

Keeping it simple.

Short stories written by the young generation in post-war Germany.

„Einfachwerden“.

Kurzgeschichten der ‚jungen Generation‘ in der deutschen Nachkriegszeit.

by

Julia Baumann

A thesis

presented to the University of Waterloo

and the Universitaet Mannheim

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

Intercultural German Studies

Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2017

© Julia Baumann 2017

Author's declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen in schriftlicher oder elektronischer Form entnommen sind, habe ich als solche unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Mir ist bekannt, dass im Falle einer falschen Versicherung die Arbeit mit „nicht ausreichend“ bewertet wird. Ich bin ferner damit einverstanden, dass meine Arbeit zum Zwecke eines Plagiatsabgleichs in elektronischer Form versendet und gespeichert werden kann.



Mannheim, den 03. Juli 2017

Abstract

This thesis deals with selected short stories written by the so-called “young generation” in post-war Germany. To emphasize the importance of the historical, social and political background for the popularity of the short story genre in post-war Germany, the first part of this thesis will outline these connections. There follows an analysis of four well-known short stories which will concentrate primarily on the concept of ‘keeping it simple’ (*Einfachwerden*).

As a genre, the German short story received relatively little attention before the end of World War II, but the socio-political situation between 1945 and 1950 saw a rise in its popularity. The immediate aftermath of World War II was known as the *Stunde Null*. The country and the people had suffered heavy losses during the war, both in infrastructure and lives. With the defeat of Nazism, even moral concepts seemed to be destroyed, and as a consequence many German writers felt the urgent need to make a fresh start in literature. They wanted to free their language from the remnants of pathos and ideology; and so these authors, called the young generation, developed a straightforward, simple and realistic style of writing. The short story turned out to be the ideal genre for German authors to tell stories about the tragic fate faced by people in the post-war era in a simple and realistic, but at the same time, forceful way.

The theoretical remarks within the first part of this thesis, provide an historical background and some of the main elements of the short story genre, and will build a basis for the subsequent analysis of the four works being examined. Wolfgang Borchert, Wolfdietrich Schnurre and Heinrich Böll are numbered among the most popular authors of the German post-war era. Their personal ideals and beliefs will be outlined to gain a deeper understanding of their literary texts. The analysis of *Die Küchenuhr* and *Das Brot* (Wolfgang Borchert), *Auf der Flucht* (Wolfdietrich Schnurre) and *Wanderer, kommst du nach Spa...* (Heinrich Böll) will establish that the authors found different ways to implement the concept of ‘keeping it simple’ and the theoretical beliefs of a fresh start in literature. To this day, these works play a significant role in documenting and reinforcing the struggles people had to face during the post-war era, and also the ideals, beliefs and values that kept them going.

Acknowledgements

First of all, I would like to thank my supervisor Prof. Dr. Justus Fetscher for his advice and support in writing this master's thesis. I would also like to thank Janet Vaughan, Dr. Regine Zeller, Andrea Rüttiger and Sandra Schmidt for their kind support and help regarding all kinds of organizational and administrative matters.

I would also like to thank everyone who believed in me throughout the last two years, especially my parents, sister, friends and classmates. Lastly, I would especially like to thank Janina Krieger for her friendship and continuing support. Your encouragement and belief in me is what has led me to where I am today.

Table of contents

1.	Hinführung	1
2.	Literaturgeschichtlicher Hintergrund: Die Nachkriegszeit	4
2.1	Stunde Null?	4
2.2	„Ankunft zu neuen Ufern“ – Trümmer, Kahlschlag, Neuanfang	6
2.3	Die junge Generation: Zur Gruppe 47	10
3.	Gattungstheorie: Die Kurzgeschichte.....	14
3.1	Begriff, Entstehung und Definitionen der Gattung Kurzgeschichte.....	14
3.2	Relevante Merkmale und Analysekategorien	18
3.3	Die Bedeutung der Kurzgeschichte in der Nachkriegszeit	22
4.	Analyse: Ausgewählte Kurzgeschichten	25
4.1	Wolfgang Borchert	25
4.1.1	Sprachrohr einer Generation: <i>Das ist unser Manifest</i>	27
4.1.2	<i>Die Küchenuhr</i>	29
4.1.3	<i>Das Brot</i>	33
4.2	Wolfdietrich Schnurre	37
4.2.1	Zur Bedeutung der Kurzgeschichte: <i>Kritik und Waffe</i>	39
4.2.2	<i>Auf der Flucht</i>	41
4.3	Heinrich Böll	47
4.3.1	Ehrliche Stellungnahme: <i>Bekanntnis zur Trümmerliteratur</i>	49
4.3.2	<i>Wanderer, kommst du nach Spa</i>	51
4.4	Vergleichsaspekte	58
4.4.1	Personen und Beziehungen	58
4.4.2	Moral und Schuld	62
5.	Schlussbetrachtung	67
	Literaturverzeichnis	70

1. Hinführung

Die deutsche Kurzgeschichte kann im Vergleich zu anderen literarischen Gattungen auf eine bisher verhältnismäßig kurze Tradition zurückblicken. Erst vor ungefähr 60 Jahren erreichte sie ihre Hochphase im deutschsprachigen Raum: Die Nachkriegszeit zwischen 1945 und 1950 gilt als konstitutive Phase der modernen Prosaform. Nach Kriegsende lagen damals nicht nur unzählige Städte in Schutt und Asche, sondern auch jegliche Ideale und Ideologien¹. Die Realität des Krieges und der schmerzhaften Erfahrungen war in der Gesellschaft allgegenwärtig. Die berühmte *Stunde Null* soll später den Beginn der Nachkriegszeit und des Neuanfangs im Umfeld einer von totaler Zerstörung geprägten Trümmerlandschaft bezeichnen. Auch die Schriftsteller dieser Zeit sahen sich mit diesen Begrifflichkeiten konfrontiert: „*Trümmerliteratur* und *Poesie des Kahlschlags* lauten die Schlagworte, unter denen die neu entstehende Literatur der frühen Nachkriegszeit über lange Jahre hinweg begriffen worden ist.“² Allerdings konnte das Geschehene nicht einfach vergessen, die Gedächtnisse der Menschen nicht einfach ausgelöscht werden. Jeder Mensch und somit auch jeder Schriftsteller dieser Zeit trug die Vergangenheit mit sich und musste nach Kriegsende lernen, damit umzugehen.

„Es war so unglaublich schwer, kurz nach 1945 auch nur eine halbe Seite Prosa zu schreiben“³ gestand einst Heinrich Böll, einer der bedeutendsten Schriftsteller der deutschen Nachkriegszeit. Er fasst die vorangehend erläuterte Problematik damit wirkungsvoll in Worte und deutet gleichzeitig die Gründe für den rasanten Aufstieg der Gattung der Kurzgeschichte in der frühen Nachkriegszeit an. Wie sollten all die traumatischen Erlebnisse des Krieges überhaupt begriffen, in Worte gefasst und sogar literarisch verarbeitet werden? *Einfachwerden* lautet der programmatische Anspruch aller Neuanfänge der Nachkriegsprosa und vor allem auch des Genres der Kurzgeschichte.⁴ Die Schriftsteller verpflichteten sich unter diesem Begriff „zum entschiedenen Gegenwartsbezug, zu Nüchternheit, zum Verzicht auf einen die Realität vergessen machenden Ästhetizismus“⁵. Inwiefern dieser Grundsatz des *Einfachwerdens* in Kurzgeschichten der Nach-

¹ Vgl. Beutin, Wolfgang, Klaus Ehlert u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7. erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler 2008. S. 492.

² Ebd.

³ Das Zitat stammt aus einem Brief Bölls an Urs Widmer. Vgl. Widmer, Urs: So kahl war der Kahlschlag nicht. In: Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Hrsg. von Reinhard Lettau. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1967. S. 328-335. Hier: S. 334.

⁴ Vgl. Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 501.

⁵ Meyer, Anne-Rose: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2014 (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 54). S. 103f.

kriegszeit zwischen 1945 und 1950 von der sogenannten *jungen Generation* umgesetzt wurde, ist Gegenstand dieser Masterarbeit. Dabei lässt sich die Arbeit in groben Zügen thematisch in zwei Teile gliedern: Zum einen den literaturgeschichtlichen und gattungstheoretischen Hintergrund der Fragestellung und zum anderen schließlich die Analyse ausgewählter literarischer Texte.

Der erste Teil der Untersuchung soll sich zunächst mit dem sozialgeschichtlichen Hintergrund der Nachkriegszeit und der zu dieser Zeit entstandenen Literatur auseinandersetzen. Ein Blick auf die historischen und politischen Ereignisse und damit die Umstände, unter denen Schriftsteller zu dieser Zeit arbeiteten, ermöglicht ein tiefergehendes Verständnis für Fragestellungen in Bezug auf die frühe Nachkriegsliteratur. Vor welche Herausforderungen sahen sich die Menschen im Allgemeinen und die Schriftsteller im Besonderen gestellt und wie gingen sie damit um? Hierbei soll es vor allem auch bereits um die Herausarbeitung von Themen dieser Zeit gehen. An diese Überlegungen schließt sich die Frage nach den Autoren der Nachkriegszeit und ihrem Selbstverständnis an: Wer schrieb, wie lässt sich die *junge Generation* charakterisieren und welche Ideologien und Ideale standen sich hier gegenüber? Dabei soll unter anderem ein Blick auf die bedeutende Schriftstellervereinigung *Gruppe 47* geworfen werden.

Vor dem Hintergrund der literaturgeschichtlichen Betrachtungen soll sich der erste, eher theoretisch gehaltene Teil der Arbeit zudem mit gattungstheoretischen Überlegungen befassen. Hierbei soll zunächst kurz auf die Entstehung der Gattung der Kurzgeschichte sowie ihre spezifischen Merkmale eingegangen werden um schließlich ihre besondere Eignung für die Themen der Nachkriegszeit erfassen zu können. Die Darstellung relevanter Merkmale soll außerdem dazu dienen, Aspekte und Kategorien für die spätere Betrachtung der literarischen Texte herauszuarbeiten. Schließlich soll unter Zusammenführung der literaturgeschichtlichen und gattungstheoretischen Überlegungen die Frage beantwortet werden, welche Faktoren zur Hochphase der Kurzgeschichte in der Nachkriegszeit führten.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich schließlich mit der Analyse exemplarisch ausgewählter Kurzgeschichten der frühen Nachkriegszeit. Hier stehen vier Kurzgeschichten der bedeutsamen Autoren Wolfgang Borchert (*Die Küchenuhr, Das Brot*), Wolfdietrich Schnurre (*Auf der Flucht*) und Heinrich Böll (*Wanderer, kommst du nach Spa...*) im Mittelpunkt der Betrachtungen. Neben der Analyse literarischer Texte wird hier zunächst auch ein Blick auf die Biographie sowie die programmatischen Ansichten und Ideale der Autoren geworfen, um ein tiefergehendes Verständnis für ihre literari-

schen Texte ermöglichen zu können. Die Analyse der Texte geschieht schließlich vor dem bereits erläuterten sozialgeschichtlichen Hintergrund. Im Allgemeinen soll es darum gehen, Themen der Nachkriegszeit herauszuarbeiten und zu untersuchen, auf welche spezifischen Arten und Weisen diese von den verschiedenen Autoren verarbeitet und dargestellt werden. Dabei geht es sowohl um die Darstellung von Gemeinsamkeiten als auch Unterschieden der Texte, sowohl inhaltlich als auch formal. Als Vergleichsschwerpunkte werden dazu einige Aspekte exemplarisch ausgewählt, die in der Erläuterung und Analyse der Texte als bedeutsam hervortreten. Die Schlussbetrachtung soll schließlich dazu dienen, die erarbeiteten Erkenntnisse der Untersuchung in Zusammenhang zu bringen und eine Bewertung dessen abzugeben.

Zusammenfassend lässt sich vorerst festhalten, dass die theoretischen Überlegungen zu Historie und Gattung des ersten Teils der Arbeit als Grundlage für die Betrachtung der literarischen Texte im zweiten Teil der Arbeit dienen sollen. Hierin liegt auch der gewählte Schwerpunkt der Arbeit: Bisherige, theoretische Erkenntnisse der Forschung sollen sinnvoll zusammengeführt werden und schließlich als Basis für die Analyse der literarischen Texte auf der Argumentationsgrundlage eines Zusammenhangs von Literaturgeschichte und Gattungstheorie dienen.

2. Literaturgeschichtlicher Hintergrund: Die Nachkriegszeit

Literatur kann über die Epochen hinweg als ein Spiegel der Zeit betrachtet werden, in der sie verfasst wurde. Schriftsteller sind geprägt von der Gesellschaft, in der sie leben, den Idealen und Problemen, die sie umgeben und den äußeren Bedingungen, unter denen sie schreiben. Die Problematik der historischen Ereignisse um 1945 und ihre Auswirkungen auf das literarische Schaffen der Schriftsteller dieser Zeit wurden bereits in der Hinführung kurz angesprochen. Der folgende Abschnitt der Arbeit soll diese literaturgeschichtlichen Hintergründe weiter ausführen. Besonders auffällig für die Zeit nach 1945 ist, dass verhältnismäßig viele Dokumente über die Beschaffenheit der Literatur bestehen: Es wurde beständig hinterfragt, auf welche Arte und Weise geschrieben wurde, welche Themen behandelt wurden und aus welchen Gründen. Oftmals stand auch das Selbstverständnis der Autoren zur Debatte. Demnach sollen im Folgenden verschiedene Darstellungen und Ansichten zum literarischen Vorgehen vor dem Hintergrund der historischen Geschehnisse diskutiert werden und somit ein tiefergehendes Verständnis für die Formen und Inhalte der Nachkriegsliteratur ermöglichen.

2.1 Stunde Null?

Mit der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945 galt der Zweite Weltkrieg als beendet. Damit einher gingen der Niedergang des NS-Staates und das Ende der Herrschaft der Nationalsozialisten. Dies bedeutete nicht nur den Zusammenbruch der gesamten Organisationsstruktur eines Staates, sondern auch jeglicher Ideologien. Die Städte lagen in Schutt und Asche, die Infrastruktur war zerstört, der Krieg hatte eine Trümmerlandschaft hinterlassen und die Menschen standen sowohl materiell als auch mental vor dem Nichts. Die anfängliche Kriegsbegeisterung war zwar schon lange zuvor abgeklungen, doch die Konfrontation mit dem totalen Zusammenbruch eines allgegenwärtigen Systems brachte eine umfassende Orientierungslosigkeit mit sich:

Das Kriegsende, die Wochen und Monate der frühesten Nachkriegszeit haben zahllose Aspekte. Ob Kriegsgefangener, ob Flüchtling unter Millionen die Straßen bevölkernder Flüchtlinge, ob Heimkehrer, ob Überlebender in einer der zerbombten Großstädte, ob Kleinstadt- oder Dorfbewohner, ob befreiter KZ-Häftling, gestern noch Verfolgter, Mitläufer mit oder ohne inneren Vorbehalt, Nazi, ob Siebzehn-, Dreißig- oder Fünfzigjähriger –:

im Massenelend lauter Einzelschicksale, und das Ende der Zwangsherrschaft setzt sie überraschend frei.⁶

Dieser Zeitpunkt der unmittelbaren Nachkriegszeit wurde oftmals als *Stunde Null* bezeichnet: Ein Zeitpunkt des Endes und des Neuanfangs. Doch der Begriff gilt sowohl unter Historikern als auch Literaturwissenschaftlern als umstritten. Sicherlich trifft er insofern zu, als dass Deutschland zu diesem Zeitpunkt in jeglichen Aspekten vor dem Nichts stand und die Hoffnung auf einen Neuanfang in der Gesellschaft allgegenwärtig war. Allerdings konnte das Erlebte nicht einfach ausgelöscht, ein totaler Schlussstrich nicht konsequent und bedingungslos gezogen werden. Die Ideologie der Vergangenheit, die Schrecken des Krieges und auch die politischen Verstrickungen waren allgegenwärtig und belasteten einen Neuanfang extrem. Deutschland war keinesfalls politisch unabhängig und in der Position, über die eigene Zukunft entscheiden zu können. Die Besetzung durch die Siegermächte bedeutete eine erneute Unterwerfung. Kontrolle, Unsicherheit, Angst und Perspektivlosigkeit prägten erneut den Alltag der Menschen. Hinzu kamen die unmittelbaren Folgen des Krieges: Die Städte waren zerstört, viele Menschen hatten ihre Häuser verloren. Lebensmittel waren knapp, es herrschte Hunger. Allgemein mangelte es an jeglichen Konsumgütern, die Menschen litten an Verletzungen und Krankheiten. Unabhängig von materiellem Mangel und Verlust wog jedoch die seelische Belastung oftmals sicherlich noch schwerer: Man hatte Familienangehörige, Ehemänner, Freunde und Bekannte verloren. Zugleich sah man sich mit der Schuldfrage über das Vergangene konfrontiert. Die Grausamkeiten des Krieges konnten nicht einfach vergessen werden und auch Flucht und Vertreibung waren nach Kriegsende nach wie vor allgegenwärtig.

Für die Schriftsteller und aus literarischer Sicht stellten sich das Kriegsende, ein Neuanfang und die Diskussion um die *Stunde Null* aus ähnlicher Perspektive dar. Das literarische Leben war zur Zeit des Nationalsozialismus stark eingeschränkt: „Die radikale Veränderung des politischen Bezugfeldes konnte nicht ohne Konsequenzen auf die Arbeitsbedingungen und die politische Haltung der Autoren bleiben.“⁷ Freie Meinungsäußerung und Kritik am bestehenden System waren quasi unmöglich, vielen Autoren blieb spätestens nach der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 nur die Flucht ins Exil. Die vergangenen 12 Jahre waren also geprägt von Zensur, Gleichschaltung und

⁶ Vormweg, Heinrich: Literatur war ein Asyl. In: Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur. Hrsg. von Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1977. S. 203-208. Hier: S. 203.

⁷ Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 433.

Verfolgung. Damit war die Hoffnung auf einen Neuanfang auch im literarischen Bereich enorm, doch auch hier wogen die Erlebnisse der Vergangenheit schwer. Die bereits genannten politischen und alltäglichen Probleme mussten auch von den Schriftstellern mental und damit auch literarisch verarbeitet werden – inwiefern das möglich sein sollte war jedoch auch den Autoren zunächst unklar.

Das folgende Zitat fasst die vorangegangenen Erläuterungen zur gesellschaftlichen und politischen Situation nach Kriegsende nochmals zusammen und soll so als Fazit dieses Abschnitts dienen:

Eine Stunde null hat es nicht gegeben. Das ist nur Metapher für eine Stimmung, die allerdings niemand vergessen wird, der sie durchlebt hat: trotz Hunger und für Jüngere heute unvorstellbarer Unsicherheit ein fast schmerzendes Hochgefühl von Freiheit, eine grenzenlose Erwartung. Schlimmeres als das Überlebte war nicht denkbar, und diesem Schlimmen war ein Ende gesetzt. Ein Augenblick von Zeitlosigkeit, der sich rauschhaft dehnte, ein Pausenzeichen der Geschichte, nach dem alles verändert sein würde.⁸

Im Folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden, auf welche Art und Weise die Schriftsteller schlussendlich mit dieser Situation umgingen und wie sie versuchten, einen Neuanfang zu gestalten.

2.2 „Ankunft zu neuen Ufern“ – Trümmer, Kahlschlag, Neuanfang

Am Anfang war nichts. So sieht es aus, wenn man den Schlagworten glauben will, die benutzt werden zur Beschreibung der Situation in Deutschland um 1945 und die fast wie Sprichwörter sich verfestigt haben. ‚Stunde Null‘, ‚Kahlschlag‘, ‚Trümmerliteratur‘ – jeder verwendet sie, und doch sind es Mythen. Denn es sind Wörter, die nicht allein die realen Zustände damals treffen wollen, sondern ebenso sehr die Wünsche der Menschen jener Zeit abbilden, ihre Vorstellungen davon, wie ein Neuanfang zu wünschen sei.⁹

Hier findet sich eine weitere kritische Stimme zu den Umständen nach Kriegsende und den Voraussetzungen für ein neues Leben – und eine neue Literatur. Doch wie sah die Realität nun aus? „Ankunft zu neuen Ufern“¹⁰ ist eine Formulierung Wolfgang Borcherts und sie „enthält die Hoffnung einer ganzen Generation auf einen Neuanfang“¹¹. Diese Hoffnung bestand auch unter den Autoren dieser Zeit, der sogenannten *jungen Generation*. Es herrschte „ein Gefühl des Aufbruchs ebenso wie die Entschlossenheit, den Faschismus wie einen Spuk abschütteln zu wollen“¹². Zum einen wurden nun nach

⁸ Vormweg, H.: Literatur war ein Asyl. S. 203.

⁹ Guntermann, Georg: Einige Stereotype zur Gruppe 47. In: Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47. Hrsg. von Stephan Braese. Berlin: Erich Schmidt 1999 (= Philologische Studien und Quellen, Heft 157). S. 11-34. Hier: S. 16.

¹⁰ Zitiert nach Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 480.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd. S. 481.

Kriegsende zahlreiche Texte wie etwa Tagebucheinträge oder sonstige „poetische[n] Zeugnisse der gefährdeten Künstlerexistenz“¹³, veröffentlicht. Es waren „Dokumente der Auseinandersetzung mit dem Faschismus, des Leidensdrucks, der Bedrängung in Todesnot, die nicht dem Vergessen anheim fallen sollten.“¹⁴ Zum anderen wurde mithilfe verschiedenster Aufsätze und Essays „der Versuch unternommen, intellektuell und ästhetisch Unbelastetes aus der Zeit des Dritten Reichs in eine neue Zukunft zu retten“¹⁵. Es ging also sowohl im alltäglichen Leben der Menschen als auch im literarischen Leben der Autoren um Vergangenheitsbewältigung und vor allem um einen Wiederaufbau. Hier deutet sich bereits an, dass der erhoffte Neuanfang auch im literarischen Bereich nicht unvorbelastet und völlig frei begonnen werden konnte. Auch die Autoren standen vor den Trümmern, die die vergangenen Jahre hinterlassen hatten:

Die Autoren wollten Literatur herstellen aus Resten der Sprache, die unzerstört geblieben waren, nicht korrumpiert durch den Gebrauch der Nazis, Literatur in einer Umgebung in der nichts mehr heil sei, auch nicht die Sprache, und die deshalb ganz von vorn anfangen müsse: eine Literatur, die vor der Zerstörung nicht ausweichen, sondern diese Zerstörung, ohne Beschönigung ‚unmittelbar‘ sichtbar werden lassen und erfahrbar machen sollte.¹⁶

Die vorherrschende Wirklichkeit der Nachkriegszeit gab der Literatur somit ihren charakteristischen Namen: *Trümmerliteratur* lautet der Begriff, mit dem sich die Autoren oftmals konfrontiert sahen. Nun steht die Frage nach den Idealen und Grundsätzen im Raum, auf deren Basis ein Neuanfang in den Trümmern gestaltet werden konnte.

Die Autoren der *jungen Generation* hatten, nach Jahren der Zensur und der Hilflosigkeit, den Anspruch, „über das Medium der Literatur gesellschaftsverändernd zu wirken“¹⁷. Sie wollten sich offenbar nicht länger unterwerfen, nicht tatenlos sein, sondern die Zukunft aktiv mitgestalten. Daraus resultierte ihre „Hinwendung zum realistischen Schreiben“¹⁸, denn die damalige Situation erlaubte kein Absehen von der gesellschaftlichen Realität¹⁹. Vielmehr waren die Ruinen und Trümmer des Krieges „die Insignien eines neuen Realismus, der nichts mehr mit Verklärung und Anrufung höherer Mächte zu tun hatte“²⁰. Die Autoren verfolgten eine Literatur, die keine ästhetische Verklärung der Realität zuließ. Dies bedeutete erneut eine radikale Abkehr von der Zeit des Natio-

¹³ Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 481.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. S. 480.

¹⁶ Guntermann, G.: Einige Stereotype zur Gruppe 47. S. 17.

¹⁷ Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Band 1: Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur. Tübingen: Francke 2006. S. 68.

¹⁸ Ebd. S. 69.

¹⁹ Vgl. Ebd.

²⁰ Böttiger, Helmut: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2012. S. 50.

nalsozialismus, denn „die Nationalsozialisten griffen auf den vorliegenden literarischen Bestand zurück und schlachteten die bürgerliche Kunst und Literatur für ihre eigenen Zwecke aus.“²¹ Diese Vereinnahmung umfasste vor allem die Literatur der Klassik und der Romantik. Auch und vor allem im Bereich der Propagandakunst fand eine extreme Verklärung der Realität statt und ein perfides Bildungsideal wurde verbreitet. Somit sollte vor diesem Hintergrund die nun angestrebte realistische Schreibweise dazu dienen, „die Auseinandersetzung mit den konkreten gesellschaftlichen Problemen zu fördern und einen Rückfall in jenes überzeitliche Bildungsideal [...] verhindern, in dessen Schatten skrupellose Machtpolitiker ihre Menschen verachtenden Projekte verfolgen konnten.“²² Dieser neue Realismus sollte allumfassend sein und sowohl Inhalte als auch Form und Sprache der zukünftigen Literatur umfassen: „Die Forderung nach der Abkehr von einer Literatur, die ihr Selbstverständnis auf den Wohlklang der Worte und die Vollkommenheit der syntaktischen Perioden gründet, wurde vielfach auch damit begründet, dass der in Trümmer gefallenen Welt gerade eine Sprache adäquat sei, die sich zu ihrem fragmentarischen, unvollkommenen Charakter bekenne.“²³ Es bestand also durchaus die Forderung nach einer totalen Abkehr gegenüber der Vergangenheit.

Diese Notwendigkeit eines radikalen Neuanfangs²⁴ der Literatur betonte Wolfgang Weyrauch im Nachwort seiner bedeutsamen Kurzgeschichtenanthologie *Tausend Gramm* (1949). Mit diesem Text prägte er den Begriff des *Kahlschlags* nachhaltig. Die Ratlosigkeit der Menschen im Allgemeinen und der Schriftsteller im Speziellen darüber, wie es nach dem Krieg weitergehen soll, fasst er folgendermaßen in Worte: „Einige deutsche Autoren tappen herum und wissen nicht, was tun.“²⁵ Jedoch gibt es seiner Meinung nach auch einige „Wegweiser“²⁶, die „versuchen, eine Literatur, in diesem Zusammenhang also eine Prosa, zu gründen und zu entwickeln, welche die unsre ist.“²⁷ Diese neue Literatur „gibt einen Kahlschlag in unserm Dickicht. [...] die Kahlschlägler fangen in Sprache, Substanz und Konzeption von vorn an.“²⁸ Ganz explizit nennt er die

²¹ Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 438.

²² Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 74.

²³ Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 73.

²⁴ Vgl. Ebd.

²⁵ Weyrauch, Wolfgang: Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten. Nachwort (1949). In: Theorie der Kurzgeschichte. Hrsg. von Hand-Christoph Graf v. Nayhauss. Stuttgart: Reclam 1977 (= Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 15057). S. 13-16. Hier: S. 14.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

Autoren dieser Zeit, also die Autoren der *jungen Generation*, „die Männer des Kahlschlags“²⁹. Der Begriff *Kahlschlagliteratur* ist geboren.

Nun gibt es verschiedene Ebenen, auf denen dieser *Kahlschlag* vollzogen werden kann.³⁰ Zunächst betrifft er die *Sprachreinigung*, denn „die durch den Nationalsozialismus beschädigten ‚Äste‘ der Sprache sollen ‚abgeschlagen‘ werden“³¹. Diese ‚Äste‘ bezeichnen in anderen Worten durch den Nationalsozialismus geprägte und für Propagandazwecke missbrauchte sprachliche Wendungen. Ein weiterer Aspekt ist die *Einfachheit des Ausdrucks*: „Vor dem Hintergrund der Kriegserlebnisse wird ein Verzicht auf wohlklingende Phrasen propagiert“³². Dieser Verzicht entspricht ebenfalls dem bereits angesprochenen Grundsatz des realistischen Schreibens. Außerdem geht es bei einem konsequenten *Kahlschlag* auch um *Wahrhaftigkeit*.³³ Auch hier wird die Abkehr von nationalsozialistischer Propaganda deutlich: Das realistische Ideal der Autoren stellt hierbei eine wahrheitsgetreue Schreibweise dar, die keine Ästhetisierung oder Vortäuschung einer in der Trümmerlandschaft nicht vorhandenen Idylle zulässt. Auf sprachlicher Ebene äußert sich dies außerdem in der *Bescheidenheit des Ausdrucks*.³⁴ Hier zeigt sich eine weitere Form der Vergangenheitsbewältigung und des Neuanfangs, denn „nach der Überdehnung der Sprache in der nationalsozialistischen Propaganda“³⁵ soll nun die Bescheidenheit des Ausdrucks im Vordergrund stehen. Zuletzt äußert sich die Vorgehensweise des literarischen *Kahlschlags* auf der Ebene der *Freiheit des Ausdrucks*: „Angesichts der Masse der zu verarbeitenden Erlebnisse wird das Sich-Aufhalten bei stilistischen Feinheiten zurückgewiesen“³⁶ und ermöglicht so die „ungefilterte Wiedergabe des Erlebten“³⁷.

Der von Weyrauch beschriebene *Kahlschlag* kommt einem totalen Neuanfang auf jeglichen Ebenen der Nachkriegsliteratur gleich. Doch es gibt auch andere Meinungen in Bezug auf eine literarische *Stunde Null*, einen literarischen *Kahlschlag* und damit einen vollkommenen Neuanfang. Urs Widmer konstatiert: *So kahl war der Kahlschlag nicht*.³⁸

²⁹ Weyrauch, W.: Tausend Gramm. S. 15.

³⁰ Einteilung nach Hoffmann (2006).

³¹ Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 77.

³² Ebd. S. 77.

³³ Vgl. Ebd.

³⁴ Vgl. Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 77.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Widmer, Urs: *So kahl war der Kahlschlag nicht*. In: Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Hrsg. von Reinhard Lettau. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1967. S. 328-335.

Man stellt sich vor, in den Jahren Eins, Zwei, Drei – wenn man die ‚Null‘ wirklich akzeptieren will – habe ein großes Roden im deutschen Sprachwald eingesetzt. Man sieht Hans Werner Richter und Wolfdietrich Schnurre, Heinrich Böll und Alfred Andersch Arm in Arm die deutsche Sprache säubern, fegen und ausputzen, bis jener berühmte ‚kahle‘ Rest übrig bleibt, der unanfechtbar sauber ist, nicht mehr nach braunem Reich riecht und dem keine üblen Erinnerungen mehr anhaften. Jedoch: die deutsche Nachkriegsliteratur hat nicht mit einem ‚Kahlschlag‘ begonnen.³⁹

Er ist der Meinung, dass das Dritte Reich „die Sprache in einem weit größeren Maß zerstört [hat], als man annahm. [...] So gibt es nun plötzlich ‚gute‘ und ‚böse‘ Wörter.“⁴⁰ Die Sprache und damit auch die Literatur ist seiner Meinung nach also so schwer vorbelastet, dass die Autoren der *jungen Generation* kaum dagegen ankommen konnten: „Die NS-Sprachregelung hatte die Sprache erfolgreich vernebelt, die Begriffe diffus gemacht, den Jungen ein Pathos eingepfht, das sie schwer wieder loswurden.“⁴¹ Er schlussfolgert: „In den seltensten Fällen war die Spache [sic!] der ersten Nachkriegsjahre ‚kahl‘.“⁴²

2.3 Die junge Generation: Zur Gruppe 47

Die vorangegangenen Beobachtungen haben gezeigt, wie umstritten die vorherrschenden Begriffe in der Diskussion um die Nachkriegsliteratur nach 1945 sind. Doch egal ob Mythos oder Wahrheit, die Literatur der *jungen Generation* wurde nach bestimmten Vorstellungen und Idealen gestaltet. Vielleicht ist es ein Kompromiss, statt von einem Neuanfang durch *Kahlschlag* von einem Wiederaufbau der deutschen Literatur zu sprechen. Nun wurde bereits viel über die *junge Generation* geschrieben, ohne dass sie bisher näher beschrieben wurde. „Der Begriff ‚junge Generation‘, der sich für diese Autoren durchgesetzt hat, bezeichnete weniger eine Altersgruppe als eine politisch und sozial bestimmte Gruppenidentität.“⁴³ Dennoch waren die Autoren, die dieser Generation zugeordnet werden können, größtenteils recht jung: Walter Kolbenhoff und Hans Werner Richter sind beide im Jahr 1908 geboren, Alfred Andersch *1914, Wolfgang Borchert *1921, Wolfdietrich Schnurre *1920 und Heinrich Böll *1917 – damit waren ihre wichtigsten Vertreter bei Kriegsende allesamt nicht älter als 37 Jahre. Abgesehen von ihrem biologischen Alter ging es bei diesem Begriff jedoch mehr um die „Distanz zum Denken und Handeln der Vätergeneration, die dem Faschismus zur Macht verholfen und ihn

³⁹ Widmer, U.: So kahl war der Kahlschlag nicht. S. 328 f.

⁴⁰ Ebd. S. 331.

⁴¹ Ebd. S. 332.

⁴² Ebd. S. 334.

⁴³ Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 482.

gestützt hatte.“⁴⁴ Die *junge Generation* fand ihre Gemeinsamkeit somit darin, die „wider ihren Willen am Krieg teilnehmenden Generation der Söhne“⁴⁵ zu sein und demnach diente dieser Begriff „gleichermaßen der Abgrenzung wie der Identitätsstiftung“⁴⁶. Ein weiterer Faktor, der alle miteinander verband war die Tatsache, dass die Bereitschaft, „die vollständige Niederlage des nationalsozialistischen Deutschlands als eine einzigartige Chance zur Erringung einer neuen Freiheit zu verstehen, insbesondere im Kreis jener jungen Schriftsteller und Publizisten [bestand], die in amerikanischen Kriegsgefangenenlagern in Berührung mit westlichen Demokratievorstellungen gekommen waren.“⁴⁷ Die Vorstellung der westlichen Siegermächte und allen voran der Vereinigten Staaten war es nach Kriegsende jedoch auch, „den deutschen Nationalcharakter, in dem man die Hauptursache für die Heraufkunft des Nationalsozialismus erblickte, durch eine grundlegende Umerziehung, eine ‚re-education‘, verändern zu wollen.“⁴⁸ Somit sah sich Deutschland und damit auch die neu ambitionierten jungen Schriftsteller erneut einer politischen Macht unterworfen. Die alliierte Kulturpolitik hatte eine Abhängigkeit der Autoren zur Folge und folglich endeten auch nach Kriegsende weder Kontrolle noch Zensur. „So stand die Literatur in Westdeutschland in den Jahren 1945 bis 1949 in einem spannungsreichen Verhältnis der Abhängigkeit zur Kulturpolitik der westlichen Alliierten.“⁴⁹

Eine besondere Rolle auf dem literarischen Markt der Nachkriegszeit spielten die politisch-kulturellen Zeitschriften, die in den vier Besatzungszonen erschienen⁵⁰: „Angesichts einer nur spärlichen Buchproduktion boten Zeitschriften häufig die einzige Möglichkeit zur Entfaltung einer öffentlichen Diskussion.“⁵¹ Doch auch diese Diskussion wurde durch die Alliierten kontrolliert und war somit keineswegs uneingeschränkt. Trotzdem boten sie den Schriftstellern die Möglichkeit der Äußerung. Aufgrund des „großen Aufarbeitungsdruck[s] gegenüber der unmittelbaren Vergangenheit“⁵² und einer „weitgehend orientierungslosen ‚Gegenwartsbewältigung‘“⁵³ in den ersten Nachkriegsjahren fehlte den Autoren jedoch das Interesse an einer „ästhetischen Theoriebil-

⁴⁴ Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 482.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd. S. 487.

⁴⁹ Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 489.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 490.

⁵¹ Ebd.

⁵² Wehdeking, Volker u. Günter Blamberger: Erzählliteratur in der frühen Nachkriegszeit (1945-1952). München: Beck 1990 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte). S.45.

⁵³ Ebd.

dung⁵⁴. Umso größer ist die Bedeutung der Texte, die in den angesprochenen Zeitschriften erschienen sind, denn ihnen können in der Tat die theoretischen Ideale und das „engagierte Selbstverständnis“⁵⁵ der Autoren entnommen werden. Dabei zeigt sich unter den Autoren jedoch eine große Skepsis gegenüber verbindlichen Ideologien: „Das neue politische Bewußtsein entsprang der Erfahrung der Naziherrschaft [...] und führte zur radikalen Skepsis gegenüber allen Werte setzenden ideologischen Systemen.“⁵⁶

Zu einer der wichtigsten und bekanntesten neu gegründeten Zeitschriften gehörte *Der Ruf* (1946). Sie wurde von Alfred Andersch und Hans Werner Richter herausgegeben und trug den bedeutsamen Untertitel *Unabhängige Blätter der jungen Generation*. „Der Akzent lag hierbei auf ‚unabhängig‘: Es war eine politisch-kulturelle Zeitschrift, die kritisch Position zur Politik der Siegermächte bezog, nüchtern Stellung nahm zur Trümmerwirklichkeit der Nachkriegssituation, freilich geprägt von dem für diese Situation typischen Idealismus des Neuanfang und –aufbauens.“⁵⁷ Diese kritischen Positionen blieben jedoch nicht ohne Folgen: Im April 1947 wurde die Zeitschrift durch die amerikanische Militärregierung verboten. Dieses Verbot resultierte letztlich in der Gründung einer der wichtigsten deutschen Schriftstellergruppierungen: Der *Gruppe 47*.

Mit der Frage, auf welche Art und Weise ein literarischer Neuanfang nach Jahren des Krieges gestaltet werden konnte, setzte sich eine Gruppe junger Schriftsteller schließlich gemeinsam auseinander. Zu ihnen gehörte von Beginn an unter anderem Wolfdietrich Schnurre, später kann auch Heinrich Böll zu den Mitgliedern gezählt werden. Wolfgang Borchert verstarb bereits im Jahr 1947, fand aber dennoch oftmals Erwähnung und Anerkennung auch unter den jungen Autoren. Das erste Treffen fand im Jahr 1947 statt und so wurde die Gruppe, in der Forschung auch bezeichnet als ein „formloser Zusammenschluss“⁵⁸, unter dem Namen *Gruppe 47* als eine der wichtigsten Schriftstellervereinigungen der Nachkriegszeit bekannt. In der Forschung spricht man zwar von Mitgliedern der Gruppe, tatsächlich gab es offiziell jedoch keine formelle Mitgliederstruktur. Man wurde zu Tagungen eingeladen und die Teilnehmer dieser Autorentreffen werden nun als Mitglieder bezeichnet. Bei den Tagungen selbst kamen den Teilnehmenden unterschiedliche Rollen und Aufgaben zu: Einige von ihnen trugen ihre eigenen Texte vor, andere waren wiederum als bloße Zuhörer oder als Kritiker anwesend. Die erste Tagung der *Gruppe 47* fand Anfang September 1947 in Bannwaldsee

⁵⁴ Wehdeking, V. u.a.: Erzählliteratur in der frühen Nachkriegszeit (1945-1952). S. 45.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd. S. 46.

⁵⁷ Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 491.

⁵⁸ Ebd.

bei Füßen im Allgäu statt. Über dieses Treffen schreibt Maria Eibach im Tagungsbericht: „Dort trafen sich etwa 15 Autoren der jungen Generation. Hans Werner Richter hatte sie eingeladen [...]. Als sie zusammentrafen, wußte man sofort: Dies sind Leute, die von ihrer Zeit geprägt sind.“⁵⁹ Bei der Programmatik einer zeitgerechten Literatur schien man sich also bald recht einig zu sein:

Man fand schnell zueinander. Fast alle hatten früher im *Ruf* geschrieben. Das war ein Ausgangspunkt. Man war sich darüber klar, daß diese neue Zeit anders lebt und erlebt und deshalb anders schreiben muß, daß eine Umwertung einsetzen muß, um ohne Ressentiment dem Leben gerecht zu werden.⁶⁰

Inwiefern dieses *anders schreiben* nun letztendlich in der literarischen Praxis umgesetzt wurde, soll im Folgenden Gegenstand des nächsten theoretischen Teils dieser Arbeit sein: Die Gattung der Kurzgeschichte fand Einzug in die deutsche Literatur und wurde zur bedeutendsten Textsorte der Nachkriegszeit.

⁵⁹ Die Gruppe 47. Bericht Kritik Polemik. Hrsg. von Reinhard Lettau. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1967. S. 21.

⁶⁰ Ebd. f.

3. Gattungstheorie: Die Kurzgeschichte

Die Forschungsgeschichte zur Gattung der Kurzgeschichte ist weder als unvollständig noch als umstritten anzusehen. Seit den 50er Jahren wurden sowohl zur Begriffsgeschichte als auch zur Entstehung und Entwicklung der eigenständigen Prosaform Kurzgeschichte in Deutschland und ihren Vorbildern zahlreiche Untersuchungen veröffentlicht. Im Rahmen dieser Arbeit spielen diese Aspekte besonders in Bezug auf die historische Entwicklung und damit die besondere Bedeutung der Kurzgeschichte innerhalb der Nachkriegszeit eine wichtige Rolle. Im folgenden Abschnitt soll deshalb ein kurzer Überblick über die bestehende Forschung zur Gattungstheorie gegeben werden, um im nächsten Schritt für einen Zusammenhang von literaturgeschichtlichem Hintergrund und gattungstheoretischen Überlegungen argumentieren zu können. Letztlich soll die Frage nach den Umständen des raschen Aufstiegs der Gattung Kurzgeschichte in der Nachkriegszeit und damit ihrer besonderen Eignung und Relevanz geklärt werden. Hierbei sollen unter anderem auch Äußerungen und Einschätzungen der Autoren dieser Zeit im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen, um ein tiefergehendes Verständnis für die zu analysierenden literarischen Texte zu ermöglichen.

3.1 Begriff, Entstehung und Definitionen der Gattung Kurzgeschichte

Ein kurzer Blick auf die Wortgeschichte zeigt bereits die besondere Bedeutung, die die Zeit ab 1945 für die Entwicklung der Kurzgeschichte in Deutschland trägt. Der Begriff ‚Kurzgeschichte‘ lässt sich auf eine Lehnübersetzung aus dem Angloamerikanischen zurückführen.⁶¹ Die deutsche Kurzgeschichte steht zwar in der Tradition der US-amerikanischen ‚short story‘ (kurze Geschichte), das begriffliche Äquivalent ist in seiner literarischen Form jedoch nicht mit der deutschen Kurzgeschichte gleichzusetzen, denn er schließt auch längere Texte wie zum Beispiel Novellen mit ein und die Begriffe bezeichnen somit unterschiedliche literarische Phänomene.⁶² Die zusammengesetzte Wortform ‚Kurzgeschichte‘ tauchte im Deutschen erstmals um das Jahr 1900 auf.⁶³ Zu dieser Zeit war eine genaue Definition dieser Prosaform noch relativ schwierig, da verschiedene Bedeutungsvariationen existierten: Eine ‚kurze Geschichte‘ konnte demnach

⁶¹ Vgl. Marx, Leonie: Die deutsche Kurzgeschichte. 3., aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler 2005. S. 1.

⁶² Vgl. Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 15 f.

⁶³ Vgl. Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 1.

sowohl die „oberflächliche Zeitungs- oder Magazingeschichte“⁶⁴ als auch „künstlerisch anspruchsvolle Kurzprosaform“⁶⁵ bezeichnen. Die Abgrenzung von anderen kleinen Prosaformen war demnach zunächst unklar.⁶⁶ Erst nach 1945, genauer gesagt in den 50er Jahren, findet die Kurzgeschichte unter diesem Begriff und vor allem als eigenständige künstlerische Erzählform Erwähnung in der literaturwissenschaftlichen Forschung.⁶⁷

In ihrer Untersuchung zur deutschen Kurzgeschichte (2005) stellt Marx einige verschiedene Entstehungstheorien dar, nennt jedoch unter anderem die Arbeit Klaus Doderers aus dem Jahr 1953 als ausschlaggebend für das Verständnis der Kurzgeschichte als direkte Lehnübersetzung aus der amerikanischen *short story*⁶⁸ und die Annahme, die *short story* gelte als Vorbild für die Entwicklung der deutschen Kurzgeschichte. Doderers Untersuchung *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung* zählt tatsächlich zur grundlegenden Forschung und gibt einen ersten Überblick sowie Definitions- und Eingrenzungsversuche der damals noch jungen, eigenständigen literarischen Erzählform der Kurzgeschichte. In der Vorbemerkung zum Neudruck seiner Arbeit stellt er fest: „Als ich an meiner 1953 als kleines Buch erschienenen [...] Dissertation über die Form und Entwicklung der Kurzgeschichte in Deutschland arbeitete, hatte die deutsche Literatur nach 1945 noch keineswegs überschaubare Konturen angenommen.“⁶⁹ Auch hier werden also die Auswirkungen des Krieges auf das literarische Schaffen deutlich. Doderer weist ebenfalls auf die Schwierigkeiten bei der Begriffsbestimmung hin: „Es besteht in Deutschland Uneinigkeit im Gebrauch des Wortes Kurzgeschichte. Grenzverwischungen liegen vor mit den Begriffen: Anekdote, *short story*, Novelle, Skizze, Erzählung.“⁷⁰ Somit bezeichnet er die Gattung Kurzgeschichte zu dieser Zeit als eine neue, „bisher noch nicht einreihbare Form“⁷¹. Sein Definitionsversuch dieser neuen Prosaform lautet wie folgt:

⁶⁴ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 2.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Inzwischen finden sich zahlreiche Untersuchungen zur klaren Abgrenzung der Gattung in Unterscheidung zur Novelle, Anekdote, Parabel und weiteren kleinen Prosaformen; unter anderem auch bei den hier genannten Marx (2005), Meyer (2014) und Doderer (1953). Im Rahmen dieser Arbeit wird hierauf jedoch nicht näher eingegangen, da weder neue Erkenntnisse zu erwarten sind noch eine weitere Erläuterung dessen relevant für die Untersuchung wäre.

⁶⁷ Vgl. Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 2.

⁶⁸ Vgl. Ebd.

⁶⁹ Doderer, Klaus: Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung. Mit einer Vorbemerkung und bibliographischen Ergänzungen zum Neudruck. 3., unveränderte Aufl., reprografischer Nachdruck der 1. Aufl. 1953. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972. S. VII.

⁷⁰ Ebd. S. 90.

⁷¹ Ebd.

Die Kurzgeschichte stellt sich nun im wesentlichen [sic] dar als die künstlerische Wiedergabe eines entscheidenden Lebensausschnittes (eines Schicksalsbruches). Dabei folgt auf eine Zustandsschilderung der Bericht einer Entscheidung, die den Helden trifft oder die der Held trifft.⁷²

Dabei fällt besonders die Konzentration auf ein bestimmtes Ereignis und eine bestimmte Person und deren Schicksals auf. Die Entwicklung und damit den Aufstieg der Gattung Kurzgeschichte in dieser Zeit erklärt Doderer demnach folgendermaßen: „Die Wiedergabe eines Schicksalsbruches oder eines die Lebenszusammenhänge plötzlich offenbarenden Lebensausschnittes in der Kurzgeschichte setzt geistesgeschichtlich das Interesse am Schicksal des Einzelmenschen in seiner Vereinzelung voraus.“⁷³ Er benennt somit gesellschaftliche Veränderungen und damit einen geistesgeschichtlichen Hintergrund als Grundlage für die literarischen Entwicklungen. Doderer spricht infolgedessen von einer „echten anticlassischen Welthaltung“⁷⁴, denn der Mensch ist nun „nicht mehr eingeordnet in den Kosmos und erfüllt dessen [...] Gesetze nicht mehr“⁷⁵ sondern kommt vielmehr „im Erleben eines Schicksalsschlages mit einer Welt in Berührung, deren Gesetzmäßigkeit für ihn nicht mehr begreifbar ist.“⁷⁶ Inwiefern solche Schicksalsschläge im konkreten Beispiel erzählt wurden, soll später Gegenstand der Analyse sein.

Es wird also deutlich, dass bereits vor der Entstehung der eigenständigen Gattung ‚Kurzgeschichte‘ verschiedene kurze Prosaformen in der deutschen Literatur gebräuchlich waren. Was also führte nun zur Entstehung dieser speziellen neuen Gattung? Doderer deutete ja bereits einen gesellschaftlichen Wandel als einen der Gründe für diese Entwicklung an. Die Forschung ist sich außerdem weitestgehend einig über den entscheidenden Einfluss der modernen amerikanischen short story.⁷⁷ Dabei werden vor allem die berühmten US-amerikanischen Schriftsteller Edgar Allan Poe und Ernest Hemingway als Vorbilder genannt, auch von den deutschen Kurzgeschichtenautoren selbst. Anders als im deutschsprachigen Raum entwickelt sich in den USA die short story bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einer populären Gattung.⁷⁸ Dies ist unter anderem auf Tendenzen eines medialen Wandels zurückzuführen: Magazine und Zeitschriften werden zu dieser Zeit immer beliebter und somit entsteht ein wachsender Ab-

⁷² Doderer, K.: Die Kurzgeschichte in Deutschland. S. 90 f.

⁷³ Ebd. S. 74.

⁷⁴ Ebd. S. 75.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 17. Auch hierauf soll im Rahmen dieser Arbeit aufgrund ausreichend bestehender Forschung nicht weiter eingegangen werden.

⁷⁸ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 42.

satzmarkt für kürzere Erzähltexte.⁷⁹ Diese Form der kommerziellen Veröffentlichung erfordert inhaltlich eine relativ große Verständlichkeit, zum Beispiel die Behandlung wirklichkeitsnaher Themen wie Alltagserfahrungen oder Gesellschaftsprobleme.⁸⁰ Daraus folgt: „Durch den Veröffentlichungskontext ergibt sich ein inhaltlicher Rahmen, der auch in den folgenden Jahrzehnten für die Kurzgeschichte konstitutiv bleibt.“⁸¹ Diese Entwicklungen lassen sich später, unter anderem durch das Kriegsgeschehen verzögert, ähnlich auch in Deutschland beobachten:

Die Kurzgeschichte ist das Produkt einer Zeit, in der sich der Literaturbetrieb professionalisiert, sich neue Publikationsmöglichkeiten mit speziellen Anforderungen an Form und Inhalt herausbilden, der Absatzmarkt wächst und sich die Leserschaft durch zunehmende soziale Heterogenität auszeichnet und auf diverse Arten unterhalten werden will.⁸²

Diese Entstehungsvoraussetzungen sind zunächst einmal unabhängig von der besonderen Situation der Nachkriegszeit zu betrachten. Inwiefern die Kurzgeschichte jedoch gerade in dieser Zeit ihre Hochphase in Deutschland erreicht, soll im weiteren Verlauf der Arbeit beleuchtet werden.

Zurück zum heutigen Verständnis der deutschen Kurzgeschichte nach 1945. Meyer (2014) definiert die Kurzgeschichte folgendermaßen:

Im deutschen Sprachraum wird erstens unter ‚Kurzgeschichte‘ eine epische Form verstanden, die sich durch ihre – im Vergleich etwa zu Romanen, Erzählungen und Novellen – geringe Länge und durch die Konzentration u.a. von Handlung, Figurenarsenal, Zeit und durch die Vermeidung von Ortswechseln auszeichnet.⁸³

Zweitens betont sie die deutliche Unterscheidung von der Novelle, die Verbreitung der modernen Erzählform nach dem Zweiten Weltkrieg sowie die scheinbar einfache Ausdrucksweise⁸⁴, „die aber bei näherem Hinsehen hochkomplex und bedeutungsvoll ist“⁸⁵. Auf eben diese besonderen Merkmale, wie beispielsweise die Ausdrucksweise und die Kompositionsform der Kurzgeschichte im Allgemeinen, soll nun im nachfolgenden Kapitel näher eingegangen werden, um Analysekatoren festlegen zu können, die bei der späteren Betrachtung der exemplarisch ausgewählten Kurzgeschichten als Grundlage dienen können.

⁷⁹ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 42.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd. f.

⁸² Ebd. S. 45.

⁸³ Ebd. S. 16.

⁸⁴ Vgl. Ebd.

⁸⁵ Ebd.

3.2 Relevante Merkmale und Analysekategorien

Anne-Rose Meyer stellt eine berechnigte Frage: „Was heißt hier ‚kurz‘?“⁸⁶. Natürlich ist Kürze eine schwer messbare Eigenschaft und doch ist sie eines der entscheidenden Merkmale und Erzählprinzipien der Prosaform Kurzgeschichte. Es bestehen verschiedene Auffassungen darüber, wie viele Zeichen, Zeilen oder Seiten eine Kurzgeschichte umfassen darf und somit ist keine allgemeingültige Aussage über den genauen quantitativen Umfang möglich. Fast wichtiger ist jedoch ohnehin die qualitative Bedeutung des geringen Umfangs: Die Erzählweise ist auf „Reduktion, Verdichtung und Begrenzung“⁸⁷ angelegt. Diese Beschränkung auf das Wesentliche betrifft verschiedenste Bereiche, wie zum Beispiel die Anzahl der Personen, der Orte an denen die Handlung spielt, der Zeitrahmen in dem sie sich bewegt sowie auch die Handlungsfülle selbst. Die geringe Länge der Textform stellt schlicht und einfach nicht genügend Raum bereit, um all diese Aspekte ausführlich zu erläutern oder mehrere Handlungsstränge nebeneinander zu erzählen – oder auch andersherum betrachtet: Die aussparende Erzählweise auf verschiedenen Ebenen der Textgestaltung resultiert schließlich in der charakteristischen Kürze der Kurzgeschichte.

Neben der Kürze als offensichtlichstes Merkmal der Kurzgeschichte nennt Marx (2005) außerdem Stoff und Stil, Raum und Figuren, Titel, Anfang und Schluss, Erzähler sowie Zeit und Struktur als charakteristische Strukturmerkmale. Diese sollen im Folgenden kurz erläutert werden und im späteren Analyseteil der Arbeit als Orientierungspunkte und mögliche Analysekatogorien für die Betrachtung der Texte dienen.

In der Forschung ist man sich einig, dass die in Kurzgeschichten verarbeiteten Themen vorwiegend „dem Bereich faktischer alltäglicher Lebensbedingungen“⁸⁸ entnommen sind. Wie bereits bei Doderer angeklungen ist, geht es meist um die Darstellung von Einzelschicksalen, die dem alltäglichen Leben entspringen. Dabei werden oftmals Krisen, Konflikte oder einschneidende Erlebnisse thematisiert, woraus ein „Spannungsverhältnis zwischen Alltäglichem und Besonderem“⁸⁹ entsteht. Die Konzentration auf das Wesentliche und auf bestimmte, prägnante Abschnitte des Lebens spiegelt sich damit sowohl in Form als auch in Inhalt der Gattung wider: „Kurzgeschichten sind monoperspektivisch auf wenige prägnante Situationen, auf einzelne Momente, Ereignisse

⁸⁶ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 15.

⁸⁷ Ebd. S. 18.

⁸⁸ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 57.

⁸⁹ Ebd. S. 58.

oder Szenen konzentriert.“⁹⁰ Der sprachliche Stil ist diesen stofflichen Merkmalen dementsprechend angepasst: „Bei der Konzentration auf das Wesentliche in einem prinzipiell unbegrenzten stofflichen Bereich haben Verdichtungstechniken eine spannungssteigernde Funktion und prägen die sprachliche Gestaltung der Kurzgeschichte unterschiedlich stark.“⁹¹ Im Allgemeinen bedeutet dies, dass die Verdichtung aufgrund der Kürze der Textsorte grundsätzlich auch Auswirkungen auf die sprachliche Gestaltung hat. Zum einen ist die verwendete Sprache oftmals einfach gehalten, teils auch umgangssprachlich, und ist so den alltäglichen Themen und der geradlinigen Handlung angepasst. Zum anderen ist gerade aufgrund der Kürze ein konzentrierter Gebrauch von Metaphern, Leitmotiven und Dingsymbolen festzustellen⁹², man kann also auch hier von einer Verdichtung sprechen. Dies kann jedoch von Geschichte zu Geschichte oder auch von Autor zu Autor variieren. Es erscheint jedoch einleuchtend, dass es verschiedener sprachlicher Techniken wie zum Beispiel Wiederholungen bedarf, um die Relevanz verschiedener Aspekte, Gegenstände, Ereignisse oder Personen für eine prinzipiell aussparend erzählte, kurze Geschichte hervorzuheben. Dies bedeutet jedoch auch, dass der Anspruch an den Leser steigt: Er muss imaginativ Ergänzungen vornehmen⁹³ um den Gehalt der Erzählung erfassen zu können, denn durch die inhaltliche und sprachliche Verdichtung liegt die Bedeutung oftmals zwischen den Zeilen. Brüche und Krisen werden zwar thematisiert, jedoch bietet die Kurzgeschichte anders als längere Textformen schlichtweg weniger Raum um durch genaue Erläuterungen und auch Lösungsvorschläge den Textsinn eindeutig zu gestalten.⁹⁴

Auch die Aspekte Raum und Figuren werden durch die geringe Textlänge beeinflusst. So wird in beiden Fällen nur für die Handlung Relevantes genannt und sowohl Erzählräume als auch Personen sind in ihrer Anzahl stark beschränkt. Ebenso bleibt die Beschreibung von Raum und Figuren selbst oft umrisshaft und skizzierend,⁹⁵ auch hier geht es nur um das Wesentliche. So wird die Einheit des Ortes häufig gewahrt,⁹⁶ denn die geringe Länge der Erzählung bietet allein schon aus praktischen Gründen keinen Platz für häufige Ortswechsel. Diese sind aufgrund der geradlinigen Handlung, meist der Darstellung eines kurzen Lebensausschnitts, auch oftmals nicht relevant für die Er-

⁹⁰ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 20.

⁹¹ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 59.

⁹² Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 19.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 60.

⁹⁶ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 60.

zählung. Ebenso verhält es sich mit der Einführung verschiedener, zahlreicher Personen sowie ihrer genauen Beschreibung: Nur das, was für die Handlung und die jeweilige Situation relevant ist und nicht aus dem Kontext erschlossen werden kann, wird genannt. Zur Art der Erzählfiguren lässt sich feststellen, dass es sich oftmals entweder um den Typ eines Durchschnittsmenschen oder aber eines Außenseiters handelt,⁹⁷ doch in jedem Fall werden die Personen nicht idealisiert dargestellt⁹⁸ sondern folgen dem bereits erläuterten Schema des Alltäglichen, Möglichen oder Reellen. Oftmals werden die Figuren so sparsam skizziert, dass die individuelle Bedeutung der erzählten Person in den Hintergrund tritt und somit zur Allgemeingültigkeit erhoben werden kann: Die erzählte Situation kann in diesem Fall jedem Menschen oder zumindest jeder Person, die einer gewissen Gruppierung angehört oder sich in der jeweiligen Situation wiederfinden kann, passieren und damit könnte jeder die erzählte Person sein.

Innerhalb der Forschung zur Gattung Kurzgeschichte haben bereits einige Autoren den Versuch unternommen, Schemata zur Einordnung verschiedener Titelarten zu erstellen. Allgemein lässt sich feststellen, dass die Titel meist einen andeutenden Charakter tragen, jedoch nicht allzu viel über das Thema der Geschichte preisgeben.⁹⁹ Marx spricht von einem „verrätselnden Charakter“¹⁰⁰, der sich zum Beispiel aus ungewöhnlichen Wortkombinationen, stark provokativen Wendungen oder scheinbaren Vorausdeutungen, die eine bestimmte Erwartung wecken, jedoch nicht erfüllen, ergibt.¹⁰¹ Wirft man einen Blick auf die Titel verschiedener Kurzgeschichten, beispielsweise der bekannten Anthologie *Tausend Gramm* von Wolfgang Weyrauch (1949), fallen neben „verrätselnden“ Titeln vor allem auch sehr kurze Titel auf, die schlichtweg Gegenstände, Personen oder auch Situationen bezeichnen: *Das Paar* (Heinz Rusch), *Der Totenkongreß* (Wolfgang Grothe), *Die rote Katze* (Luise Rinser), *Geburtstagsfeier* (Gerd Behrendt) und *Zwei Männer* (Günther Weisenborn) sind nur einige Beispiele dafür.

Auch Anfang und Schluss einer Kurzgeschichte spiegeln typische Merkmale der Gattung wieder: Sie sind meist kurz und prägnant, zielführend und trotz ihrer Schlichtheit durchaus bedeutend für die gesamte Handlung. Zu Beginn einer Erzählung springt der Leser gewissermaßen mitten ins Geschehen, „gemäß dem Reduktionsprinzip der Gattung wird die Einleitung ausgespart“¹⁰². So lässt sich dem ersten Satz einer Erzäh-

⁹⁷ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 61.

⁹⁸ Vgl. Ebd.

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 62.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Ebd.

¹⁰² Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 64.

lung oftmals eine gesteigerte Bedeutung zusprechen. Ebenso unvermittelt und bedeutsam stellt sich der Schluss dar, der in seiner Bedeutung meist offen bleibt und das Geschehen recht unvorhergesehen abbrechen¹⁰³ lässt. Auch dies verlangt eine gesteigerte Aufmerksamkeit beziehungsweise Interpretationsfähigkeit des Lesers: „Am Schluss dauert die Spannung des Geschehens bis über den letzten Satz hinaus fort, lässt den Leser emotionell bzw. gedanklich nicht los, spannt ihn zur Mitarbeit ein, weil keine Lösung geboten wird.“¹⁰⁴. Somit kann sowohl für Anfang als auch Schluss der Kurzgeschichte „Unabgeschlossenheit als gattungsspezifisches Strukturmerkmal“ bezeichnet werden.¹⁰⁵

Die Erzähltechnik der Reduktion und der Konzentration auf bestimmte, relevante Aspekte hat auch Auswirkungen auf die Rolle des Erzählers: In vielen Kurzgeschichten wird auf einen allwissenden, auktorialen Erzähler verzichtet.¹⁰⁶ Stattdessen handelt es sich oftmals um einen personalen oder neutralen Erzähler¹⁰⁷, der die ausschnitthafte Erzählweise unterstützt und den Leser gewissermaßen als Beobachter des Geschehens selbst daneben stehen lässt. Der Erzähler tritt somit häufig kaum als Vermittlungsinstanz hervor und bewertet selten explizit Situationen oder Handlungen innerhalb der Erzählung¹⁰⁸ oder liefert etwa zusätzliche Informationen zum erzählten aktuellen Geschehen. Daraus folgt, dass häufig nicht mehr eindeutig zwischen Figuren- und Erzählperspektive unterschieden werden kann.¹⁰⁹

Zu Zeit und Struktur bleibt nicht mehr allzu viel zu sagen, denn auch hier gilt das bereits erläuterte Prinzip der Reduktion. Die erzählte Zeit umfasst meist nur wenige Stunden, Minuten oder auch nur Augenblicke. Sie kann natürlich auch durch verschiedene Erzähltechniken komprimiert oder ausgedehnt werden.¹¹⁰ Durch die reduzierte Darstellung eines einzelnen Handlungsstrangs lässt sich aber dennoch allgemein feststellen, dass die erzählte Zeit meist kurz ist – Kürze ist hier allerdings wie zuvor schon genannt eine relative Größe, lässt sich jedoch beispielsweise im Vergleich zu größeren Prosaformen wie dem Roman verstehen. Marx (2005) fasst außerdem zusammen, dass die Forschung die möglichen Strukturen von Kurzgeschichten im Allgemeinen als ge-

¹⁰³ Siehe Doderer, K.: Die Kurzgeschichte in Deutschland. S. 38.

¹⁰⁴ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 64.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 20.

¹⁰⁷ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 71.

¹⁰⁸ Vgl. Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 20.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 74.

radlinig auf einen Höhepunkt zulaufend, oder auch als eine gleichmäßig über das gesamte Geschehen verteilte Akzentuierung als charakteristisch bezeichnet.¹¹¹

Die vorangegangene Erläuterung zu relevanten Merkmalen und Charakteristika der Gattung Kurzgeschichte sollte gezeigt haben, dass die Kurzgeschichte trotz ihrer reduzierten, geradlinigen und oft als einfach bezeichneten Gestaltung keineswegs als inhaltslos, einfach verständlich und gar trivial angesehen werden kann. Dies stellte auch Doderer nachdrücklich fest: „Längst ist der Ausdruck Kurzgeschichte kein auf Minderwertigkeit, Trivialität und Tagesflüchtigkeit hindeutendes Etikett mehr, eher ein Signal für den Anspruch des Verfassers, die Problematik und Gegenwärtigkeit des heutigen Lebens darzustellen.“¹¹² Die herausgehobenen Charakteristika sollen in der folgenden Analyse als Anhaltspunkte und auch Vergleichsschwerpunkte dienen. Zunächst sollen jedoch im letzten Abschnitt des theoretischen Teils der Arbeit die bisher gewonnenen Erkenntnisse zu Literaturgeschichte und Gattungstheorie zusammengeführt werden.

3.3 Die Bedeutung der Kurzgeschichte in der Nachkriegszeit

„Es war so unglaublich schwer, kurz nach 1945 auch nur eine halbe Seite Prosa zu schreiben.“¹¹³ Diese Aussage Heinrich Bölls sollte bereits in der Hinführung dieser Arbeit auf die Umstände hindeuten, unter denen die Gattung der Kurzgeschichte ihre Hochzeit in der deutschen Nachkriegszeit erlebte. Nach den vorangegangenen Erläuterungen sollten diese Umstände noch deutlicher geworden sein: Die Fülle der zahlreichen, tragischen Schicksale jedes Einzelnen, der den Krieg, Flucht und Verfolgung miterlebt hat, war unermesslich. Jeder hatte eine Geschichte zu erzählen, die nicht einfach in Worte zu fassen war. Gleichzeitig stellten die Kriegserlebnisse auch eine kollektive Erfahrung dar, in der viele Menschen ähnliche Schicksale teilten. Aufgrund der extremen Belastungen durch Krieg und Verfolgung sowie dem Wunsch nach völliger Abkehr von faschistisch und militaristisch geprägter Sprache suchten die Autoren des Nachkriegsdeutschlands nach „neuen Formen, um Erfahrungen auszudrücken, für die es kein Modell gibt.“¹¹⁴ Die Popularität der short story im angelsächsischen Raum kam daher gewissermaßen gerade recht: „Nachkriegsschriftstellerinnen und –schriftsteller [...] wollen an Entwicklungen der Moderne anschließen, von denen sie im Nationalsozialismus

¹¹¹ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 73.

¹¹² Doderer, K.: Die Kurzgeschichte in Deutschland. S. XIII.

¹¹³ Widmer, U.: So kahl war der Kahlschlag nicht. S. 334.

¹¹⁴ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 102.

isoliert gewesen waren.“¹¹⁵ Die Schriftsteller positionierten sich – gemäß dem Prinzip des erläuterten Kahlschlags – zum „entschiedenen Gegenwartsbezug, zu Nüchternheit, zum Verzicht auf einen die Realität vergessen machenden Ästhetizismus“¹¹⁶. Im Mittelpunkt ihrer Literatur sollte der Mensch stehen, „der nichts hat als seine nackte Existenz. [...] Diesem poetologischen Ansinnen entspricht die US-amerikanische short story. Sie bietet hinsichtlich Form und Inhalt Modelle, die gleichfalls an Alltagserfahrungen und -ausdruck orientiert sind.“¹¹⁷

Durzak (1989) benennt den Augenblick als „strukturbildendes Element der Kurzgeschichte“¹¹⁸ und hierin lässt sich wohl auch die besondere Eignung der Kurzgeschichte für die Umstände und Themen der Nachkriegszeit benennen: Sie bot den Schriftstellern die Möglichkeit der Darstellung der genannten Fülle an Augenblicken, Einzelschicksalen und Grenzerfahrungen. Die „Momentaufnahme“ der Kurzgeschichte „entsprach den Schockerlebnissen und Erfahrungsfetzen der eigenen Generation in Krieg und Nachkrieg, für die ein ‚deutender‘, einordnender Zusammenhang noch fehlte, wie ihn der Roman voraussetzt.“¹¹⁹ Somit ließen sich die Ansprüche der Kahlschlagliteratur, nämlich die einfache, politisch nicht belastete Sprache, die Einfachheit, die Bescheidenheit und die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks sowie ein allumfassender Realismus in dieser kurzen Prosaform leicht verwirklichen. Die bereits ausführlich erläuterten Merkmale der Kurzgeschichte, nämlich die knappe, aussparende Erzählweise, die geradlinig auf den Schluss zulaufende Handlung sowie der untertreibende sprachliche Stil, eigneten sich besonders für Erzählungen der sogenannten *Trümmerliteratur*: „Die solchermaßen erreichte Komplexität beleuchtet über den gesellschaftskritisch erzählten Einzelfall hinaus oft die fatale Interdependenz von Individuum und Gesellschaft.“¹²⁰

Die bisherigen Erkenntnisse haben außerdem gezeigt, dass sich der Nachkriegskurzgeschichte offenbar ein großer dokumentarischer Wert zusprechen lässt, denn thematisch besteht eine enge Beziehung zu gesellschaftlichen Problemen dieser Zeit.¹²¹ Der „Bezug auf die historisch bedingte Wirklichkeitserfahrung“ kann als eine weitere Erklärung für die Kurzgeschichtenblüte der frühen Nachkriegszeit gesehen werden, denn die fragmentarisch gestaltete, offene und ausschnittshafte Form der Gattung Kurzgeschichte

¹¹⁵ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 102.

¹¹⁶ Ebd. S. 103 f.

¹¹⁷ Ebd. S. 104.

¹¹⁸ Vgl. Durzak, Manfred: Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte. München: Wilhelm Fink Verlag 1989 (= Uni-Taschenbücher 1519). S. 161.

¹¹⁹ Wehdeking, V. u.a.: Erzählliteratur in der frühen Nachkriegszeit. S.74.

¹²⁰ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 131.

¹²¹ Vgl. Ebd.. S. 130.

korrespondiert mit dem orientierungslosen Bewusstsein der Nachkriegszeit, dem konkrete Lösungen und Perspektiven fehlen.¹²²

„Einfachwerden‘ – so lautet der programmatische Anspruch aller Neuanfänge der Nachkriegsprosa und zumal des Genres Kurzgeschichte. ‚Einfachwerden‘, um innezuhalten, Atem zu holen, sich zu besinnen nach allem, was war.“¹²³ Dieses *Einfachwerden* resultiert somit offenbar aus der Situation der Knappheit und der Orientierungslosigkeit. Dabei besteht eine Korrelation zwischen der Situation der Knappheit im gesellschaftlichen Leben der Nachkriegszeit und auch der Knappheit der Texte der Gattung Kurzgeschichte in ihrer reduzierten Länge, Form, Struktur und Sprache. Knappheit vollzieht sich außerdem in weiteren Bereichen der Nachkriegszeit: Knappheit der Ressourcen im Allgemeinen, der Zeit, des Geldes, des Papiers, der Publikationsmöglichkeiten, aber in gewissem Maße auch der Autoren und der Leserschaft. Trotz dieser Knappheit war der literarische Nachholbedarf dennoch groß – sowohl bei den Autoren als auch bei den Lesern. Durch die literarische Form der Kurzgeschichte konnte diese Nachfrage eher erfüllt werden, als durch längere Prosaformen wie zum Beispiel dem Roman. Neben den bereits genannten Gründen spielten hier auch ganz praktische Aspekte wie schnellere Produktionsmöglichkeiten der Autoren sowie einfachere Publikationsmöglichkeiten durch Zeitschriften eine Rolle. Dabei sind diese Knappheit und das Prinzip des *Einfachwerdens* keinesfalls als Faktoren für Trivialität zu werten:

Die Kurzgeschichte ist weder eine erzählerisch anspruchslose Gattung noch wird sie durch die Distributionsmechanismen des modernen Literaturmarktes in den Unterhaltungsbereich abgedrängt, sie ist sowohl durch die getarnte Differenziertheit ihrer künstlerischen Form, die auch komplizierte seelische und geistige Vorgänge indirekt an der Oberfläche des Geschehens beschreibt und damit konkret veranschaulicht, als auch durch die Erkenntnisintention, mit der sie Gesellschaft und Wirklichkeit analysiert, entlarvt und zu verändern aufruft, eine Erzählform von hohem künstlerischen Anspruch und von großer Ausdruckseffizienz.¹²⁴

So ermöglichen diese Prinzipien entgegen ihres äußeren Anscheins nach vielmehr die Möglichkeit der Darstellung sehr komplexer Themen und eignen sich demnach hervorragend für die Themen der Nachkriegszeit. Der folgende zweite Teil der Arbeit soll sich nun schließlich den literarischen Texten selbst widmen. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, inwiefern diese Prinzipien des *Einfachwerdens* nun im Einzelnen von den Autoren in den verschiedenen Kurzgeschichten umgesetzt wurden.

¹²² Wehdeking, V. u.a.: Erzählliteratur in der frühen Nachkriegszeit. S. 74.

¹²³ Beutin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. S. 501.

¹²⁴ Durzak, M.: Die Kunst der Kurzgeschichte. S. 63.

4. Analyse: Ausgewählte Kurzgeschichten

Wolfgang Borchert, Wolfdietrich Schnurre und Heinrich Böll zählen zu den bekanntesten deutschen Nachkriegsautoren. Bei der Auswahl der zu analysierenden Kurzgeschichten dieser Arbeit stand eine gewisse Kanonisierbarkeit der Erzählungen im Vordergrund: Es sollten Texte sein, die stellvertretend für die meisten Kurzgeschichten der Nachkriegszeit stehen können, sowohl in Bezug auf Form als auch auf Inhalt. Dabei sollten Themen angesprochen werden, die für die Kurzgeschichte der Nachkriegszeit im Allgemeinen typisch sind. Gleichzeitig war jedoch auch eine gewisse Vielfalt wichtig, um die verschiedenen Ausprägungen der Grundsätze und Ideale der Literatur dieser Zeit veranschaulichen zu können. Diese Auswahl soll nun schlussendlich Rückschlüsse auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede verschiedener Kurzgeschichten zulassen. Der Entstehungszeitraum lässt sich für alle vier ausgewählten Texte in der frühen Nachkriegszeit bis 1950 datieren, da sich in dieser Zeit die bereits erläuterte Hochphase der Kurzgeschichte ansiedeln lässt. Im Folgenden wird zunächst ein Blick auf die Autoren, ihre programmatischen Ansichten und Ideale sowie die literarischen Texte im Einzelnen geworfen. Hier liegt der Fokus auf der Analyse von Form und Inhalt des jeweiligen Textes. Als Orientierung sollen hierbei die in Absatz 3.2 genannten relevanten Merkmale und Analysekatégorien von Kurzgeschichten dienen. Anschließend wird der Fokus dann auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Texte gelegt, indem einige durch die Einzelanalysen herausgearbeiteten bedeutsamen Aspekte als Vergleichsschwerpunkte dienen.

4.1 Wolfgang Borchert

Wolfgang Borchert war achtzehn Jahre alt, als der Krieg ausbrach, vierundzwanzig, als er zu Ende war. Krieg und Kerker hatten seine Gesundheit zerstört, das übrige tat die Hungersnot der Nachkriegsjahre, er starb am 26. November 1947, sechsundzwanzig Jahre alt. Zwei Jahre blieben ihm zum Schreiben, und er schrieb in diesen beiden Jahren, wie jemand im Wettlauf mit dem Tode schreibt; Wolfgang Borchert hatte keine Zeit, und er wußte es.¹²⁵

Mit diesen Zeilen, die Heinrich Böll einst über den früh verstorbenen Wolfgang Borchert schrieb, lässt sich dessen Leben und auch literarisches Schaffen ebenso komprimiert wie wirkungsvoll in Worte fassen. Aufgrund seines frühen Todes und seines bewegenden Schicksals wurde Borchert innerhalb der Nachkriegsliteratur zu einer Art

¹²⁵ Heinrich Böll über Wolfgang Borchert; In: Böll, Heinrich: Die Stimme Wolfgang Borcherts. In: Ders: Hierzulande. Aufsätze zur Zeit. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963. S. 135-140. Hier: S. 136.

Mythos.¹²⁶ Viele Autoren und Literaturwissenschaftlicher nahmen Stellung zu seinem Werk, bewerteten seine Relevanz und würdigten sein Engagement im Kampf um einen literarischen Neuanfang. Im Nachwort seines recht schmalen, gemessen an der kurzen Entstehungszeit jedoch wiederum beeindruckenden Gesamtwerks, heißt es beispielsweise: „Borchert schrieb gegen das Vergessen, auch gegen das Vergessen, selbst schuldig geworden zu sein, vor allem formulierte er das Gefühl seiner Generation: betrogen um ihre Jugend, verraten von allen, den lieben Gott eingeschlossen.“¹²⁷ Die Feststellung, Borchert habe mit seinen Texten einer ganzen Generation aus der Seele gesprochen, lässt sich häufig in der Forschung wiederfinden: „Es gelang ihm, der Sprecher einer ganzen Generation zu werden [...] Wolfgang Borcherts Werk skizzierte die von vielen Jugendlichen geträumte Zukunft eines nach-nationalsozialistischen Staates.“¹²⁸ Dabei wird in seinen Texten immer wieder deutlich, dass er die nach dem Krieg oftmals orientierungslosen und gar verbitterten Menschen wachrütteln wollte: Seine Texte appellieren an den Leser und die Gesellschaft, sie wollen dazu ermutigen, aufzustehen, mutig zu sein und für ein besseres Deutschland zu kämpfen. Am deutlichsten wird dieser Appell in *Dann gibt es nur eins!*, entstanden kurz vor seinem Tod (1947). In diesem Text fordert Borchert Mitglieder der verschiedensten Berufs- und Gesellschaftsgruppierungen auf, sich gegen den Krieg zu stellen und NEIN! zu sagen:

Du. Mann an der Maschine und Mann in der Werkstatt. Wenn sie dir morgen befehlen, du sollst keine Wasserrohre und keine Kochtöpfe mehr machen – sondern Stahlhelme und Maschinengewehre, dann gibt es nur eins:

Sag NEIN!¹²⁹

Doch neben all seiner Produktivität und der Anerkennung, die Borchert – vor allem auch noch nach seinem Tod – durch andere Literaturschaffende erfährt, bescheinigt er seiner Arbeit selbst eine „gewisse Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit“¹³⁰. Er nennt sie

¹²⁶ Vgl. Töteberg, Michael: Nachwort. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 547-570. Hier: S. 567.

¹²⁷ Ebd. S. 552.

¹²⁸ De Sterio, Alexandre Marius: Wolfgang Borchert. Eine literatursoziologische Interpretation. In: Wolfgang Borchert. Werk und Wirkung. Hrsg. von Rudolf Wolff. Bonn: Bouvier 1984 (= Sammlung Profile Bd. 9). S. 12-37. Hier: S. 33.

¹²⁹ Borchert, Wolfgang: Dann gibt es nur eins! In: Ders.: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 527-530. Hier: S. 527.

¹³⁰ Borchert, Wolfgang: Allein mit meinem Schatten und dem Mond. Briefe, Gedichte und Dokumente. Hrsg. von Gordon J.A. Burgess, Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996. S. 168.

einen „kurze[n] Rausch“¹³¹ und beschreibt auch die Schwierigkeiten, unter denen er als Schriftsteller der Nachkriegszeit leidet: „Manchmal bin ich erschüttert über meine Unfähigkeit, gutes Deutsch zu schreiben.“¹³² Er fasst klar in Worte, was bereits im Theorieteil dieser Arbeit angeklungen ist und schlussfolgert dementsprechend: „Ich muss mich erst an Prosa gewöhnen.“¹³³

Doch trotz dieser Schwierigkeiten kann er gewissermaßen als Sprachrohr der *jungen Generation* angesehen werden, indem er in seinen Texten ganz offensichtlich die richtigen Worte für die Gedanken und Gefühle dieser Zeit fand: „Sein Aufschrei war ein *moralischer*.“¹³⁴ Da diese moralischen Ideale in seinen sehr nüchternen und aussparenden Kurzgeschichten jedoch zwischen den Zeilen versteckt bleiben, soll im Folgenden noch ein kurzer Blick auf einen seiner berühmtesten Texte geworfen werden, der zum Verständnis seiner persönlichen, politischen Vorstellungen beitragen soll.

4.1.1 Sprachrohr einer Generation: *Das ist unser Manifest*

Der 1947 entstandene Prosatext *Das ist unser Manifest* kann als eine Art programmatisches Statement Borcherts gesehen werden, das dem Geist der *jungen Generation* entsprach. „Helm ab Helm ab: – Wir haben verloren!“¹³⁵ lautet der erste Satz und verweist sogleich und ohne Umschweife auf die unmittelbare Situation nach Kriegsende. Gleich darauf verweist Borchert aber auch auf die Schwierigkeit eines Neuanfangs, da der Krieg unübersehbare Spuren hinterlassen hat: „Die Kompanien sind auseinandergelaufen. Die Kompanien, Bataillone, Armeen. Die großen Armeen. Nur die Heere der Toten, die stehn noch. Stehn wie unübersehbare Wälder: dunkel, lila, voll Stimmen.“¹³⁶ Hierbei zeigt sich, dass Borchert – wie zuvor bereits genannt – gegen das Vergessen und gegen die Tatsache, sich schuldig gemacht zu haben, schreibt. Gleich darauf folgt ein indirekter Appell, der dazu aufruft, die gemachten Fehler nicht zu wiederholen: „Wir werden nie mehr antreten auf einen Pfiff hin und Jawohl sagen auf ein Gebrüll.“¹³⁷ Borchert verschweigt somit das Geschehene nicht und macht bewusst, dass es nicht ungeschehen gemacht werden kann. Gleichzeitig gibt er jedoch auch die Richtung für einen Neuan-

¹³¹ Borchert, W.: Allein mit meinem Schatten und dem Mond. S. 168.

¹³² Ebd. S. 169 f.

¹³³ Ebd. S. 169.

¹³⁴ De Sterio, A. M.: Wolfgang Borchert. S. 36 f.

¹³⁵ Borchert, Wolfgang: *Das ist unser Manifest*. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 517-524. Hier: S. 517.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

fang vor. Aus literarischer Sicht sollte dieser Neuanfang folgendermaßen gestaltet werden:

Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns Geduld. Wir brauchen die mit dem heißen heiser geschluchzten Gefühl. Die zu Baum Baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv.¹³⁸

Hier formuliert er ganz klar sein persönliches Literaturverständnis und gleichzeitig auch die Ideale, die sich die gesamte *junge Generation* selbst gesetzt haben, darunter vor allem Realitätsnähe. Dabei macht Borchert auch sogleich klar, dass die Literatur und auch die verwendete literarische Sprache dieser Zeit nichts beschönigen kann und will: „Nein, unser Wörterbuch, das ist nicht schön. Aber dick. Und es stinkt. Bitter wie Pulver. Sauer wie Steppensand. Scharf wie Scheiße. Und laut wie Gefechtslärm.“¹³⁹ Trotz all dieser negativen Erfahrungen, die es zu verarbeiten gilt, gibt er dennoch Grund zur Hoffnung und gewissermaßen eine Art Motivation, aufzustehen und weiterzumachen:

Denn wir lieben diese gigantische Wüste, die Deutschland heißt. Dies Deutschland lieben wir nun. Und jetzt am meisten. Und um Deutschland wollen wir nicht sterben. Um Deutschland wollen wir leben.¹⁴⁰

[...]

Und dieses Deutschland müssen wir doch wieder bauen im Nichts, über Abgründen: Aus unserer Not, mit unserer Liebe. Denn wir lieben dieses Deutschland doch.¹⁴¹

Borcherts programmatische Ansichten und Ideale decken sich also mit den Vorstellungen der *jungen Generation* und somit kann er als ein wichtiges Mitglied dieser Bewegung angesehen werden. Seinen Texten liegt die Ansicht zugrunde, die Realität nicht zu verschleiern, sondern auf die Grausamkeiten der Vergangenheit und der Gegenwart aufmerksam machen zu wollen. Gleichzeitig will er jedoch an die Moral jedes Einzelnen appellieren, nicht zu hoffnungslos zu kapitulieren, sondern vielmehr aus der schrecklichen Vergangenheit zu lernen. Inwiefern er diese Vorstellungen in seinen sehr nüchternen Kurzgeschichten verarbeitet hat, soll nun in der Einzelanalyse der beiden zu betrachtenden Texte näher beleuchtet werden.

¹³⁸ Borchert, W.: Das ist unser Manifest. S. 519.

¹³⁹ Ebd. S. 521.

¹⁴⁰ Ebd. S. 523.

¹⁴¹ Ebd. S. 524.

4.1.2 *Die Küchenuhr*

Die Kurzgeschichte *Die Küchenuhr*¹⁴² wurde erstmals im August 1947 in der *Hamburger Allgemeinen Zeitung* abgedruckt.¹⁴³ Sie zählt zu den bekanntesten Kurzgeschichten Borcherts und wurde außerdem in seinem zweiten Erzählband *An diesem Dienstag* (1947) veröffentlicht. Die Handlung ist auf den ersten Blick recht einfach und in wenigen Worten erzählt: Ein junger Mann setzt sich zu einigen weiteren Menschen auf eine Bank und zeigt ihnen das Einzige, das ihm nach einem Bombenangriff geblieben ist: Es ist eine kaputte Küchenuhr, durch die er Erinnerungen an sein früheres Leben durchlebt.

Der erste Satz der Geschichte wirft den Leser gewissermaßen unmittelbar ins Geschehen: „Sie sahen ihn schon von weitem auf sich zukommen, denn er fiel auf.“¹⁴⁴ Bereits hier lässt sich sowohl die aussparende Erzählweise der Kurzgeschichte erkennen als auch gleichermaßen die Spannung, die durch wenige Umschweife und den Verzicht auf ausufernde Beschreibungen erzeugt wird. Der Protagonist wird im Verlauf der Geschichte weiterhin lediglich als „er“ bezeichnet, er erhält keinen Namen. Die einzige Beschreibung seiner Person folgt im zweiten Satz: „Er hatte ein ganz altes Gesicht, aber wie er ging, daran sah man, daß er erst zwanzig war.“¹⁴⁵ Auch die weiteren Figuren bleiben namenlos: Sie werden bezeichnet als „die Frau“, „der Mann“, „Einer“, und „die auf der Bank in der Sonne saßen“. Sie erfüllen damit lediglich die Funktion der Zuhörer der Geschichte des Protagonisten und erscheinen zudem austauschbar. Die Beschreibung des Raums, in der sich die Geschichte abspielt, erfolgt im nächsten und sogleich dritten Satz der Erzählung: „Er setzte sich mit seinem alten Gesicht zu ihnen auf die Bank.“¹⁴⁶ Es ist unbedeutend, in welchem Umfeld diese Bank steht, somit wird auch kein Wort für eine Beschreibung dessen verschwendet. Im späteren Verlauf der Geschichte, wenn der Protagonist von seiner Erinnerung an frühere Zeiten erzählt, tritt die Küche seines Elternhauses als weiterer Raum hinzu. Der vierte Satz: „Und dann zeigt er ihnen, was er in der Hand trug“¹⁴⁷ leitet schließlich zum zentralen Gegensatz der Geschichte über: Der Küchenuhr.

¹⁴² Die Kurzgeschichte *Die Küchenuhr* wird im Folgenden zitiert nach: Borchert, Wolfgang: *Die Küchenuhr*. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 237-239. Nachstehend wird zur Bezeichnung des Textes das Kürzel ‚Küchenuhr‘ verwendet.

¹⁴³ Vgl. Borchert, Wolfgang: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 537.

¹⁴⁴ *Küchenuhr*. S. 237.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

Bereits der Titel der Kurzgeschichte deutet darauf hin, dass es sich um eine typische *Gegenstandsgeschichte* handelt: „Ein bestimmter Gegenstand dient als Ferment der Schilderung zentraler Erlebnisse, Lebensstationen oder auch des Daseinsgefühls des Protagonisten.“¹⁴⁸ Ebenso wie der prägnante Titel rückt also der Text selbst den Gegenstand einer Küchenuhr in den Mittelpunkt der Erzählung. Diese zentrale Rolle spielt sie in diesem Fall vor allem, weil sie als Auslöser der Erinnerung des Protagonisten fungiert.¹⁴⁹ Die Küchenuhr steht als Symbol: für das frühere Leben, die gewohnte Alltagswelt und vor allem für deren Verlust. Sie ist ein Überbleibsel eines ganzen Kosmos an Besitztum, der durch den Krieg verloren ging. Somit fungiert sie als Erinnerung daran und diese Möglichkeit der Erinnerung bewirkt eine qualitative Aufwertung des Gegenstands, denn der Protagonist selbst stellt fest: „Sie hat weiter keinen Wert, [...] das weiß ich auch.“¹⁵⁰ Als Teil der (verlorenen) prototypischen Alltagswelt trägt sie jedoch einen großen ideellen Wert. Dies wird unter anderem dadurch deutlich, dass der Protagonist die Uhr ganz direkt anspricht und sie gewissermaßen humanisiert: „Da sagte er der Uhr leise ins weißblaue runde Gesicht [...]“.¹⁵¹

Eine Uhr an sich steht im Allgemeinen in Verbindung mit dem Faktor Zeit. Normalerweise steht eine Uhr für das Messen einer Zeitspanne, für vergehende Zeit und somit auch für Vergänglichkeit. In diesem Fall bietet die Uhr aufgrund der Tatsache, dass sie stehengeblieben ist, die Illusion eines Stillstands. Hier kann eine Verbindung zur bereits erläuterten *Stunde Null* gesehen werden: Alles liegt in Trümmern, in diesem Fall das Elternhaus des Protagonisten, und die Zeit steht still. Die Uhr überwindet und symbolisiert somit die Zeitgrenze am 8. Mai 1945 und erhält damit eine doppelte ideelle Aufladung. Somit sind nicht nur die Zeiger der Uhr mit dem Abwurf der Bomben stehengeblieben, sondern auch die Zeit für den Protagonisten. Charakteristisch für die Nachkriegskurzgeschichte ist hierbei jedoch, dass nichts im Text selbst konkret darauf hinweist, dass die Handlung in der deutschen Nachkriegszeit nach 1945 spielt. Der Leser muss sich diese Tatsache aus der Handlung selbst erschließen.

Der Protagonist klammert sich, symbolisch dargestellt durch den Gegenstand der Küchenuhr, an die Erinnerungen an sein vergangenes Leben und damit an die Zeit, in der sowohl die Uhr als auch sein Leben noch intakt waren. Dass die Uhr aufgrund des Abwurfs von Bomben stehen geblieben ist, will der Protagonist nicht wahrhaben. Es

¹⁴⁸ Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 86.

¹⁴⁹ Vgl. Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 132.

¹⁵⁰ Küchenuhr. S. 237.

¹⁵¹ Ebd. S. 239.

scheint als würde er die Grausamkeiten des Krieges verdrängen: „Sie müssen nicht immer von den Bomben reden.“¹⁵² Der junge Mann steht nach dem Verlust seines Zuhauses und seiner Eltern unter Schock: Er „scheint wahnsinnig geworden zu sein.“¹⁵³ Allerdings benennt Borchert den psychischen Zustand des Mannes nicht konkret und auch hier muss der Leser gewissermaßen zwischen den Zeilen lesen und sich diesen Zustand aus dem Verhalten des Mannes selbst erschließen.¹⁵⁴ Auch in diesem Punkt weist die Kurzgeschichte die bereits genannten, typischen Merkmale auf: Der aussparende Stil erfordert eine aktive Assoziierungsleistung des Lesers, außerdem konzentriert sich das inhaltliche Thema auf den Bereich der Alltagswelt und die charakteristische Kürze ist ohnehin gegeben. Eine stilistische Auffälligkeit scheint sich jedoch gegen die prinzipiell aussparende Erzählweise zu stellen: Der Text enthält auffallend viele Wiederholungen. Diese sprachliche Besonderheit könnte zum einen auf den Wahnsinn und die Verwirrung des Protagonisten hindeuten, zum anderen unterstreichen diese sich wiederholenden Aussagen des Protagonisten ihre Bedeutung. Hierzu zählt zum Beispiel die Tatsache, dass die Uhr „übriggeblieben“¹⁵⁵ ist. Dies ist der Fokus, den der Protagonist selbst setzt: Ihm geht es nicht um den Verlust all der anderen Dinge, vermutlich da er diese Tatsache verdrängen möchte, sondern darum, dass die Uhr noch existiert. Darauf stützt er seine Erinnerungen an die Mutter und sein alltägliches Leben. Hier findet sich eine weitere auffällige Wiederholung: Er betont mehrmals, dass die erinnerte Szenerie seines alltäglichen Lebens für ihn ganz „selbstverständlich“¹⁵⁶ war. Umso schwerer wiegt nun also der Verlust dieser Alltagswelt, da der junge Mann selbst feststellt: „Und ich dachte, das könnte nie aufhören. [...] Jetzt, jetzt weiß ich, daß es das Paradies war. Das richtige Paradies.“¹⁵⁷ Dieses Paradies liegt in der beschriebenen, selbstverständlich gewordenen Alltagswelt und „die symbolische Funktion der Uhr ist es vornehmlich, auf dieses Paradies bzw. den paradiesischen Zustand zu verweisen.“¹⁵⁸ Der Satzsatz der Kurzgeschichte hebt diese Bedeutung nochmals hervor: „Er [der Mann, der neben ihm saß] dachte immerzu an das Wort Paradies.“¹⁵⁹ Der Satzsatz dient demnach dazu, den Fokus der Kurzgeschichte nochmals zu betonen und den Leser an dieser Stelle anknüpfend

¹⁵² Küchenuhr. S. 238.

¹⁵³ Große, Wilhelm: Wolfgang Borchert. Kurzgeschichten. Interpretationen von Wilhelm Große. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal und Clemens Kammler. München: Oldenbourg 1995 (= Oldenbourg Interpretationen, Bd. 30). S. 56.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Küchenuhr. S. 237.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 239.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Große, W.: Wolfgang Borchert. S. 55.

¹⁵⁹ Küchenuhr. S. 239.

weiterdenken zu lassen. Der paradiesische Zustand, die verlorene Alltagswelt, wird durch das Stehenbleiben der Zeiger auf der Küchenuhr und die Erinnerung daran gewissermaßen konserviert und damit erhält die Küchenuhr schlussendlich ihre große Bedeutung.¹⁶⁰ Außerdem kann in diesem Verlust des Paradieses auch ein biblisches Motiv wiedergefunden werden: Die Vertreibung aus dem Paradies.¹⁶¹

Die zuvor beschriebene „eindringliche Gestaltung des Themas vom verlorenen Paradies“¹⁶² erzielt Borchert durch „übereinander gelagerte Zeitebenen“¹⁶³. Hierin kann die Struktur der Kurzgeschichte gesehen werden. Die verschiedenen Zeitebenen lassen sich in den Zeitpunkt, als der Mann von der Arbeit heimkehrte („fast immer um halb drei“¹⁶⁴), den Zeitpunkt des Bombenabwurfs (als die Uhr stehenblieb, ebenfalls um halb drei), und schließlich in den Zeitpunkt, in dem er mit der Uhr in der Hand auf der Bank sitzt und seine Geschichte erzählt, gliedern. Der Autor arbeitet somit mithilfe des Gegenstands der Küchenuhr „den menschlichen Verlust scharf heraus, indem er in die knappe Situation Rückwendungen zur erinnerten Vergangenheit und Vorvergangenheit einfügt und die damals als selbstverständlich hingenommene Geborgenheit mit dem jetzigen Verlust kontrastiert.“¹⁶⁵

Abschließend bleibt vorerst festzuhalten, dass die Kurzgeschichte *Die Küchenuhr* die Auswirkungen des Krieges darstellt, ohne sich direkt auf grausame Kriegsgeschehen zu beziehen. Es geht um Krieg, aber nicht aus einer historischen Vogelperspektive heraus, sondern indirekt, indem Aspekte des alltäglichen Lebens der Menschen dargestellt werden. Es handelt sich hierbei um kollektive, pauschale Erfahrungen: Kargheit, Knappheit und in diesem Fall vor allem Verlust. So wird dem Leser das grausame Ausmaß des Krieges gewissermaßen zwischen den Zeilen bewusst. Das zentrale Thema Verlust wird hier an einem Einzelschicksal dargestellt, kann in seiner Bedeutung jedoch auf die gesamte Gesellschaft des Nachkriegsdeutschlands übertragen werden. Die Analyse hat außerdem gezeigt, dass die Geschichte bei all ihrer Knappheit und ihrer einfachen, aussparenden Erzählweise dennoch äußerst komplex und tief greifend wirkungsvoll gestaltet ist.¹⁶⁶

¹⁶⁰ Vgl. Große, W.: Wolfgang Borchert. S. 55.

¹⁶¹ Vgl. Ebd.

¹⁶² Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 131.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Küchenuhr. S. 238.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 131 f.

4.1.3 *Das Brot*

Die Kurzgeschichte *Das Brot*¹⁶⁷ wurde erstmals in der *Hamburger Freie Presse* im November 1946 gedruckt.¹⁶⁸ Obwohl sie von Borchert selbst in keiner der beiden Prosasammlungen *Die Hundebblume* und *An diesem Dienstag* aufgenommen wurde, gehört sie dennoch zu einer der bekanntesten Kurzgeschichten der frühen Nachkriegszeit. Die Handlung ist ebenso wie die Sprache einfach und geradlinig: Eine Frau wird durch ein Geräusch mitten in der Nacht wach. Sie findet ihren Mann in der Küche, wo Krümel darauf hindeuten, dass er sich heimlich ein Stück Brot abgeschnitten hat. Der Mann gibt dies jedoch nicht zu und die Frau versucht zu verbergen, dass sie ihn durchschaut hat, da sie ihn nicht beschämen will. Am nächsten Tag verzichtet sie schließlich sogar für ihn auf eine ihrer abgezählten Brotscheiben. In der Geschichte selbst finden sich keine Hinweise darauf, dass sie in der Nachkriegszeit spielt: Der Leser muss selbst erschließen, dass es eine Zeit sein muss „in der Hunger herrscht und in der Lebensmittel rationiert sind, denn nur so erklärt sich das Abzählen der Brotscheiben [...] und so bekommt die Tat des Mannes ihr Gewicht.“¹⁶⁹ Das Thema der Kurzgeschichte ist abermals in der Alltagswelt anzusiedeln und stellt zugleich eine kollektive Erfahrung der Nachkriegsgesellschaft dar. Der Titel ist kurz und prägnant, benennt schlicht die vermeintlich nichtige, aber in diesem Fall doch so bedeutsame Sache, um die es in der Geschichte geht: eine Scheibe Brot.

„Plötzlich wachte sie auf.“¹⁷⁰ Die Geschichte beginnt, wie so oft bei Borchert, völlig unvermittelt. Vor allem das Wort ‚plötzlich‘ lässt den Leser förmlich aufschrecken. Das Aufwachen der Frau ist jedoch nicht nur der Tatsache geschuldet, dass in der Küche jemand gegen einen Stuhl gestoßen hatte.¹⁷¹ „Es ist ein Aufwachen im übertragenen Sinne [...]. Plötzlich muß sich auch die Frau damit konfrontiert sehen, daß sie von ihrem Mann hintergangen wird.“¹⁷² Als sie die Brotkrümel auf dem Tischtuch liegen sieht, erfasst sie die Situation sofort und ihre Enttäuschung wird deutlich: „Sie fühlte, wie die Kälte der Fliesen langsam an ihr hochkroch.“¹⁷³ Dabei wird schnell klar, dass es nicht um die Scheibe Brot an sich geht, nicht um den Hunger, der sicherlich beide

¹⁶⁷ Die Kurzgeschichte *Das Brot* wird im Folgenden zitiert nach: Borchert, Wolfgang: *Das Brot*. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 320-322. Nachstehend wird zur Bezeichnung des Textes das Kürzel ‚Brot‘ verwendet.

¹⁶⁸ Vgl. Borchert, W.: *Das Gesamtwerk*. S. 538.

¹⁶⁹ Große, W.: *Wolfgang Borchert*. S. 47.

¹⁷⁰ *Brot*. S. 320.

¹⁷¹ Vgl. Ebd.

¹⁷² Große, W.: *Wolfgang Borchert*. S. 48.

¹⁷³ *Brot*. S. 320.

gleichermaßen plagt, sondern um die Beziehung der beiden Eheleute zueinander. „Sie sah ihn nicht an, weil sie nicht ertragen konnte, daß er log. Daß er log, nachdem sie neununddreißig Jahre verheiratet waren.“¹⁷⁴ Es scheint, als sei das Vertrauen der Ehepartner zerstört: „Die Liebe, die sie einmal verband, scheint längst geschwunden.“¹⁷⁵ So steht zunächst das Elend der Lage des Ehepaars im Vordergrund der Erzählung, doch die Reaktion der Frau zeichnet schließlich ein anderes Bild der Ehe. Es zeigt, „daß hier Raum ist für eine neue Art der Liebe. Sie schließt Mitleid und Verzicht ein.“¹⁷⁶ Der Mann hintergeht seine Frau aus einer Notsituation heraus, dem unerträglichen Hunger, und er belügt sie, weil er sich dafür schämt. Die Frau aber stellt ihn nicht bloß und weist ihn auf seinen Fehler hin, denn sie „sieht nicht das Brot, sondern die Not des Menschen“¹⁷⁷. Sie „[kommt] ihm zu Hilfe“¹⁷⁸ und akzeptiert seine Lüge, obwohl sie ihn und die Situation durchschaut hat. Sie will ihn nicht beschämen und „ihre Größe ist es, daß sie die Hinfälligkeit ihres Mannes sieht und zugleich als solche akzeptiert.“¹⁷⁹ Gleichzeitig wird dennoch klar, dass die Situation die Beziehung belastet. Das alltägliche Leben ist durch die Folgen des Krieges nicht mehr so, wie es früher einmal war. Es verlangt den Menschen einiges ab: Verzicht, Verständnis, Nachsicht. „Die Frau ist die Heldin im bitteren Alltag, weil sie zugunsten des anderen verzichtet, ohne eine Gegenleistung einzufordern.“¹⁸⁰ Diese Fähigkeit führt bei der Frau soweit, dass sie die Not ihres Mannes anerkennt und ihm über diese Situation hinaus helfen will. Als sie ihm am nächsten Tag zusätzlich ihr Stück Brot anbietet, wird das Ausmaß der Belastung ein weiteres Mal deutlich: Der Mann beugt sich tief über seinen Teller, die Frau empfindet Mitleid für ihn¹⁸¹: „Die Ehepartner empfinden Scham voreinander.“¹⁸² Und dennoch: „Scham bedeutet hier, den anderen nicht verletzen wollen, ihn trotz seiner Hinfälligkeit zu achten.“¹⁸³ Somit kann trotz aller Umstände ein positives Bild der Beziehung der

¹⁷⁴ Brot. S. 320 f.

¹⁷⁵ Elm, Theo: Draußen vor der Tür. Geschichtlichkeit und Aktualität Wolfgang Borcherts. In: „Pack das Leben bei den Haaren“. Wolfgang Borchert in neuer Sicht. Hrsg. von Gordon Burgess und Hans-Gerd Winter. Hamburg: Dölling und Galitz 1996 (= Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 5). S. 263-279. Hier: S. 266.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Bräutigam, Kurt: Äußere und innere Wirklichkeit in Borcherts Kurzgeschichte „Das Brot“. In: Die pädagogische Provinz 13 (1959). S. 392-398. Hier: S. 395.

¹⁷⁸ Brot. S. 321.

¹⁷⁹ Große, W.: Wolfgang Borchert. S. 48.

¹⁸⁰ Winter, Hans-Gerd: Wolfgang Borchert: Das Brot. In: Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten. Hrsg. von Werner Bellmann. Stuttgart: Reclam 2004 (= Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 17525). S. 24.

¹⁸¹ Vgl. Brot. S. 322.

¹⁸² Große, W.: Wolfgang Borchert. S. 49.

¹⁸³ Ebd.

Eheleute gezeichnet werden. Hier zeigt sich „ein Akt der Liebe oder der Humanität, [in einer] Welt, die von zerstörerischen Kräften beherrscht wird.“¹⁸⁴

Die Geschichte zeigt, dass sich zwischenmenschliche Beziehungen nicht einfach bewerten lassen können.¹⁸⁵ In diesem Fall hängt die jeweilige Bewertung zudem von der individuellen Sicht des Lesers ab. Erzählt wird aus der Sicht der Frau, außer an einer bestimmten Stelle, als sich die Eheleute gegenseitig als erschreckend alt wahrnehmen.¹⁸⁶ Auch hier wird deutlich, dass sich die Beziehung offensichtlich verändert hat. In Bezug auf die Figuren und auch den Raum, in dem die Geschichte erzählt wird, lässt sich erneut feststellen, dass nur das Notwendigste benannt wird. Die Personen werden durchgängig als „er“ und „sie“ bezeichnet, sie erhalten keine Namen. Die Beschreibung des Raums ist stark begrenzt: „Bett, Tisch und Tischtuch, Brotteller, Messer und Lampe fungieren dabei als Requisiten.“¹⁸⁷ Die fehlende Erläuterung zu Beteiligten, Ort und Zeit zeigt, ebenso wie in *Die Küchenuhr*, die alltägliche Situation eines beliebigen Durchschnittsmenschen.¹⁸⁸ Die Kurzgeschichte „stellt ein Musterbeispiel für die linear erzählte Geschichte mit Kulminationspunkt am Schluss und äußerst verdichteter Zeitstruktur dar“¹⁸⁹. Borchert benutzt vorwiegend einfache, kurze Hauptsätze. Hierdurch wird an manchen Stellen des Textes beinahe eine ironische Wirkung erzeugt: „Sie standen sich im Hemd gegenüber. Nachts. Um halb drei. In der Küche.“¹⁹⁰ Diese Wirkung unterstreicht die Tatsache, dass die Situation für beide beteiligten Figuren absurde Züge trägt. Der Mann fühlt sich ertappt, denn er dachte, seine Frau schläft tief und fest. Die Frau wiederum ist enttäuscht über das Verhalten ihres Mannes und möchte ebenso wie er aus der Situation entfliehen („Und sie sah von dem Teller weg“¹⁹¹). Obwohl zwischen den Ehepartnern eine gewisse Sprachlosigkeit herrscht, besteht die Erzählung zu großen Teilen aus direkter Rede. Allerdings finden sich auch hier wieder einige Wiederholungen: Der Mann betont mehrmals, dass er dachte, „hier wäre was“¹⁹². Ansonsten finden sich jedoch kaum ausschmückende Stilmittel. Der Schluss ist offen gehalten und bietet dem Leser somit Raum, sich ein Urteil über die Situation zu bilden.

¹⁸⁴ Große, W.: Wolfgang Borchert. S. 49.

¹⁸⁵ Vgl. Winter, H.-G.: Wolfgang Borchert: Das Brot. S. 24.

¹⁸⁶ Vgl. Brot. S. 320.

¹⁸⁷ Winter, H.-G.: Wolfgang Borchert: Das Brot. S. 25.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 26.

¹⁸⁹ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 131.

¹⁹⁰ Brot. S. 320.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Vgl. Brot S. 320 f.

Das Thema ist also offenbar in Zeiten der Nachkriegszeit ein alltägliches, die Sprache und die Gestaltung der Erzählung bleiben einfach und geradlinig. „Gerade diese erzählerische Dezenz oder die bewußte Zurücknahme des Pathos macht die in der Handlung der Frau bezeugte Humanität um so glaubwürdiger und eindringlicher.“¹⁹³ Der Krieg wird in diesem Fall mit keinem einzigen Wort erwähnt, es kommt nichts vor, was damit zusammenhängt, aber dennoch wirkt er „zerstörerisch, und er unterminiert hier letztlich auch das Verhältnis zwischen Mann und Frau.“¹⁹⁴ Allerdings zeigt sich ein „Gegengewicht zu dieser Zerstörung“¹⁹⁵, nämlich die „in der Geste des Verzeihens und Mitleidens bezeugte Humanität der Frau“¹⁹⁶.

Sowohl stilistisch als auch inhaltlich gesehen lassen sich zwischen Borcherts Erzählungen *Die Küchenuhr* und *Das Brot* somit einige Parallelen feststellen: Die räumliche Begrenzung und die Konzentration auf den Bruchteil einer alltäglichen Situation, die im zeitlichen Kontext jedoch für den Einzelnen existenziell bedeutungsvoll ist,¹⁹⁷ scheinen für seine Kurzgeschichten charakteristisch zu sein. In seinem Aufsatz *Die Stimme Wolfgang Borcherts* äußert sich Heinrich Böll folgendermaßen zur Vorgehensweise Borcherts in *Das Brot*:

Die ‚Helden‘ dieser Geschichte sind recht alltäglich: ein altes Ehepaar, neununddreißig Jahre miteinander verheiratet. Und der ‚Streitwert‘ in dieser Geschichte ist gering (und doch so gewaltig, wie ihn die Augenzeugen der Hungersnot noch in Erinnerung haben mögen): eine Scheibe Brot. Die Erzählung ist kurz und kühl. Und doch ist das ganze Elend und die ganze Größe des Menschen mit aufgenommen [...].¹⁹⁸

Ein begrenzter Ausschnitt aus einer individuellen und alltäglichen Situation erhält somit schließlich einen dokumentarischen Wert.¹⁹⁹ Böll fasst den Wert der Kurzgeschichte Borcherts treffend in Worte:

Sie ist Dokument, Protokoll des Augenzeugen einer Hungersnot, zugleich aber ist sie eine meisterhafte Erzählung, kühl und knapp, kein Wort zu wenig, kein Wort zuviel [...]: diese kleine Erzählung wiegt viele gescheite Kommentare über die Hungersnot der Nachkriegsjahre auf, und sie ist mehr noch als das: ein Musterbeispiel für die Gattung Kurzgeschichte.²⁰⁰

¹⁹³ Große, W.: Wolfgang Borchert. S. 47.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 131.

¹⁹⁸ Böll, H.: Die Stimme Wolfgang Borcherts. S. 139.

¹⁹⁹ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 131.

²⁰⁰ Böll, H.: Die Stimme Wolfgang Borcherts. S. 138.

In Wolfgang Borcherts Erzählungen *Die Küchenuhr* und *Das Brot* spiegelt sich das Hauptmotiv der Gattung Kurzgeschichte im Inhalt selbst wieder: Kargheit, Knappheit und Verlust sind in der Nachkriegszeit kollektive Erfahrungen der gesamten Gesellschaft. Dies wird hier an schicksalhaften Einzelbeispielen vergegenwärtigt, ohne die Grausamkeiten des Krieges direkt und umfassend zu thematisieren. Die Analyse hat gezeigt, dass Meyer (2014) zu Recht behauptet: „Die Geschichten Wolfgang Borcherts gelten bis heute in ihrer Knappheit und in ihrer Konzentration auf die zeitgenössische Erfahrungswirklichkeit als modellhaft für die Nachkriegsliteratur.“²⁰¹ Die Kennzeichen seiner Kurzgeschichten können sowohl in der aussparenden, sehr knapp gehaltenen Erzählweise, als auch den bedeutungsvollen Wiederholungen gesehen werden;²⁰² dazu kommen „eine – beim ersten Lesen häufig unmerklich – zielgerichtete Handlungsführung, eine an der Umgangssprache orientierte Figurenrede und ein tendenziell sachlicher, Gefühle eher unterdrückender, untertreibender Stil.“²⁰³ Im Folgenden soll nun der Blick auf einen anderen, nicht minder bedeutenden Nachkriegsautor geworfen und gleichzeitig die Frage beantwortet werden, auf welche Art und Weise er die Themen der Nachkriegszeit literarisch verarbeitet.

4.2 Wolfdietrich Schnurre

Wolfdietrich Schnurre gilt als einer der Mitbegründer der *Gruppe 47*, denn seine Kurzgeschichte *Das Begräbnis* (1946) war der erste Text, der beim Gründungstreffen am Bannwaldsee gelesen wurde. Ebenso wie Wolfgang Borchert nahm er als Soldat am zweiten Weltkrieg teil und war damit nachhaltig geprägt von dieser Zeit. Im kurzen, autobiographischen Text *Wer ich bin*, der in seinem 1977 erschienenen Erzählband veröffentlicht wurde, wird deutlich, dass sein gesamtes junges Leben von Krieg und den Erfahrungen des NS-Regimes geprägt war:

Ich bin Jahrgang zwanzig. Mit sechs habe ich in den österreichischen Alpen zum ersten Mal das Lied Hakenkreuz am Stahlhelm gehört. [...] 1943, im Winter südöstlich vor Charkow dachte ich, ich würde verrückt. Da brachen die Sowjets mit Flammenwerfern in die Stellungen ein. [...] Und im März 45, als ich an einem tauigen Morgen in gestohlenen Zivilkleidern westlich Küstrim behutsam von Bauernhof zu Bauernhof schlich, da habe ich zum ersten Mal auch begriffen, was Frieden sein könnte.²⁰⁴

²⁰¹ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 112.

²⁰² Vgl. Ebd.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Schnurre, Wolfdietrich: *Wer ich bin*. In: Ders.: *Erzählungen. 1945-1965*. München: List Verlag 1977. S. 397-398. Hier: S. 397 f.

So sah sich Schnurre, laut eigener Aussage, tagtäglich mit „einer blutigen Wirklichkeit konfrontiert“²⁰⁵, die sein literarisches Werk nachhaltig beeinflusste. „Entscheidend für das Schreiben der ‚jungen‘ Schriftsteller war ihre persönliche Betroffenheit.“²⁰⁶ Diese Betroffenheit ist in den Kurzgeschichten Schnurre besondres deutlich zu spüren. In einem Interview beschrieb er sein Schreiben nach 1945 einst folgendermaßen:

Zuerst begann man über sich selber und seine Grunderfahrungen zu schreiben. Sofort aber tauchte dahinter etwas Neues, bisher erfolgreich Verdrängtes, jetzt durch das Schreiben jedoch unübersehbar Gewordenes auf: das Schuldgefühl. Und Schuldgefühl, das ist das Positive an ihm, hat nie nur mit einem selber zu tun; immer empfindet man es in bezug [sic!] auf die andern. Und wer diese ‚andern‘ waren und worin die Schuld, die man ihnen gegenüber empfand, denn nun eigentlich bestand: das versuchte man jetzt schreibend zu klären.²⁰⁷

Schnurre benennt hier selbst die Thematik, die in seinem literarischen Werk immer wieder auftaucht: die Schuld. Der Krieg an sich und wohl vor allem auch seine – wenn auch offenbar unfreiwillige – Beteiligung daran ließen den Autor lange Zeit nicht ruhen. Diese Annahme zeigt sich sowohl in seinen literarischen Texten selbst als auch in seinen persönlichen Aussagen in Interviews oder nicht-fiktionalen Texten, denn Schnurre hat über die Jahre hinweg wiederholt Stellung zu seinem schriftstellerischen Selbstverständnis und seiner literarischen Tätigkeit genommen.²⁰⁸ Dabei spricht er in Bezug auf die frühe Nachkriegszeit beispielsweise von einem „Schreiben auf Biegen und Brechen“²⁰⁹, das durch ein „Würgen im Hals“²¹⁰ und dem „Blutgeschmack auf der Zunge“²¹¹ wohl maßgeblich beeinflusst wurde. Sein persönliches Schuldgefühl fasste er einmal folgendermaßen in Worte:

Machen Sie sich bitte klar, was es für einen 25jährigen, der ich 1945 war, bedeutete, sechseinhalb sinnlose Kriegsjahre lang auf der falschen Seite gestanden zu haben. Machen Sie sich bitte die Skrupel und Gewissensbisse klar, die meinen zwei Desertionen vorausgingen, bzw. sie begleiteten.²¹²

Sein Schreiben stellte also, zumindest in den Jahren unmittelbar nach Kriegsende, eine selbstkritische und offene Auseinandersetzung mit der eigenen Biographie und

²⁰⁵ Sandmeyer, Peter: Schreiben nach 1945. Ein Interview mit Wolfdietrich Schnurre. In: Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur. Hrsg. von Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1977. S. 191-202. Hier: S.192.

²⁰⁶ Adelhoefer, Mathias: Wolfdietrich Schnurre. Ein deutscher Nachkriegsautor. Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft 1990. S. 14.

²⁰⁷ Sandmeyer, P.: Schreiben nach 1945. S. 193 f.

²⁰⁸ Vgl. Blencke, Katharina: Wolfdietrich Schnurre. Eine Werkgeschichte. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003 (= Mäander Beiträge zur deutschen Literatur, Bd. 5). Zugl.: Paderborn, Univ., Diss., 2002. S. 53.

²⁰⁹ Sandmeyer, P.: Schreiben nach 1945. S. 193.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd. S. 195.

dem historischen Zeitgeschehen dar.²¹³ Dabei ging es ihm offenbar in erster Linie auch darum, das Erlebte für sich selbst verarbeiten zu können, denn das Schreiben bot ihm eine Möglichkeit, „wieder Halt zu finden und den Schrecken des Krieges, wenn auch nicht zu bannen, so doch zu benennen.“²¹⁴ Ein Blick auf seinen berühmten Text *Kritik und Waffe* soll im Folgenden einen Einblick in sein Verständnis der Literatur der Nachkriegszeit im Allgemeinen und der Rolle der Kurzgeschichte innerhalb dieser Zeit im Speziellen liefern.

4.2.1 Zur Bedeutung der Kurzgeschichte: *Kritik und Waffe*

Geht es in der Forschung um die Gattung der Kurzgeschichte, ihre Bedeutung innerhalb der Nachkriegsliteratur und das Selbstverständnis der Autoren, die sich der kurzen Prosaform in dieser Zeit annahmen, findet der Text *Kritik und Waffe: Zur Problematik der Kurzgeschichte* von Wolfdietrich Schnurre oftmals Erwähnung. Hier schildert der Autor selbst seine Ansichten zur Beschaffenheit und Wirkung der Kurzgeschichte, indem er zunächst ganz pragmatisch die Frage stellt: „Was ist eine Kurzgeschichte?“²¹⁵. Er kommt daraufhin schnell zu dem Schluss, sie sei „ein Stück herausgerissenes Leben“²¹⁶ und unterstreicht damit die Tatsache, dass sich Kurzgeschichten der Nachkriegszeit mit Ausschnitten alltäglicher Gegebenheiten und persönlichen Erfahrungen des Einzelnen sowie der Gesellschaft beschäftigen. Die bereits im Theorieteil angesprochene Vermutung der Forschung, die deutsche Kurzgeschichte habe sich die angloamerikanische *short story* als Vorbild genommen, bestätigt auch Schnurre aus der Sicht eines Autors selbst: „Man wird der Kurzgeschichte [...] nur gerecht, wenn man sie zunächst als das Produkt ihres Ursprungslandes betrachtet, als amerikanische *short story* nämlich.“²¹⁷ Ebenfalls wie Borchert betont er die große Bedeutung des Realitätsbezugs als Hauptmerkmal der Kurzgeschichte:

In ihrem Mittelpunkt steht der Mensch. Nicht der Mensch, wie er sein könnte; der Mensch, wie er *ist*: geschunden, verfolgt, schuldbeladen, heimgesucht und verflucht. [...] Der Mensch ist großmülig und schwach, arm und versehrt; ihn ausgeglichen und unverwund-

²¹³ Vgl. Blencke, K.: Wolfdietrich Schnurre. S. 75.

²¹⁴ Bauer, Iris: „Ein schuldloses Leben gibt es nicht“. Das Thema „Schuld“ im Werk von Wolfdietrich Schnurre. Paderborn: Igel Verlag 1996. Zugl. Univ. Diss. München 1996. S. 19.

²¹⁵ Schnurre, Wolfdietrich: *Kritik und Waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte*. In: Ders.: *Erzählungen. 1945-1965*. München: List Verlag 1977. S. 388-396. Hier: S. 388.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd. S. 389.

bar zu zeigen, hieße, sein Abbild zerlügen. Nichts aber ist ein sichereres Kriterium für den Wert einer echten Kurzgeschichte als ihre Wahrhaftigkeit.²¹⁸

Besonders interessant sind außerdem seine Bemerkungen zur Bestimmung eines bestimmten Autorentyps. Laut Schnurre schreibt der Autor einer Kurzgeschichte nicht aus dichterischen oder visionären Ambitionen heraus: „Er schreibt, weil ihm etwas nicht paßt, weil er empört, erschüttert, in Mitleidenschaft gezogen ist.“²¹⁹ Hier zeigt sich nochmals die bereits angesprochene Bedeutung der persönlichen Betroffenheit der Autoren der *jungen Generation*. Schnurre bescheinigt dem Autor dieser Zeit: „Sein *Gewissen* treibt ihn zum Schreibtisch“²²⁰. So lassen sich die Ansprüche Borcherts als auch Schnurres unter dem Aspekt des Gewissens und der Moral zusammenfassen: Während Borchert appelliert und auf die vergangenen Grausamkeiten aufmerksam machen will, werden laut Schnurre zudem die persönlichen Schuldgefühle verarbeitet.

Auch zum sprachlichen Vorgehen und möglichen Stilmitteln nimmt Schnurre Stellung. Seiner Ansicht nach bedient sich der Kurzgeschichtenautor einer „absolut unpräzisen, hart dem Alltag angenäherten Sprache“²²¹. Die Handlung werde dabei „kühl, mit betonter Objektivität“²²² geschildert und das „ganze Augenmerk ist auf den präzisen, spannungsreichen Handlungsablauf gerichtet. Der Autor bleibt an der Oberfläche seiner Geschichte; nicht, was sein Held denkt, was er *tut*, ist ihm wichtig.“²²³ Somit verweist er auf die bereits bei Borcherts Kurzgeschichten betrachtete geradlinige und aussparende Erzählweise, betont jedoch zugleich: „Doch es gibt Tiefen genug, sie klaffen zwischen den Zeilen.“²²⁴

So deutet auch Schnurre die übergreifende Motivik des *Einfachwerdens* der Kurzgeschichte in der Nachkriegszeit an, indem er feststellt: „Ihre Stärke liegt im Weglassen, ihr Kunstgriff ist die Untertreibung.“²²⁵ Doch auch der Autor fragt sich, woher der plötzliche Aufschwung dieser bis zu diesem Zeitpunkt wenig beachteten Prosaform kam.²²⁶ Laut Schnurre liegt der Grund des plötzlichen Aufschwungs der Kurzgeschichte in Deutschland „im Stofflichen“²²⁷ begründet, genauer „in der Überfülle an peinigen-

²¹⁸ Schnurre, W.: Kritik und Waffe. S. 389.

²¹⁹ Ebd. S. 391.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd. S. 388.

²²⁶ Vgl. Ebd. S. 392.

²²⁷ Ebd. S. 393.

Erlebnissen aus den Kriegsjahren“²²⁸. Er schlussfolgert:

Schuld, Anklage, Verzweiflung – das drängte zur Aussage. Zu keiner ästhetisch verbrämten, auch zu keiner durchkomponierten oder gar episch gegliederten; nein: zu einer atemlos heruntergeschriebenen, keuchend kurzen, mißtrauisch kargen Mitteilungsform. Da kam die ‚Entdeckung‘ der short story eben zur rechten Zeit.²²⁹

Auf welche Art und Weise der Autor seine in diesem nicht-fiktionalen Text beschriebenen Beobachtungen und Grundsätze nun selbst literarisch umgesetzt hat, soll die folgende Betrachtung eine seiner Kurzgeschichten zeigen.

4.2.2 *Auf der Flucht*

Die Kurzgeschichte *Auf der Flucht*²³⁰ erschien unter diesem Titel zwar erst im Jahr 1960 im Kurzgeschichtenband *Man sollte dagegen sein*, allerdings entstand der Text bereits früher. Er wurde zunächst in Schnurre's erster Prosasammlung *Die Rohrdommel ruft jeden Tag* (1950) unter dem Titel *Das Brot* abgedruckt, entstanden ist der Text vermutlich bereits im Jahre 1945.²³¹ Mit wenigen Worten und sehr nüchterner Sprache erzählt Schnurre die Geschichte einer hungernden und geschwächten Familie, die sich auf der Flucht befindet – auch hier ist eine genaue räumliche und zeitliche Lokalisierung der Situation nicht allein aus der Erzählung abzuleiten. Der Vater lässt seine Frau und sein Kind kurzzeitig zurück, um Nahrung zu suchen. Tatsächlich findet er in einer verlassenen Hütte ein Stück Brot, welches er zurück zum Rastplatz seiner Familie bringen möchte. Doch der einsetzende Regen lässt das Brot so sehr aufweichen, dass der Protagonist nach einem langen inneren Konflikt schließlich beschließt, es selbst zu essen, bevor keiner der Familie einen Nutzen von seinem Fund hat. Als er endlich seine Familie erreicht, ist das stark geschwächte Kind in der Zwischenzeit gestorben.

Ebenso wie die Kurzgeschichten Borcherts beginnt auch diese Erzählung relativ unvermittelt und stellt bereits mit den ersten Sätzen die Rahmenhandlung für den gesamten weiteren Verlauf bereit:

Der Mann hatte einen Bart und war schon etwas älter; *zu* alt fast für die Frau. Und dann war auch noch das Kind da, ein ganz kleines. Das schrie dauernd, denn es hatte Hunger. Auch

²²⁸ Schnurre, W.: Kritik und Waffe. S. 393.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Die Kurzgeschichte *Auf der Flucht* wird im Folgenden zitiert nach: Schnurre, Wolfdietrich: *Auf der Flucht*. In: Ders.: *Erzählugen. 1945-1965*. München: List Verlag 1977. S. 25-29. Nachstehend wird zur Bezeichnung des Textes das Kürzel ‚Flucht‘ verwendet.

²³¹ Vgl. Adelhoefer, M.: *Wolfdietrich Schnurre*. S. 48 f.

die Frau hatte Hunger. Aber sie war still, und wenn der Mann zu ihr hinsah, dann lächelte sie; oder sie versucht es doch wenigstens. Der Mann hatte auch Hunger.²³²

Hier wird zunächst die Ausgangssituation dargestellt: Bei den Personen handelt es sich um eine Familie, die nicht viel ausführlicher beschrieben wird als durch die Tatsache, dass jedes einzelne ihrer Mitglieder Hunger hat. Die Personen bleiben auch in dieser Kurzgeschichte bis zum Schluss namenlos. Dieser kurze Ausschnitt liefert außerdem einige Erkenntnisse über den Erzähler der Geschichte: Der Hinweis, der Mann sei fast schon zu alt für die Frau, zeigt an, dass es sich nicht um einen vollkommen neutralen Erzähler handeln kann. „Der verhaltene Erzähler wird gleich zu Beginn der Kurzgeschichte erkennbar. Aber man spürt, wie er sich gleichsam die Lippen zusammenpreßt, um das Dargestellte nicht durch seine Kommentare zu entwerten.“²³³ Im späteren Verlauf der Handlung, nämlich am Höhepunkt der Geschichte, wechselt die personale Erzählsituation jedoch zur auktorialen.²³⁴

Der nächste Satz der Erzählung komplettiert die Beschreibung der Rahmenhandlung, indem er auf den Ort und die Umstände der geschilderten Situation eingeht: „Sie wußten nicht, wohin sie wollten; sie wußten nur, sie konnten in ihrer Heimat nicht bleiben, sie war zerstört.“²³⁵ Die Situation der Flucht ist keine, die man in dieser Art und Weise im heutigen Deutschland als alltäglich betrachten würde, im Kontext der Nachkriegszeit lässt sich jedoch auch dieses Thema für viele Menschen als ein Alltägliches einordnen. Diese Ausgangssituation dient auch gleichzeitig als Titel der Kurzgeschichte. Der Krieg wird zwar nicht direkt als Auslöser für die Flucht genannt, jedoch finden sich zwischen den Zeilen einige Anspielungen, die die entsprechenden Assoziationen des Lesers wecken können. Als sich der Mann vom Rastplatz der Familie entfernt, um Nahrung zu suchen und schließlich mit dem gefundenen Brot den Rückweg antritt, knallen die Regentropfen „wie Erbsen auf den dörrenden Boden“²³⁶. Diese Beschreibung könnte die Vorstellung an detonierende Geschosse wecken.²³⁷ Jedoch ist es vor allem die Beschreibung der Umgebung, die auf Zerstörung und Tod hindeutet und damit gewissermaßen ein Bild der oft genannten Trümmerlandschaft der Nachkriegszeit zeichnet. Der Wald liegt im Sterben, eine auf dem Weg liegende Kreuzotter ist verdorrt,

²³² Flucht. S. 25.

²³³ Adelhoefer, M.: Wolfdietrich Schnurre. S. 50.

²³⁴ Vgl. Ebd. S. 51.

²³⁵ Flucht. S. 25.

²³⁶ Ebd. S. 27.

²³⁷ Vgl. Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 126.

ein nahes Dorf ist tot.²³⁸ Auch die Hoffnung, Nahrung zu finden ist sehr gering, denn „Beeren oder Pilze gab es nicht; die hatte die Sonne verbrannt.“²³⁹ Schnurre zeichnet somit ein Bild der totalen Zerstörung, die nicht nur die Zivilisation betrifft, sondern auch die Natur: Sie bietet weder Schutz noch Nahrung.²⁴⁰ Diese Merkmale des Verfalls und des Todes, das „Panorama einer sterbenden Welt“²⁴¹, bieten in diesem Fall den passenden Hintergrund für das „hoffnungslose Ausgesetztsein der Menschen“²⁴².

Vor diesem dramatischen Hintergrund bleibt der Text sowohl in Struktur als auch in Sprache dennoch einfach und die beklemmende Wirkung ergibt sich rein aus der geschilderten Situation heraus.²⁴³ Das äußere, chaotische Geschehen in Form des aufziehenden Gewitters entspricht dabei dem Inneren des Protagonisten: Der Konflikt, den der Mann in seinen Gedanken mit sich selbst austrägt, wird auf sprachlicher Ebene durch die Syntax des Textes widergespiegelt²⁴⁴: Diese „reflektiert in ihrer betonten Knappheit auch das äußere und innere Getriebensein des Mannes sowie die Fokussierung seines Denkens auf das Brot.“²⁴⁵ Der Satzbau bleibt dabei einfach, Schnurre benutzt überwiegend kurze, unkomplizierte Hauptsätze, die in ihrer Anordnung kurz angebunden und dadurch hektisch wirken. Zudem erzeugen Ellipsen diese „schnellere Gangart“²⁴⁶, die die Geschehnisse sprachlich unterstreicht: „Er ergriff es [das Brot] mit beiden Händen. Er drückte es zu einer Kugel zusammen. Er preßte das Wasser heraus. Er biß hinein; er schlang; er schluckte: Kniend, würgend; ein Tier.“²⁴⁷ Dieser Effekt wird auch durch eine stufenartige Steigerung, also eine Klimax, erreicht – in den folgenden Beispielen in Bezug auf den Zustand des immer weiter aufweichenden Brotes: „Es war weich; es trieb auf; es blätterte ab“²⁴⁸ / „Es war fleckig; es bröckelte; es sah aus wie ein Schwamm“²⁴⁹. Diese Steigerung unterstreicht die dringende Notwendigkeit des Mannes, das Brot zu schützen oder vielmehr die Dringlichkeit einer Entscheidung, wie er sich weiter verhalten soll. Seine absolute Fixierung auf das Brot und auch sein instinktiver Drang, das Brot essen zu wollen, werden durch eine Parallelisierung verdeutlicht: „Hunger, dachte

²³⁸ Vgl. Flucht. S. 26.

²³⁹ Ebd. S. 25.

²⁴⁰ Vgl. Bauer, Iris: „Ein schuldloses Leben gibt es nicht“. Das Thema „Schuld“ im Werk von Wolfdietrich Schnurre. Paderborn: Igel Verlag 1996. Zugl. Univ. Diss. München 1996. S. 74.

²⁴¹ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen. 3. erweiterte Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 368.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Vgl. Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 126.

²⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 127.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Adelhoefer, M.: Wolfdietrich Schnurre. S. 51.

²⁴⁷ Flucht. S. 28.

²⁴⁸ Ebd. S. 27.

²⁴⁹ Ebd.

es in ihm, Hunger. Und: Brot, dachte es, Brot.“²⁵⁰ Diese „bedeutungsunterstützende[n] Stilmittel“²⁵¹ entfalten in dem sonst so spartanisch wirkenden sprachlichen Umfeld eine umso eindringlichere Wirkung.²⁵² Dabei geht es hier nicht um eine ausschmückende Erzählweise sondern vielmehr um einen gezielten Einsatz weniger Stilmittel, um die Bedeutung einzelner Passagen wirkungsvoll hervorzuheben. „Auch können auf diese Weise Verschiebungen im Denken des Protagonisten – wie insbesondere sein allmähliches Überwältigtwerden von dem Wunsch, das Brot selbst zu essen – durch minimale Umakzentuierungen deutlich gemacht werden.“²⁵³ Gemeint ist damit der Einsatz des unpersönlichen Personalpronomen ‚es‘, das auf den natürlichen Instinkt des Mannes verweist. Zunächst heißt es: „Das Brot, dachte *er*, das Brot“²⁵⁴, im weiteren Verlauf jedoch schließlich: „Brot, dachte *es*, Brot.“²⁵⁵ Im inneren Kampf des Mannes, im Zwiespalt zwischen seiner Vernunft beziehungsweise seinem Verantwortungsbewusstsein gegenüber seiner Familie und seinem natürlichen Instinkt nach Nahrung, wird dieses Bedürfnis letztlich immer stärker. Der Kampf ums Überleben lässt ihn einem von Instinkten getriebenen Tier immer ähnlicher werden. Das Brot isst er schließlich „kniend, würgend; [wie] ein Tier.“²⁵⁶ Er ringt mit sich um seine menschliche Würde, die er in diesem Augenblick schließlich verliert.²⁵⁷ Schnurre verarbeitet hierbei literarisch eine Kriegserfahrung, die er persönlich in einem Interview einmal folgendermaßen beschrieb: „Der Krieg schraubte einen zurück. Man war auf Steinzeiterfahrungen verwiesen. Angst, Tod, Grauen, Hunger, Mut, Verzweiflung, Feigheit hobelten einen auf Null.“²⁵⁸

Das ausführlich beschriebene, innere Ringen des Mannes, der sich in einer „Grenz-situation“²⁵⁹ befindet, entspricht dem Typus einer sogenannten Situationsgeschichte: „Im Mittelpunkt stehen hier Situationen, in denen der Einzelne zu Entscheidungen gezwungen wird, die zu einer radikalen Änderung seines Lebens führen können und von denen nicht selten sein eigenes Leben oder das Leben Anderer abhängt.“²⁶⁰ Diese Entscheidung stellt den Mittelpunkt der gesamten Erzählung dar. Die Entscheidungsmög-

²⁵⁰ Flucht. S. 28.

²⁵¹ Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 127.

²⁵² Vgl. Ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Flucht. S. 27.

²⁵⁵ Ebd. S. 28.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Vgl. Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 127.

²⁵⁸ Sandmeyer, P.: Schreiben nach 1945. S. 191.

²⁵⁹ Vgl. Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 86.

²⁶⁰ Ebd.

lichkeiten werden dabei innerhalb der Gedankenrede des Mannes klar dargestellt²⁶¹: „Wenn ich es nicht esse, geht es kaputt, ich bleibe schlapp, und wir gehn alle drei vor die Hunde. Eß ich es aber, bin wenigstens *ich* wieder bei Kräften.“²⁶² Das Hin- und Hergerissensein des Mannes wird kurz vor dem Höhepunkt der Handlung, an dem er schließlich die Entscheidung trifft, das Brot zu essen, noch weiter verdeutlicht, indem sich sein Gewissen ausdrücklich als ‚leise Stimme‘ meldet: „Er sagte es laut, er *mußte* es laut sagen; wegen der andern Stimme in ihm, wegen der leisen.“²⁶³ Hier wird nochmals deutlich gemacht, dass sich der Protagonist die Entscheidung keinesfalls leicht macht und er blind oder vorschnell seinen Instinkten nachgibt. Gleichzeitig wird jedoch klar, „wie übermächtig der Trieb, den Hunger zu stillen, das Handeln des Mannes bestimmt.“²⁶⁴ Somit stellt der Augenblick der Entscheidung, das Brot zu essen, den Höhepunkt der Geschichte dar, was gleichzeitig zur Folge hat, dass die Handlung nach diesem Zeitpunkt zum Ende hin stetig abfällt.²⁶⁵ Das Gewitter klingt allmählich ab, doch die Stimmen im Inneren des Mannes hören nicht auf, ihn zu bedrängen; zudem fühlt er sich schwächer als auf dem Herweg.²⁶⁶ Hier kann die Struktur der Kurzgeschichte gesehen werden: Sie läuft unter Steigerung der Spannung von Beginn an auf einen Höhepunkt zu. Am Schluss folgt jedoch dennoch ein weiterer, bedeutender und zugleich tragischer Handlungsabschnitt.

„Im letzten Abschnitt der Erzählung werden noch einmal auf eine eindringliche Weise Trostlosigkeit und Gleichgültigkeit spürbar.“²⁶⁷ Das Kind des Paares ist gestorben. Als wäre das nicht ohnehin schlimm genug, zeigt die Reaktion der Frau die gesamte Hoffnungslosigkeit der Situation auf. Als der Mann fragt, wieso sie ihn nicht geweckt habe als das Kind starb, erwidert die Frau schließlich: „Warum sollte ich dich wecken?“²⁶⁸ „Die Gegenfrage der Frau offenbart, daß der Glaube an gegenseitigen Beistand, an Liebe und Fürsorge verloren gegangen ist. In einer Welt der Hoffnungslosigkeit, in der auch der Glaube an Gott nicht mehr zeitgemäß ist²⁶⁹ [...] können die Menschen einander keine Stütze mehr sein.“²⁷⁰ Die Frage der Frau klingt aus Sicht des Lesers vermutlich schlicht und einfach unmenschlich, doch diese Unmenschlichkeit ist es

²⁶¹ Vgl. Adelhoefer, M.: *Wolfdietrich Schnurre*. S. 50.

²⁶² *Flucht*. S. 28.

²⁶³ *Ebd.*

²⁶⁴ Bauer, I.: „Ein schuldloses Leben gibt es nicht“. S. 75.

²⁶⁵ Vgl. Adelhoefer, M.: *Wolfdietrich Schnurre*. S. 52.

²⁶⁶ Vgl. *Flucht*. S. 28.

²⁶⁷ Bauer, I.: „Ein schuldloses Leben gibt es nicht“. S. 76 f.

²⁶⁸ *Flucht*. S. 29.

²⁶⁹ Siehe dazu Schnurres Kurzgeschichte *Das Begräbnis*.

²⁷⁰ Bauer, I.: „Ein schuldloses Leben gibt es nicht“. S. 77.

schließlich, die aus den Umständen der Nachkriegszeit resultiert.²⁷¹ Hier offenbart sich also die gesamte Hilflosigkeit der Situation, die sich bereits im Konflikt des Mannes widerspiegelte, und findet im Schlusssatz einen weiteren Höhepunkt. Der Leser wird abermals mit einer Tatsache, in diesem Fall sogar einer direkten Frage, alleingelassen, für die es keinen Lösungsansatz zu geben scheint.

Schnurre thematisiert in der Kurzgeschichte *Auf der Flucht* ebenfalls wie Borchert die Nahrungsknappheit der Nachkriegszeit. Dabei stellt die Flucht als Ort der Handlung einen weiteren thematischen Rahmen der Kriegserfahrung bereit. „Die Fluchtbewegung bezieht sich [jedoch] nicht nur auf den Verlust der Heimat, der vertrauten Umgebung, sondern auch auf jene zivilisatorischen Werte, die das Leben einmal menschlich machten.“²⁷² Somit spricht Schnurre ähnliche Themen an, nämlich Aspekte wie Verlust und Knappheit, Werte wie Moral und persönliche Schuld, setzt diese jedoch sowohl inhaltlich als auch sprachlich anders um. Allein vom Umfang her ist *Auf der Flucht* etwas länger als die Kurzgeschichten Borcherts. Dies ist unter anderem dem Umstand geschuldet, dass Schnurre das Umfeld, in der die Handlung spielt, nämlich den Wald und die Landschaft, näher beschreibt. Außerdem nehmen die Gedankenrede und die erlebte Rede, die den Konflikt des Mannes beschreiben, einen großen Teil der Erzählung ein. Schnurre verwendet dazu zwar eine aussparende Erzählweise mit kurzen, einfachen Sätzen, gleichzeitig jedoch auch einige wenige, gezielt eingesetzte sprachliche Stilmittel. Im direkten Vergleich wirken Borcherts Kurzgeschichten somit in ihrer Verknappung noch extremer. Inhaltlich gesehen ist das Ende und damit die Konsequenzen des Handelns des Protagonisten bei Schnurre durch den Kindstod jedoch dramatischer dargestellt.

Um nun schließlich einen angemessenen Vergleich zwischen verschiedenen Kurzgeschichten der *jungen Generation* und ihren unterschiedlichen Vorgehensweisen in Bezug auf Gestaltung von Inhalt und Form der Gattung ziehen zu können, soll im Folgenden noch ein Blick auf einen weiteren Autor und damit auch eine der bekanntesten Kurzgeschichten dieser Zeit überhaupt geworfen werden.

²⁷¹ Vgl. Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 369.

²⁷² Ebd. S. 368.

4.3 Heinrich Böll

„Schreiben wollte ich immer, versuchte es schon früh, fand aber die Worte erst später.“²⁷³ So beschreibt Heinrich Böll seine schriftstellerischen Anfänge in einem 1958 entstandenen Aufsatz (*Über mich selbst*) einst selbst. Ebenso wie Wolfdietrich Schnurre hat auch er in zahlreichen Interviews und nicht-fiktionalen Texten wie Briefen und Aufsätzen Stellung zu seinem literarischen Schaffen genommen. Nach eigenen Aussagen hat er bereits vor dem Krieg geschrieben, wurde jedoch 1939 zur Wehrmacht einberufen und somit wurden die Anfänge seines persönlichen literarischen Prozesses jahrelang unterbrochen.²⁷⁴ In der frühen Nachkriegszeit zeigt er sich jedoch rasch äußerst produktiv und wurde somit zu einem ihrer bedeutendsten literarischen Vertreter. Als persönliche Motivation, nach Krieg und Entbehrung möglichst schnell wieder mit dem Schreiben zu beginnen, nannte er einst das Gefühl der Befreiung:

Aber immer, trotz Trümmer, Elend, Schwierigkeiten, Hunger und so weiter, blieb das Gefühl, befreit zu sein, das entscheidende. Das war für mich ein Anstoß, ich habe also zwischen 1939 und 45 keine Zeile geschrieben, [...] aber das war ein so ungeheurer Impetus nach 45 – ich war schon sehr früh zu Hause –, da hab ich sofort angefangen zu schreiben.²⁷⁵

Die Befreiung von Kriegsdienst und NS-Staat stellte für Böll also zugleich auch die Befreiung zum Schreiben dar.²⁷⁶ Die in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstandenen Kurzgeschichten sind in ihren Inhalten zwar größtenteils von den Kriegsgeschehnissen beeinflusst und dominiert²⁷⁷, doch Böll selbst relativierte den unmittelbaren Einfluss des Krieges als persönliches Erlebnis auf seine Literatur oftmals: „[...] der Krieg – und das klingt sicher merkwürdig – war als inneres und äußeres Erlebnis für mich fast uninteressant.“²⁷⁸ Dennoch lässt sich nicht abstreiten, dass Böll sich in seinen Texten mit den Zeitgeschehnissen und der gesellschaftlichen Gegenwart auseinandersetzte, die nachhaltig von Kriegserlebnissen geprägt war. Somit bleibt festzustellen: „Die Gleichgültigkeit gegenüber dem ‚Erlebnis‘ nivelliert jedoch nicht das Erleben der Kriegszeit als solcher, aufgrund dessen diese zum Reflexionspol des Böll’schen Schreibens wurde; sie bleibt

²⁷³ Böll, Heinrich: *Über mich selbst*. In: Ders.: *Hierzulande. Aufsätze zur Zeit* München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963. S. 7-9. Hier: S. 9.

²⁷⁴ Vgl. Schubert, Jochen: *Heinrich Böll*. Paderborn: Fink 2011. S. 18.

²⁷⁵ Born, Nicolas u. Jürgen Manthey: „Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben“. Ein Gespräch mit Heinrich Böll und Hermann Lenz. In: *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Hrsg. von Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1977. S. 30-74. Hier: S. 33.

²⁷⁶ Vgl. Busse, Karl Heiner: *Zu wahr um schön zu sein. Frühe Publikationen*. In: *Heinrich Böll. 1917-1985. Zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Bern Balzer. Bern u.a.: Peter Lang 1992 (= *Memoria*). S. 25-41. Hier: S. 35.

²⁷⁷ Vgl. Schubert, J.: *Heinrich Böll*. S. 21.

²⁷⁸ Born, N. u. J. Manthey: „Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben.“ S. 32.

die Folie für die Gestaltung der zeitgeschichtlichen Situation.“²⁷⁹ Anders als Schnurre und auch Borchert rückte er jedoch selbst weniger den Aspekt der persönlichen Betroffenheit und des persönlichen Schuldgefühls in den Mittelpunkt seines literarischen Schaffens:

Ich war bei Kriegsende fast 28 Jahre alt, also alt genug, um zu wissen, was passiert war, um zu wissen, woran ich beteiligt war, ohne große persönliche Reue und auch ohne großes persönliches Schuldgefühl, muß ich sagen, aber einvernommen in diese Geschichte, die über uns, mit uns und in uns abgelaufen ist.²⁸⁰

Dieses Wissen um das, was abgelaufen war, stellt wohl den entscheidenden Unterschied zu vielen anderen Schriftstellern der *jungen Generation* dar und ist gleichzeitig auch als Ausgangspunkt für sein Schreiben nach 1945 zu sehen.²⁸¹

Zum Vorgang des Schreibens an sich und der Beschaffenheit seiner Literatur stellte Böll Folgendes fest:

Schreiben war ein Experiment [...]. Es war erst mal die Sprache als Material, fast in physikalischem Sinne ein Experimentierstoff, und Sie dürfen nicht vergessen, daß wir doch zwölf Jahre lang mit einer völlig verlogenen, hochpathetisierten Sprache konfrontiert waren. Zeitungen, Rundfunk, sogar in Gespräche, in den Jargon ging das ein, und unsere Sprache, also sagen wir ruhig, die deutsche Sprache auf diese Weise wiederzufinden, war per se ein Experiment.²⁸²

Zu diesem Vorgang des Experimentierens schien sich die Gattung der Kurzgeschichte hervorragend geeignet zu haben, denn hier zeigt sich die bemerkenswerte Produktivität Bölls in den frühen Nachkriegsjahren: „Aus dem Jahr 1947 sind insgesamt etwa 30 Kurzgeschichten und fiktionale Kurzprosatexte überliefert, gar rund 40 aus dem darauffolgenden Jahr.“²⁸³ Im Jahr 1950 erschienen schließlich einige seiner bedeutendsten Kurzgeschichten im Sammelband *Wanderer, kommst du nach Spa...*. Als einen Grund für seine Affinität zur Gattung Kurzgeschichte nennt Böll unter anderem die „Kurzatmigkeit der Epoche“²⁸⁴. Sie eignete sich damit laut Böll sowohl aufgrund der zeitgeschichtlichen hektischen und unsicheren Geschehnisse als auch in ihrer Kompositionsform für Themen und Inhalte der Nachkriegszeit: „Ich glaube, Kurzgeschichten sind am besten mit Aquarellen zu vergleichen, eine scheinbar rasche, aber mit viel intensiver

²⁷⁹ Schubert, J.: Heinrich Böll. S. 21.

²⁸⁰ Böll, Heinrich: Eine deutsche Erinnerung. Interview mit René Wintzen. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991. S. 7.

²⁸¹ Vgl. Busse, K. H.: Zu wahr um schön zu sein. S. 26.

²⁸² Born, N. u. J. Manthey: „Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben.“ S. 68 f.

²⁸³ Bellmann, Werner: Das literarische Schaffen Heinrich Bölls in den ersten Nachkriegsjahren. Ein Überblick auf der Grundlage des Nachlasses. In: Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk. Hrsg. von Werner Bellmann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995. S. 11-30. Hier: S. 25.

²⁸⁴ Born, N. u. J. Manthey: „Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben.“ S. 69.

Arbeit gemachte Ausdrucksform.“²⁸⁵ Bevor nun seine wohl berühmteste Kurzgeschichte, und gleichzeitig Titelgeschichte des genannten Sammelbands, Gegenstand der Analyse sein soll, ermöglicht ein kurzer Blick auf einen seiner bekanntesten Aufsätze ein tiefergehendes Verständnis für seine eigene und auch die Literatur der *jungen Generation* im Allgemeinen.

4.3.1 Ehrliche Stellungnahme: *Bekanntnis zur Trümmerliteratur*

Die vorangegangenen Betrachtungen haben bereits gezeigt, dass Begriffe wie *Stunde Null*, *Kahlschlag* und *Trümmerliteratur* durchaus nicht unumstritten waren und nach wie vor sind. Die Schriftsteller der Nachkriegsliteratur sahen sich oftmals mit Kritik konfrontiert, die ihre Art der realistischen Darstellung der damaligen Ereignisse und Zustände betraf. 1952 nahm Heinrich Böll in einem Aufsatz Stellung zu dieser Kritik. Er fasst zusammen:

Die ersten schriftstellerischen Versuche unserer Generation nach 1945 hat man als Trümmerliteratur bezeichnet, man hat sie damit abzutun versucht. Wir haben uns gegen diese Bezeichnung nicht gewehrt, weil sie zu Recht bestand: tatsächlich, die Menschen, von denen wir schrieben, lebten in Trümmern, sie kamen aus dem Krieg, Männer und Frauen in gleichem Maße verletzt, auch Kinder.²⁸⁶

Böll versucht also nicht, die oftmals negativ konnotierte Bezeichnung der *Trümmerliteratur* abzuschütteln, sondern er verteidigt vielmehr das Vorgehen der Autoren dieser Zeit. Auch er verweist, wie in diesem Maße zuvor gesehen bei Borchert, auf den Anspruch der Schriftsteller, die Realität abzubilden, wie sie sich nun einmal darstellte.

Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern; das ergab drei Schlagwörter, die der jungen Literatur angehängt wurden: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur. Die Bezeichnungen als solche sind berechtigt: es war Krieg gewesen, sechs Jahre lang, wir kehrten heim aus diesem Krieg, wir fanden Trümmer und schrieben darüber.²⁸⁷

Dabei weist er jegliche Kritik an dieser Praxis zurück:

Merkwürdig, fast verdächtig war nur der vorwurfsvolle, fast gekränkte Ton, mit dem man sich dieser Bezeichnung bediente: man schien uns zwar nicht verantwortlich zu machen dafür, daß Krieg gewesen, daß alles in Trümmern lag, nur nahm man uns offenbar übel, daß

²⁸⁵ Born, N. u. J. Manthey: „Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben.“ S. 69.

²⁸⁶ Böll, Heinrich: *Bekanntnis zur Trümmerliteratur*. In: Ders: *Hierzulande*. Aufsätze zur Zeit. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963. S. 128-134. Hier: S. 128.

²⁸⁷ Ebd. S. 128 f.

wir es gesehen hatten und sahen, aber wir hatten keine Binde vor den Augen und sahen es: ein gutes Auge gehört zum Handwerkszeug des Schriftstellers.²⁸⁸

Hier zeigt sich einer der zentralen Grundsätze des Autors Heinrich Böll: Er hatte es sich in seiner Funktion als Autor zur Aufgabe gemacht, die Wirklichkeit nicht nur abzubilden, wie sie sich offenbar darstellte, sondern vielmehr noch einen Schritt weiterzugehen. Böll bezeichnete die alltägliche Erfahrungswelt, also Gegenstand seiner Literatur, als die *sogenannte Wirklichkeit*.²⁸⁹ Seine Aufgabe als Autor verstand er darin, „das von ihm selbst als überzeitlich und allgemeingültig Erkannte transparent zu machen“²⁹⁰, also gewissermaßen die ‚wahre Wirklichkeit‘ aufzudecken.

Böll weist also ganz im Sinne der Auffassungen der *jungen Generation* auf die Wichtigkeit des Realitätsbezugs in der Literatur der Nachkriegszeit hin und fasst dies recht drastisch, aber wirkungsvoll in Worte: „Die Zeitgenossen in die Idylle zu entführen würde uns allzu grausam erscheinen, das Erwachen daraus wäre schrecklich, oder sollen wir wirklich Blindkuh miteinander spielen?“²⁹¹ So erklärt er in diesem Aufsatz die Vorgehensweise der Autoren der sogenannten *Trümmerliteratur* und weist am Ende nochmals auf die genauen Absichten hin: „Es ist unsere Aufgabe, daran zu erinnern, [...] daß die Zerstörungen in unserer Welt nicht nur äußerer Art sind und nicht so geringfügiger Natur, daß man sich anmaßen kann, sie in wenigen Jahren zu heilen.“²⁹² Auf die Frage hin, gegen wen und wieso diese Literatur verteidigt werden musste, antwortete er einst in einem Interview:

Diese Verteidigung war notwendig, weil [...] eine Herablassung der hier etablierten Literaturkenner und –kritiker gegenüber uns [herrschte]. Es war ja nicht so einfach, deutscher Autor zu sein, 1947, denn es herrschte ja doch die Vorstellung der klassischen Literatur der zwanziger Jahre, der Anknüpfung daran, und noch weiter, und es sollte alles wieder schön laufen, und da gerieten wir – ich muß sagen, wir – in Verteidigungsposition [...].²⁹³

Hier wird ein Thema angesprochen, das für Heinrich Bölls Werk ebenfalls als charakteristisch anzusehen ist: der Konflikt zwischen der modernen, realistischen Wirklichkeit und klassizistischen Idealen. Auf welche Art und Weise er den Gegensatz klassischer Ideale und einer in Trümmer liegenden Wirklichkeit literarisch in einer Kurzgeschichte verarbeitet hat, soll nun Gegenstand der folgenden Analyse sein.

²⁸⁸ Böll, H.: Bekenntnis zur Trümmerliteratur. S. 129.

²⁸⁹ Vgl. Schnepf, Beate: Die Aufgabe des Schriftstellers. Bölls künstlerisches Selbstverständnis im Spiegel unbekannter Zeugnisse. In: Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk. Hrsg. von Werner Bellmann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995. S. 46-60. Hier: S. 49.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Böll, H.: Bekenntnis zur Trümmerliteratur. S. 129.

²⁹² Ebd. S. 134.

²⁹³ Born, N. u. J. Manthey: „Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben.“ S. 73.

4.3.2 *Wanderer, kommst du nach Spa...*

*Wanderer, kommst du nach Spa...*²⁹⁴ ist vermutlich Heinrich Bölls bekannteste Kurzgeschichte und gleichzeitig auch eine der populärsten Nachkriegserzählungen überhaupt. Sie gab außerdem auch der ersten Kurzgeschichtensammlung Bölls ihren Namen und entstand in deren Erscheinungsjahr 1950.²⁹⁵ Der Handlungsverlauf der Erzählung kann in einen äußeren und einen inneren Vorgang gegliedert werden.²⁹⁶ Die äußere Handlung beschreibt „den Transport eines schwerverwundeten jungen Soldaten vom Lazarettwagen bis auf den Operationstisch eines Notlazaretts in einem Gymnasium einer westdeutschen Stadt; der innere Vorgang ist der Prozeß des Widererkennens der eigenen Schule des Soldaten.“²⁹⁷ Mit diesen wenigen Worten ist die Handlung in ihren Grundzügen beschrieben, wobei die Kurzgeschichte gemessen an den vorangehend betrachteten Erzählungen einen etwas größeren Umfang aufweist, vor allem im direkten Vergleich zu Borcherts extrem verknappter Darstellungsweise. Nichtsdestotrotz kann sie als beispielhaft für die Kurzgeschichte der Nachkriegszeit bezeichnet werden, was nicht zuletzt einen Grund für ihre große Bekanntheit und Bedeutung auch über die Jahre hinweg darstellen dürfte.

In einem sehr nüchternen, unpathetischen sprachlichen Stil beschreibt Böll die Einlieferung des schwerverletzten Soldaten in ein provisorisch eingerichtetes Lazarett, das vor wenigen Monaten noch eine Schule war. Der Transport auf einer Bahre durch das Gebäude wird in Form eines Ich-Erzählers, nämlich aus der Sicht des jungen Mannes selbst, geschildert. Trotz der nüchternen Sprache hat Böll in dieser Kurzgeschichte „ein Bild der Katastrophe entworfen“²⁹⁸, dessen Rahmen bereits in den ersten Sätzen der Erzählung deutlich wird:

Als der Wagen hielt, brummte der Motor noch eine Weile; draußen wurde irgendwo ein großes Tor aufgerissen. Licht fiel durch das zertrümmerte Fenster in das Innere des Wagens, und ich sah jetzt, daß auch die Glühbirne oben an der Decke zerfetzt war [...]. Dann hörte der Motor auf zu brummen, und draußen schrie eine Stimme: ‚Die Toten hierhin, habt ihr Tote dabei?‘²⁹⁹

²⁹⁴ Die Kurzgeschichte *Wanderer, kommst du nach Spa...* wird im Folgenden zitiert nach: Böll, Heinrich: *Wanderer, kommst du nach Spa...* In: Ders.: *Wanderer, kommst du nach Spa...* Erzählungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1967. S. 34-42. Nachstehend wird zur Bezeichnung des Textes das Kürzel ‚Spa‘ verwendet.

²⁹⁵ Vgl. Sowinski, Bernhard: *Heinrich Böll. Kurzgeschichten. Interpretationen von Bernhard Sowinski.* Hrsg. von Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer. München: Oldenbourg 1988 (= Oldenbourg Interpretationen, Bd. 3). S. 38.

²⁹⁶ Vgl. Ebd.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Durzak, M.: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart.* S. 324.

²⁹⁹ Spa. S. 34.

Das zertrümmerte Fenster sowie die zerfetzte Glühbirne zeichnen von Beginn an ein Bild der Zerstörung, ohne dass das Kriegsgeschehen selbst direkt erwähnt wird. Eine Steigerung erfährt diese Darstellung durch die Frage nach Toten. Der Einstieg ins Geschehen ist unmittelbar: „Der Leser weiß zunächst so wenig wie der Erzähler“³⁰⁰ und muss sich ebenso orientieren. Wo befindet man sich, was ist passiert, welchen Hintergrund hat die dargestellte Zerstörung? Der Hergang muss sowohl vom Leser als auch vom Erzähler selbst konstruiert werden,³⁰¹ was dem Anspruch der *jungen Generation* an die Form der Kurzgeschichte entspricht: Die Assoziationsleistung wird gefordert und zugleich wird Spannung aufgebaut. Der Leser erfährt im weiteren Verlauf, dass „die ganze Stadt wie eine Fackel brennt“³⁰² und erhält dadurch, mit wenigen Worten beschrieben, das Bild des „Inferno[s] einer Bombennacht“³⁰³.

„Die Toten hierhin, hörst du? Und die anderen die Treppe hinauf in den Zeichensaal, verstehst du?‘ [...] Aber ich war noch nicht tot, ich gehörte zu den anderen, und sie trugen mich die Treppe hinauf.“³⁰⁴ Dem Ich-Erzähler gelingt es zumindest sich so weit zu orientieren, als dass er realisiert, dass er noch am Leben ist. Im weiteren Handlungsverlauf wird nun der Weg des verwundeten jungen Mannes in den genannten Zeichensaal beschrieben. Der Weg dorthin führt vorbei an zahlreichen Gemälden, Skulpturen und baulichen Elementen wie Säulen, anhand derer der Soldat schrittweise das Gymnasium wiedererkennen zu scheint, das er selbst bis vor wenigen Monaten noch besucht hat. Dabei wird der miserable gesundheitliche Zustand des Soldaten anhand einiger kurzer Passagen deutlich gemacht:

Das ging alles sehr schnell: ich bin nicht schwer, und die Träger rasten. Immerhin: alles konnte auch Täuschung sein; ich hatte hohes Fieber, hatte überall Schmerzen. Im Kopf, in den Armen und Beinen, und mein Herz schlug wie verrückt; was sieht man nicht alles im Fieber!³⁰⁵

Zugleich zeigen sich hier auch die anfänglichen Zweifel an seiner Vermutung, in einer ihm bekannten Umgebung zu sein und viele der beschriebenen Gegenstände wiederzuerkennen, indem er sich selbst einen Fieberwahn bescheinigt.

³⁰⁰ Reid, J. H.: Heinrich Böll: Wanderer, kommst du nach Spa... In: Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten. Hrsg. von Werner Bellmann. Stuttgart: Reclam 2004 (= Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 17525). S. 96-106. Hier: S. 103.

³⁰¹ Vgl. Ebd.

³⁰² Spa. S. 34.

³⁰³ Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 324.

³⁰⁴ Spa. S. 34.

³⁰⁵ Ebd. S. 35.

Die bereits erwähnten kulturellen Artefakte, welche Böll in Kontrast zu den dramatischen Kriegsfolgen setzt,³⁰⁶ spielen eine wichtige Rolle innerhalb der Erzählung, denn kaum eine andere Kurzgeschichte wirkt so sehr „durch den Verweischarakter der Requisiten und Bilder“³⁰⁷. Dabei handelt es sich größtenteils um Ikonen der antiken Hochkultur: Gleich zu Beginn erblickt der Erzähler Gemälde der Medea sowie des Dornausziehers, gefolgt von einer Nachbildung des Parthenonfrieses und schließlich einen griechischer Kämpfer, der Hoplit – allesamt Symbole für die klassizistische Rezeption antiker Mythologie und auch der antiken Kampfverherrlichung.³⁰⁸ Die Aufzählung der verschiedensten Portraits reicht vom Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm über den ‚Alten Fritzen‘ Friedrich der Große bis hin zu Hitler. Hier lässt sich nun endlich ein Anhaltspunkt innerhalb der Erzählung ausmachen, der ihre Datierung innerhalb des Zweiten Weltkriegs erlaubt. Daran anknüpfend finden sich sogleich Gemälde, die an die NS-Ideologie anschließen: „Rassegesichter[...]: da war der nordische Kapitän mit dem Adlerblick und dem dummen Mund, die westische Moselanerin, ein bißchen hager und scharf, der ostische Grinser mit der Zwiebelnase und das lange adamsapfelige Bergfilmprofil [...]“³⁰⁹ Passend zur Rassenkunde finden sich später Abbildungen Togos, die außerdem auf „Kolonialismusreklame“³¹⁰ hinweisen. Die Erwähnung der Hermessäule löst schließlich eine besonders bedeutende Assoziation aus, denn es ist bekanntlich kein anderer als Hermes, der in der griechischen Mythologie die Seelen der Verstorbenen in die Unterwelt führt.³¹¹

Böll lässt durch die knappe Erwähnung dieser kulturellen Artefakte, einiger baulicher Gegenstände wie Stuck, Gips und Säulen sowie des obligatorischen Schulinventars wie Tafel und Kreide die ideelle Welt des humanistischen Gymnasiums lebendig werden.³¹² Bei der Ankunft im Zeichensaal, wo der Erzähler von der Haltung des registrierenden Beobachters zu einem Zustand der zunehmenden Reflexion wechselt,³¹³ wird auch deutlich, welchen Einfluss die Werte, die ihm durch dieses Bildungssystem vermittelt wurden, auf ihn hatten – und dass dieser Einfluss auch in seiner jetzigen Situation fortwährend anhält:

³⁰⁶ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 113.

³⁰⁷ Sowinski, B.: Heinrich Böll. S. 46.

³⁰⁸ Vgl. S. 46.

³⁰⁹ Spa. S. 35.

³¹⁰ Sowinski, B.: Heinrich Böll. S. 47.

³¹¹ Vgl. Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 114.

³¹² Vgl. Ebd. S. 114 f.

³¹³ Vgl. Sowinski, B.: Heinrich Böll. S. 43.

Draußen hörte ich jetzt die schwere Artillerie schießen. Sonst war es fast ruhig; nur manchmal drang das Fressen der Flammen durch, und im Dunkeln stürzte irgendwo ein Giebel ein. Die Artillerie schoß ruhig und regelmäßig, und ich dachte: Gute Artillerie! Ich weiß, das ist gemein, aber ich dachte es. [...] Ich finde, die Artillerie hat etwas Vornehmes, auch wenn sie schießt. Es hört sich so anständig an, richtig nach Krieg in den Bilderbüchern...³¹⁴

An dieser Stelle wird besonders deutlich, welches Bild von Krieg und Tod dem jungen Protagonisten offenbar vermittelt wurde. Er denkt im Folgenden gar darüber nach, dass sein Name wohl auch bald auf dem ihm bekannten Kriegsdenkmal stehen würde, falls es sich tatsächlich um seine alte Schule handeln sollte: „[...] eingehauen in Stein, und im Schulkalender würde hinter meinem Namen stehen – ‚zog von der Schule ins Feld und fiel für...‘.“³¹⁵ So wird bereits an dieser Stelle der Erzählung auf das Thema des glorifizierten Heldentods hingedeutet und bereitet damit gewissermaßen auf den folgenden Höhepunkt der Geschichte vor. Zuvor beginnt der Erzähler jedoch intensiv über das Gesehene und auch über Teile seiner Vergangenheit nachzudenken und so erfährt der Leser einige Details über seine Schulzeit, die tatsächlich erst drei Monate zurückliegt, und auch seine Empfindungen. Durch die zunehmenden Reflexionen wird das Erzähltempo deutlich langsamer als im ersten Teil der Erzählung, also dem vorangegangenen Weg in den Zeichensaal. Inhaltlich wird nun jedoch vor allem der Wunsch nach Klarheit deutlich: „[Ich] wußte noch nicht, ob ich in meiner alten Schule war. Ich wollte es jetzt unbedingt herauskriegen.“³¹⁶

Der ersehnte Erkenntnismoment stellt gleichermaßen den Höhepunkt der Kurzgeschichte dar: Der Erzähler erhascht einen Blick auf die Tafel im Zeichensaal und erkennt darauf seine eigene Handschrift. Nun besteht für ihn kein weiterer Zweifel daran, dass es sich tatsächlich um seine alte Schule handelt. Der Satz, den er einst an die Tafel geschrieben hatte, könnte zudem nicht bezeichnender sein: „Wanderer, kommst du nach Spa...“³¹⁷. Erst an dieser Stelle erschließt sich somit auch der Titel der Kurzgeschichte. Es handelt sich dabei um das unvollständige Zitat des griechischen Dichters Simonides, welches auf die Schlacht bei den Thermopylen während der Perserkriege zurückgeht und auf einem Gedenkstein der Spartaner geschrieben steht. Die Schlacht und vor allem die von Friedrich Schiller übersetzte Version dieses Zitats (*Der Spaziergang*, 1795) werden oftmals als Beispiel für einen glorifizierten Helden- und Opfertod für das Vaterland in Anspruch genommen. Das vollständige Zitat lautet: „Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest uns hier liegen gesehen, wie das Gesetz es befahl.“

³¹⁴ Spa. S. 38 f.

³¹⁵ Ebd. S. 39.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd. S. 42.

Dass ein solches Zitat nun im Unterricht eines humanistischen Gymnasiums eine derartig wichtige Stellung einnahm, dass es gleich siebenmal an der Tafel geschrieben stand („in meiner Schrift, in Antiqua, Fraktur, Kursiv, Römisch, Italienische und Rundschrift; siebenmal deutlich und unerbittlich [...]“³¹⁸) sagt doch einiges über die, durch die NS-Ideologie missbrauchten, Bildungsideale aus. Betrachtet man also die Hintergründe dieses Zitats und erschließt sich seine Bedeutung, wird deutlich, was hier zwischen den Zeilen geschrieben steht. Es ist scheinbar nur eine Anspielung auf ein unvollständiges Zitat, das jedoch die gesamte Wirkungsmacht einer Ideologie enthüllt, die den Tod fürs Vaterland bereits in der Antike und nun auch im Zweiten Weltkrieg als ehrenvoll und erstrebenswert propagiert.³¹⁹ Böll zeigt demnach an einem Einzelbeispiel, dass auch die Schule durch Verbreitung dieses Zitats als Bildungsgut dazu beitrug, junge Männer für den Krieg und ihre Beteiligung daran zu begeistern.³²⁰ Dass das Zitat jedoch unvollständig an der Tafel steht, kann als Analogie zum körperlichen Zustand des Protagonisten gesehen werden.³²¹ Es folgt direkt ein zweites Erkenntnismoment, in dem der Erzähler die Verstümmelung seines Körpers wahrnimmt:

[...] ich blickte an mir herab, und nun sah ich es: sie hatten mich ausgewickelt, und ich hatte keine Arme mehr, auch kein rechtes Bein mehr, und ich fiel ganz plötzlich nach hinten, weil ich mich nicht aufstützen konnte; ich schrie [...].³²²

In diesem Moment wird das zuvor dargestellte klassische Zitat in seiner verdeckten ideologischen Gefährlichkeit demaskiert.³²³ Der erbarmungswürdige und hilflose Zustand des Erzählers zeigt, dass der Tod und das Leid, das der Einzelne im Krieg erleidet ganz anders aussieht als glorreich und erstrebenswert: er ist schlicht grausam und menschenunwürdig.³²⁴ Somit erkennt der Protagonist hier, dass der propagierte Heldentod nichts ist als Lüge und Täuschung. Die Analogie des unvollständigen Zitats und seines eigenen Körpers benennt er sogar zuvor schon selbst, indem er den Satz an der Tafel als „ein bißchen verstümmelt“³²⁵ bezeichnet.

Zum Ende der Kurzgeschichte folgt schließlich ein dritter und letzter Erkenntnismoment. Die im Zeichensaal erfolgten Reflexionen über die Vergangenheit und Schulzeit des Protagonisten enthielten unter anderem eine Erinnerung an den Hausmeis-

³¹⁸ Spa. S. 42.

³¹⁹ Vgl. Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 115.

³²⁰ Vgl. Ebd.

³²¹ Die Forschung nennt noch weitere Gründe für die Unvollständigkeit des Zitats, wie zum Beispiel eine Anspielung auf die belgische Stadt Spa. Siehe dazu: Reid, J. H.: Heinrich Böll. S. 98.

³²² Spa. S. 42.

³²³ Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 326.

³²⁴ Ebd. S. 327.

³²⁵ Spa. S. 42.

ter Birgeler, in dessen Stübchen man sich einst versammelte, „um Milch zu trinken“³²⁶ und auch mal eine Zigarette zu rauchen. Als der schwer verwundete junge Mann nun unter Verzweiflung und Schmerzen seine Verletzungen entdeckt hat, wird er von einem Feuerwehrmann festgehalten und erkennt schließlich dessen Gesicht: „es war Birgeler“³²⁷. Der darauffolgende letzte Satz der Geschichte bezieht sich nun auf seine Erinnerungen an die vergangene Schulzeit: „Milch“, sagte ich leise...“³²⁸. An dieser Stelle bricht die Geschichte ab. Der letzte Satz kann als eine hilflose und verzweifelte „Geste des Zurückverlangens in den unwiederbringlichen vergangenen Zustand des Kindseins“³²⁹ gedeutet werden. Hierin offenbart sich schlussendlich ein weiteres Mal die Erkenntnis über die Geschehnisse und die erfahrene Täuschung. Gleichzeitig schließt sich gewissermaßen der strukturelle Kreis: „Der ‚Offenheit‘ des Anfangs entspricht ein ebenfalls ‚offener‘ Schluss.“³³⁰ Der Leser wird nicht erfahren, ob der schwer verwundete Erzähler überleben wird.

Zur Struktur der Kurzgeschichte lässt sich zusammenfassend feststellen, dass Böll das Fragmentarische selbst zum Thema macht und dies auch strukturell berücksichtigt.³³¹ Inhaltlich werden sowohl die körperliche Verstümmelung als auch die unvollständige Schrift an der Tafel als Fragmente präsentiert. Strukturell gesehen ist die Form der Kurzgeschichte an sich durch die ausschnitthaften Reflexionen des Protagonisten, die bruchstückhaften Rückblendungen in die Vergangenheit und Vorvergangenheit sowie die Darstellung der zahlreichen Bilder, Skulpturen und Bauelemente im ersten Teil der Erzählung als fragmentarisch anzusehen. Dazu kommt die sprachliche Struktur: Lange, aber dennoch einfache Hauptsätze, getrennt durch zahlreiche Kommas, wirken wie aneinandergereihte, ausschnitthafte Beobachtungen und Gedanken des Erzählers. Weitere spezifische Merkmale der Kurzgeschichte sind ihre Situationsgeschlossenheit, die räumliche und zeitliche Kontinuität, der auffallende und bedeutende Zeichencharakter der kulturellen Artefakte sowie die auf einen Höhepunkt, gestaltet durch aneinandergereihte Erkenntnismomente, zulaufenden Handlungsverlauf.³³² Hierdurch gelingt es Böll trotz der einfachen Darstellungsweise, die Handlung „so mit Bedeutung aufzula-

³²⁶ Spa. S. 40.

³²⁷ Ebd. S. 42.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 326.

³³⁰ Reid, J. H.: Heinrich Böll. S. 104.

³³¹ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 115.

³³² Vgl. Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 326.

den, daß er hinter dem sterbenden jungen Erzähler zugleich seine Bildungsgeschichte sichtbar macht, die ihn in diese Situation hineingebracht hat.“³³³

Der Kreis scheint sich somit auch inhaltlich zu schließen: „Daß der tödlich verwundete Junge zufällig in seine alte Schule gebracht wird, bedeutet keineswegs die Heimkehr in einen verlorenen Kindheitstraum, sondern die jähe Konfrontation mit jenen Bildungskräften, die ihn auf jene Bahn gedrängt haben, die ihn zum Krüppel gemacht und dem Tod in die Arme getrieben hat.“³³⁴ Böll deckt damit anhand der Darstellung eines tragischen Einzelschicksals die gesamte Verlogenheit einer umfassenden Ideologie auf, die zahlreiche Opfer zu verantworten hat. „Die Erzählung ist die Geschichte einer Rückkehr, gleichzeitig ist sie die einer Regression“³³⁵. Vor wenigen Monaten verließ der junge Mann seine Schule im Glauben an den heldenhaften Kampf fürs Vaterland – zurück kehrt er hilflos wie ein Säugling, der nach Milch ruft.³³⁶ Indirekt wird dadurch „impliziert, dass auch der Krieg und erst recht der Nationalsozialismus regressiv sind, eine Regression vom Humanismus in die Barbarei.“³³⁷ Böll übt damit zwar indirekt, aber dennoch ganz klar erkennbar, Kritik. Indem er die klassizistischen Ideale und Ideologien in Trümmern liegend darstellt bringt er „die fehlgeleitete, für NS-Ideologie und Kriegseinsatz missbrauchte Bildung von Idealen durch das humanistische Gymnasium zur Sprache“³³⁸. Dabei zeigt er nicht nur die statische Darstellung einer Trümmerlandschaft, sondern es gelingt ihm vielmehr, die historischen Voraussetzungen für diesen Zustand zumindest zum Teil analytisch zu klären.³³⁹

Somit verarbeitet auch Böll eine kollektive Erfahrung der Nachkriegszeit anhand der Darstellung eines Einzelschicksals: Zahlreiche junge Männer und Soldaten sahen sich mit den Trümmern der propagierten Ideale und Ideologien konfrontiert. Böll geht jedoch einen Schritt weiter als Borchert und Schnurre indem er indirekt Kritik an dieser politischen Vergangenheit übt. Nachfolgend soll nun unter ausgewählten Gesichtspunkten ein abschließender Vergleich zwischen den verschiedenen Kurzgeschichten der *jungen Generation* gezogen werden.

³³³ Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 326.

³³⁴ Ebd. S. 324.

³³⁵ Reid, J. H.: Heinrich Böll. S. 101.

³³⁶ Vgl. Ebd.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 137.

³³⁹ Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 324.

4.4 Vergleichsaspekte

Die vorangegangenen Einzelanalysen der ausgewählten Kurzgeschichten und die jeweiligen Erläuterungen zu den Autoren sowie ihren programmatischen Einstellungen sollten einen Überblick über die verschiedenen Arten und Weisen der literarischen Umsetzung von Themen der Nachkriegszeit geliefert haben. Im Folgenden soll es nun darum gehen, ausgewählte Aspekte der betrachteten Kurzgeschichten miteinander zu vergleichen. Dadurch soll eine tiefergehende Herausarbeitung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der Darstellung verschiedener Autoren und Themen ermöglicht werden. Die erfolgte Auswahl der exemplarisch gewählten Vergleichsaspekte wird in den jeweiligen Unterkapiteln erläutert.

4.4.1 Personen und Beziehungen

Bei der Analyse der vier Kurzgeschichten hat sich ein übereinstimmender Aspekt als besonders bedeutend herausgestellt: Die Geschichten handeln allesamt von Einzelschicksalen, deren tiefergehende Bedeutungen sich jedoch als kollektive Erfahrungen der Nachkriegsgesellschaft verallgemeinern lassen. Es geht um Menschen in einer Zeit, die jegliche Menschlichkeit vermissen lässt. Die Personen sehen sich dabei verschiedensten Problemen gegenübergestellt, die in den Nachkriegskurzgeschichten literarisch verarbeitet werden. Diese Probleme wie Hunger und Nahrungsknappheit, Verlust von nahestehenden Menschen, Besitztum und Heimat, sowie Flucht und traumatische Kriegserfahrungen haben Auswirkungen auf die Menschen selbst und deren zwischenmenschliche Beziehungen. So lässt sich ein zentraler Aspekt ausmachen, der die verschiedenen Kurzgeschichten verbindet. Es geht hierbei um Fragen, die den Umgang der Menschen mit ihrer individuellen Situation und gleichzeitig auch mit ihren persönlichen Beziehungen zu Familie und Gesellschaft betreffen. Wie sind diese Menschen und ihre Beziehungen zueinander dargestellt? Diese Fragen sollen im Mittelpunkt dieses Abschnitts stehen.

Ein bedeutsames Merkmal trifft auf nahezu alle Personen (bis auf den Hausmeister Birgeler in *Wanderer, kommst du nach Spa...*) der betrachteten Kurzgeschichten zu: Sie erhalten keine Namen. Diese Tatsache hat zur Folge, dass die Situationen, die sie erleben, zwar ihre persönlichen Einzelschicksale darstellen, aber dass sie als Person dennoch austauschbar erscheinen. So sind die beschriebenen Geschichten nicht an die

jeweiligen Personen gebunden, sondern es gibt noch tausende Andere, die eine solche oder zumindest eine ähnliche Situation erlebt haben können. In beiden Kurzgeschichten Borcherts sowie in Schnurres *Auf der Flucht* wird zudem das Alter der Personen auf eine ähnliche Art und Weise thematisiert. In *Die Küchenuhr* wird der Protagonist folgendermaßen beschrieben: „Er hatte ein ganz altes Gesicht, aber wie er ging, daran sah man, daß er erst zwanzig war.“³⁴⁰ In *Das Brot* stellen beide Ehepartner fest, dass der jeweils andere alt aussieht:

[...] und dabei fand sie, daß er nachts im Hemd doch schon recht alt aussah. So alt wie er war. Dreiundsechzig. Tagsüber sah er manchmal jünger aus. Sie sieht doch schon alt aus, dachte er, im Hemd sieht sie doch ziemlich alt aus. Aber das liegt vielleicht an den Haaren. Bei den Frauen liegt das nachts immer an den Haaren. Die machen dann auf einmal so alt.³⁴¹

In *Auf der Flucht* wird der Mann als „schon etwas älter; zu alt fast für die Frau“³⁴² beschrieben. Dagegen thematisiert Böll das Thema Alter in *Wanderer, kommst du nach Spa...* nicht direkt, der Leser kann hier jedoch aus dem Text schließen, dass der Protagonist noch sehr jung sein muss. Abgesehen vom Alter gibt es jedoch auch in den anderen Erzählungen keine genauen Personenbeschreibungen. Der Leser erfährt – wenn überhaupt – nur ausgewählte Aspekte aus dem Leben der Personen, die für den Handlungsverlauf bedeutend sind. Die Feststellung, dass die Personen alt aussehen, scheint also eine Bedeutung zu tragen. Vor allem die plötzliche Erkenntnis der Personen in *Das Brot*, dass der jeweils andere ganz unvermittelt als alt wahrgenommen wird, ist bezeichnend. Vor dem Hintergrund der Geschehnisse kann durchaus angenommen werden, dass die Kriegserlebnisse die Menschen verändert haben – nicht nur innerlich, sondern auch in ihrem äußeren Auftreten. Vor allem das alte Gesicht des jungen Mannes mit der Küchenuhr spiegelt womöglich sein inneres Trauma wieder. Das Ehepaar in *Das Brot* wiederum scheint sich in eben dieser spezifischen Situation plötzlich mit anderen Augen zu sehen: Das jahrelange Vertrauen ist geschwächt und so wird der Partner in seiner gesamten Erscheinung anders wahrgenommen. In *Wanderer, kommst du nach Spa...* sind die Kriegsfolgen zwar anderer Natur, doch neben dem zertrümmerten Körper scheint sich auch das Innere des jungen Mannes im Laufe der Erzählung, und vor allem durch die Erkenntnismomente am Höhepunkt der Geschichte, verändert zu haben.

Verändert haben sich also auch die zwischenmenschlichen Beziehungen der Personen zueinander. Während der Protagonist in *Die Küchenuhr* den schweren Verlust sei-

³⁴⁰ Küchenuhr. S. 237.

³⁴¹ Brot. S. 320.

³⁴² Flucht. S. 25.

ner Eltern zu beklagen hat, müssen die Paare in *Das Brot* und *Auf der Flucht* gemeinsam mit den Kriegsfolgen zurechtkommen. Wie bereits angesprochen wird in der Kurzgeschichte *Das Brot* deutlich, dass sich die Beziehung des Ehepaares durch den Krieg verändert hat. Die Tat des Mannes oder vielmehr die Tatsache, dass er seine Ehefrau anlügt, erschüttert sie vor allem vor dem Hintergrund, dass sie „neununddreißig Jahre verheiratet waren“³⁴³. Die Frau stellt also selbst fest, dass sich etwas verändert hat, dass das Vertrauen Risse bekommen hat und die Beziehung durch die Umstände der Nahrungsknappheit und damit den Kampf um das eigene Überleben stark belastet wird. Dieser Tatsache ist sich auch der Mann bewusst, denn er schämt sich ganz offensichtlich dafür, seine Frau zu hintergehen. Es wird deutlich, dass er nicht skrupellos handelt und dass er sich nach wie vor um das Wohlbefinden seiner Frau sorgt. Er bemerkt zum Beispiel, dass sie keine Schuhe trägt: „Du hättest Schuhe anziehen sollen. So barfuß auf den kalten Fliesen. Du erkältest dich noch.“³⁴⁴ Jedoch vermeiden es beide, sich gegenseitig in die Augen zu schauen. Gleichzeitig wird aber dennoch deutlich, dass die Liebe der beiden nicht verloren ist, vor allem durch die Geste des Verzichts der Frau am Ende der Geschichte. So lässt sich trotz aller Not und Enttäuschung doch ein positives Fazit ziehen: „Es geht nicht mehr um zwei alte Leute oder um ein Stück Brot, es geht um die Überwindung der äußeren Not durch die Liebe.“³⁴⁵

Ein weiteres Merkmal, dass sich sowohl in den Kurzgeschichten Borcherts als auch in Schnurres Erzählung finden lässt, ist die Rolle der Frau, insbesondere in ihrer Funktion als Mutter. Sowohl die verstorbene Mutter des jungen Mannes in der Geschichte *Die Küchenuhr*, als auch die Frauen in *Das Brot* und *Auf der Flucht* werden als sehr fürsorglich, aufopfernd und stark dargestellt. In *Die Küchenuhr* steht die Mutter des Protagonisten jede Nacht auf, um für ihren Sohn das Essen zuzubereiten und bei ihm zu sitzen, während er isst. Diese Aufopferung weiß der Sohn nun erst wirklich zu schätzen, da sie in weite Ferne gerückt ist. In *Das Brot* verzeiht die Frau ihrem Mann seine Unehrlichkeit und bringt Verständnis für sein Verhalten auf, obwohl sie sich über seine Unehrlichkeit ärgert. Zudem sorgt sie für ihn, indem sie auf ihre eigene Scheibe Brot verzichtet. Somit nimmt die Frau gewissermaßen eine Mutterrolle für ihren Mann ein.³⁴⁶ Beide Frauenfiguren in Borcherts Kurzgeschichten vermitteln den Männern damit Geborgen-

³⁴³ Brot. S. 321.

³⁴⁴ Ebd. S. 320.

³⁴⁵ Bräutigam, K.: Äußere und innere Wirklichkeit in Borcherts Kurzgeschichte „Das Brot“. S. 397.

³⁴⁶ Winter, H.-G.: Wolfgang Borchert: Das Brot. S. 23.

heit.³⁴⁷ Auch die Frau in *Auf der Flucht* versucht dies, indem sie sich still verhält, sich nicht über die ausweglose Situation beklagt und zumindest versucht zu lächeln.³⁴⁸ Selbst als das Kind im Sterben liegt, bleibt sie ruhig und belastet den Mann nicht mit der dramatischen Situation, sondern will ihn beruhigen indem sie behauptet das Kind sei nur müde.³⁴⁹ Hierin zeigt sich die genannte Stärke der Frauen: Sie lassen sich die Verzweiflung über die eigene Situation nicht anmerken sondern opfern sich vielmehr für ihre Familienmitglieder auf.

Die beiden Männer in *Das Brot* und *Auf der Flucht* sind somit gegensätzlich zu ihren starken Ehefrauen zu charakterisieren. Beiden Männern gelingt es nicht, ihre eigenen Bedürfnisse zugunsten ihrer Familie zurückzustellen. Sie sind schwach und leiden unter den Folgen des Krieges. In beiden Fällen wird deutlich, dass sie sich in ihrer Schwäche nicht wohlfühlen und sich dafür schämen, aber dennoch ist sie nicht zu leugnen. „Die Unfähigkeit zu teilen wird dabei in beiden Fällen noch dadurch verschlimmert, dass die Männer ihre Schwäche nicht offen eingestehen.“³⁵⁰ Die Frauen dagegen machen ihren Männern keinen Vorwurf und helfen sogar noch über den Vertrauensbruch hinweg³⁵¹: Auch die Frau in *Auf der Flucht* scheint den Betrug ihres Mannes zu ahnen, denn auch sie schaut ihm nicht in die Augen sondern wendet sich ab.³⁵² Auch diese Beziehung wird durch die Umstände der Flucht stark belastet:

Schnurre stößt die Flüchtenden nicht auf sich allein gestellt in die Schutzlosigkeit seiner Steppenlandschaft hinaus. Die Nähe zum anderen Menschen ist jedoch nur eine scheinbare Sicherheit. Erst in der paarweisen Darstellung unterschiedlicher Verhaltensweisen kann es zu einer wirklichen Grenzsituation kommen. Wo der eine für den anderen Verantwortung trägt, kann er – besonders in einer Extremsituation – vom Zuviel der Last niedergedrückt werden: Er verstrickt sich in Schuld.³⁵³

Hier wird bereits ein weiterer Aspekt angedeutet, der Gegenstand des nächsten Abschnitts der Arbeit sein soll. Die Situationen, die die Personen in den Kurzgeschichten selbst und auch ihre zwischenmenschlichen Beziehungen belasten, sind vor allem deshalb so problematisch, da die Betroffenen sich entweder vor moralische Entscheidungen gestellt sehen oder mit der Vergangenheit und einem damit zusammenhängenden Schuldgefühl zu kämpfen haben.

³⁴⁷ Vgl. Winter, H.-G.: Wolfgang Borchert: *Das Brot*. S. 23.

³⁴⁸ Vgl. *Flucht*. S. 25.

³⁴⁹ Vgl. *Ebd.* S. 29.

³⁵⁰ Hoffmann, D.: *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. S. 130.

³⁵¹ Vgl. *Ebd.*

³⁵² Vgl. *Flucht*. S. 29.

³⁵³ Adelhoefer, M.: *Wolfdietrich Schnurre*. S. 49 f.

4.4.2 Moral und Schuld

Sowohl die Erläuterungen zu den historischen Hintergründen der Nachkriegszeit als auch die Betrachtungen zu den Ansichten und Idealen der Autoren dieser Zeit haben bereits angedeutet, dass Fragen der Schuld, und damit zusammenhängend auch der Moral, vorherrschende Themen innerhalb der öffentlichen und auch literarischen Diskurse darstellen. Die sogenannte *Schuldfrage* ist ein immer wiederkehrendes Schlagwort, wenn es darum geht, zu klären, wer die Verantwortung für das Geschehene trägt und inwiefern man als Privatperson selbst daran beteiligt war. Damit zusammenhängend fällt auch oftmals das Stichwort der *Vergangenheitsbewältigung*. Die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit verliert bis heute nicht an Bedeutung, doch vor allem in der unmittelbaren Nachkriegszeit hatten die Menschen sowohl mit den materiellen als auch den mentalen Folgen zu kämpfen. Die geistigen Trümmer einer fehlgeleiteten Ideologie machten es umso schwerer, sich moralischen Entscheidungen zu stellen, denn an welchen Werten und ethischen Grundsätzen sollten sich die Menschen orientieren? Hier deutet sich ein weiteres Mal die Erkenntnis an, dass es falsch ist, von einer *Stunde Null* zu sprechen, denn die Vergangenheit wog besonders direkt nach Kriegsende schwer und belastete die bevorstehende Zukunft. Somit sind Fragen der Moral und der Schuld in Kurzgeschichten der Nachkriegszeit, die sich als Spiegel und Darstellungsraum der alltäglichen Probleme dieser Zeit definieren lassen, von besonderer Bedeutung. Sinnkrisen und innere Konflikte der literarischen Figuren lassen sich meist auf moralische Konflikte und Schuldgefühle, ausgelöst durch traumatische Kriegs- und Nachkriegserlebnisse, zurückführen.

Anders als bei Schnurre und Böll bestehen bei Wolfgang Borchert kaum Dokumente, die Aufschluss über seine persönlichen Ansichten zum Thema Kriegsschuld geben. Seine literarischen Texte sprechen jedoch eine klare Sprache: „Die Schuld, welche Borcherts Helden sich zuschreiben, wird in den literarischen Texten oft in Zusammenhang mit traumatischen Kriegserlebnissen gebracht. Erinnerungen an die dauernde Lebensbedrohung während des Krieges und an die damit verbundenen existenziellen Ängste quälen sie Tag und Nacht.“³⁵⁴ Diese Ausführung trifft besonders auf den jungen Mann in der Kurzgeschichte *Die Küchenuhr* zu. Hier scheint es schwierig, dem Protagonisten ei-

³⁵⁴ Mirtschev, Bogdan: Ausgeliefert an das Unausprechliche: Daseinskrise und innere Konflikte der Heimkehrerfigur im literarischen Werk von Wolfgang Borchert. In: „Pack das Leben bei den Haaren“. Wolfgang Borchert in neuer Sicht. Hrsg. von Gordon Burgess und Hans-Gerd Winter. Hamburg: Dölling und Galitz 1996 (= Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 5). S. 171-181. Hier: S. 176.

ne Schuld zuzuschreiben oder einen inneren Konflikt festzustellen, der auf einer moralischen Entscheidung basiert. Dennoch wird im äußerst knappen Verlauf der Geschichte deutlich, dass der junge Mann unter einem Trauma leidet. Dabei handeln seine beschriebenen Erinnerungen zwar nicht direkt von einem dramatischen Kriegserlebnis, sondern vielmehr von der Alltäglichkeit, die ihm durch den Krieg genommen wurde. Er betont mehrmals, dass er diese Wirklichkeit, damit verbunden ist die Liebe und Fürsorge seiner Mutter, als selbstverständlich genommen hat. Hierin kann die besondere Form der Schuld gesehen werden, die schließlich sein Trauma ausgelöst zu haben scheint: „Schuldig und zugleich doch schuldlos verliert der junge Mann das Paradies. Schuldig, weil er die Liebe der Mutter als etwas Selbstverständliches hinnimmt; schuldlos, weil er dies Paradies nicht durch die Bombe zerstört hat.“³⁵⁵ Natürlich trägt er in der Realität keine Schuld an den Kriegsgeschehnissen und dem Tod seiner Eltern. Dennoch belasten ihn die Geschehnisse und vor allem die Erinnerung an das Verlorene so stark, dass er ein Schuldgefühl empfindet, sein persönliches Paradies verraten zu haben.

Die Kurzgeschichten *Das Brot* und *Auf der Flucht* lassen sich in Bezug auf das Thema der Nahrungsknappheit und damit verbundenen moralischen Entscheidungen besonders gut vergleichen. Peter Rühmkorf benennt „Das Fressen und die Moral“³⁵⁶ als ein Leitmotiv in Wolfgang Borcherts Werk:

Es gab einmal eine Zeit, so muß man heute vermutlich schon wieder beginnen, eine graue Vorzeit, und die ist erst dreißig Jahre her, wo die Angst vorm Verhungern und die Furcht zu erfrieren zu den ganz normalen Alltagsschrecknissen zählten. Wer sich noch erinnern kann, der erinnere sich. Deutschland hatte den Krieg verloren, weil es den Frieden verspielt hatte, und alles, was von den bombastischen Gemeinschaftsutopien geblieben war, war eine kollektive Hungersnot, in der der Kampf um ein paar Wärmeeinheiten einem Kampf ums nackte Überleben gleichkam.³⁵⁷

Diese Beschreibung der Nachkriegssituation passt thematisch genau auf die genannten Erzählungen und ebenso thematisieren beide besinnungslosen Hunger als Tatmotiv.³⁵⁸ Im Fall des Ehepaars in *Das Brot* besteht diese Tat vor allem im Vertrauensbruch und der Unehrlichkeit des Mannes: „Die Geschichte belegt Borcherts Fähigkeit, an etwas so Bescheidenem und von heute aus gesehen Unwichtigem wie einer zusätzlich abgeschnittenen und verzehrten Scheibe Brot die Schwächen und Stärken des Menschen zu

³⁵⁵ Große, W.: Wolfgang Borchert. S. 56.

³⁵⁶ Vgl. Rühmkorf, Peter: Über das Fressen und die Moral. Bemerkungen zu einem Leitmotiv bei Wolfgang Borchert. In: Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur. Hrsg. von Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1977. S. 287-295.

³⁵⁷ Ebd. S. 287.

³⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 288.

verdeutlichen.³⁵⁹ Doch die Geschichte macht auch ganz besonders deutlich, wie wichtig es ist, den historischen Hintergrund der Zeit, in der sie entstand, bei der Betrachtung mit einzubeziehen. Die heimlich verzehrte Scheibe Brot ist dementsprechend eben nicht unwichtig. Sie steht stellvertretend für das Leid der großen Hungersnot, des Verlustes und des anhaltenden Kampfes ums Überleben, welches die Eheleute gemeinsam erfahren und bestehen müssen. Durch sein persönliches Versagen empfindet der Mann große Schuld seiner Frau gegenüber. Dies wird in der sehr knappen Erzählung doch ganz klar dadurch deutlich, dass er es nicht wagt, ihr in die Augen zu sehen. Aber gleichzeitig sind es ebenfalls die Umstände der Nachkriegszeit, die seine Schuld relativieren. Das Bedürfnis des Mannes, nämlich sein Hunger, und der Trieb, ihn zu stillen, ist ein ganz elementares.³⁶⁰ Kann er dafür wirklich schuldig gemacht werden? Eine mögliche und gleichzeitig sinnvolle Antwort darauf lautet: „Es wäre falsch, den Mann mit moralischen Maßstäben zu messen. Was Borchert nicht tut, steht uns nicht zu.“³⁶¹

„Die Allegorie vom vollgefressenen Tod ist nicht gerade eine literarische Erfindung von Wolfgang Borchert.“³⁶² Sie gewinnt jedoch vor dem Hintergrund der Nachkriegszeit an besonderer Bedeutung. Das Motiv ist ebenso bei Schnurre zu finden. Hier wird der innere, moralische Konflikt des Mannes um einiges ausführlicher geschildert als bei Borchert. Sein Handeln wird dadurch besser nachvollziehbar und kann folgendermaßen erklärt werden: „Der physische Zwang erweist sich als so übermächtig, daß moralische Überlegungen, die das Überleben seiner Frau und seines Kindes betreffen, zurücktreten und der Trieb des eigenen Hungers letztlich zum Beweggrund des Handelns wird.“³⁶³ Ob das Handeln des Mannes in dieser Form nun richtig oder falsch war, bewertet auch Schnurre nicht. Das Brot spielt jedoch gewissermaßen „als corpus delicti eines möglicherweise schuldig gewordenen Menschen eine entscheidende Rolle.“³⁶⁴

Passend zur Thematik der genannten Kurzgeschichten zeigt sich auch eine kurze *Lesebuchgeschichte* Borcherts, die in seinem Gesamtwerk erschienen ist:

Als der Krieg aus war, kam der Soldat nach Haus. Aber er hatte kein Brot. Da sah er einen, der hatte Brot. Den schlug er tot.

Du darfst doch keinen totschlagen, sagte der Richter.

Warum nicht, fragte der Soldat.³⁶⁵

³⁵⁹ Winter, H.-G.: Wolfgang Borchert: Das Brot. S. 26.

³⁶⁰ Vgl. Große, W.: Wolfgang Borchert. S. 49.

³⁶¹ Bräutigam, K.: Äußere und innere Wirklichkeit in Borcherts Kurzgeschichte „Das Brot“. S. 395.

³⁶² Rühmkorf, P.: Über das Fressen und die Moral. S. 293.

³⁶³ Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 368.

³⁶⁴ Bauer, I.: „Ein schuldloses Leben gibt es nicht“. S. 73.

³⁶⁵ Borchert, Wolfgang: Lesebuchgeschichten. In: Ders.: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 372-375. Hier: S. 374.

Diese Zeilen schildern die „ganze Daseinsparadoxie der Nachkriegszeit in knappen sechs Sätzen [und reichen] die Frage nach dem Beweggrund des Verbrechens als Schuldschein an die Schuldermittler [weiter].“³⁶⁶ Die in historischen und politischen Diskursen oft genannte *Schuldfrage* zieht sich also auch durch die literarische Verarbeitung der Kriegs- und Nachkriegszeit. In *Das Brot* und *Auf der Flucht* schaffen es beide männlichen Protagonisten nicht, zum Wohle derer, die ihnen nahe stehen, auf die Befriedigung ihrer elementaren Bedürfnisse zu verzichten. Aber machen sie sich durch diese Taten wirklich schuldig? Es ist die Gestaltung der Texte, vor allem die ausführlichere Darstellung in *Auf der Flucht*, die eine Relativierung der Schuld ermöglicht. „Indem der Vertrauensbruch jeweils mit inneren Konflikten einhergeht, suggerieren die Texte zudem die Möglichkeit einer Einsicht in die eigene Schuld und wecken auch dadurch die Hoffnung auf einen von mehr Humanität getragenen gesellschaftlichen Neuanfang.“³⁶⁷ Der Mann in *Auf der Flucht* zeigt nach seiner Tat deutliche Reue, auf dem Heimweg stolpert er mehrmals, er reibt sich die Augen, als würde er weinen, und: „Er fühlte sich schwächer als auf dem Herweg. Sein Herz, seine Lunge bedrängten ihn. Und Stimmen; die vor allem.“³⁶⁸ Die Befriedigung seines Bedürfnisses scheint ihn also tatsächlich nicht befriedigt zu haben, ganz im Gegenteil. Diese Anzeichen, und vor allem die Tatsache, dazu fähig zu sein, zu weinen, „ermöglicht die Entwicklung eines Schuldgefühls und macht den Weg zur Reue frei.“³⁶⁹ Allerdings wird auch deutlich, dass dies alles Spekulationen und Ansichten sind, die sich der Leser selbst zwischen den Zeilen bilden kann. Es wird nicht erkennbar, dass die Erzähler die Situation und die Schuldfähigkeit der Personen selbst bewerten und vor allem werden keine Lösungsvorschläge für die jeweiligen Situationen geliefert. Ein bedeutender Aspekt bleibt jedoch zusammenfassend festzuhalten: „Der Begriff der moralischen Schuld wird angesichts der Extremsituation relativ.“³⁷⁰

In Bölls Kurzgeschichte *Wanderer, kommst du nach Spa...* stellt sich die Situation auf eine ganz andere Art und Weise dar. Es lässt sich spekulieren, ob diese Tatsache mit Bölls, nach eigenen Aussagen sehr geringer, persönlicher Schuldempfindung zusammenhängt. Die Kurzgeschichte lässt sich als Initiationsgeschichte klassifizieren: Sie schildert den Assimilationsversuch an die Wert- und Wirklichkeitssysteme der Erwachsenenwelt aus Sicht des jungen Soldaten und zeigt schließlich, dass dessen Integrations-

³⁶⁶ Rühmkorf, P.: Über das Fressen und die Moral. S. 288.

³⁶⁷ Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 130.

³⁶⁸ Flucht. S. 28.

³⁶⁹ Adelhoefer, M.: Wolfdietrich Schnurre. S. 51.

³⁷⁰ Ebd. S. 52.

anstrengungen mit einer Wirklichkeit konfrontiert werden, die ihn letztlich zugrunde richtet.³⁷¹ Der Protagonist wird als Opfer einer Ideologie dargestellt, welche den gesellschaftlichen Verfall zu verantworten hat, der sich im Krieg manifestiert.³⁷² Er versucht sich zunächst in der Welt zurechtzufinden, deren Werte er durch das humanistische Gymnasium vermittelt bekommt und wird so zum Opfer einer Ideologie. Zur Verdeutlichung dieser Entwicklung wird „jenes Gebäude sichtbar gemacht, in dem die Initiation in die Erwachsenenwelt begann: nämlich an dem Schulgebäude, in dem sich humanistische Bildungsweise und politische Ideologie zu einem charakteristischen Amalgam verquickt haben.“³⁷³ Somit lässt sich beim Erzähler selbst keine Schuld feststellen und nicht er selbst muss sich Fragen der Moral stellen. Vielmehr „lässt [Böll] den verstümmelten Soldaten als Opfer einer bestimmten Zeit und bestimmter Wertvorstellungen identifizierbar werden.“³⁷⁴ Er übt damit Kritik an der durch NS-Ideologie missbrauchten Bildung der Zeit und erhebt Einspruch gegen Krieg und Machtmissbrauch.

Passenderweise hat Wolfdietrich Schnurre sich einst in einem Interview folgendermaßen zum Thema freiwilliger Kriegsdienst und nationale Begeisterung geäußert: „Wir haben uns mit *dem* Augenblick ‚freiwillig‘ gemeldet, da auch unser Gymnasium gleichgeschaltet wurde und unsere Lehrer entlassen oder ins Konzentrationslager geschickt worden sind.“³⁷⁵ Er spricht somit genau das Thema an, das Böll in seiner Kurzgeschichte literarisch verarbeitet hat: Die jungen Menschen dieser Zeit hatten nach dieser Auffassung keine Wahl, sie waren Opfer des Systems. Böll zeigt in seiner Erzählung somit nicht nur die entsetzlichen Auswirkungen des Krieges anhand der Darstellung eines tragischen Einzelschicksals, sondern beschreibt darüber hinaus noch die Hintergründe. Er analysiert zwischen den Zeilen einer kurzen Erzählung ein Stück weit die Voraussetzungen dafür, wie das passieren konnte, was passiert ist – wie tief die NS-Ideologie in alle Lebensbereiche vordringen konnte und welche Auswirkungen diese Verbreitung auf den Einzelnen hatte. Auch er stellt in *Wanderer, kommst du nach Spa...* die sozialen Verhältnisse in ihrer unverschleierte Realität dar, doch ist sie in diesem Fall in ihrer Bedeutung um einiges stärker politisch aufgeladen als die Geschichten Borcherts und Schnurres.

³⁷¹ Vgl. Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 129.

³⁷² Vgl. Marx, L.: Die deutsche Kurzgeschichte. S. 137.

³⁷³ Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 324.

³⁷⁴ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 116.

³⁷⁵ Sandmeyer, P.: Schreiben nach 1945. S. 191 f.

5. Schlussbetrachtung

Die Analyse der ausgewählten Kurzgeschichten hat bestätigt, was bereits im ersten Teil der Arbeit theoretisch dargestellt wurde. Die Gattung der Kurzgeschichte erlebte in der unmittelbaren Nachkriegszeit um 1945 bis 1950 eine Hochphase, die durch die damalige gesellschaftliche Situation begünstigt wurde. Sie stellt sich als ideale Erzählform der sogenannten *Trümmerliteratur* dar. Die begrifflich umstrittene *Stunde null* führte nicht nur in der Politik, sondern ebenso auch in der deutschen Literatur zu Um- und Neuorientierungsversuchen. Die sogenannte *junge Generation* umfasste die unterschiedlichsten Schriftsteller, die jedoch dieselben Grundsätze teilten. Die Abkehr von der Vergangenheit, die Hoffnung auf einen literarischen Neuanfang und die unverschleierte Darstellung der Realität. Zahlreiche Kriegs- und Nachkriegserfahrungen mussten verarbeitet werden. Die Kurzgeschichte bot hierfür die idealen Voraussetzungen. Eine knappe, aussparende Erzählweise ermöglichte es, selbst komplexe Einzelschicksale ausschnitthaft und gleichzeitig wirkungsvoll darzustellen. Doch neben der Kürze als offensichtlichstes Merkmal der Kurzgeschichte sind noch weitere wichtige Merkmale zu nennen, die im Theorieteil der Arbeit beleuchtet und der darauffolgenden Analyse zugrunde gelegt wurden. Wolfdietrich Schnurre beschrieb das Phänomen der Gattung einst folgendermaßen: „Aber die Kurzgeschichte ist nicht nur eine Geschichte, die kurz ist, sondern diese Kurzgeschichte hat außerdem noch eine ganze Menge, mindestens ein Dutzend, scharf einzugrenzender Kriterien.“³⁷⁶ Diese Kriterien und Prinzipien setzten die Autoren der *jungen Generation* auf ganz verschiedene Arten und Weisen um.

Wolfgang Borchert gelingt es in seinen Kurzgeschichten *Die Küchenuhr* und *Das Brot*, Kriegserlebnisse und Nachkriegserfahrungen zu verarbeiten, ohne die Grausamkeiten des Krieges konkret auszusprechen. Die Küchenuhr beispielsweise steht, als eigentlich trivialer Gegenstand, symbolisch für den kollektiv erfahrenen Verlust, denn sie weckt Erinnerungen an liebgewonnene und verloren gegangene Dinge. Hierbei geht es zwar um Krieg, aber nicht aus einer historisch-politischen Perspektive heraus, sondern aus einer knappen Alltagserfahrung, wie sie doch bezeichnender nicht sein könnte. Borcherts Kurzgeschichten zeichnen sich sowohl inhaltlich als auch stilistisch durch eine extreme Verknappung aus. Sowohl Personen als auch Raum bleiben skizzenhaft, die Handlung ist in beiden Erzählungen stark reduziert dargestellt. Böll sagte einst über *Das Brot*: „Die Erzählung ist kurz und kühl. Und doch ist das ganze Elend und die ganze

³⁷⁶ Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 52.

Größe des Menschen mit aufgenommen.“³⁷⁷ Diese Feststellung macht die Vorgehensweise deutlich, die bereits in der Hinführung dieser Arbeit als *Einfachwerden* bezeichnet wurde: Die Kurzgeschichten der *jungen Generation* zeichnen sich zwar durch eine sehr realistische Darstellungsweise der dramatischen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen aus, jedoch sind sie in ihrer Gestaltung meist völlig unpathetisch. Sie sind in ihrer Gestaltung einfach, in ihrer Bedeutung jedoch tiefgründig und wirkungsvoll. Dies bedingt jedoch auch, dass gesteigerte Anforderungen an den Leser gestellt werden, um die Bedeutung der Erzählung vollständig erfassen zu können:

Nun geht es in der schönen Literatur bekanntlich nicht nur um das Dargestellte, sondern auch um das Nicht-Dargestellte, um die Auslassungen, aus denen Literatur zu einem erheblichen Teil besteht. Diese semantischen Leerstellen sind der Ort, wo die Vorstellungskraft des Lesers ins Spiel kommt.³⁷⁸

Das Brot steht sowohl bei Borchert als auch bei Schnurre offensichtlich für die Problematik der Nahrungsknappheit des Krieges. Die Gemeinsamkeit der Erzählungen liegt in der „Unfähigkeit der Erzählfiguren, eigene Bedürfnisse zu Gunsten anderer zurückzustellen, die Erniedrigung des Menschen durch das Zurückgeworfensein auf die bloße physische Existenz im Krieg.“³⁷⁹ So lassen sich hier umfassende Ideale wie Moral und Humanität in einer einfachen, verknappten Erzählweise in Frage stellen. Bei Schnurre äußert sich diese Knappheit vor allem in der Art und Weise der Beschreibung der Situation: Inhaltlich spiegelt sich diese verknappte äußere Form in der Kargheit der Landschaft wieder, welche die hoffnungslose Lage der Erzählfiguren unterstreicht. Zudem steht hier das Thema der Schuld klar im Mittelpunkt der Erzählung, wobei Schnurre die moralische Entscheidung gewissermaßen an den Leser weitergibt.

Der Begriff *Trümmerliteratur* erhält bei Böll eine weitergehende Dimension: Die Trümmer in Borcherts Erzählungen beziehen sich in der jeweiligen Handlung augenscheinlich zunächst lediglich auf materielle Trümmer und den Verlust der Alltagswelt, verursacht durch die Bomben des Krieges. Böll jedoch bezieht sich auf die *Stunde null* und sieht parallel dazu die klassizistischen Ideale und vorangegangenen Ideologien in Trümmern liegen. Er erhebt „Einspruch gegen den Krieg, Machtmissbrauch, Gewalt und gegen Ideologisierung der Jugend durch schulische Bildung“³⁸⁰ und geht damit weiter als Borchert und Schnurre. Seine vergleichsweise detailreichen Beschreibungen der Situation und des Raumes sind jedoch nicht als zusätzliche Ausschmückungen der Er-

³⁷⁷ Böll, H.: Die Stimme Wolfgang Borcherts. S. 139.

³⁷⁸ Elm, T.: Draußen vor der Tür. S. 267.

³⁷⁹ Hoffmann, D.: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. S. 130.

³⁸⁰ Meyer, A.-R.: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. S. 115.

zählung anzusehen. Sie sind allesamt bedeutsam für den Handlungsverlauf und die Wirkung, mithilfe derer es Böll gelingt, den Protagonisten als Opfer bestimmter Wertvorstellungen zu zeichnen.

Es ist bezeichnend für die literarische Strömung der Nachkriegsliteratur, dass ihre Gestaltung und die Vorgehensweise der Autoren oftmals hinterfragt wurden. So bestehen zahlreiche Dokumente in Form von Essays und persönlichen Interviews, in denen Autoren zum einen zu ihren eigenen Ansichten und Werken Stellung nehmen und zum anderen auch größere Zusammenhänge des literarischen Vorgehens zur Nachkriegszeit erklären. „Die Erzählung ‚Brot‘ [von Wolfgang Borchert] ist Dokument und Literatur“³⁸¹ stellte Heinrich Böll einst fest. Diese Aussage lässt sich nicht nur auf Borcherts Kurzgeschichte sondern vielmehr auf die Nachkriegskurzgeschichte im Allgemeinen beziehen. Natürlich lassen sich die literarischen Texte nicht mit historischen Fachtexten über die gesellschaftlichen und politischen Zustände und Entwicklungen dieser Zeit vergleichen, doch sie bieten einen ganz anderen, persönlichen und unmittelbaren Zugang fernab von historischen Daten: Im Augenblick der Lektüre verwandelt sich die Vergangenheit gewissermaßen anschaulich zur erlebten Gegenwart.³⁸² Die vorgestellten Nachkriegskurzgeschichten entführen ihren heutigen Leser in eine Wirklichkeit, die er in dieser Form vermutlich nicht am eigenen Leib erfahren hat. Hierin liegt die besondere Relevanz, die die Kurzgeschichten der Nachkriegszeit bis heute innehaben. Obwohl der heutige Leser keinen Hunger leiden muss, seine Heimat, sein gesamtes Hab und Gut und seine Familie nicht durch Kriegshandlungen verloren hat, ist es den Autoren der *jungen Generation* gelungen, diese prägende Zeit der deutschen Geschichte zu konservieren und auch in der heutigen Zeit wieder lebendig werden zu lassen. Dies geschah zwar in verschiedenen Ausführungen, jedoch vor dem Hintergrund derselben Ideale. Wolfdietrich Schnurre selbst schlussfolgert demnach treffend: „Und es ist auch in unseren Kurzgeschichten – ich meine Böll, Borchert, Schnurre, wer damals Kurzgeschichten geschrieben hat – die Zeit aufbewahrt worden.“³⁸³ Diese Tatsache ist es, die es bis heute lohnenswert macht, die Kurzgeschichten der Nachkriegszeit immer wieder aufs Neue zu betrachten und nicht in Vergessenheit geraten zu lassen.

³⁸¹ Böll, H.: Die Stimme Wolfgang Borcherts. S. 139.

³⁸² Vgl. Elm, T.: Draußen vor der Tür. S. 266.

³⁸³ Durzak, M.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 68.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Wolfgang Borchert

Borchert, Wolfgang: Die Küchenuhr. In: Ders.: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 237-239.

Ders.: Das Brot. In: Borchert, Wolfgang.: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 320-322.

Ders.: Das ist unser Manifest. In: Borchert, Wolfgang.: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 517-524.

Ders.: Lesebuchgeschichten. In: Borchert, Wolfgang.: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 372-375.

Ders.: Dann gibt es nur eins! In: Borchert, Wolfgang.: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 527-530.

Ders.: Allein mit meinem Schatten und dem Mond. Briefe, Gedichte und Dokumente. Hrsg. von Gordon J.A. Burgess, Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.

Wolfdietrich Schnurre

Schnurre, Wolfdietrich: Auf der Flucht. In: Ders.: Erzählugen. 1945-1965. München: List Verlag 1977. S. 25-29.

Ders.: Kritik und Waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte. In: Schnurre, Wolfdietrich: Erzählungen. 1945-1965. München: List Verlag 1977. S. 388-396.

Ders.: Wer ich bin. In: Schnurre, Wolfdietrich: Erzählungen. 1945-1965. München: List Verlag 1977. S. 397-398.

Heinrich Böll

Böll, Heinrich: Eine deutsche Erinnerung. Interview mit René Wintzen. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991.

Ders.: Wanderer, kommst du nach Spa... In: Böll, Heinrich: Wanderer, kommst du nach Spa... Erzählungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1967. S. 34-42.

Ders.: Über mich selbst. In: Böll, Heinrich: Hierzulande. Aufsätze zur Zeit München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963. S. 7-9.

Ders.: Bekenntnis zur Trümmerliteratur. In: Böll, Heinrich: Hierzulande. Aufsätze zur Zeit München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963. S. 128-134.

Ders.: Die Stimme Wolfgang Borcherts. In: Böll, Heinrich: Hierzulande. Aufsätze zur Zeit. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963. S. 135-140.

Sekundärliteratur

Adelhoefer, Mathias: Wolfdietrich Schnurre. Ein deutscher Nachkriegsautor. Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft 1990.

Bauer, Iris: „Ein schuldloses Leben gibt es nicht“. Das Thema „Schuld“ im Werk von Wolfdietrich Schnurre. Paderborn: Igel Verlag 1996. Zugl. Univ. Diss. München 1996.

Bellmann, Werner: Das literarische Schaffen Heinrich Bölls in den ersten Nachkriegsjahren. Ein Überblick auf der Grundlage des Nachlasses. In: Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk. Hrsg. von Werner Bellmann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995. S. 11-30.

Beutin, Wolfgang, Klaus Ehlert u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7. erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler 2008.

Blencke, Katharina: Wolfdietrich Schnurre. Eine Werkgeschichte. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003 (= Mäander Beiträge zur deutschen Literatur, Bd. 5). Zugl.: Paderborn, Univ., Diss., 2002.

- Born, Nicolas u. Jürgen Manthey: „Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben“. Ein Gespräch mit Heinrich Böll und Hermann Lenz. In: Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur. Hrsg. von Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1977. S. 30-74.
- Böttiger, Helmut: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2012.
- Bräutigam, Kurt: Äußere und innere Wirklichkeit in Borcherts Kurzgeschichte „Das Brot“. In: Die pädagogische Provinz 13 (1959). S. 392-398.
- Busse, Karl Heiner: Zu wahr um schön zu sein. Frühe Publikationen. In: Heinrich Böll. 1917-1985. Zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Bern Balzer. Bern u.a.: Peter Lang 1992 (= Memoria). S. 25-41.
- De Sterio, Alexandre Marius: Wolfgang Borchert. Eine literatursoziologische Interpretation. In: Wolfgang Borchert. Werk und Wirkung. Hrsg. von Rudolf Wolff. Bonn: Bouvier 1984 (= Sammlung Profile Bd. 9). S. 12-37.
- Doderer, Klaus: Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung. Mit einer Vorbemerkung und bibliographischen Ergänzungen zum Neudruck. 3., unveränderte Aufl., reprografischer Nachdruck der 1. Aufl. 1953. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972.
- Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen. 3. erweiterte Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Ders.: Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte. München: Wilhelm Fink Verlag 1989 (= Uni-Taschenbücher 1519).
- Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Hrsg. von Reinhard Lettau. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1967.
- Elm, Theo: Draußen vor der Tür. Geschichtlichkeit und Aktualität Wolfgang Borcherts. In: „Pack das Leben bei den Haaren“. Wolfgang Borchert in neuer Sicht. Hrsg. von Gordon Burgess und Hans-Gerd Winter. Hamburg: Dölling und Galitz 1996 (= Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 5). S. 263-279.

- Große, Wilhelm: Wolfgang Borchert. Kurzgeschichten. Interpretationen von Wilhelm Große. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal und Clemens Kammler. München: Oldenbourg 1995 (= Oldenbourg Interpretationen, Bd. 30).
- Guntermann, Georg: Einige Stereotype zur Gruppe 47. In: Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47. Hrsg. von Stephan Braese. Berlin: Erich Schmidt 1999 (= Philologische Studien und Quellen, Heft 157). S. 11-34.
- Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Band 1: Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur. Tübingen: Francke 2006.
- Marx, Leonie: Die deutsche Kurzgeschichte. 3., aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler 2005.
- Meyer, Anne-Rose: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2014 (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 54).
- Mirtschev, Bogdan: Ausgeliefert an das Unaussprechliche: Daseinskrise und innere Konflikte der Heimkehrerfigur im literarischen Werk von Wolfgang Borchert. In: „Pack das Leben bei den Haaren“. Wolfgang Borchert in neuer Sicht. Hrsg. von Gordon Burgess und Hans-Gerd Winter. Hamburg: Dölling und Galitz 1996 (= Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 5). S. 171-181.
- Reid, J. H.: Heinrich Böll: Wanderer, kommst du nach Spa... In: Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten. Hrsg. von Werner Bellmann. Stuttgart: Reclam 2004 (= Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 17525). S. 96-106.
- Rühmkorf, Peter: Über das Fressen und die Moral. Bemerkungen zu einem Leitmotiv bei Wolfgang Borchert. In: Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur. Hrsg. von Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1977. S. 287-295.
- Sandmeyer, Peter: Schreiben nach 1945. Ein Interview mit Wolfdietrich Schnurre. In: Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur. Hrsg. von Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1977. S. 191-202.

- Schnepf, Beate: Die Aufgabe des Schriftstellers. Bölls künstlerisches Selbstverständnis im Spiegel unbekannter Zeugnisse. In: Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk. Hrsg. von Werner Bellmann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995. S. 46-60.
- Schubert, Jochen: Heinrich Böll. Paderborn: Fink 2011.
- Sowinski, Bernhard: Heinrich Böll. Kurzgeschichten. Interpretationen von Bernhard Sowinski. Hrsg. von Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer. München: Oldenbourg 1988 (= Oldenbourg Interpretationen, Bd. 3).
- Töteberg, Michael: Nachwort. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Michael Töteberg und Irmgard Schindler. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S. 547-570.
- Vornweg, Heinrich: Literatur war ein Asyl. In: Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur. Hrsg. von Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1977. S. 203-208.
- Wehdeking, Volker u. Günter Blamberger: Erzählliteratur in der frühen Nachkriegszeit (1945-1952). München: Beck 1990 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).
- Weyrauch, Wolfgang: Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten. Nachwort (1949). In: Theorie der Kurzgeschichte. Hrsg. von Hand-Christoph Graf v. Nayhauss. Stuttgart: Reclam 1977 (= Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 15057). S. 13-16.
- Widmer, Urs: So kahl war der Kahlschlag nicht. In: Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Hrsg. von Reinhard Lettau. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1967. S. 328-335.
- Winter, Hans-Gerd: Wolfgang Borchert: Das Brot. In: Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten. Hrsg. von Werner Bellmann. Stuttgart: Reclam 2004 (= Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 17525).