jahr 1972 erhielt er den Nobelpreis für Literatur.

Zu einem ersten großen Erfolg für Heinrich Böll wurde sein Debüt bei der Gruppe 47 im Mai 1951. Zwar hatte Böll zu diesem Zeitpunkt bereits einige Werke veröffentlicht, diese waren allerdings noch nicht auf große Resonanz gestoßen. Die Einladung zur siebten Tagung der Gruppe 47 in Bad Dürkheim kam auf Vorschlag Alfred Anderschs zustande. Böll las die Satire Die schwarzen Schafe und gewann – wenn auch in einer knappen Entscheidung gegen Milo Dor – bei seinem ersten Auftritt den Preis der Gruppe 47, erhielt ein Preisgeld von 1000 DM und in der Folge einen Autorenvertrag bei Kiepenheuer & Witsch.^[4] Die anschließenden Jahre bildeten die schöpferischste Phase im Leben Heinrich Bölls.

Der Zug war pünktlich ist eine Erzählung von Heinrich Böll. Andreas, ein Soldat, fährt 1943 zurück an die Ostfront. Eine Ahnung, die immer mehr Gewissheit wird, sagt ihm, dass er dem Tod entgegenfährt. Seine Reise beginnt kurz vor Dortmund, durchquert Deutschland, Polen Richtung Schwarzes Meer, sie endet in Strij, nahe Lwow (Lemberg), heute Ukraine. Die Wegbegleiter von Andreas sind: Der Unrasierte, Willi, Unteroffizier, der Blonde, Soldat, geschlechtskrank. Die letzten drei Tage seines Lebens verbringt Andreas mit ihnen beim Spiel, beim Saufen und letztlich im Bordell. Hier lernt er die Dirne Olina kennen, sie verlieben sich. Der Schluss endet tragisch, aber nicht ganz unerwartet. Olina, Andreas, der Blonde, Willi und zwei Militärs sitzen in einem Auto, das einen Unfall erleidet. Ob Andreas aber letztendlich tot ist, wird nicht deutlich.

Mit der Teilung Deutschlands entstanden unterschiedliche Bedingungen für die Literatur. Im Folgenden werden die Literatur der BRD, der DDR, Österreichs und der Schweiz getrennt dargestellt, die Unterschiede sollten aber nicht überbewertet werden: Immerhin handelt es sich um eine gemeinsame Sprache und, mit Ausnahme der DDR, um einen gemeinsamen Markt.

Günter Eich (1907 1972) war ein deutscher Hörspielautor und Lyriker. Zu seinen bekanntesten Werken gehören die Nachkriegsgedichte *Inventur* und *Latrine*, das Hörspiel *Träume* sowie die Prosasammlung *Maulwürfe*.

Inventur ist ein Gedicht des deutschen Lyrikers Günter Eich. Das Gedicht gibt eine Perspektive der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg wieder. In der Nachkriegszeit zählt ein Mensch mit einfachen Worten seine geringen Habseligkeiten auf. Alltagsgegenstände werden für ihn zu kostbaren Besitztümern, eine Bleistiftmine, mit der er Gedichte schreibt, ist sein wertvollstes Gut. Der realistische, zeitbezogene Inhalt und die lakonische, karge Sprache machten *Inventur* zu einem der bekanntesten Beispiele der Lyrik der Kahlschlags- oder Trümmerliteratur. Es gilt als eines der wichtigsten deutschen Nachkriegsgedichte.

Das Gedicht beginnt mit den Versen:

„Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.“

Im weiteren Verlauf zählt das lyrische Ich weitere Gegenstände seiner Habe auf: eine Konservenbüchse, die als Teller wie Becher dient, und in die es mit einem „kostbaren“ Nagel seinen Namen geritzt hat. Im Brotbeutel befinden sich Socken „und einiges, was ich niemand verrate,“

und was in der Nacht als Kopfkissen verwendet wird. Der am meisten geliebte Besitz ist eine Bleistiftmine.

„Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.“

Zum Abschluss werden weitere Gegenstände des Inventars aufgezählt: Notizbuch, Zeltbahn,

„dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.“

Das Gedicht besteht aus sieben Strophen, die jeweils vier Verse enthalten. Es folgt keinem spezifischen Versmaß und enthält keinen Reim; aufgrund von häufigen Enjambements sind die Verse „offen“. Die Sätze sind in Parataxe gereiht. Die lakonische Sprache verwendet kaum rhetorische Stilmittel, keine Metaphern. Im Fokus stehen Substantive, die selten durch Attribute wie Adjektive näher bestimmt werden. Die einfachen Verben benennen zumeist lediglich die Funktion der Gegenstände. In der kargen Sprache fällt der Superlativ „am meisten“ (V. 22) aus dem Rahmen.

Das lyrische Ich wird in Bezug auf Alter und Herkunft nicht näher spezifiziert. Seine Lebensumstände treten durch die Aufzählung seiner Habe mittelbar zutage. Verstärkt wird der Bezug des Besitzes zur Person durch das Possessivpronomen „mein“ (vgl. V. 1-3). Durch das Demonstrativpronomen „dies“, zum Teil als Anapher gereiht (vgl. V. 25-28), sowie das Adverb „hier“ (V. 9) wird aus der bloßen Aufzählung ein demonstratives Herzeigen der Gegenstände.

Für Hans Helmut Hiebel sind die Verse trotz der fehlenden Metrik nicht prosaisch. Durch die Kürze der Zeilen entstehe ein Rhythmus, jeder Vers bestehe aus zwei Hebungen in einem Trochäus, Jambus oder Daktylus. Die syntaktischen Parallelen sorgen für einen einheitlichen Klang, die gleichförmigen Satzbildungen führen zu einem grammatischen Reim. Hiebel fühlte sich an die Satzmelodien Ernest Hemingways erinnert.

Jürgen Zenke sah das Gedicht dreigeteilt. In der klaren Struktur der ersten Strophe werde das Thema der Inventur eingeleitet, in den folgenden fünf Binnenstrophen im fließenden Rhythmus ausgestaltet, während die Schlusstrophe das Thema und die Form der ersten Strophe als Reprise wieder aufgreife. Die vierte Strophe bilde den Kulminationspunkt des symmetrisch gebauten Gedichts. Hier sei statt von explizit hergezeigten Gegenständen von Verborgenen die Rede. Auf dem Weg zu dieser Symmetrieachse verschleife sich die Zeilenstruktur durch Enjambements immer mehr, die betonten Vokale werden immer dunkler, im zweiten Teil festige sich die Struktur wieder, die Vokalfarbe helle auf. In der zweiten und dritten Strophe komme es zu lautmalerischen e-Häufungen bei der blechernen Konservendose, zu i-Häufungen beim quietschenden Eingravieren des Namens. Das Gedicht steigere sich in einem sprach-rhythmischen Crescendo bis zur mittleren Strophe, die den Höhepunkt des lyrischen Ausdrucks bilde, und ebbe anschließend in einem Decrescendo wieder ab. Weiterhin analysierte Zenke, dass von den 28 Versen des Gedichts genau die Hälfte auftaktlos mit einer Hebung beginne. Davon befinde sich wiederum die Hälfte in den beiden Eckstrophen, während die übrigen sieben Verse in den Binnenstrophen eine zentrale Rolle einnehmen. In ihnen werde das Thema des Schreibens gestaltet.

Vorlesung 9

Konformisten und Opposition in der Literatur der 50. Jahren

Plan:

1. Literatur der 50. Jahren
2. Schaffen Max Rudolf Frisch
3. Schaffen von Christa Wolf

Gerade die Literatur der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts wies eine ungeheure Produktivität und Kreativität auf. Man begann, rückblickend die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges und des Holocausts aufzuarbeiten, nahezu unmittelbar im Anschluss an die Jahre der Unterdrückung schloss sich die Formulierung eines

neuen Selbstbewusstseins gerade in der Literatur an, die es sich zur Aufgabe machte, sich den Schrecken des Vergangenen auszusetzen, sich selbst und die Öffentlichkeit damit zu konfrontieren und nach Erklärungen zu suchen. Die direkt an die "Stunde Null" anknüpfende Literatur, die noch nicht zur großen Geste gelangte, sondern sich vor allem in Form von Kurzgeschichten äußerte - wie denn sollte man zur Welthaltigkeit eines Romans gelangen, wenn die Welt, die man kannte, nur noch Trümmer, zerstörte Hoffnungen und Bruchstücke aufwies? -, wurde bekannt als sogenannte Trümmerliteratur. Einer der herausragenden Vertreter, der durch sein frühes Ableben eine Art Symbolfigur der Trümmergeneration wurde, war [Wolfgang Borchert](#), der 1947 seinen im Krieg zugezogenen Gesundheitsschädigungen erlag. Neben seinen Kurzgeschichten wie "Das Brot" oder "Nachts schlafen die Ratten doch", die sich den kleinen Verlierern des Krieges, den unschuldig Leidenden widmeten und anhand dieser Individuen die große Sinnlosigkeit und das Elend aufwiesen, wurde vor allem Borcherts Heimkehrerdrama "Draußen vor der Tür", das sich mit der Entwurzelung des aus dem Krieg Zurückgekehrten beschäftigte, zur Literatur einer Generation. Die Trümmerliteratur setzte sich vor allem aus jungen Autoren zusammen, welche die Schrecken des Krieges am eigenen Leib erlebt hatten, an der Front und in Kriegsgefangenenlagern gewesen waren. Viele von ihnen schrieben anfangs mit dem Pathos, der Anklage, den einfachen Formen eines Borchert, gingen aber später in eine neue, komplexere Schaffensphase über. Allgemein zugerechnet werden der Trümmerliteratur, zumindest in ihrem Schaffen unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, Autoren wie Günter Eich, [Heinrich Böll](#), Wolfdietrich Schnurre, Alfred Andersch oder [Arno Schmidt](#). Vergangenheitsbewältigung, die Suche nach den Ursachen und die Konfrontation mit dem Unausprechlichen blieben Fixpunkte der Literatur, gingen aber vor allem im Verlauf der 1950er Jahre in komplexere, anspruchsvolle neue Formen über, so fand man von den wenigen Worten zur großen Entwurf des Romans, herausragend in diesem Literaturjahrzehnt war vor allem Günter Grass' Roman "Die Blechtrommel", der 1959 erschien.

Gerade die 1950er Jahre zeichnen sich durch eine Vielfalt des Nebeneinander aus. Die Anfänge der Trümmerliteratur waren übergegangen in anspruchsvollere Themen und Formen, in das Begründen einer neuen Literatur nach dem Krieg, in das Selbstbewusstsein der Kulturschaffenden. Prägend für die deutsche Literatur der 1950er Jahre war vor allem die Gruppe 47, benannt nach ihrem Gründungsjahr, die sich als lose Versammlung von Schriftstellern verstand, ohne Vereinsstatuten, aber durchformt von gewissen Regeln und Konventionen bei den ein- bis zweimal jährlich stattfindenden Treffen. Autoren dieser Gruppe, welcher der Schriftsteller Hans Werner Richter vorstand, der die Gruppe 47 ins Leben gerufen hatte, waren [Günter Grass](#), [Ingeborg Bachmann](#), [Ilse Aichinger](#), Günter Eich, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger oder Peter Weiss. Die Gruppe war eine bedeutende literarische Institution, der einmal jährlich verliehene Preis wurde zu einem der wichtigsten Literaturpreise für die Empfehlung eines Dichters an die

Medien, obgleich er finanziell bedeutungslos war. Zwar wurde das Vorgehen bei den Versammlungen, das für die Lesung eines Dichters vorsah, dass dieser sich schweigend und widerspruchsfrei der oftmals harschen Kritik des Publikums aussetzen musste, von verschiedenen Stimmen vehement kritisiert, dennoch fanden die Treffen bis ins Jahr 1957 statt. Prominentester Fall einer solchen Lesung war wohl jene von Paul Celan, der 1952 bei einer Zusammenkunft der Gruppe 47 seine damals noch unbekannte "Todesfuge" vortrug und dafür nur Missfallen erntete. Die lyrische Sprache des späterhin weltberühmten Gedichts war den Ohren der Neorealisten in der Gruppe nicht mehr vertraut, Celan sah sich Kritik und Angriffen ausgesetzt und nahm nie wieder an einem Treffen der Gruppe teil. Weitere wichtige Vertreter der Literatur der 1950er Jahre waren auch [Max Frisch](#) und Heinrich Böll, dessen Werke auch losgelöst von der Gruppe 47 große Zustimmung fanden.

Max Rudolf Frisch (* [1911](#) - [1991](#)) war ein [Schweizer Schriftsteller](#) und [Architekt](#). Mit Theaterstücken wie [Biedermann und die Brandstifter](#) oder [Andorra](#) sowie mit seinen drei großen Romanen [Stiller](#), [Homo faber](#) und [Mein Name sei Gantenbein](#) erreichte Frisch ein breites Publikum und fand Eingang in den [Schulkanon](#). Darüber hinaus veröffentlichte er Hörspiele, Erzählungen und [Prosawerke](#) sowie zwei, die Zeiträume von [1946 bis 1949](#) und [1966 bis 1971](#) umfassende, literarische Tagebücher.

Der junge Max Frisch empfand bürgerliche und künstlerische Existenz als unvereinbar und war lange Zeit unsicher, welchen Lebensentwurf er wählen sollte. Infolgedessen absolvierte Frisch nach einem abgebrochenen [Germanistik](#)-Studium und ersten literarischen Arbeiten ein Studium der [Architektur](#) und arbeitete einige Jahre lang als Architekt. Erst nach dem Erfolg seines Romans *Stiller* entschied er sich endgültig für ein Dasein als Schriftsteller und verließ seine Familie, um sich ganz dem Schreiben widmen zu können.

Im Zentrum von Frischs Schaffen steht häufig die Auseinandersetzung mit sich selbst, wobei viele der dabei aufgeworfenen Probleme als typisch für den [postmodernen](#) Menschen gelten: Finden und Behaupten einer eigenen Identität, insbesondere in der Begegnung mit den festgefügtten Bildern anderer, Konstruktion der eigenen Biografie, Geschlechterrollen und ihre Auflösung sowie die Frage, was mit Sprache überhaupt sagbar sei. Im literarisch ausgestalteten Tagebuch, das Autobiografisches mit [fiktionalen](#) Elementen verbindet, findet Frisch eine literarische Form, die ihm in besonderem Maße entspricht und in der er auch seine ausgedehnten Reisen reflektiert. Nachdem er jahrelang im Ausland gelebt hatte, beschäftigte Frisch sich nach seiner Rückkehr zudem zunehmend kritisch mit seinem Heimatland, der Schweiz.

Christa Wolf ([1929](#) - [2011](#)) war eine [deutsche Schriftstellerin](#). Sie zählt zu den bedeutendsten deutschen Schriftstellerpersönlichkeiten ihrer Zeit, ihr Werk wurde in viele Sprachen übersetzt.

Der geteilte Himmel ist eine 1963 erschienene [Erzählung](#) von [Christa Wolf](#).

Handlung

Die Erzählung handelt von der 19-jährigen Rita Seidel und ihrem Freund Manfred Herrfurth und spielt kurz vor dem Johannistag des Jahres 1961, also kurz vor dem Mauerbau.

Rita und Manfred, grundverschieden – sie vom Lande, er aus der Stadt, sie schwärmerisch, er technisch-rational –, begegnen sich beim Dorftanz und werden ein Paar. Sie leben dann gemeinsam bei seinen Eltern in Halle, Manfred arbeitet als Chemiker und Rita besucht das Lehrerseminar und arbeitet als Teil ihrer Ausbildung in einer Sozialistischen Brigade des Waggonbauwerks Ammendorf.

Manfred wächst in einer zerstrittenen Familie auf. Er verliert den Glauben an das sozialistische Wirtschaftssystem, nachdem eine seiner Entwicklungen von den Wirtschaftsfunktionären der DDR abgelehnt wird. Deshalb geht er über Berlin (Ost) in den Westen. Rita reist ihm nach und versucht, ihn zur Rückkehr zu bewegen, doch er will bleiben. Rita aber fühlt sich im Westen fremd und fährt nach Halle zurück. Kurz darauf wird die Berliner Mauer gebaut und trennt die beiden endgültig. Rita versucht sich umzubringen und wird dabei ohnmächtig. Als sie später aufwacht, befindet sie sich im Krankenhaus. Aus der Perspektive der soeben erwachten Patientin erzählt sie rückblickend ihre Geschichte mit Manfred.

Stil

Die ganze Erzählung findet auf zwei Ebenen statt. Die erste Ebene spielt im Krankenhaus (nach ihrem Unfall) und wird von Rita in der allwissenden Erzählerrede (auktorial) erzählt. Dort wird im Präsens beschrieben, wie ihr Leben im Krankenhaus abläuft (Gespräche mit Besuchern etc.). Diese Ebene ist folglich das Jetzt.

In der zweiten Ebene wird die ganze Handlung beschrieben, alles das, was in der Inhaltszusammenfassung steht. Diese Ebene wird im Imperfekt, aber auch mit direkter Rede von einer dritten Person geschildert. Diese Person ist keine aus der Erzählung, sie ist einfach der Erzähler, der auch mehr Informationen hat als Rita selbst. Oft sind diese Ebenen durch Kapitel getrennt, jedoch erfolgt solch ein Wechsel auch nicht selten von einem Absatz zum anderen.

Christa Wolfs Gebrauch der direkten Rede erinnert stark an den von Eveline Hasler (Anna Göldin). Genau wie bei ihr muss die direkte Rede nicht zwingend in Anführungszeichen stehen. Abgesehen davon ist die Erzählung aber leicht verständlich formuliert. Viel mehr als der Basiswortschatz wird nicht gebraucht; dafür setzt Wolf aber historische Kenntnisse voraus, die vor allem die DDR vor dem Mauerbau betreffen.

Rita

Anfänglich ist Rita ein junges, unerfahrenes Mädchen in einem kleinen Dorf im Osten Deutschlands. Ihre Kindheit ist sicher nicht die leichteste gewesen, sie ist ohne Vater aufgewachsen und hat die Schule wegen Geldmangel frühzeitig beenden müssen. Dennoch bekommt sie eine Arbeit im örtlichen Versicherungsbüro. Diese Arbeit jedoch gefällt ihr nicht sonderlich. Die große Wende kommt mit dem Eintreffen von Manfred und Schwarzenbach. Als sie von Schwarzenbach die Möglichkeit bekommt, ihr Leben zu ändern, zögert sie daher

nicht und nimmt ihre Chance wahr. Von nun an muss sie weitgehend auf eigenen Füßen stehen, da ihre neue Umgebung, ihre neuen Bekanntschaften ihr noch fremd sind. Sie schafft es aber sehr gut, ihr Leben in der Stadt zu organisieren, vor allem durch die Hilfe ihrer Arbeitskollegen, allen voran Meternagel.

Mit der Zeit wird sie immer reifer und trifft zunehmend selbst Entscheidungen, indem sie z. B. in die Stadt zieht. Sie ist auch eine sehr wichtige Person für Manfred. So hört sie ihm oft geduldig zu, während dieser ihr seine Sorgen erzählt. Und oft steht sie ihm auch mit gutem Rat zur Seite. So gesehen übernimmt sie in dieser Hinsicht auch die Rolle der Eltern, für welche Manfred keine sehr innigen Gefühle hegt und die er deshalb auch nie um Hilfe bitten würde. Doch umgekehrt ist es ähnlich. Manfred muss auch des Öfteren als Tröster für Rita in Erscheinung treten.

Abschließend kann man sagen: Rita ist eine eigenständige, reife Frau geworden, die ihr Leben meistern kann und auch nach mehreren Schicksalsschlägen (Tod des Vaters, Trennung von Manfred, ...) immer wieder aufsteht und weiter macht.

Bezug zur historischen Wirklichkeit

Christa Wolf vermeidet typische Inhalte sozialistischer Propagandaliteratur, indem sie die Situation der Wirtschaft und die Gründe für die mangelhafte materielle Versorgung der Bevölkerung einfach und direkt anspricht – mehr nicht. Am Ende überwiegt immer der positive zuversichtliche Gedanke, und so werden die Anforderungen des sozialistischen Regimes an die Literatur trotzdem erfüllt.

Wolf zeichnet ein realistisches Bild der Entwicklung der DDR von einer vorkommunistischen Gesellschaft ausgehend bis zum langsamen Hinführen zum Sozialismus der beginnenden sechziger Jahre. Rita und Manfred repräsentieren die beiden rivalisierenden Gesellschaftsformen der damaligen Zeit. Manfred sieht als einzige Möglichkeit gegen die Willkür und Unfähigkeit der politischen Führung in der DDR die Flucht in die BRD. Rita hingegen erkennt zwar die Mängel am sozialistischen System, doch ist sie bereit, materielle Einbußen in Kauf zu nehmen, um ihren Anteil zum Vervollkommnungsprozess der sozialistischen Idee beizutragen.

Carl Zuckmayer ([1896](#) - [1977](#)) war ein [deutscher Schriftsteller](#).

Des Teufels General ist ein [Drama](#) in drei Akten von [Carl Zuckmayer](#) von 1946/1967. Uraufführung der ersten Fassung war am 14. Dezember 1946 am [Schauspielhaus Zürich](#) (Inszenierung: [Heinz Hilpert](#), Bühnenbild: [Caspar Neher](#), Harris: [Gustav Knuth](#)). Am 8. November 1947 folgten die deutsche Erstaufführung am [Hamburger Schauspielhaus](#) und im Januar 1967 die Uraufführung der neuen Fassung im [Berliner Schillertheater](#).

Die Handlung ist in Berlin, Spätherbst 1941 angesiedelt. Der leidenschaftliche Flieger [General](#) Harris arbeitet für die [Nationalsozialisten](#), obwohl er deren Standpunkte und Taten verachtet und dies auch öffentlich kundtut. Anwerbungsversuchen der [NSDAP](#) widersteht er. Als sich Unfälle durch Materialfehler häufen, gerät Harris als Verantwortlicher für Flugzeugbau immer mehr unter Druck. Schließlich verunfallt auch sein Freund Eilers tödlich. Nach

vierzehntägiger Haft und Verhören durch die Staatspolizei erhält Harras zehn Tage Frist, um die Vorfälle aufzuklären und sich selbst zu rehabilitieren. Am letzten Tag deckt er eine Sabotage-Aktion des Widerstands an einem neu entwickelten Flugzeugtyp auf, in die auch sein bester Freund Oderbruch verwickelt ist. Um ihn und seine anderen Mitarbeiter zu schützen, übernimmt Harras die alleinige Verantwortung. Obwohl von Oderbruch dazu gedrängt, lehnt er Flucht ab. Er besteigt eine der sabotierten Maschinen und fliegt in den Tod.

Vorlesung 10

Wichtige Tendenzen in der deutsche Literatur der 60-80 Jahren

Plan:

1. Wichtige Tendenzen in der deutsche Literatur der 60
2. Wichtige Tendenzen in der deutsche Literatur der 70
3. Wichtige Tendenzen in der deutsche Literatur der 80

Die 1960er Jahre in Deutschland waren geprägt von Aufbruchsstimmung und zunehmenden Unruhen. Mehr und mehr begann man, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Nachdem in den 1950er Jahren die ersten Trümmer beiseite geräumt worden waren und man begonnen hatte, auf dem zerstörten Fundament zaghaft wieder aufzubauen, begann vor allem in den 60er Jahren die gezielte Aufarbeitung der Ereignisse. Man hatte sich von dem unmittelbaren Schock der Geschehnisse erholt und sich mit den unbegreiflichen Tatsachen vertraut gemacht, nun wandte man sich vor allem den Fragen von Schuld und Unschuld zu. Vor allem für die junge Generation war die Frage vorherrschend, welche Verbrechen von den Vätern begangen worden waren. Anklagende Stimmen wurden laut, und die schwelende Aggression, die erst nur unterdrückt existierte, entlud sich vor allem gegen Ende der 1960er Jahre in Studentenrevolten und Protesten gegen das Regime. Die Bequemlichkeit derer, die der Vergangenheit den Rücken gekehrt und sich in Verleugnung und Verneinung eingerichtet hatten, wurde öffentlich angeprangert, die Jugend beehrte auf gegen die Unfähigkeit der Geschichtsbewältigung.

Diese Entwicklung brachte eine zunehmende Unterwanderung der Kunst und der Literatur mit sich. Literatur konnte nicht mehr getrennt von Politik existieren, sie nahm sich der Fragen der Zeit an und versuchte, diese poetisch aufzuarbeiten. Im Zuge der großen Prozesse, vor allem des ersten Auschwitz-Prozesses, der in den Jahren 1963-1965 in Frankfurt stattfand, wandelte die Literatur ihre Vorzeichen und Vermittlungsformen. Die Kurzgeschichten und die Lyrik, die vor allem in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts innerhalb der Literatur dominiert hatten, wurden abgelöst von der Stilform des Dokumentarismus. Populärster Vertreter dieser neuen Richtung war Peter Weiss, der in seinem Drama "Die Ermittlung" die Eindrücke verarbeitete, die der Verfasser als Beobachter des Auschwitz-Prozesses gewonnen hatte. Das Oratorium in elf Gesängen, so der Untertitel des Werkes, widmet sich den Geschehnissen im polnischen Konzentrationslager Auschwitz, es setzt sich gezielt mit dem Unfassbaren, mit der Geschichtskatastrophe des Holocaust auseinander. Stilistisch

setzt sich das Stück aus Dokumenten zusammen, die in Montagetechnik verbunden wurden mit der poetischen Sprache, faktisch Gegebenes und Dichtung verschränkten sich ineinander und suchten so, eine Ausdrucksform für das zu finden, was kaum auszudrücken zu sein schien. Das Dokumentartheater, paradigmatisch vertreten durch Weiss' "Die Ermittlung" wurde auch vertreten durch Autoren wie Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt. Neben den Literaten, die sich dem Drama und der Montagetechnik zuwandten, erlebte vor allem der Roman einen großen Aufschwung. Schriftsteller wie [Martin Walser](#), [Günter Grass](#) (dessen erfolgreichem Roman "Die Blechtrommel", der 1959 erschienen war, in den Jahren [1961](#) und [1963](#) die Werke "Katz und Maus" und "Hundejahre" folgten) und auch Heinrich Böll beherrschten das literarische Leben der Zeit. Einer der erfolgreichsten Romane Bölls, der bis in die heutige Zeit hinein eine breite Rezeption erfuhr, erschien 1963: "Die Ansichten eines Clowns". Böll, der gerade in den 60er Jahren eine enorm produktive Schaffensphase hatte, widmet sich darin dem Scheitern seines Protagonisten an der fragwürdig gewordenen Nachkriegsgesellschaft.

Die Politisierung der Literatur wurde nicht in jeder Hinsicht positiv aufgenommen, gegen Ende des Jahrzehnts wurde immer häufiger die Frage in den Raum gestellt, worin der Sinn der Literatur bestehe, sie hatte sich zunehmend dem Bewusstsein einer notwendig werdenden Neuakzentuierung auszusetzen.

Die Literatur in den siebziger Jahren

Bewegungsdrang, Aufruhr, Aktivismus und Terrorismus: Die politischen Unruhen, die sich bereits in den 1960er Jahren angekündigt und unter der Oberfläche gebrodelt hatten, brachen sich in den 1970er Jahren endgültig Bahn. Die Protestbewegungen der 68er Jahre verschärften sich, studentischer Demonstrationsgeist glitt ab in den terroristischen Untergrund. Die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts in der Bundesrepublik Deutschland standen unter dem Schatten der RAF, auch bekannt als Baader-Meinhof-Gruppe, die von anfänglichen Flugblättern und öffentlichen Demonstrationen übergegangen war zu terroristischen Übergriffen, Anschlägen und Entführungen. Im Jahre 1977 fanden die Ereignisse ihren Gipfelpunkt in der Entführung und Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer und der sich daran anschließenden Entführung des Lufthansaflugzeugs "Landshut", dessen Passagiere als Geiseln genommen wurden. Diese zunehmende Verschärfung und Zuspitzung der politischen Lage führte dazu, dass die politisierende Tendenz, die vor allem von der Literatur der 60er Jahre Besitz ergriffen hatte, in den 70er Jahren wieder aufgeben wurde. Der Wandel der anfangs friedlichen Proteste, der Umschlag des geistigen Aufbegehrens in tätige Gewaltbereitschaft bot keinen Raum mehr für eine literarische Überformung der Gegebenheiten. Die Schriftsteller wandten sich gegen die politische Tendenz und suchten wieder in sich selbst nach der Mitte ihres literarischen Schaffens. Die Zuwendung zum eigenen Ich, zu Individualität und inneren Befindlichkeiten ging in die Geschichte der deutschen Literatur ein unter den Begriffen "Neue Innerlichkeit" und "Neue Subjektivität".

Ein prominentes Beispiel dieser neuen Literatur, der entpolitisierten Hinwendung zur Identität und zur Innerlichkeit, ist [Martin Walsers](#) 1977 erschienene Novelle "Ein fliehendes Pferd". Obwohl das Werk ursprünglich als Nebenarbeit und in einem Zeitraum von wenigen Wochen entstand, bescherte es dem Schriftsteller anhaltenden Erfolg, es erfreut sich stetiger Aktualität und wurde im Jahr 2007 verfilmt. Gerade die mit dieser Erzählung vollzogene Abwendung von früherem politischem und sozialistisch geprägtem Schreiben hin zu dem Bestreben, die Welt nicht mehr verändern, sondern lediglich ein Stück davon aufzeigen zu wollen, beeindruckte die Kritiker, beispielsweise den "Literaturpapst" Marcel Reich-Ranicki, nachhaltig.

Reich-Ranicki ist auch die Titulierung als "Neue Subjektivität" zu verdanken, mit diesem Stichwort beschrieb der Kritiker die Tendenz der Literatur der 70er Jahre, sich als Gegenbewegung zur politisch engagierten Literatur Themen des persönlichen Lebens und des Privaten zuzuwenden. Mit diesem Wandel ging auch eine Veränderung des stilistischen Vorgehens einher, die Sprache wurde der Handlung und dem Ereignisrahmen angepasst und wies eine Betonung des Emotionalen, des Subjektiven auf. Oftmals wurden auch autobiographische Elemente in den Texten verarbeitet. Trotz der Wendung zum Inneren hin griff die Literatur der Neuen Subjektivität auch aktuelle Ereignisse auf und wandte sich gesellschaftskritischen Fragen wie der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, der aufkeimenden Emanzipation und der Umwelt zu. Zu den Autoren, die mit ihren Werken ebenfalls zum Teil zur Neuen Subjektivität zu zählen sind, finden sich Namen wie Ulla Hahn, Reiner Kunze, Sarah Kirsch, Ulrich Plenzdorf, Rolf Dieter Brinkmann, Thomas Bernhard und [Peter Handke](#).

Die Literatur in den achtziger Jahren

Das Deutschland der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war zum einen überschattet durch die noch Jahrzehnte später nachwirkenden Ereignisse der nationalsozialistischen Diktatur, den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust, die eine Zäsur inmitten des Jahrhunderts darstellten, die einen fundamentalen Neubeginn erforderte. Zum anderen handelte es sich um eine gesplante Nation, ein Gefälle zwischen

der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik. Ebenso zweigeteilt wie das Land war auch seine Literatur; Menschen, die in der gleichen Sprache schrieben, schrieben in verschiedenen Welten, in verschiedenen Systemen und unter verschiedenen Voraussetzungen. Annäherungen zwischen der Literatur der BRD und der [DDR](#) fanden erst im Laufe der 80er Jahre statt. Nachdem der Liedermacher Wolf Biermann aus der DDR ausgebürgert worden war, folgten andere Schriftsteller ihm nach und siedelten ebenfalls in die Bundesrepublik über. Dadurch vollzog sich nicht nur eine reale Wanderung, auch eine Wanderung innerhalb der Literatur fand statt, die Literaturen der beiden Teile Deutschlands erhielten so die Möglichkeit, sich zu berühren und zu durchdringen und zu Ausgleichstendenzen zu finden. Unter den Autoren, die aus Protest gegen die Ausbürgerung Biermanns in die BRD übersiedelten, befanden

sich beispielsweise die Lyrikerin Sarah Kirsch und der Dichter Reiner Kunze. Neben den spezifisch deutsch-deutschen Tendenzen griffen in den 1980er Jahren jedoch auch andere Einflüsse auf die Literatur über. Der Begriff der Postmoderne begann sich zu etablieren und auf das literarische Schaffen einzuwirken, dieses aber auch zu etablieren, da bezüglich der Definition kein Konsens besteht und bis zum heutigen Tage auch keine Einigung zu erkennen ist. Doch gerade diese Uneinheitlichkeit ist kennzeichnend, Brüchigkeit und Vielfältigkeit wohnen dem Postmodernen inne, das Subjekt des postmodernen Romans wird in eine problematisch gewordene Welt gestellt, mit seiner Individualität konfrontiert und innerhalb einer brüchigen Wirklichkeit zur Schicksalsfindung herausgefordert. Die Literatur der Postmoderne verweigert sich linearem und chronologischem Erzählen, statt Einheitlichkeit herrschen fragmentarische Tendenzen vor, statt Sinnstiftung erfolgt Sinnverweigerung. Auch die Selbstbezüglichkeit ist ein großes Thema innerhalb dieser literarischen Strömung, mehr und mehr wird innerhalb der Literatur über die Literatur selbst reflektiert, der Autor tritt hinter seinem Text zurück und lässt diesen für sich sprechen, das Motiv der Bibliothek im Allgemeinen oder des Buches an sich wird zum dominierenden Motiv; einreihen in diese Traditionsreihe ließe sich im internationalen Kontext Umberto Ecos Roman "Der Name der Rose", in der deutschen Literatur greift Michael Endes Fantasy- und Jugendroman "Die unendliche Geschichte" den Topos auf. Einer der erfolgreichsten deutschen Romane der 80er Jahre war Patrick Süskinds "Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders", der das seltsame Leben des Außenseiters Grenouille erzählt, der von seinem genialen Geruchssinn getrieben zum umherziehenden Mörder wird, letztendlich aber an seinem eigenen Parfum zugrunde geht. Süskinds Roman, der zum internationalen Bestseller wurde, lässt sich der Literatur der Postmoderne zurechnen.

Vorlesung 11

Das Thema des Krieges im Schaffen von E.M. Remarque. "Im Westen nichts neues"

Plan:

1. Das Thema des Krieges im Schaffen von E.M. Remarque
2. "Im Westen nichts neues"
3. Physiognomie des Krieges
4. Typische Klausurfragen zu *Im Westen nichts Neues*

Erich Maria Remarque (1898 1970) war ein deutscher Schriftsteller. Seine hauptsächlich pazifistisch geprägten Romane, in denen er die Grausamkeit des Krieges thematisiert, finden bis heute große Verbreitung. Bereits zu Beginn der NS-Herrschaft, als der Autor durch sein Hauptwerk, den 1928 erstmals erschienenen, 1930 in Hollywood verfilmten Antikriegsroman Im Westen nichts Neues, schon weltberühmt war, emigrierte er in die Schweiz. Seine Arbeiten

wurden in [Deutschland](#) als „schädliches und unerwünschtes Schrifttum“^[1] verboten und [1933 öffentlich verbrannt](#). Die [deutsche Staatsbürgerschaft](#) wurde ihm 1938 aberkannt. In den [USA](#) fand er Aufnahme, bekam die [amerikanische Staatsbürgerschaft](#) und Anerkennung als Schriftsteller.

Die französische Schreibweise von Remarques Namen (und zusätzlich die Tatsache, dass der Roman fast ausschließlich in Frankreich spielt) ist verwirrend: der Autor kam aus Osnabrück. Erich Maria Remarque selbst hieß gebürtig Erich Paul Remark. Der fallen gelassene Mittelname *Paul* ging auf Remarques Hauptfigur des Romans über, den jungen Soldaten Paul Bäumer. Den Nachnamen erhält Paul von Remarques Großmutter mütterlicherseits, die ebenfalls *Bäumer* hieß = *Paul Bäumer*.

Die engen **autobiographischen Bezüge der Figur Paul Bäumer zu Remarque selbst** sind damit überdeutlich. Auch Remarque musste an die Westfront, wenngleich erst 1917. Dort blieb er allerdings nicht lange, da eine Verwundung durch einen Granatsplitter (ein wiederkehrendes Motiv im Roman *Im Westen nichts Neues*) in zu einem Sanitätsaufenthalt zwang, wo er auch das Ende des Kriegs im Frühherbst 1918 miterlebte.

Im Westen nichts Neues war nicht der erste Roman von Remarque. Bereits 1920 veröffentlichte er einen Roman mit dem Titel „Die Traumbude“ und drei Jahre später den Roman „Gam“. In Franz Baumers Remarque-Biografie wird der Autor sehr kritisch gegenüber seinen Erstlingen zitiert. Er soll gesagt haben: „Wenn ich nicht später etwas Besseres geschrieben hätte, wäre das Buch Anlass zum Selbstmord.“ (Baumer 33). Der große Durchbruch gelang Remarque allerdings erst mit *Im Westen nichts Neues*, der 1928 in der Vossischen Zeitungen veröffentlicht wurde (in Fortsetzungen) und dann 1929 in Buchform herauskam. Bereits ein Jahr später folgte [die berühmte Hollywood-Verfilmung des Romans](#).

Der Roman *Im Westen nichts Neues* gilt allgemein hin als **Antikriegsroman**, auch wenn mittlerweile gut dokumentiert ist, dass Remarque selbst diese Bezeichnung eher ablehnte. In einem viel zitierten Interview von 1963 lehnte Remarque die Bezeichnung vehement ab. Er ließ durchscheinen, dass er die Bezeichnung insofern für überflüssig halte, als dass er immer dachte, „jeder Mensch sei gegen den Krieg, bis ich herausfand, dass es welche gibt, die dafür sind, besonders die, die nicht hingehen müssen.“

Jedoch trug der Roman, ob Antikriegsroman, pazifistischer Roman oder was auch sonst, **Remarque den Hass der erstarkenden Nationalsozialisten** ein.

Der Roman besteht aus 12 Kapiteln. Der Zeitraum der Handlung ist nicht eindeutig festzumachen, erstreckt sich aber ungefähr über gut zwei Jahre – vom **Sommer 1916 bis kurz vor Kriegsende 1918**. Ort des Geschehens ist die **Westfront in Frankreich**. Die Hauptfiguren sind die Mitglieder der zweiten Kompanie unter der Leitung von Katczinsky, genannt Kat. Hauptfigur des Romans ist der 18-jährige Paul Bäumer, der gleichzeitig auch der Ich-Erzähler ist. Der Roman beschreibt die Erlebnisse von Paul – sowohl an der Westfront als auch im Fronturlaub und im Kriegslazarett. Nach und nach sterben alle Freunde von Paul, er überlebt am längsten, bevor er am Ende des Romans, im Oktober 1918, selber fällt.

Obwohl Paul am Ende den Tod findet, stellt Remarque seinem Roman folgende, fast schon apologetischen Worte voran:

Dieses Buch soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein. Es soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam.

Die Figur Paul Bäumer entkommt selber *den* Granaten nicht, denen *die* entkamen, denen der Roman gewidmet ist. Doch die Diskrepanz aus Tod und Überleben ist nur oberflächlich. Denn Pauls **Schwierigkeiten in die wirkliche Welt des Friedens zurückzukehren** lernen wir schon in seinem Fronturlaub kennen. Und nachdem seine gesamte Kompanie gefallen ist und nur noch er übrig geblieben ist, scheint er unnatürlich gealtert. Im letzten Absatz vor seinem Tod resümiert er sein Leben mit folgendem, vernichtenden Urteil:

Mögen die Monate und Jahre kommen [...] Ich bin so allein und so ohne Erwartung, dass ich ihnen entgegensetzen kann ohne Furcht.

Die Furcht, ein stets intentional auf ein Objekt bezogener Zustand, ist Paul, da er nichts mehr zu erwarten hat, fremd geworden. Die Angst, die er noch kurz vor Kats Tod empfunden hat („Die Angst vor dem Alleinsein steigt in mir auf.“, 210) ist nun, nachdem Paul ganz alleine ist, auch verschwunden. Sein Zustand ist vegetativ und scheint auf nichts gerichtet zu sein, nicht einmal mehr auf den eigenen Tod. Der Titel *Im Westen nichts Neues* bezieht sich jedoch auf Pauls Tod. Der Tod der Hauptfigur – oder in einer älteren Terminologie: **der Tod des Helden** – wird zur **Lappalie**, es ist: nichts Neues. Der Titel der englischen Übersetzung stützt sich auf den gleichen Absatz, auf das „ruhig und still“ – der englische Titel lautet „All Quiet on the Western Front“. Die Schlussworte des Romans lauten:

Er fiel im Oktober 1918, an einem Tage, der so ruhig und still war an der ganzen Front, dass der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.

Physiognomie des Krieges

Essen, Frauen, Ausscheidung und Verdauung bilden im Roman die Pole der Natürlichkeit. Während Granatsplitter, Fliegerangriffe, Schützengraben und Lazarett für die Unnatürlichkeiten des Krieges eintreten. Der Roman schildert beide Pole mit einer äußerst nüchternen Sprache und lässt die Szenen in hoher Geschwindigkeit sich abwechseln. Dieses **Oszillieren zwischen dem Leben der Menschen und dem Leben der Soldaten**, führt dazu, dass die wenigen Punkte an denen sich diese beiden Sphären berühren, zu großen Irritationen beim Leser führen. Menschliche Soldaten und soldateske Menschen – die **Koinzidenz des Militärischen und des Privaten** verstört zunächst.

Und das bezieht sich noch nicht einmal so sehr auf die existenzielle Angst der Truppe rund um Paul Bäumer. Denn Angst taucht in *Im Westen nichts Neues* nur anfallartig auf, wie ein kurzer Schwindel, der ebenso schnell geht, wie er kommt. Die Koinzidenz von Privatem und Militärischem verstört eher durch die physische Intimität, die sich in den gemeinschaftlichen Aktionen des Stuhlgangs und des

Beischlafs äußern. Remarque zeigt die verlernte Scham der Soldaten. Nur wo die Scham als ordnende Instanz des sozialen Miteinanders verloren geht, kann gemeinsamem Stuhlgang gefrönt werden.

Doch während die Körperlichkeit das Leben der Soldaten bestimmt, ist es die **Fazialität, d.h. die “Gesichtlichkeit”, die ihr Sterben zum Ausdruck bringt**. Die existenziellen Momente des Romans, die Furcht vor dem Tod und letztlich die Angst um sich selbst, spiegeln sich buchstäblich in den Gesichtern der Figuren wieder, wie z.B. im Gesicht von Kemmerich, dem ersten der Jungs, die im Krieg ums Leben kommen werden:

Er sieht schrecklich aus, gelb und fahl, im Gesicht sind schon die fremden Linien, die wir so genau kennen, weil wir sie schon hundertmal gesehen haben. Es sind eigentlich keine Linien, es sind mehr Zeichen. Unter der Haut pulsiert kein Leben mehr; es ist bereits herausgedrängt bis an den Rand des Körpers, von innen arbeitet sich der Tod durch, die Augen beherrscht er schon. Dort liegt unser Kamerad Kemmerich, der mit uns vor kurzem noch Pferdefleisch gebraten und im Trichter gehockt hat; – er ist es noch, und er ist es doch nicht mehr, verwaschen, unbestimmt ist sein Bild geworden, wie eine fotografische Platte, auf der zwei Aufnahmen gemacht worden sind.

Auch die qualvoll-erstarrten Gesichter der Gastoten zeugen von der Beziehung, die aus dem An-Gesicht ein Angst-Gesicht macht.

Auf den Brustwehren, in den Unterständen, wo sie gerade waren, standen und lagen die Leute mit blauen Gesichtern, tot.

[W]ir sehen Leute ohne Mund, ohne Unterkiefer, ohne Gesicht; wir finden jemand, der mit den Zähnen zwei Stunden die Schlagader seines Armes klemmt, um nicht zu verbluten, die Sonne geht auf, die Nacht kommt, die Granaten pfeifen, das Leben ist zu Ende.

Der Tod zerstört in diesem Falle Leben. Das äußere Merkmal dieser Zerstörung sind jedoch die Gesichter. Die Gesichter auf denen sich die Angst spiegelt, die zerfetzten und zerstörten Gesichter der Toten, die aufgequollenen Gesichter der Gastoten und die vor ihrer Zeit gealterten Gesichter der jungen Rekruten. Einzig Pauls Gesicht am Ende des Romans fällt aus diesem Muster heraus.

Dem Roman *Im Westen nichts Neues*, der die Erlebnisse des Krieges schilderte, der [das Gesicht der Welt nachhaltig veränderte](#), **diesem Roman liegt ein fazialer Subtext zu Grunde, der in allen Bereichen durchzusickern scheint**. Was immer der Roman für Szenen schildert, grausame-brutale, fürsorglich-mitleidsvolle, menschliche, unmenschliche, natürliche, unnatürliche, angsterfüllte, hoffnungsvolle – alle Affekte der Szenen spiegeln sich auf den Gesichtern der Figuren wieder.

Im Westen nichts Neues kann als einer der letzten großen physiognomischen Romane des 20. Jahrhunderts gelesen werden. Das birgt eine gewisse Ironie, da die Nazis, die Remarques Bücher öffentlich verbrannten, den physiognomischen Diskurs kurze Zeit später völlig in Beschlag nahmen, um ihn in ihre Rassenlehre zu überführen (Tendenzen, die schon im 19. Jahrhundert zu erkennen waren, etwa

bei Cesare Lombroso, der eine Typologie des Verbrecher-Gesichtes erstellte (*L'Uomo delinquente*)).

Typische Klausurfragen zu *Im Westen nichts Neues*

Hier eine kleine Auswahl von **fünf typischen Klausurfragen zu *Im Westen nichts Neues***, wie man sie wohl in einer klassischen Deutsch-Klausur im Grund- oder Leistungskurs erwarten kann (natürlich auch bei Abiturfragen zu Remarque). Die Antwort erfolgt dabei aus Platzgründen nur stichpunktartig. Weitere Fragen außer diesen haben meistens die gewohnten Deutschunterrichtsform im Sinne von "Charakterisieren Sie...!" oder "In welcher Beziehung stehen die Figuren A und B zueinander?" oder "Welche Funktion hat im Roman die Szene ...?".

- **Warum wird für Paul Bäumer der Fronturlaub zu einer Enttäuschung? >>**
Die Front nimmt sukzessive das gesamte geistige Leben der Soldaten ein. Rückkehr in ein normales Leben muss nach den Erlebnissen des Krieges scheitern. Konfrontation mit Kriegsverweigerern und Sofa-Generälen. Das Elend der Kriegsgefangenen spiegelt das eigene Elend. Schwierigkeit, den Menschen aus dem wirklichen Leben die Erlebnisse an der Front nahezubringen. Fronturlaub in der Schwebe zwischen Normal- und Ausnahmezustand.
- **Der Roman schildert die Sichtweise einfacher Soldaten. Wie wird hohe (Kriegs-)Politik im Roman dargestellt? >>** Diskussion der Soldaten über die, angesichts der Ereignisse, abstrakten Begriffe wie Ehre, Vaterland und Feind. Das soldatische Leben hängt von Entscheidungen von Politikern ab, die niemand auch nur gesehen hat. Frontbesuch des Kaisers wird in drei kurzen Sätzen abgehandelt. Die Soldaten sind von der Erscheinung [Kaiser Wilhelm II.](#) enttäuscht.
- **Wie wird Angst im Roman dargestellt?** Angst wird vom Zustand zum Affekt. Angst kommt nur anfallartig im Roman vor. Mit zunehmendem Sterben innerhalb der Kompanie wird die eigene Existenz durch die Soldaten weniger wichtig genommen: Angst um das eigene Leben verringert sich. Paul Bäumer verspürt am Ende des Romans keinerlei Angst mehr, weil er keine Zukunft mehr sieht, um die man sich ängstigen könnte. Er stirbt in scheinbarem Frieden.
- **Erläutern Sie den Titel des Romans: *Im Westen nichts Neues*! >>** Paul Bäumer stirbt am Ende. Sein Leben und sein Tod werden angesichts des großen Kriegs zur Bedeutungslosigkeit degradiert. Sein Tod ist keine eigene Meldung wert. Daher die kurze und sachliche Meldung: "Im Westen nichts Neues." Wörtlich genommen ist der Tod eines Soldaten eben: nichts Neues.
- **Der literarische Stil des Romans wird häufig als "Neue Sachlichkeit" bezeichnet. Erläutern Sie warum! >>** Abhebung vom expressionistischen Pathos. Dokumentarischer Stil. Bloße Beobachtung geht über teilnehmende

Bewertung des Geschehens. Folge der Desillusionierung nach dem Ersten Weltkrieg. Realistisches Sujet. Leichte Verständlichkeit.

Vorlesung 12

B. Brechts Dramme “Mutter Courage und ihre Kinder”

Plan:

1. Leben und Schaffen von Bertolt Brecht
2. Drama “Mutter Courage und ihre Kinder”

Bertolt Brecht (1898 - 1956) war ein einflussreicher [deutscher Dramatiker](#) und [Lyriker](#) des 20. Jahrhunderts. Frühzeitig begann Brecht zu dichten. Bereits als Fünfzehnjähriger gab er gemeinsam mit seinem Freund Fritz Gehweyer eine [Schülerzeitung](#) heraus, [Die Ernte](#), in der er den größten Teil der Beiträge selbst verfasste, teilweise unter fremden Namen, und zudem die Vervielfältigung übernahm. Er schrieb dafür Gedichte, Prosatexte und sogar ein einaktiges Drama, Die Bibel. In den folgenden Jahren produzierte Brecht unablässig weiter Gedichte und Dramenentwürfe. Nach dem Beginn des [Ersten Weltkriegs](#) 1914 gelang es ihm, eine Reihe von (meist patriotischen) Reportagen von der Heimatfront, Gedichten, Prosatexten und Rezensionen in lokalen und regionalen Medien unterzubringen: die von ihm so betitelten „Augsburger Kriegsbriefe“ in der [München-Augsburger Abendzeitung](#), andere Texte in den [Augsburger Neuesten Nachrichten](#) und insbesondere deren literarischer Beilage, Der Erzähler. Sie waren meist mit Berthold Eugen gezeichnet, also einer Kombination seiner Vornamen.

Brecht ließ in seinen Texten bald von der patriotischen Verklärung des Krieges ab, die Produktion für die Lokalzeitungen ließ nach. Ab 1916 entstanden bereits Gedichte, die 1927 in die Sammlung [Bertolt Brechts Hauspostille](#) aufgenommen wurden, zu denen Brecht also auch später noch stand. Das erste von ihnen war das Lied von der Eisenbahntuppe von Fort Donald, zuerst erschienen im Juli 1916 im Erzähler und gezeichnet „Bert Brecht“. Hier nutzte Brecht zum ersten Mal die Namensform, unter der er bekannt wurde.

Mutter Courage und ihre Kinder ist ein [Drama](#), das 1938/39 von [Bertolt Brecht](#) im schwedischen Exil verfasst und 1941 in [Zürich](#) aufgeführt wurde. Es spielt im [Dreißigjährigen Krieg](#) zwischen 1624 und 1636. Erzählt wird die Geschichte der [Marketenderin](#) Mutter Courage, die versucht ihr Geschäft mit dem Krieg zu machen und dabei ihre drei Kinder verliert. Das Geschehen kann als Warnung an die kleinen Leute verstanden werden, die hoffen, durch geschicktes Handeln mit dem [Zweiten Weltkrieg](#) umgehen zu können. Gleichzeitig richtet es eine Warnung an die [skandinavischen Länder](#), in denen Unternehmen darauf hofften, am Zweiten Weltkrieg verdienen zu können. Brechts Absichten gehen aber darüber hinaus: Er will Abscheu vor dem Krieg vermitteln und vor der [kapitalistischen](#) Gesellschaft, die ihn seiner Ansicht nach hervorbringt.

Die Mutter Courage ist weiterhin beispielhaft für Brechts Konzept des [epischen Theaters](#). Die Zuschauer sollen kritisch und distanziert die Ereignisse auf der Bühne analysieren, nicht gefühlvoll das Schicksal eines positiven Helden

miterleben. Die Aufführung des [Berliner Ensembles](#) machte Brecht durch das „Couragemodell“, eine Sammlung von Fotos, Regieanweisungen und Kommentaren, zur zeitweise verpflichtenden Vorlage für zahlreiche Aufführungen auf der ganzen Welt. Das Drama wurde mehrfach vertont und von der [DEFA](#) im Stil der Brechtinszenierung verfilmt. Im [Kalten Krieg boykottierten](#) Theater in einigen westlichen Ländern das Stück.

Dennoch wurde die Mutter Courage ein großer Bühnenerfolg, beinahe jedes Stadttheater hat sich an der Courage versucht, ebenso viele Regiestars, etwa [Peter Zadek](#), wie Brecht am Deutschen Theater, oder [Claus Peymann](#)^[4] mit dem Berliner Ensemble. Für viele Schauspielerinnen ist die Courage eine Paraderolle. Das Drama wird häufig als Schullektüre verwendet.

Brecht hat das Stück regelmäßig weiterentwickelt und verändert. Die Inhaltsangabe folgt der Druckversion von 1950 mit 12 Szenen, textgleich mit der Berliner und Frankfurter Gesamtausgabe.

Erstes Bild

Mutter Courage zieht im Frühjahr 1624 als Marketenderin mit ihren drei Kindern dem 2. finnischen Regiment nach, das in der schwedischen Landschaft Dalarna Soldaten für den Feldzug in Polen einzieht. Ein Feldweibel und ein Werber sollen für ihren Feldhauptmann Oxenstjerna Soldaten anwerben. Der Feldweibel behauptet, dass Frieden Schlamperei bedeute und nur Krieg Ordnung schaffe.

Als der Feldweibel den Wagen der Courage mit ihren zwei halb erwachsenen Söhnen anhält, freut sich der Werber über zwei „stramme Männer“. Die Courage stellt sich mit einem Lied als gerissene Geschäftsfrau vor. Ihr eigentlicher Name ist Anna Fierling. Sie hat ihren Beinamen „Courage“ erhalten, als sie unter dem Feuer der Geschütze fünfzig Brotlaibe in das belagerte Riga gefahren hat, um sie zu verkaufen, bevor sie verschimmelten.

Als sie sich ausweisen soll, legt die Courage einige „Dokumente“ vor: ein Messbuch zum Gurkeneinwickeln, eine Landkarte von Mähren und eine Bescheinigung über ein seuchenfreies Pferd. Sie erzählt, dass ihre Kinder auf den Heerstraßen Europas von verschiedenen Männern gezeugt wurden. Als sie erkennt, dass es der Werber auf ihre Söhne abgesehen hat, verteidigt sie sie mit dem Messer. Zur Warnung lässt sie den Feldweibel und ihre Kinder Lose ziehen, die allen den Tod im Krieg prophezeien.

Letztlich lässt sie sich durch ihren Geschäftssinn ablenken, als der Feldweibel sich interessiert zeigt, eine Schnalle zu kaufen. Sie überhört die Warnlaute ihrer stummen Tochter Kattrin und als sie zurückkehrt, ist der Werber mit ihrem ältesten Sohn Eilif weggegangen.

Zweites Bild

Mutter Courage zieht in den Jahren 1625 und 1626 im Tross der Schwedischen Heere durch Polen. Während sie mit dem Koch des Feldhauptmannes um einen Kapaun verhandelt, hört sie, wie ihr Sohn Eilif vom Feldhauptmann für eine Heldentat ausgezeichnet wird. Eilif war mit seinen Leuten auf der Suche nach Vieh, das sie den Bauern stehlen sollten. Dabei erwischte sie eine Überzahl bewaffneter

Bauern. Doch durch List und Betrug gelang es Eilif, die Bauern niederzuschlagen und das Vieh zu stehlen. Als Courage das hört, ohrfeigt sie Eilif, weil er sich nicht ergeben hat. Sie fürchtet um ihren Sohn aufgrund seiner Kühnheit. In der Doppelszene kann der Zuschauer parallel das Geschehen in der Küche und beim Feldhauptmann beobachten.

Drittes Bild

Drei Jahre sind vergangen. Die Courage handelt mit dem Zeugmeister eines finnischen Regiments um Gewehrkugeln. Ihr jüngster Sohn Schweizerkas ist Zahlmeister geworden und verwaltet die Regimentskasse. Die Courage warnt ihren Sohn davor, unredlich zu handeln.

Courage lernt die Lagerhure Yvette Pottier kennen, die ihr ihre Lebensgeschichte erzählt (Lied vom Fraternisieren). Ihren Niedergang erklärt Yvette damit, dass sie von ihrer ersten großen Liebe, einem Koch namens „Pfeifen-Pieter“, verlassen worden sei. Sie wird wegen einer Geschlechtskrankheit von den Soldaten geschnitten. Katrin spielt trotz aller Warnung vor der Soldatenliebe mit Hut und Schuhen Yvettes.

Anschließend unterhalten sich Koch und Feldprediger über die politischen Verhältnisse. Der Feldprediger behauptet, in diesem Krieg zu fallen sei eine Gnade, weil es ein Glaubenskrieg sei. Der Koch entgegnet, dieser Krieg unterscheide sich in keiner Hinsicht von anderen Kriegen. Er bedeute Tod, Armut und Unheil für die betroffene Bevölkerung und Gewinn für die Herren, die den Krieg zu ihrem Nutzen führten.

Das Gespräch wird durch Kanonendonner, Schüsse und Trommeln unterbrochen. Die Katholiken überfallen das schwedische Lager. Im Durcheinander versucht Courage, ihre Kinder zu retten. Sie beschmiert Katrin das Gesicht mit Asche, um sie unattraktiv zu machen, rät Schweizerkas, die Kasse wegzuworfen, und gewährt dem Feldprediger Unterschlupf. In letzter Minute nimmt sie die Regimentsfahne vom Wagen. Doch Schweizerkas will die Regimentskasse retten und versteckt sie in einem Maulwurfloch nahe dem Fluss. Jedoch bemerken polnische Spione, dass sein Bauch durch die versteckte Kasse seltsam vorsteht, und veranlassen seine Verhaftung. Unter Folter gesteht er, dass er die Kasse versteckt hat; den Ort will er aber nicht verraten. Der Feldprediger singt das Horenlied.

Yvette hat einen alten Oberst kennengelernt, der bereit ist, Mutter Courages Wagen zu erwerben, damit sie ihren Sohn freikaufen kann. Insgeheim hofft die Courage auf das Geld der Regimentskasse und will deshalb den Wagen nur verpfänden. Doch sie verhandelt zu lange um die Auslösesumme für ihren Sohn, Schweizerkas wird von den polnischen Katholiken erschossen. Als man die Leiche bringt, verleugnet die Mutter Courage ihren Sohn, um sich zu retten.

Viertes Bild

Mutter Courage will sich bei einem Rittmeister beschweren, weil Soldaten bei der Suche nach der Regimentskasse Waren in ihrem Wagen zerstört haben. Auch ein junger Landsknecht möchte sich beschweren, weil er sein versprochenes Geld nicht erhalten hat. Daraufhin singt Courage das Lied von der großen Kapitulation, das tiefe Resignation und die Kapitulation vor den Mächtigen zum Ausdruck

bringt. Die beiden verzichten auf die Beschwerde. Das durch einen Doppelpunkt verfremdete Zitat im Refrain des Liedes: „Der Mensch denkt: Gott lenkt“^[7] demonstriert die Abkehr von Religion und Kriegsideologie.

Fünftes Bild

Zwei Jahre sind vergangen. Die Courage hat mit ihrem Wagen Polen, Bayern und Italien durchquert. 1631 siegt Tilly bei Magdeburg. Mutter Courage steht in einem zerschossenen Dorf und schenkt Schnaps aus. Da kommt der Feldprediger und verlangt Leinen zum Verbinden von verwundeten Bauern. Doch Courage weigert sich und muss von Katrin und vom Feldprediger zur Hilfeleistung gezwungen werden. Katrin rettet unter Lebensgefahr einen Säugling aus dem einsturzgefährdeten Bauernhof.

Sechstes Bild

Vor der Stadt Ingolstadt wohnt die Courage 1632 dem Begräbnis des gefallenen kaiserlichen Feldhauptmannes Tilly bei. Sie bewirtet einige Soldaten und befürchtet, dass der Krieg bald zu Ende ist. Doch der Feldprediger beruhigt sie und sagt, dass der Krieg weiter anhalte. Die Courage schickt Katrin in die Stadt, um neue Waren einzukaufen. Während ihre Tochter unterwegs ist, weist sie den Feldprediger zurück, der mehr als nur eine Wohngemeinschaft möchte.

Katrin kehrt aus der Stadt mit einer entstellenden Wunde an der Stirn zurück. Sie wurde überfallen und misshandelt, hat sich aber die Waren nicht wegnehmen lassen. Als Trost schenkt die Courage ihr die Schuhe der Lagerhure Yvette, die die Tochter aber nicht annimmt, weil sie weiß, dass sich kein Mann mehr für sie interessieren wird.

Aus dem Wagen belauscht Katrin das Gespräch ihrer Mutter mit dem Feldprediger. Katrin brauche, so Mutter Courage, nun nicht mehr auf den Frieden zu warten, denn ihre ganzen Zukunftsaussichten und Pläne seien mit dem Überfall und der verbleibenden Narbe zerstört worden. Eine stumme und noch dazu verunstaltete Person wolle kein Mann heiraten. Das Versprechen ihrer Mutter, dass Katrin Mann und Kinder haben solle, sobald der Frieden kommen werde, scheint damit hinfällig geworden zu sein. Ganz am Schluss der Szene lässt sich Mutter Courage zu dem Satz hinreißen: „Der Krieg soll verflucht sein.“

Siebttes Bild

Die Antithese zum Schluss des sechsten Bildes folgt sofort zu Beginn des siebten: „Ich laß mir von euch den Krieg nicht madig machen.“, sagt Mutter Courage. Sie zieht „auf dem Höhepunkt ihrer geschäftlichen Laufbahn“ (Brecht) mit Katrin und dem Feldprediger über eine Landstraße. In der kurzen Szene rechtfertigt sie mit einem Lied ihre nichtsesshafte Lebensweise als Marketenderin im Krieg.

Achtes Bild

Der Schwedenkönig Gustav Adolf fällt in der Schlacht bei Lützen. Überall läuten die Glocken und mit Windeseile verbreitet sich das Gerücht, es sei nun Frieden. Der Koch erscheint wieder im Lager und der Feldprediger zieht wieder sein Gewand an. Mutter Courage klagt gegenüber dem Koch, sie sei jetzt ruiniert, weil sie auf Rat des Feldpredigers noch kurz vor Ende des Krieges Waren eingekauft habe, die nun nichts mehr wert seien.

Zwischen Koch und Feldprediger kommt es zum Streit: Der Feldprediger will sich vom Koch nicht aus dem Geschäft drängen lassen, weil er sonst nicht überleben kann. Die Courage verflucht den Frieden und wird daraufhin vom Feldprediger als „Hyäne des Schlachtfeldes“ bezeichnet. Yvette, die seit fünf Jahren Witwe eines adeligen Obristen sowie älter und dicker geworden ist, kommt zu Besuch. Sie identifiziert den Koch als „Pfeifen-Pieter“ und charakterisiert ihn als gefährlichen Verführer. Dieser glaubt (zu Unrecht, wie sich später herausstellt), dass sein Ansehen bei Mutter Courage dadurch stark gesunken sei. Die Courage fährt mit Yvette in die Stadt, um noch schnell ihre Waren zu verkaufen, bevor die Preise fallen. Während Courage fort ist, führen die Soldaten Eilif vor, der die Gelegenheit bekommen soll, mit seiner Mutter zu sprechen. Er hat weiter geraubt und gemordet; allerdings hat er nicht mitbekommen, dass das jetzt, im „Frieden“, als Raub und Mord gilt. Folglich soll er hingerichtet werden. Wegen der Abwesenheit der Mutter kommt es nicht zu dem geplanten letzten Gespräch Eilifs mit ihr. Kurz nach seinem Abgang kehrt Mutter Courage zurück. Sie hat ihre Waren nicht verkauft, weil sie mitbekommen hat, dass es wieder zu Kampfhandlungen gekommen ist, der Krieg also weitergehen wird. Der Koch verschweigt ihr, dass Eilif hingerichtet werden soll. Die Courage zieht mit ihrem Wagen weiter und nimmt statt des Feldpredigers den Koch als Gehilfen mit.

Neuntes Bild

Der Krieg dauert schon sechzehn Jahre, und die Hälfte der Einwohner Deutschlands ist umgekommen. Das Land ist verwüstet, die Menschen hungern. Im Herbst 1634 versuchen die Courage und der Koch, im Fichtelgebirge etwas Essbares zu erbetteln. Der Koch erzählt der Courage von seiner Mutter, die in Utrecht an der Cholera gestorben ist. Er habe eine kleine Wirtschaft geerbt und wolle mit Courage dorthin ziehen, da er sich nach einem ruhigen und friedlichen Leben sehne. Mutter Courage scheint zunächst von diesem Plan angetan zu sein, bis der Koch ihr sagt, dass er Katrin nicht mitnehmen will. Nachdem er klargestellt hat, die Wirtschaft könne drei Personen nicht ernähren, und mit ihrem „verunstalteten Gesicht“ werde Katrin die Gäste vertreiben, ändert Mutter Courage ihre Meinung. Sie kann Katrin, die dieses Gespräch mitgehört hat und heimlich weglaufen will, gerade noch aufhalten. Mutter und Tochter ziehen alleine weiter, und der Koch bemerkt verdutzt, dass man ihn allein zurückgelassen hat.

Einerseits ist die Courage unfähig, ihre Gefühle auszudrücken, und vermutet wohl, ihre Tochter kenne sie ja nur als Geschäftsfrau – daher die Verhüllung ihrer mütterlichen Gefühle –, andererseits ist ihre Entscheidung durchaus berechnend: Sie ist sich im Klaren darüber, dass der Wagen und seine Funktion im Krieg einfach ihre Welt ist. Also kann sie im Grunde nur Katrin und den Krieg wählen.

Zehntes Bild

Im ganzen Jahr 1635 ziehen Mutter Courage und ihre Tochter über die Landstraßen Mitteldeutschlands und folgen den zerlumpten Heeren. Sie kommen an einem Bauernhaus vorbei. Sie hören eine Stimme, die von der Sicherheit der Menschen mit einem heilen Dach über dem Kopf singt (Uns hat ein Ros ergetzet).

Mutter Courage und Kattrin, auf die das nicht zutrifft, halten ein und hören der Stimme zu, ziehen dann aber kommentarlos weiter.

Elftes Bild

Im Januar 1636 bedrohen die kaiserlichen Truppen die Stadt Halle. Die Courage ist in die Stadt gegangen, um einzukaufen. Ein Fähnrich dringt mit zwei Landsknechten in den Bauernhof ein, wo Courage ihren Planwagen mit ihrer Tochter stehen hat. Die Soldaten zwingen den Bauern, ihnen den Weg in die Stadt zu zeigen, da die Bewohner, die noch nichts von der Gefahr wissen, überrascht werden sollen. Als Kattrin von der Gefahr hört, nimmt sie sich eine Trommel, steigt auf das Dach und zieht die Leiter zu sich hoch. Sie schlägt die Trommel und lässt sich von keiner Drohung abhalten. Die Soldaten zwingen den Bauern, die Trommeln durch Axtschläge zu übertönen. Als dies nicht gelingt, wird Kattrin von den Soldaten erschossen. Doch der mutige Einsatz, der ihr Leben kostete, hat Erfolg. Die Stadtbewohner sind aufgewacht und schlagen Alarm.

Zwölftes Bild

Am nächsten Morgen ziehen die Schweden vom Bauernhof ab. Mutter Courage kehrt aus der Stadt zurück und findet ihre tote Tochter. Erst glaubt sie, dass sie schläft, und kann nur mit Mühe die Wahrheit begreifen. Sie gibt den Bauern Geld für das Begräbnis und zieht alleine mit dem Wagen dem Heer nach. Sie glaubt, zumindest Eilif sei am Leben, und singt die dritte Strophe des Eingangslieds.

In diesem im Exil verfassten Drama thematisiert Brecht den Zynismus des Krieges und hebt dabei die Verbindung mit einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung hervor. Er schildert die Verrohung des Menschen, nicht zuletzt bedingt durch die Notwendigkeit, in einer vom Konkurrenzkampf bestimmten Welt zu bestehen. In der Tradition des epischen Theaters möchte der Autor sein Publikum aufrütteln, um es an eine kritischere Herangehensweise heranzuführen. Vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges ist es Brecht mit der »Mutter Courage« gelungen, eine kraftvolle Kriegs- und Kapitalismuskritik zu formulieren.

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. Новеллика
16. Р.М.Рильке Лирика.
17. Гауптман Г. Избранное.
18. Манн Г. Верноподданный..
19. Манн Т. Будденброкки. Новеллы.
20. Фейхтвангер Л. Лже-Нерон.