

Die Schuldproblematik in den Dramen über den II. Weltkrieg

Bajer, Tomislav

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:249339>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-02**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



UNIVERSITÄT RIJEKA
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

Die Schuldproblematik in den Dramen über den II. Weltkrieg

Bachelor-Arbeit

Verfasst von:
Tomislav Bajer

Betreut von:
izv. prof. dr. sc. Boris Dudaš

Rijeka, September 2019

Inhaltsverzeichnis:

1	Einleitung	4
2	Über die Autoren und die Entstehung der Werke	5
2.1	Max Frisch und seine Werke	5
2.2	Carl Zuckmayer und seine Werke	7
3	Charakterisierung von Personen	9
3.1	Nun singen sie wieder	9
3.2	Als der Krieg zu Ende war	13
3.3	Des Teufels General	16
4	Die Schuldproblematik	22
4.1	Nun singen sie wieder	22
4.2	Als der Krieg zu Ende war	25
4.3	Des Teufels General	26
5	Der Begriff der Schuld bei Frisch und Zuckmayer – ein Vergleich	29
6	Zusammenfassung	31
7	Quellenverzeichnis	32

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die am heutigen Tag abgegebene Bachelor-Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Rijeka, den _____ Unterschrift _____

1 Einleitung

In dieser Bachelor-arbeit werde ich versuchen, die Dramen *Nun singen sie wieder* und *Als der Krieg zu Ende war* von Max Frisch und *Des Teufels General* von Carl Zuckmayer näherzubringen. Zuerst sage ich etwas über die Autoren, und auch Allgemeines über die Dramen, beziehungsweise wann sie entstanden sind, ein paar Worte über die Form der Theaterstücke und ob sie sich von den klassischen griechischen Prinzipien des Dramas differenzieren. Dann beschreibe ich die Personen, die in den Dramen vorkommen. Danach analysiere ich die Themen, die Symbolik der Werke und die Sprache, mit dem Schwerpunkt auf die Schuldproblematik. Ich mache auch einen Vergleich zwischen Frisch und Zuckmayer, beziehungsweise ich beschäftige mich mit ihren Herangehensweisen an die Schuldproblematik. Zuletzt mache ich ein Schlussergebnis.

2 Über die Autoren und die Entstehung der Werke

Hier werde ich über das Leben von Max Frisch und Carl Zuckmayer schreiben. Ich werde etwas Allgemeines über die Dramen sagen, beziehungsweise wann sie entstanden sind, und welche Form und Besonderheiten sie haben.

2.1 Max Frisch und seine Dramen

Max Frisch war ein Schweizer Schriftsteller und Architekt. Er wurde 1911 in Zürich geboren. Zuerst begann er Germanistik zu studieren, hat sich aber in der Zwischenzeit für das Architekturstudium entschieden. Das Künstlerische und das Bürgerliche konnte er nicht versöhnen, und bis zu Beginn der 50er Jahre blieb er zerrissen zwischen der Lebensform als Architekt und Familienvater und der als freier Schriftsteller. Als er 1954 mit seinem Roman *Stiller* großen Erfolg hatte, verließ er seine Familie, um eine unabhängige Existenz als Autor zu führen. (vgl. Žeravica 2014: 10-13) Weitere bedeutende Romane Max Frischs, die sich mit dem Thema der postmodernen Identität befassen, sind *Homo faber* (1957) und *Mein Name sei Gantenbein* (1964). Seine Dramen *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1953) und *Biedermann und die Brandstifter* (1958) gehören zu den bedeutsamsten Werken deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts. Frisch erhielt zahlreiche hohe literarische Auszeichnungen, darunter den Georg-Büchner-Preis und den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. Er starb 1991 in seiner Heimatstadt Zürich. (vgl. Žeravica 2014: 14-18)

Nun singen sie wieder ist das zweite Drama des Schweizer Schriftstellers Max Frisch. Es entstand 1945 und wurde am 29.3.1945 am Schauspielplatz Zürich unter der Regie von Kurt Horwitz uraufgeführt (vgl. Gockel 1989: 27-28). Hier gibt es keinen klassischen Aufbau des Dramas, sondern eine Gliederung in zwei Teilen, bzw. sieben Bildern, wobei das letzte Bild nicht als siebtes, sondern als letztes Bild genannt wird. Die ersten vier Bilder beschäftigen sich mit der Welt der Lebenden, das fünfte Bild mit der Welt der Toten, und in den letzten zwei Bildern koexistieren die beiden Welten, sie überlappen sich. Im Gegensatz zum

klassischen Theater bietet Brechts episches Theater keine Katharsis, das Publikum wird nicht einbezogen um eine Art Reinigung zu erzielen. Das Ziel ist eine Distanz von Emotionen und Mitgefühl und kritische Betrachtung der Ereignisse, die auf der Bühne abspielen, zu erreichen. Frisch betrachtet den Zweiten Weltkrieg aus verschiedenen Perspektiven, aus Sicht von den Nazis und den Alliierten, von Tätern und Opfern. Er stellt den Krieg objektiv dar, denn in solchen Zeiten gibt es Untaten auf beiden Seiten, man könnte sagen, es gäbe kaum einen Unterschied zwischen Freunden und Feinden. Dabei wird die Bühne nicht zum Forum der Anklage, sondern zum Raum der reflektierenden Auseinandersetzung mit dem Geschehen (vgl. Gockel 1989: 27). Der Titel *Nun singen sie wieder* spielt auf den Gesang der Geiseln, die erschossen wurden ohne nach ihrer Schuld gefragt zu werden, und die im Werk als Chor vorkommen, immer wenn jemand erschossen wird oder eine Untat begegnet. Der Untertitel *Versuch eines Requiems* ist bei Frisch auch besonders wichtig. Das Requiem ist die heilige Messe für die Verstorbenen. Der Begriff bezeichnet sowohl die Liturgie der heiligen Messe bei der Begräbnisfeier der katholischen Kirche als auch kirchenmusikalische Kompositionen für das Totengedenken. Er leitet sich vom Incipit des Introitus *Requiem aeternam dona eis, Domine* („Ewige Ruhe schenke ihnen, o Herr“) ab. (vgl. Best 1996: 452) In dem 20. Jahrhundert bekam der Begriff Requiem einige neue Bedeutungen, so entwickelte sich auch das Kriegsrequiem, das über die Kriegsoffer erzählt. Solche Requiems erfassen auch die Gedichte/Lieder, die Pazifismus ausströmen, und die nicht unbedingt mit der Religion verbunden sind. (vgl. Žeravica 2014: 152)

Als der Krieg zu Ende war wurde am 8. Januar 1949 im Schauspielplatz Zürich unter der Regie von Kurt Horwitz uraufgeführt. Die Handlung basiert auf einer wahren Begebenheit, und wurde aus einem Tagebuch in der Zeit zwischen 1946-1949 übernommen. (vgl. Gockel 1989: 33-34) Das Drama ist in zwei Akten, mit je zwei Bildern, unterteilt. Frisch änderte die Form des Werkes – die erste Fassung von 1949 hatte drei Akte, und der dritte Akt diente der endgültigen Aufklärung der Frau darüber, dass ihr Mann an den Erschießungen im Warschauer Ghetto beteiligt war. Nachdem die Russen abgezogen sind, erweist er sich als gewissenloser Opportunist, was Agnes letztlich zum Selbstmord führt. Den dritten Akt hat Frisch 1962 gestrichen, weil da eine Reihe neuer Figuren eingeführt wurde, die die Konzeption eher störten als verdeutlichten. (vgl. Gockel 1989: 33) Den Titel hat er auch dreimal überarbeitet – zuerst hieß das Werk *Ihr Morgen ist die Finsternis*, dann *Judith*, und schließlich entschied er sich für den aktuellen Titel. (vgl. Gockel 1989: 33) Wenn man sich

auf die klassischen Einheiten des Dramas bezieht, hat man nicht alle drei eingehalten. Es gibt die Einheit des Ortes, weil die Handlung in Berlin im Haus Anders abspielt. Die Einheit der Handlung wird auch nicht durchbrochen, weil es keine andere parallele Handlungen gibt. Da die Zeitspanne der Handlung drei bis vier Wochen in Frühjahr 1945 dauert und nicht nur einen Tag, ist nur die Einheit der Zeit nicht vorhanden.

2.2 Carl Zuckmayer und seine Dramen

Carl Zuckmayer wurde 1896 in Nackenheim am Rhein. Seine Mutter war jüdischer Herkunft. 1914 machte er ein Notabitur in Mainz, damit er sich als Freiwilliger für Kriegsdienst an der Westfront anmelden konnte. Von 1919 bis 1920 studierte er Philosophie, Biologie und Nationalökonomie in Frankfurt am Main und Heidelberg. 1920 in Berlin hatte er einen Misserfolg mit seinem ersten Drama *Kreuzweg*. 1922 war er Dramaturg am Stadttheater, wurde aber ein Jahr später nach einem Theaterskandal entlassen. Kurz danach engagierte er sich am Deutschen Theater in Berlin, wo er mit Bertolt Brecht zusammenarbeitete. 1925 hatte er seinen ersten großen Erfolg mit der Komödie *Der fröhliche Weinberg*. (vgl. Seedorf 2012: 10) Der nächste große Erfolg erfolgte im Jahre 1931 mit der Uraufführung von seiner Komödie *Der Hauptmann von Köpenick*. Er hatte eine offene Stellung gegen die Nazis, weswegen seine Werke seit 1933 verboten waren. Er wurde zur Flucht ins Exil getrieben, zuerst nach Österreich, dann in die Schweiz und schließlich in die USA, wo er von 1939 bis 1941 als Drehbuchautor bei Warner Brothers und Dozent am Theaterinstitut Erwin Piscators arbeitete. (vgl. Seedorf 2012: 11) 1946 machte er eine Reise durch Europa als ziviler Kulturbeauftragter des amerikanischen Kriegsministeriums. In diesem Jahr wurde auch sein Werk *Des Teufels General* in Zürich uraufgeführt. Das Drama *Der Gesang im Feuerofen* hatte seine Uraufführung in Göttingen 1950. 1957 wurde er zum Ehrendoktor der Freidrich-Wilhelm-Universität in Bonn. 1958 ist er in die Schweiz nach Saas-Fee zurückgekehrt, wo er 1966 seine Autobiographie *Als wär's ein Stück von mir* publizierte. Er starb 1977 und wurde in Saas-Fee beerdigt. (Seedorf 2012: 12)

Des Teufels General ist das meistgespielte deutsche Nachkriegswerk, das 1942 bis 1945 im Exil auf einer amerikanischen Farm entstand. (vgl. Seedorf 2012: 23) Das Drama wurde 1946 mit großem Erfolg in Zürich uraufgeführt und ist bis 1955 über fünftausendmal gespielt worden, und sogar verfilmt in der Regie von Helmut Käutner. (vgl. Zuckmayer 2010: 172) Die Hauptfigur des Werkes ist der Fliegergeneral Harras, der sich an die Biographie des Jagdfliegerhelden aus dem Ersten Weltkrieg, Ernst Udet, anlehnt, mit dem Zuckmayer auch eine Freundschaft verband. Er stieg zum Generalflugmeister der Luftwaffe auf, war aber mit Überwachung und Organisierung der Luftfahrtindustrie überfordert und für zahlreiche Mängel verantwortlich gemacht. Sein Laster waren Alkohol und Drogen und er nahm sich schließlich 1941 das Leben. Die NS-Führung kaschierte den Selbstmord als Flugzeugunfall und ordnete ein Staatsbegräbnis an. (vgl. Zuckmayer 2010: 172) Das Drama ist in drei Akte unterteilt (*Höllmaschine, Galgenfrist oder Die Hand und Verdammnis*) und spielt im Spätjahr 1941 in Berlin ab. Jede Person im Werk stellt eine Weltanschauung dar – das Spektrum deckt alles ab, von ideologischen Überzeugungen bis zum Widerstand gegen das Regime. Die zahlreichen Einzelenisoden innerhalb der Akte halten inhaltlich das Stück durch das Thema der Sabotageaufklärung zusammen (äußeres Drama), und zeigen uns die Gewissensentscheidungen von Harras gegenüber dem Nationalsozialismus (inneres Drama). (vgl. Seedorf 2012: 35) Zuckmayer setzt nach dem aristotelischen Theaterprinzip auf die Identifizierung des Zuschauers mit der Hauptfigur, um dadurch eine tiefere Einsicht in psychische und gesellschaftliche Mechanismen (wie Machtmissbrauch und Faschismus) erlangen zu können. (vgl. Seedorf 2012: 81)

3 Charakterisierung von Personen

In diesem Kapitel werde ich versuchen, die Personen, die in den Dramen vorkommen, näherzubringen. Ich werde nicht alle Personen beschreiben, sondern diejenigen, die für das Thema der Bachelor-Arbeit relevant sind.

3.1 Nun singen sie wieder

Die Personen in diesem Drama kommen in der Reihenfolge ihres Auftretens vor. Sie sind folgende: Herbert, Karl, der Pope, Maria, Oberlehrer, Liesel, Leutnant, der Andere (Alexander), Eduard, der Funker, Hauptmann, Gefreiter, Thomas, Benjamin, eine Frau, Hauswart, der Alte, das Kind, Jenny und der Bub. Einige Personen befinden sich nicht auf der Liste, aber diese spielen eine geringe Rolle.

Herbert ist ein Wehrmachtsoffizier, der den Befehl gegeben hat, einundzwanzig Geiseln zu erschießen. Er ist eine gut ausgebildete, intelligente und belesene Person, mit der Neigung zur Kunst im Allgemeinen. Der Oberlehrer nannte ihn seinen besten Schuler und die beiden haben oft Cello zusammen gespielt. Er zitiert sogar den deutschen Dichter Mörike. Von dem Funker lernen wir, dass er mit derselben Leidenschaft, die er für Musik hat, auch Hunderte von Geiseln erschießt und Frauen und Kinder verbrennt. Als Model bei der Entstehung Herberts nahm Frisch Reinhard Heydrich - eine reale Person, Angehöriger von Gestapo, und einer der wichtigsten Leute der Nazipolitik Hitlers, der ebenso ausgebildet und musikalisch begabt war, und sein Lieblingsinstrument war die Geige (vgl. Žeravica 2014: 148). Herbert ist enttäuscht von der Menschheit und entscheidet sich für das Böse. Er nimmt die Handlungsweise des Oberlehrers zu Herzen, seine Feigheit konnte er nicht ertragen. Der Oberlehrer lehrte immer nur von dem Schönen, und Herbert wollte ihm zeigen, was der Oberlehrer ihnen niemals gezeigt hat – „*die Wirklichkeit, die Leere, das Nichts*“ (Frisch 1995: 126). Im sechsten Bild wurden die Rollen ausgetauscht; jetzt ist Herbert derjenige, der belehrt. Herberts persönliche Rache gegenüber dem Oberlehrer ist eigentlich eine Allegorie

für den Kampf gegen die humanistischen Prinzipien, denn mit dem Oberlehrer stirbt nicht er selbst, sondern auch seine Worte, Träume und Ziele, sein Denken, seine Ansicht der Welt, alles, was ihn als Geist bezeichnet (vgl. Frisch 1995: 126). Herbert perzipiert seine Lehre als eine Lüge und er wird töten, bis der „humanistische Geist“ ihn stoppt. Er zeigt keine Reue. Als Offizier genießt er das Gefühl der Macht, denn alle haben Angst vor ihm. Dieses ist besonders deutlich, als er zu Karl über den Popen redet:

„Angst, Angst! Alle haben Angst vor unsrer Macht; sie schwören uns Eide, die Meineide sind, sie sind erstaunt, daß dieser Gott uns nicht bezwingt! Wir greifen zur Macht, zur letzten Gewalt, damit der Geist uns begegne. Laß mich erfahren, ob es wahr ist, was sie reden: ich schieße auf sie – laß mich eine einzige Auferstehung sehen! Ich habe Hunderte erschossen, und ich habe keine gesehen.“
(Frisch 1995: 82-83)

Karl ist ein Soldat und sein Amt ist es, Befehle auszuführen. Der Gesang der von ihm geschossenen Geiseln wirkte als ein Gewicht auf ihn; er desertierte, weil er den Popen nicht erschießen wollte, aber vor seinem Gewissen konnte er nicht weglaufen. Sogar der Pope hat ihm darauf hingewiesen: *„Ich verrate dich nicht. Deine Flucht, sie rettet mich nicht, sowenig wie dich.“* (Frisch 1995: 85) Er konnte mit seinen (Un)Taten nicht mehr leben und er wurde innerlich tot – *„Wir sind verloren, Vater, auch wenn uns niemand sieht. Verlaß dich drauf.“* (Frisch 1995: 100). Sein Vater, der Oberlehrer, versucht ihn zu überzeugen, dass er sich zurückmelde, wenn nicht für seine Mutter, dann sich zuliebe, für die Familie, für seine Frau Maria und sein Kind und ihre Zukunft, aber Karl will davon gar nichts hören. Der Oberlehrer bestätigt, dass er auch einige Taten getan hat, die ihm befohlen wurden und die er nie selbst getan hätte, aber Karl bleibt fest – *„Wo es am Mute fehlt, da fehlt es nie an Gründen.“* (Frisch 1995: 101) Karl versteht, dass unsere Gehorsamkeit zu jemandem oder etwas uns nicht von unseren Taten und von der Verantwortung befreit, und das machte er klar: *„Man kann die Last der persönlichen Freiheit nicht abtreten – und eben das haben wir versucht, und eben das ist unsere Schuld.“* (Frisch 1995: 102) Die Gewissensbisse konnte er nicht mehr aushalten und während eines Bombenanschlags erhängte er sich.

Wir lernen, dass der Pope auch mal Soldat war und eine Braut hatte, aber als er nach Hause kam, wohnte sein Mädchen schon im Kloster. Er weiß auch nicht, ob seine Braut noch lebt

oder nicht. Der Pope hat zwanzig Jahre lang im Kloster gelebt und gebetet, bevor Herbert und Karl kamen und einundzwanzig Geiseln vor seinen Augen erschossen. Er ist selber nicht frei von Schuld. Als Karl den Popen einen Meineid vorwarf, gab ihm der Pope eine unerwartete Antwort: „*Kümmere sich jeder um seine eigene Schuld.*“ (Frisch 1995: 84). Aus Angst schwur er einen Meineid, als der Offizier ihm mit dem Tod drohte. Im zweiten Teil des Dramas ist der Pope schon tot und hat eine spezifische Rolle; er ist kein Vermittler zwischen Gott und den anderen Menschen – das Göttliche, das er als Mensch in sich trägt, wird durch den Dienst am Menschen glorifiziert. Ganz subtil, wenn nicht auch vage, deutet er das Schicksal der Menschen, obwohl Karl die Nutzlosigkeit seiner Flucht zurzeit nicht aufnahm: „*Mein Ort ist hier. (...) Jeden Weg, den du auf Erden noch gehst, - er führt dich hierher.*“ (Frisch 1995: 85) Er hilft den Menschen, mit dem Tod umzugehen, auch wenn diese das noch nicht wissen; er bedient die Toten mit Brot und Wein und bietet Geborgenheit. Seine Worte über Liebe zum Schluss des Dramas entschärfen die Behauptung, dass alles umsonst ist: „*Die Liebe ist schön, Benjamin, die Liebe vor allem. Sie allein weiß, daß sie umsonst ist, und sie allein verzweifelt nicht.*“ (Frisch 1995: 132)

Karls Ehefrau Maria wartet auf den Frühling, denn Karl solle zum Urlaub nach Hause kommen. Ständig wiederholt sie die Phrase „*Im Frühling, wenn Karl kommt*“ (Frisch 1995: 86) als eine Art Beruhigung, sie tröstet sich. Wie jede Mutter macht sie sich Sorgen über das Kind, besonders wenn sie sich im Keller während der Luftangriffe verstecken. Sie hat Angst, dass das Kind nicht atmet, es schläft aber nur. Als der Luftschutz die Nachricht über Karls Selbstmord brachte, lief Maria mit dem Kind im Akt der Panik auf die Straße hinaus. Die beiden kamen bei diesem Angriff ums Leben.

Der Oberlehrer ist ein Vertreter der Menschheit, der seine Schüler über die Ästhetik lehrte, aber der auch Untaten für die Nazis getan hat, um seinen Job zu behalten. Herbert hält seine humanistische Lehre für eine Lüge, weil der Oberlehrer ein Feigling ist, der die Moral, die er leben sollte, nur dann benutzt, wenn es ihm passt. Die größte Ironie dieser Geschichte ist die des Oberlehrers – „*Satane sind es. Satane. Ich wollte sie sehen, nur ein einziges Mal, von Angesicht zu Angesicht.*“ (Frisch 1995: 87) – die Alliierten nannte er Satane, denn laut seinem Worten ertragen sie es nicht, dass die Nazis die Welt verbessern wollen und könnten, aber am Ende wurde er von den Nazis wegen Landesverrat („*Gott strafe den Feind! – Auch unsere*

machen das gleiche.“ (Frisch 1995: 106)) erschossen. Eine solche Beschreibung der Personen führte dazu, dass man die schwarz-weiße Charakterisierung vermied, aber darüber werde ich etwas mehr unter 4. Punkt sagen.

Eduard und der Funker haben eine philosophische Diskussion im dritten Bild. Alles beginnt mit einem Choral aus der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach, den man plötzlich aus dem Rundfunk hörte. Funkers Ansicht nach sind die Realität und die Musik unversöhnlich – *„Die Welt ist nicht schön. Was solche Musik uns vormacht, das gibt es nicht. Verstehst du das? Es ist eine Illusion.*“ (Frisch 1995: 91). Er spricht aus der Perspektive eines Menschen, der alles verloren hat. Als seine Mutter, sein Vater und seine Schwester ums Leben kamen, gab es für ihn nur Hoffnungslosigkeit. Der Glaube an Gott ist schon längst weg; die Illusion, die Eduard befürwortet, als das Einzige, das man mit seinen Händen nicht greifen und nicht zerstören kann, existiert für den Funker nicht, denn seine Erfahrung vernichtet den Glauben. *Recht, Freiheit und Frieden für alle* (vgl. Frisch 1995: 96) ist eine Utopie und folglich gibt es nur Hass und Rache, welche die Lügen, der Übermut und der Größenwahn gegenüber den Opfern verursachten. Der Funker findet die Welt nicht schön, und obwohl er weiß, dass seine Bomben sie nicht schöner/besser machen, sieht er keinen anderen Weg. Diese Ausweglosigkeit ist seine Flucht und die Flucht seiner Mitkämpfer. Demgegenüber sieht Eduard die Gewalt nur als Gegenwirkung – *„Ich glaube nicht an die Gewalt, nie, auch wenn sie eines Tages in unseren Händen ist. Es gibt keine Gewalt, die imstande ist, den Satan auszurotten – (...) Immer da, wo die Gewalt ist, bleibt auch der Satan.*“ (Frisch 1995: 97) – was ich ironisch finde, weil er im letzten Bild genau das Gegenteil macht. Eduard und Jenny möchten alles wieder erbauen, genauso wie es war. Sie haben nichts im Krieg gelernt, Hauptmanns Tod ist umsonst gewesen. Nach dem Verlust seines Vaters und Bruders änderte sich auch seine Ansicht – ebenso wie der Funker sucht er jetzt die Rache. Sein innerer Krieg endet nie und der Hass wird auf die nächste Generation übertragen.

Benjamin ist der jüngste Mann seiner Truppe. Er schreibt ständig, aber an kein Mädchen – er will Dichter werden. Er, ebenso wie der Pope, hat das Vermögen, das Schicksal zu sehen, ohne es zu wissen, als ob das literarische Eifern ihm eine Objektivität, eine Distanz ermöglichen würde. Das sind die Worte vor seinem ersten Einsatz:

„Es ist sonderbar, was ich mir denken kann: Vielleicht stürzen wir in den Tod, ganz plötzlich, und wir merken es lange nicht, daß das der Tod gewesen ist. Wir wissen lange nicht, wo wir uns befinden. Das Mädchen, das in derselben Stunde stirbt, wir werden es kennenlernen. Vielleicht haben wir es getötet. Es wird das Leben sein, das wir zusammen hätten führen können; es wird die Reue sein, wo wir uns alle finden . . . Das wird es sein.“ (Frisch 1995: 97)

Hauptmann hatte eine Erleuchtung nach dem Tod. Im Gespräch zu dem Popen hatte er eine Art Lebensbeichte. Er hat das Wichtigste im Leben endlich begriffen – es geht nicht ums Geld, um den Ehrgeiz, um den eitlen Schein; was wichtig ist, sind die wahren Verhältnisse, die gemeinsame Unterstützung und Liebe. Leider ist er zu spät dazu gekommen.

Der einzige aus der Welt der Lebenden, der die Moral der Geschichte verstanden hat, ist Thomas. *„Jeder Krieg hat ein Ziel. Auch dieser Krieg. Sonst wäre doch alles ein Unsinn, ein Verbrechen, was wir da machen. Es ist das Ziel dieses Krieges, daß der Friede besser wird, vor allem für uns Arbeiter. (...)“* (Frisch 1995: 92) Jeder Krieg ist sinnlos, wenn man sich von Erinnerungen führen lässt. Das Leben in der Vergangenheit macht den Krieg und den Tod umsonst. Wir sollten das Leben suchen, das wir zusammen hätten führen können.

3.2 Als der Krieg zu Ende war

In diesem Schauspiel gibt es zehn Personen, aber diejenigen, die für die Handlung bedeutsam sind, sind Agnes, ihr Mann Horst Anders, ihre Freundin Gitta, der russische Oberst Stepan Iwanow und der warschauer Jude Jehuda Karp.

Agnes Anders ist die Hauptfigur des Werkes, weil sie im Mittelpunkt des Geschehens steht und als eine Verbindung zwischen den verschiedenen Personen fungiert. Es ist interessant zu merken, das die Frauen bei Frisch eine wichtige Rolle spielen, aber sehr selten als die

Hauptfiguren vorkommen. (vgl. Žeravica 2014: 199) Agnes ist eine Frau, die sich zur Zeit der russischen Besatzung im Keller ihres Hauses versteckt hält, und sich um nichts anderes kümmert als ihren Sohn Martin, die Freundin Gitta und den Mann Horst. Agnes ist eine Frau (wie sie auch in der Personenliste aufgeführt ist), deren Name die Reine, die Heilige, die Geweichte bedeutet, und ihre Nachname weist „eine andere“ auf – sie ist keine Vertreterin der deutschen Frauen, ganz im Gegenteil, sie ist eine Ausnahme. (vgl. Žeravica 2014: 199) Am Anfang des Dramas erweist sie gewisse Vorurteile, die aber nicht so extrem negativ sind, wie bei Horst. Sie glaubt an das Menschliche in jedem, was man aus dem Gespräch mit Horst sehen kann, als sie ihn an seine Briefe erinnerte: „*Wunderbare Menschen, Geschwärmt hast du ja-*“ (Frisch 1995: 218) Das für sie alle Leute ein gleiches Recht haben, ist auch im Werk erkennbar – „*Russenschweine, weißt du, das erinnert mich so an Judenschweine und all das andere, was unsere eigenen Schweine gesagt haben – und getan.*“ (Frisch 1995: 218) Solche Ansichten führten auch dazu, dass sie sich im russischen Oberst verliebte, und ihre Gefühle gegenüber ihm auch äußerte. Obwohl sich die beiden nicht sprachlich verstehen konnten, verstanden sie sich auf einer geistigen Ebene, durch die Überwindung des Vorurteils, die einzig mögliche Überwindung in der Liebe, die sich kein Bildnis macht. (vgl. Žeravica 2014: 199)

Agnes' Mann Horst Anders ist ein Hauptmann der Wehrmacht. Der Krieg hat ihn viel geändert – psychisch und physisch. Er verlor seinen rechten Arm, was ihn hilflos und abhängig von anderen, besonders von Agnes, macht. Auch ideologisch hat er sich verändert – seine Einstellung gegenüber den Russen ging von einem positiven Bild zum Hass und Vorurteile: „*Sobald ich einen Anzug habe. Das sage ich ja die ganze Zeit: weg von hier, weg von diesen Russenschweinen!*“ (Frisch 1995: 217) Aus dem Keller und aus seiner Uniform bzw. von seinen Untaten kann er nicht weglaufen, er ist „gefangen“- der neue Anzug ist für ihn ein Symbol der Freiheit. (vgl. Žeravica 2014: 204) Er mag es nicht, wenn andere die Arbeit für ihn machen, was auch ein Zeichen des Schuldbekenntnisses ist: „*Es ist nicht meine Art, andere Leute zu schicken. Für meine Person. Das können sie mir glauben Gitta. Das habe ich auch draußen nie gemacht*“ (Frisch 1975: 217)

Der russische Kommandant Stepan Iwanow ist von Anfang an eine sonderliche Figur, was man sofort an seinem Verhalten merkt. Trotz seiner Deutsch(un)kenntnisse, traf er sich mit

Agnes jeden Abend, damit sie sprechen konnten. Er benahm sich wie ein Herr - als zwei seiner Soldaten Agnes vergewaltigen wollten, verteidigte er sie. Man könnte behaupten, dass er der einzige ist, der auf einen wirklichen Frieden hofft, ohne an jemanden Rache nehmen zu wollen. Seine Liebe zu Agnes geht über alle Vorurteile hinaus. Am Ende bewahrt er seinen Stolz trotz der Tatsachen, dass er von Agnes ausgespielt wurde, und dass Horst ein Mörder war - er verließ das Haus Anders, ohne jemanden zur Rechtfertigung zu bringen. Die Beziehung, die er mit Agnes hatte, beruhte auf der gleichen Denkweise, sie brauchten keine Wörter, um sich zu verstehen.

Jehuda Karp ist ein jüdischer Soldat unter Stepans Aufsicht. Von Natur aus ist er ein liebenswürdiger Mensch. Diese Charakterzüge erkennt man an seinem Benehmen Agnes gegenüber, denn er spricht sie mit Madam an und hat keine Vorurteile: „*Madam, Ihr seid a guter Mensch! Oich mir sennen gute Menschen, alle sennen gute Menschen* –“ (Frisch 1995: 219) Er ist einer der Überlebenden, die den Massenmord im Warschauer Ghetto, wo er seine ganze Familie verlor, entwischen konnte. Diese Erinnerung brachte das Schlechteste in ihm heraus - als er erfuhr, dass die zuständige Person vor ihm stand, kochte er vor Wut: „*Jehuda blick ihn an. Sein Gesicht verändert sich in einem Krapf von Haß und Schrecken. Er nimmt den Zettel aus seiner Hosentasche, tritt zum Oberst und zeigt ihn.*“ (Frisch 1995: 255) Ihm ist gelungen, die Kontrolle zu behalten und die Befehle des Kommandanten zu befolgen.

Gitta ist Agnes' Freundin. Sie glaubt noch immer an die Romanze, obwohl sie von Soldaten vergewaltigt wurde. Ihre einzige Hoffnung, um die schrecklichen Erinnerungen in der Vergangenheit zu lassen, ist die Wiedervereinigung mit Oto: „*Sie haben einander gefunden. Und wie! Das ist schon ein bares Wunder. ... Wenn ich wüßte, wo Otto ist* –“ (Frisch 1995:215) Sie musste den Keller verlassen, um Horst einen Anzug zu bringen, und dabei kümmerte sie sich für den kleinen Martin. Als sie am Ende des Stückes ohne Worte den Anzug lieferte, wurde es klar, dass Martin tot war, obwohl dass im Werk nirgendwo bestätigt wurde. Als Beweise dafür haben wir nur Gittas Voraussicht am Anfang des Werkes und ihres Benehmen am Ende.

3.3 Des Teufels General

Im Verlauf des Dramas treten sogar 25 Personen auf. Die meisten davon können mit fünf politischen Gruppierungen identifiziert werden: die dem System unideologisch-pragmatisch dienende, NS-kritische Harras Gefolgschaft (Korrianke, Lüttjohann, Olivia, Diddo), die faschistischen Idealisten (Ehepaar Eilers, Hartmann), die profit- oder machtorientierten Opportunisten (Detlev, Francois, Pützchen, Pflungk, Mohrungen), die fanatisch-hasserfüllte Gegenseite (Schmidt-Lausitz) und Mitglieder des geheimen Widerstands (Oderbruch). (vgl. Seedorf 2012: 45)

Der Fliegergeneral Harras ist der Protagonist des Werkes. *„Von Natur aus ist er heiter, freimütig, liebenswürdig und ein wenig verschmitzt“* (Zuckmayer 2010: 12) – ein Mensch, der das Leben genießt. Er hat Vorliebe für Alkohol und Frauen, und dazu auch eine starke Persönlichkeit – man empfindet ihn als charismatisch. Er ist scherzhaft, aber auch anstachelnd und spöttisch: *„Das ist Kulturleiter Dr. Schmidt-Lausitz vom Propapopogandamysterium...Aber wenn Friedrich Eilers seinen großen Abend hat, da muß es Manna in der Wüste regnen – verzeihen den nichtarischen Vergleich, Dr. Lausitz.“* (Zuckmayer 2010: 14-15) Die Ansichten von Harras erfahren wir aus dem Gespräch mit seinem Frontkameraden Pfundtmayer:

„...ein Nazi bin ich nie gewesen...Immer nur ein Flieger. Und mein Geld hab ich mir selber verdient, hab oft genug den Kragen dafür riskiert. Ich hab auch nirgends eingehiratet, nie aus der Parteikasse gelebt, keinen Juden bestohlen und mir kein Schloß in der Uckermark gebaut...General oder Zirkusclown. Ich bin ein Flieger, sonst nix.“ (Zuckmayer 2010: 28)

Harras ist ein Nazi-Gegner, ein Gegner Hitlers, und obwohl er sich dessen bewusst ist, dass er Hitlers General ist (*des Teufels General*), er kann seine Leidenschaft für das Fliegen nicht aufgeben. Harras hat Integrität – was er sagt, ist was er meint. Seine Mutter ist stolz auf seinen Erfolg, auf seine *„Orden und Ehrenzeichen, Epauletten, Generalsstreifen“* (Zuckmayer 2010: 42), und immer wenn er Erfolg hatte, war sein erster Gedanke, ihr das Telegramm zu schicken. Harras ist verständnisvoll, mitfühlend und, vor allem, human – er wollte dem jüdischen Chirurgen Samuel Bergmann mit dem Flucht helfen, ohne auf die

möglichen Konsequenzen zu achten. Bei all dem ist es kein Wunder, dass Diddo sich in ihn verliebt hat – sie sieht ihn als eine „Idealgestalt“. (Zuckmayer 2010: 30) Am Anfang des zweiten Aktes finden wir heraus, dass Harras von Gestapo gefangen wurde, weil er der Sabotage verdächtigt wurde (als General trägt er die direkte Verantwortung für die Maschinen der gesamten Luftwaffe (vgl. Zuckmayer 2010: 43)). Gestapo hatte zwar keine Beweise dafür, aber da Harras politisch nicht engagiert war, und da er seine Meinung gegenüber Hitler ganz offen äußerte, war er eine leichte Zielscheibe des Verdachts. Die Partei wollte er auch nicht eingehen, nicht einmal um sein eigenes Leben zu retten. Das zeigt, dass er ein moralischer Mensch ist, dessen Entscheidungen immer angemessen waren, einer der immer weit in die Zukunft schaute, um die Folgen seines Handelns vorausszusehen. Deshalb hat er während des Gesprächs mit Oderbruch erkannt,

„dass er sich durch sein selbstsüchtiges Arrangieren mit einem diktatorischen, menschenverachtenden Regime mitschuldig gemacht hat am Tod vieler Menschen, woraufhin er sich in letzter Konsequenz einen „Gottesurteil“ unterwirft und einen tödlichen Absturz provoziert.“ (Seedorf 2012: 49)

Was ich noch wichtig finde, ist seine Vorahnung eines für ihn verderblichen Endes zu Beginn des Dramas; er redete über sein Leben, als ob er einen Epilog halten würde, und als Mohrunge ihn danach fragte, antwortete er Folgendes: „*Warum nicht? Lieber zu früh als zu spät.*“ (Zuckmayer 2010: 39)

Aus dem Werk erfahren wir, dass Harras‘ Adjutant Lüttjohann und Chauffeur Korrianke (zusammen mit Oderbruch) seine engste Vertraute sind. Sie machen sich große Sorgen, wenn sie Gerüchte über seinen Tod hören. Die zwei sind immer hilfsbereit und folgen ihn ohne Nachrede; auf sie kann man „*sich restlos verlassen*“. (Zuckmayer 2010: 44) Sie sind Systemkritiker, obwohl sie sich „*nach außen stets systemkonform und unauffällig verhalten.*“ (Seedorf 2012: 51)

Olivia Geiss ist eine Operndiva, und eine gute Freundin von Harras. Sie bittet Harras um Hilfe, als Bergmann, der jüdische Chirurg, und seine Frau einen Weg aus Deutschland suchten. Als sie durch Bergmanns Abschiedsbrief erfuhren, dass er Selbstmord beging, waren

sie im Schock. Sie ist eine gutmütige Frau, die sich immer um seine Nichte Diddo kümmert. Olivia ist, genauso wie Harras, ein Systemkritiker.

Diddo Geiss ist bis über die Ohren in Harras verknallt (vgl. Zuckmayer 2010: 52). *„Diddos mädchenhafte Unbekümmtheit und ihr jugendlicher Leichtsinn stehen im Kontrast zur allgemein vorherrschenden Stimmung der Angst und Unterdrückung; das weckt in Harras neuen Lebensmut und Kampfgeist.“* (Seedorf 2012: 52) Diddo und Harras lieben sich sehr und wollen ein glückliches Leben zusammen führen. Obwohl sie noch sehr jung ist, sie benimmt sich sehr reif. Sie hat eine Chance, Karriere in Wiener Theater zu machen, will aber lieber mit Harras bleiben. Das Glück, das sie sucht, ist leider nicht realisierbar.

Buddy Lawrence ist ein amerikanischer Freund von Harras. Man könnte auch vermuten, dass Buddy eigentlich der Autor ist: *„Ich beneide die Deutschen um das Wort: Wahnsinn. Es ist ein Dichterwort. Fast ein heiliges Wort. Auch Leidenschaft. Auch Ehrfurcht. Sehnsucht. Begeisterung...Ich liebe Deutschland.“* (Zuckmayer 2010: 125) Lawrence glaubt, dass Deutschland noch immer wert ist, geliebt zu werden. Seine Figur kann als Hoffnungsträger für die Versöhnungsbereitschaft Amerikas und der Welt gegenüber Deutschland verstanden werden. (vgl. Seedorf 2012: 52) In Deutschland hat Lawrence ein Schreibverbot, was ihm Probleme verursacht, besonders im Sinne von Bedrohung von Dr Schmidt-Lausitz. Harras löst auch diese Schwierigkeit, indem er Lawrence den Transport auf seine Gesandtschaft versicherte. Was mir besonders aufgefallen ist, ist die Szene, in der sich Lawrence rasiert hat und sich gleich besser fühlt, was Harras sofort bemerkt hat. Folgendes zeigt schon wieder, welches Gewicht die Schuld hat: *„HARRAS: ... Bei euch Burschen genügt eine Rasur und eine Runde Schlaf. LAWRENCE: Das macht das gute Gewissen und der Mangel an geistiger Belastung. HARRAS ... Beneidenswert...“* (Zuckmayer 2010: 115)

Friedrich Eilers ist der Oberst und Führer einer Kampfstaffel, zu dessen 50. Luftsiege ein Fest angerichtet wurde. Obwohl Harras ihn als einen Piloten lieb hatte, seine Ansichten teilte er nicht – Eilers gehörte zu den NS-Idealisten. *„Im Gegensatz zu seinem Vorgesetzten glaubt Eilers jedoch an einen deutschen Endsieg und dient Hitler aus idealischer Überzeugung heraus, was ihn blind macht gegenüber der verbrecherischen NS-Realität.“* (Seedorf 2012:

52-53) Sein unglücklicher Tod ist seiner Frau Anne natürlich sehr schwer gefallen, und sie beschuldigt den Harras. Sie sieht aber die Ironie ihrer eigenen Worte nicht: *„EILERS ... Sonst – der Dienst – die Kämpfe – daran ist man je gewöhnt. Obwohl – es ist auch nichts Schönes, auf die Dauer. Ich meine – Leute umzubringen. ANNE streichelt seine Hand Es muß sein. Fürs Vaterland. Für die Zukunft. Für eine bessere Welt.“* (Zuckmayer 2010: 47)

Hartmann ist ein junger Leutnant, der am Anfang des Dramas in einer Beziehung mit Pützchen ist. Aber bald erfahren wir, dass Pützchen die Verlobung gelöst hat wegen einer Unklarheit in seinem Stammbaum, obwohl kein Bedarf jüdischer Blutmischung besteht. Er kann das nicht akzeptieren, aber der weise Harras tröstet ihn – *„Es ist eine Kinderkrankheit der Phantasie, sonst nichts. Man muß durch – und man wird gesünder davon“*. (Zuckmayer 2010: 70) Er hatte ein schweres Leben, denn er hatte sein Vater, den er nie gekannt hat, in Krieg verloren und das Verhältnis zu seiner Mutter verschlimmerte sich, nachdem sie sich wieder geheiratet hatte. Er hatte nie ein Zuhause bis er zur Hitlerjugend kam, wo er die nationalsozialistische Ideologie übernahm; die Gehirnwäsche machte ihn abgestumpft und vergraben in Propaganda und Parolen, wie zum Beispiel – *Wir müssen der Truppe unsere Krampfkraft erhalten, bis zum letzten Blutstropfen*. (vgl. Zuckmayer 2010: 72-73) Harras ist die Stimme der Vernunft – er versucht ihn zu lehren, dass wir nicht für Macht, Ehre, Glück oder Sättigung leben, sondern für Schönheit und Freude, für das, was wir in unseren besten Stunden ahnen und besitzen, denn unsere Heimat ist die Erinnerung, die gute und die böse. (vgl. Zuckmayer 2010: 74) Nach einem Fronteinsatz, wo auf die Wehrlosen nur zum Spaß geschossen wurde, hat er selbst die Wahrheit erfunden, und alle seine NS-Ideale haben ins Wasser gefallen. Mit eigenen Augen hat er die schändlichen Taten gesehen, dass nichts mit Krieg zu tun haben. Er wurde enttäuscht, und hat die Glaube in die Menschheit verloren. Harras kam schon wieder zur Rettung mit folgenden Worten: *„Neue Zeit. Ich glaube – das ist auch so etwas, was es gar nicht gibt. Die Zeit – sie ist immer die gleiche. Groß – unberührbar. Ohne Anfang und Ende. Wo aber ein Mensch sich erneuert – da wird die Welt neu geschafft.“* (Zuckmayer 2010: 150) Hartmann sieht Harras als eine Vaterfigur, und ändert auch seine Ansichten – er wird zum Systemkritiker. Nach Harras' Willen hatte Hartmann einen neuen Anfang unter Oderbruch.

Sigbert von Mohrunge ist der Präsident des Beschaffungsamtes für Rohmetalle. Anne ist seine Tochter und Eilers sein Schwiegersohn. Am Anfang des Werkes ist er als

Systemkritiker zu betrachten, aber im zweiten Akt zeigt er sein wahres Gesicht – um seine Haut zu retten hat er opportunistisch das Verdacht auf Harras gesetzt, und ist dazu noch scheinheilig, als er ihm den Parteieintritt als die Rettungsstrategie bietet. Mohrungen ist nicht die moralische Vertikale, für die er sich ausgibt. Harras‘ Worte stellen es am besten dar: *„Retten Sie vor allem Ihre Aufsichtsratposten und Ihre Dividende. Aber ohne mich. ... Es rettet ja jeder etwas, heutzutage, was er nicht beweisen kann. Die Religion, die Kultur, die Demokratie, das Abendland – wohin man rotzt, ein Kreuzkrieg.“* (Zuckmayer 2010: 121)

Baron Pflungk ist Attaché im Außenministerium und der Vertreter des Adels, einer der nur auf seine Karriere denkt, und in jeder Situation opportunistisch reagiert. Das lässt sich am besten aus seinem Gespräch mit Pützchen erkennen:

„Es wäre eine Dummheit. Es wäre sogar gefährlich. Pützchen, Sie sind zu jung, um das zu verstehen. Wir sind nicht unbesiegbar. Im Krieg gibt es Glück und Unglück, auch für Nationalsozialisten. Es kann einmal anders kommen. Dann – dann braucht man Leute wie Harras! Dann muß mas froh sein, wenn man solche Leute kennt. Gut kennt.“ (Zuckmayer 2010: 123)

Waltraut von Mohrungen, genannt Pützchen, ist Annes Schwester. Sein Vater Sigbert sagt, dass die Mutter zu früh gestorben ist, und dass er sich zu wenig um sie gekümmert hat. Sie ist aufdringlich, oberflächlich, intrigant und wünscht sich einen Aufstieg durch vorteilhafte Heirat. (vgl. Seedorf 2012: 55) Sie ist unter NS-Herrschaft aufgewachsen, sie ist indoktriniert, und benimmt sich auch so – frech und opportunistisch. Dafür gibt es viele Beispiele aus dem Werk, aber ich nehme einen Auszug aus dem Gespräch zwischen sie und Lawrence: *„Amerikaner, hätt ich mir denken können. Der angelsächsische Mischtypus. Breite Schultern, schmale Hüften, Langschädel, aber nichts drin. Keine Aufklärung, meine ich. Bei Ihnen heißt es doch, der Mensch sei gleichgeboren, selbst wenn er Jude ist.“* (Zuckmayer 2010: 113) Sie ist prinzipienlos und versteht gar nichts von Leben, und will unbedingt, dass Harras für seine Taten verantwortlich gemacht wird – *„Das sind ja staatsfeindliche Umtriebe! Ist ja Hochverrat!“* (Zuckmayer 2010: 123)

Dr. Schmidt-Lausitz ist der SS-Kulturleiter und Erzfeind von Harras. Er nimmt alles sehr ernst, was man von Gestapo auch erwarten kann – „*Ein Krieg um Leben und Tod der Nation ist ja auch schließlich kein Spaß.*“ (Zuckmayer 2010: 27) Ihn könnte man als einen Goebbels- und Himmler-Karikatur betrachten. (vgl. Wagener 2002: 259) In dem ersten Akt gibt es eine Szene, wo Harras einen teuren Wein bestellt, der für den inzwischen emigrierten Antikriegs-Schriftsteller Erich Maria Remarque reserviert war – da zeigt sich offen sein Antisemitismus: „*So haben diese jüdischen Volksvergifter gepuht – während sich unsereiner in einer Winkelredaktion abschinden mußte.*“ (vgl. Seedorf 2012: 56). Nicht nur haben Harras und Dr. Schmidt-Lausitz weltanschauliche Differenzen, sondern auch charakterliche und biographische – Dr. Schmidt-Lausitz hat einen Minderwertigkeitskomplex und will sich an Harras rächen, um eigene Erfolglosigkeit zu berechtigen. (vgl. Seedorf 2012: 57) Als Fanatiker muss er den Schein des NS-Regimes wahren, so endet das Drama mit folgenden Worten: „*General Harras soeben in Erfüllung seiner Pflicht tödlich verunglückt. Beim Ausprobieren einer Kampfmaschine. Jawohl. Staatsbegräbnis*“ (Zuckmayer 2010: 166)

Die moralische und humanitäre Problematik des Widerstandes gegen das Hitlerregime konkretisiert sich in diesem Werk in der Figur des Chefingenieurs Oderbruch. (vgl. Hinck 1973: 156-157) Er ist einer der engsten Vertrauten von Harras, und doch erfahren wir nichts von ihm bis zum Ende des Werks, und erst nachdem Harras ihn mit seinem Verdacht bzw. mit seiner Anklage konfrontiert hat – bis zum Schlussakt ist er eine verschwiegene und diskrete Randfigur. (vgl. Seedorf 2012: 57) Seine Taten sieht er als berechtigt, auch wenn diese seine Freunde (unter anderem Eilers) zum Tod führen – „*Der Feind – ist unfaßbar. ... wir müssen die Waffe zerbrechen, mit der er siegen kann – auch wenn es uns selber trifft. ... wenn Hitler diesen Krieg gewinnt – dann ist Deutschland verloren. Dann ist die Welt verloren.*“ (Zuckmayer 2010: 159) Seine Argumente in der letzten Szene haben Harras' Meinung verändert, und Harras hat sein Leben auf Gottesurteil vertraut.

4 Die Schuldproblematik

In diesem Kapitel werde ich die Themen, die Symbolik der Werke und die Sprache analysieren, wobei ich besondere Beachtung auf den Begriff der Schuld lege.

4.1 Nun singen sie wieder

Meiner Meinung nach gibt es zwei größere Themen in diesem Werk. Das eine ist die Identitätsproblematik, die sich mit den Begriffen der Schuld, der Gewissensbisse und des menschlichen Charakters beschäftigt, und das andere ist Vergänglichkeit und Tod.

Die Identität ist etwas Individuelles, das jeder für sich selbst entdecken muss. Dieser Prozess impliziert einen Akt der Freiheit. Ein Mensch muss die Wahlmöglichkeit haben, um sich als eine vollkommene Person zu verwirklichen. Die Erfahrung lehrt uns, dass der Mensch ein kompliziertes Lebewesen ist, das nie ausschließlich gut oder böse ist. Unsere Erziehung, die Umgebung, das Vorgehen in der Welt, all das hat den Einfluss auf die Prägung unseres Charakters. So war auch der Fall bei Herbert, der als ein gebildeter Mann nur eine Verachtung gegenüber der Menschheit fühlt. Enttäuscht von seiner Ausbildung, mit den humanistischen Idealen, die das System einem aufdrängt, entscheidet er sich für die Untaten. Seine Ansicht wird zur Personalisierung in der Gestalt des Oberlehrers. Die Hinrichtung seines Lehrers nimmt er sehr persönlich, denn mit dessen Tod stirbt nicht nur die Person, sondern auch ihre Auffassung der Welt, ihre Ideen und Träume, ihre Identität. Aber auch der Oberlehrer hat die Untaten für die Nazis gemacht, um seinen Job zu behalten, und das ist genau das, was Frisch erreichen möchte – die Menschen lassen sich nicht schwarz-weiß kategorisieren. Die Menschen selbst sind für ihre Handlungen verantwortlich, es gibt keine ausschließlich böse Nazis und gute Nazigegner; falsche Entscheidungen sind falsche Entscheidungen, egal ob es sich um Freunde oder Feinde handelt, und solche führen zu weiteren schlechten Handlungen. Frisch prüft die Grenzen der Menschen, wie weit einer gehen will, wenn das Leben in Gefahr gebracht wird. Jeder muss mit seinen Entscheidungen leben und die Verantwortung

übernehmen, und wie auch der Pope durch das Werk wiederholt, soll sich jeder um seine eigene Schuld kümmern. Karl trug auch eine enorme Last, die er nicht ertragen konnte. Er hat sich das Leben genommen, denn er konnte mit seinen Gewissensbissen nicht umgehen. Sogar nach dem Tod findet er keine Ruhe.

Das Thema der Vergänglichkeit merkt man am meisten bei den Alliierten. Die Soldaten, die auf einen Lufteinsatz warten, diskutieren über viele Sachen; eine davon ist die Tatsache, dass einige von ihnen noch sehr jung sind und gar nicht das Leben kennen. Einige von ihnen haben keine Mädchen gehabt. Es gibt aber auch diejenigen, die schon eine Familie haben, und jetzt besinnen sie die vorigen Jahre durch das Prisma des Kriegs. Hauptmann sah seine falschen Entscheidungen ein und entschied sich für das Geistige gegenüber dem Materiellen, aber leider war es zu spät für ihn.

Laut Gockel hat das Stück zwei Leitmotive: den Gesang der 21 Geiseln während ihrer Exekution und das Frühlingsmotiv. (Gockel 1989: 28)

Der Gesang wird mehrmals im Werk wiederholt und bleibt wirksam als Instanz des Gewissens. Er trieb Karl zur Flucht und folglich auch zum Selbstmord. Dem Überlebenden bleibt die Einsicht der Toten verschlossen und ohne Abstand von ihrer Situation entscheiden sie sich für die Rache, was man eigentlich ironisch betrachten kann, weil sie die einzigen sind, die diese Einsicht verwirklichen können. (vgl. Gockel 1989: 28-29)

Bei dem Frühlingsmotiv handelt es sich um ein Widerspiel zwischen der Zeit des Krieges und der Zerstörung und der Hoffnung auf eine Zeit des natürlichen Wachstums und des aufkeimenden Lebens. Diese Hinweise gibt es viele: die Zeit des Urlaubs vom Krieg für Karl, die Zeit der Heimkehr ihres Mannes für Maria, Karl und Herbert zitieren Mörike („*Frühling, ja du bist's, / Dich hab ich vernommen.*“ (Frisch 1995: 80)). Im zweiten Teil des Werkes ist der Frühling nicht mehr der Frühling der Lebenden: Maria ist schon tot, wenn sie der Frühling kommen sieht, und die Tulpenzwiebel, die Liesel gebracht hat, ist mit der Nachricht über die verschüttete Frau des Oberlehrers zum Symbol des Todes geworden. (vgl. Gockel 1989: 29-30)

Was die Symbole betrifft, werde ich nur ein paar von ihnen, die ich am wichtigsten finde, hervorheben. Marias Kind und alle andere Kinder im Drama personifizieren die Perspektive der Unschuld, bzw. die Leiden der unschuldigen Menschen, die zum Opfer wurden. Wein und Brot bezieht sich auf moralische Prinzipien und auf die menschliche Existenz, oder wie das die Katholiken sagen wurden – Nächstenliebe, ein helfendes Handeln für andere Menschen. Natürlich ist das eine starke Assoziation auf das letzte Abendmahl/Abendmahl Jesu. Das Kloster kann man als Fegefeuer/Purgatorium betrachten. Die Toten bleiben da, bis sie das Leben kennenlernen, das sie zusammen hätten führen können. Das ist ihre Reue, ihre Verdammnis und zuletzt ihre Erlösung. (vgl. Frisch 1995: 120)

Die Ausdrucksform der Sprache ist Hochdeutsch. Es gibt viele Wiederholungen, die zu einem melodischen, fast elegischen Beiklang beitragen. Einige Dialoge (beispielsweise Frisch 1995: 84) klingen fast absurd und erinnern mich sehr auf die Technik, die Samuel Beckett in *Warten auf Godot* benutzte. Diese ständige Repetition im vierten Bild erzeugt eine Art Irrsinn und macht einen stärkeren Eindruck. Man könnte eine Parallele mit Bomben und Schießereien, die nicht nachlassen, ziehen. Man hat das Gefühl der Endlosigkeit, als ob der Krieg nie enden würde.

Es gibt auch viele katholischen/christlichen Referenzen. Nachdem der Pope einen Meineid geschworen hat, sagte Karl zu ihm „*Noch ehe der Hahn kräht! (...)*“ (Frisch 1995: 84), was sich auf die Zeit bezieht, als Petrus Jesus verleugnete (Matthäus 26). Vor der Diskussion im dritten Bild zwischen Eduard und dem Funke kommt ein Choral aus der Matthäuspassion vor. Die Namen sind auch symbolisch – Karls Frau, die ein Kind hat heißt Maria, und Der Apostel Thomas, der als Zweifler bekannt ist, äußert sich hier als Gläubiger.

Was ich noch interessant finde, ist die Dualität in der Bedeutung einiger Wörter. Bevor Karl desertierte, fragte er den Popen nach der Richtung, und erwähnte das Wort „Heide“, das eine weite, meist sandige und überwiegend baumlose Ebene beschreibt, aber auch die Bedeutung eines Menschen, der nicht an Gott glaubt, hat. Das zweite Beispiel ist das Wort „Wicht“, das Liesel für Marias Kind benutzte. Es bedeutet entweder kleiner Junge, oder Däumling. Das zweite Beispiel könnte die Dualität der Menschen von Geburt an angeben.

Zuletzt möchte ich noch etwas über die Koexistenz zweier Welten sagen, deren „Mechanik“ Frisch meisterhaft ausführte. Die Welt der Lebenden und die Welt der Toten überlappen sich; sie werden nicht physisch getrennt – die Toten sprechen, hören, sehen, fühlen, zeigen die Emotionen, backen Brot, trinken Wein und singen. Die Menschen kennen sich nicht, aber das spielt gar keine Rolle, denn im Tod sind wir alle gleich. Was hier bedeutsam ist, ist die Tatsache, dass das Requiem nicht von den Lebenden, sondern von den Toten selbst gesungen wird („*Nun singen sie wieder*“).

4.2 Als der Krieg zu Ende war

In diesem Schauspiel spricht man schon wieder über die Identitätsproblematik – über das Problem der Kollektivschuld, wie auch über den Gewissensbiss und die Rachegefühle aller Betroffener. Das Thema der Liebe ist auch vorhanden.

Man könnte sagen, dass der Weg zur echten Liebe durch die Überwindung der Vorurteile führt. Aber für Agnes ist das nicht so einfach – sie ist zerrissen zwischen den Verpflichtungen gegenüber ihrem Ehemann, mit dem sie keine gemeinsame Sprache mehr hat, und der Verwirklichung der wahren Liebe mit Stepan. Einhaltung an die sozialen Normen lässt ihr nicht ihre Gefühle zu verwirklichen – sie will eine Änderung, während Horst sie zu dem Augenblick anknüpft und die Unbeständigkeit verhindert. Die Ironie liegt darin, dass sich Liebe und Ehe in diesem Fall nicht versöhnen können. Entfremdung und Missverständnis sind die einzige Realität für Agnes. Wie man auch selbst ausmachen kann, gibt es für Agnes kein Happy End. (vgl. Žeravica 2014: 200-202)

Die Verbindung zwischen der nationalsozialistischen Ideologie und dem Charakter von Horst wird an mehreren Stellen des Dramas hervorgehoben. *Das Horst Wessel Lied*, das im Werk vorkommt, war während der Nazi-Herrschaft als *Die Fahne hoch* bekannt, und diente als Hymne der Nationalsozialistischen Arbeiterpartei von 1930 bis 1945. Es besteht zweifellos eine Verbindung zwischen dem Namen der Hymne und dem Namen eines der Hauptakteure,

sowie eine mögliche Interpretation der Unerwünschtheit der von Horst vertretenen Ideologie. Als Wehrmachtsoffizier hat Horst unzählige Untaten begangen, jedoch übernahm er keine Verantwortung dafür. Er versteckt sich hinter den Befehlen, die er ohne Frage ausgeführt hat und schreibt alles der kollektiven Schuld zu. (vgl. Žeravica 2014: 204)

Die Gespräche zwischen Agnes und Stepan, in denen sich Agnes als beredte Frau, die ihre Gedanken und Gefühle artikulieren kann, erweist, lassen sich nicht als klassische Dialoge charakterisieren, sondern als lange Agnes-Monologe, weil die verbale Kommunikation nur in eine Richtung geht. (vgl. Žeravica 2010: 201)

4.3 Des Teufels General

In diesem Werk gibt es viele wichtige Themen - die Identitätsproblematik, die sich mit den Begriffen der Schuld, der Gewissensbisse und des menschlichen Charakters beschäftigt, ist schon wieder im Zentrum unserer Erörterung. Wir befassen uns auch mit Liebe, Tod, Frieden und Freiheit, als Ursachen und Folgen unserer Taten.

Die Entwicklung jedes Menschen ist eng mit der Erziehung, Schulung und Gesellschaft verbunden. Hitler hat sich für eine „harte Pädagogik“ entschieden, um eine unerschrockene, herrische, kriegseinsatzfähige Jugend heranzuziehen – im Jungvolk, der männlichen Hitlerjugend und im Bund Deutscher Mädel, sollte diese entsprechend indoktriniert werden. (vgl. Seedorf 2012: 15) Aber jeder Mensch ist gleichermaßen für sich selbst verantwortlich und kann sich nicht hinter dem Kollektiv verstecken. In seinem Versuch einer Ehrenrettung des besseren Deutschlands, macht Zuckmayer durch die Differenzierung der menschlichen und politischen Haltung seiner Figuren deutlich, dass er eine Kollektivschuld ablehnt. (vgl. Lange 1969: 69) Die Zentralfigur Harras ist im Grunde keine dramatisch handelnde Gestalt, er wird in die Handlung einbezogen; Er ist viel wichtiger als Träger der Diskussion um die Gewalttaten des Regimes und als Verkünder der Meinung des Verfassers – da gilt für die Gespräche mit Leutnant Hartmann, dem Vertreter der jungen Generation, die von Hitler

missbraucht wurde, mit dem Witwe des durch Sabotage tödlich verunglückten Fliegerobersten Eilers und, selbstverständlich, für den Dialog mit Oderbruch. (vgl. Lange 1969: 70) Andererseits, sehen wir die Gedanken indoktrinierender Jugend, durch Pützchens Augen: „*Freiheit, Humanität – das ist doch Gefasel. Frei ist, wer die andern Beherrscht. Es gibt nur zwei Parteien auf der Welt, die oben – die unten. Und wer unten liegt, der hat unrecht, und verdient's nicht besser. Das ist die Wirklichkeit. Sie gehören hinauf. Ganz hock hinauf!*“ (Zuckmayer 2010: 131) Harras will von dem teuflischen Angebot von Pützchen gar nicht hören.

Der Abschiedsbrief von Bergmann löste bei Harras ein Überdenken eigenen Handlungen aus. Harras übernimmt die Verantwortung für die Sünden, auch diejenigen, die er nicht getan hat:

„Jeder hat seinen Gewissensjuden, oder mehrere, damit er nachts schlafen kann. Aber damit kauft man sich nicht frei. Das ist Selbstbetrug. An dem, was den tausend anderen geschieht, die wir nicht kennen und denen wir nicht helfen, sind wir deshalb doch schuldig. Schuldig und verdammt, in aller Ewigkeit. Das Gemeine zulassen ist schlimmer, als es tun.“ (Zuckmayer 2010: 105)

Harras erkennt, dass man im Leben das Schöne auch in schlechten Zeiten feiern sollte, besonders wenn es sich um die Liebe handelt:

„Bei mir war es eher das Gegenteil. Ich wollte nichts versäumen – und jetzt kommt es mir vor, ich hätte das Beste versäumt. Man müßte die Liebe nicht fürs schöne Wetter lassen. Man müßte sie aufbauen wie ein Haus. Man müßte ein Bollwerk der Liebe aus seinem Leben machen.“ (Zuckmayer 2010: 135)

Aus dem Gespräch mit Hartmann erfahren wir von Harras auch, dass er die größte Erfindung aller Zeiten – Gott, nicht erkannt hat. Nach seinem Worten ist er eine Erfindung der menschlichen Seele, und gerade deswegen ist er auch wahr. Gott kennt er nicht, aber den Teufel schon, d.h. dass es auch Gott geben muss. Harras glaubt auch daran, dass alle Leute Recht haben, und dass Gott keine Schuld erlassen wird – alles wird ausgeglichen. „*Glauben Sie getrost an das göttliche Recht! Es wird Sie nicht betrügen.*“ (Zuckmayer 2010: 151)

Harras und Anne hatten eine lange Diskussion am Ende des Dramas. Sie glaubte an die Ideale, die ihr halfen, mit Angst und Unbekanntes umzugehen. Sie beschuldigt Harras, weil er

nicht geglaubt hat, woran Eilers glaubte. Annes Ansicht nach, liegt Harras' Schuld daran, dass er ihn sinnlos sterben las. In diesem Fall sollte Harras ein Mörder sein, und Eilers ein Held. Harras antwortete Folgendes: „*Dann ist jeder ein Held, der nicht weiß, wofür er stirbt. Dann ist jeder ein Mörder, der die Welt nicht ändern kann. Jeder, der auf Erden lebt.*“ Er ist natürlich kein Gott, um alle retten zu können. Jeder ist für seine Schicksal verantwortlich. Wir können nicht vor dem Richter stehen, und behaupten: „*das Gute hab ich geglaubt, das Böse nicht gewußt.*“ (Zuckmayer 2010: 155)

Das Gespräch zwischen Harras und Oderbruch zeigte uns, weswegen Oderbruch die Sabotage beging. Es gab keinen persönlichen Grund – kein Familienmitglied ist ihm gestorben im Konzentrationslager, kein Freund wurde ihm aus dem Land gejagt, er liebte keine Jüdin.

„Manche kamen aus Scham. Andre aus Wut, aus Haß. Einige weil sie ihre Heimat, viele, weil sie ihre Arbeit liebten und ihr Werk oder die Idee der Freiheit und die Freiheit ihrer Brüder. Aber alle – auch die unversönlich hasen – sind gekommen, weil sie etwas mehr lieben als sich selbst. Und es ist keiner mit uns, der nicht von selber kam.“ (Zuckmayer 2010: 161)

Oderbruch lehrt uns, dass Recht ein Gesetz ist, dem Geist, Natur und Leben unterworfen sind, und wenn es erfüllt wird, heißt es Freiheit. (vgl. Zuckmayer 2010: 163)

Was der Stil und Sprache betrifft, tragen umgangssprachliche Wendungen und verschiedene Dialekte und Jargons (Militärjargon, NS-Propagandaparolen) zur realistischen Figurencharakterisierung bei. Es gibt auch viele Symbole, die zur Vergänglichkeitsmetaphorik beitragen, wie z.B. die Uhr, die Harras von seinem ersten Erschossenen geschenkt bekam, und die er vor seinem „Opfertod“ an Hartmann weitergibt, oder auch die Musik, die inneren Gefühlen nachgeht. (vgl. Seedorf 2012: 64-65)

5 Der Begriff der Schuld bei Frisch und Zuckmayer – ein Vergleich

Es gibt einen deutlichen Unterschied in der Herangehensweise an das Schuldproblem zwischen Frisch und Zuckmayer. Während Frischs Ansatz mehr auf kollektiver Schuld beruht, sieht Zuckmayer die Schuld als ein individuelles Problem.

Herbert und Oberlehrer haben beide die Untaten für die Nazis gemacht, um seinen Job zu behalten, und genau das wollte uns Frisch zeigen – die Menschen lassen sich nicht schwarz-weiß kategorisieren. Die Menschen selbst sind für ihre Handlungen verantwortlich, es gibt keine ausschließlich böse Nazis und gute Nazigegner. Frisch prüft die Grenzen der Menschen, wie weit einer gehen will, wenn das Leben in Gefahr gebracht wird. Jeder muss mit seinen Entscheidungen leben und die Verantwortung übernehmen, und wie auch der Pope durch das Werk wiederholt, soll sich jeder um seine eigene Schuld kümmern.

Horst will, auch wie Herbert, keine Verantwortung übernehmen. Er sah das als eine Verpflichtung, einen Befehl, den er nicht ablehnen konnte, da dies automatisch ein katastrophales Ende für ihn bedeuten würde, und den unglücklichen Juden konnte er sowieso nicht retten. Horst versteht nicht, oder kann gar nicht verstehen, dass der Akt der Opposition selbst einen kleinen Sieg bedeutet, und wenn mehrere so einen Widerstand nehmen, führt es zu einer Revolution.

Genau diesen Aspekt des individuellen Widerstandes haben wir bei Zuckmayer. Harras und Oderbruch übernehmen die Verantwortung für seine Taten, und für die Taten anderer Menschen. Sein Todopfer war das ultimative Zeichen eines Glaubens an ein besseres Morgen, ein Glaube, dass sich etwas ändern könnte, selbst auf Kosten des eigenen Lebens - „*Harras hat aus Lust am Fliegen mit Hitler einen „Teufelspakt“ geschlossen, erhält im zweiten Akt eine „Galgenfrist“ und muß im dritten Akt, der mit „Verdammnis“ überschrieben ist, für seine Fehlentscheidung mit dem Leben bezahlen.*“ (Wagener 2002: 259-260)

Dazu möchte ich noch etwas zufügen. Es sind die Minderheiten, die alle Fäden in der Hand halten und das Image der gesamten Gesellschaft beeinflussen. Die meisten Deutschen waren friedlich, und die friedliche Mehrheit war irrelevant. Das lehrt uns die Geschichte. Das aber bedeutet nicht, dass das Individuum keine Verantwortung hat. Jeder sollte alles in seiner Macht tun, um solche Ungerechtigkeiten und Verbrechen zu vermeiden.

6 Zusammenfassung

Nun singen sie wieder, Als der Krieg zu Ende war und *Des Teufels General* sind auch heute sehr aktuelle Dramen, denn Frisch und Zuckmayer geben einen Einblick in die Probleme, mit denen die Menschen, die entweder im Krieg oder vom Krieg betroffen wurden, umgehen müssen. Diese Werke stellen uns viele Fragen, die nicht leicht zu beantworten sind, und deren Antworten wir aller Wahrscheinlichkeit nach nicht erfahren werden, bis wir uns in einer solchen Situation finden. Die größte Frage ist vielleicht, wie die jüngeren Generationen solche Themen begreifen, und was wir machen können, dass sich die Geschichte nicht wiederholt.

Ich muss noch sagen, dass mir die Dramen sehr gut gefallen haben, und hoffe, dass mir gelungen ist das Thema so gut wie möglich zu bearbeiten.

7 Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Frisch, Max (1995): *Sämtliche Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Zuckmayer, Carl (1960): *Der Gesang im Feuerofen*. Frankfurt am Main: Fischer.

Zuckmayer, Carl (2010): *Des Teufels General*. Frankfurt am Main: Fischer.

Sekundärliteratur

Ayck, Thomas (1977): *Carl Zuckmayer. Rowohlt's Monographien*. Hamburg: Rowohlt.

Bauer, Arnold (1977²): *Carl Zuckmayer. Köpfe des XX. Jahrhunderts*. Berlin: Colloquium.

Gockel, Heinz (1989): *Max Frisch: Drama und Dramaturgie*. München: Oldenbourg.

Hage, Volker (2004¹⁴): *Max Frisch. Monographie*. Hamburg: Rowohlt.

Hinck, Walter (1973): *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 152-169.

Jurgensen, Manfred (1968): *Max Frisch: Die Dramen*. Bern: Lukianos.

Lange, Rudolf (1969): *Carl Zuckmayer. Dramatiker des Welttheaters. Band 33*. Hannover: Friedrich.

Mennemeier, Franz Norbert (1975): *Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. Band 2: 1933 bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink, S. 160-179.

Müller-Salget, Klaus (1996): *Max Frisch. Literaturwissen für Schule und Studium*. Stuttgart: Philipp Reclam.

Müller-Salget, Klaus (2002): *Max Frisch*. In: Allkemper, Alo und Norbert Otto Eke (Hrsg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt, S. 334-354.

Seedorf, Karla (2012): *Des Teufels General. Königs Erläuterungen*. Hollfeld: Bange.

Wagener, Hans (2002): *Carl Zuckmayer*. In: Allkemper, Alo und Norbert Otto Eke (Hrsg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt, S. 249-266.

Žeravica, Katarina (2014): *Ironija i satira u dramskim djelima Maxa Frischa*. Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet (Dissertation, unveröffentlichtes Manuskript).

Internet

Dudaš, Boris und Katarina Žeravica: *Ironija i satira u dramskim djelima Maxa Frischa: Mehanizmi suočavanja s izazovima 20. stoljeća* (online Zeitschrift SIC, Band 1, Jahr 5). <https://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=301> (12/2014).