

„Höhlender Wind wohnt zwischen dem kalten Gemäuer der Stadt“

Gottfried Kölwels ‚Münchener Elegien‘ (1947)

Stefan LINDINGER

National and Kapodistrian University of Athens
slindinger@gs.uoa.gr

ABSTRACT

Gottfried Kölwels ‚Munich Elegies‘ (1947)

In 1947, Southern German poet Gottfried Kölwel (1889–1958) published a cycle of six poems under the title ‚Munich Elegies‘, in which he laments the destruction of this city caused by the bombings of World War II. Kölwel makes use of the erudite literary form of the elegy and thus attempts to counteract the notions of chaos and destruction, which are inherent in his literary material, by imposing a formal structure upon it. In this contribution, the poems are contextualized within the literary history of the years immediately following the war as well as analyzed in a close reading.

KEYWORDS

Gottfried Kölwel, Munich, World War II, Elegy, Trümmerliteratur

1. Gottfried Kölwel

Gottfried Kölwel, der heute in den Literaturgeschichten allenfalls eine Fußnotenexistenz fristet und daher kurz vorgestellt werden soll, wurde am 16. Oktober 1889 in der 30 km nordwestlich von Regensburg gelegenen oberpfälzischen Marktgemeinde Beratzhausen geboren.¹ Von 1902 bis 1907 besuchte er die Lehrerbildungsanstalt Amberg. Nach seiner Ausbildung zum Volksschullehrer hatte er Hilfslehrerstellen an verschiedenen Orten Oberbayerns inne und ließ sich 1912 in München nieder, wo er auch philologische Vorlesungen besuchte. Als expressionistischer Lyriker reüssierte er noch kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges (an dem teilnehmen zu müssen ihm aufgrund seines chronisch angegriffenen Gesundheitszustandes erspart blieb) mit der Gedichtsammlung ‚Gesänge

1 Das Folgende beruht auf Heuschele 1979, Frühwald 1987:444;462, Dünninger 1993, Schweiggert 2004, Dünninger 2012, Riedl-Valder 2012 und insbesondere Pöpl 2002, wo auch einschlägige Archivbestände ausgewertet werden.

gegen den Tod', die 1914 bei Kurt Wolff veröffentlicht wurde, einem der literaturgeschichtlich bedeutendsten Verlage dieser Zeit. Weitere Gedichtbände tragen die Titel ‚Die frühe Landschaft‘ (1917) und ‚Erhebung‘ (1918). Schon 1916, am 10. November dieses Jahres, war Kölwel Franz Kafka begegnet, der in der Galerie ‚Neue Kunst – Hans Goltz‘ am Odeonsplatz im Rahmen einer Lesung ‚In der Strafkolonie‘ vortrug. Danach lernten sich der (wie oft von Selbstzweifeln geplagte) Kafka und (der selbstbewusst und in sich ruhend wirkende) Kölwel ein wenig näher kennen. Zu dessen Lyrik äußerte sich Kafka so: *Diese Gedichte trommelten mir zeilenweise förmlich gegen die Stirn. So rein, so sündenrein in allem waren sie, aus reinem Atem kamen sie [...]*.² Weitere namhafte Dichter und Intellektuelle, die Kontakte zu Kölwel pflegten bzw. seine Werke rezipierten, waren vor allem Martin Buber und Thomas Mann, aber auch der (ihm gegenüber durchaus kritische) Rainer Maria Rilke, Richard Dehmel und Hermann Hesse.³

In den zwanziger und dreißiger Jahren schrieb Gottfried Kölwel Erzählungen und Romane, die oft die Natur und Menschen seiner Heimat thematisieren, stilistisch von Adalbert Stifter und Gottfried Keller inspiriert und literaturgeschichtlich im magischen Realismus zu verorten sind.⁴ Unter seinen Dramen sticht ‚Franziska Zachez‘ hervor, ein sozialkritisches Heimatstück um die Frau eines Schusters, die ihren brutalen, alkoholabhängigen Ehemann vergiftet, damit sie frei sein kann. Die Uraufführung dieses Werkes an den Münchner Kammerspielen wurde 1935 vom Reichspropagandaministerium verboten und konnte erst ein Jahr später in Meiningen erfolgen. Nachdem Kölwel zuvor in wechselnden Wohnungen in München gelebt hatte, zog der bisweilen der Inneren Emigration zugerechnete Schriftsteller 1939 ins etwas außerhalb der Stadt gelegene Gräfelfing und verbrachte die Jahre des Zweiten Weltkriegs ab 1941 in der relativen ländlichen Idylle des oberbayerischen Alpenvorlands, im Fremdenverkehrsort Fischbachau, wo er eine Reihe weiterer vor allem erzählerischer Werke schreiben und auch veröffentlichen konnte.

Um so größer war seine Erschütterung, über den Zustand des zerbombten, völlig zerstörten Münchens bei Kriegsende. Aus diesem Erlebnis heraus entstanden die Gedichte, von denen im Folgenden die Rede sein soll, die ‚Münchener Elegien‘. 1949 nahm Kölwel an den Vorbereitungen zur und 1950 an der letztlich Gründung der ‚Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung‘ teil.

2 Kafka 1958:153f.; zitiert nach Pöppel 2002:51f. Zu Kölwels Begegnung mit und Beziehung zu Kafka vgl. ausführlich Binder 1991.

3 So riet Rilke Katharina Kippenberg, der Verlegerin des Insel-Verlags, von einer Veröffentlichung der Gedichte Kölwels ab, da sie nicht entschieden genug wirkten. Vgl. Pöppel 2002:51f.

4 Zu Kölwels Prosa vgl. ausführlich Girlinger 1991.

Inzwischen war er wieder nach Gräfelfing gezogen, unternahm Lesereisen und erhielt noch eine Reihe von Ehrungen seiner Persönlichkeit, darunter den Literaturpreis der Stadt München im Jahr 1951. Am 21. März 1958 erlag er in einem Münchner Krankenhaus einem Herzinfarkt.

2. ‚Münchner Elegien‘

Im Jahr 1947, als die ‚Münchner Elegien‘ erstmals erschienen, wurde auch Günter Eichs heute noch bekanntestes Gedicht, ‚Inventur‘, zum ersten Mal publiziert, es erschien im Sammelband ‚Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener‘, der von Hans Werner Richter herausgegeben wurde, dem Initiator der Gruppe 47, die bis heute das Bild der Nachkriegsliteratur wesentlich mitbestimmt. Stehen die letztgenannten Autoren – mit ihrer Ästhetik des Kahlschlags und der Trümmerlyrik – für eine neue, bewusste Kargheit der Form und der sprachlichen Ausdrucksmittel, die dem in ihrer Literatur thematisierten Stoff der ärmlichen Lebenswirklichkeit dieser Jahre entspricht, so stellen lyrische Texte wie die ‚Münchner Elegien‘ ein prägnantes Beispiel für jene gegenläufige, gleichsam konservative Tendenz nach Kriegsende dar, dem Chaos des Stoffes – hier dem zerbombten München – bewusst eine formale Ordnung gegenüberzustellen.

Kölwel wählt in diesem Zusammenhang gerade diejenige lyrische Form, die seit der Antike für das Schreiben über Verlorenes und Verlust prädestiniert ist, nämlich die Elegie, von der ausgehend Schiller in seiner Abhandlung ‚Über naive und sentimentalische Dichtung‘ von 1795 das Elegische nachgerade als eine Grundstimmung der ‚sentimentalischen‘ Moderne bestimmt hat, in der sich die Trauer über den Verlust des ursprünglichen (Natur-)Zustandes und die Unerreichbarkeit des Idealen manifestieren.⁵ Kölwel lehnt sich überdies auch dadurch intertextuell an die literarische Tradition an, dass er als Titel die Bezeichnung ‚Elegien‘ wählt, der ein Ortsname in Form eines Adjektivs vorausgeht. Auf diese Weise stellt er seine ‚Münchner Elegien‘ in eine Linie mit Goethes ‚Römischen Elegien‘ oder den ‚Duineser Elegien‘ Rilkes, und auch von Ferdinand von Saar gibt es die ‚Wiener Elegien‘ aus dem Jahr 1893.

Entsprechendes gilt im Übrigen auch für das Sonett, das etwa Johannes R. Becher schon im sowjetischen Exil (durchaus auch unter dem Einfluss des dort vorherrschenden Klassizismus) häufig als literarische Form für das Schrei-

5 Vgl. Schiller 1962:727. Schiller betont den moralischen und gleichsam existenziellen Charakter dieser Verlusterfahrung: *Die Trauer über verlorne Freuden, über das aus der Welt verschwundene goldene Alter, über das entflohene Glück der Jugend, der Liebe usw. kann nur alsdann der Stoff zu einer elegischen Dichtung werden, wenn jene Zustände sinnlichen Friedens zugleich als Gegenstände moralischer Harmonie sich vorstellen lassen.* (Schiller 1962:728)

ben in Krisenzeiten nutzte. Die ‚Moabiter Sonette‘ des in der Folge des gescheiterten Attentats auf Hitler vom 20. Juli 1944 im Gefängnis Moabit inhaftierten und kurz vor Kriegsende hingerichteten Widerständlers Albrecht Haushofer stellen ein anschauliches Beispiel für die Verwendung dieser lyrischen Form in einer auch individuell existentiellen Krisensituation dar.⁶

Gottfried Kölwels ‚Münchener Elegien‘ erschienen erstmals 1947 im Berliner Verlag von Albert Nauck und Co., wo sie 1949 in unveränderter Form neu aufgelegt wurden. Außerdem sind sie im dritten Band der wenige Jahre nach Kölwels Tod zwischen 1962 und 1964 publizierten Werkausgabe ‚Prosa, Dramen, Verse‘ enthalten. Am Ende der vierziger Jahre war aus dem Verfasser der ‚Gesänge gegen den Tod‘ der Dichter der ‚Münchener Elegien‘ geworden. Thomas Mann hatte ihm geschrieben, als er die Gedichte bereits vor ihrer Veröffentlichung von Kölwel erhalten hatte:

Ihre 3 Sendungen sind glücklich zu mir gelangt und herzlich habe ich mich gefreut über die Gaben Ihres milden, reifen, gütigen Dichtertums. Wen sollte Ihre Liebe nicht rühren zu der einst so schönen, strahlenden, lebensvollen Stadt und Ihre Trauer über das Verderben, von dem auch sie [sic] betroffen worden. Die Beweise dafür, „daß der Mensch nicht reif sei, zu sitzen als Gast an der gütigen Tafel der Welt“ [ein Zitat aus der zweiten der ‚Münchener Elegien‘], haben ja mit dem Kriege leider kein Ende genommen. Es geht weiter damit [...]. Das Reine, Wohlwollende, Ehrenrettende ist freilich auch immer da – man empfindet es dankbar beim Lesen Ihrer Elegien.⁷

Und als am 16. Oktober 1949 Münchens Oberbürgermeister Thomas Wimmer Gottfried Kölwel brieflich zu dessen sechzigstem Geburtstag gratulierte, tat er dies mit den Worten: *Niemand hat den Glanz unserer Stadt und die Trauer um ihre Zerstörung in solch dichterischer Schönheit besungen, wie Sie es in Ihren ‚Münchener Elegien‘ getan haben.*⁸ Der Dichter antwortete:

[Ich] werde [...] nie jene Nächte vergessen, in denen das Feuer auf die geliebte Stadt fiel, und nie jenen Tag, an dem ich, nach dem Zusammenbruch im Jahre 1945, durch die Straßen Münchens ging. Die einst so freudige und festliche Stadt lag in Schutt und Trümmern. Es war mir zumute, als ginge ich durch die Unterwelt. Aus jenen Erschütterungen entstanden meine ‚Münchener Elegien‘.⁹

6 Vgl. dazu etwa Kiesel 2019.

7 Mann 1963:497f.; zitiert nach Pöppel 2002:60. Es handelt sich um einen Brief Thomas Manns vom 13. August 1946 aus dem kalifornischen Pacific Palisades.

8 Zitiert nach Pöppel 2002:60. Der Brief Wimmers befindet sich im Literaturarchiv Monacensia der Münchner Stadtbibliothek, wo Kölwels schriftstellerischer Nachlass aufbewahrt wird.

9 Zitiert nach Pöppel 2002:60. Der Brief Kölwels vom 21. Oktober 1949 befindet sich ebenfalls im Literaturarchiv Monacensia.

Und eben das hier sowohl von Wimmer als auch von Kölwel zum Ausdruck gebrachte Spannungsverhältnis zwischen dem Einst und dem Jetzt ist das zentrale Thema dieses literarischen Werks. Kölwels kleiner Zyklus besteht aus sechs Elegien, mit den Titeln ‚Herbst im Englischen Garten‘, ‚Auf der Oktoberfestwiese‘, ‚Karnevalsvision‘, ‚Der Hofgarten‘, ‚Beim Anblick der zerstörten Stadt‘ und ‚Kommet, o Freunde!‘. Zumindest die ersten vier Gedichte ergeben dabei einen – fragmentarischen – Jahreszeitenzyklus, hinter dem sich der Leser aufgrund einer Jahreszahl in der ‚Karnevalsvision‘ – *Fastnacht ist heute, die neunzehnhundert-undsechsunvierzigste Fastnacht* (Kölwel 1947:12) – durchaus einen linearen und konkreten Zeitrahmen vorstellen kann, innerhalb dessen der Herbst aus dem ersten Gedicht den ersten Herbst nach dem Kriegsende 1945 darstellt, und der Frühling, der in ‚Der Hofgarten‘ thematisiert wird, mit dem Frühjahr 1946 in Verbindung gebracht werden kann. Die einzelnen Elegien wiederum werden, wie bereits erwähnt, von einem Spannungsverhältnis zwischen damals und heute, zwischen der Zeit vor dem Krieg und der nach dem Krieg, bestimmt.

3. ‚Herbst im Englischen Garten‘ (Erste Elegie)

Dementsprechend beginnt die erste Elegie, ‚Herbst im Englischen Garten‘, mit den Worten:

*Einst, in den Zeiten des köstlichen Friedens, wie ging ich so oft durch /
deine blühenden Auen, im Schatten der uralten Bäume, /
über blendenden Kies wie auf goldenen Wegen des Glücks. /
Silbern lachte der Fluß, es lachten die leuchtenden Rinden der /
Buchen, und bunte Vögel lachten im grünen Gezweig. /
Alles lachte, die Blumen, die Steine, und so lachte denn /
fröhlich mein Herz auch inmitten der heiteren, irdischen Welt. (Kölwel 1947:7)*

In dieser ersten Strophe beschreibt das lyrische Ich die Schönheit der Natur des Englischen Gartens, und zwar im erinnerten Szenario des ‚Einst‘ zunächst entgegen dem ‚Herbst‘ des Titels im Frühling oder Frühsommer. Die Manifestationen dieser Natur werden mit Adjektiven modifiziert, die oft auf Farben bzw. visuelle Eindrücke abzielen. Diese uneingeschränkt positive Grundstimmung kulminiert im mehrfach verwendeten Verb ‚lachen‘, das das lyrische Ich und die Manifestationen der Natur gleichermaßen auszeichnet. In der zweiten Strophe richtet sich der Blick des Spaziergängers auf den sich über den Englischen Garten wölbenden Himmel und die umgebende Silhouette der Stadt: *Blau war der Himmel und die Wolken so weiß, daß sie glänzten / wie die Mauern und Dächer der Stadt und die Kuppeln der Türme* (Kölwel 1947:7). Hier verwendet Kölwel bekannte Topoi für die Stadt, die er beschreibt. In den Farben weiß und blau

lässt sich unschwer eine Anspielung an die bayerischen Landesfarben sowie an das seit 1860 weit verbreitete ‚Lied der Bayern‘ erkennen,¹⁰ das Verb ‚glänzen‘ wiederum erinnert an den (in München) berühmten und vielzitierten Anfang von Thomas Manns früher Novelle ‚Gladius dei‘ (1902), ‚München leuchtete‘, wo in der unmittelbar folgenden langen Satzperiode genau diejenige Atmosphäre beschrieben wird, die auch Kölwel zu evozieren sucht:

*München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünten und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages.*¹¹

Die dritte Strophe enthält die Worte: *Ach, wer gedächte nicht auch der goldenen Zeiten des Geistes, [...] als noch das freie Wort flog wie in den Lüften der Vogel* (Kölwel 1947:7). Durch das die Trauer über einen Verlust deutlich zum Ausdruck bringende *Ach* wird die Stimmung hier sentimentalischer als in den beiden vorangegangenen bloß idyllischen Strophen, an die jene durch den *Vogel* angebunden ist. Nun wird – bezogen auf das gesellschaftliche Klima – klar, dass die goldenen Zeiten auch vor der physischen Zerstörung der Stadt bereits vorüber waren. Es handelt sich um die erste von einigen – allerdings lediglich angedeuteten – kritischen Äußerungen gegen das nationalsozialistische Regime, das die Freiheit des Geistes stark eingeschränkt hatte. Dabei dachte Kölwel wohl auch an das oben erwähnte Aufführungsverbot seines sozialkritischen Volkstückes ‚Franziska Zachez‘ in den dreißiger Jahren.

Knapp in der zweiten Hälfte schlägt die Atmosphäre mit der lediglich zweizeiligen vierten Strophe um, und zwar mit einer aporetischen Frage, bei der man sich an Hölderlin erinnert fühlt. Die nostalgische Erinnerung an das Einst wird abgelöst von der Klage um dessen Verlust im Jetzt: *Freunde, wo seid ihr? Weh zerrissen, ach, ist der segnende / Kreis der Liebe und zerstoben alles im Wind* (Kölwel 1947:7). Auch hier spielt Autobiographisches ins Gedicht, denn Kölwel stand, ganz abgesehen von seinen persönlichen Freunden, in der Vorkriegszeit

10 In der bis 1949 gängigen Fassung hieß es *Gott mit Dir, du Land der Bayern [...]! Er [...] erhalte dir die Farben / Seines Himmels Weiß und Blau*, was später zu *Deines Himmels weiß und blau* wurde. Vgl. dazu Timmermann/Weiß/Zech-Kleber 2017.

11 Mann 2008:17. Bewusst wird hier aus dieser Ausgabe zitiert, ‚München leuchtete‘, einer Anthologie unterschiedlicher Werke Thomas Manns über München, die als Titel eben jenen berühmten Satz aus ‚Gladius Dei‘ trägt und so dessen Bekanntheitsgrad unter Beweis stellt.

auch in gesellschaftlichem Kontakt zu vielen in München ansässigen Schriftstellern.¹²

In der fünften Strophe wird die Bildlichkeit der ersten Strophe ins Negative verkehrt aufgegriffen und detailliert dargestellt, wie sich die Idylle nunmehr in ihr Gegenteil verwandelt hat. Es ist Spätherbst geworden, die Wunden, die der Krieg geschlagen hat, sind unübersehbar:

*Wie Gerippe stehen die Bäume, es schluchzet der Fluß /
und die Wiesen sind kahl, von klaffenden Wunden durchfurcht. /
Traurig wandert der Blick zu den grauen Ruinen der Stadt, /
wo verkohlte Balken sich kreuzen, ein Sinnbild des Jammers, /
wo der Schutt sich zur Asche gesellt, wo das Antlitz des Todes /
hohl aus Fenstern und Türen äugt und zu pfeifen beginnt, bis im /
Sturm der modernde Staub sich hebt zum gespenstischen Tanz. (Kölwel 1947:7f.)*

Die Bildlichkeit ist geprägt von Tod, Trauer und – christologisch überhöht in den sich überkreuzenden Balken – Passion. In der sechsten und letzten Strophe schließlich ereignet sich, nicht ungewöhnlich für die Nachkriegszeit, eine Mythologisierung konkreter und individueller Verantwortungen für Unrecht, Krieg und Zerstörung in ein allgemeines Böses, hier verkörpert im *Dämon* und *sein[em] höllische[n] Werk*. Immerhin ist dieser *Dämon* im Inneren des angesprochenen ‚Du‘ und könnte somit zumindest andeutungsweise auf die Mitschuld bzw. Komplizenschaft des Einzelnen verweisen, vielleicht auf die Unzulänglichkeit einer Haltung der Inneren Emigration. Von Ferne fühlt man sich hier jedenfalls an die Verwendung des Teufelspaktmotivs in Thomas Manns ebenfalls 1947 erschienenem ‚Doktor Faustus‘ erinnert:

*Wenn die letzten Mauern und Türme wanken, sich fürchten, zu /
stürzen hinab in den wirbelnden Abgrund, verhülle dein Haupt, /
um nach innen zu schauen, bis der Dämon erscheint vor /
dir, und du erkennest für immer sein höllisches Werk. (Kölwel 1947:8)*

4. ‚Auf der Oktoberfestwiese‘ (Zweite Elegie)

Die Struktur von ‚Auf der Oktoberfestwiese‘, mit 61 Versen die umfangreichste, entspricht derjenigen der ersten Elegie. Sie beginnt mit der Beschreibung der vergangenen Zeiten, einer Art Teilhabe der Menschen am Gelage der Götter:

12 Zu den Kölwels Münchner Schriftstellerfreunden zählten Georg Britting, Richard Billinger, Ernst Penzoldt, Josef Ponten, Hans Brandenburg, Josef Magnus Wehner oder Eugen Roth. Vgl. Pöpl 2002:59.

*Wenn der Herbst kam und die Fülle der Felder und Gärten sich /
häufte unter der reifenden Sonne im bayerischen Land, /
ach wie strömte da alle Freude der spendenden Erde /
hier, am Rande der Stadt, auf dieser Wiese zusammen, /
einem riesigen Teller, von lachenden Göttern gereicht.* (Kölwel 1947:9)

In der langen zweiten Strophe wird das Szenario eines abendlichen ‚Wiesn-besuches‘ ausgebreitet, *die blauen Abende, jene südlich lockende Luft in den atmenden Straßen, eine Welt der Freude, eine Stätte der irdischen Lust* (Kölwel 1947:9). Die Oktoberfestfreude verdichtet sich im Bild einer himmelwärts führenden Karussellfahrt (und anderer Fahrgeschäfte, namentlich eine Schiffsschaukel, ein Riesenrad, ein Toboggan, also eine heute selten gewordene Turmrutschbahn, sowie eine Achterbahn), in der, nicht unelegant, sprachliche Motive aus der vorangegangenen Elegie modifiziert werden; so lässt sich etwa der sich drehende Reigen als positives Gegenbild zum *gespenstischen Tanz* aus deren vorletzter Strophe verstehen, und *die Wolken so weiß* aus dem Englischen Garten rücken jetzt in einen Vergleich. Diese Passage hebt an mit der dem Evangelium und der Offenbarung des Johannes eigenen Sprachformel *Siehe*, wodurch das vermeintlich banale Volksfestgeschehen von vornherein sakralisiert wird:

*Siehe, da hüpfen die hölzernen Pferde, Giraffen, gereckte,
eilten wie weiße Wolken so leicht, wie graue so liefen die
Hirsche, sogar Elefanten schienen ohne Gewicht.
Trunken tanzte das Karussell, es sprangen die Schaukeln zum
Himmel, und riesige Räder trieben den Sternen entgegen, das
Toboggan stieg, denn alles, alles wollte zur Höhe,
und, wie vom Taumel verwirrt, kreisten und kreischten die Wagen der
schwindelnden Achterbahn bis zum Himalaja des Glücks.* (Kölwel 1947:9)

Drunten, wo die Menge sich schob, [...] roch es nach irdischen Schätzen, und an dieser Stelle werden in all ihrer Pracht die kulinarischen Köstlichkeiten aufgezählt, die das Oktoberfest zu Vorkriegszeiten zu bieten hatte: gebratene Fische, saftige Würste, Hühner, Spanferkel, Wein und, selbstverständlich, das köstliche Bier aus bauchigen Fässern, aber auch Exotisches wie Feigen, Bananen, Ananas, Kokosnuß, Orangen, es lockten der türkische / Honig, Biscuits, Schokolade und alles Süße der Erde, nicht nur Luxus, mithin, sondern auch – jedenfalls scheinbar – weltoffen und völkerverbindend (Kölwel 1947:10).

Wie eine erklärende Subscriptio zur zuvor breit ausgeführten Pictura wirkt die folgende kurze Strophe, auf die sich im übrigen Thomas Mann in seinem oben zitierten Brief bezogen hatte:

*Wer doch hätte in jenen Tagen gedacht, daß der Mensch nicht
reif sei, zu sitzen als Gast an der gütigen Tafel der Welt!
Immer nach mehr nur langt er mit seiner begehrliehen Hand,
statt zu genießen mit Weisheit, was ihm die Götter beschieden.* (Kölwel 1947:10)

Inmitten der festlichen Stimmung hat das lyrische Ich an dieser Stelle eine Vision, die sich ihm tief ins Gedächtnis eingebrannt hat, von einer *seltsamen Maske*, vielleicht der *Dämon* aus der ersten Elegie:

*Klein war der dunkle Körper, winzig die trippelnden Füße,
riesig doch blähte der Kopf sich wie zur Kugel der Welt.
Wie erhaben sie dastand inmitten der schauenden Menge,
hochmütig grinsend, drehte sie langsam nur um sich selbst.* (Kölwel 1947:10)

Was hier spätestens mit der Verwendung des Wortes *hochmütig* anklingt, ist die Todsünde der Superbia, die erste Todsünde, die im anmaßenden Überschreiten der gesetzten Grenzen besteht. Die Superbia bzw. Hybris stellt letztlich die Ursache des Falles von Luzifer dar, und sie bildet in ihrer Spielart *Curiositas* (der bis zur Aufklärung negativ bewertete Erkenntnisdrang des Menschen) auch den Hintergrund für Fausts Verdammnis in der ‚Historia von D. Johann Fausten‘ von 1587, auf die wiederum Thomas Mann in seinem ‚Doktor Faustus‘ zurückgreift, um durch dieses Prisma auf die Frage der Schuld der Deutschen an Nationalsozialismus und Krieg zu blicken. Bei Kölwel werden hier und an anderen Stellen in den ‚Münchner Elegien‘ ähnliche Erklärungsversuche gegeben.

Die letzten beiden Strophen sind dem tristen Jetzt gewidmet: *Längst zerstoßen ist alles, die tausend Lichter verlöscht*, so heißt es, und *Leer ist die weite Wiese, [...] / tiefender Regen fällt vom Himmel, ein Meer, ach von Tränen, alles beweinend, was der Krieg so grausam uns nahm* (Kölwel 1947:10f.). Abschließend kehrt die Vision des Dämons wieder. *Einsam steh ich im Nebel, wie von Gespenstern durchweht*, so das lyrische Ich, und es macht ein schleichendes *Phantom* aus: *Ja, er ist's, der aufgeblähte riesige Kopf*, und die Strophe endet mit einem dystopischen Bild: *[A]lle Öfen sind kalt und die Fenster vom Sturmwind durchweht* (Kölwel 1947:11).

5. ‚Karnealsvision‘ (Dritte Elegie)

Die ‚Karnealsvision‘ weicht von der bisher vorliegenden Struktur des Einst im Gegensatz zum Jetzt ab, sie spielt, auf einer ersten Ebene, zur Gänze nach dem Krieg und erlaubt, wie oben erwähnt, durch eine konkrete Jahresangabe, die zeitliche Einordnung des gesamten Zyklus: *Fastnacht ist heute, die neunzehnhundertundsechsunvierzigste Fastnacht* (Kölwel 1947:12). Präsentiert wird – die

Drehbewegung aus der zweiten Elegie setzt sich fort – vielmehr eine Art surrealer, durch eine Häufung von Enjambements atemlos wirkender, von der Kakophonie des Krieges musikalisch begleiteter Geisterreigen, in dem sich Vergangenes und Gegenwärtiges vermischen:

*Was an Fleisch je versank in die modernde Erde, an Lust sich verbrannte
unter der bunten Hülle der Narrheit, siehe, es hebt sich, ein Spuk, ein
wehender, zwischen den hohlen Trümmern der Stadt.
Wie ein Gewitter, von unten herauf, erbraust die Musik, es
pauken die Bomben, es pfeift die Granate, es wirbelt und trommelt wie
Rauschen des Orkus aus tausend Instrumenten des Tods. (Kölwel 1947:12)*

Als sich der gespenstische Reigen nun zeigt, wird er angeführt von *Venus, [der] nackte[n], sie dreht sich und tanzt schon, die Göttin der Welt* (Kölwel 1947:12). Ihr folgt alles, was in der vergangenen Glorie des Heiligen Römischen Reiches der Deutschen und in den Zeiten danach Rang und Namen hatte: *[E]s flattern die goldenen Mäntel der Kaiser [...], Panzer von Fürsten und Rittern leuchten wie silberne Spiegel, es folgen zierliche Kaufherrn, dann Kapitalisten, Mönche, Bürger, Bauern, in Kölwels alle Stände umfassender Variante eines Totentanzes: [S]elbst der Hirte noch legt das Zicklein auf die blutige / Schlachtbank der tanzenden Venus zu köstlichem Mahl* (Kölwel 1947:12f.). Mittlerweile scheint es, als klinge *die unterirdische Musik, das Brausen des Orkus wie süßer Gesang, und: Siehe, da wächst aus der Erde ein riesiger Schaft, dem / Gnomen gleich, dem grinsenden Torwart zur unteren Welt, einer weiteren Manifestation des Dämons. Dieser Schaft schlägt alle in seinen Bann, bis Kaiser und Fürsten, Ritter, Kaufherrn, Bürger und Bauern / plötzlich in schwebender Lust den Uralten erkennen, den / Stamm aus der leuchtenden Mitte, den paradiesischen Baum, der ja nicht zuletzt Anlass zur Verführung, zu Sündenfall und letztlich zur Vertreibung aus dem Paradies ist* (Kölwel 1947:13). Kurzzeitig entsteht die verlockende Version einer möglichen Rückkehr zum (vermeintlich) intakten München der Vorkriegsjahre: *Ewig scheint wieder die Welt und unverändert wie einst. / Alle Häuser ringsum stehn mit unversehrten Fassaden* (Kölwel 1947:13). Doch die letzte Strophe führt zur bitteren Realität von 1946 zurück:

*Horch, da wandelt sich plötzlich wieder die süße Musik, die
Bomben pauken, es pfeift die Granate, es wirbelt und trommelt wie
Rauschen des Orkus aus tausend Instrumenten des Tods.
Ach, versunken ist alles, was zum Leben erstand,
düster steht die zertrümmerte Stadt, die verfallenen Mauern, die
Kuppeln der Türme liegen im Schutt und fröstelndes Grauen
schleicht, ein Gespenst, durch die neunzehnhundertundsechsunvierzigste Fast-
nacht [...]. (Kölwel 1947:14)*

6. ‚Der Hofgarten‘ (Vierte Elegie)

In ‚Der Hofgarten‘, wie die erste Elegie in einer der von der Bevölkerung geliebten Grünflächen im Herzen der Stadt angesiedelt und übrigens das erste von zwei Gedichten aus dem Zyklus, das auch in einer München-Anthologie von 1988 enthalten ist, zieht der Frühling ein:

*Wenn der Himmel anfang zu blauen über der Stadt, als /
staute die frische Farbe sich bis zu den Gipfeln der Berge, /
wenn die trockenen Straßen sich füllten mit goldenem Licht /
und die schwebenden Flügel der Tauben aufblitzten im Flug, /
ach, wie lockte das goldene Tor in den Frühling des Gartens, das /
staunende Auge zu öffnen vor der atmenden Welt. (Kölwel 1947:15)*

Diese Elegie trägt, für sich genommen, über weite Strecken den Charakter einer heiteren Idylle. Zunächst fehlt das apodiktische *Einst* aus dem Anfangsvers der ersten Elegie, das die Szenerie von Anfang an in die Vergangenheit verbannt, vielmehr suggeriert das Wörtchen *Wenn* hier, obwohl durch das Präteritum gleichfalls der Vergangenheit zugeordnet, den Aspekt einer Wiederholung, was Hoffnung zumindest andeutet. Frühling steht ohnehin als Topos für Neubeginn, und überdies wird die Beschreibung dieser frühlingshaften Idylle bis fast zum Ende dieses Gedichtes durchgehalten und detailliert aufgefächert. Zunächst geht der Blick aufs Kleine, auf die Flora und Fauna: *Auf den Flächen des Rasens, noch unter dem schwarzen Geäste der / Bäume, blühte der märzliche Krokus in buntesten Schwärmen, die / Scilla, die blaue, überschwemmte den grünenden Grund.* Es folgen *Tulpen, Flieder* und tausend *Kastanienkerzen*, ergänzt durch das Goldgelb der *Schnäbel der Amseln* (Kölwel 1947:15). Die Natur ist eingebettet in die gleichfalls harmonische Architektur: *[D]ie silbernen Zungen des/ springenden Brunnens, die leuchtenden Wände der hohen Arkaden, / selbst die fernen Dächer und Türme, sie konnten die Freude nicht / zähmen über das aufgegangene Herz dieser Stadt* (Kölwel 1947:15). Liebkost wird dieses Herz vom weißblauen Himmel, der sich über der Stadt wölbt: *Ja, es war aufgegangen, offen lag es vor uns, die / weißen Wölkchen des Himmels fuhren mit tastenden Schatten / wie mit liebenden Händen darüber* (Kölwel 1947:15).

Die Zärtlichkeit dieses Bildes kulminiert mit den Liebespaaren, die in der ersten Hälfte der letzten Strophe durch den Hofgarten flanieren:

*Ach, wie es knisterte leise im Kies, wenn die liebenden Paare,
trunken vom Frühling, sich lauschend setzten unter die Bäume, zu
hören den himmlischen Herzschlag im eigenen glühenden Ohr.
Zauberischer sprach wohl kein Mund wie der silberne Brunnen der Nacht,
zauberischer wehte kein Atem wie der alles betörende Duft. (Kölwel 1947:15f.)*

Nach dieser synästhetisch aufgefalteten Erfahrung menschlicher und kosmischer Harmonie schlägt in den letzten Versen die Stimmung abrupt um:

*Herz, inmitten der Stadt, wie bist du so grausam verletzt, /
seit die drohende Bombe den wehenden Zauber zerschlug. /
Alle Liebe scheint taub, es wirbeln die Winde der Welt, /
und der Nebel steigt kalt aus den dunklen Trichtern des Tods.* (Kölwel 1947:16)

7. ‚Beim Anblick der zerstörten Stadt‘ (Fünfte Elegie)

Der Titel der nächsten Elegie, die ebenfalls in der oben erwähnten München-Anthologie enthalten ist, lautet ‚Beim Anblick der zerstörten Stadt‘ und erinnert damit an die Überschriften von Gelegenheitsgedichten des 18. Jahrhunderts. Er entspricht der Entstehungssituation des Zyklus, so wie sie Kölwel im oben erwähnten Antwortbrief an Bürgermeister Wimmer dargestellt hat. Dieses Gedicht ist allgemeiner gehalten, insofern es nicht an eine bestimmte Örtlichkeit oder Jahreszeit gebunden ist. Schauplatz ist aber offensichtlich die Innenstadt von München, deren Kultur und Geschäftsleben thematisiert werden. Erneut variiert Kölwel hier das Einst-Jetzt-Muster, diesmal sind es zunächst die einzelnen Strophen, die jeweils diese Struktur aufweisen. Die erste Strophe beginnt mit den Versen: *Wer, der die Stadt einst sah in ihren friedvollen Zeiten, / Häuser und Türme, von atmendem Licht überschwemmt, / als noch die Straßen führten zu blendenden Läden des Reichtums* (Kölwel 1947:17). Dieser idyllische Ton setzt sich fort bis in den vorletzten Vers, in dessen Mitte die Stimmung plötzlich umschlägt: [...] *ach, wer dies sah, er vermag's nicht zu / fassen, daß alles in Trümmern, in Schutt und Asche jetzt liegt* (Kölwel 1947:17).

In der zweiten Strophe wird dargestellt, was sich bei einem Schaufensterbummel in der Münchner Innenstadt dem Auge früher dargeboten hat, nämlich Schuhe, Hüte, Stoffe, exotische Blumen, Lebensmittel, Zigarren und Wein: *Hörst du die unaufhörliche Musik noch hinter den Türen / siehst du die blauen, betrefsten Pförtner noch stehn vor der Tür?* (Kölwel 1947:17).

In der nächsten Strophe abstrahiert Kölwel und wendet sich zunehmend der Frage zu, was den Verlust dieses (Vorkriegs-)Paradieses zur Folge hatte, nämlich Leichtsinns, die Bereitschaft, falschen Versprechen gedankenlos Glauben zu schenken, letzteres scheint zunächst eine deutliche Kritik an den Nationalsozialisten, aber auch an den Mitläufern, nicht *expressis verbis*, aber durchaus unmissverständlich: *Leichter bot sich die Welt an mit jeglichem Tag, und die / Neunmalklugen versprachen auf Erden das himmlische Reich* (Kölwel 1947:17). Dann aber nimmt die Strophe eine Wende hin zu einer allgemeinen Kritik an der Moderne und ihren technischen Neuerungen (angefangen vom fließenden Wasser, elektrischen Licht und dem Autoverkehr bis hin zur Luft- und Raum-

fahrt), für Kölwel Zeichen, dass der Mensch träge und dadurch hochmütig geworden ist:¹³

*Lief doch das Wasser von selbst dir klar in den Krug, und das Licht, es
flamnte beim leichtesten Griff, die Wagen liefen seit langem schon
ohne Pferde und riesige Schiffe durchflogen die Luft,
bis zu den Sternen selbst strebt der Mensch und darüber hinaus,
um zu entwinden den Engeln das ewig behütete Licht. (Kölwel 1947:17)*

Spätestens durch den zuletzt zitierten Vers wird klar, worauf Kölwel hier hinauswill, nämlich eine neuerliche Mythisierung der Schuldfrage, die sich in vorangegangenen Strophen bereits abgezeichnet hatte, etwa in der Gestalt des Dämons. Es ist nun ganz klar der Inbegriff grenzüberschreitender Hybris, Luzifer, der selbsternannte Lichtbringer, der der Verführer ist, in dem sich aber auch die Hybris des modernen Menschen verkörpert. Hinter dieser mythischen Überhöhung verschwinden wieder die konkreten politischen Verantwortlichkeiten nahezu völlig:

*Luzifer nur, der Gestürzte, naht sich den Sterblichen stets, /
wollte doch er einst dasselbe: rauben das göttliche Licht. /
Herrlich dünkt sich der Mensch, wenn er die Flamme empfängt, /
taub ist sein Ohr, wenn das grinsende Lachen von unten ertönt. /
Immer wieder glaubt er zu halten das himmlische Licht, den /
letzten Winkel der Erde hell zu durchleuchten, und immer nur /
hält er die höllische Fackel in seiner verderblichen Hand.*

*Geist des Menschen, wie wirst Du zum Flammenträger des Bösen, /
wenn nicht die Demut vor Gott dein Ungemeßnes begrenzt. (Kölwel 1947:18)*

Die beiden Verse der hier zitierten letzten Strophe der Elegie nennen das Gegenbild zur und Gegenmittel gegen die Hybris, nämlich die *Demut vor Gott*. Damit eröffnet das Gedicht einen Ausweg und erweitert sich gleich zum *Theatrum mundi* um Gott und den Teufel, um Schuld und Erlösung.

8. ‚Kommet, o Freunde!‘ (Sechste Elegie)

Darauf läuft die sechste und letzte Elegie hinaus, ‚Kommet, o Freunde!‘ Hier wird in der Erinnerung an vergangene gemeinschaftliche Tage zunächst eine

13 Wenn sich in Kölwels Spiel mit der ideengeschichtlichen Tradition der mittelalterlichen Theologie der Hochmut des Menschen auf die Todsünde der Superbia beziehen lässt, so steht die hier dargestellte Trägheit des Menschen in Verbindung mit derjenigen der Acedia.

Wiederkunft der Dichterfreunde heraufbeschworen, der lebenden und der toten. Doch zunächst bringt die erste Strophe in einem prägnanten Bild nochmals die Ausgangssituation in Erinnerung, das zerstörte München:

Höhlender Wind wohnt zwischen dem kalten Gemäuer der Stadt, es klappern die wackligen Läden, es klirrt das zerbrochene Glas. Dunkel erfüllt die Straße, und die erloschenen Lampen schwanken drohend über dem erschrockenen Haupt. (Kölwel 1947:19)

Nun erfolgt ein Anruf direkt an die in alle Wind zerstreuten Freunde, der Zeiten zu gedenken, in denen das Haus des lyrischen Ich noch warm war und wohnlich, mit seinen *leuchtenden Fenster[n]*, dem *wärmenden Ofe[n]*, der *lodernden Flamme*, *duftende[m] Kaffe[e]* und *Wei[n]*, und vor allem mit den *gläubigen Reden*, doch: *Leer sind die Tische, kalt ist das Haus und offen den Winden* (Kölwel 1947:19). Allmählich bahnt sich an, dass Freundschaft und Liebe die Gegenmittel gegen Zwietracht und Hass und Überhebung sind, die hinter den Zerstörungen stehen. Was die harmonische Vereinigung herbeiführen kann, könnte die Poesie sein, jedenfalls spielt das Gedicht mit dem Bild vom Pegasus, den die Dichterfreunde satteln und besteigen sollen. Dieser sozusagen Schillersche Gedankengang im Gedicht wird dann aber nicht weiter ausgeführt, es bleibt vielmehr beim allgemeinen Preis von Harmonie, Freundschaft und Liebe:

Ach, noch wagt es mein Mund nicht, euch alle zu laden, doch / höret den inneren Ruf, es ruft euch mein liebendes Herz. / Wo ihr auch seid, lebend in fremden Ländern, und tot schon / unter der Erde, besteigt das geflügelte Windroß, ihr kennt seine Mähne, und sein Sattel ist euch vertraut. (Kölwel 1947:19)

Diese Geisterbeschwörung gelingt, zumindest in Form einer Vision: *Wirklich, ihr kommt, ihr alle, die ich im Winde jetzt rufe, einer betritt nach dem anderen das zertrümmerte Haus* (Kölwel 1947:20). Stumm betrachten die herbeigekommenen Freunde das Bild des leeren, zerstörten Hauses (weder *Ofen*, noch *Licht*, noch *Tisch*, noch *Stuhl*), aber: *Wer doch vermag es zu fassen, daß der Sturmwind sich legt, je / länger ihr schweigt, und wer, daß die Kälte zu weichen beginnt, als / hätte der Ofen, der alte sich plötzlich mit Feuer gefüllt* (Kölwel 1947:20). Misstrauisch schreibt das lyrische Ich die plötzliche Wärme zunächst noch dem bisher waltenden *Feuer des Hasses*, dem *Feuer des höllischen Fluchs* zu.

Doch in der letzten Strophe (die wieder mit dem apokalyptischen *Siehe* des Evangelisten Johannes beginnt) sind die Macht von Hass und Hölle durch die Macht der Freundschaft gebrochen: *[I]hr alle, ihr Freunde, ihr / schließet den alten Halbkreis, um zu umfassen den Freund / wie die Sichel des Mondes am Him-*

mel den zitternden Stern (Kölwel 1947:20). Das Bild irdischer Allharmonie wird schon durch diesen Vergleich kosmisch überhöht, und nach der Luziferwelt in der vorletzten Elegie tun sich nun am Ende Zyklus himmlische Sphären auf, die in einem Preis der Liebe, die an Paulus' Hohelied der Liebe in 1. Korinther 13 erinnert:

*Tönt nicht die Stimme der Engel von oben herab durch die Nacht? /
Hör ich den Cherubin, hör ich den Seraphin, hör ich euch selbst? /
Ach, euer Mund ertönt, und: euer Herz, versöhnt, /
tönt wie der ewige, himmlische Chor: Liebe nur ist /
das, was auf Erden uns hilft, wenn auch die Feindschaft gellt, /
Liebe nur, Liebe nur, Liebe nur rettet die leidende Welt.* (Kölwel 1947:20)

9. Zusammenfassung

Der Stoff des hier behandelten Gedichtzyklus entspricht genau dem, was die Trümmerliteratur der Jahre nach 1945 inhaltlich thematisiert: In Trümmern liegt die Stadt München, ihre Bauten, aber auch die Parklandschaften, die sie enthält, sind auf beklagenswerte Weise in Mitleidenschaft gezogen, in Trümmern liegt aber, im übertragenen Sinne, auch das persönliche Leben des lyrischen Ich: die Freunde von früher sind tot oder in die Welt zerstreut. Wie eingangs erwähnt, hat Kölwel der Umsetzung dieses Stoffes in eine dichterische Form keine ihm tendenziell entsprechende rudimentäre, karge, kurze, elliptische, prosaische Gestalt – nach Art etwa von Günter Eichs ‚Inventur‘ oder ‚Die Latrine‘ – gegeben, sondern vielmehr eine, die sich gegen dessen Haltlosigkeit zu stemmen scheint.

Dies zeigt sich an Struktur und Sprache: schon die geschlossene, gleichsam ‚intakte‘ Form des Zyklus, überdies wenigstens teilweise angelehnt an die Abfolge der Jahreszeiten, suggeriert Ganzheitlichkeit, die Gedichte sind in Strophen gegliedert, die Sprache ist rhythmisch. Hinzu kommt ein ganzes Arsenal an schmückenden Adjektiven. Die Verankerung in der Tradition erfolgt nicht nur durch den Rekurs auf die Gedichtform Elegie, sondern auch durch einzelne Bilder im Text, etwa die oben zitierte Anspielung auf das geflügelte Dichterross Pegasus im letzten Gedicht. All dies sind formale Merkmale, die dem Ansatz der Autoren der eigentlichen Trümmerliteratur, wie Eich oder Wolfgang Borchert überdies oft junge Kriegsheimkehrer und daher literarische Anfänger, grundlegend zuwiderlief, denn diese misstrauten nach dem Missbrauch der Sprache im Nationalsozialismus jeglicher Art von rhetorischen Elementen in der Literatur.

Der gravierendste Unterschied zu den Autoren im Umkreis der Gruppe 47 schließlich besteht darin, dass Kölwel die Zerstörung Münchens – und damit letztlich auch deren Ursachen – in einen gleichsam metaphysischen Sinnzusam-

menhang einordnet, der überdies konkrete politische Verantwortlichkeiten ausblendet bzw. allenfalls andeutet. Zunächst bleibt es in der Schwebelage, ob die vom lyrischen Ich immer wieder beschworene heile Welt der Vergangenheit anzusiedeln ist vor 1942, als die ersten Bomben auf die Stadt fielen, oder vor den Überfällen auf Österreich und die Tschechoslowakei sowie dem Beginn des Zweiten Weltkrieges 1938/39, oder doch vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933, wofür es allenfalls vage Anhaltspunkte gibt, etwa die Anspielung in der ersten Elegie, dass *das freie Wort* zum Schweigen gebracht worden sei. Davon, dass München den Nationalsozialisten als ‚Hauptstadt der Bewegung‘ galt, ist nicht einmal andeutungsweise die Rede, es sei denn, auch dies stellt einen Teil jenes Hochmuts dar, den das lyrische Ich immer wieder beschwört. Zunehmend nämlich wird, wie oben gezeigt, im Zyklus ein welttheaterhaftes Panorama entworfen, das die geistesgeschichtlich-theologische Tradition insbesondere des europäischen Mittelalters und der Frühen Neuzeit beschwört (etwa durch das Spiel mit dem Totentanzmotiv) und innerhalb dessen literarisch die Superbia bzw. Hybris des modernen Menschen als Ursache für den Fall angeführt wird.¹⁴ In diesem *Theatrum mundi* tummeln sich überdies, als Verkörperung des Bösen, ein Dämon bzw. der gefallene Engel Luzifer und, als dessen Gegenspieler, Cherubim und Seraphinen. Den Schluss bildet dann die dreifache Anrufung der Liebe als Allheilmittel gegen das Leid der Welt, ganz nach Art des Ersten Korintherbriefes.

Der Zyklus stellt eine gelungene, kunstvoll sublimierte Schilderung der Gefühle dar, die ein München-Flaneur unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg empfunden haben mag, durchaus originell wirkt die Darstellung vermeintlich banaler, niedriger Alltagsdinge (Fahrgeschäfte auf dem Oktoberfest, Waren in den Auslagen der Läden) im Zusammenhang mit der hohen Form der Elegie. Als kritische Auseinandersetzung mit den Ursachen, die der Zerstörung zugrunde liegen, oder gar als Problematisierung der eigenen Schuld funktioniert er allerdings aus heutiger Sicht nicht, und er will dies auch nicht leisten.¹⁵ Dies

14 Nur kurz sei hier erwähnt, dass auch Thomas Mann im ‚Doktor Faustus‘ insbesondere auf Literatur und Musik der ‚archaischen‘, d.h. vormodernen und voraufklärerischen Zeit, zurückgeht, wenn er sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzt.

15 Ebenfalls nur kurz sei auf die Problematik verwiesen, inwieweit die traditionell von poetischer und damit indirekter Sprache geprägte Lyrik sich mit politischen Themen, die zunächst einmal einen direkten, einen ‚unpoetischen‘ Diskurs erfordern, überhaupt erfolgreich auseinandersetzen kann. Dies stand bereits (neben anderen Ursachen) im Hintergrund der Börne-Heine-Fehde und begegnet, für die Zeit nach dem Nationalsozialismus, dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust, in prägnanter Form in Adornos Diktum, dass es barbarisch bzw. überhaupt unmöglich sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, eine Meinung, die wird zu Meinung, die er bekanntermaßen erst angesichts von Paul Celans Lyrik revidierte.

gilt allerdings für viele, wenn nicht die meisten literarischen Texte aus der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, in denen, entsprechend dem gesellschaftlichen Klima der Zeit, so etwas wie die Schuldfrage verdrängt bzw. gar nicht erst thematisiert wird. Nichtsdestotrotz stellen die ‚Münchner Elegien‘ alles in allem aufgrund ihrer Geschlossenheit als Zyklus und ihres entschiedenen Umsetzens der elegischen Struktur des Einst und Jetzt ein durchaus bemerkenswertes und auch lesenswertes Zeugnis für die formal konservativen Tendenzen in der Nachkriegsliteratur dar.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- KAFKA, Franz (1958): *Briefe 1902–1924*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- KÖLWEL, Gottfried (1947): *Münchner Elegien und andere Gesänge*. Berlin: Albert Nauck.
- KÖLWEL, Gottfried (1964): *Prosa – Dramen – Verse. Band III*. München; Wien: Albert Langen; Georg Müller.
- KÖLWEL, Gottfried (1988): Der Hofgarten; Beim Anblick der zerstörten Stadt. In: FENZL, Fritz (Hrsg.): *München meine Liebe. Geschichten und Gedichte über eine vielgerühmte Stadt*. München: Süddeutscher Verlag, S. 214–217.
- MANN, Thomas (1963): *Briefe 1937–1947*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- MANN, Thomas (2008): Gladius Dei. In: MANN, Thomas: *München leuchtete*. München: Süddeutsche Zeitung Bibliothek, S. 17–34.
- SCHILLER, Friedrich (1962): *Sämtliche Werke. Band 5*. München: Hanser.

Sekundärliteratur

- BINDER, Hartmut (1991): „Jugend ist natürlich immer schön...“. Kafka als literarischer Ratgeber. In: BINDER, Hartmut (Hrsg.): *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*. Berlin: Gebr. Mann, S. 17–96.
- DÜNNINGER, Eberhard (1993) Gottfried Kölwel und Georg Britting. Expressionismus und Regionalität in ihren Erzählungen. In: GAJEK, Bernhard / SCHMITZ, Walter (Hrsg.): *Georg Britting (1891–1964). Vorträge des Regensburger Kolloquiums*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern u. a.: Peter Lang, S. 99–109.
- DÜNNINGER, Eberhard (2012): Gottfried Kölwel und Georg Britting. Beziehungen und Wechselwirkungen in ihren Werken. In: RIEDL-VALDER, Christine / BONK, Sigmund / LÜBBERS, Bernhard (Hrsg.): *Georg Britting und Gottfried Kölwel. Neue Facetten zu ihrem schriftstellerischen Werk*. Regensburg: Peter Morsbach, S. 9–13.

- FRÜHWALD, Wolfgang (1987): Literatur von der Zeit der ersten bis in die Zeit der zweiten Republik (1920–1956). In: WEBER, Albrecht (Hrsg.): *Handbuch der Literatur in Bayern vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart. Geschichte und Interpretationen*. Regensburg: Friedrich Pustet, S. 437–466.
- GIRLINGER, Ingrid (1991): Gottfried Kölwel. Studien zu seinem erzählerischen und dramatischen Werk. Frankfurt am Main; Bern; New York u. a.: Peter Lang.
- HEUSCHELE, Otto (1979): Kölwel, Gottfried. In: *Neue Deutsche Biographie* 12. Berlin: Duncker & Humblot, S. 327f.
- KIESEL, Helmuth (2019): Trost und Erbauung aus der „schweren Strenge“ des Sonetts. Sonettgedichtung in den Jahren 1933–1945 bei Albrecht Haushofer, Reinhold Schneider und Johannes R. Becher. In: GOTTERBARM, Mario / KNÖDLER, Stefan / TILL, Dietmar (Hrsg.): *Sonett-Gemeinschaften. Die Soziale Referentialität des Sonetts*. Ferdinand Schöningh, S. 257–272.
- PÖPPL, Joachim (2002): *Gottfried Kölwel. Ein Schriftsteller zwischen Beratzhausen und München*. Hemau: Buchverlag der Tangrintler Nachrichten.
- RIEDL-VALDER, Christine (2012): „... holte mich immer wieder die Landschaft meiner Kindheit in ihren unwiderstehlichen Bereich zurück...“. Der Schriftsteller Gottfried Kölwel (1889–1958) und seine Beziehung zur Oberpfalz. In: RIEDL-VALDER, Christine / BONK, Sigmund / LÜBBERS, Bernhard (Hrsg.): *Georg Britting und Gottfried Kölwel. Neue Facetten zu ihrem schriftstellerischen Werk*. Regensburg: Peter Morsbach, S. 99–118.
- SCHWEIGGERT, Alfons (2004): Gottfried Kölwel (16. 10. 1889 – 21. 3. 1958). Der Dichter der ‚Münchner Elegien‘. In: SCHWEIGGERT, Alfons / MACHER, Hannes S. (Hrsg.): *Autoren und Autorinnen in Bayern. 20. Jahrhundert*. Dachau: Bayerland, S. 126f.

Online-Artikel

- TIMMERMANN, Johannes / WEISS Dieter J. / ZECH-KLEBER Bernhard von (2017): *Bayernhymne*. Zugänglich unter: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Bayernhymne> [18. 9. 2022].