



Dichter
in den Brüchen
der Zeit

ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG SACHSEN

Dichter in den Brüchen der Zeit

Herausgegeben von
ANTONIA OPITZ und ROLAND OPITZ

Dichter
in den Brüchen
der Zeit

Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen
Leipzig 2005

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
von Heiko Hilker, MdL, Dresden

Auf dem Umschlag:

Prometheus verläßt das Theater, Linolstich von WOLFGANG MATTHEUER,
mit freundlicher Genehmigung von URSULA MATTHEUER-NEUSTÄDT

Die Fotos verdanken wir KLAUS SCHUHMANN (Privatarchiv).

ISBN 3-89819-218-0

© Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V. 2005
Harkortstraße 10
D-04107 Leipzig

2., korr. Auflage

Redaktion: Giesela Neuhaus und Roland Opitz

Satz: Daniel Neuhaus

Herstellung: GNN Verlag Sachsen / Berlin GmbH
Badeweg 1, 04435 Schkeuditz

Inhalt

Dichter und Literaturforscher im gemeinsamen Nachdenken über die Zeit	9
Zeiten-Brüche	11
PETER GOSSE Schmerzfähigkeit, Weltfähigkeit	13
KLAUS WERNER Das Janusgesicht der Revolutionen. Zu einem Dilemma und Vermächtnis »linker« Literatur und Literaturwissenschaft	17
ANDREAS HERZOG Jüdische Renaissance und jüdischer Messianismus. Literarische Selbstverständnisse und Sinnentwürfe zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg	31
KLAUS SCHUHMAN Schwerter-Zeiten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts	51
WILLI BEITZ ŠOLOCHOV und das »Zeitalter des totalen Krieges«	73
GÜNTER MIETH ERNST BLOCH und FRIEDRICH SCHILLER	87
DIETRICH LÖFFLER Der deutsch-deutsche Literaturaustausch in den siebziger Jahren	97

WALFRIED HARTINGER	
CHRISTA WOLFS Erzählung <i>Was bleibt</i> und der deutsch-deutsche Literaturstreit	111
HORST HAASE	
Zum historischen Standort der DDR-Literatur	125
ILSE NAGELSCHMIDT	
Brüche, Spannungen und Kontinuität. Texte nach 1989 in Ostdeutschland	135
STEPHEN BROCKMANN	
BRECHT und die deutsche Nation	149
VOLKER BRAUN	
An KLOPSTOCKS 200. Todestag	165
CHRISTEL HARTINGER	
Gedichte im Gespräch. Nachgeborene Dichtung, dialogisiert mit Texten BERTOLT BRECHTS	169
RALPH GRÜNEBERGER	
BRECHT mit SCHUHMANN lesen	197
ROLAND OPITZ	
Ein junger Mann namens Hans Kast	205
ANTONIA OPITZ	
VOLKER BRAUNS Gedicht <i>Plinius grüßt Tacitus</i> . Gedanken beim Häuten einer »Zwiebel aus Sinn«	233
CHRISTIANE SCHULZ	
»Das Schrecklichste der Welt sind blinde Eltern«. Verwandlung und Krankheit zum Tode in ANNA SEGHERS' nachgelassener Erzählung <i>Jans muß sterben</i>	249

KLAUS PEZOLD »Lang wußt ich nicht, daß es noch Störche gibt.« Zum Thema Natur und Naturbedrohung im Werk von GÜNTER GRASS	271
ANNA CHIARLONI GÜNTER KUNERT, <i>Lehren ziehen</i> . Eine Interpretation	283
ANNEMARIE MIETH Zum Umgang mit einem Stück voller Frust, Gewalt und »gestelzter Sätze«: <i>Fegfeuer in Ingolstadt</i> von MARIELOUISE FLEISSER (1924/1926)	291
NORBERT HONSA Modernisierte Trivialmythen-Konzepte: ELFRIEDE JELINEK	303
HEINZ KLUNKER »Ein Theatertier bin ich nicht.« ELFRIEDE JELINEKS Anfänge als Bühnenautorin	313
WERNER JUNG Von vorletzten und letzten Dingen Anmerkungen zu BOTHO STRAUSS	325
PETER GUGISCH FÜHMANN'S <i>Rumpelstilzchen</i>	333
DOROTHEA GELBRICH »Ich bin ein Dichter und kein Zeitgenosse.« PETER HACKS' Historien – Vorgriffe als Rückgriffe	345
MICHAEL MASANETZ »Tod als Heimkehr«. Christoph Heins <i>Der fremde Freund</i> : eine Variation über das Utopie-Thema	365

PETER GEIST	
Reprisen, Übermalungen, Anverwandlungen – Konstruktion von DDR-Erfahrung in Gedichten jüngerer und junger Ostdeutscher	397
Verzeichnis der schriftlichen und medialen Publikationen von KLAUS SCHUHMAN	419
Zu unseren Autoren	435



Stephan Hermlin und Klaus Schuhmann

Walfried Hartinger, Christoph Hein und Klaus Schuhmann





Peter Gosse, Hans Richter, Heinz Czechowski, Klaus Schuhmann,
Walfried Hartinger und Christel Hartinger

Zeiten-Brüche

Die Menschen, die im 20. Jahrhundert lebten, hatten nicht nur eine Biographie, sondern zwei oder mehrere. Breiteste Schichten, die mit den Existenzbedingungen unzufrieden waren, zerbrachen die Gesellschaftsstrukturen und suchten nach einer anderen Zukunft. Oft genug zeigte es sich im Nachhinein, daß die Aufbrüche in Irrwege, in Verbrechen, in Kriege führten. Oder, ganz anders: Die Visionen ließen sich nicht oder nur ungenügend in Realität umsetzen, die Energien, die gerade noch zu Anfängen eines menschlichen Miteinanders geführt hatten, versickerten.

Bei all diesen Wendungen brachen die Biographien der Beteiligten wie auch der scheinbar Unbeteiligten entzwei. Neue Werte, auch Unwerte, legten sich auf das Gedachte, Gewollte und Getane, Lebenspläne scheiterten, tiefe Ungerechtigkeiten erschütterten die Charaktere, Gesundheit und Besitz wurden zerstört. In keinem Jahrhundert starben so viele Menschen eines gewaltsamen, eines viel zu frühen Todes wie im zwanzigsten.

Zu den Eigenheiten der Kunst gehört, daß die dafür Begabten und die dort Tätigen die jeweils herannahenden Umbrüche früher erahnen und tiefer durchleiden. Dichtung ist Vorhersehen. Doch die Warnbücher schützen nur wenig vor den Irrungen; Cassandra, deren Rufe man nicht hörte, wurde in ihrer Zeit umgebracht, und vor unseren Augen spielte sich Ähnliches ab, wieder und wieder. Dichter zu sein in den Brüchen dieser Zeit – es gibt kaum Schwereres. Um so größer ist das Wunder, daß Künstler daran nicht zerbrochen sind und dieses Jahrhundert des Entsetzens zu einer Epoche bedeutender Kunstwerke gemacht haben. Die Leser werden durch sie immer wieder ermuntert, sich menschengemäß zu verhalten: die Visionen nicht aufzugeben, weiter zu suchen, aufzubrechen.

Die Herausgeber

Die Autoren dieses Buches widmen ihre Beiträge dem Germanisten KLAUS SCHUHMANN zu seinem siebzigsten Geburtstag, sie wünschen ihm beste Gesundheit, weiterhin kluge Ideen und schöpferische Erfolge.

PETER GOSSE

Schmerzfähigkeit, Weltfähigkeit

Du meine Zeit, wie heiß ich, verbleibende, dich wohl? Ä Nu, ni?
Sächsisches, heiter den Karrn zerr aus dem Dreck ENNUI!

Ziemlich frivol oder, es sächsisch zu sagen, schoofel, einem Wort an KLAUS SCHUHMANN, das durchaus ein Wort auf ihn sein soll, ja eine Verbaldevotionalie – diesem Wort also ein eigenes Distichonchen voranzustellen. Das Folgende mag mich, mehr schlecht als recht freilich, rechtfertigen.

Ich saß gerade an einer Rezension zu SCHUHMANNs opulentem Typoskript namens *Kursbuch für das Gedicht-Netzwerk der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts*, als mir jener Zweizeiler beifiel – ich stellte ihn mir von Klaus und mithin ideal gesprochen vor: das klare Hochdeutsch zart, ja zärtlich vom Sächsischen unterfüttert, das mehr denn dem Leipziger-SCHWAGNERSCHEN dem Dresdenisch-WEBERSCHEN sich anlehnt; erstmals hatte ich es im Becher-Institut in der Tauchnitz-Straße zu hören Gelegenheit, wo SCHUHMANN über BRECHTS Dichtung vernehmlich, indes – versteht sich – niemals lauthals nachdachte.

KLAUS SCH. wird mir soeben ziemlich reserviert zuhören. Denn sein Begriff vom Sächsischen bezieht sich wohl vom Erzgebirge; vom Fuße des Fichtelberges her und nicht aus urbaneren Bezirken scheint er die schreibabnötigende Heimelung und Heimsuchung zu empfangen, die ihm – beiläufig – unlängst ein Klassenbuch abverlangt hat. Nicht eines wie vom weiland noch wollenden ENZENSBERGER gefertigt, sondern ein Schul-Klassenbuch der Erinnerung, das die Grundschuljahre 1942 bis 1950, sehr zur Freude zahlreicher Oberwiesenthaler, memoriert. Es nähme nicht Wunder, wenn er, zusammen mit seiner sympathischen Gattin, auch dieses Mal das Jahr droben in Südsachsen ausklingen ließe.

Jetzt aber der Schwenk, der Riß, die Wende: Eben das ganz und gar Unprovinzielle, das ganz und gar Weltläufige ist es, das SCHUHMANNs Werk adelt. Dessen Kronstein, deucht mich, ist besagtes *Kursbuch* ... Man war ja vorgespannt durch die 1995 im Rowohlt Taschenbuch-Verlag

erschienene Materialsammlung *Lyrik des 20. Jahrhunderts*, die SCHUHMANNS besorgt und – dies vor allem – umfanglich kommentiert hatte. Nun aber das Fortsetzende, Abschließende, das Krönende – ich nenne den Titel mit Behagen noch einmal: *Kursbuch für das Gedicht-Netzwerk der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Eine Arbeit, die sich der Anmaßung des Titels vollauf gewachsen zeigt.

Betörend zu sehen, wie das Panorama eines Säkulum deutscher Dichtung sich unter S.s so kundiger wie vigilanter Hand in seiner ganzen Großartigkeit entfaltet. Vigilanz? Ja. Denn K. S. bemeistert die Opulenz des Materials dadurch, daß er Schneisen in es schlägt namens Balladen-Hausse, Zertrümmerung tradierter Formen, kryptisch oder offen ausgetragene Lyriker-Auseinandersetzungen, Nachruf-Kultur u. a. Die Darstellung, indem sie sich derart eines trockenen Akademismus enthält, verschafft eine an-, eine aufregende Lektüre. Die Gedichte finden sich in weise aparte Verbindungen gestellt, so daß sie, da sie einander nun gewissermaßen von innen her ausleuchten, in frischem Glanz aufscheinen. Dieser Glanz verdankt sich gewiß der jeweiligen Sprachgestalt, doch mehr noch – so belegt S. mit nobler Dezenz – der Triftigkeit, mit der die Texte letztlich in das sozietäre Unterbewußte einankern.

Ja, auf das Belegen kommt es K. S. an; nirgends ein Behaupten, stattdessen allenthalben ein subtiles Nachweisen. Wenn er etwa Dichter-Fehden zur Sprache bringt, dann tut er dies auf die vornehmste, das heißt unvordergründigste Art: Er weiß die Invektive in den Widerstreit daseinsbestimmter Haltungen hineinzuerlösen, er macht die jeweiligen Standpunkte (oder vielmehr: -flächen und -räume) kenntlich als substantiell, als unumgänglich. Was Scharmützel zu sein scheint – SCHUHMANNS erhöht es zu dem, was es ist: zu einem Kämpfen, welches die geschichtlichen Widersprechungen überwölbt und markiert. Den Wortgebilden wird somit die gebührende Würde zugemessen, die der Zeitrepräsentanz.

Was indes die Eminenz dieses Buches begründet, ist nicht Kenntnisreichtum – einer freilich von geradezu enzyklopädischer Artung –, sondern Individuation. Will sagen, der dem Wissenschaftler selbstredend abzuverlangenden Objektivierungs-Redlichkeit gesellt sich, vielleicht unterbewußt, der besondere Blick SCHUHMANNS. Kaum merklich, nämlich durch Modulation seiner Deutungsintensität (also das unaufdringliche

Hervorkehren seiner Vorlieben), wird daher neben dem Antlitz des Äons auch das des verfassenden Betrachters deutlich.

Dies vermerken zu können tut gut.

Denn die Gültigkeit einer Überschau erbringt sich ja erst mittels einer (HEGEL:) »interessanten Individualität, in welcher die Vernunft aus dem Bauzeug eines besonderen Zeitalters sich eine Gestalt organisiert.« SCHUHMANN'S Buch erweist sich als wo nicht Organisierung, so doch Artikulation dieser Vernunft. Deutsche (und zu Teilen deutschsprachige) Dichtung stellt sich in ihm dar als Abspiegelung bedeutender menschheitlicher Geschehensabfolgen – eine Abspiegelung, die dadurch gelingt, daß sie selbst sich verfaßt als weiterzündende Reproduktion vorwissender und nachbereitender Weltbefunde.

Also keinerlei Beanstandungen? Nun, das klassisch zu nennende ausbalancierende, insgesamt daseinsbefürwortende Dichten findet sich gegenüber dem romantisch-aporischen unterbelichtet. Die Dekonstruierer des Sonetts, wie nonchalant sie auch fuhrwerken mögen, finden sich befürwortet, indes doch das ausgebreitete oder jedenfalls angedeutete Material (MICKEL, R. KIRSCH, MÜLLER, TRAGELEHN, BRAUN) zu einer gegenläufigen Haltung verlocken sollte. Daß den sich als mühselig und beladen Wahrnehmenden außerordentlich innig nachgespürt wird – man mag es (mit mir) bedauern; indes verleiht es dem *Kursbuch* ... ein es zu Dauerprädestinierendes Eigenlicht: Der klarsichtigen Sachwalterschaft des Gelehrten unterlegt sich die Inständigkeit eines schmerzführenden Epoche-Erfahrenen. Deutsche Dichtung – so zeigt der – bildet jenes Kleid, welches ziemlich hautnah dem peristaltisch voranwälzenden Körper anliegt, der da heißt: deutsche Geschichte des vergangenen Jahrhunderts.

Wies die aber nicht auf GOETHE'S erschütterndes Fazit, daß »Phantast oder Charlatan« sei, der Freiheit und Gleichheit in einem Atem verheiße? Zuzeiten leuchtete die Verheißung namens Gleichheit ja, 1917/18 oder vier, fünf Jahrzehnte später, da jenes *Ex oriente lux* guten Gewissens als Schönheit hat mißdeutet werden können, oder im kurzen wunderbaren Jahr 1989; derzeit hat sie wieder einmal schlechte Karten. Indes, für wie lange? Ihre Zeit wird kommen, wird kommen müssen: Nur im kommen, die gesamte Gattung einbegreifenden Ausgleich des Produzierens und Konsumierens auf unserem winzigen illustren Planetlein wird ja diese verrückt-herrliche Arabeske, dieser Tropfen am Eimer Universum,

der da Menschheit genannt wird, einigen Bestand haben. Wie lautet hierzu SCHUHMANNs schöner Befund – im Aufsatz *Problemfeld Zukunft*, in dem er, KLAUS SCHUHMANN, HACKSENS *Pandora* und BRAUNS *Großen Frieden* als intentional benachbarte Stücke vorweist? Er redet das Wort einem »Geschichtsbewußtsein, das den schweren Gang der Geschichte nicht leugnet, aber auch Entwicklungsstockungen nicht gleich als Perspektivverlust verbuchen muß«.

Ich hänge diesem Schluß einen weiteren, weniger erquickenden an. Ein aparter Zufall will es, daß K. S. den Geburtstag, den gestrigen 30. September eben, gemeinhat mit dem Kernphysiker GEIGER. Dessen namhafter Zähler indiziert bekanntlich materielle Strahlen oder deren Fehlen. SCHUHMANN mit seinem Oeuvre indiziert eine andere, eine bewußtseins- oder unterbewußtseinsverhaftete Strahlung. Oder aber deren Fehlen. Nicht allzu sehr verblüfft es heutzutage, daß sein Opus magnum, besagtes *Kursbuch* ..., noch immer der Veröffentlichung harret.

KLAUS WERNER

Das Janusgesicht der Revolutionen

Zu einem Dilemma und Vermächtnis

»linker« Literatur und Literaturwissenschaft

Engagierte, von einer Idee Ergriffene, von einem inneren Auftrag Erleuchtete haben es nicht leicht. Skeptisch bewundert und gleichzeitig belächelt, sofern für »die Sache«, für »das Andere«, dem sie sich verschreiben, Hoffnungszeichen sichtbar sind am Horizont, werden sie rasch mit Häme bedacht und handfest verteufelt, sobald jene Hoffnungszeichen zu verblassen oder endgültig zu verlöschen scheinen und das Eine und Alte wieder Platz greift vor Ort.

HEINER MÜLLER hat solch ausrechenbaren Umgang mit den nichtausrechenbaren Leuten der Spezies Schriftsteller Anfang der 1990er Jahre, während des sogenannten deutsch-deutschen Literaturstreits, an der willfährigen Lesart gegeißelt, die gegenüber der ostdeutschen Literatur nachträglich – »wende«nachträglich – praktiziert wurde, nur weil diese der Idee des Anderen treu geblieben war und ihre besten Vertreter den Kotau vor der deutschen Wiedervereinigung verweigert hatten, weil sie in ihm einen Kniefall vor einer Einbahnstraßenlösung im Namen des geschichtlich Gehabten und mithin Transitorisch-Anachronistischen hätten sehen müssen. »Früher«, so kommentierte MÜLLER bissig, »wurden sie [die wichtigsten ostdeutschen Literaturproduktionen – K.W.] gelesen als Beweis, daß auch in der DDR ein paar intelligente Menschen begriffen haben, daß dieses System nicht funktioniert – also als dissidentische Texte. Heute werden sie als affirmative Texte denunziert.«¹ Wobei zu präzisieren ist, daß die den Realsozialismus verdeckt oder offen kritisierenden Werke von DDR-Autoren natürlich weder affirmativ noch aber auch eigentlich dissidentisch waren: Zwar haben sie die zunehmende Verhocktheit der Verhältnisse und Verstocktheit der Widersprüche in einer einst als »das Neue« proklamierten Gesellschaft attackiert, aufbegehrt gegen deren früh einsetzende und sich

1 HEINER MÜLLER: *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1994 (nachfolgend MÜLLER: *Irrtümer 3*), S. 152.

permanent verlängernde (wieder MÜLLER:) »Restaurationsphase«, »wo die Geschichte auf der Stelle tritt«² und zu bleibender Zeit mutiert, Front gemacht gegen den fatalen (noch einmal MÜLLER:) »Traum von der totalen Ordnung, wo sich nichts [mehr] bewegt«³ – VOLKER BRAUN hat vor dieser Verfestigung neualter Strukturen mit der bei HÖLDERLIN entlehnten Formel von der »symmetrischen Welt« gewarnt und FRANZ FÜHMANN deren Verkehrtsein mit HOFFMANNschen Bildern exemplifiziert, auf denen Klein Zaches regiert –, und dennoch hat diese frustrierende Gegenwehr gegen eine borniertbanale Wirklichkeit den Glutkern der Hoffnung auf ein Gemeinwesen der Gerechtigkeit und kommunikativer Gleichherrlichkeit der Individuen nicht austrocknen können, unter der diese Literatur angetreten war und weiter Posten stehen wollte, so sehr die Wunden klaffen mochten.

Dieses »schamlose« Festhalten an einer menscheitsgeschichtlichen Utopie, die längst den Charakter einer Chimäre angenommen zu haben schien, geschah im Bewußtsein stellvertretender Verantwortung für den Fortgang der Gattung, der zu keinem Sichdurchwursteln verkümmern sollte, an keinem Sichdurchhauen zuschanden werden durfte. Das Aufhalsen dieser, scheinbar törichten, Sisyphosübung »im Joch« hatte mit nicht weniger als mit Erinnerung an Zukunft zu tun, mit jener von CHRISTA WOLF emphatisch, von PETER HACKS trotzig zitierten Aufgabe, der sich Literatur und Kunst durch »Tadel am Eingerichteten« und »Aufforderung zum unendlich Ergiebigen«⁴ seit je und unabgeltbar verpflichtet weiß.

Es hat in diesem Zusammenhang beinahe symbolische Bedeutung, daß so verfaßte DDR-Autoren unter anderem auch BÜCHNER-Preisträger gewesen oder spät, aber nicht zu spät geworden sind. Mit BÜCHNER, und seinem zeitgenössischen Wahlverwandten HEINE, ist der Typ des Schriftstellers ins Gedächtnis gerufen, der es sich angelegen sein ließ und

2 HEINER MÜLLER: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1986 (nachfolgend MÜLLER: *Irrtümer*), S. 54.

3 HEINER MÜLLER: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Hg. v. GREGOR EDELMANN und RENATE ZIEMER. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1990 (nachfolgend MÜLLER: *Irrtümer 2*), S. 152.

4 PETER HACKS: *Der Fortschritt in der Kunst* [1976]. In: Ders.: *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*. Berlin: Henschel 1978, S. 240.

durch nichts davon abzubringen war, den Sinn und zutagetretenden Unsinn von gesellschaftlichen Umwälzungen – Revolutionen und deren Degenerierung – zu erwägen. Antrieb solchen Erwägens war das ungestillte Bedürfnis nach »Möglichkeit des Daseins«, das BÜCHNERS Lenz anmeldet, waren die »Wasser des Lebens«, nach denen HEINE verlangte. Und von genau diesem ›Hunger nach Welt‹, nach ›wirklichen Beziehungen‹ »jenseits aller Politik und Ideologie«⁵ waren anderthalb Jahrhunderte später auch die Geschichtsreflexionen ostdeutscher Schriftsteller – dieser doch sehr wohl politischen und ideologischen und sich durchaus als Gesinnungsschriftsteller verstehenden Autoren – noch, oder wieder, voll. BÜCHNER und HEINE hatten als Nachgeborene der Französischen Revolution und Teilnehmer an anderen von ihr inspirierten Umwälzungsanläufen freilich nicht nur deren Verheißungen à la »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit« oder »Friede den Hütten, Krieg den Palästen« im Kopf gewälzt, sondern sich auch veranlaßt gefühlt, den Finger auf die unheilvollen Mechanismen und Mißbratenheiten großer kollektiver Aktionen zu legen. HEINES Spott auf Revolutionäre, die sich als verkappte Nazarener gerieren oder als eiserne Lerchen erweisen, unter deren Führerschaft der Springquell menschenfreundlicher Absichten in ödem Fanatismus versiegt, und BÜCHNERS noch viel beklemmendere, weil objektivierende Feststellung des »gräßlichen Fatalismus der Geschichte« und ihres eisernen Gesetzes, demzufolge auch das Bestgemeinte stets umschlage in »Chaos« und »Grab«, sind bekannt. Was die Vorläufer verunsichert und mißtrauisch gemacht hatte, blieb der Stoff, an dem sich das 20. Jahrhundert, DDR-Literatur eingeschlossen, rieb – und zwar nicht nur trotz, sondern gerade auch wegen des ›Roten Oktober‹, der Russischen Revolution, als des anderen, neueren, Schlüsseldatums im historischen Kalender der ›heiligen‹ Ereignisse. Schwärte laut HEINER MÜLLERS aufrüttelndem Befund von 1985 doch auch da noch die »Wunde Woyzeck«⁶ fort, was mit Blick auf die Dritte Welt heißen sollte: die

5 VOLKER BRAUN: *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (nachfolgend BRAUN: *Wir befinden uns soweit wohl*), S. 105. – Hervorhebung K. W.

6 HEINER MÜLLER: *Die Wunde Woyzeck* [1985]. In: *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare.* Hg. v. FRANK HÖRNIKG. Leipzig: Reclam 1989, S. 114f.

Gefangenschaft und objektive Entrechtung der Armen und Ausgebeuteten, mit Blick auf die Zweite – ›östliche‹ – Welt: die Bevormundung und subjektive Entrechtung der von Armut und Ausbeutung Befreiten. Und war nach VOLKER BRAUNS radikalem, bereits 1977 (!) niedergeschriebenem Fazit Umwälzung in der Regel nur eine »Revolution des Apparats« gewesen, die von den Geführten (gleich Genasführten) jetzt endlich »aufgefressen« werden müsse durch ein fortgesetztes widerständiges »Training des aufrechten Gangs«.⁷

Halten wir hier kurz ein.

Wie die große »linke« Literatur die Auseinandersetzung mit den Wende- und Haltemarken der Geschichte gesucht und betrieben hat, weil sie vorrangig dadurch Antworten auf die Magen- und Sinnfragen der Menschheit glaubte einholen zu können – egal, wie ermunternd oder entmutigend sie am Ende ausfielen –, so hat ihrerseits die marxistische Literaturwissenschaft (und ich meine hier deren ungestutzten und nicht-manipulierten Flügel, der sich keinem rein herrschaftssüchtigen Interesse beugte) in ihren literaturgeschichtlichen Betrachtungen den Orientierungsschwerpunkt stets auf die Scheitel- und Scheidepunkte der allgemeinen Geschichte, eben auf Revolutionen und Gegenrevolutionen, und deren poetische Reflexe gelegt. Das entsprach ihrer Überzeugung, Geschichte von Literatur allein auf nichtimmanente Weise, also nur unter Berücksichtigung des vielbeschworenen gesamtgesellschaftlichen Kausalnexus wirklich kenntlich machen und zu deren maßgeblichen motorischen, respective beharrenden, Kräften durchdringen zu können. Aus dieser – dialektischen – Engführung (und keineswegs, wie oft unterstellt, Parallelisierung) von historischem Sein und literarischem Bewußtsein, von Realität und dichterischem Subjekt, von Welt und Bild-Welt usw. wurden basislegende Einsichten abgeleitet, die als solche (nämlich als grundsätzlich richtige, primär stichhaltige Einsichten) weitere Differenzierungen zuließen (oder zu ihnen hätten nötigen sollen).

Niemand wird im Ernst bestreiten wollen, daß man Klassik und Romantik und die ihnen vorausgehende Aufklärung essentiell tatsächlich nur mit Blick auf die Französische Revolution verstehen kann und daß

7 VOLKER BRAUN: *Büchners Briefe* [1977]. In: Ders.: *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*. Leipzig: Reclam 1988, S. 92 und 90.

größtenteils auch die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts an die Russische Revolution in Pro und Contra angehängelt ist. Kein Wunder, wenn man bedenkt, daß diese Revolutionen nicht nur spektakuläre Geschehen schlechthin, sondern formationsgeschichtliche Übergänge markieren, von denen sich in historisch jüngerer Zeit das Wohl und Wehe der Menschheit wesentlich herschreibt.

Auffällig ist nun allerdings, daß die marxistische Literaturwissenschaft jenen für die Literaturgeschichte so erkenntnisfördernden Blick auf die kardinalen Drehmomente allgemeiner Geschichte je nach Gegenstand unterschiedlich zentriert hat. Kann man einerseits konzedieren, daß dieser Blick, was die Französische Revolution betrifft, selbst bezüglich der Aporien des Terreur-Jakobinismus – einer Problematik, der man lange Zeit ausgewichen war – zusehends freier wurde, muß man andererseits feststellen, daß er gegenüber den eklatanten Widersprüchen der bolschewistischen Bewegung im und nach dem Roten Oktober erheblich eingedunkelt blieb. Das ist insofern merkwürdig, als die historisch-materialistische Methode samt ihrem spezifischen Instrumentarium ja durchaus geeignet gewesen wäre, auch hinsichtlich dieser – für die sozialistisch-kommunistische Entwicklung richtunggebenden – Phasen für Konfliktbewußtsein und streitbaren Diskurs zu sorgen. Oberhalb parteipolitischer Beeinflussung der Wissenschaft im Namen einer hysterischen klassenkämpferischen Wachsamkeit wäre nach den Ursachen solcher Ausblendung des Nichtgenehmen und Ungemütlichen zu fragen. Stand sachgemäßer und erhellender Wertung hier von vornherein der (von MANFRED RIEDEL in die Debatte eingeführte) »Eudämonismus« linker Anschauung von historischer Welt entgegen, eine selektierende und sakramentale Wahrnehmungsweise, in deren Konsequenz die Wissenschaft wieder zur Magd des Glaubens wird, eines Glaubens an einen (moralisch gesehen) »im Großen und Ganzen« unbefleckten Sieg des Guten und eine (geschichtsphilosophisch betrachtet) ungebrochene oder allenfalls in vernachlässigbarem Grad zerstückte Kontinuität? Und war, weil es »nicht von uns« verantwortet zu werden brauchte, zwar das historisch Fernerliegende (Stichwort: Französische Revolution) der unbestechlichen Nahaufnahme allmählich zugänglich geworden, für die vermeintliche Vorschlußetappe zum finalen Menschheitsglück (Stichwort: Oktoberrevolution und deren Weiterungen) aber sofort die Augenklappe zur

Hand, weil deren Ungereimtheiten und Bösartigkeiten uns hätten ganz unmittelbar angehen müssen?

Die linke, marxistische Literaturwissenschaft hat in diesem Bezug ohne Zweifel fahrlässig operiert, obwohl sie von ihrem angestammten Erkenntnisgegenstand, der Literatur selbst, sehr viel an Konsequenz hätte lernen können. Denn die Schriftsteller, die sie favorisierte, hatten, ihr weit voraus, schon immer oder doch jedenfalls schon längst die neuralgischen Charakteristika des revolutionären Prozesses bloßgelegt und mitleidlos, oder besser (da ihrerseits in diesen Prozeß eingelassen:) selbstmitleidlos, erforscht. Sie waren es, die über dem historischen Ärgernis grübelten, daß die ursprünglichen Intentionen gemeinnütziger Gesellschaftspläne bei ihrer Verwirklichung offenbar stets – letztlich oder von Anfang an – verbogen, ja korrumpiert werden; sie waren es, die sich recherchierend dem Verhängnis widmeten, das ebenso augenscheinlich und andauernd dem Vollzug der ›besten aller möglichen [Vorstellungs-]Welten‹ voraus- oder mit ihm einhergeht: der Ideologisierung der Ideen, der Instrumentalisierung des von Hause aus gut Gedachten, der Liturgisierung der Revolution.

Eindringlich und mit dem Siegel der Kronzeugenschaft ist in den literarischen Besichtigungen unseres Zeitalters dargelegt worden, wie es dazu kam, daß die Oktoberrevolution aus dem Ruder lief und in die reale Entmachtung der brüderschaftlichen sozialistischen Idee mündete. Fibelartig zusammengefaßt lauten die Merkmformeln dieser Analysen: Statt Selbstbefreiung und Selbstbestimmung der Verdammten dieser Erde in einer nichtbevormundeten Räterepublik oligarchische Vereinnahmung der Revolution durch deren politische Führer; intentionswidrige Restaurierung des Staates, gemodelt zum Partei-Staat mit dirigistischen Methoden in Politik und Ökonomie; und schließlich: zarentümliche, am Ende totalitäre Umstrukturierung der Gesellschaft im Stalinismus.

Was verbitterte und feinfühlig Beobachter der Szenerie des historischen Umbruchs im 20. Jahrhundert besonders interessierte – wir denken hier zunächst an fundamentale Bestandsaufnahmen wie die Romantrilogien von MANÈS SPERBER (*Wie eine Träne im Ozean*) und PETER WEISS (*Die Ästhetik des Widerstands*) –, war der schon angesprochene desillusionierende Umstand, daß ideell ›Reinentsprungenes‹ angesichts praktischer Widersprüche rasch und sozusagen unter der Hand dem verheerenden,

weil erneut gewaltherrschaftlichen Korrektiv Platz machte, Konflikte ordnungsmächtig aus dem Weg räumen zu wollen. Griffig und triftig ist das Ergebnis dieser paradoxen Mutation als »polizistische Geschichtsauffassung«⁸ bezeichnet worden. Nichts Geringeres und Deprimierenderes war damit angezeigt, als daß statt der Machteroberung durch die Massen – wie das verheißungsvolle Revolutionsaxiom forderte – gänzlich umgekehrt die Eroberung der Massen durch die (neuetablierte) Macht erfolgte. Dieser opferheischende Mechanismus hat bei einer von SPERBERS Figuren zu der schwer widerlegbaren Erkenntnis geführt, daß »der sogenannte Sieg [der Revolution] neue Umstände (schafft), die ihn konsumieren. Der Höhepunkt jeder Revolution ist erreicht, ehe sie gesiegt hat – ihr Sieg aber ist bereits der Beginn der Konterrevolution, die sich anfangs unter der revolutionären Flagge vollzieht...«⁹ Symbolhafter noch hat SPERBER das an anderer Stelle ausgedrückt: Bereits in der Abenddämmerung des Triumphtags der Revolution werde deren Morgenröte für immer verschluckt.¹⁰ Denn, um mit ERICH FROMM zu reden, der in der Menschheitsgeschichte anthropologisch begründbare Handlungskonstanten wirken sah: Die revolutionäre Avantgarde entledige sich, alles in allem, ihrer solidarischen Gesinnung genauso, wie sich die Elite im vorgängigen Status quo von ihren wohlmeinenden Ansichten verabschiedet habe, und neige dazu, »innerhalb der neuen sozio-politischen Institutionen, welche die Revolution geschaffen hat, die Bedingungen der alten Gesellschaft wiederherzustellen.«¹¹ Selbst WEISS argumentierte gelegentlich unter Zuhilfenahme einer ähnlichen, und ähnlich ratlos machenden, Erkenntnis-Maxime, wenn er die Spannung zwischen Utopie und Realität unter anderem damit erklärte, daß die Wirklichkeit »den Menschen ständig auch

8 Siehe MANÈS SPERBERS so betitelte Analyse aus dem Jahre 1953.

9 So läßt SPERBER einen der Hauptprotagonisten seiner Romantrilogie, den intellektuellen Professor Stetten, formulieren. (MANÈS SPERBER: *Wie eine Träne im Ozean*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1980, S. 134.)

10 Siehe MANÈS SPERBER: *Geschick und Mißgeschick der Intellektuellen in der Politik*. In: Ders.: *Essays zur täglichen Weltgeschichte*. Wien [u.a.]: Europaverlag 1981, S. 268.

11 ERICH FROMM: *Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft*. In: Ders.: *Gesamtausgabe in zwölf Bänden*. Hg. v. RAINER FUNK. Bd. 2: *Analytische Charaktertheorie*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1999, S. 365.

in ganz atavistischen Dingen«, gemeint waren Macht- und Unterwerfungsatavismen, »verhaftet sein läßt«. ¹² Und eine seiner Figuren, einen jüdischen Exilanten und Spanienkämpfer, ließ er sagen: »Die Neuzeit ... ist eine Prophezeiung. Selbst leben wir noch in einem Mittelalter, sekundenweise gibt es Erhellung, die nimmt uns den Atem, macht uns euphorisch, dann sacken wir wieder zurück.« ¹³

SPERBER und WEISS haben in diesem Zusammenhang auf historische Prägungen des revolutionären Subjekts aufmerksam gemacht, die mitverantworten, weshalb der Aufstand gegen die Gefüge der Subordination immer auch an den eigenen Blockierungen und ›Kindheitsmustern‹ zu scheitern drohte und gescheitert ist. »Die sich anschicken, der barbarischen Vorgeschichte der Menschheit ein Ende zu bereiten, sind selbst Menschen dieser Vorgeschichte. Sie gehen in den Kampf gegen die Götzen mit der Seele von Götzendienern,« ¹⁴ heißt es bei SPERBER. Und bei WEISS: Die Revolutionäre »waren selbst im patriarchal[ischen] autor[itären] Geist erzogen worden und aufgewachsen, ihre politischen Begriffe waren von strengster Disziplin geformt, und sie hatten es jetzt mit Menschen zu tun, die UNTERTANEN waren. Jetzt frei, großzügig, offen, souverän aufzutreten, wäre unmöglich gewesen. So übertrugen sie alles Starre, Enge Hierarchische, Phantasielose, Puritanische auf den Sozialismus...« ¹⁵

Wie schon aus unseren Eingangspassagen ersichtlich, haben nicht zuletzt Autoren aus der DDR, und manche wie HEINER MÜLLER und VOLKER BRAUN zeit ihres Schaffens, der Revolutionsproblematik auf den Grund zu gehen versucht, sich an ihr buchstäblich abgearbeitet und das Bewußtsein vermittelt, daß es sich hierbei um ein Phänomen handelt, das

12 Siehe: Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner. *Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe*. In: *Die »Ästhetik des Widerstands« lesen. Über Peter Weiss*. Hg. v. KARL-HEINZ GÖTZE und KLAUS R. SCHERPE. Berlin: Argument-Verlag 1981, S. 156.

13 PETER WEISS: *Die Ästhetik des Widerstands. Erster Band*. Berlin: Henschel 1983, S. 211.

14 So die Überlegung des anderen Hauptprotagonisten in SPERBERS Romantrilogie, des enttäuschten Revolutionärs Faber. (MANÈS SPERBER: *Wie eine Träne im Ozean*. S. 115.)

15 PETER WEISS: *Notizbücher 1971–1980*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 643.

nur sehr schwer, allenfalls je vorläufig, fehlerfrei aber augenscheinlich gar nicht zu deklinieren ist. Resümiert man die dahingehenden Botschaften ostdeutscher Schriftsteller im Zuge ihrer Werkentwicklung, wird erkennbar, daß ihnen die Mühen der Ebenen immer bedrückender vorkamen und von denen der Gebirge kaum mehr unterscheidbar erschienen. Das von den gesellschaftlichen Umständen erzwungene Überdenken des Zusiich-selbst-Kommens der Menschen fiel entsprechend unerbittlich aus, war genährt von einem »Nachsinnen«: »viel Schmerz« ergebend (wie FÜHMANN mit TRAKL formulierte) und begleitet von dem beunruhigenden Gewährwerden der drohenden Ortlosigkeit, des »Nirgends« humaner Verhältnisse. Immer weniger Autoren sprachen vom Siegen im Sinne des ›Wer, wenn nicht wir, wann, wenn nicht jetzt‹, und einer hatte schon frühzeitig und definitiv Geschichte mit dem RILKESCHEN »Überstehn ist alles« übersetzt (›aufrecht und unverstümmelt dasein« – mehr sei »nicht zu gewinnen«¹⁶). Auf Rezeptionsebene hatten Paradigmenwechsel der Art stattgefunden, daß der große BRECHT Nachbarschaft durch seinen weltanschaulichen Antipoden BENN erhielt und INGEBORG BACHMANN an die Seite von ANNA SEGHERS rückte, und zwar wohl deshalb, weil sie auf ihre Weise von Mut und Vergeblichkeit erzählte, soll heißen: mit verbrannter Hand von der Natur des Feuers schrieb. Und, besonders anschaulich: Mehr und mehr war Prometheus, der Erste unter den mythologischen Säulenheiligen der DDR-Dichter, seinem Pendant Sisyphos gewichen.

Dennoch würde man mit der landläufigen und einfältigen Formel ›vom Optimismus zum Pessimismus‹ diesem Prozeß nicht gerecht werden. Eher schon hälfe ein weniger abgenutztes und in sich differenzierteres Begriffspaar wie Zuversicht und Ernüchterung mit seinen ein ständiges Widerspiel signalisierenden Polaritäten: Braucht man sich doch nur vor Augen zu halten, daß sich der soeben erwähnte ostdeutsche Sisyphos keineswegs als bloß resignativer Tor, sondern unter gleichsam existentialistischen Anleihen als klarblickende Trotzfigur etablierte, von Illusionen enttrübt ›das Aussichtslose tuend stumm‹.

16 GÜNTER KUNERT: *Verkündigung des Wetters. Gedichte*. München: Hanser 1966, S.27.

Namentlich bei MÜLLER und BRAUN haben Revolutionsreflexionen eine zum Teil unerhörte Zuspitzung erfahren. In seiner Versuchsanordnung *Großer Frieden* hatte BRAUN die historische Notwendigkeit, mit der die intendierte Freiheit unseres Wollens fortwährend zusammenstößt, durch die erleuchtende Metapher zum Ausdruck gebracht, daß die sozialen Gebilde im bisherigen Gang des Ganzen »gekränkt« gewesen seien »von Stufung«, woraus zu schließen war, daß dies auch das objektive Elend der Gesellschaft neuen Typs bezeichnen werde. MÜLLER hatte im *Auftrag* die subjektive Verführbarkeit durch Macht und Besitz offengelegt, die praktizierte Revolution aber auch als Alp erscheinen lassen, als Selbstlauf von Ideologie, bei dem sich der einzelne als Mitbeweger ausgeschaltet sieht, nur noch als Rädchen im Getriebe oder als Anhängsel abstrakter Funktionalität empfindet. Das Nichteinssein der Revolution mit sich selbst und ihre Verschacherung an die partikulären Interessen ihrer Macher war von BRAUN in *Lenins Tod* gestaltet worden, die inhumanen Unausweichlichkeiten der Revolution von MÜLLER in *Mauser*. Ein Absehen oder Abwenden von der derart verwickelten Sache fand weder beim einen noch beim anderen Autor statt, Skepsis und Unbehagen aber harrten der Antwort.

Nach der politischen Wende von 1989/1990 trat denn auch bei MÜLLER eine gleichsam »kopernikanische Wende« in seiner Geschichts- und Revolutionsauffassung zutage, die partiell Ausdruck einer gewissen Verlegenheit gewesen sein mag und so etwas wie eine theoretische Notgeburt wiederholte. Indem er sich demonstrativ auf WALTER BENJAMINS Korrektur der MARXschen Definition der Revolutionen zurückbezog – MARX hatte sie als Lokomotiven der Weltgeschichte angesehen, BENJAMIN im Gegenteil als den Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse –, gab er zwar den Blick frei auf ein äußerst vertracktes Element des Fortschritts, nämlich das nun scheinbar endgültig siegreiche und völlig enthemmte Kapital, und überraschte seinerseits mit jener sozusagen retardierenden Interpretation: »Revolutionen waren immer der Versuch, die Zeit aufzuhalten und Prozesse zu verlangsamen. Dieser letzte Versuch ist nun gescheitert und jetzt kommt die totale Beschleunigung aller Probleme.«¹⁷ Und: »Revolution« sei »als das

17 MÜLLER: *Irrtümer* 3, S. 135.

Konservative, das Kapital als das Revolutionäre«, ein Revolutionäres in Anführungsstrichen, zu begreifen.¹⁸ Und: »Der Sozialismus war eine Notbremse«¹⁹ (also, siehe BENJAMIN: ein hilfreicher Stop, der Schlimmeres verhindert habe). Denn: »Jetzt steht die Frage nach der Verteilung des Reichtums ganz nackt vor uns. Das ist der neue Krieg, der Krieg des dritten Jahrtausends und jetzt ohne ideologisches Kostüm.«²⁰ Das alles war zwar mindestens so bedenkenswert wie irritierend. Aber hatte es, unwillentlich, nicht auch den Anstrich eines Entlastungsmanövers zugunsten des revolutionären Erbes, von dessen Zwiespältigkeit man sich dadurch – vorübergehend – ein wenig befreit fühlen mochte?

Bei BRAUN wurden Skepsis und Unbehagen dadurch wieder aufgebrochen, daß er eine schon von WEISS erwogene und gedanklich antizipierte ›Vierte Welt‹ zu entdecken suchte und mit Blick auf die lateinamerikanischen Zapatistas tatsächlich auch gefunden zu haben glaubte – die Alternative eines Anderswerdens, ein Zerschneiden der Verhältnisse (wir zitieren es vorab:) jenseits von Politik und Ideologie, also auch jenseits eines sozialistisch-kommunistischen Experiments, in dessen realexistierender Erscheinungsform die von WEISS erhoffte ganze, doppelte, wache und geträumte Revolution (sie stimmt überein mit der von MÜLLER beschworenen »Hochzeit von Kunst und Politik im Namen der Utopie von einer sozial gerechten Gesellschaft«²¹) keine Verwirklichungschance gehabt hatte. WEISS hat diese Vierte Welt als eine Bewegung charakterisiert, »die sich allem Fertigen, Festgelegten, Institutionalisierten entzieht« und »deren Zeichen... das absolut Nonkonformistische ist, das Anormale..., in dem sich vielleicht einmal die wahre Vernunft zeigen wird«²². BRAUN sah in ihr eine Wirklichkeit Gestalt annehmen »nicht wie die Macht sie will, nicht wie wir sie wollen«, sondern eine Wirklichkeit mit Raum für

18 Ebenda, S. 145.

19 Ebenda, S. 193.

20 Ebenda, S. 144.

21 Ebenda, S. 125.

22 Zitiert nach MANFRED HAIDUK: *Hoffnung einer »Vierten Welt«?* In: *Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss*. Hg. v. JENS-FIETE DWARS, DIETER STRÜTZEL und MATHIAS MIETH. Köln: GNN-Verlag 1993, S. 303.

Authentizität, »in die viele Welten passen, so viele Welten wie nötig sind, daß jeder Mann und jede Frau ihren Begriff von Würde leben«²³.

Man könnte nun fragen: War's das? Ist mit der Ausschaltung des Realsozialismus durch den Realkapitalismus, anders gesagt: des falschen Sozialismus durch den wahren Kapitalismus, die sich im Wesen darin gleichen, daß die menschliche Emanzipation in beiden auf der Strecke blieb und bleibt, ist mit diesem gestolperten Vorwärts und Zurück der Geschichte innerhalb einer Epoche oder, wie man es natürlich auch sehen könnte, mit der Annullierung eines waghalsigen historischen Ausfallschritts das Geschäft der Dichter beendet? Werden sie sich mit dem zynischen Kommentar eines zynischen Getriebes bescheiden, das sie, am »Eigentlichen« ihres Amtes gemessen, nicht interessiert (MÜLLER: »Ich habe... keine Lust..., mich auf eine Gesellschaft einzulassen, die das Geld zum absoluten Wert erhebt«²⁴); oder einzig einer hochherzigen Hoffnung leben, die Gefahr läuft, doch wieder nur vergeblich zu sein (BRAUNS wohltradierte »Sucht nach Lösungen für alle, für den Letzten soll die Welt gemacht sein«²⁵)?

Bei unsentimentaler Betrachtung des Dilemmas der Revolutionen kommt man zu dem – für die Linksläufigen unhintergehbaren – Schluß, daß deren Janusgesichtigkeit sozialhistorischen Bedingtheiten gehorcht. Die geschichtlich jüngste, sozialistisch-kommunistische, Umwälzung allerdings kann von der Schmach nicht freigesprochen werden, dem Eigennutz von politischen Minderheiten, der Diktatur über die Mehrheit ohne Not wieder aufgeholfen zu haben. Primär das, und nichts anderes, hat sie ausgehöhlt und hinfällig gemacht.

Dennoch: Was einmal gedacht worden ist, kann nicht mehr zurückgenommen werden. Das Gebot der Nächstenliebe, säkularisiert und erweitert durch das Gebot des Gemeinwohls, bleibt, weil es von keiner anderen Form des gesellschaftlichen Bewußtseins so energisch und nachhaltig angemahnt zu werden vermag wie von Kunst und Literatur, deren vornehmste Aufgabe. In ihr erfüllt sich ihre Existenzberechtigung; sonst

23 VOLKER BRAUN: *Die Verhältnisse zerbrechen. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2000*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 28f.

24 MÜLLER: *Irrtümer*, S. 128.

25 BRAUN: *Wir befinden uns soweit wohl*, S. 83.

26 Ebenda, S. 89.

nämlich hätte sie gar keine. Ihr »Thema«: »daß die Welt aus den Fugen ist«²⁶, ihr Auftrag: »Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand«²⁷, ihr Entwurf: »die Herstellung richtigen Lebens«²⁸. Hätte sie nicht »mit dem Unmöglichen zu tun«²⁹ und wäre sie nicht »der einzige Ort der Utopie«,³⁰ wäre sie ersetzbar, also arbeitslos.

Einer Überlegung FOUCAULTS folgend, daß die Hauptbeschäftigung des europäischen Denkens seit dem 18. Jahrhundert zwar zurecht im Problem der Revolution bestanden habe, heute aber darüber befunden werden müsse, ob Revolutionen ihren Preis wert seien – und wenn überhaupt einen, dann welchen –, war HEINER MÜLLER 1982 gefragt worden, ob Revolution etwas darstelle, »was wir uns noch wünschen können«³¹. MÜLLER antwortete, wie wir meinen, schlagend: »Das ist ... eine sehr privilegierte Frage. Sie wird von einem sehr privilegierten Standpunkt, von einer sehr privilegierten Position aus gefragt. Man kann sich diese Frage nicht leisten, wenn man nichts zu essen hat.«³²

Und so wirkte es geradezu, als ließe er Kunst und Literatur in eigener Sache sprechen, als er just während der Wende festhielt: »Es gibt die Vorstellung einer gerechten Gesellschaft, die ist nicht mehr wegzudenken.«³³ BRAUN aber, der andere uns unverlierbare Dichter, hatte zur selben Zeit und ebenso prinzipiell das »BEDÜRFNIS NACH GERECHTIGKEIT«³⁴ sogar in Majuskeln gesetzt und später, in seiner GÜNTER-GRASS-Würdigung, bekannt: »Es gibt, seit den *Persern* des Aischylos, nur ein souveränes Verfahren: Partei für die Besiegten zu nehmen.«³⁵

Dem ist nichts hinzuzufügen.

27 MÜLLER: *Irrtümer*, S. 133.

28 THEODOR W. ADORNO: *Engagement*. In: Ders.: *Notizen zur Literatur*. Hg. v. ROLF TIEDEMANN. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 429.

29 MÜLLER: *Irrtümer* 2, S. 64.

30 MÜLLER: *Irrtümer* 3, S. 125.

31 Siehe bei MÜLLER: *Irrtümer*, S. 73.

32 Ebenda.

33 MÜLLER: *Irrtümer* 3, S. 118.

34 BRAUN: *Wir befinden uns soweit wohl*, S. 50.

35 Ebenda, S. 129.

ANDREAS HERZOG

Jüdische Renaissance und jüdischer Messianismus

Literarische Selbstverständnisse und Sinnentwürfe
zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg

Akkulturation, Verbürgerlichung und Identitätstransformation

Seit ihrer staatsbürgerlichen Gleichstellung 1867 bzw. 1869 stand das Selbstverständnis der in Österreich und Deutschland lebenden Juden im Zeichen der weiteren Akkulturation an die Mehrheitsgesellschaft.¹ Die jüdische Sozialgruppe entwickelte dabei unterschiedliche Identitätsformen, die wesentlich von ihrer nichtjüdischen Umwelt mitbestimmt wurden. *Jude-Sein* bedeutete nicht mehr die Zugehörigkeit zum besonderen *Volk Israel*, das sozial abgesondert lebte; es wurde zu einem konfessionellen Glaubensbekenntnis gleichberechtigter Staatsbürger, die zu deutschen oder österreichischen Patrioten wurden. Manchmal wurde es auch durch die Konversion zu einer christlichen Konfession aufgegeben. Die meisten Juden taten das nicht, sondern modernisierten ihre Beziehung zur jüdischen Religion, indem sie diese mit den Ideen von Vernunft, Bildung und Humanität verbanden. Sie akkulturierten sich an das deutsche Bürgertum, ohne das Bewußtsein ihrer besonderen Identität jemals ganz aufzugeben. Mit der zunehmenden Verbürgerlichung lockerten zwar viele jüdische Familien die Beziehung zur religiösen Tradition wie den regelmäßigen Gottesdienstbesuch. Im privaten Bereich hielten sie aber an überlieferten Werten, Anschauungen und Ritualen fest und bewahrten das Bewußtsein ihrer Herkunft. Insbesondere das gehobene Bürgertum achtete auf Abgrenzung zu christlichen Familien und heiratete vor allem untereinander.²

1 Zum historischen Rahmen der folgenden Ausführungen: *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. Bd. III: *Umstrittene Integration 1871–1918*. Von STEVEN M. LOWENSTEIN, PAUL MENDES-FLOHR, PETER PULZER und MONIKA RICHARZ. München: Beck 1997.

2 Vgl. *Geschichte des jüdischen Alltags in Deutschland. Vom 17. Jahrhundert bis 1945*. Hg. im

Die jüdische Modernisierung hatte eine doppelte Zielrichtung: Mit dem (nach innen) an das Judentum gewandten Versuch, die »jüdische Identität zeitgemäß zu definieren«, distanzierte man sich von den überkommenen Religionsformen der Orthodoxie. In einer (nach außen) an die Mehrheitsgesellschaft gerichteten »Apologetik« wurden die Werte des klassischen deutschen Idealismus auch für das Judentum in Anspruch genommen.³ Um die jüdische Religion auch für moderne Juden attraktiv zu halten und ihr in der deutschen Gesellschaft Anerkennung zu verschaffen, betonten die Reformer die universalistische Dimension und das ethisch-soziale Potential des Judaismus.⁴

Seit die Spätaufklärung die Emanzipation von der »bürgerlichen Verbesserung« der Juden abhängig gemacht hatte,⁵ wurde die Transformation jüdischen Selbstverständnisses verstärkt durch die nichtjüdische Umgebung mitbestimmt. Toleranz war an Bedingungen geknüpft. Als Individuen und Staatsbürgern sollte den Juden *alles*, als sozialer Gruppe sollte ihnen *nichts* gegeben werden. Noch im Liberalismus wurde die religiös-kulturelle Gruppenidentität der Juden »gegenüber der deutschen oder universalistisch-aufgeklärten als minderwertig angesehen.«⁶ In diesem Kontext beanspruchte das Judentum, ein wichtiger Kulturträger zu sein, der zur gemeinsamen Gestaltung der Gesellschaft Deutschlands und Österreichs Bedeutendes beitragen konnte.

Auftrag des Leo-Baeck-Instituts von MARION KAPLAN. München: Beck 2003, bes. S. 251, 302, 314.

- 3 CHRISTHARD HOFFMANN: *Die Verbürgerlichung der jüdischen Vergangenheit. Formen, Inhalte, Kritik*. In: *Judentum und Historismus. Zur Entstehung der jüdischen Geschichtswissenschaft in Europa*. Hg. v. ULRICH WYRWA. Frankfurt am Main, New York: Campus 2003, S. 166.
- 4 SHULAMIT VOLKOV: *Die Erfindung einer Tradition. Zur Entstehung des modernen Judentums in Deutschland*. In: Dies.: *Das jüdische Projekt der Moderne. Zehn Essays*. München: Beck 2001 (Beck'sche Reihe, 1421), S. 126; MICHAEL A. MEYER: *Jüdische Identität und Moderne*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 1992, S. 38.
- 5 CHRISTIAN WILHELM DOHM: *Ueber die bürgerliche Verbesserung der Juden*. Berlin, Stettin: Friedrich Nicolai 1781.
- 6 HANS-JOACHIM SALECKER: *Der Liberalismus und die Erfahrung der Differenz. Über die Bedingungen der Integration der Juden in Deutschland*. Berlin und Bodenheim bei Mainz: Philo 1999, S. 390.

Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde das jüdische Selbstverständnis wesentlich durch einen neuen, modernen Antisemitismus und die Krise des Liberalismus geprägt. Unter dem Einfluß entsprechender Stereotype und Feindbilder entwickelten die Söhne und Töchter des jüdischen Bürgertums ein kritisches Verhältnis zu den Aufstiegs- und Akkulturationskonzepten ihrer Väter, wurden nicht nur Kaufleute, Unternehmer, Ärzte oder Juristen, sondern suchten als Schriftsteller, Intellektuelle und Künstler nach alternativen Lebensformen zur modernen kapitalistischen Gesellschaft.

Die »zwiespältigen Wirkungen« des Antisemitismus⁷ führten nicht nur zu einer Verstärkung der Akkulturations- und Assimilationsbemühungen, sondern auch zu einer Verteidigung jüdischer Identität und zu neuen Formen jüdischen Selbstverständnisses. Weil die Verleugnung ihrer Herkunft vielen akkulturierten Juden opportunistisch und ehrlos erschien, modernisierten sie das Judentum in einer Weise, die den Anforderungen der Zeit entsprach.

Die Modernisierung und Diversifizierung jüdischen Selbstverständnisses bei einer neuen Generation akkultrierter jüdischer Bildungsbürger, die zu innerjüdischen Auseinandersetzungen, Identitäts- und Generationskonflikten führt, läßt sich an Zeitromanen wie ARTHUR SCHNITZLERS *Der Weg ins Freie* (1908) oder AUGUSTE HAUSCHNERS *Familie Lowositz* (1908/10)⁸ studieren, die das breite Spektrum jüdischen Sozialverhaltens an den Beispielen einzelner Familien zeigen. Mit Sozialismus, Sozialdemokratie und Zionismus werden die gängigsten politischen Alternativen zur liberalen Gesellschaft und Kultur sowie zur Lösung einer *Judenfrage* thematisiert, die von den Antisemiten aufgeworfen wurde. Diese Frage war indes nicht nur politisch zu lösen, weil sie als *Kultur- und Sittenproblem* begriffen wurde.

7 MEYER, *Jüdische Identität und Moderne*, S. 48.

8 Vgl. ANDREAS HERZOG: *Auguste Hauschners »Die Familie Lowositz« (1908/10). Ein jüdischer Roman als Dokument von nationalen und innerkulturellen Konflikten*. In: *Literatur und Kultur in Grenzräumen*. Hg. v. TANJA LANGE, JÖRG SCHÖNERT, PÉTER VARGA. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2002, S. 73–81. (= *Budapester Studien zur Literaturwissenschaft*, 2)

Die *Judenfrage* als modernes Kultur- und Sittenproblem

Spätestens seit Beginn der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts sind die jüdischen Selbstinterpretationen und Sinnentwürfe von einem kulturantisemitischen Diskurs geprägt, der *Jüdischsein* mit Modernität identifizierte und als Bedrohung empfand, der kulturelle *Volkstumswerte* entgegengesetzt werden mußten. In der wirkungsmächtigen Programmschrift der deutschen Heimatkunstabewegung, *Rembrandt als Erzieher* (1880/91), erklärte JULIUS LANGBEHN den »rein verstandesmäßigen«, »kalt zergliedernden«, »rastlosen Geschäftsgeist« und »rohen Geldkultus« der Reichshauptstadt Berlin als »jüdisch«⁹ und plädierte für eine »sittliche Erneuerung« des geistig-künstlerischen Lebens aus den gefühlhaft-vitalen Werten der deutschen Volkskultur. Kunst und Moral, Religion und Politik mußten auf »deutsche Art« zu einer neuen Einheit zusammengeführt werden.

Im Unterschied zum politischen Antisemitismus, der erst seit dem Krieg wieder einen größeren Aufschwung erlebte, fanden derartige Konstruktionen¹⁰ nicht nur bei (nichtjüdischen) Bildungsbürgern breite Resonanz, sie wurden auch von Schriftstellern geteilt, die selbst jüdischer Herkunft waren. Belege bietet der Kritiker und Polemiker KARL KRAUS, der die in seiner Zeit weit verbreitete Illusion hatte, die Juden könnten dem Antisemitismus durch ihre *kulturell-sittliche Verbesserung* entgegentreten und sich so schließlich unwiderruflich in die Gesellschaft Österreichs und Deutschlands integrieren. Zu HITLER fiel ihm dann bekanntlich nichts mehr ein. Der Autor der *Fackel*, vorübergehend Mitglied der katholischen Kirche, glaubte, daß »Machtgier und Habsucht« zu universellen Merkmalen der modernen Welt geworden seien, ihr diese aber »von den Juden angehängt« worden seien.¹¹

9 JULIUS LANGBEHN: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. Leipzig: C.L. Hirschfeld 1922, S. 45–47.

10 Ähnliche Konstruktionen, welche die Moderne ebenfalls an den Juden festmachen, finden sich in HOUSTON CHAMBERLAINS *Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts* (1900) oder WERNER SOMBARTS *Die Juden und das Wirtschaftsleben* (1911).

11 *Er ist doch ä Jud.* In: *Fackel*, Nr. 386, (19. 10. 1913), S. 6 bzw. 3.

KRAUS war von HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN beeinflusst, einem in Wien lebenden englischen WAGNER-Verehrer, dessen kulturphilosophische *Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts* (1900) das *Jüdische* als besondere Art des Fühlens und Denkens bzw. der modernen Lebensauffassung begriffen,¹² gegen die er einen *sittlichen Kampf* führte. KRAUS stellte CHAMBERLAIN ein ganzes Heft der *Fackel* zur Verfügung, in dem er ihn klarstellen ließ, daß viele Juden der »christlich-germanischen Cultur ... hervorragende Dienste leisten«, während »unter jüdischer Fahne« sehr wohl auch viele Nichtjuden »dienen«.¹³ So klingt Antisemitismus von Kulturkritikern.

Unter CHAMBERLAINS Einfluß stand auch OTTO WEININGER, ein Wiener Kulturphilosoph, der mit dem *Jüdischen* den »Geist der Modernität«¹⁴ und die »psychische Konstitution« der Jahrhundertwende bekämpfte und sich an den traditionellen Werten des deutschen Idealismus festzuhalten versuchte. *Geschlecht und Charakter* (1902) stellt eine Analogie von *Weiblichem* und *Jüdischem* her. Wie die Anordnung der Kapitel über »das sexuelle Wesen des Weibes« (12. Kapitel), das »amoralisch-kupplerische Judentum« (13. Kapitel) und »die Koitus-Kultur der modernen Menschheitsentwicklung« zeigen, zielten sein Antifeminismus und Antisemitismus auf den Verlust des *sittlichen Bewußtseins* in der Moderne, unter dem WEININGER auch persönlich so stark litt, daß er sich tötete.

Neues Judentum unter der Führung MARTIN BUBERS

Die jüdische Kulturbewegung, die sich mit dem Aufruf MARTIN BUBERS zur »Jüdischen Renaissance«¹⁵ formierte, war eine Antwort auf die

12 HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN: *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts*. Gesamtausgabe seiner Werke in neun Bänden, Bd. 2 und 3. München: F. Bruckmann 1923, S. 502.

13 HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN: *Katholische Universitäten*. In: *Die Fackel*, Nr. 92 (Mitte Januar 1902), S. 25.

14 OTTO WEININGER: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien und Leipzig: Braumüller 1913, S. 451.

15 MARTIN BUBER: *Jüdische Renaissance*. In: *Ost und West* 1 (1901), S. 1–4.

Identitätskrise, welche das Selbstverständnis vieler junger jüdischer Intellektueller bis in die zwanziger Jahre prägte. Sie führte zur Gründung von Zeitschriften, einem Jüdischen Verlag, der Beschäftigung mit jüdischer Kunst und Buchgestaltung, einer eigenen Jugendbewegung, zu entsprechenden wissenschaftlichen und pädagogischen Projekten,¹⁶ hat ihre Spuren aber auch in der deutschsprachigen Literatur, vor allem mit Kontroversen um die Rolle von Juden in der deutschen Literatur und Kultur, hinterlassen. Auch hier ist das Zusammenspiel von Fremd- und Selbstdefinition, von externer Zuweisung durch die Mehrheitsgesellschaft einerseits und internen Entwürfen andererseits festzustellen. Die jüdische Minderheit verteidigte ihre gleichberechtigte Stellung, indem sie ihre eigenständige Identität betonte, die wiederum der ganzen Gesellschaft, gar der Menschheit zugute kommen sollte.

Das Bedürfnis nach einer »Jüdischen Renaissance« kam aus dem allgemeinen Unbehagen an der modernen Zivilisation und ist mit den nicht-jüdischen Diskursen der Zeit und den Kulturentwicklungen eng verflochten.¹⁷ Es stand unter dem Einfluß des deutschen Idealismus, FRIEDRICH NIETZSCHES, der Neoromantik, des Jugendstils und der Lebensreformbewegung. Die »Renaissance« begriff sich als Teil einer allgemeinen modernen Kulturbewegung und richtete sich gegen die Assimilation an das durch Rationalität, Positivismus, Individualismus und Pragmatismus charakterisierte Wirtschaftsbürgertum, das zur *jüdischen Kultur* und ihren Werten (was immer man darunter verstand) keine lebendige Beziehung mehr hatte. Als Vorbild eines neuen Judentums diente nicht die orthodoxe rabbinische Tradition, die für entleert und erstarrt gehalten wurde, sondern das Konstrukt eines *Ostjudentums*, dessen gefühlshafte und anarchische Religionsformen *Westjuden* wie MARTIN BUBER »noch ursprünglich« und unentfremdet erschienen.¹⁸

16 INKA BERTZ: *Jüdische Renaissance*. In: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Hg. v. DIETHART KERBS und JÜRGEN REULECKE. Wuppertal: Hammer 1998, S. 551–564.

17 Vgl. JÖRG HACKESCHMIDT: *Von Kurt Blumenfeld zu Norbert Elias. Die Erfindung einer jüdischen Nation*. Hamburg: Europ. Verl.-Anst. 1997.

18 ANDREAS HERZOG: *Zum Bild des »Ostjudentums« in der »westjüdischen« Publizistik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts*. In: *Mitteilungen und Beiträge*. Forschungsstelle Judentum. Theologische Fakultät Leipzig. Leipzig: Thomas-Verlag 1998, S. 26–49;

Mit Nachdichtungen chassidischer Erzählungen,¹⁹ welche die eigene Botschaft in die Texte hineinlasen,²⁰ versuchte BUBER die Einstellung der akkulturierten Juden zum Judentum zu verändern, ihnen eine *innerliche* Beziehung zur jüdischen Religion, Geschichte und Kultur zu vermitteln, die sich im alltäglichen Leben verwirklichen sollte. Der Einfluß der Lebensphilosophie ist ebenso wenig übersehbar wie die Parallele und Konkurrenz zur Zivilisationskritik LANGBEHNS, der den »edlen« und »echten« Juden der Tradition positiv vom »charakterlosen, ausbeutungsgierigen und entwurzelten Juden der Moderne« abhob,²¹ die kulturelle Renaissance aber aus den gefühlshaft-vitalen Werten der *deutschen* Volkskultur zu erreichen versuchte. Die kulturellen Bestrebungen, die über BUBERS *Reden vom Judentum* (1911) einen größeren Kreis junger jüdischer Intellektueller erreichten, blieben an den deutschsprachigen Kulturraum und die Mehrheitsgesellschaft gebunden.

Zionismus als Sozialutopie

Der politische Zionismus THEODOR HERZLS, der nicht vergessen werden darf, wollte demgegenüber die Juden vor dem Antisemitismus retten, indem er (am besten in *Erez Israel*) nach einer politischen Lösung der *Judenfrage* und einer Zukunftsperspektive für alle Juden suchte. HERZLS *Altneuland* (1904), die romanhafte Umsetzung der Programmschrift vom *Judenstaat* (1896), beschreibt ein unter jüdischer Führung stehendes nationales Projekt, das eine interessante universelle Dimension bekommt.

auch in: *Kakanien revisited*. Internet-Plattform für interdisziplinäre Forschung im Bereich Mittel-, Ost- bzw. Zentraleuropa. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/AHerzog2.pdf>; *Ost und West. Jüdische Publizistik 1901–1928*. Hg. v. ANDREAS HERZOG. Leipzig: Reclam 1996.

19 MARTIN BUBER: *Die Geschichten des Rabbi Nachman*. Frankfurt am Main: Rütten & Loening 1906; MARTIN BUBER: *Die Legende des Baalschem*. Frankfurt am Main: Rütten & Loening 1908.

20 Vgl. GERSHOM SCHOLEM: *Martin Bubers Deutung des Chassidismus*. In: Ders.: *Judaica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 165–206.

21 LANGBEHN: *Rembrandt als Erzieher*, S. 363.

HERZL betrachtete die Judenfrage nicht nur als politisches, sondern auch als wirtschaftliches Problem, das auf die besondere Rolle des jüdischen Mittelstandes, die *Verzerrung der jüdischen Berufsstruktur* und den Konkurrenzneid der Mehrheitsgesellschaft zurückzuführen sei. In *Altneuland* entwirft er eine Alternative zur modernen Gesellschaft der Jahrhundertwende in Form eines sozialutopischen Musterstaats.

Im *alt-neuen Land* der Juden, für SCHOLEM eine Transformation des jüdischen Messianismus ins Säkulare,²² regiert eine laizistisch verfaßte »Neue Gesellschaft«, der nicht nur Juden beitreten können. Auf den sozialen, technischen und wirtschaftlichen Errungenschaften des zivilisierten Europa wird eine Gesellschaft aufgebaut, die auf den Prinzipien der Toleranz und der allgemeinen Wohlfahrt beruht. Durch die Nutzung moderner Technik und einer Mischung kapitalistisch-marktwirtschaftlicher und genossenschaftlich-planwirtschaftlicher Wirtschaftsformen wird eine Produktivierung und Normalisierung der jüdischen Berufsstruktur erreicht. So bekommen nicht nur die armen Juden Osteuropas, sondern auch dem Nihilismus verfallene Bildungsbürger aus Wien eine Zukunftsperspektive. Gegenüber dem zivilisationskritischen und revolutionären Messianismus der nächsten Generation, auf den wir noch zu sprechen kommen, war HERZLS Entwurf eines *alt-neuen* Judenstaats ein Reformkonzept, das dem bürgerlichen Liberalismus verpflichtet blieb.

Modernekritische Hintergründe jüdischer Literaturprogrammatik

Im Unterschied zum politischen Zionismus beruhte die »Jüdische Renaissance« auf einem Unbehagen an der modernen Zivilisation und suchte nach spiritueller und ästhetischer Sinnstiftung im Rahmen der deutschen Gesellschaft. Ihr Einfluß zeigt sich auch in den Debatten um den jüdischen Anteil an der deutschen Literatur und der Suche nach einer jüdischen Literatur, woran sich Vertreter sehr unterschiedlicher Positionen und Lager beteiligten.

22 STÉPHANE MOSÈS: *Gershom Scholem. Die verborgene Geschichte*. In: Ders.: *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 168.

Aus der Erfahrung des gewachsenen Antisemitismus rief MORITZ GOLDSTEIN die jüdischen Schriftsteller zum *Auszug* aus der deutschen Literatur auf, betrachtete sie aber weiterhin als Träger einer mit den (nichtjüdischen) Deutschen *gemeinsamen* Kultur, die gegen ihren Willen aus dieser verwiesen würden.²³ Trotz seines Aufrufs zur kulturellen Emigration, der die sogenannte *Kunstwart-Debatte* eröffnete, verteidigte GOLDSTEIN das Recht und die Fähigkeit der deutschen Juden, an der deutschen Literatur mitzuwirken. LUDWIG STRAUSS, ein Vertreter der jüdischen Kulturbewegung,²⁴ sah das Problem dagegen nicht in der (äußeren) Macht des Antisemitismus, sondern in der (inneren) Entfremdung der Juden von sich selbst.²⁵ Im ausdrücklichen Bezug auf BUBER konstruierte er eine besondere »geistige Substanz« und »Seelengemeinschaft«, die auf dem gemeinsamen Blut beruhe. Der damals erst zwanzigjährige Dichter plädierte für eine geistig-kulturelle Selbstbesinnung der Juden und suchte einen Weg in die hebräische Literatur, wollte aber auch weiterhin in deutscher Sprache schreiben und verteidigte seine politischen Rechte als deutscher Staatsbürger. *Spirituellen* Zionisten wie STRAUSS ging es um eine innere Wandlung der Juden, die auch in der Diaspora stattfinden konnte, von Auswanderung in einen Judenstaat ist keine Rede.

Unter dem Einfluß der Lebensphilosophie und Neoromantik strebten die Verfechter einer neuen *jüdischen* Literatur weniger nach dem Auszug aus der deutschen Kultur als nach einem gemeinschaftsstiftenden und schöpferischen Dichtertum, das dem »Mittler- und Händlertum« etablierter jüdischer Kritiker und Schriftsteller, das für *unproduktiv* und *zersetzend* galt, entgegen gehalten wurde. STRAUSS' Novelle *Der Mittler* ist ein Text,

23 MORITZ GOLDSTEIN: *Deutsch-jüdischer Parnaß*. In: *Kunstwart* 25 (1912), H. 11, S. 281 bis 294.

24 ANDREAS HERZOG: *Ludwig Strauß und Ernst Sommer als Vertreter der Jüdischen Renaissance. Ein Beitrag zur Buber-Rezeption*. In: *Jüdische Identitäten in Mitteleuropa. Literarische Modelle der Identitätskonstruktion*. Hg. v. ARMIN A. WALLAS. Tübingen: Max Niemeyer 2002, S. 47–60. (= *Conditio Judaica. Studien und Quellen zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte*, 38)

25 LUDWIG STRAUSS (d. i. Franz Quentin): [Wortmeldung in Sprechsaal.] *Unter eigener Verantwortung der Einsender. Deutschtum und Judentum*. In: *Kunstwart*. 25 (1912), H. 21, S. 238–244.

dem dieses Programm eingeschrieben ist; er orientiert sich an den biblischen Propheten.

In der Suche nach einer bewußt *jüdischen* Literatur zeigen sich nicht politische oder ethnische, sondern eher ästhetische Bedürfnisse, die mit moralisch-sittlichen Werten verbunden werden. Durch die kulturelle Einbindung in eine Volksgemeinschaft, die jüdisch oder deutsch sein konnte, glaubten viele Schriftsteller und Intellektuelle der modernen Vereinzelung und Zersplitterung entgegenwirken zu können. Mit einem »volkhaften Dichtertum« hofften Deutsche und Juden den Materialismus und Positivismus zu überwinden. Als dezidiert »*jüdischer* Dichter deutscher Zunge« glaubte MAX BROD auch Zugang zum »deutschen Volksgeist« zu finden.²⁶

Messianische Aufbrüche in deutsch-jüdischen Romanen

Daß dem *Jude-* und *Deutschsein* der Zeit trotz der zusätzlichen Auswirkungen des Antisemitismus im Prinzip gemeinsame Kulturprobleme zugrunde lagen, stellte JAKOB WASSERMANN mit *Mein Weg als Deutscher und Jude* (1921) fest.²⁷ Der Essay ist ein wichtiges Dokument der deutsch-jüdischen Problematik, weil er das *doppelte* Integrationsproblem eines Deutschen und Juden in der modernen Kultur artikuliert.

Auch bei WASSERMANN fungiert *das Jüdische* aber zusätzlich als kulturelle Kategorie, mit besonderen modernekritischen Implikationen: Wie BUBERS Jünger stellt WASSERMANN dem rationalen und skeptischen Literatentum der mitteleuropäischen Juden das Vorbild der gotterfüllten mythischen Gemeinschaft orientalischer Juden entgegen.²⁸ Wenn sich *jüdisches Dichtertum* am poetischen Maß der Natur orientierte, könne es schöpferisch verwandelnde Kraft bekommen.

26 MAX BROD: *Der jüdische Dichter deutscher Zunge*. In: *Vom Judentum*. Hg. v. Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba. Leipzig: Wolff 1913, S. 262.

27 JAKOB WASSERMANN: *Mein Weg als Deutscher und Jude*. München: dtv 1994 (zuerst 1920).

28 JAKOB WASSERMANN: *Der Jude als Orientale*. In: *Vom Judentum*. Hg. v. Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba, Leipzig: Wolff 1913, S. 5–8.

Um die Probleme der modernen Kultur ging es WASSERMANN schon in den *Juden von Zirndorf*, seinem ersten Roman, der 1897 erschien und Teile der Philosophie BUBERS vorwegzunehmen scheint. In einem »Vorspiel« wird von den messianischen Bestrebungen des jüdischen Häretikers Sabbatai Zwi des 17. Jahrhunderts erzählt, im Hauptteil wird dieser Mythos in die Gegenwart erweitert und für Juden und Christen eine neue Zukunftsperspektive beschworen. WASSERMANN'S Protagonist Agathon Geyer ist der uneheliche Sohn eines Juden und einer Christin, symbolische Personifikation der Grenzüberschreitung zwischen den Religionen. Er wendet sich nicht nur gegen das orthodoxe, dogmatische Judentum, sondern auch gegen die seelenlose, lebensfeindliche moderne Gesellschaft. Im Anschluß an die häretischen Traditionen des Sabbatai Zwi befreit sich Agathon von den *Schuldgefühlen seiner Vorfahren*, wehrt sich mit Gewalt gegen den Antisemitismus und wird zu einer messianischen Figur, welche die ganze Welt zu vereinen und zu erlösen versucht.

NIETZSCHE'S Einfluß zeigt sich in der Religions-, Moral-, Erziehungs- und Bildungskritik des Romans, die sowohl gegen den orthodoxen Religionsunterricht als auch gegen das wilhelminische Bildungssystem gerichtet ist. Traditionelles Judentum und deutsche Gesellschaft werden als patriarchalische Herrschaftssysteme kritisiert, die das freie und natürliche Leben unterdrücken. Wie in den zeitgenössischen Schülergeschichten, nichtjüdischen und jüdischen,²⁹ leidet der Protagonist ganz existentiell darunter und bricht schließlich aus ihnen aus. In Korrespondenz mit dem NIETZSCHEANISMUS der junghebräischen Bewegung³⁰ bedient sich WASSERMANN'S vitalistische Umwertung der Werte *anderer* Traditionen, sogenannter Gegen-Überlieferungen.

29 Vgl. ANDREAS HERZOG: »Von alten und neuen Tafeln«. *Religions- und Erziehungskritik in Efraim Frischs »Verlöbnis. Geschichte eines Knaben«*. In: *Jüdische Autoren Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert*. Hg. v. HANS HENNING HAHN und JENS STÜBEN. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2000, S. 235–252. (Mitteleuropa-Osteuropa; 1)

30 Vgl. DANIEL KROCHMALNIK: *Neue Tafeln. Nietzsche und die jüdische Counter-History*. In: *Jüdischer Nietzscheanismus*. Hg. v. WERNER STEGMAIER und DANIEL KROCHMALNIK. Berlin, New York: de Gruyter 1997, S. 53–81. (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, 36)

Wie stark die jüdische Bewegung an die moderne Kultur Mitteleuropas gebunden bleibt, macht auch *Gideons Auszug* (1912) sinnfällig, ein sowohl autobiografischer als auch mythischer Roman von ERNST SOMMER,³¹ der im Kontext der Wiener Moderne zu sehen ist.³² *Gideons Auszug* hat eine Ausgangssituation, die der von *Altneuland* ähnelt: Ein gebildeter und verzweifelter junger Jude namens Gideon Medigo vertreibt sich die Zeit in Wiener Kaffeehäusern und leidet unter der Sinnlosigkeit seiner Existenz. Trotz seiner Bemühungen, ein neues Judentum im Sinne BUBERS zu verwirklichen, kann er letztlich nur im Tod einen »Weg ins Freie« finden: Obwohl es SOMMERS Protagonisten nach einer die ganze Persönlichkeit erfassenden Verwirklichung des Judentums drängt, bleibt er an die Wiener Kultur gebunden: Unfähig zur Entscheidung, nach Palästina auszuwandern, flüchtet er im Hafen von Triest in den Tod.

Trotz dieses Scheiterns ist *Gideons Auszug* den Ideen der Jüdischen Renaissance verpflichtet. Nicht zufällig erscheinen MARTIN BUBERS Initialen im Namen Marcou Baruchs, der unbürgerlichen Gestalt eines Wanderpredigers, die dem Protagonisten die Vision eines neuen Judentums zeigt, das sich vom herkömmlichen Zionismus abhebt und die eigene geschichtliche Existenz aktiv und ganzheitlich zu gestalten versucht: Marcou Baruch ist als Prophet einer neuen Lehre, der die Juden durch die aktive Tat auf das Kommen des Messias vorbereitet, im Traum erschienen. BUBER ähnlich sucht er Berufene für einen geistesadligen Bund, der die schöpferischen Lebenskräfte der Juden erwecken und die Zukunft gestalten soll. Auch bei SOMMER ist der Einfluß NIETZSCHES nicht zu übersehen.

Programmatisch ist auch der Name des Protagonisten, der sich auf den *Gottesstreiter* aus dem Buch der Richter (Kap. 6–8) bezieht. In einer Zeit der Abwendung von Gott wendet sich Gideon gegen den eigenen Vater, der (ähnlich wie die Generation des Liberalismus) dem heidnischen Gott Baal einen Altar errichtet hat. Als *Streiter gegen Baal* wird Gideon zu einem

31 ANDREAS HERZOG: *Sommer, Ernst*. In: *Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hg. v. ANDREAS KILCHER. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 536–537.

32 Noch mehr als mit SCHNITZLERS *Der Weg ins Freie* bieten sich mit RICHARD BEER-HOFMANN'S *Der Tod Georgs* Vergleiche an.

Jerubbaal: am Anfang des 20. Jahrhunderts eine Symbolfigur der jüdischen Jugendbewegung, die einer von SIEGFRIED BERNFELD herausgegebenen Zeitschrift den Namen gegeben hat.

SOMMERS Protagonist ist ein junger Gottesstreiter, der gegen unterschiedliche Formen der Abwendung von Gott durch die Vätergeneration opponiert: gegen den eigenen Vater, einen orthodoxen Gelehrten, der nur noch *papierenen* Traditionen dient, und gegen den politischen Zionismus, der nur eine Partei auf dem zeitgenössischen Markt der Meinungen ist, ohne existentiellen Sinn. Zur Stiftung eines neuen Sinns müßten die Grenzen zwischen den Parteien und Religionen überwunden werden. Auch SOMMER unternimmt einen Brückenschlag zum Christentum, indem er seinen jüdischen Protagonisten eine arme Katholikin lieben und mit der Geschichte des *Rabbi von Nazareth* vertraut sein läßt.

Gideons Auszug scheitert, weil der sensible und verträumte Künstler zur Verwirklichung der jüdischen Idee nicht stark genug ist. Er kann den Zwiespalt seiner beiden Leben als Jude und Deutsch-Österreicher letztlich nicht überwinden, was man als Zeichen moderner Dekadenz im Sinne WEININGERS verstehen kann. Wie in *Geschlecht und Charakter* geht das mit einer weiblichen Konstitution einher: Die Krise der Moderne zeigt sich in der Krise eines Juden und eines Mannes.³³ Im bewußten Kontrast zu den Aufbruchsideen der jüdischen Renaissance ist der impressionistische Roman von einer melancholischen Untergangsstimmung, von Verfall, Krankheit und Tod geprägt.

Messianismus im expressionistischen Jahrzehnt

SOMMERS *Gideons Auszug* (1912) steht am Übergang von der Wiener Moderne zur Aufbruchsbewegung eines *jüdischen Expressionismus*, der unter dem anhaltenden Einfluß der Lebensphilosophie und des neuen Judentumskonzeptes steht. Die Transformationen, die zwischen Jahrhundertwende und Weltkrieg im Kreis um BUBER stattfinden, lassen sich

33 ANDREAS HERZOG: *Die Krisen des Mannes als Krisen des Juden*. Otto Weininger, Ludwig Jacobowski, Ernst Sommer. In: *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*. Hg. v. KARIN TEBBEN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 155–170.

besonders gut am Sammelband *Vom Judentum* (1913) verfolgen – einem der wichtigsten Dokumente der neuen jüdischen Bewegung, das im Leipziger Kurt-Wolff-Verlag erschien.³⁴

Er wurde von jungen jüdischen Intellektuellen unter der Führung HANS KOHNS in Prag zusammengestellt, auf die BUBERS *Reden vom Judentum* (1911) eine besondere Wirkung hatten, wurde jedoch von Vertretern sehr unterschiedlicher Generationen getragen: NATHAN BIRNBAUM, KARL WOLFSKEHL, GEORG LANDAUER, MARGARETE SUSMAN, JAKOB WASSERMANN, MARTIN BUBER, HUGO BERGMANN, MAX BROD, ARNOLD ZWEIG, LUDWIG STRAUSS. Im Vergleich zur Jahrhundertwende scheint sich die Prägung durch die Neoromantik zum Aktivismus, von der *inneren Selbstbesinnung* zur *praktischen Verwirklichung*, vom *volkhaften Dichtertum* zum *universellen Prophetentum*, von der Kultur zur Politik zu verschieben. In den Texten der jüngeren Autoren heißen die Losungsworte »Sehnsucht«, »Sammlung«, »Gemeinschaft«, »Revolution«, »Tat«, »Verwirklichung«, »Unbedingtheit«, »Befreiung« und »Menschheit«.³⁵

Die verstärkte Betonung der universalistischen Dimension und des sozialetischen Gehaltes des Judentums muß im Kontext der zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit dem Kulturprotestantismus gesehen werden, die auch von Vertretern des Reformjudentums und der liberalen Generation geführt wurde. Indem Protestanten wie ADOLF HARNACK und ERNST TROELTSCH die alttestamentarische Religion als Vorstufe des Christentums betrachteten, werteten sie den Judaismus als historisch überholt ab und begrenzten seine Wirksamkeit auf die Juden.³⁶ Rabbiner wie LEO BAECK sahen das »Wesen des Judentums« dagegen in einem universel-

34 *Vom Judentum. Ein Sammelbuch.* Hg. v. Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba. Leipzig: Wolff 1913.

In Vorbereitung auf eine Konferenz über den Kurt-Wolff-Verlag, die KLAUS SCHUH-MANN im Frühjahr 1993 veranstaltete, hat er mich auf diesen Band hingewiesen, ohne ahnen zu können, daß er damit eine über zehnjährige Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der deutsch-jüdischen Literatur anregte.

35 Vgl. ANDREAS HERZOG: *Vom Judentum. Anmerkungen zum Sammelband des Vereins »Bar Kochba«.* In: *Kafka und Prag.* Hg. v. KURT KROLOP und HANS-DIETER ZIMMERMANN. Berlin, New York: de Gruyter 1994, S. 45–58.

36 ADOLF HARNACK: *Das Wesen des Christentums.* Sechzehn Vorlesungen vor Studierenden aller Facultäten im Wintersemester 1899/1900 an der Universität Berlin.

len ethischen Monotheismus und leiteten christliche Gebote wie die Nächstenliebe schon aus dem Judentum her.³⁷ Philosophen wie der Neukantianer HERMANN COHEN (1842–1918) führten das Christentum auf die moralischen Grundsätze des monotheistischen und messianischen Judentums zurück, sahen die ethischen Werte des Judentums bis in den deutschen Idealismus wirken.³⁸

Auch die junge Generation jüdischer Intellektueller, die nach *existentiellen* Sinnstiftungen suchte, verteidigte die ethisch-universalen Werte des jüdischen Bundes und versuchte, Brücken zum jüngeren Bund des Juden Jesus von Nazareth zu schlagen.³⁹ Sie opponierte allerdings gegen den Vernunft- und Fortschrittsglauben von Vertretern des Liberalismus wie COHEN, für den das Judentum nur noch eine religiöse Privatangelegenheit sein sollte. Sie verteidigte die gleichberechtigte Stellung der Juden in der Mehrheitsgesellschaft, indem sie offensiver als zuvor auch die trennenden Elemente des Judentums betonte, die nicht nur den Juden, sondern der ganzen Menschheit zu gute kommen könnten.

Die Transformation jüdischer Selbstinterpretationen und Sinnentwürfe, zunehmend mit übernationalen Konzepten verbunden, kann aus verschärften Krisenerfahrungen erklärt werden: der radikalen Erschütterung des bürgerlich-liberalen Weltbildes durch den Weltkrieg, das Ansteigen des Antisemitismus, den Zerfall der Monarchien und das Entstehen neuer Nationalstaaten. Auch jetzt blieben die Konstruktionen vom *Jude-Sein* und Judentum eng mit den allgemeinen ideen- und literaturgeschichtlichen Entwicklungen verbunden. »Die Existenzialisierung und Nationalisierung des Denkens, die Tatphilosophie und Lebensideologie wurden quasi ›übersetzt‹, das heißt auf zionistische Bedürfnisse übertragen.«⁴⁰

Leipzig: Hinrichs 1902; ERNST TROELTSCH: *Glaube und Ethos der hebräischen Propheten*.

In: *Logos*. Internationale Zeitschrift für Philosophie und Kultur 6 (1916/17), S. 1–28.

37 LEO BAECK: *Das Wesen des Judentums*. Wiesbaden: Fourier 1988. (Erstveröffentlichung 1905)

38 Auf dieser Grundlage postulierte er eine Wesensverwandtschaft von »Deutschtum und Judentum« (1916).

39 Aus diesem Grund wurde der Sammelband *Vom Judentum* von Vertretern des Zionistischen Kongresses heftig kritisiert.

40 HACKESCHMIDT: *Von Kurt Blumenfeld zu Norbert Elias*, S. 88.

Es handelte sich um Entwürfe, die aktuellen Erfordernissen entsprachen und sich zeitgenössischer Argumente und Ideen bedienten.⁴¹ Aus historisch überlieferten jüdischen Traditionen oder »jüdischer ›Substanz‹«⁴² können sie nur sehr bedingt erklärt werden. GERSHOM SCHOLEM mahnte die genauere Beschäftigung mit den jüdischen Quellen an und kritisierte die Philosophie eines religiösen Anarchismus und Existentialismus, die BUBER in die chassidischen Legenden hineingelesen hatte,⁴³ »im letzten Sinne« sei BUBER nicht »jüdisch«, sondern »modern«.⁴⁴ Für seine Schüler wie die Prager Zionisten hätten seine Anschauungen schlimme Folgen gehabt.⁴⁵ Erst kürzlich hat der Judaist KARL ERICH GRÖZINGER herausgestellt, daß BUBERS prophetisches Bild der jüdischen Geschichte eher vom Protestantismus als vom Judentum geprägt war.⁴⁶ Die Transformation, die das Judentum im expressionistischen Jahrzehnt erfuhr, brach mit seinen Gesetzestradiationen und setzte sich über das mittelalterliche Judentum des Talmud hinweg, weil dieses nicht den modernen Erfordernissen entsprach. Sie bezog sich auf die messianische Lehre der mosaischen Schriften, die auch den politischen und chiliastischen

41 Vgl. ebd., S. 107.

42 HANS OTTO HORCH: »INCIPIT VITA NOVA«. *Vom messianischen Geist expressionistischer Utopie*. In: *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit*. Hg. v. BERNHARD SPIES. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S. 101.

43 GERSHOM SCHOLEM: *Martin Bubers Deutung des Chassidismus*. In: Ders.: *Judaica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 165–206.

44 GERSHOM SCHOLEM: *Briefe I. 1914–1947*. Hg. v. ITTA SHEDLETZKY. München: Beck 1994, S. 55 (26. 10. 1916 an Edgar Blum). Die wohl heftigste Polemik gegen BUBER findet sich in einem Brief an WERNER KRAFT vom 11. 8. 1917: BUBER sei »das Anti-jüdische schlechthin«, die wesentlichsten Ordnungen des Judentums seien ihm zuwider oder werden von ihm verschwiegen. (Ebd., S. 93.)

45 Man könne das Buch *Vom Judentum* zwar entschuldigen, aber nicht verzeihen, schreibt SCHOLEM am 9. 10. 1916 an SIEGFRIED LEHMANN, einen von BUBER »verführten Jüngling«. Ebd., S. 49 bzw. S. 55 (an Edgar Blum).

46 KARL ERICH GRÖZINGER: *Martin Bubers Deutung der jüdischen Geschichte als der Versuch einer Modernisierung des Judentums oder Das doppelte Mißverständnis*. In: *Konfrontation und Koexistenz. Zur Geschichte des deutschen Judentums*. Hg. v. RENATE HEUER und RALPH REINER WUTHENOW. Frankfurt am Main, New York: Campus 1996, S. 190–207. (= Campus Judaica, 7)

Messianismus des Christentums beeinflusst hat, trat aber dem christlichen Begriff einer sich im Innerlichen und Unsichtbaren der Seele vollziehenden Erlösung entgegen. In diesem Punkt scheinen auch die Auffassungen SCHOLEMS repräsentativ: In ausdrücklicher Differenz zum Christentum sah er die Erlösung für das Judentum als *sichtbaren* Vorgang, »in der Öffentlichkeit ... auf dem Schauplatz der Geschichte, im Medium der Gemeinschaft« stattfinden.⁴⁷

Anders als SCHOLEM haben sich Intellektuelle ohne religiöse Bindung als (säkulare) Propheten einer messianischen Botschaft verstanden, die unter dem Einfluß der Lebensphilosophie und der Jüdischen Renaissance stand. Mit BUBERS Hilfe wurde sich zum Beispiel GUSTAV LANDAUER der jüdischen Dimensionen seines *Aufrufes zum Sozialismus* (1911) bewußt. Er deutete das 3. Buch Moses als Lehre einer heiligen Gesellschaftsordnung des Aufbruchs, der Umgestaltung und der Umwälzung, wendete sich gegen *Wissenschaftsaberglauben* und Parteipolitik und verkündete einen wunderschaaffenden tätigen Geist und den Willen zur Selbsterlösung. Da er mit wesentlichen Positionen der jungen jüdischen Bewegung übereinstimmte, war er auch am Sammelband *Vom Judentum* beteiligt.

Aktivismus in der Diaspora

Am deutlichsten wird der neue Charakter der Sinnentwürfe bei den *Geistaktivisten* um die Monatsblätter *Aufbruch* (1915) und das *Ziel*-Jahrbuch (ab 1916), gerade weil sich diese nicht mehr nur als *jüdische* verstehen wollten. Neben KURT HILLER und GUSTAV LANDAUER gehörten ALFRED WOLFENSTEIN, RUDOLF KAYSER, LUDWIG RUBINER, RUDOLF LEONHARD und FRANZ WERFEL zu einem Kreis von Intellektuellen jüdischer Herkunft, der sich von einer dezidiert *jüdischen* Gemeinschaft fernhielt.⁴⁸ In deren geistigem Umfeld leiteten die Vertreter des Aktivismus ihre

47 GERSHOM SCHOLEM: *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*. In: Ders.: *Judaica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 71, vgl. auch S. 37.

48 Er wurde deswegen von MAX BROD als »westjüdischer Literat« kritisiert. MAX BROD: *Unsere Literaten und die Gemeinschaft*. In: *Der Jude* 1 (1916), H. 7, S. 457–464.

Sinnentwürfe aber auch aus »jüdischen Traditionen« ab. Die vitalistische Umwertung der Religion, die KURT HILLER in expliziter Nachfolge BUBERS in seiner *Philosophie des Ziels*⁴⁹ von den neuen Dichtern verlangt, die er in der Tradition jüdischer Propheten stehen sieht, bezieht sich freilich nicht nur auf MOSES, sondern auch auf LUTHER und NIETZSCHE.

In *Jüdisches Wesen und neue Dichtung*, einem Essay, den ALFRED WOLFENSTEIN im Frühjahr 1921 dem Andenken LANDAUERS widmete,⁵⁰ wird die Spiritualität von jüdischen Autoren wie ELSE LASKER-SCHÜLER und FRANZ WERFEL aus der menschheitlichen Sendung hergeleitet, welche die »unbürgerlichen Dichter« mit den exilierten Juden teilen. Der Expressionismus wird zur Fortsetzung des messianischen Geistes des Judentums erklärt; nur in der Kunst, besonders in der Dichtkunst könnten die Juden eine Heimat finden.

Die Auffassung, daß Exil und Diaspora in der Moderne zu Erfahrungen auch anderer Völker geworden seien und daß die eigentliche Heimat der Juden (als *Volk der Bibel*) die *Literatur* sei, findet sich seit dem Ersten Weltkrieg in vielen Texten. Aus Exilierung und Leidenserfahrungen der Juden wird andererseits eine menschheitliche, übernationale Mission abgeleitet.⁵¹ In der Diaspora des *Volkes des Wortes* sah der Wiener Expressionist ALBERT EHRENSTEIN nichts Beklagenswertes, sondern die Grundlage einer universellen Sendung, die in der Nachfolge der Propheten steht. Weil die Juden Europa zu mehr Menschlichkeit verhelfen konnten, erhob EHRENSTEIN im Schweizer Exil seine »Stimme gegen Barbaropa«.⁵² Auch für RUDOLF KAYSER konnte der »neue Bund« einer brüderlichen

49 KURT HILLER: *Philosophie des Ziels*. In: *Das Ziel*. Aufrufe zu tätigem Geist. Hg. v. Dr. KURT HILLER. München: Kurt Wolff 1916, S. 187–217.

50 ALFRED WOLFENSTEIN: *Jüdisches Wesen und neue Dichtung*. Berlin: E. Reiss, 1922. Unter dem Titel *Jüdisches Wesen und Dichtertum* in gekürzter Fassung erschienen in: *Der Jude* 6 (1921/22), H. 7.

51 Vgl. ANDREAS HERZOG: *Die Mission des Übernationalen. Zur Judentumskonzeption einiger deutschsprachiger jüdischer Schriftsteller* (A. WOLFENSTEIN, A. EHRENSTEIN, R. KAYSER, L. FEUCHTWANGER, J. ROTH). In: *Das Jüdische Echo*. Zeitschrift für Kultur & Politik, Bd. 45, 1996, S. 155–161.

52 ALBERT EHRENSTEIN: *Stimme gegen Barbaropa*. In: *Die weißen Blätter* 5 (1918), Juli, H. 1, S. 55.

und prophetischen Bewegung nicht nur die jüdischen Probleme lösen, sondern zur Überwindung der europäischen »Machtstaaten« beitragen.⁵³

Obwohl MAX BROD die »westjüdischen Literaten« um HILLER wegen ihres »antizionistischen Kosmopolitismus« heftig kritisierte, sind die Übergänge zum kosmopolitisch geprägten »Erlösungszionismus«⁵⁴ des Kreises um BUBER fließend. Unter der »dritten Phase des Zionismus«, die BROD mit dem Erscheinen von BUBERS Kulturzeitschrift *Der Jude* 1916 beginnen sah, verstand er eine »soziale und kulturelle Volksarbeit im Galuth«, die nicht nur den Juden, sondern der Völkerverbrüderung dienen sollte. Während die europäischen Völker an ihren Nationalbegriffen verbluteten, könne Palästina zu einer »Heilstätte« des jüdischen Geistes« werden.⁵⁵

Geschichtsphilosophische Sinnstiftungen

Der Verlust der liberalen Fortschrittsgewißheit und die Katastrophenerfahrungen des Ersten Weltkrieges führten zu säkularisiert messianischen Ideen, die das 20. Jahrhundert geprägt haben: Die Erlösung der Menschheit könne nur durch die aktive Mitarbeit des Menschen auf dem Schauplatz der Geschichte stattfinden. Ein Vergleich des sozialutopischen Konzepts von HERZLS *Judenstaat* mit dem *Geist der Utopie* aus der Feder des eine Generation jüngeren ERNST BLOCH macht deutlich, wie sehr das Ich zum Telos des utopischen Prozesses geworden ist: Der Begründer des Zionismus suchte vor dem Hintergrund der Erfahrung antisemitischer Ausgrenzung als Realpolitiker und Diplomat nach einer politischen und ökonomischen Lösung der *Judenfrage* und wollte die technischen und sozialen Errungenschaften des zivilisierten Europa nutzen. Dem während des Krieges entstandenen *Geist der Utopie* liegt demgegenüber die Erfahrung einer universellen Katastrophe zugrunde, in der sich die Erlösung

53 RUDOLF KAYSER: *Der neue Bund*. In: *Der Jude* 3 (1918/19), H. 11, S. 523–529.

54 HACKESCHMIDT: *Von Kurt Blumenfeld zu Norbert Elias*, S. 107ff.

55 MAX BROD: *Die dritte Phase des Zionismus*. In: *Die Zukunft* (1917), H. 16, S. 72–84.
– Dieses Palästina-Verständnis schließt an den Begründer des Kulturzionismus Achad Haam an.

der ganzen Menschheit anzukündigen scheint. Nach BLOCHS Auffassung konnte sie nur von einem Messias vollendet werden, an dessen *weltüberwindendem Werk* der Mensch mitzuarbeiten habe. In »Karl Marx, der Tod und die Apokalypse«,⁵⁶ einem Kapitel seines Frühwerks, interpretiert der Philosoph die jüdische Bibel als säkulare Verheißung: Über die Mitarbeit des Menschen an der Erlösung werde Gott den Menschen aus materieller und geistiger Knechtschaft herausführen und sein Ich befreien. Bevor die Seele den »Himmel auf Erden« erhalten werde, ergreife der Staat als letzten Akt den Besitz der Produktionsmittel.⁵⁷

Wenig bekannt ist, daß BLOCHS Utopiebegriff des *Noch-Nicht*, das schon im *Jetzt* angelegt ist, der kabbalistischen Mystik entlehnt ist. Darüber hinaus bezieht sich der *Geist der Utopie* auf den Begründer des Chassidismus, den BA' AL SCHEM TOW ISRAEL BEN ELIESER (1700–1760), in dessen Lehren auch BUBER die eigene Philosophie hineinlas. Obwohl BLOCH die Evangelien als Fortsetzung des jüdischen Messianismus begreift, betrachtete er Christus, der aus jüdischen Quellen geschöpft habe, nur als »Helfer«, nicht als den Erlöser.⁵⁸ Die besondere Idee des Judentums sei der Sehnsuchts Glaube an die in Gott geeinte und erlöste Menschheit. Der Messias sei noch nicht gekommen, und der wichtigste Beitrag der Juden für die Menschheit bestehe im Warten auf die »wirkliche Erlösung«.

56 ERNST BLOCH: *Geist der Utopie*. München: Duncker & Humblot 1918, S. 393 ff.

57 Ebd., S. 403 f.

58 Ebd., S. 331.

KLAUS SCHUHMANN

Schwerter-Zeiten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts

Das Schwert kommt, symbolisch gebraucht, in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts meist dann in Gebrauch, wenn Kampf und Heldentum von Männern, wenn Krieg oder Weltgericht ins Haus stehen. Dann sind es Politiker wie der deutsche Kaiser WILHELM, der im August 1914 in seiner Rede an das deutsche Volk verkündete »Es muß das Schwert nun entscheiden« oder Schriftsteller, die sich in diesen Jahren jener Waffe erinnerten, die in der modernen Kriegsführung längst unbrauchbar geworden war. Nun erwies sich, daß Schwerter im Waffenarsenal der Dichter noch immer unverzichtbar waren. Offenbar weil ihnen eine Aura anhaftete, die tief in die Geschichte hinein reicht und obendrein in ein griffiges Bild faßt, womit in den Kriegen des 20. Jahrhunderts auf dem Schlachtfeld operiert wurde (was sagt schon eine Bezeichnung wie 08/15 über ein Maschinengewehr). So nimmt es nicht wunder, daß nicht nur ein männlicher Autor wie RUDOLF BINDING in seinem Gedicht *Der heilige Reiter* dem Schwert zu poetischer Reinkarnation verhalf, sondern auch eine weibliche Schriftstellerin namens ISOLDE KURZ eines ihrer Gedichte *Schwert aus der Scheide* überschrieb und in dessen letzter Strophe sinngemäß in Worte faßte, was WILHELM II. als vorgeblich einzig verbliebene Möglichkeit deutschen Handelns glauben machen wollte:

Doch der Neid mißgönnt uns den Platz im Licht,
Schwert in der Scheide,
Feinde umziehn uns wie Wolken dicht,
Zehn gegen Einen in Waffenschein.
Wer bleibt uns treu? Unser Gott allein!
Die Erde zuckt und der Himmel flammt.
Schwert, nun tu dein heiliges Amt,
Schwert aus der Scheide!¹

1 ISOLDE KURZ: *Schwert aus der Scheide*. In: ALFRED BIESE (Hg.): *Poesie des Krieges*, Erstes Bändchen, 2. Aufl. Berlin: Grote 1916, S. 48.

In solchen Zeiten gehörte es sich, daß selbst Theologen wie MICHAEL FAULHABER unter den Schwertträgern zu finden sind, der im Titel seines Buches eine zeitgemäße Metapher kreierte: *Das Schwert des Geistes*.²

Daß das Schwert als symbolische Waffe nach der deutschen Niederlage am Ende des Krieges erst einmal ausgedient hatte und der als Mordinstrument berüchtigte Dolch (hinterrücks gebraucht) in den Reden von Politikern als Dolchstoß die Runde machte, rief bei Schriftstellern aus der Geschichte bekannte und legendär gewordene Schwertträger in Erinnerung. Vorerst noch nicht Jung-Siegfried, den Drachentöter, sondern einen Heroen aus einem anderen Kulturkreis: ALEXANDER VON MAZEDONIEN, der durch einen besonderen Schwerthieb von sich reden machte, als er den gordischen Knoten durchschlug. Ihm begegnet man in betont unheroischer Darstellung in den zwanziger Jahren bei FRANZ KAFKA und BERTOLT BRECHT.

KAFKA eröffnet die Folge *kleiner Erzählungen* mit dem Titel *Der Landarzt* 1919 mit einem Text, der auf den ersten Blick eher der Berufssphäre des Prager Versicherungsangestellten entsprungen zu sein scheint als der griechischen Geschichte, hieße *Der neue Advokat* nicht nach dem nicht weniger bekannten Pferd Bucephalus, wodurch gleich mit dem ersten Satz der Erzählung die Nähe zum Feldherrn gesucht wird. Dieser Zusammenhang wird auf eine zunächst phantastisch anmutende Weise hergestellt: »Wir haben einen neuen Advokaten, den Dr. Bucephalus. In seinem Äußern erinnert wenig an die Zeit, da er noch Streitroß Alexanders von Macedonien war.«³

Offenbar deshalb, weil diese Mensch-Tier-Beziehung als unwahrscheinlich abgetan werden könnte, läßt der Autor noch ein Wort der Erklärung folgen, das eine solche Verwandtschaft zwischen Tier und Mensch nicht mehr als unmöglich erscheinen läßt: »Wer allerdings mit den Umständen vertraut ist, bemerkt einiges. Doch sah ich letzthin auf der Freitreppe selbst einen ganz einfältigen Gerichtsdieners mit dem Fachblick des kleinen Stammgastes der Wettrennen den Advokaten be-

2 MICHAEL FAULHABER (Hg.): *Das Schwert des Geistes. Feldpredigten im Weltkrieg*. Freiburg i. Br.: Herder 1917.

3 FRANZ KAFKA: *Der neue Advokat*. In: Ders.: *Das erzählerische Werk I*. Berlin: Rütten & Loening 1983, S. 199.

staunen, als dieser, hoch die Schenkel hebend, mit auf dem Marmor aufklingendem Schritt von Stufe zu Stufe stieg.«⁴

In den nachfolgenden Sätzen gibt der Erzähler jedoch eindeutig zu verstehen, daß zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu unterscheiden ist und dem Streitroß sein Reiter von einst abhanden gekommen ist: »Heute – das kann niemand leugnen – gibt es keinen großen Alexander. Zu morden verstehen zwar manche: auch an der Geschicklichkeit, mit der Lanze über den Bankettisch hinweg den Freund zu treffen, fehlt es nicht; und vielen ist Macedonien zu eng, so daß sie Philipp, den Vater, verfluchen – aber niemand, niemand kann nach Indien führen. Schon damals waren Indiens Tore unerreichbar, aber ihre Richtung war durch das Königsschwert bezeichnet.«⁵

Zuvor war mitgeteilt worden, daß das Büro die Aufnahme des neuen Kollegen mit dem ungewöhnlichen Namen gebilligt habe und auch Verständnis für ihn »bei der heutigen Gesellschaftsordnung in einer schwierigen Lage« aufbringe. Erst danach ist mit dem Verweis auf das Fehlen des »großen Alexander« ganz zu verstehen, worin die Schwierigkeiten des neuen Advokaten bestehen: Er ist in eine Zeit und eine im Vergleich zur heroischen des antiken Eroberers von Grund auf andere hineingeboren worden und hat sich in Verhältnissen einzurichten, die – nun ist nicht mehr allein von Bucephalus die Rede – »zu eng« geworden sind. Und auch die Kämpfe von damals werden – wieder eine Dimensionsverkleinerung – »über den Bankettisch hinweg« ausgetragen, nun aber offenbar von Freund zu Freund und nicht mehr mit einem Schwert wie auf dem Schlachtfeld. Auch um die Schwerter, die es noch immer gibt, ist es, was ihre Handhabung angeht, schlecht bestellt: »niemand zeigt die Richtung; viele halten Schwerter, aber nur, um mit ihnen zu fuchteln; und der Blick, der ihnen folgen will, verwirrt sich.«⁶

Auch hier ist Substanzverlust eingetreten: An die Stelle des Einen, der den Weg weist (und nicht nur als Heerführer), sind »viele« getreten, die nur noch »fuchteln« können. Entweder weil sie körperlich zu schwach sind, um das Schwert als Hieb- und Stichwaffe gebrauchen zu können,

4 Ebenda.

5 Ebenda.

6 Ebenda.

oder es verlernt haben, damit umzugehen. Wer nur noch »fuchteln« kann, ist keine kriegerische Autorität mehr, sondern – bildlich gesprochen – ein Schaumschläger, der nicht ernst genommen werden kann.

Stellt man diesen Text in den zeit- und literaturgeschichtlichen Kontext dieser Jahre, könnte er wie eine Bestätigung dessen gelesen werden, was KARL KRAUS schon zu Beginn des Ersten Weltkriegs bezweifelt hatte: daß nun eine »große Zeit« begonnen habe. Der im Januar 1917 geschriebene Text KAFKAS läßt neben den zahlreichen Interpretationen,⁷ die diese Erzählung erfuhr, vielleicht auch diese zu. Denn dieser Autor beschließt seinen Text ebenfalls mit einem »Vielleicht« und hält es dabei mit dem neuen Advokaten, der in seiner schwierigen Lage einen Ausweg darin gefunden hat, sich »in die Gesetzbücher zu versenken«. Das mag wie ein Rückzug aus dem kriegerischen Zeitgeschehen anmuten, ist aber letzten Endes ein Freiheitsgewinn, der nicht zu verachten ist: Man ist dem Zwang enthoben, als Streitroß in den Krieg zu müssen.

Dieser Kafka-Text ist auch deshalb bemerkenswert, weil darin jene Wendung gebraucht wird, die später bei GOTTFRIED BENN zur Überschrift eines bekannten Gedichts avancierte: *Dennoch die Schwerter halten*. Bei KAFKA ist das Schwerterhalten im Sinne von »nur noch« (als Zeichen von Schwäche) zu verstehen, bei BENN wird die Formel mit einem »Dennoch« eingeleitet und erhält dadurch einen Gegensinn.

Auf dem Weg zu diesem Lyriker ist zuvor noch bei BRECHT Station zu machen, der sich den mazedonischen ALEXANDER aussuchte, um die »großen Männer« der Geschichte zu entzaubern, d. h. jene Aura zu zerstören, die ihnen auf das Wirken einzelner Personen festgelegte Geschichtsschreibung kritiklos zubilligte, selbst wenn sie sich einzig als Kriegshelden einen Namen machten.

Bei BRECHT kam diese Art der Herrscherkritik in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre auf, als er sein Weltbild auf marxistische Grundlagen stellte und jene Heldendämmerung einleitete, die in späteren Jahren am Beispiel von LUKULLUS und CÄSAR vorangetrieben wurde. Daß sich dieser

7 Vergleiche dazu die Lesarten von HELMUT RICHTER: *Kafka. Werk und Entwurf*. Berlin: Rütten & Loening 1962, S. 128–129 und WALTER H. SOKEL: *Kafkas's Law and Its Renunciation*. In: Ders. (Hg.): *Probleme der Komparatistik und Interpretation*. Bonn: Bouvier 1978, S. 204–205.

Autor wie KAFKA dabei geschichtskundig machen mußte, um seiner Stoffwahl sicher zu sein, ist evident. Das als Zitat ausgewiesene Verdikt *Sklave seines Ruhms* ist einer Quelle entnommen, die das Gedicht denen an die Seite stellt, die in Bertolt Brechts *Hauspostille* unter der Rubrik *Chroniken* in Druck gegeben wurden (vielleicht auch deshalb, weil das Schwert hier nicht in kriegerischer Absicht gebraucht wurde). Das Gedicht *Der gordische Knoten* beginnt mit einer kurzen Beschreibung der Tat, die den Mann aus Makedämon zum *Sklave(n) seines Ruhms* machte:

1
 Als der Mann aus Makedämon
 Mit dem Schwert den Knoten
 Durchhauen hatte, nannten sie ihn
 Abends in Gordium »Sklave
 Seines Ruhms«. ⁸

Dieses Zitat, obwohl aus den Zeiten ALEXANDERS stammend, gibt bereits eine Wertung, die dem nachfolgend beschriebenen Kunststück, das der Kriegsheld nun auf einem ganz anderen Feld als dem der Schlacht vollbringt, das Lob bestreitet, zumindest auf den Ruhm bezogen, der dem Schwerthieb nachfolgte. Der hat ihm nämlich – anders als dem »frei« werdenden (seines ruhmreichen Reiters ledig werdenden bei KAFKA) – sich unterwürfig gemacht, indem er ihm erlegen ist. Diese Sicht gewinnt vollends die Oberhand, wenn nachfolgend das Lob zuerst dem gespendet wird, der den Knoten so kunstvoll knüpfen konnte:

Denn ihr Knoten war
 Eines der spärlichen Wunder der Welt
 Kunstwerk eines Mannes, dessen Gehirn
 Das verwickeltste der Welt! kein anderes
 Zeugnis hatte zurücklassen können als
 Zwanzig Schnüre, verwickelt zu dem Behuf

8 BERTOLT BRECHT: *Der gordische Knoten*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 13: *Gedichte und Gedichtfragmente 1913–1927*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 353.

Endlich gelöst zu werden durch die leichteste
 Hand der Welt! Leichteste außer der
 Die ihn geknüpft, ach der Mann
 Dessen Hand ihn knüpfte, war
 Nicht ohne Plan, ihn zu lösen, jedoch
 Reichte die Zeit seines Lebens, angefüllt
 Leider nur aus für das eine, das Knüpfen.
 Eine Sekunde genügte
 Ihn zu durchhauen.

Von jenem, der ihn durchhieb
 Sagten viele, dies sei
 Noch sein glücklichster Hieb gewesen
 Der billigste, am wenigsten schädliche

Jener Unbekannte brauchte mit Recht
 Einzustehen nicht mit seinem Namen
 Für sein Werk, das halb war
 Wie alles Göttliche
 Aber der Depp, der es zerstörte
 Mußte wie auf höhrem Befehl
 Nennen seinen Namen und sich zeigen dem Erdteil

2
 Sagten so jene in Gordium, sage ich:
 Nicht alles, was schwerfällt, ist nützlich und
 Seltener genügt eine Antwort
 Um eine Frage aus der Welt zu schaffen
 Als eine Tat.⁹

Anders als der KAFKAISCHE Bucephalus, der der Diener seines Herrn in seiner ursprünglichen Gestalt gewesen war, steht dem Mazedonier in BRECHTS Gedicht ein ihm offenbar weit überlegener Mann gegenüber, dem es gelungen ist, ein *Wunder der Welt* hervorzubringen, geschaffen von

9 Ebenda, S. 353–354.

einem Gehirn, das *das verwickeltste der Welt* genannt wird. Gerade deshalb braucht es *die leichteste Hand der Welt*, das so geschaffene Knäuel wieder zu lösen, also einer ebenbürtigen Kunst. Dieser Aufgabe wäre – so die BRECHTSche Lesart – am Ende nur der gewachsen gewesen, der auch den »Plan« dazu besaß. Doch – Tragik menschlicher Existenz – dazu reichte die Lebenszeit des Erfinders nicht mehr. Ein anderer vollbrachte in Sekunden, was ihm Jahre gekostet hatte. Dafür fiel ihm jenes Unmaß an Ruhm zu, das schon die Zeitgenossen beklagten. Aber: Was bedeutet ein einziger Schwerthieb gegen ein Lebenswerk!? War dies aus eines Meisters Hand, das *halb war wie alles Göttliche*, so brauchte der Schwertschwinger nur ein Depp zu sein, um das Kunstwerk im Handumdrehen zu zerstören und mit dieser Tat sogleich in die Geschichte einzugehen.

Was hier erzählt wird, gleicht einer Parabel, die bezeugen soll, daß der Verfasser aus dem 20. Jahrhundert dem historischen Exempel eine andere Erkenntnis abgewonnen hat als *jene in Gordium*. Zwar ist er auch deren Meinung, daß dieser Hieb des antiken Kriegshelden noch der *am wenigsten schädliche* war, doch die parabolische Moral lautet anders und ist von BRECHTS damaliger Hochschätzung des Nützlichen bestimmt, worunter in *Die Teppichweber von Kujan Bulak* verstanden wird, was für Menschen gut ist, um sich aus einer Notlage (welcher auch immer) befreien zu können. Wenn am Schluß des Gedichts das Lob des tatbereiten Menschen verkündet wird, vergißt der Verfasser allzu schnell, daß er den Täter zuvor einen Depp genannt hat. Es sei denn, man liest das Gedicht als Aufforderung, Kunstwerke vergangener Jahrhunderte auf eine Weise zu »zerstören«, daß ihnen zumindest noch ein »Materialwert« zuerkannt werden kann.¹⁰

Seinen definitiven Platz fand der junge ALEXANDER Jahre später in BRECHTS Lyrik im *Chroniken* überschriebenen Kapitel der *Svendborger Gedichte*, das mit *Fragen eines lesenden Arbeiters* eröffnet wird. Darin gibt BRECHT seine Auffassung von Geschichte in einer Weise kund, die es mit BENNS *Dennoch die Schwerter halten* vergleichbar macht. Wenngleich es in

10 Neben ALEXANDER gehörte für BRECHT TIMUR zu den geschichtlichen Demonstrationen-Figuren, von denen verlautbart wird, daß man ihnen »nicht glauben« dürfe und sie ansehen müsse wie »die andere Leute«, weil die großen wie die kleinen gleichermaßen »essen aber und trinken / und füllen sich den Bauch«.

BRECHTS Text um eine Polemik gegen jene Geschichtsschreibung geht, die die großen Männer als Schlachtenlenker und als Sieger der Geschichte vorstellt, zielt seine Frage nach den Spesen just auf das Gegenteil dessen, was BENN in seinem Gedicht als geschichtsbestimmend ansah. BENNS Geschichtsbild ist auf ein Elitebewußtsein gegründet, BRECHTS auf ein plebejisches.

Wenn ein Autor im Jahre 1934 einer in Berlin erscheinenden Zeitschrift ein Gedicht mit der Überschrift *Dennoch die Schwerter halten* zum Druck überläßt, der in den Wochen und Monaten zuvor mit Aufsätzen wie *Deutscher Arbeit zur Ehre*, *Der deutsche Mensch* und *Züchtung* an die Öffentlichkeit getreten ist und darin sein Bekenntnis zum neuen Staat ablegte, scheint – auf den ersten Blick – die Schreibhaltung dieses Autors als Lyriker kaum noch der Diskussion zu bedürfen: Wo von Schwertern die Rede ist, lassen Mord und Todschatz nicht lange auf sich warten, wie BENN es nahezu zeitgleich am Beispiel des antiken Sparta in seinem Essay *Dorische Welt* (»man vernichtete die schlecht gelungene Frucht«) referierte. Auch die Kapitelüberschrift *Die Geburt der Kunst aus der Macht* innerhalb dieser Schrift legt die Vermutung nahe, *Leier und Schwert* wieder zum Signum eines im Zeichen ADOLF HITLERS begonnenen neuen Zeitalters zu machen. In den Werkausgaben hat das Gedicht folgenden Wortlaut:

Dennoch die Schwerter halten
 Der soziologische Nenner,
 der hinter Jahrtausenden schlief,
 heißt: ein paar große Männer
 und die litten tief.

Heißt: ein paar schweigende Stunden
 Im Sils-Maria-Wind,
 Erfüllung ist schwer von Wunden,
 wenn es Erfüllungen sind.

Heißt: ein paar sterbende Krieger
 gequält und schattenblaß,
 sie heute und morgen der Sieger –:
 warum erschufst du das?

Heißt: Schlangen schlagen die Hauer
 das Gift, den Biß, den Zahn,
 die ecce-homo-Schauer
 dem Mann in Blut und Bahn –,

Heißt: soviel Trümmer winken:
 die Rassen wollen Ruh',
 lasse dich doch versinken
 dem nie Endenden zu –,

Und heißt dann: schweigen und walten,
 wissend, daß sie zerfällt,
 dennoch die Schwerter halten
 vor die Stunde der Welt.¹¹

Obwohl weltanschaulich-politisch weit voneinander entfernt, sind sich das Benn- und das Brecht-Gedicht nicht unähnlich. Während BRECHT erst am Schluß seinen eigenen Kommentar der von ihm erzählten Geschichte gibt, ist BENN schon von der ersten Strophe an dabei, – angezeigt durch die Formel *Heißt* – seine Lesart vom Sinn der menschlichen Historie vorzutragen, die den *Jahrtausenden* als *soziologischer Nenner* abzulesen sein soll. Was beide Lyriker voneinander unterscheidet, ist, wen sie *große Männer* nennen: Bei BRECHT sind es die fälschlich gefeierten Krieger (im weiteren Sinn seiner späteren Gedichte sicher auch die Politiker), bei BENN lassen die NIETZSCHE-Anspielungen dagegen den Schluß zu, daß die Heroen des Geistes und der Kunst gemeint sind, also keine von ihrem Ruhm berauschten »Deppen«, sondern an ihrer Existenz und ihrer Mission leidende, von ihrem Schicksal gezeichnete Menschen, die er als die eigentlichen Beweger von Geschichte ansieht: jene also, die bleibende Werke schaffen und hinterlassen. Daß auch BENN sich zu ihnen zählte, ist dem Gedicht, wenngleich nur indirekt, ebenfalls zu entnehmen. In seine Phalanx derer, die ein Kunstwerk zu schaffen vermögen, würde vermutlich bestenfalls nur jener Mann aus BRECHTS Gedicht aufgenommen

11 GOTTFRIED BENN: *Dennoch die Schwerter halten*. In: Ders.: *Gedichte*. In der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1983, S. 245.

werden können, der den Knoten knüpfte, nicht aber ALEXANDER, der ihn durchschlug. Nicht von ungefähr stehen an seiner Stelle *ein paar sterbende Krieger*, die eher bezeugen, daß sie der Preis für den Sieg sind. Daß sie leiden mußten, ist wohl der einzige Grund dafür, daß BENN sie neben denen duldet, die – NIETZSCHE gleich – die *ecce-homo-Schauer* kennen.

Anders als BRECHTS Gedicht, das stofflich auf eine Episode in der ALEXANDER-Historie rekurriert, entstammt BENNS einem vielschichtigen Kontext: biographisch gesehen den Monaten seiner Annäherung an den »neuen Staat« von 1933, weltanschaulich einem Zeitraum der Umorientierung und Umwertung, bezogen auf Norden und Süden, Matriarchat und Männerherrschaft, geschichtliche Rückschau auf Leben und Kunst der Dorer und die Vorankündigung eines Geistes, dessen *Axiom in der Kunst Georges wie im Kolonnenschritt der braunen Bataillone als e i n Kommando lebt*.¹²

Wie in den meisten Gedichten, die in der Art eines *summarischen Überblickens* geschrieben wurden, zeigt BENN in *Dennoch die Schwerter halten*, daß es ihm um ein weltumfassendes Prinzip geht, das in allen Zeiten und Zonen als Gesetz wirkt, wenngleich dieser Nenner – genau betrachtet – eigentlich ein anthropologischer ist, womit gesagt werden soll, daß diese Männer nicht auf dem Mutterboden der Demokratie geboren werden, was für Dichter und Krieger offenbar gleichermaßen gilt. Verbunden sind sie unausgesprochen durch einen Heroismus des Leidens, dessen Blessuren bei beiden unschwer zu sehen sind, nur fällt der Lohn dafür, dabei als (Sieger) hervorzugehen, bei den Schwertkämpfern ungleich glorioser aus als bei denen, die – wie es später heißen wird – nur Statuen hinterlassen, also Gebilde von unbezweifelbarer Dauer, wie sie nur Künstler hervorbringen können.

12 NIETZSCHEs *soziologische(r) Nenner* ist nach JÜRGEN SCHRÖDER (*Gottfried Benn und die Deutschen*) auf dessen Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* zurückzuführen, wo geschrieben steht: »ein Riese ruft dem anderen durch die öden Zwischenräume der Zeiten zu, und ungestört durch mutwilliges lärmendes Gezwerge, welches unter ihnen wegekriecht, setzt sich das hohe Geistesgespräch fort.« Dafür lassen sich jedoch auch spätere Belege aus dem Nachlaß beibringen, in denen NIETZSCHE behauptet, ein Volk sei *der Umweg der Natur zu 5, 6 großen Männern*, ein Diktum, an dem sich – wie JÜRGEN BUSCHE in der *Süddeutschen Zeitung* vom 5./6. März 1994 anmerkt – Hitler erbaut haben soll.

Auch handelt es sich nicht mehr um einen Kampf mit Schlangen, wie ihn LAOOKON mit seinen Söhnen zu führen hatte, sondern eher um einen mit dem Schicksal, durch das ein gleichermaßen krankmachendes und lebenssteigerndes Gift in die Blutbahnen der großen Männer gelangt, das fortan wie ein Erbgut darin schwimmt und sie damit zum Leiden und Schweigen bestimmt.

Gründete sich BENNS Plädoyer für einen soldatischen Männertyp in seinen Prosaäußerungen auf einen biologisch und philosophisch intendierten Züchtungsgedanken, so inspirierte einige seiner Schriftstellerkollegen allein schon der Glaube an Führer und Reich zu dichterischen Bekenntnissen, die einem kommenden Krieg – und damit auch wieder dem Schwert – das Wort redeten. FRIEDRICH GEORG JÜNGER gab dies in *Der Krieg* (1936) in pseudo-sakraler Manier im Stile KLOPSTOCKS der Öffentlichkeit kund:

Sing, o Gesang, den Krieg, den Krieg der wilder entflamte,
 Als es die Väter geträumt, sing der Zerstörung Gewalt.
 Singe die Schlacht, die tagweit entbrennt, die Krieger und Waffen
 Und verderbendes Erz, sing den verwundeten Mann.¹³

Wenngleich unter diesen Waffen das altertümliche Schwert als längst ausgedientes Kriegsgerät kaum noch brauchbar war, das Erz, dem es entstammt, sicherte ihm dennoch einen Ehrenplatz zumindest in den Waffenarsenalen der Dichter des *Dritten Reiches*, obwohl die von ERNST JÜNGER gewählte Metapher von den *Stahlgewittern* weitaus poetischer sagte, was Krieg im 20. Jahrhundert bedeutete.

Für traditionsbewußte Dichter wie JOSEF WEINHEBER stand das Schwert vor allem dann hoch im Kurs, wenn es darum ging, dem Führer die höheren Weihen eines Kriegsherrn anzudichten. In der Anthologie *Der Führer* (auch als *Tornisterschrift des Oberkommandos der Wehrmacht* in Umlauf gebracht) heißt es:

13 FRIEDRICH GEORG JÜNGER: *Der Krieg*. In: ERNST LOEWY (Hg.): *Literatur unterm Hakenkreuz. Das dritte Reich und seine Dichtung*. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer-Bücherei 1969, S. 160.

Deutschlands Genius, Deutschlands Herz und Haupt,
Ehre Deutschlands, ihm solang' geraubt.
Macht des Schwertes, daran die Erde glaubt.

Fünzig Jahr und ein Werk aus Erz.
Übergroß, gewachsen an dem Schmerz.
Hell und heilig, stürmend höhenwärts.

Retter, Löser, der die Macht bezwang,
Ernte du auch, dulde Kranz und Sang:
Ruh' in unsrer Liebe, lebe lang!¹⁴

Noch sinnfälliger gelang HEINRICH ANACKER das dem »Führer« gebührende Lob des Schwertehalters in dem *Das Reichsschwert* überschriebenen Gedicht aus dem Zyklus *Nürnberg 1935*:

Erhabenes Gleichnis, das hier Ausdruck fand:
Des Reiches Schwert liegt in des Führers Hand.

Aus der Geschichte rauscht ein mächtiger Klang
Von Sieg und Ruhm, von Not und Untergang.

Des ersten Reiches Herrlichkeit zerbrach;
Dem zweiten folgte Dunkelheit und Schmach.

Und ehrlos preisgegeben litt das Land,
Bis es sich selbst in seinem Führer fand.

Aus Trümmern stieg das Dritte Reich empor;
Und von den Fahnen fiel der schwarze Flor

Am Tag, da uns der Führer unsere Ehr'
Zurückgab mit der schimmernd blanken Wehr.

14 JOSEF WEINHEBER: (*Dem Führer*). In: Ebenda, S. 262.

So sei das Schwert für Deutschlands größten Sohn
Der Mannesdank der freien Nation!¹⁵

Hatte ANACKER dem Schwert zu geschichtlicher Weihe aus der Reichsgründungsperspektive verholfen, eröffnete JOSEF WEINHEBER in seinem *Siegfried-Hagen*-Gedicht, das WILL VESPER in seine Anthologie *Die Ernte der Gegenwart. Deutsche Lyrik von heute* aufnahm, eine nicht weniger traditionsstiftende Quelle, um einen nicht minder symbolträchtigen Schwerträger in Erinnerung zu rufen, dessen Name – durch RICHARD WAGNER vermittelt – zu ADOLF HITLER hinführte. WEINHEBER gab diesem Helden aus der Nibelungensage auch die für das damalige Germanenbild typische Gestalt:

Held mit den blonden Haaren
und mit dem schweren Schwert:
Wir waren, ach, wir waren
Deiner Tat nicht wert.

Mannhaft vor dem Feinde,
fallend, doch opfergroß:
So nicht! Im Schoß der Freunde
Fiel uns das schwarze Los.

Wir schlugen uns selbst zu Stücken,
Ehrgier, Wurmgift, Neid.
Gegen den Speer im Rücken
Ist keiner gefeit.

Immer ersteht dem lichten
Siegfried ein Tronje im Nu.
Weh, wie wir uns vernichten
Und das Reich dazu.¹⁶

15 HEINRICH ANACKER: *Das Reichsschwert*. In: Ders.: *Der Aufbau*. München: Eher 1936, S. 66.

16 JOSEF WEINHEBER: *Siegfried-Hagen*. In: WILL VESPER (Hg.): *Die Ernte der Gegenwart*.

Auch hier halt Geschichte im Aktionsraum der Gegenwart wider: als Rückschau auf Mannhaftigkeit und Zerstrittenheit und als Warnung vor dem künftigen Feind in der Nachfolge des Hagen von Tronje.

In welchem Maß ADOLF HITLER selbst in die von RICHARD WAGNERS Opernfolge getragene Heldensuche involviert war, erweist ein Rückblick auf die *Siegfried*-Quelle und ein Vorausblick auf ein geplantes Wagnerdenkmal, das zumindest als Entwurf Gestalt angenommen hatte. Dabei ging es ebenfalls um das Musikdrama *Siegfried*. Im Textbuch wird der Vorgang wie folgt zur Darstellung empfohlen:

Siegfried (hat während Mimes Lied mit den letzten Schlägen die Nieten des Griffheftes geglättet und faßt nun das Schwert).

Nothung. Nothung!

Neidliches Schwert!

Jetzt haftest du wieder im Heft.

Warst du entzwei,

ich zwang dich zu ganz;

kein Schlag soll dich mehr zerschlagen

(...)

Zeige den Schächern

Nun deinen Schein!

Schlage den Falschen,

fälle den Schelm.

Schau, Mime, du Schmied:

(Er holt mit dem Schwert aus)

So schneidet Siegfrieds Schwert!

(Er schlägt auf den Amboß, welcher in zwei Stücke auseinander fällt. Mime, der in höchster Verzückung sich auf einen Schemel geschwungen hatte, fällt vor Schreck sitzlings zu Boden. Siegfried hält jauchzend das Schwert in die Höhe. – Der Vorhang fällt.)¹⁷

Deutsche Lyrik von heute. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt 1943 (4. Auflage, 41.–45. Tausend), S. 337.

17 RICHARD WAGNER: *Siegfried*. Zweiter Tag aus dem Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen*. Vollständiges Buch. Wortlaut der Partitur. Stuttgart 1990, S. 44.

In welchem Maße dieser Siegfried in deutschen Kriegszeiten in den Dienst der soldatischen Heldenerziehung gestellt werden konnte, demonstrierte MAX SEILING während des Ersten Weltkriegs in der Zeitschrift *Deutsches Volkstum* allein schon mit der Überschrift *Siegfried, das deutsche Heldenideal*. Seiner Meinung nach besitzt er neben dieser Eigenschaft auch jene, »daß Siegfried sich sein Schwert selbst schmiedet,« wobei von Bedeutung ist, daß das Material, die Stücken Nothungs, von einem Gotte stammt, daß es der Inbegriff göttlicher Gedanken ist.« Damit ist, was in der Siegfried-Geschichte folgt – also auch »Tötung« – Vollstreckung »göttlichen Willens«.¹⁸

Daß ein solcher Waffenschmied und Schwerträger im Heldenkult des »Dritten Reichs« noch tragfähig war, obwohl längst moderne Waffensysteme in der deutschen Armee Einzug gehalten hatten, ist offenkundig. Boten sich doch altertümliche Feindbezeichnungen wie die »Falschen« und der »Schelm« geradezu an, sich darunter jene vorzustellen, gegen die nun das Schwert gezogen werden sollte.

Was 1914, als MAX SEILING Siegfried zum »deutschen Heldenideal« erhob, sich in der Zeit des Zweiten Weltkriegs aktualisierte, als die Gestaltung des Richard-Wagner-Nationaldenkmals in Leipzig zur Debatte stand. Dabei ging es bei der Modelldiskussion nicht von ungefähr abermals um Siegfried, über dessen bildnerische Gestaltung eine Kontroverse zwischen dem ausführenden Künstler (HIPPE) und dem Leipziger Bauamt entstand, bei der die Heldenpose ins Zentrum rückte. Am 16. März 1939 schrieb der Leipziger Stadtbaudirektor BUSSE an den Direktor der Kunstgewerbe-Akademie in Dresden (PROFESSOR A. WALTHER): »Mit der Auffassung des Siegfrieds in der Nische konnten wir mit Hipp grundsätzlich nicht einig gehen. Dieser von Hipp innerlich scheinbar garnicht erlebte Siegfried ist nicht die Licht- und Heldengestalt, so wie er in der deutschen Sage lebt.«¹⁹ BUSSE war sich sicher, den Gestalter mit seiner Kritik beeindruckt und ihn damit zu »Änderungen« bewogen zu haben, die er wie folgt wünschte: »Die ganz unverständliche Kopfbedeckung muß

18 MAX SEILING: *Siegfried, das deutsche Heldenideal*. In: *Deutsches Volkstum*, Heft 6/1917, S. 246.

19 Zitiert nach: GRIT HARTMANN (Hg.): *Richard Wagner gepfändet. Ein Leipziger Denkmal in Dokumenten 1931–1955*. Leipzig: Forum 2003, S. 143.

überhaupt verschwinden. Das Spiel der Locken muß frei und ungehindert sein. Es ist kaum anzunehmen, daß der Führer eine derartig weibliche Auffassung der Siegfriedfigur im Denkmalsganzen billigen würde ...«²⁰

1941, als sich der Stadtbaudirektor noch immer nicht sicher war, ob HIPPS Siegfried dem *Führer* mißfallen könnte, holte er sich telefonisch bei einer Autorität der bildenden Kunst im *Dritten Reich*, bei Prof. ARNO BREKER, Rat und bat um eine Beurteilung der Fotografien, die er ihm zugeschickt hatte. Daraufhin erfuhr er per Telefon: »In bezug auf den Siegfried äußerte Prof. Breker, daß die von uns bemängelte Haltung der Modellfiguren in der Steinausführung wesentlich verbessert würde, und daß die Gesamtauffassung (also nicht die heldische) der romantischen Einstellung des Künstlers entspräche ...«²¹

Solche Verzögerungen – das Denkmal wurde im weiteren Kriegsverlauf nicht fertig gestellt – waren bei der schreibenden Zunft nicht zu befürchten, die in der Person von SIGMUND GRAFF 1941 erneut eine Anthologie präsentierte, in der ganz zeitgemäß *Gedichte im Krieg 1939/1941* vorgestellt wurden, die des Schwerts der Nibelungen nur im Ausnahmefall noch bedurften. Obwohl die Stoffe und Themen noch auffallend denen im Ersten Weltkrieg glichen, konnte der Herausgeber verkünden: »Die neue Form des Krieges hat den seit Herbst 1939 entstandenen Gedichten vielfach auch neue Inhalte gegeben. Die technischen Waffen, das U-Boot, der Flieger und seine Maschine sind selbstverständliche Stoffe der lyrischen Dichtung geworden.«²²

Es bedurfte in den ersten Jahrzehnten nach Kriegsende keiner geringen literarischen Anstrengungen, die im *tausendjährigen Reich* erzeugten Heldenmythen zu destruieren und deren verderbliche Wirkung auf junge Menschen bloßzustellen. Kein Zufall, daß die Schule zum bevorzugten Ort der Mythen-Widerlegung werden konnte, wie an HEINRICH BÖLLS *Wanderer, kommst du nach Spa...*, SIEGFRIED LENZ' *Deutschstunde*, FRANZ FÜHMANN'S *König Ödipus*, DIETER NOLLS *Abenteuer des Werner Holt*

20 Ebenda, S. 143.

21 Ebenda, S. 168.

22 SIGMUND GRAFF (Hg.): *Eherne Ernte. Gedichte im Krieg 1939/1941*. München, Berlin: J. F. Lehmann 1941, S. 6.

oder THOMAS BERNHARDS *Die Ursache* sinnfällig studiert werden kann. Nicht minder zeigenswert wäre, am Beispiel stofflicher Rückgriffe wie in VOLKER BRAUNS *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor* und Inszenierungskonzeptionen von Opern (JOACHIM HERZ)²³ oder Schauspielregisseuren (ANDREAS KRIEGENBURG)²⁴ zu veranschaulichen, mit welchen Instrumentarien der Geschichts- und Ideologiekritik diesem Heldenzauber entgegengewirkt wird.

Drei Jahrzehnte nach BENNS Schwerter-Schwur schlug ERICH FRIED, der mit dem Gedichtband *Befreiung von der Flucht* seine Wende zu einer gesellschaftskritischen Schreibweise angezeigt hatte, den Bogen noch einmal zu GOTTFRIED BENN und stellte einen Text gegen das Gedicht dieses Autors, der mit dem Band *Statische Gedichte* 1948 sein Comeback erlebt hatte. In ERICH FRIEDS 1967 erschienenem Buch *Anfechtungen* findet sich in der Abteilung *Spiegelungen* ein Gedicht, in dem mit dem Wortmaterial des Benn-Gedichts all denen kundgetan wird, die dessen Poetik noch immer für zeitgemäß hielten, daß eine solche Schreibweise nicht mehr zu

23 Erst Jahrzehnte später kündigten sich mit den *Ring*-Inszenierungen von PATRICE CHÉREAU in Bayreuth und JOACHIM HERZ in Leipzig gegenläufige Siegfried-Vorstellungen an. So ist in der Dissertation von MARION BENZ *Die Wagner-Inszenierungen von Joachim Herz. Studien zur theatralen Wagner-Rezeption in der DDR* von 1998 (S. 250) über dessen Siegfried-Bild zu lesen: »Die Konzeption eines furchtlos freiesten Helden hat keinen (Sinn). Durch seinen Mangel an Furcht durchschaut Siegfried nichts, erkennt nicht, was er fürchten mußte und hat kein Verständnis für das, was zu tun nottäte. Worauf es ankäme: Frei von Furcht und zugleich wissend, wissend auch um die Gefährdung. . . Wer die Sorge nicht zu sich einläßt, wer die Furcht nicht kennt, ist in der Tat blind, hat kein Bewußtsein, so wie die Rheintöchter dereinst von Siegfried sagen werden: ›Schwindet dem Toren! / So stark und weise / wähnet er sich, / als gebunden und blind er ist.«

24 In einer Kurzkritik zu KRIEGENBURGS Inszenierung von HEBBELS Drama *Die Nibelungen* war zu lesen: »Er verkürzte und dekonstruierte das mythologische Gewabere des Mammuttexes, versetzte es mit modernen Stilelementen und baute aus diesem Steinbruch eine in den beiden ersten Teilen unglaublich spannungsvolle Aufführung ... Intelligent, nie aufdringlich gesetzt die Zeitbezüge, die von einer knappen Hitler-Parodie, ein paar Comedy-Stand-Up-Einlagen bis zu kollektiver Sportbegeisterung und kühlem Politiker-Pragmatismus reichen.« (*Neues Deutschland*, 7. 12. 2004, S. 9.)

»halten« ist. Der gebürtige Österreicher nannte seinen Text *Tote lebende Bilder* und stellte ihm den Schluß des Benn-Gedichts als Motto voran:

Dennoch die Schwerter halten vor die Stunde der Welt
Gottfried Benn

Statische Schwerter
und dennoch nicht mehr zu halten

Arme Stunde der Welt
der man Schwerter vorhält

Arme Welt
der so die Stunde verhalten wird

Und wie verhält es sich
mit den Haltern der Schwerter

und mit den immer noch vielen
die sich an sie halten?

Solange einer der Schwerter hält
noch geehrt wird

und mehr noch einer
der redet vom Halten der Schwerter

deren Stunde geschlagen hat
außer in deutschen Reimen

bleibt eure Dichtung Rüstkammer
klangvoll verrostender Klingen

zwischen euch und die Zukunft gehalten
zwischen euch und ehrliche Worte

zwischen euch und das Leben
als unbelehrbares Dennoch

das klirrt durch gezählte Stunden
der ungehaltenen Welt²⁵

Das Gedicht ist, ohne Kollegen-Namen zu nennen, unmißverständlich adressiert an jene, die noch nicht wissen, daß ihre »Stunde geschlagen« hat, also Rückzug ins Refugium der »reinen« Poesie, als moralische Legitimation nicht mehr akzeptiert werden kann. BENNS *Dennoch* als letzte Selbstermächtigung hat für FRIED seine Glaubwürdigkeit eingebüßt. Er führt diese Meinung nicht nur als politischer Widerpart gegen BENN und seine Nachfolger ins Feld, er bedient sich überdies auch einer Technik, die – auf das Verb »halten« bezogen – als semantische Abwandlung in Erscheinung tritt, ein Verfahren also, das Lyriker bevorzugen, die wie BENN von der Magie des Wortes überzeugt sind oder sich im bloßen Sprachspiel verwirklichen.

Zwei Jahre später findet sich in FRIEDS Gedichtband *Die Beine der größten Lügen* in der Abteilung *Fußnoten* erneut ein Gedicht, das sich schon im Titel auf Schwerter bezieht, die diesmal durch den Wechsel des Bestimmungswortes im Plural aufgezählt werden. Es heißt *Schwertwert*. Darin kommt das Wort *Schwert* in Doppelbedeutung vor, nachdem zuvor ein Blick in ein seinem Gebrauchswert nach gesichtetes Waffenarsenal vergangener Zeiten geworfen worden ist:

25 ERICH FRIED: *Tote lebende Bilder*. In: Ders.: *Anfechtungen*. Berlin: Wagenbach 1967, S. 18.

Das Adjektiv »statisch« ist eine Zugabe Frieds, die sich auf Benns Nachkriegsgedichtband *Statische Gedichte* bezieht, worin dieses Wort die darin kund getane Poetik benennt, mit der Benn Geschichte und Leben als bedeutungslos für den literarischen Schaffensvorgang klassifiziert und mit Nietzsche einen neuen »Perspektivismus« proklamiert. In einer Gedichtstrophe wird dieses Credo auch dichterisch ausgesprochen: »F o r m nur ist Glaube und Tat / die erst von Händen berührten / doch dann den Händen entführten / Statuen bergen die Saat.«

Ein Richtschwert
 ein Römerschwert
 ein Zweihänder
 der durch
 Metall schlägt

Ein scharfgeschliffenes Schwert
 durchschneidet
 ein hängendes Haar
 ein Regenschwert Regentropfen
 ein Tauschwert den Tau²⁶

Handelt es sich in der ersten Strophe um robuste Waffen, deren Gebrauchswert durch das jeweilige Bestimmungswort festgelegt ist und deren Tauschwert ebenso wenig fraglich sein dürfte (und durch den Waffenmarkt heutiger Prägung in astronomischen Summen gedacht werden darf), so nimmt bei den in der zweiten Strophe genannten Schwertern deren Gebrauchswert (wann braucht man schon eines, um ein Haar durchzuschneiden?) von Zeile zu Zeile ab. Es stellt sich die Frage, ob es Regen- oder Tauschwerter überhaupt gibt und welchen Nutzen sie den Menschen bringen. Es sei denn, man vermutet die moderne Rüstungsindustrie hinter diesen Wortgebilden, die darauf bedacht ist, ein Übermaß an Waffen zu produzieren. In diese Richtung könnten FRIEDS Gedanken gegangen sein, als er in seinem Text fortfuhr:

Aber warum
 mit Schwertern
 den Tau
 zerhauen?

26 ERICH FRIED: *Schwertwert*. In: Ders.: *Die Beine der größeren Lügen*. Berlin: Wagenbach 1969, S. 54.

Was ist der Nutzwert
ist der Tauschwert
und was
von einem Tauschwert?

Wir haben davon
keinen Tau
nur ein blitzendes Wort:
ein Tauschwert.²⁷

Als es in den achtziger Jahren in beiden Militärblocken im Zeichen der Nachrüstung zu einer lebensbedrohenden Massierung von Vernichtungswaffen auf deutschem Boden kam, stellte sich schon nicht mehr die Frage nach dem Wort-Wert (von Tauschwert), sondern die nach deren Gebrauch auf dem Feld gegenseitiger militärischer Abschreckung. Diese Gefahr abzuwenden, berieten deutsche Schriftsteller aus beiden deutschen Staaten bei ihren Friedensbegegnungen. Die zweite dieser »Berliner Begegnungen« (1983) leitete WALTER HÖLLERER mit Worten ein, die das 20. Jahrhundert als eines permanenter Kriege in Erinnerung rufen und von jenen neuartigen Kriegsinstrumenten Kunde geben, für die symbolisch das Wort Schwert steht: »Wir erleben, daß wieder einmal Waffenausprobierkriege geführt werden. Es gab schon einmal Waffenausprobierkriege zu unseren Lebzeiten: den Abessinienkrieg. Den Spanienkrieg. Panzertypen wurden ausprobiert, Sturzkampfflugzeuge ... Waffenausprobierkriege: nur *zwei* neuere nenne ich hier, von zahlreichen anderen. Auf den Falklandinseln: Erprobung der Raketenwaffen. Libanonkrieg: Erprobung der militärisch angewandten Mikroelektronik. Sollte das einen ähnlichen Lauf nehmen wie Dezennien vorher? Der Vernichtungsboom würde ungleich grauenhafter aussehen als der von 1939 und 1945.«²⁸

27 Ebenda, S. 54.

28 WALTER HÖLLERER: *Gesprächsöffnung*. In: *Den Frieden erklären*. Protokolle des zweiten Schriftstellertreffens am 22./23. April 1983. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1983, S. 10.

Zu Ende ging die Zeit der Schwerter mit dem 20. Jahrhundert dennoch nicht. Noch immer schwebt, solange atomare Waffen in den Depots lagern oder neue gebaut werden, ein Damokles-Schwert über der Menschheit. Und auch im 21. Jahrhundert werden Schwerter nicht nur symbolisch getragen und gehalten, sondern auch gebraucht und eingesetzt bei kriegerischen Auseinandersetzungen: auf der einen Seite als elektronisch gesteuerte Präzisionswaffen, um »Enthauptungsschläge« führen zu können, auf der anderen Seite als Enthauptungsinstrument gegenüber Geiseln. In diesen Kämpfen ist nach dem weltpolitischen Umbruch in den Jahren nach 1989 auch Deutschland auf neue Weise zum Schwertträger geworden. Die Schwerter sind noch immer nicht wirklich zu Pflugscharen umgeschmiedet worden!

Nicht von ungefähr nennt KARL MICKEL in seinem letzten Buch *Geisterstunde* eines seiner Gedichte *Gescheiterter Plan zum Ewigen Frieden*. Die Anfangsstrophe lautet darin:

Die Hoffnung auf Ewigen Frieden
 Im schlimmsten 90er Jahr
 Ist auf Nimmerwiedersehn geschieden
 Da Alles so greifbar war.²⁹

29 Göttingen: Wallstein-Verlag 2004, S. 15.

WILLI BEITZ

SOLOCHOV und das »Zeitalter des totalen Krieges«

Spätestens beim jüngsten geschichtlichen Umbruch, den wir alle erlebten, haben wir uns von vertrauten Vorstellungen vom Charakter der Epoche und vom Verlauf der Weltgeschichte trennen müssen. Zwar war »die Welt, die Ende der achtziger Jahre in Stücke brach, ... eine Welt, die von den Auswirkungen der Russischen Revolution 1917 geprägt worden war,«¹ wie ERIC HOBSBAWM feststellt – doch das »kurze 20. Jahrhundert«, das mit dem 14. August 1914 begann, war eines der Extreme und Katastrophen, es brachte in mehreren eskalierenden Wellen das »Monster des totalen Krieges«² hervor, unter dem die ganze Bevölkerung zu leiden hatte. Und die Kriegsgreuel wiederum führten zu einer Brutalisierung der Politik: »Wenn Krieg geführt werden konnte, ohne die menschlichen und anderen Kosten aufzurechnen, weshalb dann nicht auch die Politik?«³ Leider gilt dies auch in vollem Maße für das Land, von dem die Hoffnung auf soziale Gerechtigkeit und menschenwürdige Lebensverhältnisse ausgegangen war. Die Revolution 1917 war »ein Kriegskind«,⁴ und sie ging, kaum daß sie zur Beendigung des Blutvergießens an der Weltkriegsfront geführt hatte, in neue innere blutige Auseinandersetzungen über. Und wenn HOBSBAWM sagt, daß der Ausdruck »im Frieden« soviel wie »vor 1914« bedeutete⁵ – wer wollte, ohne zynisch zu werden, die Zeiten, die in der UdSSR dem Bürgerkrieg und der Intervention folgten, als friedliche bezeichnen? Die Zeiten der Zwangskollektivierung und der damit verbundenen Abstrafungen von vielen Tausenden aus der ländlichen Bevölkerung, der schrecklichen Hungersnöte, der Entstehung des GULAG, des Massenterrors ...?! Bis dann mit dem faschistischen

1 ERIC HOBSBAWM: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 18.

2 Ebenda, S. 66.

3 Ebenda, S. 43.

4 Ebenda, S. 78.

5 Siehe ebenda, S. 38.

Überfall ein neuer Krieg im ursprünglichen Sinne über das Land hereinbrach. Es waren diese Zeiten, die MICHAÏL ŠOLOCHOV'S Werk, ja seine ganze Person, tief und unauslöschlich geprägt haben. Und nahezu sein gesamtes Werk – von den *Don-Erzählungen* bis zum *Menschenschicksal* – handelt vom Kriege, von unfriedlichen Zeiten.

Wie oft haben wir, wenn von den Anfangsetappen der Sowjetepoche die Rede war, das so hingesagt: Revolution – Kriegskommunismus – Bürgerkrieg und Intervention. ... Haben wir uns je vergegenwärtigt, was *Bürgerkrieg* eigentlich bedeutet? Vielleicht begriffen wir es erst in jüngster Zeit, als wir von den Massakern und dem nicht enden wollenden Haß auf dem Balkan hörten. Ich war erschüttert, als ich im Jahre 1990 in der *Literaturnaja gazeta* las, was MICHAÏL ŠOLOCHOV in seinen letzten Lebensjahren in Gesprächen mit dem Sohn geäußert hatte: »Was ist Bürgerkrieg? Er ist deshalb so niederträchtig, weil es in ihm keinen Sieg und keine Sieger gibt. ... Die Staniza Bukanowskaja ... ist zwölfmal in andere Hände gelangt. ... Und dann kamen die Überlebenden zu ihren zerstörten Häusern und Familien zurück. Sieger und Besiegte. Ivan hatte einst Petrs Hütte angesteckt, seine ganze Verwandtschaft verprügelt oder erschossen. Und Petr war dem Ivan auch nichts schuldig geblieben. ... Also die Krieger kehren heim. Sie wohnen nun Tür an Tür, holen Wasser aus demselben Brunnen, müssen sich täglich soundsooft in die Augen sehen. ... Kannst du dir das überhaupt vorstellen? Ich glaube, da läuft auch dem Phantasiösesten ein Schauer über den Rücken. Und nun denk weiter. Sie haben also ihre Sowjetmacht im Chutor gewählt. Natürlich nicht die Einwohner. Die Machthaber der Staniza taten das. Und bei diesen tat es der Bezirk. Und so weiter. Und der neugewählte Machthaber sitzt nun im Haus des Atamans oder eines exproprierten ›Reichen‹ aus dem Chutor. Und wenn er aus dem Fenster blickt, wird es ihm ungemütlich, ja unheimlich. Man hat ihn ja nicht, wie im Kino, mit Brot und Salz empfangen. Es kann passieren, daß man von draußen auf ihn schießt. Wirst du nun warten, bis man dir eine Kugel in den Kopf jagt? Oder dich an geeignetem Ort einfach mit der Mistgabel erledigt? Kein richtiger Mann wird das tun. Also nimmt er seinen Revolver, er trägt ihn so, daß alle ihn sehen können, und macht sich auf – seine Feinde suchen. Und woran erkennst du den Feind, wo dich doch jeder zweite wie der Teufel anblickt? Natürlich so – du hast einen bestimmten Verdacht, Ivan könnte irgendeine

Gemeinheit begehen. ... Und seine Fresse gefällt dir nicht. ... Und stündlich wächst der Verdacht, und mit ihm die Angst – und ehe du dir's versiehst, ist aus dem Verdacht eine Überzeugung geworden. Nun muß man diese verdächtigende Überzeugung, die dir deine ›revolutionäre Wachsamkeit‹ eingab, nur noch zu einem ›Fall‹ machen. Und schon geht die Sache ihren Gang. ... Und so in jedem Chutor, in allen Städten und Dörfern. Im ganzen Land. Bis heute kommen wir aus diesen Verdächtigungen nicht heraus. ... Was steht da in deinen Lehrbüchern über das Ende des Bürgerkrieges? 1920? Nein, mein Lieber, der dauert heute noch an. Nur mit anderen Mitteln. Und glaube ja nicht, daß er so bald ein Ende haben wird.«⁶

(Diese Dinge sollten übrigens in einem Kapitel des unvollendeten Romans *Sie kämpften für die Heimat* stehen, das die *Pravda* 1968 erst nach Intervention des Autors bei LEONID BREŽNEV und auch dann nur in verstümmelter Fassung zum Abdruck brachte.) Ich habe ausführlich zitiert, weil nur so in der notwendigen Weise deutlich werden kann, wie stark ŠOLOCHOV durch die Erfahrung von Krieg, Machtanmaßung und Gewalt geprägt, ja wie er darauf als Schriftsteller fixiert war. Ohne Zweifel ist sein literarisches Werk auch als ein Beitrag zu verstehen, dieses Erzübel, ohne das eine Humanisierung der Gesellschaft nicht denkbar war, zu überwinden. Aber es gibt noch einen weiteren Aspekt. Wir müssen auch in Betracht ziehen, was in den 1995 veröffentlichten Erinnerungen von ŠOLOCHOVS Tochter SVETLANA zur Sprache kommt: ŠOLOCHOVS Umgang mit dem öffentlich geäußerten Wort, dem er, wie sie sagt, »große aufbauende wie auch zerstörende Kraft« beimaß. »Das Prinzip ›richte keinen Schaden an!‹ wirkte bei ihm wie ein Verbot, es zwang ihn, ... vieles nur in Andeutungen zu sagen oder zu schweigen: Der kluge Leser werde schon begreifen und sich das Seine denken.« ŠOLOCHOV habe unerschütterlich an den Kommunismus geglaubt, »nicht im gelehrten, im philosophischen Sinne, sondern als ›konsequente Uneigennützigkeit des Handelns‹, als Glaube an eine Gesellschaft, in der jeder bereit ist, ... alles zu opfern, selbst schöpferische Interessen, wenn diese dem allgemeinen

6 MICHAİL M. ŠOLOCHOV: *Razgovor s otcom*. In: *Literaturnaja gazeta*, 23. 5. 1990. (Übersetzung W. B.)

Volksinteresse zuwiderlaufen. ... So hat er alles geopfert, um nicht Unglauben, Feindschaft, Unverständnis zu säen und die Menschen nicht erneut in das Chaos eines Bürgerkriegs und neuer Erschütterungen zu stürzen.«⁷ Ist es übertrieben zu sagen, daß es bei ŠOLOCHOV, besonders im Alter, eine geradezu traumatisch geprägte Überreaktion gab, die ihn bewog, die eigene Person um jeden Preis den zerstörenden Kräften, wie er sie sah, entgegenzustellen? Müssen wir dies nicht im Auge haben, wenn wir uns ŠOLOCHOVS mitunter kategorische publizistische Äußerungen und öffentliche Statements (etwa auf Parteitag und Schriftstellerkongressen) vergegenwärtigen – in denen er als ein verlässlicher Hüter gewisser unantastbarer Prinzipien erschien? Die Literaturwissenschaft hat zum überwiegenden Teil die Zeichen nicht verstanden. Die einen haben ŠOLOCHOV wegen seiner Statements gelobt, die anderen getadelt. Wir in Leipzig haben jedenfalls von einer Konferenz zur anderen ein vorwiegend apodiktisches ŠOLOCHOV-Bild gepflegt, und es war uns gar nicht recht, wenn jemand, wie ROLAND OPITZ, den Texten einige andere, unbequeme Fragen entnahm.

Jedenfalls können wir heute davon ausgehen, daß ŠOLOCHOV die Erschütterungen und Brüche, die das 20. Jahrhundert brachte, mit der Sensibilität eines großen Künstlers aufgenommen hat, nicht ohne selber daran Schaden zu nehmen. Und dieses Wissen versetzt uns in die Lage, die großen und bewegenden Fragen in seinem Werk, die mit dem Schicksal des Humanum in der Welt zu tun haben, schärfer ins Auge zu fassen. Im Rahmen dieses Beitrages sei es mir gestattet, mich auf ein paar exemplarische Fälle, die zugleich Bezüge zum öffentlichen ŠOLOCHOV-Diskurs ermöglichen, zu konzentrieren.

Als ALEKSANDR SOLŽENICYN im Jahre 1974 mit dem in Paris erschienenen Buch *Strenja »Tichogo Dona«* eine neue Welle von Plagiatsvorwürfen an den Autor des *Stillen Don* initiierte, da hieß es auch, der gewaltige Niveauunterschied zwischen den *Don-Erzählungen* und dem Roman mache die Identität des Autors unwahrscheinlich. Mir scheint indes, daß beide Seiten, Freunde wie »Gegner« ŠOLOCHOVS, die starken inneren

7 SVETLANA M. ŠOLOCHOVA: *K istorii nenapisannogo romana*. In: *Šolochov na izlome vremeni*. Stat'i i issledovanija, Materialy k biografii pisatelja. Istoričeskie istočniki »Tichogo Dona«. Pi'sma i telegrammy. Moskau: Nasledie 1995, S. 109.

Zusammenhänge zwischen beiden Teilen seines Werks vernachlässigt haben. Schon in den Erzählungen meldet sich ein Autor zu Wort, der den Ursprüngen und den tiefen Spuren menschenvernichtender Gewalt nachgeht – und dies bei Figuren in sehr jungem, ja kindlichem Alter. Ähnlich wie bei seinem Zeitgenossen ANDREJ PLATONOV⁸ spürt man bei ŠOLOCHOV ein (aus eigener früher Erfahrung gespeistes) tiefes Mitgefühl mit denen ganz unten auf der sozialen Stufenleiter; doch im Unterschied zu jenem drängen Unrecht und Erniedrigung eher zur befreienden Tat, und es ist nur natürlich, daß die Streiter für die Sowjetmacht als Verbündete des Gedemütigten und Mißhandelten erscheinen.

ŠOLOCHOV erweist sich frühzeitig als Schöpfer starker Charaktere. Das auf den *Stillen Don* gemünzte Wort von GEORG LUKÁCS von der »Wucht, Plastizität und Tiefe« seiner Menschendarstellung⁹ kann hier durchaus schon angewendet werden. Doch es ist zu bedenken: Wir haben es mit dem Milieu und den Mentalitäten des Kosakendorfes zu tun, und da wird im Streit zwischen Dickschädeln und Kampfhähnen schneller als anderswo zur gerade verfügbaren Waffe (ob Säbel, Forke oder Axt) gegriffen, und dann geht es um Leben und Tod, und nicht immer kann dies reinlich unter »Klassenkampf« abgebucht werden. ŠOLOCHOV schildert Fälle, wo ein Mann aus einer Kränkung heraus (als abgewiesener Brautwerber oder als Bestohler) ausrastet und etwas Nichtwiedergutzumachendes tut. *Obida* (dt. *Die Schmach*) heißt auch eine dieser Erzählungen aus dem Jahre 1925, und da die Zensur damit offenbar ihre Schwierigkeiten hatte, durfte sie erst 1962 (!) erscheinen. – Im Jahre 1975 wurde in Bochum eine Dissertation angenommen, deren Verfasser – sichtlich beeindruckt von SOLŽENICYNs erwähntem Pamphlet – im Ergebnis einer extrem formalisierten Analyse zu dem Schluß kommt, ŠOLOCHOVS *Don-Erzählungen* seien

8 Überraschenderweise hat die beste PLATONOV-Kennerin in der heutigen russischen Literaturwissenschaft, NATAL'JA KORNIENKO, erstaunliche Parallelen in der literarischen Biographie wie auch im Schaffen PLATONOVs und ŠOLOCHOVS herausgestellt. Siehe: N. V. KORNIENKO: »Skazano russkijm jazykom ...« ANDREJ PLATONOV i MICHAIL ŠOLOCHOV: vstreči v russkoj literature. Moskau: IMLI RAN 2003).

9 GEORG LUKÁCS: *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin: Aufbau-Verlag 1952, S. 391.

10 HANS WEFERS: *Erzählerische Strukturen und Weltbild in Šoločovs Dongeschichten*. Mit

ein »Lehrbuch kommunistischen Heldentums« und eine »äußerst parteiliche Darstellung von Revolution und Bürgerkrieg,«¹⁰ das »Weltbild« sei ein ganz anderes als im *Stillen Don*.¹¹ Was die Parteilichkeit anbelangt, konnte er sich allerdings auf Äußerungen diesseits des »Eisernen Vorhangs« berufen. So verkam ein Begriff im Ost-West-Geplänkel zu billiger Münze, und beide Seiten trafen sich dann im Zurechtschneidern von ŠOLOCHOVS Werk.

Die Erzählungen heben sich natürlich dadurch vom Roman ab, daß hier im Rahmen überschaubarer Vorgänge zwischen Recht und Unrecht, zwischen der Tat und ihrem Reflex eine einfache Rechnung aufgemacht wird, wobei das Licht vor allem auf die sich Erhebenden fällt – wie es das gute Recht des jungen Autors war. Nach dem Übergang zum großräumig angelegten Romanepos hieß es nicht mehr nur Mann gegen Mann, obwohl das Potential starker Charaktere, das ŠOLOCHOV von seinen Anfängen her einbrachte, die Darstellung immer wieder in großen individuellen Begegnungen und Konfrontationen gipfeln ließ. Doch jetzt mußten Handeln und Moral durch die (ver)formenden Kräfte der großen Massenbewegungen und der Zeitverhältnisse gehen – und dies waren zum überwiegenden Teil die Verhältnisse von Krieg und Bürgerkrieg.

In der Literaturwissenschaft galt als ausgemacht, daß ŠOLOCHOV als großer Charakterdarsteller im zweiten Buch des *Stillen Don* (mit den Teilen 4 und 5) gegenüber dem »Historiker«, der sich in ausladenden Schilderungen von der Weltkriegsfront und von den Kampfhandlungen des beginnenden Bürgerkrieges erging, zurückgetreten und erst in den abschließenden Romanteilen wieder voll zur Geltung gekommen sei.¹² Dieses Urteil muß präzisiert, wenn nicht korrigiert werden.

Betrachten wir Teil 5 des Romans. Der Autor widmet sich hier jenem schmalen Zeitabschnitt zwischen der Heimkehr vieler Frontsoldaten in die Kosakendörfer im Spätherbst 1917 und den ersten militärischen

einem Vergleich zwischen dem Weltbild im »Tichij Don« und in den Dongeschichten (unter besonderer Berücksichtigung des Problems der Autorschaft des »Tichij Don«). Bochum (1975), S. 257.

11 Ebenda, S. 253.

12 Siehe *Geschichte der russischen Sowjetliteratur*. Bd. I. Berlin: Akademie-Verlag 1973, S. 364.

Auseinandersetzungen am Don zu Beginn des Jahres 1918. Das heißt, der Bürgerkrieg, der zu diesem Zeitpunkt für spätere Historiker noch gar keiner war,¹³ wird von seinen Wurzeln her verfolgt. ŠOLOCHOV protokolliert die verfahrenere Situation vom Januar 1918, als keiner der beiden Kontrahenten, weder das Revolutionäre Militärkomitee noch die Donregierung KALEDINS, zu einem Kompromiß bereit war. In der Romanausgabe bei Volk und Welt, Berlin 1975, die sich noch auf die sowjetische von 1957 stützt, fehlen jene drei Absätze, in denen mitgeteilt wird, daß die revolutionären Frontsoldaten eine Abordnung zu LENIN nach Petrograd schickten, und daß der III. Sowjetkongreß sie mit dem Aufruf anfeuerte: »Tilgt vom Antlitz der Erde die Feindes des Volkes, vertreibt Kaledin aus Nowotscherkassk ...«¹⁴

Der Krieg nimmt also seinen Lauf, und gerade in den hier in Rede stehenden Kapiteln begegnen uns bereits einige seiner schlimmsten Auswüchse: die Exekution der vierzig gefangenen Offiziere (Kap. XII) sowie die nahezu täglichen Erschießungen durch das Revolutionstribunal (Kap. XX). Im ersten Falle rückt ŠOLOCHOV die Szenerie voll ins Rampenlicht; es ist, als würde er hier dem gleichen inneren Zwang folgen wie eine seiner Figuren, die junge jüdische Rotgardistin Anna Pogudko, als sie aufopferungsvoll ihren typhuskranken Geliebten und Kampfgefährten Il'ja Bunčuk gesundpflegt. Dieser schwere Dienst, heißt es, habe sie gezwungen, »ganz nah und ... nackt«¹⁵ auf den hilflos Leidenden zu schauen. Mit dem gleichen unverstellten Blick läßt uns ŠOLOCHOVS Erzähler hinsehen, wie getötet und wie gestorben wird. Und dieser Blick richtet sich natürlich auch auf die Akteure. Im genannten Fall ist dies Podtelkov, Vorsitzender des Revolutionskomitees (eine historische Figur!) – ein bärenstarker, machtbewußter Mann, der später auch bei seiner

13 Siehe *Geschichte der UdSSR*. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von GÜNTER ROSENFELD. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften 1977. Dort heißt es: »Erst im Sommer 1918 begann die Periode des Bürgerkrieges, als die militärischen Ereignisse alle Bereiche der Sowjetgesellschaft beeinflussten.« (S.260)

14 Michail ŠOLOCHOV: *Tichij Don*. Roman v dvuch tomach. Bd. 1. Moskau: Drofa 1993, S. 564. (Übersetzung W. B.)

15 MICHAEL SCHOLOCHOW: *Der stille Don*. Zweites Buch. Berlin: Volk und Welt 1975, S.310.

eigenen Hinrichtung keine Schwäche zeigen wird. Doch beim Niedermetzeln wehrloser Gefangener handelt er wie im Rausch – sonst scheint sich in ihm nichts zu regen. Anders Bunčuk im Revolutionstribunal. Die Erzählung konzentriert sich ganz auf den inneren Reflex der Exekutiven: Sie übersteigen Bunčuks Kraft, so daß er sich versetzen läßt. Von großem Gewicht ist sein Gespräch mit Anna. Zwei der Sätze in Bunčuks langer Erklärung lauten: »... glaub nur nicht, daß es Menschen aus Eisen gibt. Wir sind alle aus dem gleichen Material.« Darin steckt offenbar eine Polemik gegen die Poetisierer »eiserner« Bolschewiken in der frühen Sowjetliteratur. Noch wichtiger ist der nächste Satz. Die Übersetzung in der zitierten Edition gibt ihn leider ungenau wieder, sie lautet: »Im Leben gibt es keine Menschen, die sich im Krieg nicht fürchten, oder solche, die sich nicht *seelisch verwundet fühlen*, wenn sie Menschen töten.«¹⁶ Nach dem Originaltext (»net takich, kto by, ubivaja ljudej, ... *ne byl nraŭstvenno iscarapannym*«)¹⁷ muß es jedoch heißen: »Es gibt keine Menschen, die keine moralischen Schrammen davontragen, wenn sie Menschen töten«, das ist etwas anderes, als sich nur »verwundet fühlen«, es bedeutet: Die menschliche Integrität nimmt Schaden durch das Töten.

Kehren wir noch einmal zum Massaker an den vierzig Offizieren zurück. Dieser Szene liegt ein authentischer Vorfall zugrunde, doch die Berichte in zeitgenössischen Quellen weichen von ŠOLOCHOV'S Darstellung ab. Die verschiedenen Varianten laufen darauf hinaus, daß Podtelkov erst dann den Säbel gezogen habe, als sein Widersacher, der Rittmeister Černecov, auf ihn schießen wollte oder gar seinen Offizieren das Signal zur Flucht gab. Der Verfasser der bislang wohl besten ŠOLOCHOV-Monographie, der US-Amerikaner HERMAN ERMOLAEV, der alle diese Quellen sorgfältig geprüft hat, räumt fairerweise ein, daß es noch eine weitere, ihm unbekannt Quelle geben könne, auf die sich ŠOLOCHOV bei seiner verschärften Version – Massaker ohne zwingende Not – gestützt haben könnte. Er unterstreicht jedoch, daß gerade dieser Verlauf der Dinge wesentlich dazu beitrug, daß Grigorij Melechov sich erstmalig von den Roten

16 Ebenda, S. 331.

17 MICHAEL ŠOLOCHOV: *Tichij Don*. Roman v dvuch tomach. Bd. 1. Moskau: Drofa 1993, S. 634 (Übersetzung und Kursiv W. B.)

abwandte.¹⁸ Wie auch immer – ERMOLAEV resümiert: »die Tötung Černecovs und seiner Leute gleicht im *Stillen Don* eher einem Mord als in den Quellen der Weißen.«¹⁹

Verständlich, daß die Zensur an solchen Textstellen Anstoß nahm, und als alle Attacken der dreißiger Jahre überstanden waren, gab es für ŠOLOCHOV nochmals einen Nackenschlag. Im Jahre 1949 erschien der 12. Band der *Gesammelten Werke* STALINS, und er enthielt einen Brief aus dem Jahre 1929, in dem STALIN rügte, daß »Genosse Scholochow, der berühmte Schriftsteller unserer Zeit« im *Stillen Don*, namentlich bei der Darstellung authentischer Personen wie Syrcov, Podtelkov, Kriwošlykov »eine Reihe grober Fehler« begangen habe.²⁰ Ein Brief, in dem ŠOLOCHOV den Diktator um nähere Auskunft bat, blieb unbeantwortet. Die Romanedition des Jahres 1953 zeigte, wie verheerend der Zensor nach diesem Ereignis gehaust hatte. Doch bald darauf, im »Tauwetter«-Jahr 1956, konnte der Autor die ursprüngliche Textfassung erneut herausbringen. – Wenn man so die Text- und Editions-geschichte des *Stillen Don* verfolgt, drängt sich einem das Bild auf, daß der Autor jeden einzelnen Band des Romans wie ein Schiff durch stürmische See und durch feindlichen Beschuß bringen und immer wieder empfindliche Treffer hinnehmen, Schäden ausbessern mußte. Es gibt wohl kein anderes Werk der Sowjetliteratur, dessen Zeit-schicksal in so eklatanter Weise die dramatischen Wendungen einer ganzen Epoche widerspiegelt.

Die Beispiele mögen den konfliktreichen Weg ŠOLOCHOVS verdeutlichen – sein Rollenverständnis innerhalb des sowjetischen Staatssozialismus, das er in seiner Lebenspraxis begründet und an dem er über die Zeitläufte hinweg mit großer Beständigkeit festgehalten hat, ist damit nicht erklärt. Es wurde in vergangenen Jahren in aller Regel – bei Freund und Feind – recht vergrößert interpretiert, wozu allerdings der Autor selbst durch die erwähnten vielzitierten Sprüche²¹ nicht wenig beitrug.

18 HERMAN ERMOLAEV: *Mikhail Sholokhov and His Art*. Princeton, N.Y.: Princeton University Press 1982, S. 233f.

19 Ebenda, S. 234.

20 J. W. STALIN: *Werke*. Band 12. Berlin: Dietz 1954. S. 100.

21 In der Öffentlichkeit machte nach dem II. Sowjetischen Schriftstellerkongreß sofort jener Satz aus der Rede ŠOLOCHOVS die Runde, wo es hieß, es sei eine Behauptung

Versuchen wir, uns diesem Thema über das Verhältnis des Schriftstellers zu STALIN, genauer: über seinen *Umgang* mit dem mächtigsten Mann im Staate, wie er sich in den an ihn adressierten Briefen ŠOLOCHOVS spiegelt, zu nähern. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich auf einige Briefe aus den Jahren 1932, 1933, 1937, 1938. Die schreibt zwar bereits der bekannte und zumindest bei einer breiten Leserschaft anerkannte Schriftsteller, doch er schreibt sie als *Bürger*, der seinen Mitbürgern in den Stanizen und Siedlungen seiner engeren Heimat aus äußerster Bedrängnis heraushelfen möchte. Es geht buchstäblich um ihr Überleben, ihre Rettung vor dem Hungertod, vor Repressalien. Der Briefeschreiber verzichtet auf jegliche Höflichkeitsformel und kommt sofort zur Sache, und er schließt mit knappem Gruß. Das heißt: Hier redet jemand – wider alle Gefahr, die ihm selber droht – mit dem Diktator auf gleicher Augenhöhe. Er argumentiert – was die wirtschaftliche Lage in den Kolchosen anbelangt – mit statistischem Material, schildert erschütternde Beispiele vom Leiden der Menschen, er steht nicht an, Punkt für Punkt (16 Punkte insgesamt!) die Arten gewalttätiger Übergriffe der Machthaber aufzuführen, die grausamen Foltermethoden gegenüber bewährten Kommunisten anzuprangern. Das geht über den Rahmen gewöhnlicher Briefe hinaus (die vom 4. April 1933 und vom 16. Februar 1938 haben in dem 2003 erschienenen Briefband je 20 Druckseiten!), es sind große, anklagende, das Übel analysierende, die zum Teil hochrangigen Übeltäter bloßstellende, Hilfe anfordernde, mehr Menschlichkeit einklagende Denkschriften! Wie hat man einst die mutige Tat eines ÉMILE ZOLA, sein »J' accuse!«, sein öffentliches Eintreten für einen unschuldig Verurteilten gerühmt! ŠOLOCHOV rettete Tausenden (allerdings, ohne daß die Weltöffentlichkeit davon erfuhr) das Leben! Denn STALIN reagiert, er kontert zwar genervt im Telegramm mit Gegenattacken, aber er greift ein, ordnet Getreidelieferungen an, läßt die Vorgänge vor Ort untersuchen ...

bösartiger Feinde, die Sowjetschriftsteller schrieben »auf Geheiß der Partei«. Vielmehr verhalte es sich so, daß »jeder von uns dem Geheiß seines Herzens folgt, und unsere Herzen gehören der Partei und unserem Volk ...« (*Vtoroj s-ezd sovetskich pisatelej*. 15–26 dekabrtja 1954 goda. Stenografičeskij otčet. Moskau: Sovetskij pisatel' 1956, S. 378). (Übersetzung W. B.)

Natürlich ist das alles für STALIN ein taktisches Spiel, er benutzt es für sein Image als sorgendes »Väterchen«. Doch nolens volens fügt er sich damit auch in die ihm von SOLOCHOV abgeforderte Rolle: als *Völkskommissar* im ursprünglichen Sinne des Wortes, als Beauftragter des Volkes, Vollstrecker von dessen Willen. Und es ist unerheblich, wieweit ŠOLOCHOV das Spiel STALINS durchschaute – indem er mit seinen Vorstößen Erfolg hatte, gelang es ihm, ein Stück rauher zeitgenössischer Realität zu einer *besser lesbaren* zu machen, oder, wenn man es pathetischer ausdrücken will, ein wenig Utopie ins Leben zu zwingen. Ich glaube, es gibt in der Geschichte der sozialistischen Literatur kein zweites Beispiel von diesen Maßstäben.

Der Preis, der dafür gezahlt werden mußte, war hoch: viele Monate, wo SOLOCHOV unfähig war, eine Zeilē zu Papier zu bringen. (Daher mutet es geradezu perfide an, wenn SOLZENICYN später den langsamen Fortgang der Arbeit an den letzten Teilen des *Stillen Don* als Argument dafür nutzte, daß SOLOCHOV nicht der Verfasser sein könne.)

Es gab noch eine andere, eher paradoxe Beziehung zwischen politischer Einmischung und literarischem Werk. In einem der erwähnten Briefe bekennt SOLOCHOV am Schluß (und dies klingt wie eine versteckte Drohung), daß für ihn auch eine andere Variante denkbar gewesen wäre – nämlich, den ganzen geschilderten Horror in den Dörfern dem zweiten Teil seines Romans *Neuland unterm Pflug* zugrunde zu legen.²² ANDREJ PLATONOV hat Ähnliches bekanntlich ein paar Jahre zuvor (1929/30) in dem Roman *Die Baugrube* getan und die Darstellung dabei zu einem unheimlich anmutenden Surrealismus gesteigert (ohne die Chance, das Werk zu veröffentlichen). Die Kraft bloßstellender Analyse ging also, wenn man so will, SOLOCHOVS *künstlerischem* Potential verloren. Was als frontale Darstellung einer Katastrophe gedacht war, fand sich in dem

22 Seinen Brief vom 4. April 1933 beschließt ŠOLOCHOV mit folgenden Sätzen: »Verzeihen Sie, daß mein Brief so lang geraten ist. Ich bin zu dem Schluß gelangt, daß es besser ist, Ihnen zu schreiben, als diesen Stoff beim Schreiben des letzten Teils von »Neuland unterm Pflug« zu verwenden.« (Übersetzung W. B.) MICHAİL SOLOCHOV: *Pis'ma*. Pod obscej redakcij A. A. KOZLOVSKOGO, F. F. KUZNECOVA, A. M. USAKOVA, A. M. SOLOCHOVA. Moskau: IMLI RAN 2003, S. 124.

erst viel später abgeschlossenen zweiten Teil von *Neuland unterm Pflug* als bloße Andeutung einer möglichen Gefahr wieder.

Vielleicht erlag ŠOLOCHOV im Ergebnis seiner erfolgreichen Interventionen bei STALIN mit der Zeit einer Selbsttäuschung, nahm den eingeschränkten Fall demokratischer Einflußnahme für das Ganze, das Wunschbild für die Wirklichkeit. So jedenfalls hört man es später, nach dem Ende der STALIN-Ära, aus vielen seiner öffentlichen Äußerungen heraus. Dabei geriet er zu sich selber zunehmend in Widerspruch. Während seine mit Beifall und Protest aufgenommene Kongreßrede 1954 auf radikale Erneuerung im Schriftstellerverband und im literarischen Leben, also faktisch als kräftiges Signal des »Tauwetters« angelegt war, wurde er später zum unduldsamen Warner vor oppositionellen Strömungen, deutete diese als Gefahr und Verrat. Solcher Entwicklungen eingedenk, entziffern sich uns auch bestimmte Zeichen in seinem Werk in größerem Lebenszusammenhang: als Anmahnung unverzichtbarer Werte, die der drohenden Erosion des gesellschaftlichen Zusammenhalts entgegenzusetzen sind. So die starke Mütterlichkeit der Il'inicna in den letzten Teilen des *Stillen Don*, die wiederkehrenden Beispiele von Männerfreundschaft in schweren Zeiten, wie die der drei Kommunisten in *Neuland unterm Pflug*, besonders im Teil 2, die unwandelbare Heimmattreue eines Sokolov in der Erzählung *Ein Menschenschicksal* ... ein Gestus, der dem eines RASPUTIN in Geschichten wie *Abschied von Matjora* oder dem anderer Autoren der sogenannten »Dorfprosa« in den siebziger Jahren verwandt ist.²³

In einer seiner Parteitagreden (1961) griff ŠOLOCHOV mit dem Appell zur Bewahrung traditioneller Werte weit in die Vergangenheit zurück. Er zitierte GOGOL's Erzählung *Taras Bulba* aus dem Jahre 1835 und berief sich dabei auf die fiktive Titelgestalt wie auf eine authentische Person. Es ist die Figur eines wackeren Atamans aus der Zeit der Saporoger Setsch, einer urtümlichen militärisch-demokratischen Kosakengemeinschaft im 16./17. Jahrhundert, und in dessen Rede vor den versammelten Kriegern

23 Auf Zusammenhänge solcher Art hat bereits HELGA CONRAD in ihrer Dissertation B (Habilitationsschrift) *Die Entwicklung von Michail Šolochovs Welt- und Menschenkonzeption und deren Bedeutung für den literarischen Prozeß der reifen Phase des Sozialismus* (1982) hingewiesen.

geht es um »tovariščestvo«, um kameradschaftlichen Zusammenhalt und Treue – und um die Verräter an der gemeinsamen Sache.²⁴

Bezüge zur eigenen Lebenspraxis liegen, was die Bewährung von Männerfreundschaft angeht, bei ŠOLOCHOV nicht weit: In der Zeit des Großen Terrors hatte er durch seine Intervention bei STALIN seinen Kampfgefährten, den Wjoschensker Rayonsekretär, Petr Lugovoj, und einige andere führende Kommunisten aus der Folterhöhle des NKWD herausgeholt. Und in den sechziger Jahren galt ihm offenbar NIKITA CHRUŠČEV als Inbegriff des einfachen, volksverbundenen und wagemutigen Mannes in hoher Funktion, als den er STALIN gern gesehen hätte. Jedenfalls legen uns seine Briefe diese Deutung nahe – die Art, wie er darin den vielbeschäftigten Mann geradezu liebend umwirbt (die Zuneigung war eine gegenseitige), um ihn zu einem ganz privaten Besuch von Wjoschenskaja zu bewegen, wie er ihm die Verlockungen eines Jagdausflugs, eines abendlichen Mahls in der Steppe schmackhaft zu machen sucht. Das Urbild einer sich in schweren Zeiten bewährenden Männerfreundschaft schuf ŠOLOCHOV in den drei Kommunisten Davydov, Nagul'nov und Razmetnov in *Neuland unterm Pflug* – in beiden Teilen der sich über nahezu drei Jahrzehnte erstreckenden Entstehungsgeschichte des Romans! Und nicht zuletzt ist Andrej Sokolov, Held der Erzählung *Ein Menschenschicksal* (1957), vor allem ein Sinnbild der Treue zu Idealen und menschlichen Bindungen. Aus alledem kann man herauslesen, daß ŠOLOCHOV bis zuletzt am Ideal einer nicht-entfremdeten Lebenswelt festgehalten und dieses offenbar auch als in Teilen realisiert angesehen hat. Jedenfalls spricht dafür eine weitere Textstelle aus der bereits zitierten Parteitagrede von 1961. ŠOLOCHOV wendet sich dort emphatisch gegen der Vorwurf ausländischer Kritiker, sowjetische Autoren seien bei der Darstellung des Lebens in ihrem Lande »befangen« und daher nicht kritisch genüg. ŠOLOCHOV sucht nun nicht etwa

24 MICHAEL WEGNER verweist in seinem GOGOL'-Kapitel darauf, daß der noch junge Autor, »der nach wie vor an eine freie, harmonische Menschengemeinschaft glaubte, gerade in diesen naturverbundenen Helden [aus der Kosakenschaft, W. B.] die positive Alternative zum parasitären Leben der feudalen Junker sah.« *Geschichte der russischen Literatur*. Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1986, S. 421.

diesen Vorwurf zu entkräften, er bestätigt ihn vielmehr und sucht ihn ins Positive zu wenden: Wie könne er denn beispielsweise über »unseren Soldaten«, der ihm »unendlich vertraut und nah« sei, Schlechtes schreiben? »Er ist mein, von der Soldatenmütze bis zu den Fußlappen, und ich bemühe mich, beispielsweise die Narben in seinem Gesicht oder gewisse Mängel in seinem Charakter nicht zu bemerken.«²⁵ Dies erinnert an MAJAKOVSKIJS Oktober-Poem *Gut und schön!* (1927), wo der Dichter das große Wir-Gefühl in der Sowjetrepublik preist, wo alles ihm gehöre (»Mein – sind alle Straßen. Alle Häuser – mein ... meine Genossenschaft ... meine Miliz ...«).²⁶ War dies vielleicht schon damals eher die Beschwörung einer Realität, die mehr und mehr hinter der Erwartung zurückblieb – um wieviel mehr galt dies für die späten Jahre ŠOLOCHOVS, als die erhoffte Erneuerung durch das »Tauwetter« gescheitert war, der Umbruch nicht die notwendige Tiefe erreicht hatte? Kritische Zeitgenossen erlebten so die Haltung ŠOLOCHOVS zunehmend als die Unbelehrbarkeit eines alten Mannes, der die Zeichen der Zeit nicht mehr verstand. Dieses Schicksal hat er mit anderen Autoren des dramatischen 20. Jahrhunderts geteilt.

25 MICHAİL ŠOLOCHOV: *Slovo o Rodine*. Rasskazy. Očerki. Stat'i. Moskau: Voennoe izd-vo Min-va Oborony SSSR 1965, S. 440. (Übersetzung W. B.)

26 WLADIMIR MAJAKOWSKI: *Poeme*. Nachgedichtet von HUGO HUPPERT. (*Ausgewählte Werke*. Hg. v. LEONHARD KOSSUTH. Bd. II). Berlin: Volk und Welt 1968, S. 407f.

GÜNTER MIETH

ERNST BLOCH und FRIEDRICH SCHILLER

Über ERNST BLOCH zu sprechen heißt auch über seinen Bezug zu FRIEDRICH SCHILLER zu sprechen. Dies wußte HANS MAYER wohl. Er, der diesen Philosophen und sein Werk sehr genau kannte, nannte ihn einen »Schillerianer«,¹ ohne dies im einzelnen zu belegen. Das SCHILLER-Jahr 2005 und das Jahr von BLOCHS 120. Geburtstag sind Anlaß, den »Spuren« SCHILLERS in BLOCHS Werk nachzugehen. Begonnen sei mit den SCHILLER-Sentenzen, von denen die BLOCH-Texte geradezu durchzogen sind. Aber: Die ständige Präsenz dieser Sprüche dient nicht nur als literarische Garnierung seines philosophischen Werkes, sondern sie führen geradezu in das Zentrum von ERNST BLOCHS Philosophie. Da wäre zunächst das von ihm immer wieder reflektierte Verhältnis von Schönheit und Wahrheit. In den Leipziger Vorlesungen konnte man hören: »Der frühere Schiller ..., in diesem Punkt steht er uns etwas näher. Er schrieb die ›Künstler‹ zu einer Zeit, wo er mit Kant sich noch nicht befaßt hatte: ›Nur durch das Morgentor des Schönen / Drängst du in der Erkenntnis Land.« Oder: ›Was wir als Schönheit hier empfunden, / Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.« (Vorl. 4, 133)² Noch deutlicher wird der – kritische – Anschluß von BLOCHS Denken an SCHILLER vielleicht in diesem Zitat: »Es gibt von Schiller einen Vers: ›Was sich nie und nirgends hat begeben, / das allein veraltet nie!‹ Der Vers ist in der Form, wie Schiller ihn sagt, des Bedachtwerdens fähig, aber auch bedürftig. Viele Berichtigungen sind notwendig, aber ich glaube, keine Berichtigung ist notwendig, wenn man den Satz so formuliert: ›Was sich *noch* nie und *noch*

1 HANS MAYER: *Reden über Ernst Bloch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 17. – Die Nachweise für die naturgemäß häufigen BLOCH-Zitate werden in den Text integriert nach: ERNST BLOCH: *Werkausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. (Mit Band- und Seitenangabe.) Die Zitatnachweise aus den *Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie. 1950–1956* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985) erscheinen abgekürzt als »Vorl.« (ebenfalls mit Band- und Seitenangabe).

2 Vgl. dazu: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. 1. Bd., Weimar 1943, S. 202.

nirgends hat begeben, das allein veraltet nie.« Marxismus und Traum des Unbedingten vereinigen sich, wie ich im Buch über Thomas Münzer sage, endlich in gemeinsamer Fahrt, und beide machen sich dadurch unüberwindlich.« (Vorl. 1, 492) Und schließlich eine Sentenz, die gleichfalls für BLOCHS philosophisch-politisches Denken essentiell ist, als erstes Zitat gebracht vor dem Kapitel *Wille und Natur, die technischen Utopien im Prinzip Hoffnung*: »Wohltätig ist des Feuers Macht, / Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht.« (5, 729) In diesem Zitat mag man das Konzentrat von BLOCHS Auffassung des Revolutionären entdecken. Immerhin wird in der SCHILLER-Rede von 1955 vom »Feurigen« (9, 98) bei SCHILLER gesprochen, und BLOCH selbst vergleicht seinen *Geist der Utopie* SCHILLERS *Räubern*.

Gehen wir nun zu SCHILLERS Dramatik. Das gesamte Lebenswerk von ERNST BLOCH ist gleichsam durchstreut von Bezugnahmen auf SCHILLERS Dramatik: von den *Räubern*, *Fiesco* und *Kabale und Liebe* über *Don Karlos* bis zu den klassischen Dramen und dem unvollendeten *Demetrius*. Selbst die Theaterbearbeitungen von GOETHES *Egmont* und GOZZIS *Turandot* finden seine Aufmerksamkeit, wie er ja überhaupt ein Gespür für die Szene auf der Bühne hatte. In diesem Zusammenhang äußert er sich immer wieder über das Wesen der Tragödie und ihre Wirkung sowie über einzelne tragische Helden, am deutlichsten vielleicht im *Prinzip Hoffnung*: »Danach darf also in der Tragödie niemand fallen als durch sich selbst; wo das anders geschieht wie etwa bei Max und Thekla, den Menschenopfern für Wallenstein, entsteht sogleich ein bloßes Trauerspiel mitten in der Tragödie.« (5, 1374) Oder noch in *Experimentum Mundi*: »Sein tragisches Geschick, das die Egmonts, Jeanne d'Arcs, auch Wallensteins erhebt, indem es sie zermalmt (wie Schiller sagt), ruft beim Zuschauer nicht oder nicht so sehr Furcht und Mitleid hervor, sondern erregt und verkörpert beim Zuschauer, erst recht in den Egmonts, Jeanne d'Arcs, Wallensteins selber, Trotz und Hoffnung; die *Urform des tragischen Helden* bleibt daher *Prometheus*.« (15, 202)

Daß ERNST BLOCH einzelne Charaktere aus SCHILLERS Dramen besonders beeindruckt, ist nicht überraschend. So hebt er an Verinna aus dem *Fiesco* das auf dem Naturrecht gegründete republikanische Charakterwesen, seine Verkörperung des Citoyen-Ideals hervor. Da heißt es: »Daher denn eine Sozialutopie wie die stoische, worin das Naturrecht vor-

waltet, weit mehr Pathos des Männerstolzes zeigt als bequeme Einrichtungen oder eingenommene Plätze.

Wegen dieses republikanischen Charakterwesens (man vergleiche im bürgerlich-revolutionären Drama die Helden Alfieris, Odoardo aus Lessings *Emilia Galotti*, Verinna aus Schillers *Fiesco*, auch noch *Tell*) ...« (5, 632) All diese Formulierungen vermitteln Einblicke in BLOCHS SCHILLER-Rezeption. Aber mehr noch: BLOCH kennt sehr genau SCHILLERS dramatische Vorreden und dramatische Aufsätze. Er beachtet die Regievor-schriften und hat eine konkrete Auffassung davon, wie SCHILLERS Verse auf der Bühne zu sprechen sind. Hinzu gesellen sich Urteile über dramaturgische Probleme sowie Kritik an historisch und ästhetisch unangemessenen Inszenierungen. Hier ist allenthalben ein den Literaturwissenschaftlern nicht selten abgehender Sachverstand am Werke, der nicht nur in enzyklopädischer Weise Grenzen durchbricht, sondern auch die Epochenbezogenheit der Rezeption zu erkennen gibt. Besonders deutlich wird dies an folgendem Zitat: »Der Nazi aber ist nicht Karl, ja nicht einmal Franz Moor, sondern Schufterle und Spiegelberg, vermehrt durch beispiellose Energie der Kriminalität.« (11, 189f.) In diesem Kontext wird wiederum eine Grenzüberschreitung deutlich, nämlich die von der sogenannten klassischen Literatur zur Kriminalliteratur und Kolportage: »Schillers Räuberstück – mit dem Motto: In tyrannos! – ist nur die sozusagen klassische Erscheinung in einem Schrifttum, worin Brigant und Brutus ihre Gestalten tauschen konnten. Hier ist unreifer, doch ehrlicher Revolutionsersatz, und wo anders drückte er sich aus als in der Kolportage? Wäre Schiller, ihr eigentliches Genie, ihr nur treuer geblieben, diese Gattung wäre eindeutig noch ein anderes geworden als abgesunkener Ritterroman und Schatzgräbergeschichte.« (5, 427)

Über andere dramatische Figuren SCHILLERS und deren Charakteristik durch ERNST BLOCH wäre durchaus nachzusinnen. Verwendet wird hier der vielleicht in dieser Zeit als anrühlich geltende Begriff Menschenbild, worauf ERNST BLOCH – echt aufklärerisch – als sein Ideal zielt. Dies läßt sich vielleicht ehestens mit Bezug auf SCHILLERS ästhetische Schriften zeigen. So bringt er als ein Motto innerhalb des V. Teils im *Prinzip Hoffnung* ein längeres Zitat aus der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*: »Nun kommt es aber in der Praxis des Lebens weit mehr darauf an, daß das Ganze gleichförmig gut, als daß das Einzelne zufällig göttlich sei

– und wenn also der Idealist ein geschickteres Subjekt ist, um von dem, was der Menschheit möglich ist, einen großen Begriff zu erwecken und Achtung für ihre Bestimmung einzuflößen, so kann nur der Realist sie mit Stetigkeit in der Realität ausführen.« (5, 1214) Gezielt wird hier auf nichts weniger als eine Synthese des Idealisten und des Realisten, philosophisch formuliert: auf die Einheit des subjektiven und objektiven Faktors im geschichtlichen Prozeß: »Schiller pointierte das so bezeichnete Alternieren des subjektiven oder aber objektiven Faktors im bürgerlichen Menschen poetisch, am Unterschied der sentimentalischen und naiven Dichtung.« (5, 1235) Diese von SCHILLER – und BLOCH – bewußt angestrebte Synthese läßt sich wohl am prägnantesten mit dem von SCHILLER nur am Rande verwendeten Begriff des Idealischen erfassen, ein Terminus, der ästhetisch und geschichtsphilosophisch von FRIEDRICH HÖLDERLIN wohl im Anschluß an FRIEDRICH SCHILLER ausgearbeitet worden ist. Das von ERNST BLOCH vorgestellte Menschenbild wirklich werden zu lassen, bedarf es des Willens, also einer subjektiv-psychischen Antriebskraft. Auf das ganze Menschenbild bezogen, geht es um das Problem des »aufrechten Gangs«.

Wenden wir uns nun SCHILLERS Lyrik zu, mit der ERNST BLOCH – wie mit den anderen Werkteilen – innig vertraut war: mit den frühen Gedichten sowie der vorklassischen und klassischen Lyrik. Mehr noch: Von SCHILLERS Lyrik gehen Impulse für ERNST BLOCHS Denken aus. Dafür einige Belege, wobei auch hier die Genese wie bei der Dramatik außer Acht gelassen werden muß. Begonnen sei mit dem *Lied an die Freude*. Darüber heißt es noch in der *Tübinger Einleitung in die Philosophie*: »Das ›Lied an die Freude‹ überstrahlt die wirklich bisher erlebte, indem es (obwohl es nur ein Lied ist und weil es das ist) die vollkommene Freude schon nennt und ruft. Schiller ergänzte diese seine Apostrophe (sie reicht von der Tochter aus Elysium sogar kantisch-postulativ bis zu dem keineswegs faktischen, durchaus utopischen Gott-Satz: ›Über Sternen muß er wohnen‹), ...« (13, 103 f.) Nicht zitiert ERNST BLOCH »Freude heißt die starke Feder ...«, weil dadurch vielleicht zu direkt seine Philosophie an SCHILLERS Werk herangeführt worden wäre. Setzt man nämlich statt des positiven Affekts »Freude« das »Prinzip Hoffnung«, ergeben sich mindestens überraschende Assoziationen in bezug auf das von ERNST BLOCH angenommene Movens der Geschichte.

Natürlich muß man auch in diesem Zusammenhang auf das große Gedicht *Die Künstler*, der vorkantischen Ästhetik verpflichtet, zu sprechen kommen. ERNST BLOCH nimmt mehrfach darauf Bezug, nur nicht auf die von HANS MAYER in seiner großen SCHILLER-Rede von 1955 als Auftakt zitierten Verse: »O Mensch, mit deinem Palmenzweige ...«³

Kann man nicht in diesen Versen den Keim einer zentralen Metapher von ERNST BLOCHS Philosophie, der des »aufrechten Gangs« erkennen? Möglicherweise scheint hier punktuell auf, wie sehr ERNST BLOCH auch dem moralisch-politischen Denken des vorkantischen SCHILLER verpflichtet ist. Es geht immer wieder um die »Träume« seiner »Jugend«.

Nun zum *Verschleierten Bild zu Sais*. Erst in den *Philosophischen Aufsätzen zur objektiven Phantasie* wird auf dieses Gedicht aufschlußreich Bezug genommen: »Der Schleier des Bilds von Sais und die Unruhe bei Schiller, die den Schleier zu heben wünscht, bezeichnet auf prägnante Weise Affekt und Gegenstand im Dunkel des noch nicht bewußten Wissens. Es ist nicht nur Wissensdurst, der zu dem Bildnis treibt, sondern Wille zum Da-Sein wie der sich enthüllende Kern der Welt, wie – der eigene Kern.« (10, 146) An dieser Stelle bekundet sich nichts weniger als BLOCHS Bemühen um das Begreifen des »Dunkels des gelebten Augenblicks«.

Wer das Werk FRIEDRICH SCHILLERS und ERNST BLOCHS auch nur einigermaßen kennt, wird keineswegs überrascht sein, wenn er hört, daß SCHILLERS *Spaziergang* eine zentrale Bedeutung bei ERNST BLOCH einnimmt. Vielleicht literarisch am schönsten das späte Bekenntnis zu diesem Text: »Das macht: die Wanderung ist dem Geschichtlichen selber verwandt, sowohl in der rückwärts erblickten wie vor allem in der nach vorwärts mitgemachten Abfolge und Reihe. Ein schönes Zeugnis dessen gibt Schillers Gedicht ›Der Spaziergang‹, das leicht und unbeschwert assoziiert, doch ebenso geschichtlich genau und blickreich sein möchte. Als Leitfaden führt der Weg durch die Landschaft zugleich in die Geschichte, die diese Gegenstände gebildet und umgebildet hat.« (13, 47f.) Mit dem Hinweis auf SCHELLING und HEGEL – höchst bedeutsam – heißt es in den *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte*: »Hier (in SCHELLINGS *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* von 1803, – G. M.) haben wir die

3 HANS MAYER: *Deutsche Literatur und Weltliteratur*. Berlin: Rütten & Loening 1957, S. 47.

Form eines Spaziergangs; man geht durch die Universität, durch die einzelnen Fakultäten hindurch, und in diesem Spaziergang geht die Welt auf wie in dem Schillerschen Gedicht ›Der Spaziergang‹, wo ein Mensch wandert, und in Form der scheinbar lockeren Assoziationen ist sein zufälliges Wandern das Wandern der Weltgeschichte selbst. So läuft in dem subjektiven Gang der Weltgang mit, eine Methode, die sich wiederholt in der ›Phänomenologie des Geistes‹.« (12, 310) An dieser Stelle wird auf einen zentralen philosophiehistorischen Zusammenhang verwiesen: SCHILLER – SCHELLING – HEGEL. Getrost zu ergänzen durch die Namen HÖLDERLIN und BLOCH, der mehrfach auf den Schluß der *Phänomenologie des Geistes* zu sprechen kommt, so in seinen *Erläuterungen zu Hegel*, wo sich folgendes Zitat des Philosophen findet: »Das Ziel, das absolute Wissen oder der sich als Geist wissende Geist, hat zu seinem Wege die Erinnerung der Geister, wie sie an ihnen selbst sind und die Organisation ihres Reichs vollbringen. Ihre Aufbewahrung nach der Seite ihres freien, in der Form der Zufälligkeit erscheinenden Daseins ist die Geschichte, nach der Seite ihrer begriffenen Organisation aber die Wissenschaft des erscheinenden Wissens; beide zusammen, die *begriffene Geschichte*, bilden die Erinnerung und die Schädelstätte des absoluten Geistes, die Wirklichkeit, Wahrheit und Gewißheit seines Throns, ohne den er das leblose Einsame nur wäre; nur –

›aus dem Kelche dieses Geisterreiches
schäumt ihm seine Unendlichkeit.« (8, 99f.)

Und dann ERNST BLOCH: »Es ist eine der berühmtesten Abschließungen in der philosophischen Literatur, dithyrambisch und verantwortlich, Apotheose und Lehrsatz. Inhaltlich wirkt das leicht veränderte Schiller-Zitat (aus den ›Philosophischen Briefen‹) als Gebet an einem panhistorischen Erntefest: der Wein ist gekeltert, die Weltgestalten sind die Kelche, die ihn fassen und seinem Geist dem absoluten darbringen. Die idealische, zum Geist aufsteigende Hierarchie erscheint im Jubellied des Champagners, kein Erdenrest bleibt. So schließt die Phänomenologie als Spende an die Idee, die selber die Quintessenz des ihr geweihten Welttranks ist.« (8, 99f.)

Nun aber noch ein letztes SCHILLER-Gedicht, das ebenfalls auf das Zentrum von ERNST BLOCHS Philosophie der Zukunft zielt: *Kolumbus*. In

der *Tübinger Einleitung in die Philosophie* enthüllt sich wohl am deutlichsten am Schluß des Kapitels *Utopie in Archetypen und Werken* der Traditionsbezug ERNST BLOCH – FRIEDRICH SCHILLER. Hier sind nämlich wesentliche Aspekte von BLOCHS Philosophie zusammengefügt, worauf noch zurückzukommen sein wird.

ERNST BLOCH erfährt offensichtlich Zeit seines Lebens immer wieder Begegnungen mit SCHILLERS Werk: von seiner Gymnasialzeit in Ludwigshafen bis zu seiner späten Tübinger Zeit. Ungezählte Äußerungen zeugen davon. Noch als bald Achtzigjähriger enthüllte er in dem *Hoffnung mit Trauerflor* überschriebenen Gespräch mit JÜRGEN RÜHLE: »Die Reihenfolge war wohl, daß der junge Bursche zuerst Schopenhauer kennenlernte, durch Schopenhauer auf Kant kam, durch Kant auf Hegel – und nun noch ein besonderes Zufallsglück: die Schloßbibliothek in Mannheim. Die wurde ungefähr so um 1860/70 großartig in einem alten Rokokosaal mit einem Tiepolo-Bild untergebracht, nebedran ist der Raum, in dem die Rheinische Akademie der Wissenschaften tagte und Schiller *Fiesco* vorgelesen hat. Wirklich eine gute Gegend.« (Erg.-Bd., 343) Hier also der *genius loci*. Das nahe Oggersheim erwähnt Bloch nicht, wie er offensichtlich vieles beschweigt, was die Ursprünge seines philosophischen Denkens betrifft. Aufschlußreich vielleicht in diesem Zusammenhang folgende Textstelle in *Experimentum Mundi*, jenem dem Andenken ROSA LUXEMBURGS gewidmeten Band von 1975: »Kunst und Veränderungswille bringen sogar kraft der Kategorie Vor-Schein zwei ganz verschiedene Geister wie Brecht und Schiller nahe. Die verpflichtende Verbindung kommt durch den Citoyen ...« (15, 199)

Am Schluß noch eine andere, bislang ebenfalls noch nicht hervorgehobene Bezugnahme von ERNST BLOCH auf FRIEDRICH SCHILLER. Wenn auch zurückhaltend verborgen, parallelisiert ERNST BLOCH seine eigene geistige Entwicklung mit der von FRIEDRICH SCHILLER. In seinem Brief vom 7. Oktober 1964 an SIEGFRIED UNSELD schreibt er im Zusammenhang mit dem Wiederabdruck der Ersten Fassung des *Geists der Utopie* von 1918: »Das Buch selber kann sich auch heute sehen lassen. Nicht nur weil es, mutatis mutandis, meine ›Räuber‹ sind ...«⁴ Gewichtet man diese

4 ERNST BLOCH: *Briefe 1903–1975*. 2. Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 889.

Aussage – auch im Zusammenhang mit seiner »Sklavensprache«⁵ – schwer, so dürfte vielleicht der – mehrfach geänderte – Titel seiner höchst bedeutsamen Leipziger SCHILLER-Rede von 1955 in dem HANS MAYER gewidmeten Band seiner *Literarischen Aufsätze* wohl auch als subjektiv bezogene Aussage verstanden werden, nämlich so: »Leipzig als Blochs Abbiegung und Höhe«. Es sind immer noch »Spuren« zu dem Thema zu finden, auf das in diesem Beitrag gezielt wurde, nicht zuletzt im BLOCH-Archiv seiner Heimatstadt Ludwigshafen, wo sich der erhaltene Teil seines Nachlasses befindet.⁶ Ein letztes: SCHILLERS Ausspruch im *Don Karlos* war noch dem alten großen Mann verbindliche Maxime. Der Marquis von Posa spricht da an die Königin gerichtet: »Sagen Sie / Ihm daß er für die Träume seiner Jugend / Soll Achtung tragen, wenn er Mann seyn wird ...«⁷ Erwähnt wird kurz vorher das »kühne Traumbild eines neuen Staates«, für das durchaus der BLOCHSche Begriff der konkreten Utopie gesetzt werden kann. Der Weg dahin ist ein Weltprozeß, ist wie in SCHILLERS Gedicht *Kolumbus* »lauter Ausfahrt ins Neue, noch Unbekannte und deren Feier«. (9, 114) Und dann das lange Zitat aus diesem Gedicht, das zu den Texten gehört, die ERNST BLOCH besonders nahe waren und seine Weltanschauung gerade wegen des ihm innewohnenden »Beschwörend-Idealen« mitgeprägt haben:

Steure, mutiger Segler! Es mag der Witz dich verhöhnen,
 Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand.
 Immer, immer nach West! Dort muß die Küste sich zeigen.
 Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.
 Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer!
 Wär' sie noch nicht, sie stieg jetzt aus den Fluten empor.

- 5 Vgl. dazu das hochinteressante Buch von INGRID und GERHARD ZWERENZ: *Sklavensprache und Revolte. Der Bloch-Kreis und seine Feinde in Ost und West*. Hamburg und Berlin: Schwartzkopff Buchwerke 2004.
- 6 Hingewiesen sei wenigstens auf den dort vorhandenen und noch nicht erschlossenen Briefwechsel (u. a. Briefe an JOHANNES R. BECHER aus den Jahren 1953–1955) und vor allem auf die – wohl für den Redakteur des *Sonntag*, GEORG PILTZ, bestimmten – Notizen über seinen SCHILLER-Vortrag von 1955 (Mappe 70, Blatt 4).
- 7 Vgl. *Don Karlos*, IV. Akt, 21. Auftritt.

Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß. (13, 104)

Noch weitergehende Ideen zu BLOCHS Begegnung mit SCHILLERS Werk liegen nahe. Ihnen nachzugehen, bedürfte es akribischer Forschungen.⁸

8 Hingewiesen sei immerhin auf eine frühere Publikation des Verf.: GÜNTER MIETH: *Ernst Blochs Schiller-Rede von 1955. Weimar als Schillers Abbiegung und Höhe*. In: *Ernst Blochs Leipziger Jahre*. Beiträge des V. Walter-Markov-Kolloquiums, hg. v. MANFRED NEUHAUS und HELMUT SEIDEL. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 2001, S. 113–118. – Leider ist die Dissertation von ANDREA SCHNEIDER-MEYER noch nicht angeschlossen oder zugänglich. Vgl. dazu: *Bloch-Almanach 17 / 1998*, hg. v. KARLHEINZ WEIGAND. Mössingen-Tälheim: Talheimer Verlag 1998, S. 135.

DIETRICH LÖFFLER

Der deutsch-deutsche Literaturtausch in den siebziger Jahren

Der deutsch-deutsche Literaturtausch ist noch wenig erforscht. Die erste Konferenz zu diesem Thema fand übrigens im September 1996 in Leipzig unter dem Titel *Das Loch in der Mauer* statt. Dieser Titel ist für die Sicht auf den Austausch charakteristisch – er suggeriert eine weitgehende gegenseitige Abschottung der Literaturen durch eine Mauer, die als nahezu undurchlässig vorgestellt wird. Die seitdem zugänglich gewordenen Zeugnisse und entsprechende Analysen legen aber nahe, angesichts der Intensität von einem Literaturtausch oder gar von einem Literaturtransfer zu sprechen.

Diese Darstellung steht noch aus. Es gibt kein Gesamtbild der Kontakte auf allen Ebenen, unter den Autoren und im Buchhandel, noch weniger ein Bild der Intensität, seiner Bedeutung für das literarische Schaffen und die Rezeption. An dieser Stelle kann ich ebenfalls erst einmal Material bereitstellen – mir geht es im wesentlichen darum, die kulturpolitischen Voraussetzungen zu umreißen und die Konsequenzen für die Entwicklung der DDR-Literatur anzudeuten. Dafür ist ein Rückblick auf die sechziger Jahre hilfreich.

Sie waren politisch geprägt vom Bau der Mauer, einem Höhepunkt des Kalten Krieges. Die ersten Reaktionen nach dem 13. August 1961 schienen die Spaltung zwischen Ost und West zu vertiefen. Während sich prominente Schriftsteller der DDR loyal zum Bau der Mauer äußerten, forderten westdeutsche Schriftsteller eine klare Distanzierung.

Im Osten wandten sich die Schriftsteller verstärkt den gegenwärtigen Problemen ihres Landes zu. ULRICH PLENZDORF hat dies einmal in einer Veranstaltung so formuliert: »Wir standen mit dem Rücken zur Mauer und schauten kritisch aufs eigene Land.«¹ Die gewonnene politische Sicherheit sollte für eine selbstbewußtere und freiere Entwicklung der Literatur genutzt werden. In dieser Haltung sind jene Filme (*Karla*,

1 Am 15. 2. 2005 in Halle.

Das Kaninchen bin ich etc.) entstanden, die dann nicht aufgeführt werden durften oder verboten wurden.

In der Literatur hat sich für die neue Sichtweise der Begriff *Ankunft im Alltag* eingebürgert. Wichtige Texte erschienen freilich später als die Filme, was mit den völlig anderen Produktionsbedingungen zu tun hatte. Es ist jedoch bemerkenswert, daß die gewonnene Sicherheit in der Verlagsarbeit vor allem für eine Erweiterung des Kanons genutzt wurde. 1962 erschienen in der DDR immerhin 24 westdeutsche Belletristik-Titel.² Es zeichnete sich schon ab, daß der Mauerbau die Kontakte nicht hatte abreißen lassen. Bis 1965 erschienen Werke von FRANZ KAFKA bei Rütten & Loening, von JEAN-PAUL SARTRE und ERNEST HEMINGWAY im Aufbau-Verlag, von WILLIAM FAULKNER im Verlag Volk und Welt.

Die literarischen Akteure, die Verleger vor allem, hatten etwas in Bewegung gesetzt, was schwerlich aufzuhalten war. Das schlug sich im Perspektivplan der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel im Kulturministerium von 1964 nieder: »Einige Literaturströmungen haben wir bisher in der DDR (im Unterschied zu den anderen sozialistischen Ländern) noch nicht vorgestellt:

1. sogenannte ›Klassiker der bürgerlichen Moderne‹ (Musil, Joyce, Proust)
2. die amerikanische ›Beatliteratur‹
3. den ›nouveau roman‹ Frankreichs
4. das absurde Theater
5. eine Reihe dekadenter Schriftsteller oder Schriftsteller mit dekadenten Zügen.

In den Perspektivplänen unserer zuständigen Verlage ... finden sich einige Titel der angeführten Gruppen.«³

Diese Erweiterung des Kanons wurde freilich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre abrupt gestoppt. Die Debatten im Anschluß an die Prager Kafka-Konferenz (1963/64) und das 11. Plenum (1965) kennzeichnen

2 SIMONE BARCK, MARTINA LANGERMANN, SIEGFRIED LOKATIS: »Jedes Buch ein Abenteuer«. *Zensurssystem und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*. Berlin: Akademie Verlag 1997, S. 211.

3 Ebenda, S. 218f.

den Abbruch dieser Entwicklung. Dennoch war mit der Planung und der begonnenen Editionspraxis ein Kurs gegen eine Abschottung des literarischen Lebens eingeschlagen worden, was schwer aufzuhalten war. Die Perspektivpläne der Verlage Ende der sechziger Jahre kamen auf die abgebrochenen Editionsprojekte zurück, wobei die zitierten Formulierungen aus dem Perspektivplan der HV benutzt wurden. Nachdem die 6. Tagung des ZK 1972 eine Lockerung der Literaturpolitik eingeleitet hatte, konnten die Pläne allmählich verwirklicht werden. Daß dies Schritt für Schritt geschah, hat mehrere Ursachen. Durch den Planungsmechanismus brauchten alle Titel einen Vorlauf von mehreren Jahren, und die Druckgenehmigungspraxis, also die Zensur, verzögerte häufig genug die Publikation zusätzlich.

Wichtiger aber ist die inhaltliche Komponente. Zwischen Kulturfunktionären und literarischen Akteuren herrschte ein weitgehender Konsens darüber, daß die realistische Literatur die bestimmende der sozialistischen Gesellschaft sei. Das herrschende Realismusparadigma spannte den Rahmen auf, innerhalb dessen Literatur bereitgestellt werden sollte. Dabei ging es den Akteuren aber nicht um eine dogmatische Festlegung – die ist eher bei den Funktionären zu beobachten – als um eine sukzessive Erweiterung. Aus dieser Haltung resultiert, daß in den siebziger Jahren die aktuelle Literatur aus der Bundesrepublik für die Verlage wenig interessant war. In ihr setzte sich – wie HEINZ LUDWIG ARNOLD schreibt – als »der gemeinsame Trend vieler Einzelpositionen in der Literatur ... ein Subjektivismus [durch], der mit einem deutlichen Hang zum autobiographischen Schreiben verbunden war«.⁴ Einer solchen Privatisierung – als Selbsterfahrung oder als Erkundung von Lebensalternativen – stand man in der DDR eher verständnislos gegenüber.

So heißt es in einer Überlegung zum Perspektivplan im Aufbau-Verlag für 1970 bis 1975: »In der westdeutschen Literatur nimmt der Schwund an Realismus und Engagement immer mehr zu, vor allem unter den jungen Autoren. Ansätze von Gesellschaftskritik werden derart verpackt, daß man sie nur noch mühsam erkennt. Da wir aus ideologischen, zum Teil auch ästhetischen Gründen selbst auf die Romane eines Autors wie

4 HEINZ LUDWIG ARNOLD: *Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990. Ein kritischer Überblick*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995, S. 105.

Martin Walser verzichten, bleiben uns zur Zeit im wesentlichen nur die ›wirklich linken‹ Autoren, deren politisch hoch achtenswerte Haltung nicht durchaus mit der Qualität ihrer literarischen Aussage kongruiert.⁵

Autoren, die als realistisch anerkannt waren, wie HEINRICH BÖLL, MARTIN WALSER, SIEGFRIED LENZ, waren nach ihren ersten bedeutenden Werken kontinuierlich übernommen worden. Das Editionsverbot für ALFRED ANDERSCH und GÜNTER GRASS hatte politische Ursachen – ANDERSCH wurde anfangs noch als Verräter tabuisiert, GRASS wurde seine Stellungnahme zum Mauerbau angelastet. Jetzt versuchten die Verlage auch jene Autoren zu publizieren, die bislang aus kulturpolitischen Gründen zurückgehalten worden waren.

Ein Beispiel: 1979 erschien in der *Weißten Reihe* des Verlages Volk und Welt eine repräsentative Auswahl der Gedichte von HANS MAGNUS ENZENSBERGER, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von KLAUS SCHUHMAN. Er hatte die Gedichte nicht nur herausgegeben, sondern die Ausgabe auch mit initiiert. In den Papieren zum Druckgenehmigungsverfahren findet sich ein *Lektorat*, in dem er schreibt: »Wenn sich – wie man hört – Lektoren von DDR-Verlagen überlegen, ob sie – für die achtziger Jahre – die Gedichte von Wilhelm Lehmann und Karl Krolow zum Druck vorbereiten sollten, dann stellt sich allen Ernstes die Frage, ob unsere literarischen Maßstäbe noch stimmen, ob wir ›blind‹ geworden sind und ein Bild von der Lyrik der BRD zu zeichnen beginnen, das die wichtigsten Autoren unterschlägt. Enzensberger gehört dazu.«⁶

Die letzte Hürde, die für die Edition zu nehmen war, war wieder eine politische. ENZENSBERGER gab die Rechte nur, wenn auch die *landessprache* aufgenommen werde, weshalb der Aufbau-Verlag resigniert hatte. Man kennt die »kritischen« Verse:

meine zwei länder und ich, wir sind geschiedene leute,
und doch bin ich inständig hier,
in asche und sack, und frage mich:
was habe ich hier verloren ?

5 Archiv des Aufbau-Verlages, Nr. 1499, S. 19.

6 SAPMO-BArch, DR 1 / 2369a.

das habe ich hier verloren,
was auf meiner zunge schwebt,
etwas andres, das ganze,
das furchtlos scherzt mit der ganzen welt
und nicht in dieser lache ertrinkt,

verloren an dieses fremde, geschiedne geröchel,
das gepreßte geröchel im *neuen deutschland*,
das frankfurter allgemeine geröchel
(und das ist das kleinere übel),
ein mundtotes würgen, das nichts von sich weiß...⁷

Anders als sich die Lektorin erinnert,⁸ sind diese Zeilen sehr wohl in den Gutachten benannt. Sie waren auch zu bekannt, als daß man sie hätte verbergen können. Es war inzwischen möglich, diesen Text zu bringen. In der *Weißten Reihe* erschienen dann auch Bände von GOTTFRIED BENN, PAUL CELAN, ERNST JANDL, THEODOR KRAMER, SAINT-JOHN PERSE, EZRA POUND.

Die weitgehende Akzeptanz des Realismusparadigmas unter den literarischen Akteuren bewirkte freilich, wie schon gesagt, daß die aktuelle westdeutsche Literatur kaum verlegt wurde, sieht man von den eingeführten und den explizit linken Autoren ab. Die Editionen wurden aber mit Rückgriff auf frühere Texte wichtiger Autoren allmählich ausgebaut. 1973 erschienen Gedichte und Prosa von INGEBORG BACHMANN, in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre mehrere Erzählungen von GABRIELE WOHMANN, 1979 ELFRIEDE JELINEKS *Die Liebhaberinnen*, 1981 NIKOLAUS BORNS *Die erdabgewandte Seite der Geschichte*. Mit diesen und anderen Editionen vollzog sich stetig und unaufhaltsam eine Ausweitung des Realismusparadigmas, wobei die westdeutsche Literatur allerdings nicht mehr zentral war. Die Ausweitung vollzog sich vornehmlich über die Rezeption fremder Nationalliteraturen. Politische und kulturpolitische Ereignisse

7 HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Beschreibung eines Dickichts*. Hg. von KLAUS SCHUH-MANN. Berlin: Volk und Welt 1979, S. 39f.

8 SIMONE BARCK, SIEGFRIED LOKATIS (Hg.): *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*. Berlin: Ch. Links Verlag 2003, S. 268.

wie die BIERMANN-Ausbürgerung und ihre Folgen haben dies nicht mehr beeinflusst, nicht einmal verzögert.

Diese Entwicklung in der Erarbeitung und Bereitstellung von Weltliteratur hatte eine wesentliche Erweiterung des Kanons zur Folge. Die Erweiterung ist wohl am besten mit einem Schlagwort zu charakterisieren, das in der kulturpolitischen und ästhetischen Debatte der DDR immer virulent war, mit dem von ROGER GARAUDY vertretenen »Realismus ohne Ufer«. HONECKER hatte ihn in seinem Bericht an die 9. Tagung des ZK der SED im Mai 1973 strikt abgelehnt: »Einen ›Realismus ohne Ufer‹, der die sozialistische Ideologie preisgibt und auf dem Brackwasser bürgerlicher Denkart dahintreibt, haben wir stets abgelehnt und lehnen ihn ab.«⁹ In den achtziger Jahren wurde das, was offiziell ideologisch verpönt blieb, praktisch, in der Bereitstellung von Literatur, realisiert.

Der Literaturtransfer in der anderen, in der Ost-West-Richtung verlief den kulturpolitischen Rahmenbedingungen entsprechend völlig anders, aber nicht weniger intensiv, und seine Bedeutung für die Literaturentwicklung war ebenso groß. In der Bundesrepublik setzte nach den Boykotten in den fünfziger Jahren in der ersten Hälfte der Sechziger eine Entdeckung der DDR-Literatur ein. Die Zeitschrift *alternative* gab in Heft 35 vom April 1964 eine Übersicht über die jüngste DDR-Literatur, darunter auch eine Skizze der Lyrikwelle von BERND JENTZSCH. Seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre stieg das Interesse an der DDR-Literatur. Die Ursachen sind vielfältig. Zum einen interessierten sich viele ehemalige DDR-Bürger für die Literatur aus dem Land, das sie nicht besuchen konnten oder wollten. Zum anderen waren für die »Achtundsechziger« die sozialen Programme der sozialistischen Länder und ihre Aufnahme in der Literatur ein wenn auch kritisch gesehenes Pendant ihrer eigenen Interessen. Und nicht zuletzt glich die DDR-Literatur durch das durchgängige realistische Programm in Thematik, Konfliktgestaltung und Menschenbild den Mangel aus, den die Literatur der Bundesrepublik vor allem seit den siebziger Jahren aufwies. ROLF SCHNEIDER hat in einer etwas kolportagehaften Literatursatire diese »Injektion aus vollblütigem

9 ERICH HONECKER: *Reden und Aufsätze*. Bd. 2. Berlin: Dietz Verlag 1975, S. 279.

Realismus«¹⁰ in die westdeutsche Dichtung pointiert dargestellt. Von Bedeutung für die Verbreitung der DDR-Literatur war, daß sie bald Eingang in die Schullektüre gefunden hatte – das Initialwerk war PLENZDORFS *Die neuen Leiden des jungen W.*, dem dann Texte von CHRISTA WOLF und anderen folgten.

Diese für die DDR eigentlich erfreuliche Entwicklung stieß bei der SED-Führung auf Mißtrauen, das sich mit der Politik der Regierung BRANDT / SCHEEL gegenüber der DDR, für die die Einheit der Kulturation programmatisch war, steigerte. Nach Abschluß des Grundlagenvertrags (1972) sah sich die Führung genötigt, die Politik der Abgrenzung auf ideologischem Gebiet voranzutreiben. Dies fand seinen Niederschlag in einem von HANNS HÖRNIG für KURT HAGER verfaßten Grundsatzpapier *Zur Arbeit der belletristischen DDR-Verlage nach der BRD*, datiert vom 20. 3. 1973.

Eingangs wurden treffend die positiven Aspekte herausgestellt: »Die Attraktivität unserer Literatur ist gewachsen.« Statt aber auf die Kraft der Literatur zu setzen, wurde sie vielmehr als Gefahr gesehen: »Nicht gering aber ist die gezielte politische Aktivität westdeutscher Verlage, das wird aus ihren Lizenzanforderungen sichtbar, insbesondere jene Literatur in der BRD herauszugeben, die nach ihrer Meinung kritische Distanz zum Sozialismus in der DDR beinhalten [!]. Offensichtlich ist weiter ihr Bestreben, zu Schriftstellern der DDR in engen Kontakt zu kommen. Das wird mit verschiedenen Methoden praktiziert: Eine Werbung, die den DDR-Autor als ›Hausautor‹ einverleibt; Organisation von Autorenlesungen in der BRD; persönliche Besuche durch westdeutsche Verlagslektoren und Literaturwissenschaftler; Lobhudeleien in Briefen; Vorschläge für Literaturpreise.«¹¹

Den westdeutschen Einfluß abzuwehren, schien der Führung um so dringender, als sie argwöhnte, daß die literarischen Akteure die Gefahr nicht durchschauten. »Angesichts der ohnehin bei manchen Autoren vorhandenen Illusion über den Charakter scheinbar loyaler Verlagsvertreter und Rezensenten, wie Erscheinungen politischer Sorglosigkeit in Verlagen, halten wir es für erforderlich, die Arbeit der DDR-Verlage für

10 ROLF SCHNEIDER: *Jede Seele auf Erden*. Wien, Darmstadt: Zsolnay 1990, S. 19.

11 SAPMO-BArch, DY 30 / IV B2 / 9.06 / 29, S. 1.

schöne Literatur in bezug auf die BRD, insbesondere auf die Lizenzvergaben zu präzisieren.«¹²

An diesem Papier fällt auf, daß kein Konzept vorgelegt wird, wie das erkennbare Interesse an der DDR-Literatur ausgenutzt und wie die Anbahnung von Kontakten unterstützt werden soll, wenn man von der Unterstützung oder der Gründung eines DKP-nahen Verlages einmal absieht. Die Schriftsteller sollten vollständig an die Bedingungen der Publikationstätigkeit in der DDR gebunden bleiben, selbst dann, wenn sie in der Bundesrepublik veröffentlichen sollten. Sie sollten gewissermaßen in einem Reservat verbleiben. Das Programm war rein isolationistisch und defensiv.

Diesen Überlegungen sind in den nächsten Jahren keine entsprechenden Anweisungen oder Verordnungen gefolgt. Das war im Grunde auch überflüssig, weil die vorliegenden Gesetze schon eine strenge Kontrolle und entsprechende Sanktionen ermöglichten. Die ursprünglich vorhandene Vertragsfreiheit der DDR-Autoren gegenüber westlichen Verlagen war nach dem Bau der Mauer etappenweise auf das Büro für Urheberrechte (BfU) übergegangen. Die Anordnung über die Wahrung der Urheberrechte vom Februar 1966 verpflichtete die Autoren, vor Abschluß eines Vertrages mit Partnern »außerhalb der DDR« die Genehmigung des Büros einzuholen. Gegen unbekannte junge Autoren waren bereits strafrechtliche Maßnahmen verhängt worden, wenn die Staatssicherheit ihre schriftstellerischen Äußerungen, ob mit oder ohne Westkontakte, als staatsfeindliche Aktivitäten auslegte. Gegen anerkannte Schriftsteller sind die bestehenden Gesetze, aber auch die vorgeschlagenen Regulative für Westveröffentlichungen nicht eingesetzt worden.

Daß gegen anerkannte Autoren nicht eingeschritten wurde, hatte politische Gründe. Die Führung wollte auf dem Wege zur internationalen Anerkennung kein internationales Aufsehen und erst recht keine Konflikte provozieren. Die DDR-Funktionäre hätten mit weiteren entsprechenden Ordnungsstrafen gegen jene, die sich nicht an die innerstaatliche Devisenregelung hielten, nur darauf aufmerksam gemacht, daß sie das internationale Urheberrecht für Autoren der DDR hätten einschränken wollen. Darauf wollte es die Führung in Erwartung der internationalen

12 Ebenda, S. 2.

Anerkennung nicht ankommen lassen. Deshalb konnten die Autoren ihre Publikationsabsichten realisieren, ohne rechtliche Konsequenzen zu gewärtigen.

Ich gebe einige Beispiele: Als STEFAN HEYM 1974 bei Bertelsmann in München seine Anthologie der DDR-Literatur *Auskunft* herausbrachte, boten von den 36 eingeladenen Autoren 21 bisher unveröffentlichte Texte an. Das blieb unbeanstandet. GÜNTER KUNERT hatte (nach einer Aufstellung des BfU) zwischen 1970 und 1979 insgesamt 21 selbständige Publikationen in der Bundesrepublik und in Österreich, von denen nur fünf vom Büro genehmigt worden waren.¹³ HANS JOACHIM SCHÄDLICH erhielt nach der Veröffentlichung von *Versuchte Nähe* bei Rowohlt 1977 nur ein Mahnschreiben, die versäumte Genehmigung einzuholen.¹⁴ ERICH LOEST wurde für die nicht genehmigte Auflage von *Es geht seinen Gang* bei DVA 1978 nicht zur Verantwortung gezogen. Unter den Autoren kursierte das Gerücht, »Texte, die von drei heimischen Verlagen oder Zeitschriften abgelehnt worden waren, könnte man ›drüben‹ herausbringen.«¹⁵

Diese Duldung in den siebziger Jahren brachte so ganz allmählich eine Ausweitung der direkten Kontakte der Autoren mit den Verlagen in der Bundesrepublik, wie sie dann in den Achtzigern nahezu durchgängig praktiziert wurden. Daß die Autoren an einer Veröffentlichung auch in der Bundesrepublik interessiert waren, muß nicht weiter ausgeführt werden. Öffentlichkeit ohne Einschränkungen war schließlich ein Ziel ihrer Arbeit. Sie nahmen die Angebote an und stellten sich aktiv auf diese Möglichkeiten ein.

Die schnell ansteigende Verbreitung der DDR-Literatur in der Bundesrepublik kann zahlenmäßig vorläufig nur in Ausschnitten belegt werden. Zwischen 1969 und 1971 hatten 54 westdeutsche Verlage 112 Lizenzen genommen, davon 55 repräsentativ für die DDR-Literatur.¹⁶ Für die

13 SAPMO-BArch, DY 30 / IV B2 / 9.06 / 117.

14 HANS JOACHIM SCHÄDLICH: *Über Dreck, Politik und Literatur*. Berlin: Literarisches Kolloquium 1992, S. 110.

15 ERICH LOEST: *Der vierte Zensor*. Stuttgart, Leipzig: Linden-Verlag 2002, S. 120.

16 SIEGFRIED LOKATIS: *Phasen deutsch-deutscher Literaturpolitik der DDR unter Ulbricht – Devisenprobleme, Außenhandelsinstrumente und Kontrollinstanzen*. In: MARK LEHMSTEDT,

siebziger Jahre gibt es eine Aufstellung des Büros für Urheberrechte, nach der in den fünf Jahren zwischen 1976 und 1980 1.849 »urheberrechtliche Nutzungsbefugnisse« in deutschsprachige Länder vergeben worden sind. Darin sind auch Rechte von DDR-Verlagen für ausländische Schriftsteller sowie für wissenschaftliche Literatur enthalten.¹⁷

1978 veröffentlichte die Zeitschrift *Buch und Bibliothek* einen Sammelbericht über *Schöne Literatur der DDR*, der 309 Titel enthielt, die fast ausschließlich in Verlagen der Bundesrepublik erschienen waren. In dieser Zählung sind Gesammelte Werke (JOHANNES R. BECHER, BERTOLT BRECHT, JOHANNES BOBROWSKI, ANNA SEGHERS) und Werkausgaben (PETER HACKS, STEPHAN HERMLIN, HEINER MÜLLER) als jeweils ein Titel enthalten. Werke bereits ausgereister Autoren wurden nur erfaßt, sofern sie in der DDR geschrieben worden waren. Der Verfasser (Leiter der Stadtbibliothek Diepholz) schlug 40 Titel für die Anschaffung in Schulbibliotheken vor und verzeichnete 5 Titel mit Unterrichtshilfen.¹⁸

Die führenden Verlage Luchterhand, Suhrkamp, S. Fischer und Kindler übernahmen praktisch sofort – wenn nicht gar vor dem Erscheinen in der DDR – die Werke jener Autoren, die für die Entwicklung der DDR-Literatur bestimmend waren. Werke von Autoren aus der zweiten Reihe erschienen mit Verzögerung, aber auch in bekannten Publikumsverlagen. Werke, die dem sozialistischen Realismus orthodoxer Prägung zuzuordnen sind, wurden von diesen Verlagen nicht verlegt und wanderten ab in jene, die von der DDR über die DKP gestützt worden sind.

Die Überschreitung der innerdeutschen Grenze, die die literarischen Akteure gegen den Willen der SED-Führung zunehmend praktizierten, war für die Entwicklung der DDR-Literatur folgenreich. Sie vertiefte die Differenzierung unter den anerkannten DDR-Schriftstellern, die in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre eingesetzt hatte, als kritische Autoren Konzepte entwickelten, mit denen sie sich vom sozialistischen Realismus abwandten. CHRISTA WOLFS *Lesen und Schreiben* markiert den Wende-

SIEGFRIED LOKATIS (Hg.): *Das Loch in der Mauer. Der innerdeutsche Literaturtausch*. Wiesbaden: Harrassowitz 1997, S. 53.

17 Büro für Urheberrechte: *Aus der Arbeit*. Berlin 1981, S. 62.

18 KLAUS SEEHAFFER: *Schöne Literatur der DDR. Autoren – Themen – Formen*. In: *Buch und Bibliothek*, 30. Jg., H. 1 / 1978, S. 64–75.

punkt. Die nun mögliche Teilhabe am westdeutschen Kommunikationsraum war nicht bloß eine Ergänzung ihres Wirkungsbereichs, sondern eine faktische Stütze ihrer Programmatik.

Das führte intern zu heftigen Konfrontationen. ERIK NEUTSCH konstruierte auf einer Beiratssitzung des Mitteldeutschen Verlags im April 1972 eine Gruppe rechter Schriftsteller. Er meinte zu beobachten, »daß sich nach dem Parteitag eine rechte Gruppierung innerhalb der Literaturgesellschaft gebildet hat und daß die Schriftsteller, die seit Jahren als Verbündete der Partei schreiben und arbeiten, ihre politischen und ästhetischen Positionen gegen viele Angriffe verteidigen müßten.« Zu Autoren der rechten Gruppierung zählte er ausdrücklich HERMANN KANT, CHRISTA WOLF und GÜNTER KUNERT. Andere Autoren, wie MAX WALTER SCHULZ, WERNER BRÄUNIG und BERNHARD SEEGER, die an der Sitzung teilnahmen, widersprachen ihm nicht.¹⁹

Diese Gruppenbildung wurde vor allem an den Westreisen von Autoren festgemacht. Den benachteiligten Autoren ging es auch darum, ebenfalls an Westgeld zu kommen, um in die Bundesrepublik und das westliche Ausland reisen zu können. Das Büro für Urheberrechte durfte nämlich für Westreisen der Autoren seit 1970/71 nur insgesamt 50 000 Valutamark zur Verfügung stellen. Das Limit war unverändert festgeschrieben. Die Autoren, die im Westen verlegt wurden, mußten ihr Honorar in der DDR in Ostmark, teils als Intershop-Schecks empfangen, aber das Büro hatte Vereinbarungen mit den Verlagen getroffen, indem sie diese bat, »eine vereinbarte Summe zum Verbrauch durch den Autor, d. h. zur Verwendung bei Reisen in die Bundesrepublik, zurückzustellen (zurückzuhalten).«²⁰ Die Autoren mit Publikationen in Westverlagen waren derart deutlich begünstigt. Die intern gebliebenen Proteste der sozialistisch-realistischen Autoren hatten allerdings keine Folgen – die Devisenregelung und die Praxis in der halblegalen Erteilung von Devisen wurden nicht geändert.

Die Möglichkeit, im Westen zu publizieren, brachte den Autoren einen noch viel wichtigeren Vorteil. Sie konnten von einer stärkeren

19 SAPMO-BArch, DY 30 / IV B2 / 2.02 / 77.

20 Niederschrift für die Abteilung Kultur im ZK der SED, S.3. SAPMO-BArch, DY 30 / IV B2 / 9.06 / 42.

Position aus in die Verlagsverhandlungen gehen. Weil sie die Möglichkeit hatten, ihre Texte, so wie sie sie verfaßt hatten, und nicht, wie sie die Zensur wünschte, nun in der Bundesrepublik an die Öffentlichkeit zu bringen, konnten sie Zensureingriffen selbstbewußter entgegentreten. Für die meisten Autoren waren seit den siebziger Jahren die Westverbindungen in den Verlagsverhandlungen immer gegenwärtig!

Die zunehmende Verzahnung der Autoren mit der bundesdeutschen Verlagswelt und Öffentlichkeit ging mit einer Teilnahme an der geistigen Welt des Westens einher, die um so wichtiger wurde, als der dogmatische Marxismus-Leninismus jede Anziehungskraft verloren hatte. Eine einheitliche Richtung läßt sich für diese Neuorientierung nicht feststellen. Dem Marxismus am nächsten blieb HEINER MÜLLER, der nichtdogmatische moderne linke Konzepte verarbeitete. CHRISTA WOLF dagegen diagnostizierte für sich 1980 die Trennung vom Marxismus. In ihrem Tagebuch notierte sie: »Nein, es liegt wohl im Marxismus selbst, so, wie er sich bis jetzt präsentiert, daß er zu dieser rein pragmatischen Ökonomielehre und zu diesem Utilitarismus herunterkommen konnte, aus dem kein Funke mehr zu schlagen ist und der für die Kunst nichts bringt.«²¹ In den Zeugnissen und Erinnerungen von CHRISTA WOLF und GÜNTER DE BRUYN finden sich dementsprechend seit Ende der siebziger Jahre überhaupt keine Reflexionen mehr auf Themen der marxistisch-leninistischen Philosophie, Ästhetik und Literaturtheorie, auch dann nicht, als sich letztere in der Adaption von Rezeptionsästhetik, Semiotik etc. von der dogmatischen Abbildtheorie abwandte.

In den siebziger Jahren schritt die Emanzipation der Schriftsteller allmählich fort und brachte die Parteiführung zunehmend in Bedrängnis. Der BIERMANN-Ausbürgerung 1976 folgten unerwartet heftige Proteste von Künstlern, die in einen einmaligen Exodus mündeten.

Als dann im Februar 1979 ROLF SCHNEIDERS *November* und STEFAN HEYMS *Collin* bei Knaus in Hamburg bzw. im Bertelsmann-Verlag München erschienen, handelte die Parteiführung. Diese Vorgänge zeigten ihr, wie eine Zuarbeit des Büros für Urheberrechte, aus der bereits zitiert

21 CHRISTA WOLF: *Ein Tag im Jahr 1960–2000*. München: Luchterhand Literaturverlag 2003, S. 283.

wurde, bestätigte, daß die Kontakte der Autoren zu den Westverlagen sich nicht nur ausgeweitet hatten, sondern auch ihrer Kontrolle weitgehend entglitten waren.

Um das zu korrigieren, beschloß das Politbüro am 13. Februar 1979, daß eine verschärfte Fassung der Zoll- und Devisengesetze vorzubereiten sei. Das war der Ansatz zu einer möglichen Kriminalisierung schriftstellerischer Arbeit, wobei das Devisenrecht noch geringer strafbewehrt war als die neuen Paragraphen im 3. Strafrechtsänderungsgesetz, das gleichzeitig mit dem neuen Devisenrecht im Gesetzblatt vom 2. Juli 1979 verkündet wurde. Es stellte nämlich die Verbreitung von »Schriften, Manuskripten, ... die geeignet sind, den Interessen der DDR zu schaden, unter Umgehung von Rechtsvorschriften an Organisationen, Einrichtungen oder Personen im Ausland« nach Paragraph 219 als ungesetzliche Verbindungsaufnahme (bzw. nach § 220 als öffentliche Herabwürdigung) mit bis zu fünf Jahren unter Strafe.

In rechtlicher Hinsicht noch weiter ging die ab November 1979 verfolgte Absicht, ein Gesetz zum Schutz der Berufsbezeichnung Schriftsteller zu erlassen, das es ermöglichen sollte, Schriftsteller, die keine Bindung an einen DDR-Verlag hatten und keine Kandidaten des Verbandes waren, aber schriftstellerisch produktiv wurden, »auf der Grundlage der bestehenden Gesetze durch die jeweiligen Ämter für Arbeit und Löhne geregelten Arbeitsverhältnissen« zuzuführen. Sie sollten also zur Arbeit in der Produktion gezwungen werden können.

Der heftige Protest der Schriftsteller gegen die Prozesse gegen HEYM und HAVEMANN im Frühjahr 1979 und die Vorgänge um den Ausschluß der sieben Autoren aus dem Berliner Verband 1979 zeigten der Führung jedoch, daß die Schriftsteller weitere Einschränkungen schwerlich still hinnehmen würden. Die Führung wich zurück. Das Gesetz zum Schutz der Berufsbezeichnung Schriftsteller wurde nie erlassen. Die verschärften Strafbestimmungen wurden allein gegen junge, unbekannte Schriftsteller wie THOMAS ERWIN (1980 nur wegen ungesetzlicher Verbindungsaufnahme) oder FRANK-WOLF MATTHIES (1980 wegen nicht genehmigter Veröffentlichungen) angewandt. Die Bezirksbehörden des MfS versuchten, sie nach Androhung schwerer Strafen durch Ausbürgerung loszuwerden. Strafen wegen Devisenvergehens sind – so weit ich sehe – in den achtziger Jahren nicht wieder verhängt worden.

Resümierend kann man sagen, daß die verschärften strafrechtlichen Maßnahmen von 1979 zur Unterbindung der Westkontakte gegenüber den anerkannten Autoren nur angekündigt blieben und nicht eingesetzt wurden. Die Schriftsteller erweiterten ihre Kontakte stetig, regelten ihre Verbindungen zu den Verlagen in der Bundesrepublik direkt und veröffentlichten mit oder ohne Genehmigung des Büros für Urheberrechte in der Bundesrepublik. Trotz Überwachung und Behinderung gestalteten sie die Beziehungen in ihrem Interesse. Die Zahl der in der Bundesrepublik verlegten Titel aus der DDR-Literatur nahm weiter zu. Von 1981 bis 1988 sind allein 1304 Lizenzen für belletristische Titel von DDR-Autoren vergeben worden – das bedeutet im Jahresdurchschnitt 163, die sich auf insgesamt 120 DDR-Autoren verteilten.²²

Diese grenzüberschreitenden Prozesse haben zur fortschreitenden Auflösung der literaturpolitischen Grundsätze und ästhetischen Normen in der DDR beigetragen. Die kritische Literatur, darunter eine beachtliche Dokumentarliteratur, bestimmte das literarische Leben in der DDR und erreichte in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre ein Massenpublikum. Die Autorenschaft der DDR differenzierte sich weiter aus. Die Literaturszene des Prenzlauer Berges war in noch stärkerem Maße mit dem Westen verbunden. Ihre Autoren ignorierten das literarische Leben in der DDR und setzten sich mit poststrukturalistischen Konzepten auseinander. Die autonomen Bestrebungen der literarischen Akteure hatten die ideologische Eingrenzung durch die Kulturpolitik weitgehend aufgehoben.

22 KLAUS HÖPCKE: *Ost-westdeutscher Buchaustausch in den siebziger und achtziger Jahren*. In: *Berliner Lese-Zeichen*, 2. Jg., H. 10–11 / 1994, S. 23f.

WALFRIED HARTINGER

CHRISTA WOLFS Erzählung *Was bleibt* und der deutsch-deutsche Literaturstreit¹

Im Sommer 1990 entwickelte sich in deutschen Zeitungen und Zeitschriften, flankiert von Beiträgen in ausländischen Journalen, eine Diskussion, die die Ost-West-Wahrnehmung in neue Dimensionen stellte. Zwei Sammelbände dokumentieren inzwischen diese Debatten: *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder »Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge.«* Analysen und Materialien, hg. v. KARL DEIRITZ und HANNES KRAUSS,² und *»Es geht nicht um Christa Wolf.« Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, hg. v. THOMAS ANZ.³ Die beiden Bände ergänzen sich auf glückliche Weise: Während der eine neben der Hauptdebatte im wesentlichen Beiträge bringt, die im Nachhinein die Auseinandersetzungen kommentieren, rekonstruiert der andere (versehen mit Erklärungen des Herausgebers) den Verlauf des Streites. Neueren Datums sind zwei Arbeiten, die nun schon stärker aus der Rückschau Verläufe und Ergebnisse dieser Diskussionen bewerten: die Leipziger Dissertation BERND WITTEKS: *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften* (1996)⁴ und die Berliner Dissertation MONIKA PAPENFUSS' *Die Literaturkritik zu Christa Wolfs Werk im Feuilleton. Eine kritische Studie vor dem Hintergrund des Literaturstreits um den Text »Was bleibt.«* (1998)⁵

1 Dieser nachgelassene Aufsatz WALFRIED HARTINGERS entstand als Teil einer größeren Untersuchung über die Aufnahme des Werks von CHRISTA WOLF und HEINER MÜLLER durch die Literaturkritik in Ost und West (während seiner Tätigkeit am Institut für Medien-Kommunikationswissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2000/2002).

2 Hamburg, Zürich: Luchterhand 1991 (= Sammlung Luchterhand, 1002).

3 München: Edition Spangenberg 1991. Erweiterte Neuausgabe: Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. Im Folgenden: ANZ.

4 Als Buch erschienen: Marburg: Tectum-Verlag 1997.

5 Berlin: Wiss. Verlag 1998.

Diese Materiallage erlaubt zweierlei: einmal, ganze Stränge der weitverzweigten Debatten auszusparen, zum anderen, in der Überschau von Phasen oder Schüben des Disputs zu sprechen.

Zunächst (auch als Anlaß für die Diskussion) ging es um die Bewertung der Erzählung *Was bleibt* von CHRISTA WOLF, die im Sommer 1990 erschienen war und in zwei Zeitungen, in der ZEIT⁶ und in der FAZ⁷ kritisch besprochen wurde. Diese Rezensionen weiteten sich aus zu einer Gesamtsicht des Werkes von CHRISTA WOLF überhaupt.

Dann (gewissermaßen als zweiter Schub) stand die gesamte DDR-Literatur zur Debatte unter Fragen wie: Was hat sie geleistet, was nicht; inwiefern trug sie zur Erhaltung des Systems bei, in welcher Hinsicht verfuhr sie kritisch mit ihm.

Dieser Auseinandersetzung folgte (als dritter Schub) die Abrechnung mit der Literatur der BRD: In der FAZ publizierte FRANK SCHIRRMACHER den Groß-Essay *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe. Über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Bewußtseins*.⁸

Schließlich (als vierter Schub) wurde die Frage nach der Funktion, den Wirkungsweisen von Literatur generell gestellt: vor allem in den Beiträgen KARL HEINZ BOHRERS *Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit*⁹ und ULRICH GREINERS *Die deutsche Gesinnungsästhetik*.¹⁰

Schon dieser Überblick macht deutlich, daß Prinzipielles in solchem Streit verhandelt wurde. An einem geschichtlichen Punkt, da die Einheit Deutschlands kurz bevorstand, wurde die literarische Entwicklung im Deutschland der Nachkriegszeit bilanziert, wurden mögliche Perspekti-

6 ULRICH GREINER: *Mangel an Feingefühl*. Eine ZEIT-Kontroverse über Christa Wolf und ihre neue Erzählung. In: DIE ZEIT vom 1. 6. 1990.

7 FRANK SCHIRRMACHER: »Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten.« Auch eine Studie über den autoritären Charakter: Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung *Was bleibt*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. 6. 1990.

8 In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. 10. 1990.

9 *Merkur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 44. Jg., 1990, Heft 500, S. 851–865. Vom gleichen Autor im gleichen Heft: *Kulturschutzgebiet DDR?*, S. 1015 bis 1018.

10 DIE ZEIT vom 2. 11. 1990.

ven für eine einheitliche deutsche Literatur eröffnet. Schon von daher – aus literaturgeschichtlicher Sicht – ist diese Debatte von Interesse (gleichsam unter der Fragestellung: Wie ist deutsche Literatur der letzten 45 Jahre zu bewerten?). Noch viel aufschlußreicher ist die Auseinandersetzung darüber, in welches Verhältnis Literatur zu Geschichte, Gesellschaft, Moral zu setzen ist. Der Verlauf des Disputs (VON CHRISTA WOLFS *Was bleibt* über die kritische Bewertung der DDR-Literatur und der Literatur der BRD hin zu einer versuchten Neubestimmung der Literaturfunktion) ist nicht zufällig: Am Anfang war schon angelegt, worauf die Diskussion hinauslaufen sollte. Rückblickend schrieb der Kritiker VOLKER HAGE: »Der Streit mag unvermeidlich gewesen sein«; aber er fügte auch hinzu: »Es war dennoch ein Streit am falschen Objekt – und in der falschen Tonlage.«¹¹

Wurde nicht aber vielleicht doch gerade dieses »Objekt« ausgewählt?

Im *ersten Schub* des Streites steht eine Erzählung im Mittelpunkt, in der ein Tag im Leben der Erzählerin (hinter der sich unverkennbar die Autorin CHRISTA WOLF verbirgt) beschrieben wird. Und zwar ein Tag, an dem diese von der Staatssicherheit überwacht wurde. Der Text vermerkt als Entstehungsdatum Juni / Juli 1979 und November 1989; es handelt sich offenbar um eine literarische Arbeit, die 1979 geschrieben, im November 1989 überarbeitet wurde.

Ohne auf den Text als ästhetisches Gebilde wirklich einzugehen, wird in der Kritik sogleich mit der Autorin abgerechnet: ULRICH GREINER und FRANK SCHIRRMACHER erwecken den Eindruck, als würde diese Erzählung CHRISTA WOLFS eine besondere, eine herausragende Stellung im Gesamtwerk der Autorin einnehmen; der Text, zu diesem Zeitpunkt publiziert, könne nur als Reinwaschung der Schriftstellerin verstanden werden: »Das ist ja ein Ding: Die Staatsdichterin der DDR soll vom Staatssicherheitsdienst der DDR überwacht worden sein? Christa Wolf, die Nationalpreisträgerin, die prominenteste Autorin ihres Landes, SED-Mitglied bis zum letzten Augenblick, ein Opfer der Stasi?« fragt GREINER und überlegt: »Was will die Dichterin uns damit sagen? Will sie sagen: Die Stasi war so blöde, daß sie sogar eine Staatsdichterin bespitzelt hat?

11 VOLKER HAGE: *Zehn Thesen*. In: ANZ, S. 249.

Oder will sie sagen: Seht her, ihr armen, von der Stasi um Ansehen und Zukunft gebrachten Mitbürger und ehemaligen Genossen, auch ich wurde überwacht, auch ich war ein Opfer, ich bin keine Staatsdichterin, ich bin eine von euch?« Und er fügt sogleich einige Argumente hinzu, die ihm den Text fragwürdig erscheinen lassen: Es sei inzwischen so viel dokumentarisches Material über die Stasi publiziert worden, daß sich der literarische Text vergleichsweise harmlos ausbebe; man wisse nicht genau, wann der Text wirklich geschrieben sei; hätte sie ihn noch zu alten DDR-Zeiten veröffentlicht, wäre der Text eine Sensation gewesen, heutigen Tags sei er nur noch peinlich. WOLFSches Erzählen, in der typischen »Unschärfe-Relation zwischen der wirklichen Welt ... und der poetischen Welt« sei Ausdruck einer »machtgeschützten Innerlichkeit«, »ein kleines Kapitel aus der langen Geschichte ›Deutsche Dichter und die Macht.«¹²

Für SCHIRRMACHER ist der literarische Text CHRISTA WOLFS noch weniger wichtig als für GREINER. Ihn interessiert die Haltung der Schriftstellerin zum DDR-Staat. Die Demontage eines Denkmals, die er betreibt, basiert auf der Prämisse, daß CHRISTA WOLF vom Anbeginn ihres Schreibens bis zur Wende hin und über die Wende hinaus ihre Helden, ihre Landsleute zum Bleiben in der DDR aufgefordert habe. CHRISTA WOLF habe wahrscheinlich nie den DDR-Staat als totalitäres System verstanden, das nicht zu retten ist. Die Ursachen für eine solche Haltung der Schriftstellerin werden in den (faschistischen) Erfahrungen ihrer Generation gesehen. »Um so erstaunlicher, daß die Dienstverpflichtung der Intellektuellen trotz dieser Erfahrung noch einmal gelang: Sozialismus, Solidarität, schöpferischer Widerspruch, das waren nur andere Worte für Unterwerfungs- und Gleichschaltungsprozesse.« Folglich läuft, bei GREINER ist das vorbereitet, die SCHIRRMACHERSche Argumentation auf die grundsätzliche Problematisierung des Verhältnisses der Intellektuellen zur Macht hinaus. Merkwürdig ist in diesem Zusammenhang die oft bis ins Wort feststellbare Übereinstimmung von GREINER und SCHIRRMACHER. Auch SCHIRRMACHER spricht, wie GREINER, von der »machtgeschützten Innerlichkeit«, auch er redet vom »weitere(n) Kapitel in dem sehr deutschen Traktat von Gedanke und Tat«, auch er konstatiert, daß dieses Buch

12 ULRICH GREINER: *Mangel an Feingefühl* (wie Anm. 5).

»vor zehn, ja vor fünf Jahren der Staatssicherheit (hätte) wohl Schaden zufügen können. Jetzt ist es bedeutungslos, anachronistisch und hat Züge des Lächerlichen.«¹³

Die kritischen Einwände gegen diese vehement eingebrachten Angriffe lassen sich in zwei Richtungen differenzieren (ohne daß die eine die andere ausschließt): Die eine klagt ein, daß nicht wirklich der literarische Text gelesen wurde (setzt sozusagen auf ein traditionell ethisches Verhältnis der Literaturkritik, ein Verständnis, das den Text – in diesem Fall von *Was bleibt* – ernst nimmt), die andere begreift von vornherein, daß der Text nur »benutzt« wird, um ganz andere Motivationen abzuarbeiten. (Charakteristisch die Aussage von THOMAS ANZ: »Die Angriffe der FAZ auf Christa Wolf verfolgten dabei zusammen mit zahlreichen anderen Feuilleton-Artikeln dieser Zeitung vor allem ein Ziel: Mit dem Zusammenbruch der sich sozialistisch oder kommunistisch nennenden Parteidiktaturen in Europa sollte endlich auch die linksintellektuelle Kritik an der Bundesrepublik in sich zusammenbrechen.«¹⁴)

Gegen die vorschnelle Instrumentalisierung des Textes wird durch die »Verteidiger« CHRISTA WOLFS die genaue Analyse dieser Prosa gesetzt.

HEINRICH MOHR bekennt: »Zorn treibt mich zum Schreiben ... Verblüfft bin ich über die Interpretationen und Urteile zum Text *Was bleibt*. Zuweilen will mir scheinen, daß man zwar lesen, aber nicht verstehen gelernt hat, daß zwar nicht gerade Analphabeten, aber doch Illiteraten sich ans Werk machen.« Als Zentrum dieser literarischen Arbeit CHRISTA WOLFS wird dann von MOHR nicht die Stasi-Geschichte bezeichnet: »Auf die Frage ›Was bleibt?‹ hat Christa Wolf mit drei Worten geantwortet: ›Trauer, Reue, Scham‹. Sie hat damit, wohl unbeabsichtigt, präzise das Thema ihrer Erzählung *Was bleibt* benannt.«¹⁵

In die gleiche Richtung denkt auch MANFRED JÄGER: »Die selbstkritische Einsicht, selber zum System zu gehören, dem sie als Prominente nicht entgeht, solange sie nicht selbst alle Zugehörigkeiten aufkündigt,

13 FRANK SCHIRRMACHER: »Dem Druck ...« (wie Anm. 6).

14 THOMAS ANZ: *Christa Wolf und die Intellektuellen im vereinten Deutschland*. In: *Das Parlament* vom 12./19. 8. 1994.

15 HEINRICH MOHR: »Trauer, Reue, Scham«. Zu Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt*. In: *Deutschland Archiv*, Heft 9, September 1990.

wird in diesem Text deutlicher als in allen Arbeiten, die Christa Wolf bisher veröffentlichte.«¹⁶

VOLKER HAGE versucht, die Erzählung in das Gesamtwerk der CHRISTA WOLF einzuordnen: »Im Prosawerk (und in Essays und Gesprächen) geht es seit den Tagen der ›Christa T.‹ bei Christa Wolf um nichts anderes als um die ›Schwierigkeit, ich zu sagen‹ – und um die ›Unfähigkeit, die Dinge so zu sehen, wie sie sind.‹« Und auch HAGE sieht, wie MOHR und JÄGER, in der Subjekt-Problematik die eigentliche Mitte des erzählerischen Unternehmens: »Wie diese Bewachung das Ich verändert, es aufzulösen droht, das ist es, was diese Geschichte erzählt ... Und so fügt sich ›Was bleibt‹ wie ein fehlendes Mosaiksteinchen in die erzählerische Welt dieser Autorin.«¹⁷

In der Tat: *Was bleibt* fällt weder in den Strukturen noch in der Thematik aus dem Rahmen des WOLFSchen Gesamtwerkes heraus. Die erzählerische Konzentration auf einen Tag begegnet schon in *Juninachmittag* und später in *Störfall*. Und die Selbstbefragung der Erzählerin (Autorin) zwischen Anpassung und Nicht-Anpassung durchzieht das Werk CHRISTA WOLFS spätestens seit *Nachdenken über Christa T.* In *Was bleibt* findet nur eine Radikalisierung der Selbstschau statt: »Wir, angstvoll doch auch, dazu noch ungläubig, traten immer gegen uns selber an, denn es log und katzbuckelte und geiferte und verleumdete aus uns heraus, und es gierte nach Unterwerfung und nach Genuß.«¹⁸ Nicht mehr von »Einheit« (wenn auch nur zeitweise) zwischen den einzelnen und der Gemeinschaft geht die Rede, sondern von Entfremdung (also einer Nicht-Einheit): als Entfremdung vom Staat, von sich selbst, von anderen Menschen, vom Produkt seiner Arbeit (der Literatur). Verhandelt wird dies über Motive, die im Text gleichsam wie ein Teppich ausgebreitet werden: über das Motiv der Angst, das Motiv der Scham. Das Motiv der Reue, das Motiv der Sprache zumal: »Und die richtigen Wörter hatte ich immer noch nicht, immer noch waren es Wörter aus dem äußeren Kreis, sie trafen zu, aber

16 MANFRED JÄGER: *Auch Worte sind Taten*. »Was bleibt«, eine Erzählung über die eigene Bespitzelung durch die Stasi von Christa Wolf – 1979 geschrieben, erst jetzt veröffentlicht. Zu spät? In: *Allgemeines Deutsches Sonntagsblatt* vom 29. 6. 1990.

17 VOLKER HAGE: *Kunstvolle Prosa*. In: *DIE ZEIT* vom 1. 6. 1990.

18 CHRISTA WOLF: *Was bleibt*. Berlin: Aufbau 1990, S. 22.

sie trafen nicht, sie griffen Tatsachen auf, um das Tatsächliche zu vertuschen ...«¹⁹

Mit *Was bleibt* liege die Reinwaschung einer »Staatsdichterin« vor? Ganz im Gegenteil: Schärfer ist CHRISTA WOLF noch nie mit sich ins Gericht gegangen.

Bleibt erst einmal zu fragen, warum gerade diese Autorin und dieser Text zur Veranlassung des Literaturstreits wurden.

ULRICH GREINER hat rückblickend die Frage so beantwortet: »In der Tat ging es mir bei dem Streit nicht um Christa Wolf. Ich hatte ihre Bücher mit dem Gefühl gelesen: Das ist nicht deine Sache. Der einzige Vorwurf, den ich akzeptieren würde, lautet: Wenn einem Kritiker das Werk einer Autorin oder eines Autors derart fremd ist, dann sollte er nicht darüber schreiben. Zugegeben. Nur: Christa Wolf, die prominenteste Dichterin der DDR und Repräsentantin der DDR-Kultur, war die erste Schriftstellerin, die nach dem 9. November 1989 ein Buch veröffentlicht hat. Die allgemeine und, wie ich immer noch finde, legitime Frage war: Was würde sie zu dem Umsturz in der DDR sagen ... Nicht habe ich eine Abrechnung oder eine Selbstanklage erwartet, aber doch eine aufrichtige Auseinandersetzung mit der Folge intellektueller Mitverantwortung. Das hat Christa Wolf versäumt.«²⁰

Für FRANK SCHIRRMACHER stellt sich das so dar: »Nicht ihr Glaube an das System, nicht die Kompromisse und Grußbotschaften waren der Anlaß der Debatte, sondern der Versuch von Christa Wolf, sich nun als Widerstandsfigur darzustellen ... Christa Wolf ist die repräsentative Figur des deutschen Intellektuellen in der Nachkriegszeit, und es gehört zur Blindheit vieler ihrer Kollegen, daß sie den ungeheueren paradigmatischen Einbruch in ihrem Selbstverständnis bis heute nicht zu sehen bereit sind.«²¹

Wäre es nicht aber auch denkbar gewesen, sich HEINER MÜLLER oder HERMANN KANT als »Objekt« des Literaturstreits auszuwählen, zumal GÜNTER GRASS, wie KANT schrieb, »gleich zweimal anregt, jene Kritiker,

19 Ebenda, S. 12.

20 ULRICH GREINER in: ANZ, S. 245.

21 FRANK SCHIRRMACHER in: ANZ, S. 256.

die so rüde mit Christa Wolf umgehen, sollten sich auf diese Weise an mir erproben – ich bin nicht nur in seinen Augen, sondern auch in meinen viel eher ein Schuldiger als sie.«²²

Kant verkannte die Sachlage, wenn er meinte, daß hier, in einem engeren Sinne verstanden, nach einem »Schuldigen« gesucht wurde. Eher mußte ein »Modellfall« gefunden werden, an dem sich ein mögliches Für und Wider der Meinungen, durch alle Lager hindurch, entzünden konnte (und nicht von vornherein, vor allem im Westen nicht, eine Aburteilung zur Debatte stand). KANT schien sicher, vor allem als Funktionär, in das System verstrickt, als daß sich an ihm Debatten hätten entwickeln können; HEINER MÜLLER letztlich »zu wenig« in dieses verstrickt (betrachtete er doch die DDR als Material), als daß mit entschiedenen Kontroversen zu rechnen gewesen wäre. Die Rezeption der Werke KANTS im Westen war gering: HEINER MÜLLERS Stücke waren – bei Insidern – in der alten Bundesrepublik hoch angesehen. CHRISTA WOLF bot sich, und eben nicht nur, weil sie mit einem neuen Buch präsent war, für die Auslösung eines literarischen, eigentlich literarisch-politischen, Streites an:

- Sie galt als Autorin, die weder in das System verstrickt noch »zu wenig« in dieses verwickelt war, galt als Sozialistin, die kritisch mit dem Staat verfuhr;
- Wertschätzung erfuhr sie sowohl im Osten wie in breiten Kreisen des Westens; (die Demontage dieser Schriftstellerin bedeutete also »vor allem ein Problem des hiesigen Kulturbetriebs. Was einst zu hoch gehalten wurde, sinkt nun zu tief.«)²³
- die Schriftstellerin verfocht ein Konzept von Literatur, das moralintensiv war, also, verkürzt gesagt, traditionell-aufklärerisch.

Der Verlauf des deutsch-deutschen Literaturstreits (der allerdings mehr ein westdeutsch-westdeutscher als ein westdeutsch-ostdeutscher war²⁴) zeigte, daß der Versuch, eine neue Literaturkonzeption zu installieren, der eigentliche Springpunkt der Debatte war.

22 Zitiert bei ANZ, S. 109.

23 HELMUT BÖTTIGER: *Den Moralischen kriegern*. Christa Wolf und die Diskussion darüber, »Was bleibt«. In: *Stuttgarter Zeitung* vom 6. 7. 1990.

24 *Der Fall Christa Wolf und der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. In: ANZ, S. 27.

In einem *zweiten Schub* des Literaturstreits, der im ersten insofern schon angelegt war, als der »Fall« CHRISTA WOLFS stellvertretend verhandelt wurde, stand die Auseinandersetzung mit der DDR-Literatur auf der Tagesordnung. Die ins Feld geführten Argumente waren folgende:

- DDR-Literatur habe in der (alten) BRD einen Bonus gehabt;
- DDR-Literatur habe nie das System in Frage gestellt, also zur Wende kaum beigetragen;
- DDR-Schriftsteller hätten Privilegien gehabt, durch die sie sich letztlich dem System verkauftten;
- Autoren der DDR hätten sich entscheiden können zwischen Bleiben und Weggehen (jedes Bleiben im Lande sei schon Ausdruck von Staats- bzw. Systemnähe gewesen);
- Das Verdikt heißt letztendlich: Auch die kritischen Schriftsteller der DDR haben das System nicht prinzipiell kritisiert, sondern durch ihr Wirken dem Staat zu Dauer verholfen.

(Vorausgesetzt wird in solcher Argumentation, daß es *die* DDR gegeben habe, daß die Privilegien die Schriftsteller vom Volk entfernten, daß »Bleiben« schon Einverständnis bedeutet habe, daß literarischer Einspruch folgenlos blieb für die Widerständigkeit der Bevölkerung.)

Der *dritte Schub* des Streits war im zweiten schon enthalten: Die Abrechnung mit der DDR-Literatur weitete sich aus zu einer (überraschend neuartigen) Bilanz der BRD-Literatur. In Entsprechung zur Bewertung der DDR-Literatur wurde nun auch konstruiert, daß selbst dort, wo die westdeutsche Literatur mit ihrem System und der Gesellschaft kritisch verfahren sei, sie diesem System gedient, systemstabilisierend gewirkt habe. Für solche Prämissen würde sprechen:

- Die Literatur der BRD sei wesentlich das Produkt einer Generation von Gründervätern und -müttern, die sich wesentlich in der Gruppe 47 versammelt hätte und um 1960 diejenigen Romane, Dramen und Gedichte hervorbrachte, die bis heute den klassischen Bestand der westdeutschen Literatur ausmachen. Erinnert wurde an Texte MARTIN WALSERs, an HEINRICH BÖLLs *Billard um halb zehn*, die *Blechtrommel* von GÜNTER GRASS, an INGEBORG BACHMANNs *Der gute Gott von Manhattan*, an ENZENSBERGERS *Landessprache*, an PETER WEISS' *Abschied von den Eltern*, an UWE JOHNSONS *Mutmaßungen über Jakob*.

- Diese Literatur habe, so die weitere Begründung, nach der Niederlage von 1945 der Nachkriegsgesellschaft im Westen eine neue Identität, ein »Ich« verliehen. Sie sei »die Produktionsstelle der westdeutschen Identität« gewesen. Diese Literatur sei nicht abgelehnt, sondern von der nachwachsenden Generation geradezu begeistert aufgenommen worden. Eine Legende sei die Behauptung von GRASS, er habe sich mühsam gegen eine reaktionäre und nationalistische Öffentlichkeit durchsetzen müssen.
- Diese Literatur habe, so ein weiteres, schwer zu fassendes Argument, identitätsstärkend gewirkt, geradezu staatstragend, weil sie die »Stunde Null« (gemeint ist das Jahr 1945) als »Anfang der Geschichte«, als »Abschied vom Holocaust« gesetzt und insofern den »Preis der Vergangenheit« gezahlt habe. Diese Literatur habe sich veranlaßt gesehen, die Vergangenheit als Erinnerung wach zu halten. Zugleich aber, und darin liege ihr Widerspruch, habe sie versucht, auf anderem Wege diese Vergangenheit auszulöschen und Kontinuitäten zu brechen.
- Diese Literatur, so die letzte Begründung, verschließe durch das »Gedächtnis einer Generation« den Zukunftshorizont fast ebenso sehr, wie sie Vergangenheit und Tradition verkürze.
- Für die Kritik also erschien auch die Literatur der (alten) Bundesrepublik als eine, die staatsstabilisierend wirkte; eben auch dort noch, wo sie kritisch mit der eigenen Gesellschaft verfuhr, wo sie auf Aufarbeitung der eigenen Nationalgeschichte bestand.²⁵

Der Essener Literaturwissenschaftler JOCHEN VOGT hat sich mit diesen Positionen SCHIRRMACHERS auseinandergesetzt, ihnen in wesentlichen Positionen widersprochen,²⁶ vorausgegangen war der Einspruch WOLFRAM SCHÜTTES.²⁷

25 Dazu WOLFRAM SCHÜTTE: *Auf den Schrotthaufen der Geschichte*. Zu einer denkwürdigen voreiligen Verabschiedung der »bundesdeutschen Literatur«. In: *Frankfurter Rundschau* vom 20. 10. 1990. Vorher schon: Ders.: *Reiß: Wolf*. Zu einem Eilverfahren beim Umgang mit der DDR-Literatur. In: *Frankfurter Rundschau* vom 8. 6. 1990.

26 Vergleiche: JOCHEN VOGT: *Langer Abschied von der Nachkriegsliteratur?* Ein Kommentar zur letzten westdeutschen Literaturdebatte. In: KARL DEIRITZ, HANNES KRAUSS (Hg.): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit...* (wie Anm. 1), S. 53–68.

27 Wie Anm. 24.

In einem *vierten Schub* dieses Streits wird das eigentliche Konzept sichtbar, das erst die (radikalen) Beurteilungen von Person und Werk CHRISTA WOLFS fundiert. In der Folge lang andauernder Diskussionen um das, was Literatur bewirken kann und vermag, ist letztendlich der Begriff »Gesinnungsästhetik« gefallen. ULRICH GREINER schreibt: »Der eigentlich interessante und den Fall Christa Wolf erhellende Streit betrifft den Zusammenhang von Ästhetik und Moral.« Er erörtert dann, daß die Literatur der Bundesrepublik vom Anfang an unter einer moralischen Überlast gelitten habe, die sie nicht abwerfen durfte. »Was folgt daraus?« fragt GREINER und antwortet: »daß es so gewesen ist, heißt nicht, daß Literatur und Moral ihre Vernunftthe fortsetzen müssen ... Nein, die Frage lautet, wie es den Literaturen von DDR und BRD bekommen ist, daß sie einen »Kulturkampf« (Schütte) gefochten haben, und wie hoch der Preis ist, den sie dafür zu entrichten hatten.« Diese »Gesinnungsästhetik« sei das gemeinsame Dritte der glücklicherweise zu Ende gegangenen Literaturen von BRD und DDR. »Glücklicherweise: Denn allzusehr waren die Schriftsteller in beiden deutschen Hälften mit außerliterarischen Themen beauftragt, mit dem Kampf gegen Restauration, Faschismus, Klerikalismus, Stalinismus etcetera. Diejenigen, die ihnen diesen Auftrag gaben, hatten verschiedene Namen: das Gewissen, die Partei, die Politik, die Moral, die Vergangenheit. In der Bundesrepublik verwendete man dafür den Begriff der engagierten Literatur.«²⁸

Mit seinem Aufsatz *Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit* im Jubiläumsheft des *Merkur*²⁹ lieferte KARL HEINZ BOHRER die ästhetische Grundlage für die von der Literaturkritik verfochtenen Urteile. Schon der Titel seines Beitrages ist charakteristisch: Bohrer will die Ästhetik als Geschichte einer Selbstbefreiung von theologisch-metaphysischer, schließlich ideologisch-geschichtsphilosophischer Bevormundung verstehen.

CHRISTA WOLF aber muß so als »hervorragendes Beispiel« der »Gesinnungsästhetik« gelten, weil bei ihr »Werk und Person und Moral untrennbar« miteinander verbunden seien.³⁰

28 ULRICH GREINER: *Die deutsche Gesinnungsästhetik*. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. Eine Zwischenbilanz. In: *DIE ZEIT* vom 2. 11. 1990.

29 Wie Anm. 8.

30 Wie Anm. 27.

Als einen *fünften Schub* innerhalb des Streites könnte man die Debatten um das Verhältnis CHRISTA WOLFS zur Staatssicherheit sehen. Im Jahre 1992 sah sich die Schriftstellerin mit der Tatsache konfrontiert, in der Gauck-Behörde neben 42 Bänden sogenannter »Opferakten« (operativer Vorgang »Doppelzüngler«) auch ein dünnes Faszikel zu finden, aus dem sie erfuhr, »daß die Stasi mich von 59 bis 62 zuerst als »GI« (»Gesellschaftlicher Informant«), dann als »IM« geführt hat.«³¹ Im Zusammenhang mit den Enthüllungen um eine Stasi-Mitarbeit von HEINER MÜLLER entschloß sich dann CHRISTA WOLF im Januar 1993, mit einem Artikel unter der Überschrift *Eine Auskunft* an die Öffentlichkeit zu treten.³² Durch die vielen Angriffe, denen sie in der Folgezeit ausgesetzt war (und die auch auf Fehldeutungen ihres Verhaltens, Ungerechtfertigkeiten beruhten), entschlossen sich die WOLFS und der Luchterhand-Verlag, die sogenannte »Täter«-Akte, Auszüge aus der »Opfer«-Akte sowie wichtige persönliche wie öffentliche Zeugnisse im Umkreis dieser Auseinandersetzungen zu dokumentieren.³³

Es ist hier nicht der Ort, diese Dokumente zu interpretieren. Wohl aber ist anzuzeigen, worin sich diese Debatten von den vorausgegangenen unterscheiden:

Es ist aufschlußreich, daß es zu neuer Polarisation kommt. Die Wortführer des Literaturstreits, GREINER und SCHIRRMACHER, verhalten sich vergleichsweise moderat. GREINER plädiert für eine Schließung der Stasi-Akten überhaupt.³⁴ SCHIRRMACHER betont zunächst, daß CHRISTA WOLF »in ihren Berichten niemanden belastet und fast durchweg nur Freundliches über aufrechte Genossen und talentierte Kollegen berichtet« hat. Er stellt dann Beziehungen zum Literaturstreit her: »1990 begann der Literaturstreit um Christa Wolf, in dem wir ihre intellektuelle Haltung in den vergangenen Jahrzehnten attackierten. All das aber steht auf einem ganz anderen Blatt. Die politische und intellektuelle Auseinandersetzung ist eines; das biographische Verdammungsurteil etwas ganz anderes.« Und

31 HERMANN VINKE: *Akteneinsicht Christa Wolf*. Zerrspiegel und Dialog. Hamburg: Luchterhand 1993, S. 143–144. Im Folgenden: VINKE.

32 In: *Berliner Zeitung* vom 21. 1. 1993.

33 HERMANN VINKE: wie Anm. 31.

34 ULRICH GREINER: *Plädoyer für Schluß der Stasi-Debatte*. In: *DIE ZEIT* vom 5. 2. 1993.

es heißt schließlich bei ihm: »Der monströse Glaube, als Schriftsteller moralisch privilegiert zu sein, ist imaginär. Die Existenz dieser Akte ist bedauerlich, aber sie ändert kaum etwas. Es besteht, für Fremde, kein Grund zu verurteilen. Wir jedenfalls tun es nicht.«³⁵ Solche Aussagen GREINERS und SCHIRRMACHERS bestätigen meines Erachtens noch einmal, daß es beiden Kritikern im Streit nicht so sehr um die Person CHRISTA WOLFS, als vielmehr um den literarisch-politischen »Fall« Christa Wolf ging.

Anders verhält es sich bei den nunmehrigen Stellungnahmen von HAGE und RADDATZ. HAGE, der hinter der Erzählerin in *Was bleibt* auch die Autorin sah und diese verteidigte, sieht sich nun, ob ihrer Haltung, enttäuscht.³⁶ Und FRITZ J. RADDATZ, der die Werk-Entwicklung CHRISTA WOLFS wohlwollend-kritisch begleitet hat, sieht durch die Enthüllungen über die Person auch deren Literatur beschädigt und glaubt CHRISTA WOLF (und HEINER MÜLLER) zurufen zu müssen: »Halten Sie der Würde Ihres Werkes die Treue. Erklären Sie. Nehmen Sie mir und Ihren Lesern die Traurigkeit.«³⁷

Im Unterschied zu den vorausgegangenen Disputen melden sich in dieser Debatte wesentlich mehr Stimmen aus dem Osten zu Wort, sowohl öffentlich in Zeitungen und Zeitschriften als auch privat in Briefen an CHRISTA WOLF.³⁸ Das mag damit zusammenhängen, daß mit den Anschuldigungen gegenüber CHRISTA WOLF nun nicht mehr nur Literatur, Literaturfunktion, Intellektuellen-Problematik auf dem Prüfstand war, sondern überhaupt gelebtes Leben in der DDR.

Diese Auseinandersetzungen um ihre Person haben nun auch, im Gegensatz zum Literaturstreit im engeren Sinne (in dem sich die Schriftstellerin kaum äußerte³⁹), CHRISTA WOLF veranlaßt, sich selbst mit Wortmeldungen einzumischen. Im Grundtenor schwankt sie zwischen

35 FRANK SCHIRRMACHER: *Fälle*. In: *FAZ* vom 22. 1. 1993. Zitiert bei VINKE, S. 148–149.

36 VOLKER HAGE: »Wir müssen uns dem Schicksal stellen«. In: *Der Spiegel* vom 8. 2. 1993; Faksimile bei VINKE, S. 196–197.

37 FRITZ J. RADDATZ: *Von der Beschädigung der Literatur durch ihre Urheber*. In: *DIE ZEIT* vom 28. 1. 1993; Faksimile bei VINKE, S. 168–171, Zitat S. 171.

38 So VOLKER BRAUN, CHRISTOPH HEIN, WALTER KAUFMANN, FRIEDRICH SCHORLEMMER, WOLFGANG SCHREYER. Dieses Material ist nachzulesen bei VINKE.

39 Vergleiche ANZ, S. 237 ff.

Abweisung von Unterstellungen und eigener tiefer Betroffenheit. Im Gespräch mit FRITZ-JOCHEN KOPKA bekennt sie: »Diese IM-Geschichte bedrückt mich sehr, und ich bin mir bewußt, daß meine Auseinandersetzung damit erst begonnen hat. Natürlich ist mir die Enttäuschung, die Menschen jetzt empfinden werden, nicht gleichgültig. Andererseits sage ich mir: Jetzt wissen die Leute auch meine Schwächen, die Punkte, wo ich verführbar war und meine Integrität nicht wahren konnte.«⁴⁰

Das war in Hinsicht auf den Adressaten ihrer Bücher gesprochen. In Bezug auf sich selbst hat CHRISTA WOLF in folgender Weise Bilanz gezogen: »Mir kommt es heute menschlicher und auch weiterführend vor, wenn man sich ruhig ansehen kann, so wie man ist, und daran nicht verzweifelt, nichts Unmögliches von sich fordert, sondern sich annimmt, den Schmerz nicht vermeidet, der damit verbunden ist, nicht ausweicht, eben einfach für sich selbst ganz da ist.«⁴¹

40 *Margarete in Santa Monica*. Interview von FRITZ-JOCHEN KOPKA mit CHRISTA WOLF. In: *Wochenpost* vom 28. 1. 1993. Faksimile bei VINKE, S. 164–167, Zitat S. 167.

41 Brief CHRISTA WOLFS vom 11. 2. 1993 aus Santa Monica an FRIEDRICH SCHORLEMMER. In: VINKE, S. 202–203, Zitat S. 203.

HORST HAASE

Zum historischen Standort der DDR-Literatur

Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik, wie immer man sie auch definieren, ein- und abgrenzen möge,¹ ist zweifellos ein Phänomen deutscher Literaturgeschichte im 20. Jahrhundert. Von ihren Anfängen bei den antifaschistischen Re-Emigranten her, dem Aufschwung-Elan eines gesellschaftlichen Neubeginns, über das Engagement für ein einheitliches demokratisches Deutschland und das dominante Friedensmotiv in ihr, bis hin zur kritischen Reflexion der zunehmenden Widersprüche in den gesellschaftlichen Strukturen war sie aktivierendes Element und mehr oder weniger unbestechlicher Beobachter, zumindest aber getreuer Begleiter dessen, was sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Osten Deutschlands tat. Selbst dort, wo panegyrische Bejahung oder zweifelhafte Apologetik vorherrschten, spiegelten sich in ihr besondere Umstände wider. Das Interesse für die Spezifika dieser Literatur war zeitweilig beträchtlich; als ich 1985 auf dem VII. Kongreß der Internationalen Vereinigung für germanische Sprach- und Literaturwissenschaften in Göttingen zu diesem Thema referierte, war der Andrang der Germanisten aus aller Welt so stark, daß kurzfristig ein größerer Hörsaal bestellt werden mußte.² In den USA, in Frankreich, Italien, den Niederlanden bildeten sich Gruppen von Germanisten, die sich der Erforschung der DDR-Literatur widmeten. Waren es damals die Probleme ihrer aktuellen Entwicklung, die solche Aufmerksamkeit hervorriefen, dürfte es heute der Blick auf einen abgeschlossenen Gegenstand sein, der den Literaturhistoriker ebenso reizt wie den für Geschichtliches auf-

1 Vgl. WOLFGANG EMMERICH: *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage.* Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag 1996, S. 21ff.

2 Vgl. HORST HAASE: *Zur Spezifik der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik.* In: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue. Hg. v. ALBRECHT SCHÖNE. Band 10. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1986, S. 72–76.

geschlossenen Leser, zumal wenn er mit den aktuellen Nachwirkungen jener Literatur in heute erscheinenden Werken konfrontiert ist.³

DDR-Literatur ist deutschsprachige Literatur, darin besteht ihre Gemeinsamkeit mit anderen Literaturen des deutschen Sprachraums, die sprachlichen Besonderheiten sind von geringer Bedeutung. Zu ihrer Geschichte gehörte aber auch von den Anfängen an die Debatte, ob sie als eigenständige Literatur überhaupt existiere, es nicht nur *eine* deutsche Literatur gebe. Der jeweilige Blickwinkel des methodischen Herangehens, aber auch politische Interessen bestimmten die Standpunkte in diesen Diskussionen. Auf die Dauer war allerdings auch für den ausgesprochen schöngestigten Betrachter nicht zu übersehen, daß die gesellschaftliche und kulturelle Eingebundenheit der Literaturproduktion, die Stellung der Schriftsteller in den realen Lebensprozessen und die Funktion der literarischen Werke in den gegebenen Kommunikationsbeziehungen sich in der Schweiz, in Österreich und der Bundesrepublik einerseits und in der Deutschen Demokratischen Republik andererseits zunehmend unterschiedlich gestalteten. Eben auf diese Unterschiedlichkeit war das seinerzeitige und ist das nachwirkende Interesse an der DDR-Literatur hauptsächlich zurückzuführen. Es bewegte insbesondere, daß deren Verfasser in gesellschaftliche Vorgänge involviert waren, die, wie sie heute auch beurteilt werden, in Deutschland geschichtlich erstmalig gewesen sind.

Das muß hier nicht im einzelnen dargestellt werden. Hervorzuheben ist jedoch, daß für diese Erstmaligkeit die Eigentumsfrage eine zentrale Rolle spielte, die Frage nach dem Eigentum an den großen Produktionsstätten, den Banken, dem Boden, den Rohstoffen als Voraussetzung für die Reduzierung und die partielle Abschaffung des Profitsystems, mit allen sich daraus ergebenden Weiterungen für das gesellschaftliche Leben und das des einzelnen. Ins Auge zu fassen wäre auch vorrangig, daß die Utopie sozialer Gerechtigkeit, seit biblischen Zeiten wesentliche Motivation philosophischen wie literarischen Artikulierens, ermutigende wie im weiteren Verlauf auch mehr und mehr enttäuschende Ansatzpunkte im realen Leben der DDR-Gesellschaft fand. Und als nicht nebensächlich sollte erwogen werden, daß in dieser Literatur Figuren und Gegenstände

3 Vgl. *DDR-Literatur der neunziger Jahre. Text + Kritik. Sonderband.* Hg. v. HEINZ LUDWIG ARNOLD. München: Richard Boorberg Verlag 2000.

stärker als anderswo den Darstellungshorizont mitbestimmten, die um das Thema menschlicher Arbeit und Produktivität kreisten. Solche Aspekte sind bei der Bestimmung des historischen Standortes der DDR-Literatur zentral in die Überlegungen einzubeziehen. Sie ergeben sich aus der Existenz der gesellschaftlichen Gegebenheiten selbst.

Im Rückblick kann es nicht als Zufall angesehen werden, daß die Schriftsteller wie die Literaturkommunikatoren und Leser in der DDR ein besonders enges Verhältnis zur Literatur jener Länder und Regionen hatten, in denen sich ähnliche politische und gesellschaftliche Prozesse vollzogen. Ob Schriftsteller wie VLADIMIR MAJAKOVSKIJ oder MICHAİL ŠOLOCHOV, DANIIL GRANIN oder VASILIJ ŠUKŠIN, ČINGIZ AJTMATOV oder STANISLAW LEM, VÍTĚZSLAV NEZVAL oder TIBOR DĚRY auf das Schreiben von DDR-Autoren eingewirkt haben, bedarf in vielen Fällen noch der gründlichen Untersuchung, kann aber wohl, nimmt man diese Literatur in ihrer ganzen Breite, als ziemlich gesichert angesehen werden. Die Rolle der Verlage, Bibliotheken, Schulen, wissenschaftlichen Einrichtungen in diesen Prozessen der Kenntnisnahme anderer Literaturen ist offensichtlich und war eine kulturelle Leistung ersten Ranges. Generationen von Lesern sind mit der Lektüre von Schriftstellern der befreundeten Länder in einem Maße vertraut gewesen, wie es gegenwärtig kaum noch begreiflich zu machen ist. Daß damit eine gewisse Einseitigkeit verbunden war, steht auf einem anderen Blatt.

Zu konstatieren allerdings ist die Tatsache, daß die DDR-Literatur in dem, was ihre Spezifik ausmacht, keine weltliterarischen Leistungen hervorgebracht hat. Dafür waren die realen gesellschaftlichen Bedingungen augenscheinlich nicht genügend historisch verfestigt, zu sehr unvollkommener Versuch, wie das letztlich Scheitern des mit viel Enthusiasmus angegangenen Unternehmens erwiesen hat. Der sogenannte reale Sozialismus war nur in Ansätzen das, was sich die Schriftsteller darunter vorstellten. Im Widerspruch zwischen den sich sehr nüchtern anbietenden tatsächlichen gesellschaftlichen Veränderungen und ihren positiven wie auch oftmals fatalen Auswirkungen auf die Lebensumstände gewannen die neu gegebenen Möglichkeiten zu wenig eindeutiges Profil, um in Literatur und Kunst wirklich fruchtbar ausprobiert werden zu können. Zumal ein dogmatisches Regelwerk und eine sich daran orientierende Kulturpolitik sie in ihrer Entfaltung ernsthaft behinderte. Im Unterschied

übrigens zur Frühphase der Kunstentwicklung in Sowjetrußland, wo GOR'KIJ, MAJAKOVSKIJ, ŠOLOCHOV, in anderen Künsten Persönlichkeiten wie ĚJZENŠTEJN oder MEJERCHOL'D in den zwanziger Jahren weltweit wirkende Marksteine eines neuartigen Kunstschaffens setzten, bevor dann auch dort Hindernisse verschiedenster Art dem ein Ende bereiteten. Die Weltgeltung von Autoren wie BRECHT oder ANNA SEGHERS, auch ARNOLD ZWEIG oder LUDWIG RENN, gründete sich noch auf Leistungen, die vor ihrer DDR-Zeit entstanden waren und die sie danach nicht zu wiederholen vermochten (wobei die Dinge für den Theatermann BRECHT anders gelagert sind). Die historisch erstmaligen Erscheinungsformen des Lebens in der DDR kamen also in der schönen Literatur eher bruchstückhaft, provisorisch, vorläufig zum Ausdruck. Diese Einschränkung schmälert die außerordentlichen Ergebnisse einzelner Autoren, ihr künstlerisches Vermögen, ja ihre Pionierleistung keineswegs. Zu beachten bleibt auch, daß der historische Standort der DDR-Literatur nicht nur von ihren herausragenden Leistungen her zu bestimmen ist. Gewann sie ihre Unterschiedlichkeit gegenüber den anderen deutschsprachigen Literaturen doch nicht zuletzt durch ihre sich differenziert und vielfältig in den verschiedensten Genres, Formen, Themen und Motiven ausprägende Polyfunktionalität in einer Gesellschaft, in der das gedruckte künstlerische Wort einen hohen Stellenwert hatte und bei einer breiten Leserschaft Achtung und Ansehen genoß. Poesie, Belletristik, die Tribüne des Theaters waren Lebenshilfe und Verständigungsmedien, zumal die politische und mediale Öffentlichkeit ansonsten solchen Bedürfnissen in keiner Weise genügend Rechnung trug. Es war das die »Einzigartigkeit der Lesergesellschaft in der DDR«, deren Rolle WERNER MITTENZWEI beschrieben hat.⁴ Während jedoch literarische Könnerschaft höchsten Niveaus auch über diese Bedingungen hinaus trägt, kann es nicht verwundern, daß die Masse daran gebundener Produktion mit dem Schwinden dieser Gegebenheiten ihrer Funktion ledig wurde und aus dem heutigen öffentlichen Bewußtsein zunehmend verschwindet. Dem Blick des Historikers darf sie jedoch nicht entgehen. Er muß auf die Gesamtheit der literarischen Erscheinungen gerichtet bleiben.

4 WERNER MITTENZWEI: *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945 bis 2000*. Berlin: Aufbau-Verlag 2003, S. 446.

Um die vor allem aus den veränderten Eigentumsverhältnissen resultierende charakteristische Besonderheit der DDR-Literatur zu veranschaulichen, will ich auf Beispiele aus drei verschiedenen Entwicklungsstapen verweisen.

Als erstes ein Werk, das programmatisch wichtige Züge des auszubildenden Gemeinwesens vorwegnahm, nämlich BERTOLT BRECHTS *Die Tage der Commune*, das einzige seiner Stücke, das nach seiner Rückkehr aus der Emigration entstand, und in dem er auf die neuen gesellschaftlichen Bedingungen in Ostdeutschland reagierte. Hatte der Dramatiker schon in seinem *Aufbaulied* 1947 den »neuen Staat« gefordert, in dem Junker und Unternehmer nichts mehr zu suchen haben sollten, so war die Arbeit an dem Stück und seiner beabsichtigten Aufführung 1948 bis 1950 im Kern auf »die Gestaltung der Praxis und des Ethos der neuen Gesellschaft, des Arbeiterstaats« gerichtet, wie HANS KAUFMANN in seiner gründlichen Analyse des Werks formuliert.⁵ Am geschichtlichen Stoff der ersten proletarischen Diktatur und ihres Untergangs werden nicht nur Fragen des Ringens um die Macht der Unterklassen und ihrer Sicherung aufgeworfen, sondern auch die bei ihrer Ausgestaltung als einer neuartigen Ordnung des Zusammenlebens der Menschen auftretenden Probleme. Die Republik, wie sie die Kommunarden in Gang zu setzen suchen, soll den Arbeitern »ihr Arbeitswerkzeug« zurückgeben, um damit »durch die soziale Gleichheit die politische Freiheit« zu verwirklichen. In ihr soll »der Unterricht allen zugänglich, unentgeltlich und sozial« und »das Eigentum nichts anderes sein als das Recht jedes einzelnen, nach dem Maß seiner Mitarbeit an dem kollektiven Ergebnis der Arbeit aller teilzunehmen.« Das waren Aufgabenstellungen, die in diesen Jahren in dem gerade gegründeten ostdeutschen Staat ganz oben auf der Tagesordnung standen. Sie wurden in unterschiedlichem Maße, teils nur in bescheidenen Ansätzen verwirklicht. In den *Tagen der Commune* traten sie noch mehr rhetorisch-fordernd in Erscheinung, führten aber in der Formgebung des Stücks schon partiell zu neuen Elementen, die HANS KAUFMANN sorgfältig herauspräpariert hat, wenngleich realistischerweise am Ende der tragische

5 HANS KAUFMANN: *Bertolt Brecht / Geschichtsdrama und Parabelstück*. Berlin: Rütten & Loening 1962, S. 55.

Ausgang dominierte, den wir heute aus eigener Erfahrung besser denn je nachempfinden können. BRECHTS Bemühungen in den Folgejahren, erste Veränderungen in den Realvorgängen des Arbeiter- und Bauernstaates auf ihre dramatischen Möglichkeiten hin abzuklopfen, sind Fragment geblieben; so das *Büsching*-Projekt aus den Jahren 1950 bis 1954.

Sie verwiesen jedoch, zweitens, auf einen literarischen Figurentyp, der in den Jahren des Aufbruchs der DDR in ihrer Literatur eine gewisse Verbreitung fand und als ein Produkt eben dieser gesellschaftlichen Entwicklungsphase angesehen werden kann, zugleich aber auch Wünsche und Hoffnungen zum Ausdruck brachte, die nicht zufällig gerade zu dieser Zeit artikuliert wurden. Beispielhaft steht dafür die Titelgestalt eines Romans von ERWIN STRITTMATTER, *Ole Bienkopp*, aus dem Jahre 1963. Sie verkörpert einen Typus, wie er in der westlichen Literatur und Kunst schon lange verschwunden war und der vom Vertrauen in die schöpferischen Möglichkeiten des Menschen lebt. Es handelt sich um die Gestalt eines träumerischen Weltverbesserers, der aktiv nach Bedingungen für sein Wirken sucht und sie in den zwar alles andere als idealen gesellschaftlichen Gegebenheiten der DDR schließlich findet. Kein Zufall freilich, daß der tragische Tod des Helden Leser und Kritiker in einer lebhaften öffentlichen Diskussion am meisten bewegte. Ähnlich wie Ole Bienkopp geartet ist die Figur des Moritz Tassow in dem gleichnamigen Stück von PETER HACKS (1961), auch bei HEINER MÜLLER im *Lohndrucker* (1958) spielen solche Figurenkonstellationen eine Rolle, wobei letzterer auf die Vorgabe des Romans *Menschen an unserer Seite* (1951) von EDUARD CLAUDIUS zurückgriff, ebenso wie in *Der Bau* (1964) auf die des Romans *Spur der Steine* (1964) von ERIK NEUTSCH, der diesen Typus ebenfalls wirkungsvoll dargestellt hatte. Besonders eindringlich aber ist er bei VOLKER BRAUN vorgeführt, über dessen Paul Bauch KLAUS SCHUHMANN geschrieben hat: »Er will in ein paar Tagen ändern, was Jahrhunderte braucht, um erneuert und vermenschlicht zu werden.«⁶ Bezeichnenderweise hieß denn auch die erste Fassung dieses Stücks über die *Kipper* (1965) ganz im philosophischen Geist *Der totale Mensch* (1962). Daß die meisten dieser

6 KLAUS SCHUHMANN: »Ich bin der Braun, den ihr kritisiert ...« *Wege zu und mit Volker Brauns literarischem Werk*. Leipziger Universitätsverlag 2004, S. 19.

aufs Totale zielenden Figuren scheitern, ist ebensowenig eine Frage, wie die Tatsache nicht zu bestreiten ist, daß die angestrebten und mehr oder weniger gelungen realisierten Änderungen der Eigentumsverhältnisse im Lande die Basis für ihre Auftritte darstellten. In ihnen vereinigte sich Visionäres mit den Schilderungen realer Widersprüche, in denen sich bereits die Verfehlung der angestrebten Ziele andeuteten.

Als letzterer Prozeß in seine akute Phase eintrat, entstand – drittens – ein Gedicht, das die aus den realen Veränderungen der DDR-Strukturen erwachsenden Fragestellungen noch einmal in zugespitzter Weise aufwarf und deren zentrale Begrifflichkeit in den Titel stellte: VOLKER BRAUNS Zwölfzeiler *Das Eigentum*, ein »Schlüsseltext«, wie DIETER SCHLENSTEDT schrieb,⁷ dem als Interpreten zuzustimmen ist, daß hier »Eigentum« nicht nur als simple ökonomische Kategorie und schon gar nicht als das dem Besitzbürger ausschließlich einfallende Privateigentum zu fassen ist, sondern es im Sinne HÖLDERLINS um das Synonym »einer bergenden Heimat« geht, »die im Leben, nicht nur abseits im Asyl, erreichbar sein soll, einer ersehnten Stätte, wo geweitete Brust die eiserne Scheu voreinander sprengen, der Traum nicht zu früh enden, wo die Seele sich nicht nach dem Tod sehnen soll.«⁸ Eine Vision also, die aber wiederum in den grundlegenden tatsächlichen Eigentumsveränderungen in Ostdeutschland verwurzelt war, ohne jene solcherweise zweifellos nicht denkbar gewesen wäre, und deren absehbarer Rückbau, die Wiedereingliederung in den »Westen« mitsamt dessen Eigentumsstrukturen, den eigentlichen Untergrund des Textes bedingt. Neben der direkten Benennung der politischen Vorgänge, »Mein Land geht in den Westen«, der Klage über die Rolle und das Schicksal des Dichters dabei, »Ich selber habe ihm den Tritt versetzt« / »Und unverständlich wird mein ganzer Text«, kreisen die letzten fünf Zeilen dann um das Thema des Eigentums, es in der Schwebelage haltend zwischen dem, was realiter »entrissen« wird, von anderen gekrallt, auf die Krallen genommen, also entwendet, geraubt, ist, und dem, was er doch nicht richtig besessen, nicht gelebt hat, weil

7 DIETER SCHLENSTEDT: *Ein Gedicht als Provokation*. In: *neue deutsche literatur*, 40. Jg., H. 12 / 1992, S. 124.

8 Ebenda, S. 129.

Volkseigentum in der DDR zwar kapitalistischer Verfügung entzogen, aber eben doch nicht wirkliches Gemeineigentum gewesen ist. Die kurze Phase der Hoffnung des Herbstes von 1989, diesen Mangel zu überwinden, wurde zur Falle, in der selbst den vorhandenen spärlichen Ausgangsbedingungen für eine mögliche Verwirklichung der Utopie der Boden entzogen wurde. »Mein Eigentum« jedenfalls hatte immerhin die Chance, für »alle« gültig, der Besitz aller zu sein. »Wann« wird es »wieder« so sein, wird es diese Gelegenheit wieder geben? – so schließt das Gedicht. Eine Fragestellung, wie sie nur am Ende des sozialistischen Versuchs möglich war. Die Spezifik dessen unterstreichend, was DDR-Literatur ausmachte. Als vielschichtige Abbildung konkreter Veränderungen und sich darauf gründender Visionen einer bergenden Heimat, die sich nun in einem Konterprozeß auflösen, elegisch beklagt verloren gehen. Ein Verlust, der das Ende dessen ankündigt, was Literatur in der DDR gewesen ist.

Ein historisches Phänomen wie dieses aber bleibt selbstverständlich nicht ohne Nachwirkungen. Zumal wenn die gesellschaftlichen Realitäten sich so gestalten, daß die Forderungen nach Veränderung wiederum drängend werden und die Erinnerung an den früheren Versuch wachhalten. Von Nostalgie begleitet, aber auch als diese verteufelt, treten historische Umstände wieder stärker ins gesellschaftliche Bewußtsein, deren Mangelhaftigkeit auf Dauer ihren produktiven Ansatz nicht verdecken kann. Künstlerische Reflexionen aber gehören nicht zuletzt zum Bestandteil solcherart Erinnerungskultur. Auch aus diesem Grunde wird die DDR-Literatur mit ihren herausragenden Leistungen im Gefüge deutscher Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts lebendig bleiben und wohl künftig auch wieder mehr Beachtung finden müssen.

Die direkten Nachwirkungen in der gegenwärtigen Literatur sind ein weites Feld und sollen hier nur erwähnt werden. Charakteristisch dafür war, daß im Jahre 2000 die renommierte *edition text+kritik* einen Sammelband unter dem Titel *DDR-Literatur der neunziger Jahre* herausgab. Wie das, fragte sich der erstaunte Leser, um belehrt zu werden, daß neuere Prosa etwa eines WOLFGANG HILBIG oder INGO SCHULZE »in den Lebensbedingungen in der DDR« den »Ursprung« habe und »als Prägung nicht aufhebbar« sei, so daß diese Autoren »unter den so anders determinierten Funktions- und Erfahrungsbedingungen der Gesamt-BRD zu nur schwer

kompatiblen Existenzen« werden, faktisch also DDR-Literatur weiterführen.⁹

Dieses Phänomen literaturgeschichtlich einzuordnen, wird nur möglich sein, wenn Existenz und Bedeutung der mehr als vierzigjährigen DDR-Literatur, ihrer Spezifik und der dafür ursächlichen gesellschaftlichen Bedingungen ernsthaft ins Auge gefaßt werden. Eine Arbeit, die noch zu leisten ist, wenn man »ernsthaft« beim Wort nimmt. Was den Gesamtzusammenhang deutscher Literatur im 20. Jahrhundert (und im weiteren) anbelangt, ist deshalb WOLFGANG EMMERICH zuzustimmen, der in seiner überarbeiteten Fassung der *Kleine(n) Literaturgeschichte der DDR* 1996 resümierend schrieb: »Es zeichnet die heutige Situation aus, daß sich in Deutschland kein kulturelles oder literarisches Modell absolut setzen kann, ja, man kann nicht einmal von einer eindeutigen Hierarchie der verschiedenen literarischen Konzepte sprechen ... Am besten wäre, man trennte sich von der Vorstellung kompakter, klar definierbarer, gar institutionalisierter Richtungen und Gruppen der deutschen Gegenwartsliteratur, ganz zu schweigen von dem Wunschbild der *einen* deutschen Literatur ... Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur existiert in einer Vielzahl zueinander offener Szenen. Eine davon wird noch für längere Zeit die sich verändernde regionale ostdeutsche Szene auf den Spuren der einstigen DDR-Literatur sein.«¹⁰

9 *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. A. a. O., S. 11.

10 WOLFGANG EMMERICH: A. a. O., S. 525.

ILSE NAGELSCHMIDT

Brüche, Spannungen und Kontinuität

Texte nach 1989 in Ostdeutschland

HELGA KÖNIGSDORF hat ihr Buch *Adieu DDR* mit folgender Passage eingeleitet: »Wir geben es auf, dieses Land, das mit seinen falschen Strukturen unser Wollen unmöglich machte. ›Grau‹ wurde es genannt. Doch wir, die wir nicht genau wußten, wie die Welt aussieht, die wir krank waren vor Fernweh, haben in ihm, fast ohne es selbst zu bemerken, jede Menge Leben gelebt ... Was bleiben wird, sind wir, die Menschen in diesem Territorium. Ohne den Ort zu verändern, gehen wir in die Fremde. Heimat aufgeben kann eine lebenswichtige Operation sein. Doch immer, wenn das Wetter umschlägt, werden wir einander ansehen, lange noch, und diesen Schmerz empfinden, diese Vertrautheit, die sonst keiner versteht.«¹

Die ostdeutschen Autorinnen und Autoren waren in den verschiedensten Diskursen verortet. Beweggründe, Absichten, Biographien und Werte wurden dominant in Ostdeutschland auf den Prüfstand gehoben. Eine neue Zeitrechnung ohne die Einbeziehung der alten schien angefangen zu haben, polarisierende Ein- und Zuordnungen dominierten. Für viele Schriftsteller waren die Ereignisse des Jahres 1989 in erster Linie eine Erfahrung des Religions- und Utopieverlustes.² In den meisten unmittelbar nach 1989 geschriebenen Gedichten überwiegen Brüche, Beschädigungen und Melancholie; die Veränderungen erscheinen »weniger hoffnungsvoll als vielmehr niederschmetternd, weniger utopisch als vielmehr orientierungslos, weniger stabilisierend als vielmehr ich-gefährdend.«³

1 HELGA KÖNIGSDORF: *Adieu DDR*. Protokolle eines Abschieds. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 9.

2 Vgl. dazu: KLAUS WELZEL: Utopieverlust – die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998. WELZEL überschreibt ein Teilkapitel seiner Auseinandersetzung mit Texten ostdeutscher Autorinnen und Autoren *Die Wende als Trauma* (S. 104–107).

3 WALTER ERHART, DIRK NIEFANGER (Hg.): *Zwei Wendezeiten*. Blicke auf die deutsche

Ein Lyriker ragt aus dieser Reihe einer relativen Einheitlichkeit jedoch heraus: DURS GRÜNBEIN. Mit seiner »biologischen Poesie«⁴ führt er eine konzeptionelle Linie weiter, die, beginnend mit den französischen Materialisten, über BÜCHNER und BENN, den Körper zum Ausgangspunkt der poetologischen Betrachtungen erhebt. Der Gedanke einer kartesischen Trennung wird bei GRÜNBEIN wie auch schon bei BÜCHNER abgelehnt. Es sei falsch, das Seiende in zwei Substanzen, eine ausgedehnte Materie und einen denkenden Geist zu zerlegen. Das Denken sei vielmehr eine Funktion des Körpers. Für den Autor bildet gleich seinem Vergnügen die sinnliche Wahrnehmung den Ausgangspunkt der Erkenntnis. Nach der Stufe der sinnlichen Erfahrung der Welt wirkt unser Gehirn als Präsenzgenerator, indem es verschiedenste Wahrnehmungen, Wirklichkeiten und Geschichten zu einem poetisch aufgeladenen Bild verknüpfen kann. Für den Inhalt der Gedichte bedeutet das multilinguale Härte, die Unverwandtes in schockhafter Montage aufeinanderprallen läßt. Die Form – bei GRÜNBEIN zunehmend die Versmaße der Antike – ist nur ein Mittel, damit der Gedanke in die »rückwärtigen Räume des Gedächtnisses eindringt,«⁵ zur Schädelbasislektion wird. Im Folgenden sollen unter diesem Aspekt von Entwurf und Gegenentwurf zwei Gedichte verglichen werden.

Volker Braun
Der 9. November

Das Brackwasser stachellippig, aufgeschnittene Drähte
Lautlos, wie im Traum, driften die Tellerminen
Zurück in den Geschirrschrank. Ein surrealer Moment:
Mit spitzem Fuß auf dem Weltriß, und kein Schuß fällt.

Literatur 1945 und 1989. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 165. Vgl. dazu auch: VOLKER WEHDEKING: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer 1995.

- 4 DURS GRÜNBEIN: *Brief über Dichtung und Körper*. In: Ders.: *Galilei vermisßt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*. Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 45.
- 5 Ders.: *Mein babylonisches Hirn*. In: Ebenda, S. 26.

Die gehetzte Vernunft, unendlich müde, greift
 Nach dem erstbesten Irrtum ... der Dreckverband platzt.
 Leuchtschriften wandern okkupantenhaft bis Mitte. BERLIN
 NUN FREUE DICH, zu früh. Wehe, harter Nordost.⁶

Durs Grünbein
 12 / 11 / 89

Komm zu dir Gedicht, Berlins Mauer ist offen jetzt.
 Wehleid des Wartens, Langweile in Hegels Schmalland
 Vorbei wie das stählerne Schweigen ... Heil Stalin.
 Letzter Monstranzen Glanz, hinter Panzern verschanzt.
 Langsam kommen die Uhren auf Touren, jede geht anders.
 Pech für die Kopffüßler, im Brackwasser abgesackt.
 Revolutionsschrott *en masse*, die Massen genasführt
 Im Trott von bankrotten Rotten, was bleibt ein Gebet:
 Heiliger Kim Il Sung, Phönix Pjönjangs, bitt für uns.⁷

Beide Titel scheinen zunächst eine Antwort auf den hoffnungsvollen Herbst 1989, der am 4. November seinen Höhepunkt in Berlin fand, zu sein. Wenige Tage danach verkündete GÜNTER SCHABOWSKI, Mitglied des Politbüros der SED, – die Szene sah einem Versehen ähnlich – vor der Presse die endgültige Öffnung der Mauer zwischen Deutschland Ost und West. Während VOLKER BRAUN eine surreale Landschaft, die Wendewüste, konstruiert, der Grundgestus des Gedichts durch unendliche Müdigkeit bestimmt wird und voll böser Vorahnungen ist, entwirft DURS GRÜNBEIN eine Anti-These zu BRAUN. Der Tag der Maueröffnung, des unaufhaltsamen Reisestroms der Ostdeutschen nach Westdeutschland offenbart die tödliche Langeweile »in Hegels Schmalland«. Im Gegensatz zu Gedichten von VOLKER BRAUN, HEINZ CZECHOWSKI, ANNEROSE KIRCHNER, JÜRGEN RENNERT und anderen⁸ ist von einem Neuanfang die

6 KARL OTTO CONRADY (Hg.): *Von einem Land und vom andern*. Gedichte zur deutschen Wende 1989/1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 21.

7 DURS GRÜNBEIN: 12 / 11 / 89. In: Ebenda, S. 26.

8 Im gleichen Auswahlband.

Rede, überwunden das »stählerne Schweigen ... Langsam kommen die Uhren auf Touren, jede geht anders.« – Dieser Satz steht genau in der Mitte des Gedichts. Es wird kein leichter Beginn sein, verstärkt durch den dunklen, fast beschwörend wirkenden Binnenreim Uhren / Touren. Es wird Mühen geben, die an BRECHTS berühmte Verse »Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns / vor uns liegen die Mühen der Ebenen«⁹ erinnern. Vorbei auch die Zeiten der »Kopffüßler«, die Monstranzen verglühn. Im Bild der jeweils anders gehenden Uhren wird die Verantwortung des einzelnen angemahnt und eine Perspektive nach der Maueröffnung beschworen, die sich als kompliziert erweisen wird.

Die in vielen Texten artikulierten Ängste nach Vereinnahmung und folgenschweren Wiederholungen, nach dem Verlust von Heimat, nach erneuter Sprachlosigkeit und Kolonisierungen – ein Begriff, der von Autoren wie HEINER MÜLLER und CHRISTA WOLF sehr häufig gebraucht wurde –, sind in dieser Häufung auffallend.¹⁰

Über ihre Art, sich von dem Heute im Vergangenen zu sehen, dachte BRIGITTE BURMEISTER im Gespräch mit MARGARETE MITSCHERLICH nach. »Das gibt es auch bei einigen ehemaligen DDR-Schriftstellern, die sich fast zwanghaft mit ihrem Trauma DDR auseinandersetzen. Ich selbst fühle mich nicht traumatisiert. Bei mir gab es Phasen, in denen ich entschlossen war, mich mit der sozialistischen Idee zu identifizieren und mir

9 BERTOLT BRECHT: *Wahrnehmung* (1949). In: Ders.: *Gedichte VII*. Frankfurt am Main 1964, S. 39.

10 In ihrem autobiographischen Text hält GISELA STEINECKERT fest: »Wir beide wußten damals nicht, ob wir weiterleben wollten, oder könnten. Aber wir wußten, daß wir nie mehr Heimat empfinden würden. Heimat ist etwas, das gibt es außerhalb der eigenen Person nicht.« (Dies.: *Das Schöne an den Frauen*. Berlin: Das Neue Berlin 1999, S. 13.) Weitaus unpathetischer, voll ironischer Anspielungen dagegen fällt das Fazit von KATJA LANGE-MÜLLER aus, die 1984 aus der DDR nach West-Berlin übersiedelt ist: »Nein, mir wenigstens fehlt sie noch immer nicht, die DDR, und auch nichts aus ihr, gar nichts. Nicht die Laube, die ich dort stehen und verfallen lassen mußte, nicht die Bücher, Briefe, Topfpflanzen, die ich nicht mitnehmen konnte, nicht der rotbärtige ›Corso‹-Reiner. Nur ich selbst fehle mir manchmal. So, wie ich damals war, so unkorumpierbar, leidenschaftlich, gütig und jung werde ich nie mehr.« (Dies.: *Ich weiß es noch wie heute*. In: *stern – Zeitgeschichte*. Die DDR – Rückblicke auf ein anderes Land. Die anderen Deutschen. September 1999, S. 17.)

die Wirklichkeit entsprechend ›schönsah‹, und Phasen, in denen ich gedacht habe, die Idee ist gar nichts, wenn die Verhältnisse so sind, wie ich sie erlebe. Zu einer klaren Identität bin ich nicht gekommen und befinde mich in höchster Verlegenheit, wenn jemand mich fragt, worin besteht denn nun deine DDR-Identität.«¹¹

DANIELA DAHN dagegen stellt den Mythos einer DDR-Identität ganz in Frage. Sie plädiert für das Aushalten von Spannungen und das Halten von »Balancen«, will nicht pauschalisierend verurteilen, sondern konstatiert, daß »die Summe der Repressionen in den beiden Staaten in etwa gleich ist.«¹² In diesem Zusammenhang sind ihre *Unzeitgemäßen Gedanken über ostdeutsche Identität* (1994) zu verstehen. »Mit dem Wort Identität habe ich im Zusammenhang mit der DDR immer Schwierigkeiten. Es unterstellt, daß die Leute mit irgend etwas identisch gewesen sein müssen. Das beste an der DDR war, daß 90% der Leute gegen sie waren. Mehr oder weniger natürlich.«¹³

GÜNTER DE BRUYN betonte schon 1990 die entstandenen Unterschiede im Empfinden der Menschen in den beiden deutschen Staaten: »Die Deutschen von heute kommen aus zwei verschiedenen Erfahrungsbereichen: sie gleichen Kindern einer Familie, die getrennt in verschiedenen Umwelten aufwuchsen und auf die eine andere Art von Erziehung eingewirkt hat. Denn der Eiserne Vorhang der fünfziger Jahre, der in den sechziger Jahren in Deutschland zu einer Betonmauer wurde und nach 28 Jahren gewaltlos beseitigt werden konnte, trennte nicht nur Militärblöcke, Wirtschaftsgefüge, sondern auch Lebensgefühle, die nicht so schnell wie die Mauer zu beseitigen sind.«¹⁴

11 *Wir haben ein Berührungstabu. Zwei deutsche Seelen – einander fremd geworden.* MARGARETE MITSCHERLICH und BRIGITTE BURMEISTER im Gespräch. Hamburg: Klein 1991, S. 86.

12 EGON BAHR: *Laudatio für Daniela Dahn.* In: *Verleihung des Kurt-Tucholsky-Preises für literarische Publizistik 1999 an Daniela Dahn.* Hg. v. MICHAEL HEPP im Auftrag der Kurt-Tucholsky-Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 18.

13 DANIELA DAHN: *Vertreibung ins Paradies.* Unzeitgemäße Texte zur Zeit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 104.

14 GÜNTER DE BRUYN: *Jubelschreie, Trauergesänge.* Deutsche Befindlichkeiten. Frankfurt am Main: S. Fischer 1991, S. 28.

An dieser Stelle ist es dringend geboten, sich mit dem spannungsgeladenen Begriff der Wende auseinanderzusetzen. Diese Zeit und die darin ablaufenden Prozesse sind mit vielerlei Bezeichnungen wie Umbruch, friedliche Revolution, Zeitenkehre und Wende belegt worden. In diesem Kontext sind die Aussagen von KARL OTTO CONRADY¹⁵ und BERND SCHIRMER¹⁶ von Interesse. Beide betonen die Bestrebungen, Klassifizierungsmuster aufzustellen und somit mit dem Schlagwort Wende eine Erklärung für die Ereignisse des Herbstes 1989 haben zu wollen. Was aber verbirgt sich hinter diesem Allerweltswort? Im *Grimmschen Wörterbuch* ist nachzulesen, daß sich seine Bedeutung »im wesentlichen auf die Anwendung im Sinne von ›Umschlag, Wechsel, ›Wendepunkt«¹⁷ beschränkt. Also auf Anwendungsbereiche, die nicht lediglich an ein Ereignis gebunden sind, sondern auch Gesellschaftsprozesse durchziehen können, das Moment der Wiederholung implizieren. Für mich ergibt sich die zwingende Frage, ob dieser Begriff der Wende für die literaturwissenschaftliche Analyse tauglich ist, da er mehr Fragen provoziert, als er Probleme klären kann. Im Einklang mit dem Ansatz von SCHIRMER seien diese, auch weiterführend, benannt. Die Wende als Stoff? Wendeliteratur? Literatur der Wende? der gewendete Autor? gewendete Texte, Motive und ästhetische Konzeptionen? ... Ich könnte diese Reihe fortführen und stoße auf ein Problem, das auch HANNO MÖBIUS auf der Tagung 1995 in Halle/S. zur Thematik »Literatur als Wegbereiterin zur geistig kulturellen Einheit Deutschland«¹⁸ in seinem Beitrag aufgegriffen hat. Die so beschriebene Literatur dient in der Literaturkritik dominant zur Kennzeichnung der inhaltlichen Aspekte, nicht aber zur Erkundung ästhetischer Konzeptionen. Aus diesem Grund stehe ich diesem Begriff skeptisch gegenüber, weil er zum einen meiner Intention, auch Kontinuität zeigen zu

15 Vgl. Fußnote 6.

16 BERND SCHIRMER: *Literatur braucht Zeit*. Anmerkungen zu Büchern der Wendezeit. In: *Was blieb von der DDR?* Autoren und Bücher in der Wende. Lesezirkel. Literaturmagazin November 1994. Sondernummer, S. 3–5.

17 *Deutsches Wörterbuch* von JACOB GRIMM und WILHELM GRIMM. Bd. 28, bearbeitet von ALFRED GÖTZE. Leipzig: S. Hirzel 1955, Sp. 1742.

18 HANNO MÖBIUS: *Zur ästhetischen Dimension der »Wendeliteratur«*. In: *Berliner Lesezeichen*. Literaturzeitung, 1996, H. 3/4, S. 46–53.

wollen, entgegensteht und zum anderen zu sehr auf die politische Hülle der Texte fokussiert. Die nach 1989 geschriebenen Texte von THOMAS BRUSSIG, VOLKER BRAUN, KURT DRAWERT, WOLFGANG HILBIG und anderen sind stets im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Auseinandersetzung und Ästhetik zu lesen. Als eine direkte Antwort auf den Versuch von Mitgliedern der SED-Führung, den alten Machtanspruch zu retten, werte ich CHRISTA WOLFS Rede auf der Demonstration am 4. November 1989 auf dem Berliner Alexanderplatz. »Mit dem Wort ›Wende‹ habe ich meine Schwierigkeiten. Ich sehe ein Segelboot, der Kapitän ruft: ›Klar zur Wende‹, weil der Wind sich gedreht hat, und die Mannschaft duckt sich, wenn der Segelbaum über das Boot fegt. Stimmt dieses Bild? Stimmt es noch in dieser täglich vorwärtstreibenden Lage?«¹⁹

Als eine Zugangsmöglichkeit zur Bestimmung und Interpretation der Texte nach 1989 erweist sich das Spannungsfeld von Zentrum und Peripherie. Die DDR-Literatur hat, viele *Ersatzfunktionen* bedienend, im Zentrum gestanden. Dieser Platz ist unter den veränderten politischen, sozialen, marktorientierten und künstlerischen Bedingungen nicht mehr realisierbar und mußte auf Grund dieses »radikalen Umwandlungsprozesses«²⁰ aufgegeben werden. Nach 1989 leben Autorinnen und Autoren in *Zwischenzeiten* und an *Zwischenorten*. Das Leben an den Peripherien bedeutet konsequentes Hinterfragen, rigoroses Überdenken, aber auch die bewußte Weiterführung ästhetischer Konzeptionen. Ich bin sowohl in den poetologisch-essayistischen Selbstaussagen als auch in den poetischen Texten vieler Schriftstellerinnen und Schriftsteller auf die Begriffe Ort, Grenzsituation und Marginalisierung gestoßen. Dabei verstehe ich den Begriff des Ortes vieldimensional: als räumliche, zeitliche und politische Größe, zu dem sich das Individuum in Beziehung setzt, als Größe von Sprache, als Moment von Rekonstruktion und Imagination und als marginales Moment, das somit Begrenzungen unterlegen ist, an das und von dem sich das Individuum sowohl herantasten als auch lösen kann.

19 CHRISTA WOLF: *Sprache der Wende*. Rede auf dem Alexanderplatz. In: Dies.: *Reden im Herbst*. Berlin, Weimar: Aufbau 1990, S. 119.

20 PETER-UWE HOHENDAHL: *Wandel der Öffentlichkeit*. Kulturelle und politische Identität im heutigen Deutschland. In: *Zwischen Traum und Trauma – Die Nation*. Hg. v. CLAUDIA MAYER-ISWANDY. Tübingen: Stauffenburg 1994, S. 133–134.

Indem Orte begrenzt sind, können Marginalisierungen beschrieben werden. Das EIGENE und das ANDERE (das FREMDE) werden so erhellt. Die Distanzierung und Näherung des schreibenden Ich von und an das Andere erscheinen bei dieser Betrachtung in einem schärferen Licht.

CARSTEN GANSEL spricht von der nach 1989 in Ostdeutschland entstandenen Literaturlandschaft als von der »Freiheit des Falls«. ²¹ Dabei wiegt das Verschwinden der eigenen Bedeutung sehr schwer. Während HEINER MÜLLER in einer wahren Verzweiflung Interview auf Interview gegeben hat, war VOLKER BRAUN zunächst bestrebt, auf Lesereisen und im Rahmen verschiedener Stipendien, den Standpunkt des engagierten Literaten und Kritikers in veränderter politischer Landschaft zu verorten. Der für ihn neuen Situation der Nivellierung von Widersprüchen unter demokratisch-marktwirtschaftlichen Bedingungen setzt er seine Sprachwut über den Verlust von einmal eingenommenen Haltungen inmitten einer unter Klassengesichtspunkten polarisierten Gesellschaft entgegen. ²² Ganz ähnliche Gedanken äußerte HELGA KÖNIGSDORF im Gespräch mit GÜNTER GAUS, das den Titel *Zurück in die Alltagsgeschichte* erhalten hat (1994). ²³

Zu dem von CHRISTA WOLF und anderen Autorinnen und Autoren angestrebten Dialog gehört auch das Aufschreiben von Biographien zur Selbst- und Fremderkundung. Identitätsfindung ist stets von der Akzeptanz der anderen abhängig. Einverständnis und das notwendige Kennenlernen können nur erzielt werden, wenn sich Menschen ihre Lebensgeschichten erzählen. Über dieses Geschichtenerzählen, so CHRISTA WOLF 1991 im Briefwechsel mit JÜRGEN HABERMAS, kann sich Toleranz einstellen. ²⁴ Das große Gespräch wurde von der ostdeutschen Literatur in

21 CARSTEN GANSEL: *Auf der Suche nach dem Gral aber kein Seeweg nach Indien?* Deutsche Literatur zwischen Gegendiskurs und dem Prinzip Hoffnung. In: »Angekommen?! – DDR-Literatur in Deutschland«. II. Uckermärkisches Literatursymposium in Angermünde vom 3. bis 5. Mai 1994. Neubrandenburg 1997, S. 41.

22 Vgl. dazu: »*Ideale in der Kolonie*«. Die Rede des Schillerpreisträgers Volker Braun. In: *Stuttgarter Zeitung* vom 11. 9. 1992.

23 »*Zurück in die Alltagsgeschichte*«. HELGA KÖNIGSDORF im Gespräch mit GÜNTER GAUS. In: *Neue deutsche Literatur*, 1994, H. 5, S. 79–92.

24 Vgl. dazu: CHRISTA WOLF: *Auf dem Weg nach Tabou*. Texte 1990–1994. Berlin 1994, S. 150–155.

Gang gesetzt. Davon zeugt die Fülle autobiographischer Texte von GÜNTER DE BRUYN bis HEDDA ZINNER.²⁵ WOLFGANG EMMERICH spricht von diesem Phänomen als der »Wiederaneignung des Verschwiegenen in Autobiographie und Dokument.«²⁶

MONIKA MARON nennt ihren Text *Pawels Briefe – Eine Familiengeschichte*. Anhand von Briefen aus dem Nachlaß ihres Großvaters und durch Gespräche mit ihrer Mutter will MARON dessen Lebensgeschichte rekonstruieren. Am Beginn des Textes erörtert sie ihr Verfahren: »Seit ich beschlossen habe, dieses Buch zu schreiben, frage ich mich, warum jetzt, warum erst jetzt, warum jetzt noch.«²⁷ Der Rekonstruktionsprozeß nimmt einen breiten Raum in diesem Werk ein. Über die Darstellung der Beziehung zur Mutter und die Beziehungen zum Großvater wird dieser zur Verortung und Selbstvergewisserung der Autorin wichtig. ERICH LOEST verbindet in seinem Roman *Nikolaikirche*²⁸ Historisches mit Fiktionalem. Seine große Vertrautheit mit der Stadt Leipzig, die er 1981 verlassen hatte und in die er unmittelbar nach 1989 zurückgekehrt ist, macht es ihm möglich, seine Figuren an authentischen Schauplätzen agieren zu lassen, Stimmungen einzufangen und über eine Familiensaga, in deren Mittelpunkt der Volkspolizeigeneral Alfred Bacher steht, die allmächtige Präsenz der Staatssicherheit offenzulegen.

HEINER MÜLLER hat die Vereinigung der beiden deutschen Staaten mit tiefer Skepsis begleitet. Im Gegensatz zu der Aufbruchstimmung von Hunderttausenden hat er am 4. November 1989 den ökonomischen Zusammenbruch und eine düstere soziale Zukunft prophesiert. Dieser Autor

25 Vgl. dazu: GÜNTER DE BRUYN: *Zwischenbilanz*. Eine Jugend in Berlin (1992). Ders.: *Vierzig Jahre*. Ein Lebensbericht (1998); ADOLF ENDLER: *Tarzan am Prenzlauer Berg*. Sudelblätter 1981–1983 (1994); WALTER JANKA: *Schwierigkeiten mit der Wahrheit* (1990); HERMANN KANT: *Abspann*. Erinnerungen an meine Gegenwart (1991); GÜNTER KUNERT: *Erwachsenenspiele*. Erinnerungen (1997); HEINER MÜLLER: *Krieg ohne Schlacht*. Leben in zwei Diktaturen (1992).

26 WOLFGANG EMMERICH: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Leipzig: Kiepenheuer 1996, S. 479.

27 MONIKA MARON: *Pawels Briefe*. Eine Familiengeschichte. Frankfurt am Main: S. Fischer 1999, S. 7.

28 ERICH LOEST: *Nikolaikirche*. Leipzig: Linden-Verlag 1995.

der Differenz und der provokanten Zuspitzung ist bis zu seinem Tod 1995 auf Widerspruch und Widersprüche ausgewiesen, wenn auch sein Schreiben stagnierte. Dabei waren die heftigen Angriffe des deutschen Feuilletons wegen angeblicher Staatssicherheitskontakte noch das kleinste Übel.²⁹ Ihm schien sein Gegner abhanden gekommen sein, das Material aus dem *Leben in zwei Diktaturen* fehlte.

Mit der Bevorzugung des Komischen – von humorvoll bis kritisch, von ironisch-satirisch bis grotesk – wird auf die grundlegenden gesellschaftlichen Prozesse geantwortet, die durch die Jahre 1989/90 verschärft oder in Gang gesetzt wurden. Die von mir benannten Brüche verlangen nach diskontinuierlichen Darstellungsformen, wie sie die Stilarten des Komischen bieten. VOLKER BRAUN hat sich der grotesken Figur des Wendehalses angenommen. Auch hier ist es lohnenswert, der Bedeutung des Wortes nachzugehen. Kurz nach 1600 wird diese Figur moralisierend gegen Ketzer ins Feld geführt, die vom katholischen zum reformierten Glauben übergetreten waren: »Ein jeder ketzer ist ein vnbestendig quicksilber, wetterhan vnd wendehalsz«, liest man in PETRI *d. Teutschen weiszh.* (1605)³⁰ Bei BRAUN heißt es: »Ich gehe umher, und wie ich mich eben herumwende, sehe ich, wie sich auch mein Hintermann herumgewandt hat und statt, wie erwartet, den Kopf wieder zurückzudrehen, mit so verrenktem Halse fortmarschiert.«³¹

THOMAS BRUSSIG zeigt im Roman *Helden wie wir*³² das Absurde im DDR-Alltag und nimmt endgültig Abschied von der älteren Autorengeneration der DDR und deren Über-Ich-Funktion, indem er CHRISTA WOLFS Rede auf dem Alexanderplatz der weltbesten Eiskunstlauf-Traineeerin JUTTA MÜLLER, die einst KATHARINA WITT zu olympischen Ehren führte, in den Mund legt. Ironisch sind THOMAS ROSENLÖCHERS

29 Vgl. dazu: CHAIM NOLL: *Der Sturz der Götzen*: Feuilletonkämpfe um den Mythos von CHRISTA WOLF und HEINER MÜLLER. In: *Focus*, 1993, H. 6, S. 63.

30 Vgl. dazu: *Deutsches Wörterbuch* von JACOB GRIMM und WILHELM GRIMM (s. Fußnote 17), Band 28, Sp. 1751.

31 VOLKER BRAUN: *Der Wendehals*. Eine Unterhaltung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 9.

32 THOMAS BRUSSIG: *Helden wie wir*. Berlin: Volk und Welt 1995.

*Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern*³³ und INGO SCHULZES *Simple Storys*³⁴ zu lesen und zu verstehen. SCHULZES Text, in der ersten Person Singular erzählt, bietet einen Reigen von Ostschicksalen. Diese aneinandergereihten Geschichten, verknüpft durch die Verwandtschaftsverhältnisse der Protagonistinnen und Protagonisten, führen den Alltagswahnsinn in Umbruchzeiten vor. Dabei hält der Autor die Balance zwischen Ernst und Witz, zwischen einem distanzierten, oft lakonischen Erzählen und einer konkreten Anteilnahme.

Fremdheitserfahrungen werden von CHRISTA WOLF und WOLFGANG HILBIG thematisiert. Im Text *Medea* stehen das ferne Kolchis und die verlorengegangenen Utopien dem Ort Heimat nah, von denen die Protagonistin erfüllt ist: »Reden steigert das Heimweh ins nicht zu Ertragende.«³⁵ In der Sehnsucht nach diesem Ort wird der Versuch einer erinnernden Rekonstruktion unternommen: »Korinth und alles, was in ihm geschehen war und geschah, ging mich ja nichts an. Unser Kolchis ist mir wie mein eigener vergrößerter Leib gewesen, an dem ich jede seiner Regungen spürte. Den Niedergang von Kolchis ahnte ich wie eine schleichende Krankheit in mir selbst, Lust und Liebe entwichen ...«³⁶

In dem Roman *Das Provisorium* klopft WOLFGANG HILBIG »noch einmal mit kalter Wut die Unvereinbarkeiten von Ost und West«³⁷ fest. Als Entorteter zwischen Ost und West vor 1989 zwischen den Welten pendelnd, läßt er – die Nähe zu seiner Biographie ist stets präsent – seinen Helden, den Autor C., die Hölle durchschreiten. Fremdheitserfahrungen wie Alkoholismus, Panik vor Beziehungen und Bindungen werden sprachlich genau beschrieben, nichts wird beschönigt oder weggelassen. Dieser Roman ist auch als Absage an die Literatur und den Literaturbetrieb des Westens zu lesen. Die Bücher-Mangelwirtschaft im Osten gewohnt, muß er nun in einer Buchhandlung des Westens desillusionierend

33 THOMAS ROSENLOCHER: *Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern*. Harzreise. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

34 INGO SCHULZE: *Simple Storys*. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz. Berlin: Berlin-Verlag 1998.

35 CHRISTA WOLF: *Medea*. Stimmen. München: Luchterhand 1996, S. 30.

36 Ebenda, S. 98.

37 INGO AREND: *Die Anrufung des toten Gottes*. In: *Freitag Literatur* vom 24. 3. 2000.

erfahren, »daß die Bücher hier im Westen nichts mehr wert waren. Es dauerte eine ganze Weile, bevor dieser Gedanke in seinem Hirn Fuß faßte, um so nachhaltiger war der Schock, den er auslöste.«³⁸ Bei HILBIG wird die Diktatur des Proletariats höchst problematisch konturenlos von der Diktatur des Geldes abgelöst. Der verdreckte Leipziger Hauptbahnhof unmittelbar nach 1989 wird so von den Strahlen eines siegreichen Markenzeichens erhellt: AEG.

Ostdeutsche Autorinnen und Autoren schreiben nach 1989 aus unterschiedlichen Richtungen und mit differenzierten Haltungen. Es ist falsch, von einer *Stunde Null* im Sinne eines künstlerisch-ästhetischen Neuanfanges auszugehen. Ich konnte schon an anderer Stelle das Fortschreiben einer einheitlichen ästhetischen Konzeption in der Prosa von ANGELA KRAUSS analysieren.³⁹ Diese Kontinuität, die sich auch in formal-ästhetischen Verfahren wie der Collage, der Allegorie, dem Selbst- und Fremdzitat realisiert,⁴⁰ ist für die ostdeutsche Literatur bestimmend. IRIS RADISCH entwirft in ihrer Einschätzung der deutschen Literaturen nach 1990 das einprägsame Bild von zwei Zügen, die auf getrennten Streckennetzen fahren.⁴¹ Ich stimme ihrer Wertung zu, daß im Gegensatz zur westdeutschen Literatur »der reinen Immanenz«, die sich »häuslich oder postmodern soundtrackmäßig ... an der Oberfläche der Erscheinungen«⁴² eingerichtet hat, die ostdeutsche Literatur »in einem beinahe vergessenen Sinn gesellschaftskritisch«⁴³ ist.

Es gehört viel Mut dazu, sich nicht dem immer stärker werdenden Druck des Marktes, der Banalität und der Mode zu unterwerfen. KERSTIN

38 WOLFGANG HILBIG: *Das Provisorium*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2000, S. 180.

39 ILSE NAGELSCHMIDT: *Das Weben am ganzen Faden* – Prosa von ANGELA KRAUSS. In: *Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den achtziger Jahren*. Hg. v. HELGA ABRET und ILSE NAGELSCHMIDT. Bern u. a.: Peter Lang 1998, S. 41–53.

40 Vgl. dazu: STEFAN SCHULZE: *Der fliegende Teppich bietet wenig Raum*. Schriftstellerinnen der ehemaligen DDR vor, während und nach der Wende. Dissertation Leipzig 1996.

41 IRIS RADISCH: *Zwei getrennte Literaturgebiete*. Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West. In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. Sonderband. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. HEINZ LUDWIG ARNOLD. München 2000, S. 26.

42 Ebenda, S. 25.

43 Ebenda, S. 26.

HENSEL hat diese Gefahren bereits 1990 sehr deutlich gesehen: »Als es noch eine DDR gab, konnte – unter vielen tumben und schwer zu überwindenden Widersprüchen – geschaffen werden. Und zwar eigene, anspruchsvolle, hochkarätige Werke; über die man, spricht man über die Kunst des 20. Jahrhunderts, sprechen wird. Vom Aphorismus bis hin zur Operninszenierung war das Unverwechselbare möglich. Man mußte nur können oder wollen. Heute walten in großen Weiten die Geschmäcker. Den Geschmack (der das Geld gibt oder nicht gibt) bestimmt die Mode, Mode ist Zensur. Was wir heute schaffen werden, ist unbestimmt und fällt leicht durch das Raster.«⁴⁴

44 *Gute Nacht, du Schöne*. Hg. v. ANNA MUDRY. Frankfurt am Main: Luchterhand 1991, S. 121.

STEPHEN BROCKMANN

BRECHT und die deutsche Nation

Dies mag ein etwas befremdlicher Titel sein für den Beitrag eines amerikanischen Germanisten zu Ehren seines Leipziger Lehrers KLAUS SCHUHMAN, bei dem er Mitte der achtziger Jahre in Leipzig gelernt hatte. Zunächst gilt das Nationale mindestens seit einem 1993 unter dem Titel *Das Nationale als theoretisches Defizit* erschienenen Aufsatz DETLEV SCHÖTTKERS über *Bertolt Brecht und die deutsche Geschichte* nicht als zentrale Kategorie für BERTOLT BRECHT, und zwar vor allem, weil BRECHTS Marxismus, so das Argument, ihn von einer intensiveren Beschäftigung mit der deutschen Nation und deren Problemen abgehalten habe.¹

Zweitens, und diesmal vielleicht nicht nur aus BRECHTS süddeutscher, sondern auch aus ostdeutscher Sicht, wird vom Regisseur und ehemaligen BRECHT-Assistenten PETER VOIGT überliefert, daß BRECHTS Frau HELENE WEIGEL ihm berichtet habe, BRECHT sei mit seinen Versuchen, eine deutsche Nationalhymne zu schreiben, nie weitergekommen als zur ersten, in süddeutschem Dialekt verfaßten Zeile: »Mir san a Scheißvolk.«² VOIGTS Erinnerung, wenn sie der Wahrheit entspricht, mag dafür ein Hinweis sein, daß der Augsburger BRECHT, trotz seiner Vorliebe für die Preußen-Metropole Berlin, das fast sprichwörtliche Ressentiment der Bayern und Schwaben gegenüber den Preußen und dem von den Preußen als zweites Kaiserreich zusammengeschweißten einheitlichen kleindeutschen Staat nie ganz überwunden hat. Oder vielleicht spricht hier nur ein bißchen Wiener Ressentiment von WEIGELScher Seite gegenüber den »Piefkes«. Es ist sogar möglich, daß ein solches Ressentiment zum Ausdruck kommt, wenn BRECHT gleich nach seiner Rückkehr nach Berlin, am 23. Oktober

1 DETLEV SCHÖTTKER: *Das Nationale als theoretisches Defizit. Bertolt Brecht und die deutsche Geschichte*. In: HELMUT SCHEUER (Hg.): *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 428–458.

2 ERDMUT WIZISLA: 'May it seem to us our dearest ...' Brecht's 'Children's Anthem.' In: TOM KUHN, KAREN LEEDER (Hg.): *Empedocles' Shoe. Essays on Brecht's poetry*. London: Methuen 2002, S. 216.

1948, in sein *Journal* schreibt: »Früh sechs Uhr dreißig gehe ich die zerstörte Wilhelmstraße hinunter zur Reichskanzlei. Sozusagen meine Zigarre dort zu rauchen,«³ oder wenn BRECHT vier Tage später, am 27. Oktober, – und zwar ebenfalls im *Journal* – die preußische Hauptstadt als »Berlin, eine Radierung Churchills nach einer Idee Hitlers« und als »Berlin, der Schutthaufen bei Potsdam« bezeichnet.⁴

Drittens mag es unter den jetzigen politischen und auch transatlantischen Umständen und nach den viel besprochenen Mißstimmungen zwischen der Bundesregierung und der US-amerikanischen Regierung vor und nach dem völkerrechtlich illegalen Einmarsch von US-Truppen in den Irak und während der noch andauernden Okkupation dieses unglücklichen Landes mehr als gewöhnlich irritierend sein, wenn ein Bürger der USA zu Ehren seines ostdeutschen, an der Karl-Marx-Universität in Leipzig tätigen Professors über BRECHT und das deutsche Nationalgefühl schreibt. Was hat Nationalgefühl oder gar Deutschtümelei überhaupt mit BRECHT und dem Marxismus zu tun?

Trotz all dieser Irritationen will ich den Versuch wagen. Meine Thesen lauten kurz und einfach: *Erstens*: Das Nationale spielt eine viel größere Rolle in BRECHTS Gedanken, sowohl im Exil in den USA als auch nach der Rückkehr nach Deutschland, als gemeinhin anerkannt; *zweitens*: BRECHTS Auseinandersetzung mit dem Nationalen war zwangsläufig geprägt von seinem Exil-Standpunkt, und besonders von seinen Erfahrungen in den USA; und schließlich *drittens*: BRECHTS Standpunkt gegenüber der deutschen Nation war von den späten vierziger Jahren bis zum Ende seines Lebens geprägt vom damals virulenten Kalten Krieg und der Konfrontation zwischen der jungen Deutschen Demokratischen Republik, in der BRECHT selbst lebte, und der jungen Bundesrepublik Deutschland, in der er nicht lebte und nicht leben wollte. Am Ende meiner Überlegungen will ich versuchen, anhand von BRECHTS berühmter alternativer Nationalhymne *Kinderhymne* (1949–1950) eine Antwort darauf zu geben, warum

3 BERTOLT BRECHT: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. v. WERNER HECHT u. a. Band 27: *Journal* 2. Berlin, Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp 1993, S. 279. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit BFA gekennzeichnet.

4 BFA 27, S. 281.

das Nationale in BRECHTS Gedanken, das während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens eine so bedeutende Rolle spielte, von späteren westdeutschen Interpreten mehr oder weniger systematisch übersehen und heruntergespielt wurde.

Trotz seiner Beschäftigung mit dem Marxismus und mit anderen Philosophien und auch trotz seiner eigenen theoretischen Überlegungen, die deutlich über die von Schriftstellern normalerweise geleiteten theoretischen Überlegungen hinausgingen, war BRECHT ein pragmatisch veranlagter Mann, der großangelegten Theorien eher abgeneigt war. Er war weder ein Dogmatiker noch ein systematischer Denker. Daß er kein Dogmatiker war, brachte ihn in den fünfziger Jahren bekanntlich in Konflikt mit den Behörden der DDR, und daß er kein systematischer Denker war, erleichtert jetzigen Interpreten die Behauptung, er habe kein zusammenhängendes Theoriegebäude in Bezug auf die deutsche Nation hinterlassen. Und letztere Behauptung stimmt sogar: In der Tat hat BRECHT kein solches zusammenhängendes Theoriegebäude hinterlassen.

Aber sollte man nicht gerechterweise gleich bescheiden die Zwischenfrage einschalten: na und? Was erwarten wir von einem Schriftsteller – ein zusammenhängendes Theoriegebäude ohne Widersprüche oder viel eher situationsgebundene, stimmungsgeladene Wortschöpfungen, die BRECHT selbst vielleicht »Versuche« oder »Vorschläge« genannt hätte, und die er in der Tat so bezeichnete? THOMAS MANN, der Schriftsteller, der oft in seinen Äußerungen zur deutschen Nation mit BRECHT konfrontiert wird, ja mit dem BRECHT ganz sicher eine agonale, mitunter auch von Neid erfüllte Beziehung hatte, war auch nicht widerspruchsfrei in seinen vielen kontroversen, aber recht wirkungsvollen Stellungnahmen zur deutschen Nation. Auch THOMAS MANN hat kein eindeutiges, unveränderliches, stabiles Theoriegebäude in Bezug auf die deutsche Nation hinterlassen, obwohl er in den USA als »Kaiser aller deutscher Emigranten« (so LUDWIG MARCUSE) galt und von vielen US-Amerikanern gern als Guru in allen deutschen Angelegenheiten angesehen wurde.⁵ Ganz im Gegenteil: Einerseits liebte THOMAS MANN sein Vaterland heißblütig, andererseits glaubte er, daß der Nationalsozialismus durchaus im wahren

5 LUDWIG MARCUSE: *Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie*. München: Paul List 1960, S. 288.

deutschen Wesen seine Wurzeln gehabt habe. Einerseits plädierte THOMAS MANN in den USA für Verständnis den Schriftstellern in der auch von ihm so genannten deutschen »inneren Emigration« gegenüber, andererseits lieferte er sich 1945 eine publikumswirksame Schlacht mit eben jenen »inneren Emigranten« wie etwa FRANK THIESS, indem er behauptete, allen Werken, die zwischen 1933 und 1945 in Deutschland überhaupt hätten gedruckt werden dürfen, hafte der Geruch von Blut und Schande an, und alle diese Werke sollten deswegen eingestampft werden.⁶ Die Literatur ist glücklicherweise ein Gebiet der Vieldeutigkeit, nicht der Eindeutigkeit, und dies unterscheidet sie sowohl von der herkömmlichen Logik als auch von der idealen Gesetzgebung oder Gesetzesauslegung. Wenn SCHÖTTKER also behauptet, daß BRECHT »die Besonderheiten der deutschen Geschichte nicht erklären« konnte, und zwar »weil sein Interesse jenseits der nationalen Problematik lag,«⁷ dann muß man fragen: Welcher deutsche Schriftsteller damals hat, im Gegensatz zu BRECHT mit seinen angeblichen Mängeln, »die Besonderheiten der deutschen Geschichte« erklären können, wer hat die Antwort auf die sprichwörtlichen Welträtsel gefunden? THOMAS MANN? HERMANN HESSE? ELISABETH LANGGÄSSER? ANNA SEGHERS? Haben die alles erklären können?

Mehr noch: Wenn wir von den Schriftstellern absehen und uns dem Bereich der akademischen Geschichtswissenschaft nähern, können wir da behaupten, daß sie Bescheid weiß oder wußte? Sind »die Besonderheiten der deutschen Geschichte« damals oder sogar jetzt hinreichend oder gar endgültig erklärt worden? Die Frage so zugespitzt stellen, heißt eine negative Antwort geben: Auch in der Geschichtswissenschaft gibt es immer noch Kämpfe zwischen denjenigen, die die deutsche Geschichte als einen bösen und ungewöhnlichen »deutschen Sonderweg« zu bezeichnen pflegen, und denjenigen, die behaupten, die deutsche Geschichte sei

6 THOMAS MANN: *Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Band 12: *Reden und Aufsätze 4*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1960, S. 957. Zum Streit MANN-THIESS siehe mein Kapitel *Two Kinds of Emigration*. In: *German Literary Culture at the Zero Hour*. Rochester: Camden House 2004, S. 90 bis 114.

7 SCHÖTTKER: A. a. O., S. 428.

trotz des »Dritten Reiches«, des Zweiten Weltkriegs, der Judenvernichtung und einer vierzigjährigen nationalen Teilung nicht völlig anders verlaufen als die Geschichten anderer Nationen auch.⁸

Warum ist es in Deutschland dann trotzdem und eben nicht in anderen Ländern zur Hitlerdiktatur gekommen, zum Zweiten Weltkrieg, zu den politischen und völkermörderischen Verbrechen des »Dritten Reiches«? Wir haben zwar viele Ansätze für eine Antwort, viele Teilergebnisse und Anregungen. Aber über diese Dinge wird immer noch heftig gestritten, auch unter denjenigen, die der »nationalen Problematik«, um noch einmal SCHÖTTKERS Worte zu gebrauchen, ihre Hauptaufmerksamkeit widmen. Und es wird in der Zukunft noch heftig darüber gestritten werden. Da ist kein Ende abzusehen.

Wir dürfen von BRECHT nicht erwarten, was von keinem anderen Intellektuellen damals oder jetzt geleistet wurde, nämlich eine letztendliche Antwort auf alle offenen Fragen der deutschen Geschichte. Und wenn THOMAS MANN und andere das Recht auf Zweideutigkeit haben, dann sollten wir BERTOLT BRECHT dieses Recht auch einräumen.

Nun stimmt es natürlich, daß BRECHT selbst ein Marxist, wenn auch kein Mitglied der KPD war, und daß seine Auseinandersetzung mit der deutschen Nation vom Marxismus geprägt war. So sieht er in Übereinstimmung mit der DIMITROV-These, der offiziellen kommunistischen Erklärung für den Nationalsozialismus, nach der der Nationalsozialismus »die offene terroristische Diktatur der am meisten reaktionären, chauvinistischen und imperialistischen Elemente des Finanzkapitals« sei,⁹ den Kapitalismus als Hauptursache für die Hitlerdiktatur, die im Augenblick der

8 Siehe u. a.: DAVID BLACKBOURN, GEOFF ELEY: *Mythen deutscher Geschichtsschreibung. Die gescheiterte bürgerliche Revolution von 1848.* Frankfurt am Main: Ullstein 1980; HELGA GREBING: *Der »deutsche Sonderweg« in Europa 1806–1949.* Eine Kritik. Stuttgart: Kohlhammer 1986; HEINRICH AUGUST WINKLER: *Der deutsche Sonderweg. Eine Nachlese.* In: *Merkur*, 35. Jg., H. 8 / 1981, S. 793–804; THEODORE S. HAMEROW: *Guilt, Redemption, and Writing German History.* In: *American Historical Review* Nr. 88 (1983), S. 53–72. Siehe auch meinen Beitrag *The Politics of German History.* In: *History and Theory*, XXIX. Jg., H. 2 / 1990, S. 179–189.

9 WOLFGANG FRITZ HAUG (Hg.): *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 4. Hamburg: Argument 1999, S. 157.

Gefährdung des Kapitalismus auf Wunsch der Kapitalisten selbst eingeschritten sei, um deren Herrschaft zu retten. 1948 schreibt BRECHT polemisch gegen alle »Versuche, den Nationalsozialismus geistig« vom Kapitalismus »zu isolieren, als gewisse Übertreibungen, Überspitzungen, aber was wurde übertrieben, überspitzt? Die Vergasungslager des IG-Farben-Trusts sind Monumente der bürgerlichen Kultur dieser Jahrzehnte.«¹⁰ Man kann diese Problematik auch theatralisch ausgeführt sehen im *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui*, einem Theaterstück, mit dem BRECHT, nicht gerade ein Broadway-Experte, seinen Ruhm auch auf Broadway erweitern wollte.

Jedoch versucht BRECHT im Exil, den Nationalsozialismus als im Widerspruch zu den wahren Interessen der deutschen Nation stehend darzustellen. Das deutsche Volk sei das erste Opfer der Nazis gewesen, schreibt er 1943 in einem für ein breiteres amerikanisches Publikum intendierten Artikel, und zwar im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der These des britischen Diplomaten VANSITTART, der im damals erschienenen und vielbesprochenen Buch *Lessons of my Life* behauptet hatte, das deutsche Volk sei von Haus aus aggressiv und autoritär veranlagt.¹¹ VANSITTARTS These verneint BRECHT entschieden, indem er behauptet, HITLER habe erst sein eigenes Volk heimgesucht, bevor er auch andere Länder heimsuchte, und der Zustand Deutschlands sei ja kaum weniger schlecht als der Zustand der durch die Nazis okkupierten Länder Polen, Griechenland oder Norwegen. HITLER habe ganze Heere seiner deutschen Landsleute in Konzentrationslager eingesperrt, mehr noch als die Russen in Stalingrad gefangen genommen hätten. Und diese in Nazi-Konzentrationslagern ihr Dasein fristenden Deutschen seien nur ein Bruchteil des anderen, nicht- oder sogar antinazistischen Deutschlands, das ja viel größer sei.¹²

An anderer Stelle schreibt BRECHT, das deutsche Volk sei »das erste der von ihm [HITLER] unterworfenen Völker.« Und er führt aus: »Wir hoffen, wir sagen, was das deutsche Volk selber sagen würde, könnte es reden. Wir sagen, daß Hitler und seine Hintermänner nicht Deutschland

10 BFA 27, S. 268. Eintragung vom 13. 4. 1948.

11 LORD VANSITTART: *Lessons of My Life*. New York: Alfred A. Knopf 1945.

12 BRECHT: *The Other Germany 1943*, Übersetzung von ERIC BENTLEY. BFA 23, S. 24.

sind, was immer sie behaupten mögen. Daß sie Deutschland sind, das ist die erste ihrer unverschämten Lügen. In Wahrheit haben sie die Deutschen unterworfen, wie sie die Tschechen oder die Franzosen unterworfen haben. Sie haben das deutsche Volk unterworfen mit Polizeigewalt und Propaganda, wie sie die fremden Völker mit Militärgewalt und falschen Versprechungen unterworfen haben.«¹³

Im großen und ganzen macht BRECHT also sehr wohl einen Unterschied zwischen den Nazis einerseits und dem deutschen Volk andererseits, das er zwar nicht als durchweg gut, aber sehr wohl als pragmatisch und nicht verdorben ansieht. Aus diesem Grund reagiert BRECHT recht wütend und wohl auch etwas unfair auf THOMAS MANNS Entschluß, sich nicht öffentlich in den USA für eine milde Behandlung des Nachkriegsdeutschlands einzusetzen. Im 1944 geschriebenen Gedicht über MANN vergleicht BRECHT das deutsche Volk sogar mit dem gekreuzigten Christus und behauptet, der Nobelpreisträger MANN habe das deutsche Volk als »Kreuzträger aufgefordert / Seine bewaffneten Peiniger mit bloßen Händen anzufallen.«¹⁴ Im Streit zwischen MANN und BRECHT sah es so aus, als würde MANN von einer deutschen Kollektivschuld sprechen, während BRECHT die Idee einer Kollektivschuld ablehnen würde.¹⁵ Und dies kommt in der Tat in BRECHTS Gedicht über MANN zum Ausdruck. Aber erstens ist BRECHTS MANN-Gedicht kein zuverlässiges Barometer für THOMAS MANNS Haltung, und zweitens bringt es nur die eine, positive Seite von BRECHTS eigentlich viel komplexerer Haltung gegenüber dem deutschen Volk zum Ausdruck. Denn BRECHT selbst hat durchaus die Popularität der HITLER-Regierung gerade in Deutschland gesehen. Fast ein Jahrzehnt später, in der DDR, behauptet er in einem Gespräch mit

13 BRECHT: *Bericht über die Stellung der Deutschen im Exil*. BFA 23, S. 33.

14 BRECHT: *Als der Nobelpreisträger Thomas Mann den Amerikanern und Engländern das Recht zusprach, das deutsche Volk für die Verbrechen des Hitlerregimes zehn Jahre lang zu züchtigen*. BFA 15, S. 90.

15 Zum Verhältnis BRECHT-MANN und zu BRECHTS MANN-Gedicht siehe HERBERT LEHNERT: *Bert Brecht und Thomas Mann im Streit über Deutschland*. In: JOHN M. SPALEK, JOSEPH STRELKA (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bern, München: Francke 1976, S. 62–88. Siehe auch LEHNERT: *Thomas Mann, Bertolt Brecht, and the 'Free Germany' Movement*. In: JOHN M. SPALEK, ROBERT F. BELL: *Exile. The Writer's Experience*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1982, S. 182–202.

seinem Klempner über die Ereignisse des 17. Juni 1953, die Nazis könnten bei freien und geheimen Wahlen noch einmal einen Wahlsieg davontragen.¹⁶ Dieser Satz ist sozusagen das Gegenstück zu BRECHTS berühmtem kleinen Gedicht über die DDR-Regierung, die in ihrer Enttäuschung über die jüngsten Ereignisse das Volk auflösen und ein neues Volk wählen sollte.

Der Gegensatz zwischen den zwei Aussagen war nicht nur BRECHTS Dilemma, sondern auch das Dilemma der überzeugten deutschen Sozialisten überhaupt: Wie baut man den Sozialismus mit einem Volk auf, das sich soeben in großen Mengen für HITLER entschieden und für ihn in so vielen anderen Ländern gekämpft hatte? BRECHT ist die deutsche Jugend unheimlich. Er schreibt: »Kurz, unsere Jugend ist eine Hitlerjugend« und behauptet: »Von denen allerdings, die im Hitlerjahrzehnt jung waren, kann man sagen, daß sie zu einer Art Kollektivum gebildet wurden, als Bürgertum und Kleinbürgertum sich nazifizierte. Ihre Jugend wurde förmlich als ein Mythos etabliert ... Ihnen wurde der Sozialismusersatz [sprich: der Nationalsozialismus – S. B.] chemisch rein zugeführt, und der echte Stoff ist für sie nun besonders schwer erkenntlich und verdaulich. Nicht nur ihre Laster, sondern auch ihre Tugenden wurden hitlerisiert. Sie vereinen das Denkvermögen von Kindern mit der Unbelehrbarkeit von Greisen.«¹⁷

Aber mit genau diesen jungen Leuten sollte der neue sozialistische Staat aufgebaut werden – und natürlich auch die westdeutsche Bundesrepublik. 1954, nach einem Gespräch mit jungen Kollegen in seinem Landhaus in Buckow, schreibt BRECHT in sein *Journal*: »Das Land ist immer noch unheimlich. Neulich, als ich mit jungen Leuten aus der Dramaturgie nach Buckow fuhr, saß ich abends im Pavillon, während sie in ihren Zimmern arbeiteten oder sich unterhielten. Vor zehn Jahren, fiel mir plötzlich ein, hätten alle drei, was immer sie von mir gelesen hätten, mich, wäre ich unter sie gefallen, schnurstracks der Gestapo übergeben ...«¹⁸ Das sind Worte, die BRECHTS Schwiegersohn EKKEHARD SCHALL, der

16 BFA 27, S. 347, Eintragung vom 12. 9. 1953.

17 BRECHT: *Von der Jugend*. BFA 23, S. 131.

18 BFA 27, S. 350, Eintragung vom 7. 7. 1954.

wohl mit von der Partie war, nachträglich recht hart trafen, und gegen die SCHALL in seinen Erinnerungen protestierte.¹⁹

In seinen Arbeiten in der DDR ging BRECHT von FRIEDRICH ENGELS' Idee der »deutschen Misere« aus, die vor allem in seiner Bearbeitung des Sturm-und-Drang-Stücks von JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ *Der Hofmeister* zum Ausdruck kommt. Die Idee der »deutschen Misere« ist derjenigen eines deutschen Sonderwegs recht ähnlich: Beide behaupten, das deutsche Bürgertum sei verhängnisvoll schwach gewesen und habe deswegen nie eine bürgerliche Revolution vollbringen können. Statt dessen habe sich im deutschen Bürgertum eine Untertanenmentalität und Autoritätsgläubigkeit entwickelt. In einem Brief an HANS MAYER spricht BRECHT über »die gleichnishafte Bedeutung der Entmannungsfabel schlechthin« im LENZschen Stück, da seiner Meinung nach die Selbstentmannung des Hofmeisters eben die selbstverschuldete Impotenz des deutschen Bürgertums widerspiegelt.²⁰ Wegen seiner Kritik am Bürgertum und seiner Kultur eckt BRECHT in der DDR an, denn er kritisiert auch Epochen der deutschen bürgerlichen Kultur, die für die DDR-Kulturbürokraten unantastbar sind, da sie zum Zeitalter des geschichtlichen Aufstiegs des Bürgertums und daher zum Erbe des von der SED ideologisch in Anspruch genommenen deutschen Humanismus gehören. Dies sehen wir auch im Streit über HANNS EISLERS *Faust*-Stück, in dem BRECHT natürlich EISLER gegen die Kulturbürokraten verteidigt.

Aber andererseits schließt BRECHTS Verständnis des Marxismus keineswegs eine gewisse Vaterlandsliebe aus, denn er meint, »erst das Proletariat kämpft sich zum Internationalismus und damit zu einem völlig neuartigen Nationalgefühl durch.«²¹ Dieses Nationalgefühl beschreibt er dann in seiner alternativen Nationalhymne *Kinderhymne*. Die Liebe zum Vaterland solle zwar innig und mächtig sein, aber nicht aufprutzend oder aggressiv. BRECHT setzt sich ab von JOHANNES R. BECHER und seinem

19 Siehe: EKKEHARD SCHALL: *Meine Schule des Theaters*. Seminare – Vorlesungen – Demonstrationen – Diskussionen. Frankfurt: Suhrkamp 2001, S. 209–210. Es ist wohl kein Zufall, daß SCHALLS nachträgliche Proteste gegen BRECHTS Mißtrauen bei einem Besuch in Israel zum Ausdruck kommen.

20 BFA 30, S. 20. Brief an HANS MAYER vom 25. März 1950.

21 BRECHT: *Kosmopolitismus I*. BFA 23, S. 141.

kommunistischen Patriotismus, den er als viel zu großmütig empfindet. Er schreibt: »Alle diese Redensarten einer pfiffigen salesmanship von ›deutscher Wissenschaft‹, ›deutschem Gemüt‹, ›deutscher Kultur‹ führen unhinderbar dann zu diesen ›deutschen Schandtaten‹. Gerade wir sind die Rasse, die den Anfang damit machen sollte, unser Land das Land Nummer 11 zu nennen und basta. Deutschland muß sich nicht als Nation emanzipieren, sondern als Volk, genauer als Arbeiterschaft. Es war nicht ›nie eine Nation‹, sondern es war eine Nation, d. h. es spielte das Spiel der Nationen um Weltmachtstellung und entwickelte einen stinkenden Nationalismus.«²²

Für BRECHT sind die Nazis nicht so sehr die Repräsentanten des deutschen Volkes als vielmehr dessen Unterdrücker. Deswegen ist der Kampf gegen die Nazis eine nationale Befreiungsbewegung. Im mit FRITZ LANG zusammen geschriebenen Entwurf zum Anti-Nazi-Film *Hangmen also* Die beschreibt BRECHT den Widerstand gegen die Nazis in der Tschechoslowakei als »nationale Untergrundbewegung«, womit er ziemlich eindeutig die illegale KP als nationale Bewegung apostrophiert.²³

Und so hat er wohl auch den Widerstand gegen die Nazis in Deutschland verstanden, gemäß seinem Spruch, daß die Deutschen das erste von HITLER unterdrückte Volk gewesen seien. Aber diese HITLERSche Unterdrückung ist eben eine kapitalistische, und deswegen ist der wahre Kampf gegen HITLER gleichbedeutend, wenn nicht gar identisch mit dem Kampf gegen den Kapitalismus: Wenn der Kapitalismus überwunden sein wird, werden auch die Umstände, die zu HITLER geführt haben, überwunden sein. In den USA behauptet BRECHT, daß alle, die sich darüber beschweren, daß das deutsche Volk seiner Regierung erlaubt, einen furchtbaren Aggressionskrieg zu führen, sich eigentlich darüber beschweren, daß das deutsche Volk keine soziale Revolution macht.²⁴ Frieden und soziale Revolution sind also für ihn gleichbedeutend, genauso wie Krieg und Kapitalismus gleichbedeutend sind.

22 BFA 27, S. 181–182, Eintragung vom 11. 11. 1943.

23 FRITZ LANG, BERT BRECHT: 437!! *Ein Geiselfilm*. In: *Brecht-Jahrbuch* 28. Hg. Stephen Brockmann u. a., S. 19.

24 BRECHT: *The Other Germany 1943*. A. a. O., S. 26.

BRECHTS Vaterlandsliebe ist eine kommunistische Vaterlandsliebe. Aber eigentlich ist das Wort Vaterland hier sehr unangebracht, denn BRECHT sah Deutschland bekanntlich nicht als Vater, sondern als Mutter, wie sein berühmtes 1933 geschriebenes Gedicht *Deutschland* belegt, das mit den Worten anfängt, »O Deutschland, bleiche Mutter!« Im Jahr der Machtübergabe an die Nazis ist BRECHTS Gedicht keineswegs unpatriotisch oder antideutsch. Ganz im Gegenteil, BRECHT liebt seine Mutter Deutschland, und er bedauert sehr, daß sie »unter den Völkern« besudelt sitzt und »unter den Befleckten« auffällt. Aber dieser Zustand ist nicht so sehr die Schuld der Mutter Deutschland, meint BRECHT, sondern die Schuld ihrer schlechtesten Söhne, d. h. der Nazis und der Kapitalisten:

O Deutschland, bleiche Mutter!
 Wie haben deine Söhne dich zugerichtet
 Daß du unter den Völkern sitztest
 Ein Gespött oder eine Furcht!²⁵

Aber nicht alle deutschen Söhne sind schlecht, denn es gibt auch die guten, und leider ist der Zipfel des Rockes der Mutter blutig »vom Blut deines / besten Sohnes.« Dieser beste Sohn ist mit dem selbstbewußten Proletariat gleichzusetzen. An diesem Gedicht und auch an anderen Gedichten und Äußerungen BRECHTS zur deutschen Frage läßt sich zeigen, daß selbst seine schärfsten Kritiken und traurigsten Bilder der deutschen Nation einer verletzten, aber trotzdem heißen und innigen Liebe entstammen. Der Sohn, der sich nicht als perfekt ansieht, beteuert seine Liebe zur geschändeten und nicht ganz tugendhaften Mutter, und weil er sie liebt, empfindet er ihre Schande um so schärfer. Daß BRECHT aus der traditionellen deutschen Vaterlandsliebe eine Mutterlandsliebe macht, weist, glaube ich, auf seinen marxistischen Patriotismus hin: Es sind die besten Söhne, eben das selbstbewußte Proletariat und die Kommunistische Partei, die die deutsche Mutter am besten lieben, und ihre Liebe ist nicht auftrumpfend oder kriegerisch, sondern die besorgte Liebe eines guten Sohnes für eine schwierige Mutter.

25 BRECHT: *Deutschland*. BFA 11, S. 253–254.

Dieser Sohn will nicht, daß, wer Deutschland sieht, zum Messer greift, »wie beim Anblick einer Räuberin.«²⁶ Worte, die 1949 einen Widerhall finden in der *Kinderhymne*. BRECHTS Mutterlandsliebe bedeutet nicht, daß Deutschland nur ein Opfer oder gar unschuldig ist. Im Gegenteil, wenn man Brechts theatralische Darstellungen von Müttern, besonders in *Mutter Courage*, *Der gute Mensch von Sezuan* oder *Der kaukasische Kreidekreis*, ansieht, so wird klar, daß seine Mütter keineswegs unbefleckt sind. Aber sie werden trotzdem geliebt.

Sicherlich war BRECHTS zunehmende Hinwendung zu den Problemen der deutschen Nation bedingt von seinen Erfahrungen in den USA. Hatte er noch als junger Mann, in seinem Gedicht *Deutschland, du Blondes Bleiches*, gemeint, Amerika sei eine positive Alternative zum »Aasland, Kümmernisloch«²⁷ Deutschland, und hatten seine Stücke *Im Dickicht der Städte*, *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* und sogar seine Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* eine gewisse Faszination mit den – oder sogar Vorliebe für die – USA gezeigt, so ist diese Faszination immer noch da im *Aufhalt-samen Aufstieg des Arturo Ui*, in dem er die US-Amerikaner davon überzeugen will, der Nazismus sei auch in den USA möglich. Aber viele Gedichte, unter anderem die *Hollywoodelegien*, zeigen, daß BRECHT in den USA bitter enttäuscht ist, da die USA das Hauptland des Kapitalismus sind und bleiben.

Kommen wir zur Teilung Deutschlands. BRECHT ist davon überzeugt, daß die deutsche Teilung das Resultat kapitalistischer Perfidie ist. In seiner *Bonner Bundeshymne* schreibt er:

Deutschland, Deutschland über alles
 Nur nicht über unser Geld!
 Wenn es auch gegebenen Falles
 Dadurch auseinanderfällt
 Ja, vom Rhein bis an die Elbe
 Sind wir westlich eingestellt
 Ist das Ziel doch ganz dasselbe:
 Für den reichen Mann mehr Geld!

26 Ebenda.

27 BRECHT: *Deutschland, du Blondes Bleiches*. BFA 13, S. 171–172.

Deutsche Kohlen, deutsches Eisen
 Deutsches Holz und deutschen Stahl
 Liefern wir zu Schleuderpreisen
 An das Wallstreetkapital.
 Wahlen gibt es allgemeine
 Nur in dem gibt's keine Wahl:
 U.S.A. hält Wacht am Rheine
 Daß der deutsche Michel zahl.²⁸

Im folgenden Gedicht unterstreicht BRECHT, daß der Kapitalismus die deutsche Spaltung herbeigeführt habe:

Hoch zu Bonn am Rheine sitzen zwei kleine
 Böse alte Männer, die die Welt nicht mehr verstehn.
 Zwei böse Greise, listig und leise
 Möchten gern das Rad der Zeit nochmals nach rückwärts drehn.
 Schumacher, Schumacher, dein Schuh ist zu klein
 In den kommt ja Deutschland gar nicht hinein.
 Adenauer, Adenauer, zeig deine Hand
 Um dreißig Silberlinge verkaufst du unser Land.²⁹

Interessanterweise befindet sich Deutschland hier wiederum in der Situation des verratenen Heilands Jesus Christus, während der erste Bundeskanzler KONRAD ADENAUER als Judas Ischariot erscheint. Solche Gedichte zeigen, daß BRECHTS Marxismus durchaus mit einem gewissen, auch recht aggressiv zum Ausdruck gebrachten Nationalgefühl einher gehen kann.

Und nun die letzte Frage: warum das Nationale bei BRECHT meistens übersehen oder gar heruntergespielt worden ist. Da ist ein Widerspruch: Einerseits haben sich manche Schriftsteller am Anfang der neunziger Jahre gewünscht, BRECHTS *Kinderhymne* möge in Zukunft die Nationalhymne des wiedervereinigten Deutschland sein; aber andererseits herrschte

28 BRECHT: *Bonner Bundeshymne*. BFA 15, S. 207.

29 BRECHT: *Herrnburger Bericht*. BFA 15, S. 252–253.

immer noch die Idee, BRECHT habe nicht viel über die deutsche Nation zu sagen gehabt. Dieser Widerspruch liegt wohl nicht so sehr in BRECHT selbst als in der noch ungeklärten Beziehung der deutschen Linken zum Problem der Nation und zu dem auch weiterhin sehr umstrittenen Begriff einer deutschen Normalität bzw. Normalisierung. In seiner auch heute noch kontrovers behandelten Friedenspreisrede von 1998 stellte der Schriftsteller MARTIN WALSER die rhetorische Frage: »Aber in welchen Verdacht gerät man, wenn man sagt, die Deutschen seien jetzt ein normales Volk, eine gewöhnliche Gesellschaft?«³⁰ Und in der Tat war die behauptete oder in Frage gestellte »deutsche Normalität« eines der Themen, die im Anschluß an die WALSERSche Rede diskutiert wurden. Im allgemeinen gelten Leute, die eine »normale« Entwicklung in Deutschland betonen, als konservativ oder gar rechtslastig, während die Gegner einer solchen Vorstellung als links oder progressiv gelten. Die letzteren gehen von einem als marxistisch apostrophierten Verständnis aus, daß Patriotismus und Nationalgefühl im Grunde genommen nur Täuschungen seien, die verhindern, daß das einfache Volk seine wahren Interessen erkennt. Aber weder MARX noch ENGELS haben behauptet, jegliches Nationalgefühl sei eine solche Täuschung, noch hat BRECHT das behauptet.

Die Idee hat sich in der Nachkriegszeit in Westdeutschland entwickelt, dergestalt, daß zum Beispiel REINHARD BENDIX 1991 geschrieben hat, »die nationale Identität ist ein Hauptgrund dafür, daß es – jedenfalls in Westeuropa – keine proletarischen Revolutionen gegeben hat.«³¹ Eine solche Sichtweise kennt kein progressives Nationalgefühl, eben BRECHTS proletarisch-internationalistischen Nationalismus, den Nationalismus einer illegalen Untergrundbewegung, der auch die frühe DDR geprägt hat, die sich durchaus als wahrhaft patriotisch und in den besten deutschen

30 MARTIN WALSER: *Die Banalität des Guten: Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. 10. 1998. Siehe auch meinen Artikel hierzu: *Martin Walser and the Presence of the German Past*. In: *German Quarterly*, 75. Jg., H. 2 (Frühling 2002), S. 127 bis 143.

31 Zitiert nach SCHÖTTKER: A. a. O., S. 454, Fußnote 17.

demokratischen humanistischen Traditionen stehend verstand. Also haben wir ein recht merkwürdiges Paradox: Einerseits wollen viele Linke überhaupt nichts zu tun haben mit Vorstellungen von einer deutschen »Normalität«, aber andererseits behaupten sie, BRECHTS alternative Nationalhymne zu befürworten, die nichts anderes fordert als die Sicht auf Deutschland als ein normales Land:

Und nicht über und nicht unter
 Andern Völkern wolln wir sein
 Von der See bis zu den Alpen
 Von der Oder bis zum Rhein.³²

BRECHTS Sehnsucht nach einem schließlich normalen Blick auf sein Deutschland ist offensichtlich: Deutschland soll so werden wie andere Länder auch, und Deutsche mögen Deutschland lieben, genauso wie andere Völker ihre Länder lieben. Nebenbei bemerkt, kann ich mir als US-amerikanischer Staatsbürger nicht vorstellen, daß eine solche Hymne, auf die USA gemünzt, große Chancen hätte, unsere bei nüchternem Licht betrachtete recht kriegerische Nationalhymne abzusetzen: Man gewinnt keine Wahlen in den USA, indem man behauptet, die USA seien mehr oder weniger wie andere Länder auch. BRECHT mag für Deutschland gewünscht haben, das Land solle fortan als »Land Nummer 11« bezeichnet werden, jedoch wird in naher Zukunft kein ernstzunehmender US-amerikanischer Politiker sich dies für sein Land wünschen – leider, muß ich als Linksliberaler sagen, der sich BRECHTS Mutterlandsiebe für sein eigenes Land herbeisehnen würde. Daß man sich als Nummer 1 versteht, ist wohl unter Nationen das übliche; das Land Nummer 11 sein zu wollen, ist eher ungewöhnlich. Wird da vielleicht noch immer ein deutscher Sonderweg gesehen, gerade im Zeichen der Normalisierung?

Aber zurück zu Deutschland und BRECHT. Was ich behauptete, ist, daß die westdeutsche Linke, und vielleicht nicht nur sie, BRECHTS gemäßigten, »normalisierenden« proletarischen Patriotismus nie richtig verstanden hat, weil sie von der falschen Prämisse ausging, jeglicher Patriotismus

32 BRECHT: *Kinderhymne*. BFA 12, S. 303.

sei objektiv reaktionär. Und so konnte man einerseits für BRECHTS *Kinderhymne* plädieren, aber andererseits völlig übersehen, daß dieses Lied nichts anderes will als eben deutsche Normalität. Es kann sein, daß die undialektische und unbrechtsche Ansicht von einem naturgegebenen Konflikt zwischen Patriotismus und progressivem politischem Denken allmählich überwunden wird: Sogar der zur Zeit amtierende deutsche Bundeskanzler, GERHARD SCHRÖDER, spricht im positiven Sinne von BRECHTS Gedicht, und sicherlich ist Herr SCHRÖDER einer gewissen normalen Vorstellung von Deutschland nicht abgeneigt – wie sich unter anderem auch in den jüngsten Auseinandersetzungen mit der Regierung der USA zeigte. Und so hat der Leiter des BRECHT-Archivs in Berlin, ERDMUT WIZISLA, vielleicht recht, wenn er sagt, es könne sein, daß BRECHTS *Kinderhymne* in der Tat einmal die deutsche Nationalhymne wird.³³

33 WIZISLA: A. a. O., S. 220.

VOLKER BRAUN

An KLOPSTOCKS 200. Todestag

Daß wir uns, in unserm halben Land, *deutsche Dichter* nannten, hatte mit KLOPSTOCK zu tun, wir entdeckten die Herkunft, KLOPSTOCK gehörte zum Wurzelgrund.

Die Bekanntschaft läßt sich datieren: Im November 63 schrieb mir CZECHOWSKI in eine Oden-Auswahl: Dem Mit-Glied des KLOPSTOCK-Klubs herzlichst zugeeignet vom Sekretäre des KLOPSTOCK-Klubs – zu dem ich ihn, in halbem Ernst, ernannt hatte. Es wurde sogleich besorgt gefragt in Leipzig: Soll das ein PETÖFI-Klub werden? Der Ältere, wenngleich Tote, trat als eine enorme Gestalt in unsern Gesichtskreis; wir lasen uns, in MICKELS oder meiner Stube, Strophen vor, die uns Muster kühner, strenger Wortfügungen gaben, und gerade das laute Lesen stärkte die Wirkung:

*Denn du, ein biegsamer Frühlingssproß
Bei kleineren Dingen,
Bist, wenn es größere gilt,
Eiche, die dem Orkane steht.*

*Und deckte gebildeter Marmor euch das Grab;
Schandsäul ist der Marmor: wenn euer Gesang
Kakerlaken oder Oranutane
Zu Göttern schuf.*

*Ruhe nicht sanft, Gebein der Vergötterer! Sie sinds,
Sie habens gemacht, daß nun die Geschichte nur
Denkmal ist, die Dichtkunst
Nicht Denkmal ist!*

(: aus *Fürstenlob*). Wenn MICKEL vorschlug, sich dem Vorbild mit freiem ehrfürchtigen Gelächter zu nahen: so geschah genau das. Es ist diese empfindliche und feste Sprache des Dichters und Citoyens, die

völlig *bestimmt* sagt, was er hat sagen wollen. Nicht zuletzt war KLOPSTOCK der große politische Dichter der Deutschen, der die Französische Revolution belobte und ihren Extremismus beschimpfte, uns ganz gegenwärtige Kundgaben. Aber in Faszination, an der programmatischen Anstrengung, alle Seelenkräfte in Bewegung zu setzen, um aus der eignen Erschütterung Wahrheit zu gewinnen, mischte sich durchaus Abstoßung, denn das repräsentative Erleben, des vorbildlich Fühlenden mit dem begeisterten Wort, bedingte Beschränkung, aufs elementare Gedankliche, so daß wir sagen mochten: Urahn des Agitprop. Er war ein unersetzlicher, gleichwohl zwiespältiger Ziehvater.

Es war ganz natürlich, daß ich in einem elend politischen Sommer, die Freunde vermissend, die das Land verließen, eine KLOPSTOCKSche Ode erinnerte, die die Natur als schön: und die Freundschaft als schöner und reizender feiert: aber am schönsten ist, fuhr ich fort, was mir verloren ist, und nicht zurückzubeschwören, eine Gesellschaft. Wo KLOPSTOCK 1750 »den großen Gedanken« der »Schöpfung noch einmal denkt«, murre ich, 1977, den rohen Gedanken der Zerstörung, mit gleicher Hingebung. Hatte ich doch Freund JENTZSCH in Zürich nicht angetroffen und fuhr allein auf dem *Zürchersee*. Es entstand ein undruckbares Gedicht: *Der Müggelsee*.

Wenn BENJAMINS Wort von 1921, »manche Gedichte lauten, als seien es die heute gesuchten«, uns nach wieder achtzig Jahren begreiflich bleibt, so weil Gegenstand und Sprachkraft einer Ode wie *Der Erobrungskrieg* uns angehn wie KLOPSTOCKS Zeitgenossen 1793:

*Wie sich der Liebende freut, wenn nun die Geliebte, der hohen
Todeswog' entflohn, wieder das Ufer betritt;
Oft schon hatt' er hinunter geschaut an dem Marmor des Strandes,
Immer, neuen Gram, Scheiter und Leichen gesehn;
Endlich sinket sie ihm aus einem Nachen, der antreibt,
An das schlagende Herz, siehet den lebenden! lebt!
Oder wie die Mutter, die harrend und stumm an dem Thor lag
Einer durchpesteten Stadt, welche den einzigen Sohn
Mit zahllosen Sterbenden ihr, und Begrabenen einschloß,
Und in der noch stets klagte das Tödtengeläut,*

Wie sie sich freuet, wenn nun der rufende Jüngling herausstürzt,
 Und die Botschaft selbst, daß er entronnen sey, bringet.
 Wie der trübe, bange, der tieferschütterte Zweifler,
 (Lastende Jahre lang troff ihm die Wunde schon fort)
 Bey noch Einmal ergriffner, itzt festgehaltener Wagschal,
 Sehend das Uebergewicht, sich der Unsterblichkeit freuet!
 Also freut' ich mich, daß ein großes, mächtiges Volk sich
 Nie Eroberungskrieg wieder zu kriegen entschloß;
 Und daß dieser Donner, durch sein Verstummen, den Donnern
 Anderer Völker, dereinst auch zu verstummen, gebot.
 Jetzo lag an der Kette das Ungeheuer, der Greuel
 Greuel! itzt war der Mensch über sich selber erhöht!
 Aber, weh uns! sie selbst, die das Unthier zähmten, vernichten
 Ihr hochheilig Gesetz, schlagen Erobererschlacht,
 Hast du Verwünschung, allein wie du nie vernahmst, so verwünsche!
 Diesem Gesetz glich keins! aber es sey auch kein Fluch
 Gleich dem schrecklichen, der die Hochverräther der Menschheit,
 Welche das hehre Gesetz übertraten, verflucht.
 Sprechet den Fluch mit aus, ihr blutigen Thränen, die jetzo
 Weint, wer voraussieht; einst, wen das Gesehene trifft.
 Mir lebt nun die Geliebte nicht mehr: der einzige Sohn nicht!
 Und der Zweifler glaubt mir die Unsterblichkeit nicht!

Für Klaus Schumann
 in Freundschaft,
 —. Klaus Ruan

CHRISTEL HARTINGER

Gedichte im Gespräch

Nachgeborene Dichtung,
dialogisiert mit Texten BERTOLT BRECHTS¹

So wie die Dinge nun einmal liegen, wie die Zeiten Umbrüche brachten, aus deren Abbrüchen nicht immer Aufbrüche erwachsen, freue ich mich deshalb besonders, nachgeborene Dichtung, dialogisiert mit Texten BERTOLT BRECHTS zu erörtern, weil die literaturgeschichtliche Thematik und die in ihr eingeschlossene kunstgenetische Problematik mir erlauben, auf meine, unsere zentrale berufliche Arbeit an der ehemaligen Karl-Marx-Universität Leipzig, im Lehrbereich DDR-Literatur zurückzugreifen; mit WALFRIED HARTINGER als Leiter erforschten und vermittelten wir insbesondere die Geschichte und Theorie der Lyrik, also die Gedicht-Literatur, vornehmlich die im 20. Jahrhundert, die Lyrikproduktion in der DDR, durchaus mit einem gewissen Leipziger Akzent. WALFRIED HARTINGERS Untersuchungen zum lyrischen Zyklus nach 1945 erschlossen Dichtungen KUBAS, JOHANNES R. BECHERS, WALTER WERNERS, insbesondere des aus Siebenbürgen stammenden und über das Leipziger »Institut für Literatur Johannes R. Becher« wirkenden Dichters GEORG MAURER.

Mit meiner Promotionsschrift *Das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr. Studien zum lyrischen Werk Bertolt Brechts 1945–1956* konnte ich die vorausgegangenen lyrik-geschichtlichen Studien von KLAUS SCHUHMANN zum *Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933* und die Analysen von REINHARD SÄNDIG zu *Brechts politisch-operativer Lyrik aus dem Exil* fortsetzen. Wir gaben Gedichtbände und Anthologien zur Lyrik der DDR heraus, zu VOLKER BRAUN, HEINZ CZECHOWSKI, SARAH KIRSCH, ADEL KARASHOLI, CHRISTIANE GROSZ, STEFFEN MENSCHING, HANS EKKEHARD WENZEL,

1 Vortrag in der Goethe-Gesellschaft Bad Harzburg im April 2004. – RUTH WEBER hatte mich im Namen der dortigen GOETHE-Gesellschaft eingeladen. Das beruhte auf Gesprächen und Vorträgen der HARTINGERS in Sommerkursen für internationale Studentinnen und Studenten der Magdeburger Guericke-Universität in früheren Jahren.

RALPH GRÜNEBERGER, ANDREAS REIMANN, schrieben Vor- und Nachworte, essayistische Umblicke.

Die Nachfrage der Goethe-Gesellschaft war mir aber auch deshalb willkommen, weil sie mich drängte, ein früheres Vorhaben neu zu bedenken und ihm konzentrierter nachzugehen: Texte Nachgeborener im unmittelbaren Bezug auf Gedichte BERTOLT BRECHTS.² Ein solcher Bezug sollte nicht verstanden werden als der vielfach in den fünfziger, auch noch sechziger Jahren anzutreffende Versuch, BRECHTS Schreibweise, Sprechgestus, Sprachstil in das jeweils eigene Schreiben zu übernehmen (so etwas gab es etwa bei GÜNTER KUNERT, anfänglich bei RAINER KUNZE, bei HANS MAGNUS ENZENSBERGER, bei ADEL KARASHOLI, auch in frühen Texten KARL MICKELS; man sprach in solcher Art häufig bei den damaligen unzähligen öffentlichen Lesungen).

Meine Aufmerksamkeit gilt literarischen Texten der Generationen, die in die Nachkriegsprozesse im östlichen Teil Deutschlands hineingeboren worden waren, in ihnen heranwachsen – Gedichten, die als Gesamttext zu einem Gesamttext BRECHTS eine konstitutionell-zitierende Beziehung besitzen. Gilt also dialogischen Entgegnungen auf Gedichte BRECHTS, die einen sowohl inhaltlichen wie gestalterischen direkten Bezug dazu sehen und hören lassen. So, wie es in einem Gespräch hin und her geht, wie es in einem Dialog sein sollte.

Daß ich mich entschied, diese lyrikgeschichtliche Erscheinung hier zu erwähnen, hatte letztlich nicht nur mit meinem Forschungsschwerpunkt zu tun, sondern auch mit der Goethe-Gesellschaft. »Gedichte im Gespräch« schien mir relevanter, »GOETHESCHER« als andere Gegenstände, und so verberge ich nicht, daß die Problemwahl auch etwas meinem Ehrgeiz geschuldet war, nicht zu abwegig zu sein.

2 Erst während meiner Arbeit für den Vortrag wurde ich auf KLAUS SCHUHMANNs meiner Fragestellung so verwandten Aufsatz *Lyrischer Wunschzettel* (*Neue deutsche Literatur*, 51. Jg., Heft 6 / 2003, S. 81–90) aufmerksam. Der Überraschung folgte nach der Anfrage zur Festschrift-Mitarbeit meine Gewißheit, daß solcher Zufall eigentlich nur eine verdeckte Gesetzmäßigkeit ist: Die von uns beiden aufgegriffene Erscheinung der innerliterarischen BRECHT-Rezeption beweist deren Auffälligkeit und Spezifik.

Auch wenn ich weiß, daß es sich geradezu um Gemeinplätze handelt, darauf hinzuweisen, daß moderne Kunst, Dichtung im allgemeinen Sinne als eigenartig befähigtes Instrumentarium der Selbstverständigung und Selbstreflexion der Gemeinschaft / Gesellschaft / Gattung zu verstehen sei; darauf hinzuweisen, daß für eine solche Verständigung und Reflexion sich immer auch sogenannte innerästhetische, innerliterarische Diskurse »veranstalten«, muß ich bekennen, daß eben diese »Gemeinplätze« meine Wahl entschieden.

Wir wissen, solche Diskurse vollziehen sich diachron zum einen, in historischer »Vertikale« werden frühere Werke als Erbe angenommen, verarbeitet oder als unangemessene Tradition abgewehrt und negiert; sie vollziehen sich zum anderen in zeitgenössischer »Horizontale«, indem sich die aktuelle Mitteilung synchron spiegelt, wiederum zustimmend, weiterführend oder polarisierend, konfrontativ.

Daß sich entstehende Kunst, die Literatur gegenwärtiger Welt sozusagen *sui generis* diskursiv mit den künstlerischen Stimmen vergangener Welt im Vorbedacht zukünftiger vernetzt befindet und versteht, das fixierte JOHANN WOLFGANG GOETHE in seinen Beobachtungen zur Weltliteratur, wir wissen es. Aber es überraschte mich dann doch, als ich beim Nachlesen dazu seine *Eröffnungsansprache zur Gründung der Freitagsgesellschaft am 9. September 1791* einsah, wie genau er solche Bezüglichkeit – sozusagen soziokulturell verallgemeinert – für die Werkentstehung beschrieb: »Es ist keinem Zweifel ausgesetzt, daß derjenige, der in Geschäften arbeitet und um der Menschen willen manches unternimmt, auch mit Menschen umgehen, Gleichgesinnte aufsuchen und sich indem er ihnen nützt auch ihrer zu seinen Zwecken bedienen müsse.

Bei Künsten und Wissenschaften hingegen fällt es nicht so sehr in die Augen, daß auch diese der Geselligkeit nicht entbehren können. Es scheint, als bedürfe der Dichter nur sein Selbst und horche am sichersten in der Einsamkeit auf die Eingebung der Musen; man überredet sich manchmal als seien die trefflichsten Werke dieser Art von einsamen Menschen hervorgebracht worden. Man hört oft, daß ein bildender Künstler in seine Werkstatt geschlossen, gleich einem andern Prometheus oder Pygmalion von seiner angeborenen Kraft getrieben unsterbliche Werke hervorbringe, und keinen Ratgeber brauche außer seinen Genius.

Es möchte dieses alles aber wohl nur Selbstbetrug sein: denn was wären Dichter und bildende Künstler, wenn sie nicht die Werke aller Jahrhunderte und aller Nationen vor sich hätten, unter welchen sie wie in der auserlesensten Gesellschaft ihr Leben hinbringen und sich bemühen dieses Kreises würdig zu werden.«³

Die Kunst-, die Literaturgeschichte läßt einsehen, daß sich (in diachroner oder synchroner Perspektive) nicht nur inhaltlich oder gestalterisch bezügliche Diskurse ausmachen lassen durch die Jahrhunderte oder durch nur eine Generations- oder Zeitgenossenschaft hindurch. In all dem gab und gibt es immer wieder den Fall, daß nicht nur inhaltliche Substanzen oder nicht nur gestalterische Mittel erinnert, assoziiert, variiert werden. Da gibt es Text-Fälle, da führen neue, »nachgeborene« Texte den Dialog mit alten, »vorgeborenen« Texten auf allen Ebenen, da sind Gedichte im Gespräch.⁴

VOLKER BRAUN

Fragen eines regierenden Arbeiters

So viele Berichte.

So wenig Fragen.

Die Zeitungen melden unsere Macht.

Wie viele von uns

Nur weil sie nichts zu melden hatten

Halten noch immer den Mund versteckt

Wie ein Schamteil?

3 JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Eröffnungsansprache zur Gründung der Freitagsgesellschaft*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in vierzig Bänden*, 1. Abteilung, Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassikerverlag 1988, S.282 (= *Bibliothek deutscher Klassiker*, 151)

4 Während des Vortrags in Bad Harzburg konnte ich neben den Gedichten der Jüngeren auch alle in Frage kommenden BRECHT-Texte vorlesen. Hier lassen wir aus Platzgründen die bekanntesten der Gedichte BRECHTS weg: *Fragen eines lesenden Arbeiters* (1937), *An die Nachgeborenen* (1937), *Die Pappel vom Karlsplatz* (1950). Alle drei finden sich in jeder Sammlung von BRECHTS Lyrik.

Die Sender funken der Welt unsern Kurs.
Wie, an den laufenden Maschinen, bleibt
Uns eine Wahl zwischen zwei Hebeln?
Auf den Plätzen stehn unsere Namen.
Steht jeder auf dem Platz
Die neuen Beschlüsse
Zu verfügen? Viele verfügen sich nur
In die Fabriken. Auf den Thronen sitzen
Unsre Leute: fragt ihr uns
Oft genug? Warum
Reden wir nicht immer?

(1968)⁵

RALPH GRÜNEBERGER

Wir, die Nachundnachgeborenen

die wir die schwarzen Wälder lichten
Und die Vorstädte aufhäusern
Nehmen den Tag als gegeben
An dem wir unter die Leute kamen.

I

Wir haben, sowie man uns
Mit der Nase drauf stieß
Eine jede Brust geleert
Die sich uns bot
Um hernach, gesättigt
Die Zähne zu zeigen.

5 VOLKER BRAUN: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 2. Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag S. 96.

Wir haben, kaum
Daß wir des Mundwerks mächtig waren
Die Brote gegessen
Die wir nicht belegt haben
Um uns, gestärkt
Den Ranzen vollzuschlagen
Mit allerlei Wissen
Bis daß wir schieflogen
Im Wind. An Ventilatoren
Haben wir uns aufgerichtet und
Offene Geheimnisse gelüftet
Wie Käseglocken.

Zuzeiten der Prüfungen garnierten wir
Unsere Zungen und sprachen
Über den Hunger mit
Vollen Backen.

II
Und später, als wir zu den Nachgewachsenen zählten
Stellten Vorgeborene uns an
Maschinen, sie zu bedienen
Sie teilten uns in Schichten auf
Wie die Saldos
Auf unseren Konten.

So lernten wir
Uns zu vergleichen.

III
Indes haben wir
Mehr Schuhe als Anschriften gewechselt
Und unsere Wünschelruten
Begraben in Vorgärten
Die wir eingezäunt haben
Wie unsre Gedanken.

Und setzen wir unsere Hintern
In unsere Häuser, legen wir
Die gekrümmten Hände auf
Die gekrümmten Lehnen und
Gedenken unserer
Mit Nachsicht.

Wir, die wir die Fabriken
Und Schöße bevölkern
Und kollektiv den freund
lichen Boden ausbeuten
Haben andere
Aus uns in die Welt gepreßt
Andere, die so anders
Anders nicht sind.

(um 1977)⁶

BERTOLT BRECHT

Die Wahrheit einigt

Freunde, ich wünschte, ihr wüßtet die Wahrheit
Und sagtet sie!
Nicht wie fliehende müde Cäsaren: Morgen kommt Mehl!
So wie Lenin: Morgen abend
Sind wir verloren, wenn nicht ...
So wie es im Liedlein heißt:
»Brüder, mit dieser Frage
Will ich gleich beginnen:

6 RALPH GRÜNEBERGER: *Blühende Landschaft*. Dresden: Die Scheune 2001, S. 10f.

Hier aus unsrer schweren Lage
Gibt es kein Entrinnen.«
Freunde, ein kräftiges Eingeständnis
Und ein kräftiges W E N N N I C H T !

(1953)⁷

VOLKER BRAUN

Zu Brecht, Die Wahrheit einigt

Mit seiner dünnsten Stimme, um uns nicht
Sehr zu verstören, riet er noch beizeiten
Wir sollten einfach sagen wos uns sticht
So das Organ zu heilen oder schneiden.

Ein kräftiges: das ist es, und es kracht
Wenn nicht – (wie bei den Klassikern, die es halt gab)
Ein Eingeständnis, das uns Beine macht.
Das war sein Vorschlag blickend auf sein Grab.

So was ist noch auf dem Papier zu haben.
Wir haben ihn nicht angenommen, nur
Gewisse Termini und die Frisur.

Jetzt trägt man auch die Haare wieder länger.
Das Fleisch ist dicker, und der Geist enger.
So wurde er Klassiker und ist begraben.

(Mitte der siebziger Jahre)⁸

7 BERTOLT BRECHT: *Buckower Elegien*. In: Ders.: *Gedichte*. Berlin und Weimar: Aufbau 1969, S. 14.

8 VOLKER BRAUN: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 5. Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1979, S. 72.

BERND WEINKAUF

Die Pappel vom Parkplatz

keine pappel steht am parkplatz
mitten in der neubaustadt grünau
und wenn leute gehen übern parkplatz
sehen sie der wände grau

in dem winter sechsundachtzig
fror kein mensch, heizung war nicht rar
und man heizte schwefelkohle
wie zuvor in jedem jahr

unsre pappel dort am parkplatz
vertrug das alles nicht so recht
doch die kinder in der schule
lernen ein Gedicht von Brecht⁹

HEINZ KAHLAU

Karlplatz-Pappel

Als der Dichter, vom Balkon der Liebsten,
Diesen Baum sah, der in Trümmern grünte,
machte er sein Karlplatzpappel-Liedchen,
das dem Dank an die Berliner diente.

Hätt es nicht des Meisters Kunst ergeben,
daß die Pappel auch in Köpfen keimte,
hielte man nicht diesen Baum am Leben –
weil sich Vers und Dasein diesmal reimte.¹⁰

9 Der neue Zwiebelmarkt. Gedichte, hg. v. WOLFGANG SELLIN und MANFRED WOLTER. Berlin: Eulenspiegel Verlag 1988, S. 133.

10 *Schlafende Hunde*. Politische Lyrik in der Spaßgesellschaft, hg. v. THOMAS BACHMANN. Berlin: Verlag am Park (2004), S. 116.

BERTOLT BRECHT

Orges Wunschliste

Von den Freuden, die nicht abgewogenen.
Von den Häuten, die nicht abgezogenen.

Von den Geschichten, die unverständlichen.
Von den Ratschlägen, die unverwendlichen.

Von den Mädchen, die neuen.
Von den Weibern, die ungetreuen.

Von den Orgasmen, die ungleichzeitigen.
Von den Freundschaften, die beiderseitigen.

Von den Aufenthalten, die vergänglichen.
Von den Abschieden, die unterschwänglichen.

Von den Künsten, die unverwertlichen.
Von den Lehrern, die beerdlichen.

Von den Genüssen, die aussprechlichen.
Von den Zielen, die nebensächlichen.

Von den Feinden, die empfindlichen.
Von den Freunden, die kindlichen.

Von den Farben, die rote.
Von den Botschaften, der Bote.

Von den Elementen, das Feuer.
Von den Göttern, das Ungeheuer.

Von den Untergehenden, die Lober.
Von den Jahreszeiten, der Oktober.

Von den Leben, die helle.
Von den Toden, die schnellen.

(1956)

PETER GOSSE

Wunschzettel
Nach Brecht

Von Malaisen die leichten,
von den Zielen die erreichten.

Von dem Mangel höchstens ein bißchen,
lieber hie und da ein Überflüßchen.

Von der Furcht die nichtpanische,
von den Fliegen die spanische.

Von den Pflanzen die Mistel
und die Pflanze fürs Hanfgehüstel.

Von den Sünden nicht die erblichen,
von höhern Wesen, die verblichen.

Von den Mühen, die eben hinter uns sind.
Das klönende ungeklonte Kind.

Von den Lynchern die gelynchten,
von den Kinderchen die erwünschten.

Von Vulkanen die nicht mehr vulkanischen,
von den Fundis schon gar nicht der vatikanische.

Von den Freunden die unverrücklichen,
von den Freundinnen die verzücklichen.

Von Ergüssen der leibliche,
zwar stillt er den schreiblichen.

Von den Farben die schwierigen,
von Beilagern die langwierigen.

Von den Süchten die schößlichen,
von Bewußtlosigkeiten die unvergeßlichen.

Zeit, wo sie wegfällt,
Raum, wann er innehält:

Von den Gräsern die Wiese,
von den denkbaren Welten diese.

Ist und Iste statt Wäre,
das nach uns kommende Nennenswerte.

Von den Hautfarben die vermischten,
von den Deutschen die kosmopolitischen.

Von den Gegensätzen die verschwisterten,
von den Ausrufen die gewisperten.

Apoll auf Marsyas gestimmt,
Tod selbstbestimmt.

Von den Speisen die gern aufgetischten,
von den Dichtern die unerpichten.

Von den Grünen nicht die Beinenen,
von uns Roten nicht die Weinenden.

Von den Braunen John Walker,
von den Braunen Volker.

Von den Kirschbäumen Blüte wie Kirsche,
von den Brechten der wirsche.

Brecht der Rat Suchende, Räte Suchende,
Brecht der Sanftmut Verbuchende.¹¹

Durch den Titel *Fragen eines regierenden Arbeiters* werden uns über den Sprecher des Gedichtes von VOLKER BRAUN sofort entscheidende Mitteilungen gemacht, die (eingedenk immer: je nachdem, wer wann dem Text begegnet) einen bestimmten Verständnis-Kontext aufbauen; er ist unmißverständlich, wenn bedacht werden kann, daß das Gedicht (im Band *Wir und nicht sie*, 1970 im Mitteldeutschen Verlag Halle publiziert) um 1968 (Prager Frühling!) entstanden war. Der Sprecher äußert sich – ausdrücklich – als Vertreter der Arbeiterklasse der Deutschen Demokratischen Republik, des »Arbeiter- und Bauernstaates«, zu einem Zeitpunkt, da dem Text-Verfasser die augenscheinliche Qualität der Arbeitermacht fragwürdig erschien und er mit einer solchen Sprecher-Gestalt dringlich nachfragen konnte, ob die Arbeiterklasse wirklich, *wirkend* instand gesetzt war, die Trägerin der politischen Herrschaft zu sein. Der »regierende Arbeiter« zweifelt im Text zunächst nicht grundsätzlich daran, daß es seine Macht sei, die »die Zeitungen melden«, daß »die Sender unseren Kurs funken«, daß »auf den Thronen unsere Leute sitzen«. Aber er muß die offensichtlich sich immer mehr verfestigende, sich immer weniger abbauende repräsentative Stellvertreterschaft der arbeitenden Volksschichten durch jene »unsere Leute« – die Funktionärsschicht der führenden Partei, ihrer Regierungs- und Verwaltungsapparate – hinterfragen: Warum halten die Arbeiter, die zwar aus Gründen ihrer Herkunft und Unterdrückung »nichts zu melden hatten« vordem, noch immer »den Mund versteckt / Wie ein Schamteil«? Warum haben sie wie »an den laufenden Maschinen« keinen Ort, keine Zeit, keine Möglichkeit zu selbstbestimmter

11 PETER GOSSE: Phantomschmelz. Halle: mdv 1998, S. 30ff.

Überlegung und keine »Wahl«, wer was wie planen, beschließen, durchführen kann? Die Werktätigen »verfügen sich nur in die Fabriken«, nicht auf die öffentlichen Plätze zur Mitrede, Aussprache, Kontrolle, zur Entscheidung ihrer aller Angelegenheiten.

Auch wenn BRAUNS Text heute, im schon zweiten Jahrzehnt nach der Auflösung der DDR, gelesen wird, ist dieser im Mittelpunkt der Gedicht-Mitteilung stehende politische Tatbestand – die zentralistische Macht-trägerschaft durch die SED und nicht durch die arbeitenden Massen selbst – sicherlich noch vermittelbar, bei aller Diffusität durch Vorurteile oder Hören-Sagen-Wissen nach 1989. Wenn aber für diesen Text der Gesprächsbezug zu jenem Gedicht BERTOLT BRECHTS, das es zweifelsfrei anregte, wieder »installiert« wird – dessen Titel lautet *Fragen eines lesenden Arbeiters* – so potenziert sich sein Aussage- und Bedeutungsradius enorm. Ohne angestregtes, vergleichendes Argumentieren erschließt sich überzeugend: Der Zeit des »regierenden Arbeiters« war also eine Zeit vorausgegangen, da sich dem die menschheitliche Geschichte studierenden Arbeiter (die Stichwörter dafür bei BRECHT: Theben – Babylon – Lima – chinesische Maurer – Rom – Byzanz – Alexander in Indien – Cäsar in Gallien – Philipp von Spanien – Friedrich II.) unabweisbar Fragen stellten, deren Beantwortung eine neue Bewertung geschichtlicher Leistungen, der sie vollbringenden Kräfte notwendig macht: Geschichte von unten gesehen. Das Fragen nach denen, die die Städte erbauten, die Felsbrocken herbeischleppten, die Triumphbögen errichteten, Indien eroberten, die mit den besiegten Flotten untergingen, die die Siegeschmäuse kochten, auf beiden Seiten nach den Siegen weinten usw. provozieren also Antworten, durch die sich der Text, je nach Vermögen und Bereitschaft des Rezipienten, gleichsam »verlängert« und auf eine letztlich marxistische Geschichtsauffassung drängt.

Der unmittelbare Bezug aufeinander läßt den in beiden Texten jeweils erfaßten Geschehnissen eine immanent sich herstellende Historizität, eine geschichtsphilosophische Wertung und jeweils brisante aktuell-politische Kritik so gewinnen, wie es ohne diesen aufgenommenen »Gesprächsfaden« nicht möglich wäre. Auch BRECHTS 1937, gegen den »geschichtlichen Aufbruch heroischer brauner Führerschaft« geschriebener Text gewinnt davon sozusagen rückwirkend. Die von BRECHTS Arbeiter befragten Epochen assoziieren sich als die überwundene Vorgeschichte zu

jenen Verhältnissen, in denen – nun angeblich an Stelle der alten Herrscher – gerückt, BRAUNS Arbeiter die Macht besitzt. Waren aber den früheren vielen Berichten über die früheren Herrscher ebenso viele Fragen zu stellen, so muß auffallen, daß den gegenwärtigen vielen Berichten über die neuen Zeiten nur wenig Fragen gestellt werden. Das nur um ein Wort veränderte Zitat des letzten Zeilenpaares im BRECHT-Gedicht am Anfang des BRAUNSchen signalisiert gestalterisch äußerst effektiv: Beide Gedichtssprecher vereint die mißtrauische Erfahrung, daß Herrschaftsberichte immer oder immer noch befragt werden müssen. Denn seine gegenwärtig proklamierte »Regentschaft« im Arbeiter- und Bauernstaat garantiert dem Arbeiter diese nicht, wenn sie stellvertretend für ihn ausgeübt wird. Der dafür notwendige Umbau der Gesellschaft ist über die vielen heutigen Berichte mit nur wenigen Fragen nicht machbar, seine Realisierung ist: BRAUN ist BRECHT-Schüler! – ein unabgeschlossener, durch ständige, nun selbstkritische analytische Befragung sich verändernder Prozeß.

Begegnen wir dem Gedicht *Wir, die Nachundnachgeborenen* des 1951 in Leipzig geborenen RALPH GRÜNEBERGER separat, bleibt es ohne Hinweise schwierig erschließbar; möglicher Kontext durch den Band oder eine Anthologie, in die es aufgenommen, erweist sich als hilfreich – über die Entstehungszeit: Mitte der Siebziger oder über das Veröffentlichungsjahr: Mitte der Achtziger assoziieren sich gewisse Bedeutungskordinaten. Der Titel *Wir, die Nachundnachgeborenen* läßt aber auch von Anfang an wissen, daß der Sprecher im Namen anderer spricht, daß offensichtlich ein Gemeinschafts-Selbstporträt zu erwarten ist. Dann aber bleibt irritiert zu fragen: Was für »schwarze Wälder lichten« sie? Wieso »häusern sie die Vorstädte auf«? Sicher, bei aller weiteren »Undeutlichkeit« des eigentlich Gemeinten ist dann doch zunehmend zu verstehen, daß der Sprecher diese »Nachundnachgeborenen«, sich selbst unter ihnen, ohne Beschönigung charakterisieren will: Als gleichmütig den Tag Hinnehmende; als sich mit allem, was sich bietet, »den-Ranzen-Vollschlagende«; als skrupellos sich Bedienende; als zu jeder Anpassung, ja zur Anbiederung Bereite; als jegliche eigene Anstrengung Scheuende zum einen. Zum anderen als die Jungen, denen dann, als sie als »Nachgewachsene« ihr Eigenes hätten versuchen können und müssen, die Vorgeborenen das gerade verwehrten.

Daraus erwuchs ihnen eine Lebenseinstellung, die nicht mehr von Selbsterkundung und Selbstbestimmung, nicht mehr von Projektion und Innovation stimuliert war, sondern die ein schmarotzerhaftes Sicherheitsbedürfnis, ein Desinteresse an sozialer und politischer Veränderung, eine gleichgültige Entsolidarisierung kennzeichnet – ohnmächtig den Verhältnissen gegenüber. Ihr notwendiger kreativer Unterschied untereinander und den Nachfolgenden gegenüber ist in einer schonungslos konstatierten Gleichartigkeit verschwunden: »Haben andere / Aus uns in die Welt gepreßt / Andere, die so anders / Anders nicht sind«.

Führen wir GRÜNEBERGERS Generationsportrait mit BERTOLT BRECHTS *An die Nachgeborenen* (1937) wiederum in das »Gespräch«, das der junge Autor – sehr eindeutig hörbar – schon bei der Niederschrift geführt hatte, dann löst sich viel von jener »Undeutlichkeit« auf, dann dimensionieren sich Details wie Tendenz der Mitteilung ebenfalls großartig. Auch BRECHTS »Vorgeborenen«-Sprecher – nicht so ausdrücklich für seine Generation sprechend wie der »Nachgewachsene«, wohl aber doch unverkennbar aus seiner Zeitgenossenschaft – sieht sich in kritischer Sicht, erklärt aber die eigenen Grenzen und das eigene Unvermögen vor allem aus den »finsternen Zeiten«, in denen er den »ihm auf Erden gegebenen« Aufenthalt leben muß. Wenn er abschließend klagt: »Auch der Haß gegen die Niedrigkeit / Verzerrt die Züge. / Auch der Zorn über das Unrecht / Macht die Stimme heiser. Ach, wir / Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit / Konnten selber nicht freundlich sein ...«, dann konnten durch den vorausgegangenen Zeiten- und Lebens-Rückblick in einem gleichsam epochalen Spektrum Gründe, Zusammenhänge und Motivationen erfahren werden, warum das sozial-ethische Freundlichkeits-Programm seiner Generation unerfüllt blieb. Infolge der »finsternen Zeiten« – über das Entstehungsdatum als die faschistische Zeit mit den Exiljahren, über die Lebenszeit des Verfassers als die gesamten spätkapitalistischen Jahrzehnte seit dem Ersten Weltkrieg verstehbar – kann er es nur dem glücklichen Zufall anrechnen, noch zu verdienen, noch essen, trinken, schlafen zu können. Da das anderen fehlt, macht es ihn nicht froh. Da er natürlich dennoch ißt und trinkt, befindet er sich in einem quälerisch-widersprüchlichen Zustand, der auch seine Lebensphilosophie zwiespältig sein läßt; obwohl er weiß, daß die »alten Bücher« als weise empfehlen, »sich aus dem Streit der Welt« herauszuhalten, »ohne Gewalt

auszukommen«, »Böses mit Gutem zu vergelten«, »seine Wünsche zu vergessen« und seine Erdentage »ohne Furcht« zu verbringen, vermag er all das in und wegen der »finsternen Zeiten« nicht. Sie ließen ihn alle lebenswürdigen Dinge, den leiblichen Genuß, die Ruhe, die Liebe und das Erlebnis der Natur nur ohne Geduld und achtlos wahrnehmen, trieben in Egoismus und Härte, in Isolation, ja Verzweiflung. Wenn ihm so auch nur wenig möglich war, so nötigten sie ihn aber zugleich zu Widerstand und Kampf, die die »Herrschenden« – vorsichtig, ohne Überhebung wird dies gesagt – weniger »sicher« sein ließen. Summa summarum: Die finsternen Zeiten ließen die Menschen miteinander nicht Mitleid und Güte bezeugen, sie lassen nicht *freundlich* sein. Und nach solcher Darlegung seiner verhinderten Möglichkeiten kann es gleichsam wie eine utopische Selbst-Tröstung gehört werden, wenn seine Ansprache an die Nachgeborenen mit einer Bitte endet, in der sich die elegische Bilanz in seiner Gewißheit aufhebt, daß sie in ihrer kommenden Zeit, da sie ungehindert und selbstverständlich werden freundlich sein können, der Schwäche der Vorgeborenen mit Nachsicht gedenken: Denn sie mußten ihren Kampf für die Freundlichkeit ohne Freundlichkeit führen.

Das sich darin unmittelbar spiegelnde Nachgeborenen-Portrait RALPH GRÜNEBERGERS legt offen: Der Sprecher der Dichtung BRECHTS irrte in solcher Annahme, seine Hoffnung war eine Täuschung! Obwohl die Nachgeborenen jenen alten Zwängen nicht mehr ausgesetzt waren, sind sie sich nicht wirklich Helfer und Freund. Andere Hindernisse wirken offenbar dagegen, andere Zwänge führen zu Gleichgültigkeit, Egoismus, Anpassung: zu fortdauernder *Unfreundlichkeit*. Das gilt es scharf zu sehen, einzugestehen, auszusprechen, schärfer, als es die vorherige Generation in der Hoffnung, daß ihr Kampf Früchte tragen wird, ahnen, geschweige denn wissen konnte.

Eine schwerwiegend-deprimierende Lektion: Den gewaltvollen Zeiten folgte noch immer kein Gesellschaftszustand, in dem Freundlichkeit wesentlich die menschlichen Beziehungen prägt. Den Test, den die hoffende Erwartung der Vorgeborenen (im vergleichenden Textgespräch) herausforderte, bestehen die Nachgeborenen nicht. Das teilt der junge Sprecher (der Verfasser ist sechsundzwanzig) in unbestechlicher Selbstsicht und in einer Sprache mit, die in Lexik, stilistischer Gehobenheit und mit einer übernommenen, polarisierten oder gewendeten Metaphorik

dem Vor-Text durchaus ebenbürtig ist. Diesem entsprechend, kulminiert der Unterschied zwischen den Generationen für ihn darin, daß die Jüngeren nicht nur das Erhoffte nicht sein können – sie kümmern sich nicht um die Vorausgegangenen, verstehen nichts von deren Hoffnung auf Nachsicht. Sie sind ohne wirkliches Interesse für Vergangenheit wie Zukunft, sie sind – auch wenn Schule, Jugendlid und Parteidokument es unaufhörlich propagieren und belegen wollten – ohne Geschichtsbewußtsein.

Das zweite mit BRECHT dialogisierende Gedicht VOLKER BRAUNS, das beachtet werden soll, entstand Mitte der siebziger Jahre und wurde 1979 im Band *Training des aufrechten Gangs* publiziert; sein Titel *Zu Brecht. Die Wahrheit einigt* informiert eindeutig, wozu sich der Sprecher, wiederum aus seiner Gemeinschaft heraus, äußern will; er erinnert zunächst daran, daß BRECHT in einer Phase (»beizeiten«), da es noch hätte nützen können, geraten hatte, die wirkliche gemeinschaftliche, die gesellschaftliche Sachlage, die Probleme, Schwierigkeiten, Mängel, Fehler (die den Rezipienten je nach ihrem zeitgeschichtlichen Horizont verschieden erscheinen werden) zu erkennen und auszusprechen und sie dadurch zu verändern.

BRECHTS Vorschlag: Ein »kräftiges Eingeständnis«, dessen Ausbleiben zum »Krachen« führt, zu Zusammenbruch, zu katastrophalen Folgen und Verlust, wird nicht beiläufig unter anderem erinnert, sondern als dessen Vermächtnis für kommende Situationen, da er vielleicht schon nicht mehr leben wird (»blickend auf sein Grab«). Der Sprecher bilanziert: Nicht dieser Vorschlag BRECHTS, nur gewisse Termini seiner Ansichten und einige kultmodisch gewordene Eigenheiten waren übernommen worden. Später nun, da er dies bedenkt, sind sie auch schon wieder überholt und abgelegt. Jener Ratschlag ist nur noch Literatur, der Dichter dadurch (wie andere vor ihm) ein »Klassiker« und somit folgenlos, »begraben«.

Dieser Text macht sich eigentlich durch sich selbst verständlich, da er nicht in der gleichen Weise wie die bisher betrachteten ein spezifisches Gedicht BRECHTS als »Unterlage« oder »Folie« benötigt, auch wenn der Titel ein solches direkt benennt; sicherlich vorausgesetzt, daß der Leser weiß, wer der Besprochene war. In BRAUNS Sonett zielt der Sprecher auf dessen materialistisch-dialektische Position in seiner philosophischen, künstlerischen wie praktisch-politischen Tätigkeit. Der vergleichende

Blick auf sein 1953 mit der zyklischen Gruppe *Buckower Elegien* entstandenes Gedicht *Die Wahrheit einigt* läßt durch die in ihm gegebenen Beispiele (»fliehende müde Cäsaren«, »Lenin«, das »Liedlein«) nochmals im Textdetail vergewissern, in welcher Tradition der revolutionären Bewegung BRECHT seinen Ratschlag zur selbstkritischen Analyse damals wem gegeben hatte, in welchem Gestus und in welchem Wortlaut (»ein kräftiges Eingeständnis / Und ein kräftiges W E N N N I C H T !«). Der Rückblick auf den Vortext kann daher den vormaligen gesellschaftlichen Kontext der Elegiendichtung – besonders für die durch BRAUN beachtete Traditionslinie – auffüllen: 1953 in Ostberlin der »Aufstand«¹² des 17. Juni; die ökonomischen, politischen, ideologischen Probleme der ersten DDR-Jahre mit den Normen-Erhöhungen, mit der undemokratisch-diktatorischen Politik der SED-Führung. Dem BRAUN-Text wird die Vorgeschichte bereitgestellt, und somit historisieren sich durch den Vergleich beide Mitteilungen wechselseitig, die Bedeutungsdimension der BRAUN-schen Reflexion des BRECHT-Gedichts ist sowohl zu konkretisieren als auch zu verallgemeinern. Und dieser Bezug unterstreicht, was ohne ihn vielleicht nicht so nachdrücklich erschiene: Es geht nicht um irgendeine kleine propagandistisch-methodische Korrektur. Orientierung durch selbstkritische Analyse ist nach BRAUN – mit BRECHT – das über Gelingen oder Versagen entscheidende und daher das permanent notwendige Politikprinzip einer sozialistischen Revolution. BRAUNS Strophen sollten daher, auch wenn sie durch umgangssprachliche, saloppe Elemente so lässig anklingen, weniger heiter und »halt« bedauerlich, sie müssen scharf und ernst und desillusioniert gehört werden. Noch sind der tote und der lebende Partner dieses Gedicht-Gesprächs in einem gesellschaftlichen Prozeß solcher Art und in sehr verwandter Weise an dessen weltgeschichtlicher Perspektive interessiert.

Das Gedicht *Die Pappel vom Parkplatz* des 1943 geborenen Leipziger Autors und Publizisten BERND WEINKAUF könnte auf den ersten Blick ebenfalls als ein Text anzusehen sein, der sich ohne einen Bezug auf BRECHT verstehen läßt. In der Neubaustadt Grünau hat die Wucherung des industriell-technischen »Fortschrittes« in Form des Wohlstands- und

12 BERTOLT BRECHT: *Buckower Elegien (Die Lösung)*. In: Ders.: *Gedichte*, Band VII. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1969, S. 9.

Mobilitäts- Statussymbols Auto alltägliche Spuren hinterlassen: Am Parkplatz, an vielen, sich stetig erweiternden Parkplätzen solcher neuen Städte wachsen keine Pappeln, keine Bäume mehr, gibt es kein erfrischendes Grün. Die zweite Strophe stellt klar, daß die »heizung nicht rar« ist in den Wintern Mitte der achtziger Jahre; wegen materieller Nöte werden Bäume nicht mehr gefällt, wohl aber offensichtlich deshalb, weil sie die Jahr für Jahr bedenkenlos verheizte ökologisch aggressiv-schädigende »Schwefelkohle« nicht mehr überstehen. Die »sozialistische Menschengemeinschaft« baut ihr »besseres Leben« auf dem Rücken einer Natur, deren für menschliches Leben unentbehrliche Ressourcen schon höchst bedrohlich zerstört sind. Nichts von alledem wird gesehen, bedacht, berücksichtigt: »doch die kinder in der schule / lernen ein gedicht von Brecht.«

Folgen wir diesem sehr deutlichen Wink »ein gedicht von Brecht«, dann vermag das entstehende Bezugsgefüge auch im Falle dieser zwei Texte der Problematik des späteren eine historisch-wertende Vorgeschichte und der Aussage des früheren einen prüfend-wertenden Rückblick zu vermitteln. Die kritische Einsicht in die Widersprüche zwischen einer Gesellschafts-Alternative, wie sie 1945 im nationalen Zusammenbruch nach Faschismus und Eroberungskriegen im Osten eingeleitet worden war, und einer Gesellschafts-Stagnation, wie sie Mitte der achtziger Jahre unübersehbar die reale Lebensqualität in der DDR reduzierte, läßt sich erst im Zusammen-Sehen dieser Texte gewinnen. BRECHTs Kinderlied-Dank an die die Karlsplatz-Pappel verschonenden Berliner, an ihre damals sehr ungewöhnliche kulturell-ästhetische Aufmerksamkeit also, und WEINKAUFs Kinderlied-Resignation über eine spätere Naturmißachtung, die noch dazu bar aller materiellen Notwendigkeit ist, heben die von beiden Verfassern gemachten Wahrnehmungen wechselseitig in den Stand wesentlicher gesellschaftlicher Erfahrung. Sie verlieren dabei beide nicht ihren naiven Charme. Und würde sich ohne das Text-Gespräch unserer heiter-aner kennendes Erstaunen über BERND WEINKAUFs intensive und erfolgreiche Suche nach der Parallele, über die witzige Hintergrundgründigkeit durch das wörtliche, dann abweichende Zitieren einstellen?

Das *Karlsplatzpappel-Liedchen* des 1931 geborenen Schriftstellers HEINZ KAHLAU – der in seiner Generationszugehörigkeit gewissermaßen zwischen BRECHT und WEINKAUF steht – sei hier eingefügt, um anzumerken,

daß Gedicht-Gespräche nicht nur als Dialoge stattfinden, mehrstimmig sein können, sich dann aber in ihren Bezügen natürlich auch vervielfachen und schwieriger nachvollziehbar werden. So bliebe zu erkunden, ob WEINKAUF und KAHLAU ihre jeweilige BRECHT-Entgegnung schon bei ihrer Niederschrift kannten; zunächst lassen sich weder inhaltliche noch gestalterische Elemente dafür finden. Ein BRECHT-Bezug klingt in KAHLAUS Text formal zumindest in der Vierzeiligkeit der zwei Strophen an, deren Reime zwar gekreuzt, nicht rein gegeben wurden; inhaltlich jedoch (so sehr auch die starke Verkürzung in der letzten Verszeile sich eindeutigem Verstehen verschließt) bildet sich für die geloteten Gesellschaftsphasen (die frühe Nachkriegszeit und die spätere DDR-Zeit) jene immer über den Textbezug wahrzunehmende historische Dimensionierung heraus: KAHLAUS Sprecher (das Karlplatzpappel-Wunder im Rückblick noch einmal überlegend) will wissen, daß BRECHTS vormaliges freudiges Verwundern nur deshalb möglich gewesen sei, weil »in den Köpfen« der Berliner trotz Notzeit schon andere Lebensinhalte – schönes Blattgrün und erfrischendes Blattrauschen – gewünscht und geahnt wurden. Möglich ist aber (und solches dialektisches Einwirken aufeinander glaubt der jüngere Autor, Meisterschüler BRECHTS, vermelden zu müssen) auch, daß »des Meisters Vers« das eben gerühmt hatte: daß damals (im Unterschied zum »winter sechsundachtzig«, (wie wir nun sehen können: im Dreier-Bezug) schon (oder noch?) ästhetisches und soziales Lebensprogramm zusammengebracht worden wären, also »Vers« und »Dasein« sich »diesmal reimten«.

PETER GOSSES Gedicht *Nach Brecht. Wunschzettel* ist nicht nur mit seinen 23 Zweizeilern eine langstrophige, sondern durch erhebliche metrisch-rhythmische Abweichungen, durch gelegentliches Weglassen der dominierenden Anapher-Fügung, durch überraschende, ja nonsens-artige, also willkürliche Reimung (oft nicht rein, sondern assonant) eine gestalterisch nicht gerade maßvoll sich angleichende Entgegnung auf BERTOLT BRECHTS zehn Zweizeiler besitzendes Gedicht *Orges Wunschliste*. Und GOSSES Text entgegnet diesem auch in der inhaltlichen Aufzettelung seiner Wünsche so maßlos, daß eine gewisse Atemlosigkeit, schon durch die Strophenanzahl veranlaßt, sich aber zum anderen auch durch die frappierende, extreme Verschiedenartigkeit der Wünsche und durch ihre ungewöhnliche, oft sogar ausgesucht hinterlistige, doppelbödige, sogar

»schlitzohrige« Benennung einstellt. Und da wir uns (das wird beim Vorlesen spürbar) gedrängt fühlen können, das merkwürdige Spektrum komischer Ausdrucksmittel dieses Wunschzettels auch noch augenzwinkernd und unterstützend zu übermitteln, kann eigentlich nur eine höchst absichtvolle Gestaltung bewundert werden. Denn ein solches ausuferndes Aufgreifen der Wunschreihe BRECHTS, die deren originäres Weiterführen und Aufsplittern verfolgt (nur die Orgasmen-, Freunde- und Farben-Wünsche werden übernommen), führt nicht, wie vielleicht annehmbar, aus BRECHTS Begehrens-Zirkel heraus oder darüber hinaus, sondern bleibt mit wohligem Einvernehmen ganz innerhalb des gewollten und genossenen, des selbstbewußten Konsensus sowohl mit dem philosophisch-ethischen Programm, das BRECHTS Gedicht ausbreitet, als auch grundsätzlich in dessen struktureller wie sprachlich-stilistischer Hinsicht. (Auch wenn BRECHTS Zweizeiler durchgehend streng einheitlich sind: mit kaum wahrnehmbarer metrischer Variation, mit den gleichen Anaphern über alle Strophen, mit der gleichen Fügung von Akkusativ-Objekt mit nachgestelltem Attribut, mit semantisch eindeutigerer Begriffs- und Wortwahl.) KLAUS SCHUHMANN konnte in seiner Studie *Wunschzettel* erhellend, daß es sich bei diesem Gedicht gewissermaßen um ein Selbstgespräch BRECHTS handelt: »In seinem letzten Lebensjahr verfaßte er ›Orges Wunschliste‹ und schloß formal an ›Orges Gesang‹¹³ aus seiner Jugendzeit an ... Die gereimte Zweizeilenstrophe verrät schon auf den ersten Blick, daß die ›Wunschliste‹ von 1956 mit dem ›Gesang‹ aus der ›Hauspostille‹ korrespondiert, und der achtundfünfzigjährige Verfasser dankbar übernimmt, was der achtzehnjährige vorgemacht hat ... Vor allem: Zwei Schlüsselworte verbinden den früheren mit dem späten Text: ›Lüste‹ und ›Genüsse‹. Sind diese in der Augsburger Zeit primär sexuell-körperlich geprägt, werden sie nun über den Körper hinaus ausgeweitet zu ›Freuden‹ auch anderer Art, für die in einem anderen Gedicht dieser Jahre das Wort ›Vergnügen‹ steht. Nichtsdestotrotz erweist sich, daß der Verfasser der ›Wunschliste‹ insgeheim noch immer im Bunde mit seinem

13 *Bertolt Brechts Hauspostille*. In: BERTOLT BRECHT: *Gedichte I*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 61f.

jugendlichen Ebenbild ist, noch immer nicht bereit, stoische Altersweisheiten zu verkünden.«¹⁴

Die als auffällig angemerkte formale »Freiheit«, die sich GOSSES Wunschversion gegenüber BRECHT »herausnimmt«, könnte irreführen, wenn man (wie mir zunächst geschehen) ihren Unterschied darauf zurückführt, daß mit PETER GOSSE ebenfalls ein jüngerer, nachgeborener Dichter entsprechend dem nun schon mehrfach beachteten Generationsunterschied antwortet – jugendlich, ungezähmt noch, ausufernd eben. Das aber ist ein Trugschluß, denn der 1938, im Verhältnis zu Brecht zwar ebenfalls »nachgeborene« Dichter GOSSE war 1997, als er seinen Wunschzettel aufstellte, nicht nur nicht jünger, er hatte seinen Gesprächspartner im Lebensalter schon überholen können. Die Ausuferung ist kein biographisch-psychologisches Merkmal eines jungen Schreibenden also, sondern ein auch noch nach der Lebensmitte beharrlich beibehaltenes Manifest einer Diesseitsbejahung, die Körper und Geist gleichermaßen illusionslos, aber genußvoll beansprucht und traktiert. Ein Programm, das sich – so liest sich dieses Gedicht-Gespräch – unlegbar von BRECHTS Wunschpanorama herleitet, das aber gerade dadurch seine gelehrige Schülerschaft beweist, daß es die Mentorenschaft des Vortexes in einer geradezu tollen, trunkenen Überhebung dokumentiert und dabei letztendlich den Anreger, den Anstifter selbst zu einem Wunschziel formuliert: »Von den Kirschbäumen Blüte und Kirsche / von den Brechten der wirsche. // Brecht der Ratsuchende, Räte Suchende / Brecht der Sanftmut Verbuchende.«

*

Die beobachteten Beziehungen zwischen BERTOLT BRECHTS Gedichten und den (in unserer Auswahl) späteren, nach BRECHTS Tod 1956 entstandenen Texten jüngerer Autoren präsentieren alle Intertextualität, präsentieren sie aber in unterschiedlicher Weise und Graduierung. Die Spezialistin formuliert: »Intertextualität ist der Zentralbegriff einer Literaturbetrachtung, die den Beziehungen zwischen den Texten und den

14 KLAUS SCHUHMAN: *Lyrischer Wunschzettel* (wie Anm. 2), S. 84f.

Modi der Verarbeitung älterer Texte in einem neuen gilt. Es geht dabei um die Bestimmung von Verfahren, die *zwischentextliche Beziehungen* herstellen, wie die Einlagerung fremder Texte in einen Text, die Kontamination einer Vielzahl heterogener Texte oder die Wieder- und Gegenschrift eines bekannten Textes, und letztlich um die durch die Verarbeitungsstrategien, denen der neue Text die alten unterzieht, erwirkte *komplexe Sinnkonstruktion* ... Das Wiederholen, Nachahmen, verdeckte oder offene Anspielen, das Aufnehmen von Fragmenten fremder Texte, das Weiterschreiben, Ab- und Umschreiben, das Übersetzen und das Zusammenfügen eines neuen Textes aus Elementen anderer sind Prozeduren, die nicht nur Texte der Moderne, sondern auch ältere und älteste Texte als in einem Beziehungsnetz stehend ausweisen.¹⁵

Unsere betrachteten Textkorrespondenzen lassen eigentlich alle diese »Prozeduren«, manche dominierend, manche vermischend, erkennen. Im Falle des zuerst herangezogenen BRAUN-Textes *Fragen eines regierenden Arbeiters* und GRÜNEBERGERS *Wir, die Nachundnachgeborenen* entdecken wir zum einen eine deutliche »Wiederschrift« (in den Titeln, in der Gesamtstrukturellen Textanlage, in den tragenden metrisch-stilistischen »Entscheidungen«, ob freirhythmisch, ob reimlos, in der lexischen und syntaktischen Verwandtschaft: Abstrakta, Redewendungen, Tropen und vermischte Metaphorik, dominierende Frage-Syntax, rhetorische Frage-Argumentation, Zitierung von Begriffen, Bildern, Verszeilen, ja ganzen strophischen Absätzen). Zum anderen aber entdecken wir – als den Inhalt konstituierende Elemente – auch die »Gegenschrift«; sie realisiert sich vor allem in einer historisch anderen Verfassung, in dem gegensätzlich gekennzeichneten Charakter der Arbeitersprecher oder der Generationensprecher (auffällig dies besonders bei GRÜNEBERGER für viele Aspekte der Lebenshaltung und natürlich auffällig in der direkten Verneinung von Aussagen, die historisch-zeitliche wie historisch-inhaltliche Unterschiede signalisieren sollen). Gegensätzlichkeiten sollen kritisch gesehen werden: »So viele Berichte / So viele Fragen« (BRECHT) – »So viele Berichte / So wenig Fragen« (BRAUN); »Ihr aber, ... Gedenkt unserer mit Nachsicht« (BRECHT) – »(Wir) Gedenken unserer / mit Nachsicht« (GRÜNEBERGER).

15 RENATE LACHMANN: *Intertextualität*. In: *Das Fischer Lexikon*, Bd. 2: *Literaturwissenschaft*. Hg. ULFERT RICKLEFS. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1996, S. 794.

Auch BERND WEINKAUFs Gedicht ist in ähnlicher Weise auf der inhaltlichen Ebene eine Art »Gegenschrift«, die aber durch besonders viele »Wiederschrift«-Elemente in negierender Funktion sich übermittelt und dabei durch genau entsprechende Variation, nämlich die Verneinung der BRECHT-Vorgabe, sprachlich-stilistisch witzige Eleganz und inhaltlich-intellektuelle Brisanz gewinnt. VOLKER BRAUNS hier besprochener zweiter Text *Zu Brecht. Die Wahrheit einigt* ist zunächst ebenfalls, auf den ersten Blick hin betrachtet, als eine Art Gegenschrift durch Wiederschrift-Elemente zu verstehen, die dabei zitierten BRECHT-Textstellen benutzt der Sprecher aber nicht konstituierend für eine gleiche inhaltlich-gegen-sätzliche Funktion wie bei BRAUN (im ersten Text), GRÜNEBERGER, WEINKAUF, GOSSE – deren Sprecher sind alle sehr ähnlich strukturiert wie im jeweiligen BRECHT-Text. Der Sprecher im zweiten BRAUN-Text steht mit seiner Überschau als Chronist, der anzeigen will, daß, eben weil jener Vorschlag nicht genutzt wird, eine ganz andere Zeit gekommen ist. Hier gibt BRAUN nicht mit BRECHT-Elementen ein neues Sprecher-Selbstporträt, sondern einen Kommentar zu den Versäumnissen der nachfolgenden Zeit mit Hilfe BRECHTScher Aussagen, die variiert und indirekt zitiert werden.

Bei PETER GOSSE handelt es sich dann gestalterisch um Wiederschrift-Elemente, die die Textanlage, die metrisch-rhythmische Eigenart »wiederholen und nachahmen« und den Titelbegriff (stilistisch herunterstufend) variieren. Aber es geht auch inhaltlich nicht um eine Gegenschrift; über ständiges »verdecktes oder offenes Anspielen« geschieht hier ein – wie schon gekennzeichnet – kraftvoll-selbstbewußtes, wucherndes »Weiter-schreiben«, eine sich quantitativ wie qualitativ weiternde Wiederschrift.

*

RENATE LACHMANNs Fassung von Intertextualität, die uns die beobachteten Gedicht-Gespräche sozusagen definitorisch bestätigt, weist darauf hin, daß jenen in ihnen angewendeten »Prozeduren« nicht erst in »Texten der Moderne«, sondern immer schon auch in »älteren und ältesten Texten« zu begegnen ist. Also, um rasch auf den abschließenden Aspekt zu kommen: Es bleibt zunächst literaturgeschichtlich nichts besonders Auffälliges zu bemerken, wenn solche Textbezüge im Literatur-Panorama

der vierzig DDR-Jahre zu hören waren, die ja zugleich jene Jahrzehnte waren, in denen das 20. Jahrhundert nach 1945 mit seiner Ost-West-Systemauseinandersetzung, seinem zivilisatorisch veränderten Paradigma sozusagen in vollem Gange war. Dabei lag es (in diesem Rahmen nur andeutbar) letztlich in jener weltpolitischen Konfrontation mitbegründet, daß die entstehenden Kunstwerke in dieser – sich östlich-revolutionierend verstehenden – Gesellschaft sich generell in einer ohnehin offen propagierten politisch-ideologischen Funktionalität begriffen, integriert in ein großes »Selbstgespräch« über die eingeleitete sozialistische Veränderung. Denn oftmals wird jene Kunstsituation, besonders seit dem Verschwinden der DDR-Gesellschaft (vor-urteilsvoll, nach eineinhalb Jahrzehnten möglicher Differenzierung) meist nur als ein von der zentralistisch führenden SED-Politik gesteuertes, gestörtes, reglementiertes, ja verbotenes literarisches Schaffen verstanden. Die Mehrheit der Schriftsteller beteiligte sich aber – bei aller politischen und philosophischen Differenziertheit – mehr oder weniger an einem gesellschaftlichen Disput über das sich realisierende Sozialismus-Projekt. Und sie begriffen sich oft gerade deshalb als darin engagiert, weil die Partei-Kulturpolitik, aber auch das Publikum sie erfahren ließen, wie offenbar provokant-wichtig ihre Statements, ihr künstlerischer und essayistischer Beitrag gewertet wurden. Und dies für viele zunehmend mit der staatlich-ideologischen Zerrüttung.

Über den gesamten Zeitraum gesehen, lassen sich gewisse Phasen solcher besonderen Debatten markieren, in denen die gesamtgesellschaftliche Verständigung gleichsam ganz ungewöhnlich heftig, interessant und nachhaltig über das Gespräch in und zwischen den Künsten stimuliert worden waren; so etwa zu Beginn der fünfziger Jahre über die Roman-Literatur zur »befreiten Arbeit«, zur »neuen Produktionsweise«; so Anfang der sechziger Jahre bei zahllosen öffentlichen Lesungen in der »Lyrikwelle«, mit enorm aufmerksamer Zuhörerschaft: Ein massenhaftes Entstehen, Aufnehmen und Multiplizieren von Gedichten professioneller wie Amateur-Verfasserinnen und Verfasser manifestierte eine sich neuartig individuell und konflikthaft artikulierende Subjektivität; so Anfang der siebziger Jahre, da nach dem (wie ich, wie viele damals glaubten) VIII. Parteitag der SED 1971 eine nun nicht mehr unterdrückbare selbstkritische »Protokollierung« der tatsächlichen Erfolge und Mißerfolge

sozialistischer Entwicklung in Texten, Filmen, Bildern, Songs sich Bahn brechen werde. Freilich, dafür ist dialektische Sicht von Nöten; ein vorurteilsfreies Verstehen der widersprüchlichen Beförderung oder Verweigerung der DDR-Wirklichkeit durch die künstlerische Intelligenz ist sonst nicht möglich.

Über solche besonderen Phasen hinaus, sie durchziehend, sind gleichsam Text-Gespräche, wie die hier beleuchteten, zu hören, in denen ein Innehalten, ein Bedenken und Vergleichen – ein geschichtsphilosophisch motiviertes Bilanzieren größerer Zeit- und Geschehnisspannen – ins Auge gefaßt wird. Für derart dimensionierte Text-Bezüglichkeit eignete sich die »verdichtende« Aussage-Technik im Kurztext, im Gedicht. Und die über Jahrzehnte anhaltende Wirkung der Dichtung BRECHTS bot eine ausgezeichnete Grundlage für das lyrische Gespräch. Seine Gedichte erscheinen für eine durch Intertextualität zu »erwirkende komplexe Sinnkonstruktion«, in der die Sinnkonstruktion des einzelnen Textes ihren statischen Charakter verliert und sie zu einer Prozeß-Vorstellung erweitern läßt, geradezu Favoriten zu sein. Für die menschheitliche Gattung, sozusagen für das Leben überhaupt, wird immer einmal wieder GOETHE als Konsultant erwählt, für Fragen der Möglichkeit oder der Unmöglichkeit revolutionärer Veränderungen im nationalen Rahmen werden es HÖLDERLIN oder HEINE sein, – und VOLKER BRAUN konsultiert sie alle. Für politisch aktuelle und akute Fragen der gesellschaftlichen und auch der weltpolitischen Auseinandersetzungen seit dem Kriegsende aber, die durch eine philosophisch professionelle, eine marxistisch-dialektische Brille zu sehen waren, – dafür stellt BRECHTS Dichtung sozusagen überreich Angebote bereit. Ein gleichsam wechselseitiges Prüfen setzt sich dann in Gang: BRECHTS Texte werden auf ihre »Brauchbarkeit« noch immer, die Texte der sich erkundigenden Nachgeborenen auf die Qualität ihrer »Anfragen« hin getestet. Die entstehenden neuen Texte lassen er-messen, ob die Gesprächspartner sich in Augenhöhe begegneten.

RALPH GRÜNEBERGER

BRECHT mit SCHUHMANN lesen

Zu den ersten Büchern, die ich über die Theorie von Lyrik erworben habe, zählt KLAUS SCHUHMANNS Schrift *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933*, welche 1964 bei Rütten & Loening erschienen ist. Ich habe das Buch Anfang der Siebziger in einem Antiquariat gekauft, vermutlich seinerzeit in dem später geschlossenen Geschäft von KARL GÖDICKE, das sich am Anfang der Karl-Liebknecht-Straße befand. Inzwischen steht von dem Haus nur noch das Portal, dieses wurde in den neu errichteten Bau integriert. Schon darüber ließe sich sinnieren. Die Fragestellung öffnet sich: Inwieweit gerade auch moderne Lyrik von Versatzstücken lebt und wie wirksam sich ältere Gedicht-Bauteile zur Verbesserung der poetischen Statik in heutigen Wortgebäuden eingeschlossen finden?

Doch will ich den Vergleich jetzt scheuen und mich wieder dem Buch über BRECHT zuwenden.

Wer mein Schreiben kennt, weiß um meine Wahlverwandschaft zum überaus *reichen B.B.*, die ich nie aufgegeben habe, auch wenn ich als Lyriker längst anders töne. Vor einigen Jahren erst habe ich BERT BRECHTS 100. Geburtstag als Vor-Leser zu feiern gewußt und 18 Jahre zuvor, im Februar 1980, meinen ersten und einzigen Sohn nach ihm genannt.

Beim erneuten Blättern in diesem Kompendium über den für mich (und sicher auch für SCHUHMANN) bedeutendsten deutschen Dichter des 20. Jahrhunderts, und das nun um mit dem Verfasser einen weitaus jüngeren Mann zu ehren, stieß ich auf einen BRECHT-Text der groberen Art, einen, der mir schon im Schulbuch begegnet sein könnte, hätte ich einen gradlinigeren Bildungsweg eingeschlagen. Der Text ist, gelinde gesagt, Propaganda. KLAUS SCHUHMANN heißt ihn »didaktisch und hymnisch zugleich«. Ich lese ihn fast 75 Jahre nach seiner Verfertigung wieder, betrachte ihn und die SCHUHMANNSCHEN Anmerkungen aus den Sechzigern indes mit kritischem Abstand. Das *Lob des Revolutionärs* verhandelt und vereinfacht Kapitalismuskritik. Diese ist, während ich dies niederschreibe, von Seiten der SPD wieder einmal angesagt. Ein willkommenes Wahlkampfthema zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Seit der 2002 als Deichfürst

aufgetretene Kanzler, *der Boss der Bosse*, nach seiner Wiederwahl den Vorsitz seiner Partei an den Genossen MÜNTEFERING abgab, forschen Sozialdemokraten offenbar ihre alten Statuten aus. Die Partei, deren Vertreter und Superminister lange Zeit den Eindruck machten, als wäre sie eine rotgefärbte CDU, zeigt plötzlich, daß sie auch einen linken Flügel hat. Allein das kann sie zum Fliegen bringen. Auch zum Auffliegen. So ist es nicht ausgeschlossen, daß sich die Kapitalismuskritiker eines Tages in einer USPD wieder finden, wenn ihnen das Wahlvolk, aus Angst, die gescholtenen Bosse könnten in Deutschland ihre Köpfe und Konten einziehen, die Zustimmung verweigert.

Hier im Osten, wo es höchst selten die im Stadtbild übliche Hindenburgstraße gibt, wohl aber vielerorts die August-Bebel- und die Ferdinand-Lassalle-Straße, hier im Osten hat Kapitalismuskritik Tradition. Wenn Kritik erwünscht war, dann jene, die an jenem System geübt wurde, das in seiner perversesten Form als Imperialismus in Erscheinung trat und für Menschen, die das Fach WK, Kürzel für Wissenschaftlicher Kommunismus, zu durchlaufen hatten, nach LENINS Definition als »parasitär oder faulend« und zum Sterben verurteilt galt.

Derart schulisch getrimmt hatte ich nach erster Wendeerfahrung mein Aha-Erlebnis und schrieb die Zeile »Kapitalismus, ein spät bestätigtes Tafelbild« (*Momento V*). Dabei besaß zu dieser Zeit der moderat als Marktwirtschaft bezeichnete Kapitalismus noch ausgesprochen soziale Züge. Ein Heer von ostdeutschen Fünfzigjährigen wurde vom vernichteten Arbeitsplatz weg in den recht ordentlich dotierten Vorruhestand entlassen, oder besser gesagt: für die Enkelbetreuung und in die Kleingartenanlagen und (Raten-)Kaufparadiese der Heimwerker und Kraftfahrer freigesetzt.

Mit Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen und Umschulungen holte man viele Leute von der Straße, ehe sie sich dort wiederum zu Protestaktionen zu formieren wußten. Mittlerweile bestehen von diesem sozialen Netz lediglich noch ein paar dünne Fäden, die sich selten als *rote Fäden* oder gar als ariadnetauglich erweisen. Das Damoklesschwert der möglichen Arbeitslosigkeit klappt vieler Orten und mit nur wenigen Ausnahmen Familienbände, noch ehe diese von der Klinge tatsächlich kalt attackiert werden. Männer verwandeln sich in Pendler, Frauen in allein erziehende Dulderinnen. Und sind die Kinder groß, gehen sie nicht mehr nur aus

dem Haus, sie gehen außer Landes. All das wissen wir. Aber Wissen bedeutet für eine Vielzahl derer, die noch *in Lohn und Brot stehen*, nicht Macht, sondern Ohnmacht. Die Krankschreibung wird ebenso gemieden wie die politische Meinung oder die Gewerkschaftsmitgliedschaft. »Erst kommt das Fressen«, dann kommen Moral, Mut und Selbstachtung.

Doch wer will sich darüber erheben, wenn es auf einen Arbeitsplatz mehrere (mitunter sogar -zig) Anwärter gibt, die nur darauf warten, ihre Chance auf eine Festanstellung zu erhalten? Wer einer unter vielen ist, mag nicht zur Masse gehören.

Bei BRECHT heißt es:

Wenn die Unterdrückung zunimmt
Werden viele entmutigt
Aber sein Mut wächst.

Das Personalpronomen gilt dem »Revolutionär«, einer Spezies, die in unseren mitteleuropäischen Breiten heutzutage fast ausgestorben scheint. »Revolutionär« sind heute Motoren oder Fahrwerke von Limousinen und Geländewagen. Als »revolutionär« gelten auch Sparprogramme von Geschirrspülern oder Waschmaschinen. Das Abbild des Südamerikaners CHE GUEVARA ist verkommen zum Merchandising. Das Konterfei des Revolutionsexporteurs schmückt längst stereotyp Poster, T-Shirts, Tücher und Taschen.

Er organisiert seinen Kampf
Um den Lohn Groschen, um das Teewasser
Und um die Macht im Staat.
Er fragt das Eigentum:
Woher kommst du?
Er fragt die Ansichten:
Wem nützt ihr?

Wo immer geschwiegen wird
Dort wird er sprechen
Und wo Unterdrückung herrscht und von
Schicksal die Rede ist

Wird er die Namen nennen.

Wo er sich zu Tisch setzt
Setzt sich die Unzufriedenheit zu Tisch
Das Essen wird schlecht
Und als eng wird erkannt die Kammer.

Wohin sie ihn jagen, dorthin
Geht der Aufruhr, und wo er verjagt ist
Bleibt die Unruhe doch.

KLAUS SCHUHMANNS Interpretation des Textes mutet ebenso ungebrochen an wie die Hymne, die der Auto-Didakt BRECHT auf seinen Protagonisten anzustimmen mußte. Ganz offensichtlich hat BERTOLT BRECHT auch mit dem Stück *Die Mutter* Anstalten gemacht, das frühere Urteil über ihn (»Er ist antibürgerlich, aber noch ohne innere Beziehung zum Proletarischen«, ALEXANDER ABUSCH, 1927) zu überwinden. Als Lohn wird BRECHT zuteil, daß einzelne Funktionäre der Arbeiterschaft seine praktikablen Lehrgedichte im Munde führen.

»Der Revolutionär«, so der junge, noch ganz lineare Literaturwissenschaftler SCHUHMANN, »sorgt dafür, daß dort, wo Unrecht ist, auch die Empörung gegen das Unrecht wächst. Sein Wissen und seine Überzeugung geben ihm die Kraft, gegen die Dumpfheit und Verzweiflung der Unterdrückten anzugehen. Sein Auftreten verbreitet die Unruhe des Tatendrangs. So kann es nicht mehr geschehen, daß die Hoffnungslosen zu Sklaven ihrer Verhältnisse werden. Das Individuum liefert sich nicht dem Objekt aus, sondern überwindet die Gefahr einer moralischen Entwaffnung.«

Heute wissen wir, daß das Wunschdenken ist. Sich darüber zu erheben, ist nichtig. Und darüber zu lächeln, ist anstrengungslos. Durch die Expansion der Wirtschaft haben sich die Mechanismen der Unterdrückung sehr verfeinert. Der *Kapitalismus mit menschlichen Antlitz* (insbesondere an der damaligen Nahtstelle der Blöcke) hat die Ausbeutung nicht abgeschafft, auch wenn die erhöhte Arbeitsproduktivität die Zahl der Werktätigen und damit die der Ausgebeuteten vermindert hat. Der Kapitalismus hat es verstanden, die Bedürfnisse der Ausgebeuteten zu

entwickeln. Die Kategorien Lohn und Profit finden längst auf höherem Niveau statt. Dem Arbeiter einen vielfachen »Lohn Groschen« zu zahlen, lohnt nicht, wenn er wie zu Zeiten der Industrialisierung der Vorstädte in enger Nachbarschaft mit den Fabriken wohnt und nach einem 12-Stunden-Arbeitstag nicht mehr in der Lage ist, zu konsumieren. Wer nichts zu verlieren hat als seine brillantlosen Ketten, ist auf Dauer schlecht zu manipulieren. Gerade mit dem Zugeständnis von Sozialleistungen und der gut gepolsterten Fülle der Lohntüte wächst die Abhängigkeit. Fahrrad, Motorrad, Automobil heißen die Ziele, die dem in Arbeitnehmer umgetauften Proletarier zu stecken sind. Später werden diesen Kühlschrank, Fernsehapparat, Waschmaschine folgen, und danach Gartengrundstück, Siedlungshaus, Mallorcaurlaub.

Das russische Modell, das BERTOLT BRECHT zugrunde lag, ist davon noch weit entfernt. Der Roman von MAKSIM GOR'KIJ, den BRECHT erstmals im Januar 1932 auf die Bühne bringt, war eingefärbt vom Petersburger Blutsonntag 1905. Und BRECHT, der in seiner Dramatik später mehrheitlich die Haupt-Rolle den Frauen zuschreibt, erwählt zur Wortführerin bereits 1931/32 »die tapfere Mutter« (Zitat SCHUHMANN) Vlasova. Und ein Lehrgedicht, wie das vom »Revolutionär«, ist für KLAUS SCHUMANN dazu angetan, »als Hilfsmittel des Stückeschreibers, die politisch praktikable Lehre von der Veränderung der Welt dem Zuschauer verständlich zu machen«. BRECHTS Lehrgedichte »unterrichten das Proletariat über seine historische Aufgabe und verweisen auf das russische Vorbild«.

Das Proletariat ist inzwischen schneller abgeschmolzen als der Nordpol. Wir im Osten haben noch von seinem Ruhm gehört und einzelne hochdekorierte Vertreter bei den Maiparaden wahrnehmen dürfen. Auch haben wir es mit der Pausenmilch eingesogen: Von der Sowjetunion lernen, heißt siegen lernen – oder *siechen*, wie in schöner Heimtücke der Sachse sagt. Und in der Tat waren es in Sonderheit die Vorgänge in der Sowjetunion, die schließlich das Parkett bereiteten, auf dem die Diplomaten 1990 das Abkommen *der 2 plus 4* zuwege brachten.

Daß BRECHT seinen »Revolutionär« später in Form einer Todestags-Kantate VLADIMIR IL'İČ LENIN zuschreibt und um einige fragmentarisch anmutende Strophen erweitert, kommt in KLAUS SCHUHMANNS Abhandlung nicht vor. Die »Kantate zum Todestag Lenins« war für den

15. Gedächtnistag im Jahre 1939 gedacht. Uraufgeführt wird *Die Mutter* und damit das *Lob des Revolutionärs* sieben Jahre zuvor. Im Übrigen in dem Jahr, in welchem BRECHT zum Grundbesitzer avanciert. Die zumeist kollektiven Arbeiten für Bühne und Film haben sich für den Dramatiker ausgezahlt. Doch das riesige Arbeitspensum, das ihm der Erfolg aufbürdet, die vielfältige Reisetätigkeit und schließlich die ein halbes Jahr später notwendige Flucht via Prag in die Emigration lassen ihm die reale Gestalt des Landhauses in Uttig wohl kaum mehr als einen amtlichen Grundbuchauszug sein.

BRECHT, der Stücke- und Gedichteschreiber, der wenige Jahre später im dänischen Exil die gültigen Verse von dem Verbrechen dichten sollte, das in gewissen Zeiten ein Gespräch über Bäume sein kann (*An die Nachgeborenen*), ließ sich hinreißen zu einer Metapher, die meine Generation Ende der sechziger Jahre durch die Vietnamkriegsberichterstattung in umgekehrter Form als Entlaubung kennen zu lernen hatte. Bei BERTOLT BRECHT ist es der Stamm, der sich verabschiedet, was KLAUS SCHUHMANNS seinen Lesern 1964 in Unkenntnis zu ersparen vermochte. Denn noch 1977 webt auch er an der Legende mit, daß BRECHT LENIN nicht plump, sondern dialektisch zu ehren verstand, eben wie jene von ihm zu recht besungenen Teppichweber von Kujan-Bulak. Doch der Wechsel vom Konkreten zum Allgemeinen, von der Beweisführung zum Pathos, hört sich bei BRECHT so an:

Lenin ist eingeschreint
In dem großen Herzen der Arbeiterklasse.

In KLAUS SCHUHMANNS späterem Aufsatz *Seitdem hat die Welt ihre Hoffnung*, der im Kontext des 60. Jahrestages der *Großen Sozialistischen Oktoberrevolution* das Vorhandensein der Jubilarin selbst in BRECHTS Lyrik untersucht, heißt es: »Ein Porträt-Gedicht auf Lenin indes sucht man vergeblich im lyrischen Werk Bertolt Brechts. Brecht zeigt die Größe und die Bedeutung des russischen Revolutionsführers, indem er dessen Wirkung nachspürt ...« Dabei steht die bereits ein Jahr später im Band IV der zehnbändigen Gedichtausgabe (Aufbau Verlag Berlin 1978) veröffentlichte *Kantate zu Lenins Todestag* in nichts den üblichen Personenkulttexten auf KPdSU-Führer nach:

Als Lenin ging, war es
Als ob der Baum zu den Blättern sagte:
Ich gehe.

Mit wie viel Dung das deutsche Kapital diesen Baum als Pfahl im Fleische des Zarenreiches genährt hat, wissen wir jetzt – nicht zuletzt dank der akribischen Recherche eines HELMUT ROEWER (*Skrupellos*) aus dem für Aufklärung sorgenden Verlagshaus Faber & Faber. Ist es doch eine Gnade, heute schlauer als gestern und morgen noch schlauer als heute zu sein.

ROLAND OPITZ

Ein junger Mann namens Hans Kast

Es war an einem Montagnachmittag Anfang 1963. Man war zu einer zentralen Konferenz an der Karl-Marx-Universität in Leipzig geladen. Aus jedem Institut ein Vertreter; KLAUS SCHUHMANN war der Germanist, ich der Slawist, wir saßen an einem Tisch. Der Redner kam bei seiner Erörterung der Lage im Land, in der Stadt, an der Universität auch auf einen jungen Dichter, einen Philosophiestudenten, zu sprechen, der es bedauert, in diesem und nicht im nächsten Jahrtausend geboren zu sein. Das sei denn doch gegen unsere Linie, da wir doch gerade jetzt ... Im übrigen schreibe der Dichter (hier wurden wir eingeladen, mitzukichern) auch Verse über die Mädchen: »Sie stoßen die faulen Penner vom Bett.« Und man müsse sich mit ihm auseinandersetzen.

Auf meine Flüsterfrage über den Tisch weg: »Ist das was?« kam von KLAUS SCHUHMANN bedächtig zurück: »Na lies mal. So gut wie dein JEWUSCHENKO ist er allemal.« (Ich hatte vorher etwas zur Verbreitung der Gedichte des aufbrausenden jungen Russen getan.) »Na lies mal.« Ich wurde noch am gleichen Abend zu einem staunenden VOLKER-BRAUN-Leser.

Es hat immer einen besonderen Reiz, Prosa aus der Feder eines Lyrikers zu lesen. Da ist die Knappheit der Darstellung, – ein halber Satz reicht aus zur Schilderung einer Situation: »Die Schippe in den nassen Dreck gewuchtet, rausgerissen, die Arme und der Leib drehten sich leicht, der Schlamm wurde nach hinten geglitscht zur nächsten Schaufel.« (S. 8)¹ Das ist Arbeitsprozeß – die primitive Arbeit, »die alten Römer, nein, ihre Sklaven hatten sie mit Perfektion betrieben.« (S. 31) Schnell wurde von der Kritik vermerkt, daß hier die Poesie der Arbeit, die in Ost und West immer wieder versucht wurde, sofort in der Vollendung vorlag, Schönheit

1 Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf: VOLKER BRAUN: *Das ungezwungne Leben Kasts*. Berlin: Aufbau Verlag 1979.

und Härte des physischen Tuns in einem.² Die Schwere der Arbeit steckt in den Verben, dort aber stecken auch die Flüche der Arbeiter, und die Schilderung solcher harten Eintönigkeit bietet Anlaß zum Nachdenken (das in der Szene selbst nicht stattfindet) über die menschliche Produktivität, über modernes Leben und moderne Produktion. »Wieder Schaufel rein, hoch, hintergeglitscht.« (S. 9) Der abgehackte Satzrhythmus fängt, wie schon in DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz*, den Automatismus der noch gar nicht mechanisierten Arbeit ein. Später dann die Gedanken: »Das kann doch nicht alles sein!« (S. 30) »Das sind erst Anfänge. Was wird alles sein!« (S. 36) »Aber wohin sollte ich?« (S. 13)

Der Lyriker schreibt seine Prosa in der ersten Person, und dadurch erfahren wir in den knappen Schilderungen zusätzlich noch vieles von der Befindlichkeit des Autors, und, wenn wir mit ihm fühlen, von unserer eigenen. Nur eine einzige Woche lang hatte ich vor vierzig Jahren gemeinsam mit einer kleinen Gruppe Studenten auf einer Abraumhalde in der Nähe von Meuselwitz »Gleise zu stopfen«: die Ungetüme, die sich »Absetzer« nannten, drückten bei einer einzigen Fahrt ihre Gleise samt den Schwellen so tief in den Dreck, daß danach eine Gleishebemaschine kommen mußte, die aber damals noch nicht das nötige Schaufelsystem an den Seiten hatte, und dazu waren wir da: mit den großen Schippen den Abraum unter die Schwellen zu drücken. Wäre das nicht bei Meuselwitz, sondern im Tagebau Burghammer gewesen, hätte es sich fügen können, daß VOLKER BRAUN mit seinem AS 1120 uns jeden Tag von neuem die viehisch schwere Arbeit beschert hätte. Da war er schon raus aus dem Schlamm und auf seinen Dinosaurier geklettert. »Eine Arbeit, endlos, ohne große sichtbare Ergebnisse, die brauchte soundsoviele Leute, auch mich, oder einen andern.« (S. 12)

Die Betroffenheit des Lesers über diese knappe Ich-Prosa nimmt zu. Der Philosophiestudent Kast hatte beim Kartoffeleinsatz Bilder gemalt, die (neben der Schönheit) die Härte der Arbeit betonten. Das durfte nicht sein, und ein Dozent fällt in der Ästhetik-Vorlesung über ihn her: einige

2 MARIANNE KRUMREY: *Monotonie oder Schöpfertum*. In: *Tendenzen und Beispiele*, hg. v. HANS KAUFMANN. Leipzig: Reclam 1981, S. 41–77; JOHANN SIERING: (Rez. zu:) VOLKER BRAUN: *Das ungezwungne Leben Kasts*. In: *Neue deutsche Hefte*, Berlin(-W.), 20. Jg., 1973, H. 2, S. 152–154.

Bilder seien schädlich und eigentlich gar antirevolutionär.³ Dann gab es noch eine »Aussprache« beim Sekretär der Universitäts-Parteileitung, und die Genossen seiner Gruppe mußten Hans als Parteiorganisator ablösen. Dahinter steckt der autobiographische Fakt jener zupackenden Gedichte, die VOLKER BRAUN am 9. Januar 1963 bei der großen Lyrik-Lesung junger Dichter im Leipziger Kulturhaus Gießlerstraße vorgetragen hatte. Besonders das Gedicht *Agitatoren* hatte nicht gefallen. Die Argumente der »Kritik« hatte ich eingangs zitiert, sie sind weder damals noch gar jetzt nachvollziehbar. Der Text ist nur in der *Leipziger Volkszeitung* vom 13. Januar 1963 nachzulesen; ich möchte dem Autor doch raten, ihn in zukünftige Sammlungen aufzunehmen. »O Kühlheit des Morgens! Ungeduld / des Anfangs! Wut des Neuerers: Zuversicht! / Warten auf das Brot vor dem keimenden Korn! / Verwerfen des Plans nach dem Jubel der Posauern!« Selten ist solches Drängen, solch provozierendes Vorwärtswollen in Worte gesetzt worden, und beim Nachempfinden der Zeilen heute hat man den Geschmack der damaligen Zeit auf der Zunge.– Der Klarheit halber sei vermerkt, daß KLAUS HÖPCKE, damals Erster Sekretär der FDJ-Bezirksleitung Leipzig, in seiner Einschätzung des Lyrikabends, die er am 11. Januar vor der Bezirksleitung der SED abgab (*Leipziger Volkszeitung* vom 12. Januar), auf VOLKER BRAUN nicht einging.

Der aber hatte in jener Zeit trotz seines sprichwörtlich zurückhaltenden und bescheidenen Charakters schon so viel Selbstbewußtsein, daß ihn die andauernden kritischen Einwände (die wohl über das ganze Jahr 1963 nicht endeten und schließlich 1964 zur Anweisung führten, der Student sei zu exmatrikulieren) nicht beschädigen konnten. Zudem hatte BRAUN in dieser Zeit bemerkenswerte Erfolge, die sein Selbstbewußtsein stärken mußten: Fast gleichzeitig erschienen Gedichte in *Sinn und Form* (1963, H. 4) und in *Neue deutsche Literatur* (1963, H. 11), bald danach das Interview mit SILVIA SCHLENSTEDT (*Sonntag*, 1964, H. 17), und der Mitteldeutsche Verlag bereitete den ersten Gedichtband *Provokation für mich* vor, der 1965 erschien und den Autor sofort in die erste Reihe der deutschen

3 Über den Dozenten siehe: WALFRID HARTINGER: »Deshalb akzeptiere ich / Einmal nicht, was ihr sagt.« Debatten um Texte in Volker Brauns Leipziger Studentenzeit. In: *Volker Braun zu Ehren*. Leipziger Kolloquium aus Anlaß des 60. Geburtstages. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 2000, S. 62 (= *Texte zur Literatur*, 8).

Dichtung stellte. 1965 holte HELENE WEIGEL ihn für ein Jahr ans *Berliner Ensemble*. Im *Hörsaal* führt er uns mit Hans Kast einen jungen Mann vor, der die drei Jahre harter physischer Arbeit vor dem Studium als Stärkung seines Charakters in sich aufgenommen hatte; sie schützten vor dem aggressiven Dogmatismus. Das läßt den jungen Philosophen und Maler eine moralische Sentenz von bemerkenswerter Schärfe und auch allgemeiner Gültigkeit aus der entstandenen Situation abziehen, die ich zu den wichtigsten Stellen des Buches zählen möchte:

»Ich hatte mein Verhalten niemals nach dem Maß gezirkelt, das die Meinung anderer mir zubilligte oder zutraute, und werde es auch nie tun. Diese Fessel muß jeder für sich immer wieder *zerschlagen*; in ihr käme unsere Revolution auf den Hund.« (S. 82)

Die hier und dort in der DDR-Prosa auftauchende Tendenz zum direkten philosophischen Verallgemeinern ist bei diesem Autor professionell geworden, und er macht uns betroffen mit seinem Text, dieser Lyriker und Philosoph.

Die Betroffenheit setzt sich fort und verstärkt sich noch hin zum tragischen Ende. Kast ist im dritten Teil des Textes Dramatiker geworden, mitten hinein in die Inszenierung seines Stückes platzt der 21. August 1968. VOLKER BRAUN hat sich vorwerfen lassen müssen, er habe nicht entschieden gegen den Einmarsch der Staaten des Warschauer Paktes in die ČSSR protestiert, und er hat auch bekannt, daß ihn der Tag viel schärfer ergriffen hatte als das mit Hans Kast geschah.⁴ Im Interview mit ALEKSANDR GUGNIN, dem Herausgeber des dicken russischen VOLKER-BRAUN-Sammelbands (Moskau 1991, 510 Seiten) hat BRAUN bekannt, daß seine tiefe Erschütterung über die tragischen Ereignisse in der Tschechoslowakei zu dem Theaterstück *Lenins Tod* geführt hat, das 1970 fertig wurde, aber erst Anfang 1988 in *Sinn und Form* und am *Berliner Ensemble* das Licht der sozialistischen Welt erblickte; die ŠATROV-Aufführungen in der Perestroika-Zeit hatten eine Veröffentlichung ermöglicht.⁵

4 ROLF JUCKER: *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende*. Gespräch mit VOLKER BRAUN. In: *Sinn und Form*, 46. Jg., 1994, H. 6, S. 887–888. – Mehrere Kritiker formulierten Vorwürfe im Stil des Kalten Krieges; die möchten wir hier nicht durch eine Nennung wiederbeleben.

5 VOLKER BRAUN: *Izbrannoe*. Moskau 1991, S. 501. Das Interview entstand im März 1988.

Doch BRAUNS *Bühne* regt auch heutzutage, mehr als dreißig Jahre später, zu quälenden Selbstbefragungen an. Meine Betroffenheit rührt daher, daß geradlinige Argumentationen, die die Widersprüche jener Zeit nicht sehen wollen, mir ungeeignet erscheinen. »Schutz der Grundlagen des Sozialismus in einem Bruderland«? »Okkupation eines freiheitsliebenden Staates durch die Truppen des Ostblocks«? Das ist beides zutiefst unwahr. Da hatte sich mehr zusammengeballt: die scharfe Konfrontation zweier Militärblöcke, die »symbolische« Teilnahme deutscher Militäreinheiten an der Aktion dreißig Jahre nach der Besetzung des Sudetenlandes durch die Deutschen, die Gier der Sudetendeutschen Landsmannschaft und anderer politischer Kräfte nach »Rückgabe«, die Unfähigkeit zur theoretischen Aufarbeitung des »sozialistischen Aufbaus«, der Unwille zu einer vernünftigen Information über den Einmarsch, die Unmöglichkeit, ein Volk zu seinem »Glück« zwingen zu wollen ... Ein bis heute völlig verworrenes Bündel von Problemen.

Das Parteiverfahren, das Hans Kast im letzten Teil über sich ergehen lassen muß, ist relativ mild geschildert im Verhältnis zu dem, was man in der »stolzen Kampfpartei« damals erleben konnte und was ich davor und danach zu erleben hatte – in meiner Betroffenheit rede ich schon wieder über mich. Das Problem, um das es dabei geht – die Teilnahme der vielen Individuen an der Entwicklung der Gesellschaft und der Einfluß auf sie – ist natürlich richtig hingesetzt, wir kommen darauf zurück. Der Parteiapparat, die Schicht der »Berufsrevolutionäre«, war nur aufs Erhalten und Festigen aus (von wenigen Funktionären abgesehen, die gerade ihres Andersseins wegen »unten« ein hohes Ansehen hatten). Es war im übrigen kein hermetischer Zirkel, »Nachwuchs« wurde dauernd gesucht, man konnte eintreten, und umgekehrt wurde die Ablehnung einer Berufung dorthin schon zum Anlaß für eine Parteistrafe. Man hatte sich, mit dieser massiven Bürokratie konfrontiert, ein dickes Fell wachsen lassen, und im nachhinein müssen wir uns wohl gerade dieses Pelzes wegen schämen: Jeder sah die betonartige Erstarrung der Führungsschicht, und keiner knallte mit der Faust auf den Tisch.

Kast hatte die Arbeit eines »Hauptamtlichen« übernommen, weil er an dieser Stelle gleichsam für alles verantwortlich war, und maximalistisch stellt er sich selbst am Anfang die Bedingung: »Wenn das nichts war, gab es gar nichts.« (S. 144) Eine fast gleichlautende Bedingung hatte er aber im

Kapitel davor schon an sein Theaterstück geknüpft (S. 106), und als die nicht erfüllt wurde, bedeutete das ein teilweises Scheitern, verbunden mit viel Erkenntnis über die Situation eines Schriftstellers. Wenn wir das auf den letzten Teil übertragen, müssen wir konstatieren, daß der Selbstmord des Titelhelden nicht plausibel genug ist. Für eine plötzliche Verzweiflungstat ist der Charakter zu stark und zu ausgewogen. Und ihm bleibt ja so viel Wichtiges, so viel Lebenswertes! Da ist das Kind, das er liebt, dessen Zukunft er erleben möchte. Die Ehegeschichte mit Susanne ist verfahren, aber entwirrbar. Susanne hätte ihm beistehen müssen. Im Betrieb hat seine Arbeitsweise, die seiner Weltauffassung entsprach, ihm viel Anerkennung und gar Freunde gebracht. Und selbst in dem Parteilehrgang am Ende wird er bei einigen hohe Anerkennung für seine Gedankentiefe und Unerbittlichkeit gefunden haben.

(Wagen wir in Klammern eine kühne These: Der Autor wollte sich einen Weg in einen vielleicht zu schreibenden fünften Teil offenhalten, der Selbstmord war nur fingiert, gestorben ist, wie sich nachträglich hätte herausstellen können, ein ganz anderer??) Fest steht, daß für den Autor, der so viele biographische Fakten und Charakterzüge an seine Figur abgegeben hat, selbst in den allerschwierigsten Situationen an ein irgendwie geartetes Weggehen nie zu denken war. Man mußte weiter leben, weiter arbeiten.

Meine Betroffenheit über den Weg des jungen Mannes hat mich vom literaturtheoretischen Problem ein wenig entfernt: Über die Spezifik der von einem Lyriker geschriebenen Prosa ist noch mehr zu sagen. Die Arbeitsteilung zwischen den literarischen Gattungen ist im zwanzigsten Jahrhundert total geworden. Die Autoren sind Epiker wie ŠOLOCHOV und HEMINGWAY, Dramatiker wie BECKETT und GERHART HAUPTMANN, Lyriker wie ELYTIS und ACHMATOVA, und selten wird einer daneben noch ein Meister in der vierten, immer wieder zurückgestellten Gattung der Essayistik: THOMAS MANN und CHRISTA WOLF. Selten auch vereinigt ein Autor in seinem Werk Epik und Lyrik, wie PASTERNAK und HERMANN HESSE. Da die Arbeitsteilung auch in der deutschen Germanistik und gar in der Literaturkritik so entsetzlich weit fortgeschritten ist, hat bisher keiner gemerkt, daß VOLKER BRAUN ein Meister in allen vier Gattungen ist. Wo gibt es das noch? BERTOLT BRECHT – und weiter? Gruppen von

klugen Kennern haben sich um die Lyrik BRAUNS bemüht, mit dem Fortschreiten seiner Dramatik bildeten sich einschlägige Spezialisten heraus, der *Hinze und Kunze*-Roman und zuvor die *Unvollendete Geschichte* haben den Beginn einer Erforschung der BRAUNSchen Prosa hervorgerufen, und es gibt schon mehrere Arbeiten über den BÜCHNER-Essay.⁶ Doch wo bleiben die Bücher über den Schriftsteller V. B. und sein bisheriges (Gesamt-)Werk? Der Mann schreibt seit mehr als vierzig Jahren Weltbewegendes in allen vier Gattungen. Der Slawist will sich ein solches Buch nicht vornehmen. Und, um die Germanistenschelte noch weiter zu treiben: Nur ganz wenige von ihnen haben den Weg VOLKER BRAUNS mit ihren Gedanken und ihren Schriften von dem doch gewiß auffälligen Anfang an begleitet und gefördert: CHRISTEL UND WALFRIED HARTINGER, SILVIA UND DIETER SCHLENSTEDT, KLAUS SCHUHMAN.⁷

Epik und Lyrik. Das gab es noch im neunzehnten Jahrhundert als eine innere Einheit. Der Dichter THEODOR STORM schrieb Prosa oder Gedichte, die Gattung war fast gleichgültig, wichtig war die Düsternis in der Atmosphäre der Landschaft, die auf ein düsteres Leben des Autors und auf eine düstere Zeit verwies. MICHAEL LERMONTOV (Lyriker, Dramatiker, Epiker) hauchte seine Verse hin, die RILKE so ins Herz trafen: »Seh die Leere still mit Gott verkehren / und wie jeder Stern mit Sternen spricht. / Feierliches Wunder: hingeruhte / Erde in der Himmel Herrlichkeit ...« Und wenn er dann seinen jungen Mann Pečorin, den *Helden unserer Zeit*, zum Duell schickt, läßt er ihn schauen und empfinden:

6 Besonders hervorzuheben sind: JAY ROSELLINI: *Kulturerbe und Zeitgenossenschaft: VOLKER BRAUN und GEORG BÜCHNER*. In: *The German Quarterly*, Ohio State University, Columbus, Bd. 60, 1987, H. 4, S. 600–616; DIETMAR GOLTSCHNIGG: *Utopie und Revolution. GEORG BÜCHNER in der DDR-Literatur*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 109. Band, H. 4, S. 571–596; ULRICH KAUFMANN: *Dichter in »stehender« Zeit. Studien zur GEORG-BÜCHNER-Rezeption in der DDR*. Erlangen und Jena 1992, S. 90–122 und 166–173.

7 Zuerst: SILVIA SCHLENSTEDT: *Poetische Gelegenheiten*. In: *Sonntag*, 1964, Nr. 17. KLAUS SCHUHMAN hat seine zahlreichen Arbeiten zu VOLKER BRAUN vereinigt in seinem umfassenden Band »*Ich bin der Braun, den ihr kritisiert.*« Wege zu und mit Volker Brauns literarischem Werk. Leipziger Universitätsverlag 2004, 242 S.

»Ringsum drängten sich, im goldschimmernden Nebel des Morgens verschwimmend, die Gipfel der Berge wie eine zahlreiche Herde, und im Süden erhob sich das weiße Massiv des Elbrus als letztes Glied einer Kette von vereisten Gipfeln, zwischen denen schon flockige, von Osten heranstürmende Wolken flatterten. Ich trat an den Rand des Plateaus ...« (Deutsch von GÜNTHER STEIN)

Es ist in den wenigen und kargen Kritiken zum *Kast* gar nicht bemerkt worden, daß jeder der ersten drei Teile eine emotionalisierte, packende, lyrische Landschaftsbeschreibung enthält, die zusammen schon das ganze Buch wert wären: *Kast* sitzt (nach der ersten schweren Woche im *Schlamm*) unterhalb des »Weißen Hirschs« oben am Elbhänge und schaut auf den Fluß und auf die Ruinenstadt hinunter. Der Philosophiestudent überträgt seine »Lust zu laufen zu atmen zu schauen« so auf die Stadtatmosphäre in Leipzig, daß selbst die schmucklosen Neubauten wie Schlösser glänzen, und es scheint, »als müßten augenblicks Weißbrote aus den Essen ragen« (S. 51) – selten ist ein Dichter so gerecht und so lieb mit dieser Stadt umgegangen, die man nicht irgendwelcher Schönheit wegen rühmen wird. Schließlich, im dritten Teil, wandert *Kast* mit Frau und Freunden durch die Wald- und Felderlandschaft »hinter« Weimar, die zu Recht seit zweihundert Jahren das Attribut »lieblich« als Epitheton ornans erhält. »Wiesen mit Gruppen von Bäumen, die wie Freunde im Gespräch stehn.« (S. 137) Da können Hans und Susanne nach den heftigen Konflikten wieder zu sich kommen. Schade, daß der vierte Teil nicht auch eine solche Landschaftspassage enthält. Aufmerksam machen möchte ich auf die eingestreuten knappen lyrischen Beschreibungen vor allem im ersten Teil: »Wenn wir aus dem Bus stiegen und in den Nebel über die Wiesen gingen, der langsam in der Sonne zersprang ...« (S. 2; »langsam ... zersprang«!) Oder: »Das unruhige Rumpeln des Baggers, sein schrilles Zischen in der Dunkelheit, die von den Scheinwerfern zersägt und so noch dunkler war ...« (S. 45)

Der Philosoph BRAUN hat seine lyrische Prosa mit einem wichtigen Gesellschaftsproblem durchsetzt (das sich heute auch durch das Scheitern dieser Art von Sozialismus nicht erledigt hat), und er läßt den jungen Mann daran wachsen, indem er ihn immer stärker an den Lösungsversuchen beteiligt. Das Thema wird schon im ersten Teil von dem

entlaufenen Oberschüler Kast, der sich in eine Brigade hineinzuleben beginnt, hinfomuliert: »Die Arbeit, mit vielen und für viele, war alles, aus dem ich was werden konnte, mich entwickeln konnte.« (S. 24) Das bezieht sich noch auf ihn selbst, er sucht seine Lebensbestimmung, doch ein paar Seiten weiter redet der alte verunglückte Maschinist im Krankenhaus über dasselbe, mit dem Blick auf »die Leute«, die sich das Neue, was sie selbst wollen, noch nicht zutrauen, »weil das Neue immer von woanders kam und aufgezwungen. Jetzt solls von ihnen kommen, weil sie alles sind.« (S. 37) Der erfahrene Alte macht dem Jungarbeiter das Problem deutlich.

Im nächsten Teil bringen die theoretisierenden Studenten das im Gespräch auf eine Formel: Es gehe um das »ganz große Experiment einer neuen Gesellschaftsordnung«. (S. 73) Sie meinen, völlig zu Recht, nicht die Entwicklung neuer ökonomischer Grundlagen – das wäre auch nichts für einen künstlerischen Text – sondern die Demokratie. »Es komme alles auf die Gemeinschaft an, nur in ihr entwickle sich wer.« (S. 63–64) Das von Kast geschriebene und ins Theater gebrachte Theaterstück im dritten Teil handelt nur von diesem Problem,⁸ und als neuartiges Phänomen »Theater in der Prosa« (ist nicht ganz neu: im *Wilhelm Meister* gibt es das schon) soll es Lösungswege auch für das »ungezwungne Leben Kasts« anbieten und das (vorläufige) Scheitern offenlegen. Das Thema bleibt auch nach der unsinnigen und kurzsichtigen Zensurverschärfung im Gefolge des 21. Augusts fordernd stehen: Das Wunder eines gleichberechtigten Lebens »schaffen nur noch alle, das heißt aber auch: es kommt nun auf jeden an«. (S. 139)

Daß der Autor Jahre später sein Buch mit einem vierten Teil zu einem Ende brachte, lag am gleichen Thema: Es war noch zu wenig ausgeschöpft, nicht fordernd genug aufgeworfen. Der junge Mann übernimmt seine Funktion als BetriebsparteiSekretär, weil sie große Möglichkeiten bietet. Er war »für vieles verantwortlich«, »für alles Leben und Planen in dem Betrieb«. Und dann jener schon zitierte Maximalismus: »Wenn das nichts war, gab es gar nichts.« (S. 143–144) Die Arbeit bestand darin, mit den Leuten zu reden, sie aus sich herauszulocken, die Vielfalt ihrer

8 Dazu KLAUS SCHUHMANN: *Hans Faust in Weimar*. In: Ders.: »Ich bin der Braun ...«, S. 12–16 (zuerst in: *Forum*, 1968, H. 21).

Anlagen zu entwickeln und überall dort auf die Veränderung der Strukturen zu drängen, wo sie die Initiative der Betriebsangehörigen bremsen. »Mich mit vielen zu vereinigen für unser aller Sache.« (S. 176) Das gelingt aber nur hier und dort und teilweise, und noch bevor sich größere Erfolge einstellen können, wird Kast, der als ein Risiko angesehen wird, wegbefohlen. Das Titelsymbol der Tribüne macht das offensichtlich: Jede Kreisstadt imitierte zum Feiertag den Roten Platz, mit ebensolcher Tribüne, und nur das Mausoleum fehlte. Was nutzt die Arbeitermacht, wenn die Arbeiter sie nicht ausübten? Funktionäre, die eigentlich von niemandem gewählt wurden, bestimmten über den Wert der Leitungen weiter unten und unterbanden alles Ungewöhnliche, ohne groß danach zu fragen. Das Kompetenzgewirr zwischen Kombinat und Betrieb hält Kast und den Forschungsdirektor gefangen und macht die einfachen Fortschritte nicht möglich. Mit den Jahren wurde die ungenügende Informiertheit zunehmend zum Demokratie-Problem: Man wurde zum Berichten geholt und nicht so sehr nach den Ergebnissen beurteilt, sondern mehr danach, ob man von jenen Voraussetzungen aus sprach, die gerade weiter oben für derlei Berichte ausgegeben wurden; ähnlich wurden Diskussionsredner in Versammlungen eingeschätzt.

Alles das steht in dem knappen, dicht geschriebenen Büchlein von VOLKER BRAUN, jeder damals Beteiligte könnte weitere Aspekte des facettenreichen Demokratie-Problems benennen. Der Autor aber hat in demselben Jahr 1974, als er den letzten Teil des Buches schrieb, in einer »Flugschrift« (der man das Fliegen verbot: sie wurde nicht gedruckt) mit dem Titel *Was bleibt zu tun?* das Demokratie-Problem auf knappem Raum, aber mit aller Konsequenz ausgebreitet. Volker Brauns *Was tun?*, siebenzig Jahre nach dem von LENIN. Hier wird die Hauptfrage gestellt: was getan werden muß, damit sich die »Massen am Geschehen in den Betrieben und Ämtern beteiligen können.« Das könne nur im Arbeitsprozeß selbst passieren: Die Struktur der Produktion sei so zu gestalten, daß die Arbeiter da eben Einsicht in den gesellschaftlichen Zusammenhang bekommen. Volle Information aller sei nötig, Variantendiskussionen vor aller Ohren, öffentliches Austragen von Meinungsverschiedenheiten. Das gehe nur bei konsequenter Wählbarkeit aller Funktionäre, die nicht erst dann nach »oben« in die Entscheidungsebene gelangen dürfen, wenn sie zehn Jahre lang keine Drehbank mehr bedient haben. Sie müssen ständig in

der Lage sein, von den individuellen, wirklichen Interessen der Arbeiter auszugehen und nicht von den Sonderinteressen. Immer sei das Ziel nicht das Beruhigen der Massen durch Anhäufung von Wohlstand, sondern die Aufhebung der Arbeitsteilung zwischen Geistes- und Handlangerarbeit, zwischen Stadt und Land und auch der zwischen »konkreter« Arbeit und der »allgemeinen« der Planer und Leiter. Es gehe also darum, die alte Produktionsweise von Grund aus umzuwälzen. Konsequenterweise wird am Ende hervorgehoben, daß das alles ohne Kampf nicht gemacht werden könne, in dem es um die »Unterwerfung« der administrativen Organe unter die kommunistische Bewegung gehen müsse.

HUGO HUPPERT hat über BRAUN einen treffenden Satz formuliert: Er sei »ein die Forderung des Tages mit den Geboten des Jahrhunderts harmonisierender Denkpoeet«.⁹ Solche straffen strategischen Gesellschaftskonzepte hat man aus der Feder eines Dichters selten gelesen. Die Schrift bildet gleichsam die theoretische Grundlage für Kasts praktische Arbeit in seinem Chemiebetrieb, und sie verbindet ein übriges Mal das Leben des Helden mit dem des Autors: In diesem vierten Teil bildet nicht wie in den anderen drei Teilen ein autobiographisches Erlebnis Brauns die Grundlage für Kast, das wird also durch die theoretische Erörterung ersetzt.

So etwas konnte natürlich (wieso »natürlich«?) nicht im Druck erscheinen, und der staunende VOLKER-BRAUN-Freund entdeckte es in Band 5 der *Texte in zeitlicher Folge* im Jahre 1990, sechzehn Jahre nach der Niederschrift. Und ich kann mir gut vorstellen, welche Wirkung es gehabt hätte, wenn jemand mit dieser kleinen Broschüre in unser meist langweiliges Parteilehrjahr gekommen wäre! Wieviel innere Befreiung wäre zu beobachten gewesen – und wieviel Ängstlichkeit! Und auch ein Denunziant hätte sich gefunden ...

VOLKER BRAUN hat 1979 in einem Interview mit der *Nowelle Critique* rückblickend berichtet, er habe die sozialistische Demokratie für sein Hauptthema gehalten. IAN WALLACE, der auf das Interview aufmerksam machte, bezog das auf ein Wort des Autors aus dem Jahr 1972. Inzwischen, so BRAUN weiter, habe er aber erkennen müssen, daß diese

9 HUGO HUPPERT: *Sinnen und Trachten*. Anmerkungen zur Poetologie. Halle/S.: Mitteldeutscher Verlag 1973, S. 124.

Gesellschaft hierarchisch bleibt, »pyramidal, voller Subalternitätsbeziehungen«, mit einer Herrschaft nicht mehr »von Klassen über Klassen, sondern von Menschen über Menschen«. ¹⁰ Der Parteisekretär Kast ist also an einem zu positiven Blick auf die tatsächlich unterentwickelte Demokratie verzweifelt. Die Probleme waren größer und schwerer überhaupt erst einmal festzumachen, noch schwerer zu lösen. Das ändert aber, und darauf möchte ich größten Wert legen, an BRAUNS Ziel gar nichts. »Die Massenproduktion von Demokratie« sei »noch nicht freigegeben«, heißt es in dem fast gleichzeitig entstandenen (1978) Aufsatz BÜCHNERS *Briefe*. ¹¹ Und noch auf dem Schriftstellerkongreß von 1987 zitiert er einen scheinbar geläufigen Satz: »unser Ziel kann nur ein Ensemble der Ideen von Tausenden und Millionen sein«, der für ihn in Wirklichkeit »der Umbau der Welt, ein wirkliches Experimentum Mundi, der exemplarische Großversuch in Demokratie« wäre ¹² – der aber so groß eben nicht stattgefunden hat. Kasts Arbeit war ein solches Experiment im Kleinformat. BRAUNS Schriften nach der »Wende«, die über unser Thema hinausgehen, zeigen, daß er sein Drängen in dieser Richtung nicht nur nicht aufgegeben hat, sondern es noch schärfer betreibt. Er klagt nun auf neue Weise Lösungen ein.

Der Hegelianer VOLKER BRAUN sieht wie überall sonst auch im Problem der Demokratie zwei Seiten, die zusammengehören und einander widersprechen. Seine »Flugschrift« läßt er mit dem Klassikerzitat enden: daß »die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist.« ¹³ Der Satz spielte in der DDR nach der Veröffent-

10 IAN WALLACE: *Das Dennoch und der Triumph der Selbstbehauptung*. Identitätssuche und Zivilisationskrise bei Volker Braun. In: PAUL GERHARD KLUSMANN und HEINRICH MOHR (Hg.): *Probleme deutscher Identität*. Bonn: Bouvier 1983, S. 188–189 (= *Jahrbuch zur Literatur in der DDR*, 3). WALLACE bezieht sich auf das Interview BRAUNS mit JOACHIM WALTHER in: *Akzente*, 20. Jg., 1973, H. 5, S. 388.

11 VOLKER BRAUN: *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*. Leipzig: Reclam 1988, S. 85 (= Reclams Universalbibliothek, 1276).

12 X. *Schriftstellerkongreß der DDR*. Plenum. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1988, S. 84.

13 VOLKER BRAUN: *Was bleibt zu tun?* In: Ders.: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 5. Halle und Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1990, S. 287. Der Satz stammt aus dem Kommunisti-

lichung von HERMLINS *Abendlicht* (das war aber erst 1979!) eine große Rolle, er beendete das vor allem in den sechziger Jahren verbreitete Gerede, man müsse vom Ich zum Wir vordringen – eine Forderung, die der marxistischen Sozialismustheorie zutiefst widerspricht. Ein solches »Wir« sollte das »Ich« beruhigen: »Wir« schaffen das schon alles. Und dabei kam es gerade darauf an, jeden wachzurütteln, ihn seine Verantwortung begreifen zu lassen, seine Tatbereitschaft zu wecken, ohne die einfach bloß ein besseres Leben oder gar eine Umwälzung der Gesellschaft nicht zustande kommen kann. Da war es wie eine Befreiung, wenn mitten in einer Diskussion einer unserer Studenten in den muffiger werdenden sechziger Jahren ein VOLKER-BRAUN-Bändchen aufschlug: »Dein Name ist nötig / auf den Dekreten, deine Stimme erst / leiht den Gesetzen Kraft.« So steht es im *Regierungserlaß* von 1967, und dort steht auch noch: »Wer wenn nicht du / der das Öl kippt ins Getriebe und karrt / und Gas gibt, reinigt vom Unrat / die Maschine des Staats?« Dieser Satz entstand aus der Arbeit des Schmierers und Maschinisten VOLKER BRAUN auf seinem Abraum-Absetzer.

Noch früher entstand das Gedicht *Jazz*, das schon früh die staunende Bewunderung von SILVIA SCHLENSTEDT hervorrief ob seiner geistigen Reife, und erst kürzlich berichtete THOMAS ROSENLÖCHER, daß er den Text (aus *Provokation für mich* von 1965) damals immer mit in seiner Tasche herumgeschleppt und bei jeder Gelegenheit zitiert habe.¹⁴ Hier entstehen die gesellschaftstheoretischen Sätze ganz aus der Metapher Jazz-Band: »jeder ist ein Schöpfer! / Du hast das Recht, du zu sein, und ich bin ich: / und mit keinem verbünden wir uns, der nicht er selber ist.«

Die vier Teile des *Kast* bieten das Werden einer solchen Schöpfergestalt, und nur so ist das Adjektiv im Titel auch zu verstehen: Das Überwinden der äußeren Zwänge geschieht in einer eigenverantwortlichen Tat-Kette. Ob der Autor bei Hans Kast an einen Hans im Glück gedacht hat? In dem – viel späteren – Stück *Simplex Deutsch* erzählt die

schen Manifest: KARL MARX und FRIEDRICH ENGELS: *Werke*, Bd. 4. Berlin: Dietz 1959, S. 482.

14 SILVIA SCHLENSTEDT: *Das WIR und das ICH des Volker Braun*. In: *Weimarer Beiträge*, 18. Jg., 1972, H. 10, S. 53; THOMAS ROSENLÖCHER: *Der Engel der 11. Feuerbachthese*. Laudatio für Volker Braun. In: *Neue deutsche Literatur*, 47. Jg., 1999, H. 523, S. 144.

Großmutter in Kurzfassung das GRIMMSche Märchen: Hans tauscht den schweren Goldklumpen, den Lohn für lange Arbeit, gegen das Roß, das Roß gegen die Kuh – das Schwein – die Gans – den Wetzstein, und als der auch noch weg ist, ist Hans glücklich: frei von aller Last. Kast tauscht das Leben des Schülers gegen den Hilfsarbeiter, den gegen den Studenten, dann wird der Dramatiker daraus. Sollte das eine vom Optimismus des Schreibers getragene positive Umkehrung des Volksmärchens werden? Der letzte Tausch – vom Dramatiker zum Parteiarbeiter – macht ihn nun gerade nicht frei von aller Last, und doch ergibt sich auch dieser Schritt, wie alle anderen vorher, aus seiner eigenen Entscheidung, und er selbst trägt wiederum die Konsequenzen.

Der Germanist HANS JÜRGEN GEERDTS hat, angeregt durch die lange Kette von deutschen Bildungs- und Erziehungsromanen, das *Kast*-Buch falsch gelesen: »er wird erzogen durch die Besten, die um ihn sind«. ¹⁵ Nein, gerade das findet nicht statt, mit der oben schon erwähnten Ausnahme des sterbenden alten Maschinisten, der im Krankenhaus dem jungen Mann seine Erfahrungen und seine Visionen weitergibt. Andere solche Lehrerfiguren aus einer Turmgesellschaft finden wir bei Braun nicht, und ich möchte umgekehrt WERNER LIERSCH zustimmen, der betonte, Kast sei »bereits mehr als zu erziehendes Individuum«, er sei »selbst in bedeutendem Maße Anreger, Neuerer, Erzieher«. ¹⁶ DIETER SCHLENSTEDT hatte erstaunlich früh aus den bedeutenden Romanen, die am Anfang der sechziger Jahre in schneller Folge in der DDR erschienen (*Spur der Steine*, *Ole Bienkopp*, *Die Aula*) die treffende Verallgemeinerung gezogen, hier gehe es nicht mehr um eine »Ankunft« in der sozialistischen Wirklichkeit, sondern um einen hohen Anspruch der Helden auf die Verwirklichung der eigenen schöpferischen Produktivität im historischen Prozeß, um eine lebendig bleibende Moralität, um Vernunft in den menschlichen Beziehungen, die nicht von »oben« eingefordert, sondern

15 HANS JÜRGEN GEERDTS: *Von der Kunst zu lieben und von der Liebe zur Kunst*. In: *Neue deutsche Literatur*, 21. Jg., 1973, H. 3, S. 157.

16 WERNER LIERSCH: *Von der Ankunft zur Anwesenheit*. In: KLAUS WALTHER (Hg.): *Ansichten*. Halle/S.: Mitteldeutscher Verlag 1976, S. 190.

17 DIETER SCHLENSTEDT: *Ankunft und Anspruch*. Zum neueren Roman in der DDR. In: *Sinn und Form*, 18. Jg., 1966, H. 3.

im eigenen Leben realisiert werden.¹⁷ Er konnte wohl nicht wissen, daß VOLKER BRAUN mit *Der Schlamm* (1959 geschrieben) und *Der Hörsaal* (1964) gerade das auch geliefert hatte – doch diese *Kast*-Teile wurden ja erst 1972 veröffentlicht.

Der weggelaufene Oberschüler Kast, dem am Anfang alles gleichgültig ist (»das alles ging mich nichts an«, S. 7) hat so viel Ehrgeiz, daß er nicht aufgeben will, und das halbe Jahr der Handlungszeit im ersten Teil festigt ihn nicht nur als Brigade-Mitglied. Die anderen helfen dabei, vor allem Dieter, mit seiner lebensrettenden Tat und mit den Gesprächen – ein Lothario oder Jarno, wie sie Wilhelm Meister um sich hatte, ist auch der nicht. Kast will für sein Leben verantwortlich sein: »Das Mindeste, was ich von mir erwartete, war, die Möglichkeiten der Zeit zu nutzen.« (S. 24) Und er greift schon in die Gewohnheiten anderer ein, läßt sich ins Wohnlageraktiv wählen, setzt sich für den vorgeschlagenen Brigadevertrag ein, drängt dreimal (S. 9–10, 33, 45–46) auf Qualifizierung der ganzen Mannschaft zum Facharbeiter, und der Abstand zwischen dem jetzigen Leben (»wie die Kulis!«, S. 18) und den zukünftigen Kühltürmen und Umspannstationen bleibt ihm stets fühlbar. Der junge Mann wird zum Dichter: »Und der Dreizack der Schlote, riesig / reckt sich, des Pfützengotts Zeichen / aus den Wellen von Schlamm.« (S. 33) Lyrische Zeilen im epischen Werk, von hohem Selbstbewußtsein getragen: Neptun als Pfützengott!

URSULA REINHOLD begründet nicht, warum sie meint, Braun habe den *Hörsaal* konsequent gegen den Helden geschrieben.¹⁸ Ich kann die Meinung nicht teilen. Schon die freudige Aufbruchstimmung des jungen Mannes spricht dagegen, dem auf einmal, nach all dem Schlamm und der harten physischen Arbeit dort, die Bibliotheken und die Vorlesungen offen stehen: »Ich wollte alles an mich heran lassen, oder es an mich reißen, was sich bot. Mit jedem Tag konnte alles beginnen.« (S. 52) Da steckt der Autor voll dahinter, auch hinter den Freundschaftsbeziehungen in der Gruppe, hinter Kasts Standhaftigkeit bei der Verteidigung seiner Bilder

18 URSULA REINHOLD: *Völker Brauns Konzept und Realisierung einer gesellschaftsgestaltenden Dichtung im Sozialismus*. In: *Weggenossen* (hg. vom Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED). Leipzig: Reclam 1975, S. 483 (= Reclams Universalbibliothek, 627).

– und das sind ja Fakten aus VOLKER BRAUNS Biographie. Der Ernteeinsatz ist selbst erlebt, auch das inquisitorische Parteiverfahren gegen den »Ehebrecher« – das hatte es damals wirklich gegeben, es bot Stoff für viele Gespräche an der Universität. Und dann sagt Kast, mitten in einer Debatte mit dem Freund Hagen, die Quintessenz BRAUNS aus der ganzen Geschichte: »Immer wird man auf sich selbst geworfen!« (S. 84) Daß die Liebesgeschichte mit Linde so groß wird und so diesseitig, hat mit der Grundstimmung des ganzen Teils zu tun. Wir kommen gleich wieder darauf zurück, auch da hat URSULA REINHOLD nicht recht.

Nein, gerade in diesem zweiten Teil wird uns das »Training des aufrechten Gangs« vorgeführt, das man an unserem Dichter so lobt. Die Formel könnte auf ERNST BLOCHS Vorlesungen zurückzuführen sein, die der Student BRAUN im ersten Studienjahr (1960–61) noch hat hören können. GERHARD WOLF hat das Wort vom aufrechten Gang in HERDERS *Ideen zur Philosophie der Geschichte* gefunden,¹⁹ und dort könnte es ja auch VOLKER BRAUN aufgespürt haben. HANS MAYER verweist auf eine Kantate HANNS EISLERS von 1949, deren Text nur aus einer GOETHE-Zeile bestand: »Steht nicht länger tiefgebeugt.«²⁰

Im dritten Teil sorgt die schon besprochene Politik dafür, daß dem Helden die Bäume nicht in den Himmel wachsen können. Am Anfang betont der Erzähler die Freude ob der allmählich gelingenden Arbeit im Theater, und Stolz darüber, daß er mit seinem Text eine ganze große Bühne und die Öffentlichkeit der Stadt beschäftigen kann, ist auch dabei. Gegen Ende wird er noch als »Aufwiegler« auftreten: Die Schauspieler dürften sich nicht den Text einfach bloß hinschütten lassen »wie das Vieh das Futter: frößt!« (S. 132) Eigenverantwortung war der Grundtenor des von ihm gelieferten Dramas.

19 GERHARD WOLF: *Die gebrochene Ode oder: Training des aufrechten Gangs*. In: Ders.: *Im deutschen Dichtergarten*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1985, S. 198 (= Sammlung Luchterhand, 626). Der Text lautet bei HERDER: »Der aufrechte Gang des Menschen ist ihm einzig natürlich: ja er ist die Organisation zum ganzen Beruf seiner Gattung, und sein unterscheidender Charakter.« In: JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*, Bd. 6. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1989, S. 144.

20 HANS MAYER: *Drittes Training des aufrechten Gangs*. In: VOLKER BRAUN: *Der Stoff zum Leben 1–3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 108.

Der letzte Teil zeigt einen gereiften, selbstbewußten, nicht mehr ganz jungen Mann (er ist wohl seit dem *Schlamm* um die gleichen fünfzehn Jahre älter geworden, die den Abstand in der Schreibzeit der Teile ausmachen), der Wissen und Erfahrung genug besitzt, um sein Leben für das einzusetzen, was er als richtig erkannt hat: an führender Stelle teilzunehmen an der Schaffung einer neuartigen, einer menschlichen Gesellschaft. Er hat sich dabei nicht mehr zu entwickeln, sondern sich in den Konflikten als gereifter Mensch zu zeigen – und dann zu verzweifeln. Die Situation treibt einen stolzen Satz aus ihm heraus, der auch nach dem ausweglosen Schluß des Buches stehen bleibt: Es war »noch niemals so ..., daß einer *für* eine Gesellschaft ist – und doch zugleich sie mit derselben Energie *ändern* will wie in alten Zeiten«. (S. 180)

Unmittelbar daneben die sarkastischen Spaßvorstellungen, sich zurückzuziehen: »Losverkäufer in L. auf dem Hauptbahnhof. Fährmann im Blütengrund bei N.« (S. 185) An den Losverkäufer (»Zoo-Lotterie«) in der riesigen, damals schlecht beleuchteten, gar düsteren, dreihundert Meter langen Halle des Leipziger Hauptbahnhofs, wo jetzt das amerikanisierte Trade-Center hell und laut tobt, kann man sich noch erinnern. Der Fährmann – das ist nicht der mythologische Charon und nicht der biblische Christophorus. VOLKER BRAUN hatte sich 1974 für einen Monat im MAX-KLINGER-Haus in Kleinjena bei Naumburg einquartiert, das dem Kulturfonds der DDR gehörte und für derlei Schreiburlaube von Schriftstellern (und Künstlern aus den anderen Verbänden) zur Verfügung stand. Vermutlich hat er eben hier seine zitierte *Flugschrift* und Teile der *Tribüne* geschrieben. Von dem Haus aus ist es nur ein kurzer Spaziergang, den Blütengrund entlang, bis zu jener kleinen Fähre über die Saale (dort mündet die Unstrut), wo die Beförderung in der gesamten DDR-Zeit pro Person fünf Pfennige kostete. Die Fähre gibt es noch, der Preis ist um ein Vielfaches höher. VOLKER BRAUN hat sich von dem Fährmann das Leben erzählen lassen und ein wenig der Beschaulichkeit gelauscht. Hans Kast ist wohl nicht dort gewesen; es soll ja nur gezeigt werden, daß an ein Wegtauchen nicht zu denken war.

Wir haben eine große Geschichte erzählt bekommen über den Weg eines jungen Mannes zu sich selbst, zu seiner Verantwortung und seinem Platz im Leben. Geschichten mit solchem Grundmuster sind im

zwanzigsten Jahrhundert seltener geworden als in der Zeit davor. Man erzählt häufig über das Werden eines Paares, einer Gruppe, oder man setzt einen fertigen Charakter (bei Ole Bienkopp ist es schon ein lebenserfahrener, älterer) in die Probleme, bei deren Lösung er sich zu beweisen hat. So ähnlich ist im ganzen neunzehnten Jahrhundert fast die ganze russische Literatur vorgegangen: LERMONTOV will vor uns den schon fertigen jungen Mann enträtseln, seinen Charakter erschließen. TURGENEV und DOSTOEVSKIJ prüfen beide in ihren ganz verschiedenen Romanen, ob die jungen Leute Reife und Kraft genug haben, das verwunschene Land zu wecken, aus dem bösen Zauber zu erlösen. GONČAROV treibt das mit *Obломov* zur Farce: Dieser junge Mann schläft unablässig, von der Kindheit bis zum frühen Tod, der der Lethargie geschuldet ist.

Ganz anders die französischen Autoren im gleichen Jahrhundert. BALZAC läßt Rastignac eine Karriere machen, und es wird verfolgt, daß Fortschritte auf dem Weg nur dann gelingen, wenn der junge Mann rücksichtslos gegen menschliche Normen verstößt, während ihm wirkliches Gefühl und Versuche zu tätiger Solidarität nur Rückschläge einbringen, die er aber immer wieder aufholt.

STENDHAL gibt umgekehrt seinem Julien Sorel in *Rot und Schwarz* kein Karriereziel vor. Der stolze Sägemüllersohn will sich gegenüber dem verachteten Gelichter in der bürgerlichen Provinz wie im hochadligen Schloß behaupten. »Ein Wesen«, urteilt der Autor, »das einer solchen Selbstbeherrschung fähig ist, kann es weit bringen.« NAPOLEON ist das große Vorbild, das böse Ende des Imperators ist auch dauernd im unerschrockenen Blick des jungen Mannes. Lebensinhalt: immer wieder den Sieg davontragen – über den mittelmäßigen Bürger Renal oder über den Marquis de Croisenois. Mit solchen Zielen beginnen beide Liebesgeschichten; daß er dabei tiefste Hingabe und großes Gefühl für Louise Renal wie für Mathilde de la Mole zu entwickeln vermag, unterstreicht seine innere Kraft und widerspricht nicht dem Motiv, siegen zu wollen.

GUSTAVE FLAUBERT führt in seiner *Sentimentalen Erziehung* (*Erziehung des Herzens*, er wollte das auch *Menschen, die ihr Dasein verfehlt haben* nennen) den Bürgersohn Frédéric Moreau durch die großen Erschütterungen des Jahres 1848 in den kraft- und fruchtlosen Nachmärz. Moreaus Problem ist, die erwartete Erbschaft zu bekommen. Als er sie endlich hat, geht er sofort nach Paris. Seine Mutter stellt die besorgte Frage, was er denn dort

tun wolle. Er darauf: »Nichts.« »Rien.« Er wird seinen Träumen an Frau Arnoux leben, die anders sind als die Oblomovs, aber in das gleiche fatale »Nichts« führen, und der zurückhaltende Autor kann sich an einer Stelle doch nicht bezwingen und spricht von der »maßlosen Feigheit« des »Helden«. Es verschärft die tragische Nichtigkeit der Generation nur noch, wenn wir erfahren, daß auch der Autor eine solche nichtige »ewige Liebe« erfahren und durchlebt hat: 1836 hatte er im Seebad Trouville die Frau eines Musikverlegers kennengelernt, ELISA FOUCAULT. Das war für dauernd, und nichts (»rien«) kam heraus.²¹ Ein Autor schreibt etwas nicht so intensiv, wenn er nicht weiß, wie das verläuft.

Karriere – stolze Selbstbehauptung – Erbschaft. Der große deutsche Nationalautor VOLKER BRAUN hat die sich in unserer Gegenwart bietende Gelegenheit genützt, seine Figur Hans Kast auf das die Nation beherrschende Demokratie-Problem zu beziehen. Da war ein Versuch zum Umbau groß begonnen worden, in dem ein Volk zu einer Volksherrschaft gelangen sollte. Die Grundlagen stimmten freilich nur zum Teil, die Ausführung geschah halbherzig und mit dauerndem Rückfall in die alten Hierarchien und Subalternitäten, immer wieder gar in die Gewalt. Der Versuch mißlang – und wir hätten den Schluß daraus zu ziehen: »Und unverständlich ist mein ganzer Text«? Eigentlich wohl nicht, denn das Problem bleibt, und die Mächtigen der Gegenwart tun alles, um es zu verschärfen. Die 160 Jahre Parteidemokratie hatten wohl vor allem die Aufgabe, die Fragen einer möglichen Herrschaft der Menschen durch die Menschen zu einer Klärung zu bringen, und das Palaver über die »repräsentative Demokratie« ruft von allein nach der »Basisdemokratie« – den Ausgang des Ganzen müssen wir der Zukunft überlassen.

Zurück zum Text. Die drei jungen Franzosen hatten sich nicht nur in der Gesellschaft zu bewähren und gegen sie, sondern auch in der Liebe; Frédéric Moreau scheitert auch da. Hans Kast nicht: Es gibt kaum ein Buch in der Gegenwart, das so sehr auf die Liebesfähigkeit der Menschen aus ist wie dieses. Mit einigem Neid, scheint mir, zitiert der Autor im *Kast* das große Urteil ARAGONS, *Djamila* von ČINGIZ AJTMATOV sei »die

21 HERBERT KÜHN: *Nachwort*. In: GUSTAVE FLAUBERT: *Die Erziehung des Herzens*. Der Roman eines jungen Mannes. Leipzig: Paul List Verlag 1961, S. 636–637.

schönste Liebesgeschichte der Welt« (S. 149) – »la plus belle histoire d'amour du monde«. BRAUN hat den Kirgisen nicht übertroffen – noch nicht? Ich gestehe, daß mich bei der ersten Lektüre die rigorose Offenheit der Liebesszenen erschreckt hat (aber bei der zweiten nicht mehr). Das hatte es bisher nur in der Kolportage-Literatur gegeben, von allen Geschmacklosigkeiten begleitet. Die fehlten hier natürlich, aber trotzdem ... Von so etwas handelte Literatur eigentlich nicht. Im *Werther*, den BRAUN ja beim Schreiben in vielerlei Hinsicht vor Augen gehabt hat, kommt Körperlichkeit kaum vor, nur in Andeutungen. Im *Wilhelm Meister* hat sich GOETHE ein einziges Mal eine lockere Szene erlaubt: Der junge Mann sieht, als er in der Nacht in sein Zimmer kommt, Philines Pantöffelchen (oder war da gar Mignon?) vor dem Bett, die Folgen darf sich der Leser vorstellen. VOLKER BRAUN wiederholt die Szene mit Lindes Schuhen vor Hans Kasts Bett, die kurze Seite liest sich offener, aber auch freudevoller und zarter als die im Buch des Altmeisters.

In den anderen Literaturen gibt es hier und dort schon Deutliches zu dem Thema. Doch, wenn wir bei unseren drei großen Franzosen verbleiben wollen: Da ist viel Zurückhaltung. Und nicht nur bei Moreau und seiner Tatunfähigkeit. STENDHAL schreibt mit süffisantem Lächeln über jene erste große Szene mit Julien im Schlafzimmer von Madame Renal, in alten Romanen könne man an solchen Stellen lesen, es blieb ihm nichts zu wünschen übrig. Und als er bei Mathilde einsteigt, steht da auch nur etwas von großer Manneskraft und so. Nun werde ich nicht eine diesbezügliche Übersicht über die Weltliteratur versuchen, stattdessen aber konstatieren, daß es schön ist zu lesen, wie selbstverständlich, diesseitig und unverklemmt junge Leute heutzutage miteinander umgehen, wie ihnen aus solcher tabufreien Liebe Kräfte zuwachsen und wie umgekehrt die Körper sich verkrümmen und zurückweisend reagieren, wenn die Liebenden von Sorgen gequält sind: Susanne im dritten Teil nach dem 21. August. Da auch bestimmte Tendenzen in der modernen Philosophie-Entwicklung auf das Thema Leib und Körper aus sind (bis hin zur neuen Disziplin der Sportphilosophie!),²² darf man hoffen, daß die bei VOLKER

22 VOLKER CAYSA (Hg.): *Sportphilosophie*. Leipzig: Reclam 1997 (= Reclams Universalbibliothek, 1578); ders.: *Leib / Körper*. In: HENNING OTTMANN (Hg.): *Nietzsche-Handbuch*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2000, S. 271–273; ders.: *Körperutopien*.

BRAUN erreichte neue Stufe der inneren Befreiheit in der zukünftigen Literatur nicht wieder zurückgenommen wird.

Die Literaturwissenschaft – und ich schließe mich in die folgende Kritik ein – ist völlig ungeübt im Behandeln solcher freien Körperlichkeit. Da gibt es Geschmackloses und Peinliches. BRAUN schreibe »sexuelle Libertinagen«,²³ er zeige die Liebe nur begleitet von Besitzansprüchen »wie nur je ein vom bürgerlichen Recht gedeckter Spießler«,²⁴ und natürlich finden sich feministische Beschimpfungen des Autors, so als sei Liebeserfüllung nur ein leidiges ewiges Thema für die Männer. HANS JÜRGEN GEERDTS, der dem Autor und dem Buch sehr zugetan ist, sieht in allem die Jugend und Jugendlichkeit der Figuren und ihrer Leidenschaften. Daß BRAUN »die Frage nach der Liebe« »aufgreift und sie einbettet« (einbettet!) in das Gesellschaftliche, sei doch erfreulich.²⁵ Am eindrucksvollsten finde ich das Thema von CHRISTEL und WALFRIED HARTINGER beschrieben, die in ihrem 1972 erschienenen Aufsatz zwar von den Gedichten ausgehen (*Waldwohnung, Annachronik, Glückliche Verschwörung*), vielleicht aber doch schon Einblick hatten in *Der Schlamm* und *Der Hörsaal*. BRAUN erstrebe, heißt es da, eine »Naturalisierung des Menschen«, wo die Natur die Liebenden verzaubert und die Liebenden sich und ihre menschlichen Qualitäten in eine Sommernacht einbringen. Sinnlichkeit sei »als gegenseitiges ungestümes Verlangen« gefaßt, und aus ihr entstehe ein »Drängen zur schöpferischen Leistung« im Leben.²⁶ So, mit so viel Takt und Feingefühl, wird man wohl schreiben müssen über BRAUNS große Leistung, den Stolz der jungen Leute auf ihren Körper und auf die körperliche Nähe einzufangen, den sie – so wie ihre Seele – nicht verstecken und verkleiden möchten.

Eine philosophische Anthropologie des Sports. Frankfurt am Main: Campus 2003, 318 S.

23 HANS-DIETRICH SANDER: *Die ungezwungenen Anpassungen Volker Brauns*. In: *Deutschland-Archiv*, Köln, 5. Jg., 1972, H. 12, S. 1309.

24 ROLAND H. WIEGENSTEIN: *Stimmen aus der DDR – laut und leise*. In: *Merkur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Stuttgart, 27. Jg., 1973, H. 6, S. 580.

25 Siehe Anmerkung 15.

26 CHRISTEL und WALFRIED HARTINGER: VOLKER BRAUN. In: HANS JÜRGEN GEERDTS (Hg.): *Literatur der DDR in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner 1972, S. 508 (= Kröners Taschenausgabe, 416).

Das schöne Mädchen Linde kann es nicht verstehen, daß die große, tiefe Liebe nicht von Dauer sein soll. Schöner kann doch ein Leben nicht sein. Sie kann sich ein freieres, hingebungsvolleres Miteinander, voller zarter Berührungen, stürmischer, erschöpfender Küsse und gemeinsamer Lebensplanung, nicht vorstellen, und sie ist entsetzt, als er bei ebendieser Lebensplanung (Kind, Möbelkauf, Arbeitsstelle in einer kleinen Stadt) nicht mehr mittut. Der Autor gibt nicht allzu viele Erklärungen für solche frostigen Abweisungen des auch für Kast offenbar großen möglichen Lebensglücks. Daß er nicht dauernd, für sein ganzes Leben mit einem Mädchen zusammensein könne, hatte er schon im ersten Teil zu der mehr angebeteten als geliebten Anka gesagt, zu einer Zeit, als dafür kein Grund vorhanden war, denn die wollte ihn ja gar nicht. Im Leben reiferer Jugendlicher (nur des männlichen Geschlechts?) gibt es eine Phase, wo sie eine Bereicherung des eigenen Charakters im dauernden Wechsel der Freundschaften (von denen die Liebesbeziehungen nur die zugespitzte Form sind) finden möchten: Jede Bindung scheint das Individuum nur an einem Punkt zu fassen, in der Begegnung mit vielen tritt immer Neues zutage, das Eingehen auf jeweils andere Menschen regt zum Entdecken immer neuer Seiten im eigenen Charakter, in der eigenen Psyche, der eigenen Physis an. Da entsteht Angst vor der Eheschließung, die meist den Abbruch von Freundesbeziehungen bedeutet, und da erscheinen dann alle Ehen als »schwächliche Ehen«, die »dahinkrochen zwischen ihren Töpfen, und auseinanderfielen zwischen den Bettpfosten«. (S. 94) Andere Möglichkeiten für eine Ehe scheint es bei solchem Blick nicht zu geben.

Es ist da aber noch ein zweiter Grund für das abweisende, sogar böserartige Verhalten Kasts gegenüber dem Glück mit Linde. Der Philosoph, und der Hegelianer insonderheit, weiß um die Unmöglichkeit, dem Augenblick Dauer zu verleihen. GOETHE'S Variante dieses Denkens, die die Lebensaufgabe des souveränen jungen Mannes im Mittelpunkt hält, betont die Notwendigkeit zum fortgesetzten Vorwärtstreben, und an eine feste Bindung mit einer noch so geliebten Frau war da nicht zu denken. Friederike aus Sesenheim hat es, liest man, nie verwinden können, daß ein Willkomm einen Abschied folgerichtig nach sich zog; Hans Kast kann so etwas in der elften Klasse gelernt haben. Nun beginnt die Bekanntschaft und schnelle, ganz glückliche Liebe zwischen dem Philosophiestudenten und der Medizinstudentin ausgerechnet im Hörsaal 40,

mit der *Urfaust*-Vorlesung des Professors R.: »Faust will bindungsloser Mensch sein ... Niemals Erfüllung dauernden Glücks ... Egoismus seines Strebens ... Faust unfähig zu jeglicher Bindung.« (S. 58) Da hat Kast, auf solche Ideen schon vorbereitet, etwas zu gut hingehört, obwohl er doch durch das eng neben ihm sitzende Mädchen immer wieder abgelenkt wurde.

Wir sind also bei dem großen Thema »GOETHE und BRAUN« angekommen, ohne das wir das ungezwungne Leben unseres jungen Mannes nicht belassen können. Es ist inzwischen zu einem Habil-Thema geworden, doch offenbar will keiner das nötige Buch schreiben. BRAUN geht es, auch durch sein eigenes Erleben darauf gelenkt, groß an. Er schreibt ein Theaterstück mit dem Titel *Hans Faust* und bekommt die Einladung, das im Deutschen Nationaltheater Weimar aufzuführen! Im Hotel *Russischer Hof* (ein Hotel mit solchem Namen gibt's wohl nur in Weimar) sitzt ihm »ein lebhafter Greis mit schönem Gesicht« gegenüber, den alle ehrfürchtig »gebückt« begrüßen. Der will beim Gesprächspartner Zustimmung, daß das heutige Theater (»Alles dieser Brecht«, S. 109) keine großen Gefühle zustande bringe und sich nicht dem Humanismus widme. Im Raum hängen Proben-Fotos aus dem *Hans Faust*, die den Unwillen des anderen *Faust*-Autors hervorrufen. Eine GOETHE-Position, von einem Gesprächspartner mit GOETHE'S Aussehen geäußert. Eine Einigung zwischen den beiden Tischnachbarn ist nicht zu erwarten.

Die Szene hat literaturhistorische Größe. Wie bekannt, aber schon weitgehend vergessen, hat einstens HEINRICH HEINE seine Harzreise mit einer Visite bei GOETHE abgeschlossen, die am 2. Oktober 1824 stattfand. Über diesen Besuch gibt es bei GOETHE keine Erwähnung außer der dürren Notiz im Tagebuch: »Herr Heine aus Göttingen.«²⁷ Bei HEINE hat das Ereignis mehrere unterschiedliche Erinnerungen hinterlassen. Am schönsten und würdigsten ist zweifellos das Bild des großen Dichters als Zeus, mit dem die Blitze im Schnabel haltenden Adler an seiner Seite, das der junge Dichter im Haus am Frauenplan vor sich gesehen haben will; er schildert es uns in der *Romantischen Schule*.²⁸ In Briefen an Freunde weicht

27 *Goethes Leben von Tag zu Tag*, Bd. 7. Zürich: Artemis 1995, S. 422.

28 HEINRICH HEINE: *Die Romantische Schule*. In: Ders.: Düsseldorf Ausgabe, hg. v. Manfred Windfuhr, Bd. 8/1. Hamburg: Hoffmann und Campe 1979, S. 163.

HEINE dagegen einer Schilderung der Zusammenkunft aus, die wohl doch frostig verlief, ohne jedes Interesse GOETHES für den jungen, nicht sehr bescheidenen Mann. »Das Bier in Weimar ist wirklich gut«, heißt es da,²⁹ und der auch nicht bescheidene junge Mann im *Russischen Hof* schreibt, mitten in die Schilderung des auch nicht herzlichen Gesprächs: »Das Bier war gut.« (S. 109) Das ist wohl eins jener zahlreichen, unauffälligen, verdeckten Zitate VOLKER BRAUNS aus literarischen Quellen, deren Entschlüsselung noch vielen Generationen von Literaturwissenschaftlern Freude und Stolz bereiten wird. BRAUN nach HEINE bei GOETHE.

Es gibt noch eine Erinnerung HEINES an jenen 2. Oktober. HEINES Bruder MAXIMILIAN HEINE hat in seine *Erinnerungen an Heinrich Heine und seine Familie* (die freilich erst 1886 erschienen) einen Bericht des Bruders über den Besuch bei GOETHE eingebaut: Das Gespräch sei flau gewesen, und da habe GOETHE plötzlich die Frage gestellt: »Womit beschäftigen Sie sich jetzt?« Rasch kam die Antwort: »Mit einem Faust.« Darauf GOETHE spitz: »Haben Sie weiter keine Geschäfte in Weimar, Herr Heine?« Der Besucher entfernte sich.³⁰ Und nun kommt also noch einer mit seinem *Faust* zu GOETHE nach Weimar!

Das Gespräch im *Russischen Hof* zielt auf Größeres, BRAUN beläßt es nicht bei der Anekdote. Auf den ersten Blick betrachtet, hätte der junge Mann keinen Grund für eine bierfreche Abwehr, die positiven Bezüge auf die bekannten Werke und ihren Autor sind mit Händen zu greifen. JAY ROSELLINI vermerkt in seiner klugen *Kast*-Analyse eine Text-Parallele zum *Werther*.³¹ Dort stand: »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!« Bei BRAUN (im Brief Kasts an Susanne): »Ich halts ohne dich nicht aus, und bin froh, daß ich wegbin.« (S. 190) Der Widerspruch zwischen den beiden Empfindungen der Freude und der Trennung kann BRAUN angeregt haben, den Satz GOETHES zu übernehmen. Die Krankheiten von Lotte und Susanne nach dem Selbstmord der beiden Männer ähneln sich. VOLKER BRAUN weist selbst auf GOETHES Zeichnung *Rekrutenaushebung* (Susanne hat in

29 HEINRICH HEINE: *Brief an Moses Moser* vom 25. Oktober 1824. In: Ders.: Säkularausgabe, Bd. 20. Berlin und Paris 1970, S. 180.

30 So bei HEINRICH HOUBEN: *Gespräche mit Heine*. Frankfurt am Main: Rütten & Loening 1926, S. 91.

31 JAY ROSELLINI: VOLKER BRAUN. München: Beck 1983, S. 165 (= Autorenbücher, 31).

Weimar den Druck gekauft) als eine wichtige Assoziation zum 21. August 1968 hin: Der kleine Galgen deute auf die Intervention, und das Wort »Kampagne« (S. 114) für den Einmarsch solle an die Kampagne der Restaurationsarmeen in Frankreich gegen die Revolution und an GOETHE'S Schrift darüber erinnern.³² Selbstkommentare sind sonst BRAUN'S Sache nicht; daß er sie hier für nötig hält, zeigt die Schwierigkeiten für den Leser damit: Zum Glück wurde nicht der Galgen zum Symbol für die bewaffnete Aktion gegen die ČSSR. Immerhin sind auch das GOETHE-Bezüge. Und die reichen bis zu jenem GOETHE-Gedenkstein in der Stadt H., den Hans Kast entdeckt: Der große Mann habe sich einstens hier aufgehalten, an einem Tag.

Wesentlicher sind die dahinter liegenden Ideen, die uns einen klugen, kritischen Erben der großen deutschen Literatur und ihrer besten Leistungen offenbaren. Hans hört zusammen mit Linde am Silvesterabend die *Neunte*, und SCHILLER'S Worte stoßen auf den Einwand des Studenten: »wer auch nur eine Seele ...« – der junge Mann ist stolz darauf, mit *vielen* Freund zu sein, und die anschließende Feier mit der Gruppe bestätigt das auch. Doch verliert er dabei gerade jene eine Seele, die er ganz sein nennen durfte.

Es geht nicht ohne Widersprüche, doch deutet Braun gerade mit diesem Dilemma das Hauptthema seines Streits mit der klassischen deutschen Literatur (und Philosophie) an. Der Streit wird wohl ein dauernder bleiben. In der oben zitierten Rede auf dem Schriftstellerkongreß 1987 war gerade ein GOETHE-Wort der Ausgangspunkt für die Polemik gewesen: »Daß sich das große Werk vollende, / genügt *ein* Geist für tausend Hände.« Die Umkehrung der Gesellschaftsverhältnisse in ihrer Grundstruktur sei der Inhalt der sozialistischen Revolution, und die »Logik eines simplen Fortarbeitens und Fortschreibens an der bekannten Geschichte« stimme in der Gegenwart ohnehin nicht mehr. Also muß man auch die geistige Tradition gründlich überprüfen. Nicht ein Denkender und tausend Arbeitende, sondern tausend denkende Arbeiter sollten das Ziel sein.³³

32 Wie Anmerkung 4.

33 Wie Anmerkung 12.

Am konsequentesten hat BRAUN die Überprüfung bisher mit seiner *Iphigenie* geleistet. Mit diesem Stück wird das »alte« nicht beiseite geschoben, sondern neu befragt: »Die alte Lösung kann den einzelnen, die kleine Gruppe nicht beruhigen, weil ringsherum die blutigen Verläufe passieren.« Humanismus als Inselchen inmitten der sonst gültigen Mordgesetze kann nicht gelten. Danach sei aber noch ein zweiter Schritt nötig: Die Figuren werden auf den Boden geholt, »auf dem wir uns ja mit sehr widersprüchlichen Gefühlen befinden. Dadurch eignen sich diese Figuren unsere Empfindungen an.« Und weiter: Der schöne Schein sei in der Klassik bewußt gegen das Wirkliche in Opposition gesetzt, »jetzt aber greift er nach dem ganzen Leben, ist kaum noch zu durchdringen.«³⁴

So kann die schöpferische Übernahme und Weiterentwicklung der großen klassischen Tradition in unserer Wirklichkeit gelingen: indem wir die Figuren in unsere Welt holen. Bei dem krassen Aufeinanderprallen von hehren Ideen und schreiender Geschäftswelt kann es schon zu Zynismen kommen. BRAUN bringt in seine *Iphigenie* den Plan zum Bau eines Supermarktes auf dem riesigen KZ-Gelände von Ravensbrück ein, dessen Realisierung damals, 1991 bis 1992, nur knapp verhindert werden konnte. In einem anderen Text konfrontiert er das geschäftstüchtige Mode-Genie KARL LAGERFELD mit LIOTARDS *Schokoladenmädchen* aus der Dresdner Galerie – das schroffe Aufeinanderprallen zeigt das Katastrophenhafte der gegenwärtigen Welt.³⁵ In das Leben des jungen Mannes Hans Kast hat er schon einmal, versuchsweise gleichsam, den *Urfaust* und den *Werther* hineingeholt, mit weitreichenden Konsequenzen, und das große Thema »GOETHE und BRAUN« wartet (ich erinnere nachhaltig daran) auf seine gründliche Untersuchung.

Geschrieben hat BRAUN seinen *Kast* zwischen 1959 und 1974, veröffentlicht wurde der ursprüngliche Dreiteiler 1972, das vollständige, vierteilige

34 VOLKER BRAUN: *Iphigenie in Freiheit*. In: *Freitag*, 1991, Nr. 26.

35 VOLKER BRAUN: *Lyotard oder: Die Leute lassen sich alles erzählen*. In: PETER GOSSE, ROLAND OPITZ, KLAUS WERNER (Hg.): *Was ist das Bleibende?* Berlin: edition ost 2000, S. 29–39. Dazu auch: KLAUS SCHUHMAN: »Warum soll ich Mode werden.« Volker Brauns Gedicht »Lagerfeld«. In: Ders.: »Ich bin der Braun ...«, S. 160–165. Dieser Beitrag erschien zuerst in: ROLF JUCKER (Hg.): *Volker Braun in perspective*. Amsterdam und New York 2003, S. 169–175.

Werk 1979. Wir lesen das heute mehr als ein Vierteljahrhundert später, und es sind nicht einfach die vielen Jahre, die uns von der Entstehungszeit trennen. Wir sind gleichsam ein Jahrhundert, ein Jahrtausend gar, weiter. In früheren Zeiten bedeutete die Erörterung eines fünfundzwanzig Jahre alten Werkes einfach die Notwendigkeit eines historischen Blicks. Jetzt ist das anders: Wir müssen uns fragen, ob wir bei dem Eingehen auf die Geschichte der *Schwarzen Pumpe*, auf eine Theater-Inszenierung in Weimar, auf die Installierung eines »Spritzgußtiefziehautomaten« (S. 146, 164) in der Plaste-Produktion nicht einfach die alten Schlachten weiterkämpfen, deren Ergebnisse kaum noch von Interesse sind. Den Hörsaal 40 gibt es nicht mehr, die dogmatischen Kreissekretäre sind entlassen – die schöpferischen auch. Was hätte es für einen Sinn, einem nicht zustande gekommenen Sieg des Dramatikers Kast in Weimar oder des Parteisekretärs mit seinen Demokratie-Vorstellungen nachzutruern, wenn das ganze System zusammengebrochen ist?

Und doch müssen wir uns vorsichtiger zu dieser Vergangenheit verhalten, als man das jetzt im allgemeinen tut. Natürlich kann man die vergangenen Zeiten nicht rechtfertigen wollen. Von den früher gerühmten Errungenschaften ist fast nichts geblieben, und an eine irgendwie geartete Restitution zu denken wäre lächerlich. Und doch ist Geschichte etwas Geschehenes. Das bleibt als Faktenkette mit bestimmten Kausalitäten in der Erinnerung, und das Heute und das Morgen wären für uns unverständlich, wollten wir unser Gedächtnis so austilgen, wie man es mit den Mankurts versucht hat. Und das wäre besonders verhängnisvoll, weil das Verfllossene eine Menge Besonderheiten hatte, die es gründlich vom normalen Geschichtsverlauf unterschied. »Es war eine andere Zeit als andere Zeiten«, schreibt BRAUN im *Kast* (S. 78) alogisch. Heute könnte man auf die Idee kommen, der Autor habe den Satz erst in unserer Zeit der Rückschau auf damals in den Text eingefügt, doch nein, der Satz ist vor vierzig Jahren geschrieben, von einem Philosophiestudenten an der Karl-Marx-Universität.

Und noch so ein Satz gehört zum Bleibenden: »Es machte uns Spaß, viel von uns zu verlangen.« (S. 64) Die von Hans Kast, die von uns allen damals unternommenen Anstrengungen zählen schon noch, auch ihre fast durchweg selbstlosen Motive, und die freudige Freiwilligkeit der an solchem Spaß Beteiligten.

ANTONIA OPITZ

VOLKER BRAUNS Gedicht *Plinius grüßt Tacitus*

Gedanken beim Häuten einer »Zwiebel aus Sinn«

PLINIUS GRÜSST TACITUS

(Für Heiner Müller)

Warum fuhr Plinius mitten in die Katastrophe
Als die Wolke aufstieg in der Gestalt einer Pinie
Weiß und schmutzig wie die Elemente, die sie emporriß
Als einem Mann mit wissenschaftlichem Interesse
Schien ihm die Sache wert, aus der Nähe betrachtet zu werden
Er rief nach seinen Sandalen und ließ Vierdecker
Zu Wasser bringen und hielt mit dem günstigen Wind
Auf den Vesuv zu *Dreck und glühender Bimsstein*
Warum blieb er nicht in sicherer Entfernung
An seinem Kartentisch in Misenum
Er kannte die *wahre Natur* der Erhebung
Harmlos begrünt bis hinauf zum Gipfel, die Bauern
Siedeln in der Asche ihrer Hoffnung
Wenn das Gedächtnis abkühlt und kalkulieren kann
Wie du weißt, sind die Bodenpreise wieder gestiegen
Schreibt Plinius der Jüngere an Nepos
Weil der Prinzeps den Kandidaten auferlegt
Vor ihrer Wahl Grund und Boden zu kaufen
Eine Bleibe im Imperium Landhäuser am Vulkan
Die Risiken der politischen Aschenbahn, warum
Wollte er es genau wissen *Er eilte*
Dorthin, von wo andere flohen, geradewegs auf die Gefahr zu
Alle Gebilde des Unheils in die Feder diktierend
Während das Meer zurücktrat und Felsbrocken niedergingen
In seiner gesamten *Naturkunde* (37 Bände)
Hat er den Verfall vorausgesagt und das Weltende
Welches sich jetzt auf sein eignes reduzierte

Ein Mann meines Alters mit unersättlicher Neugier *Er*
Ließ sich ins Bad tragen, speiste ruhig und legte sich nieder
 In dem Grauen, mit vernehmlichen, wegen
 Der Leibesfülle, Atemzügen
 Warum blieb ich mitten in der Katastrophe
 Meines Jahrhunderts *Die verratene Revolution*
 Mit allen Verrätern, die es wissen wollten
 Die Sache schien es mir wert usw. *Man stülpte sich Kissen*
Über den Kopf und verschnürte sie, das bot Schutz gegen den
 Ich kannte die wahre Natur der Erhebung [*Steinschlag*]
 Bepflanzt mit roten Fahnen bis zum Gipfel, die Arbeiter-
 Und Bauern schrappen im Schlamm der Verheißungen
 Ich habe den Untergang (bändeweise) beschrieben
Nur hin und wieder ein Schluck kalten Wassers
 Und es wird nur mein eigenes Ende sein
 Während dessen ich bade und speise
 Von der Schlacke einer anderen Katastrophe
The Triumph of the West, written by J. M. Roberts
 Aus der Nähe betrachtet ein Naturereignis
 Bis der Abraum vor der Türe liegt knüppeldick
 Warum verharre ich nicht
 In meiner sicheren Hoffnung an meinem Schreibtisch
Man mußte nur ab und zu die Asche
Abschütteln, um nicht begraben zu werden
 Die Dampfwalzen der Entwicklung *atemberaubend*
Die ihm den Schlund schloß Die Asche von Auschwitz
 Die dunkle Wolke in der Gestalt eines Pilzes
 Aus dem Boden schießend, warum fahre ich fort mit der Übung
 In der kalten Lava der Revolution
 Im Nilschlamm der Zivilisation
 In einem viertürigen Autowrack im Abgas Neapels¹

1 VOLKER BRAUN: *Lustgarten Preußen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 160–162.

»Es wird etwas Seltenes, Bemerkenswertes sein, – schrieb gegen Ende des ersten Jahrhunderts unserer Zeit PLINIUS DER JÜNGERE² an TACITUS – daß zwei Männer, an Alter und Stand nahezu gleich, in der literarischen Welt nicht ganz unbekannt ... einander in ihren Arbeiten gefördert haben.«³ Laut Zeugnis der heute noch anrührend lebendigen *Plinius-Episteln*, waren diese beiden bedeutenden Männer tatsächlich Freunde und durch vielfältige Beziehungen miteinander verbunden. Beide versahen unter mehreren römischen Kaisern hohe Verwaltungsämter, besonders schwierige, weil voller bedrückender Kompromisse unter dem wegen seiner tyrannischen Herrschaft berüchtigten Prinzeps DOMITIAN. Nach dessen Ermordung führten sie in Sachen eines seiner Opfer sogar gemeinsam Klage, auch ihre auf uns überkommenen Werke haben sie erst nach dem Tod dieses Kaisers verfassen können. Zwar wohnten sie nicht am gleichen Ort, PLINIUS in Misenum und TACITUS in Rom, jedoch wußten sie um die Angelegenheiten des anderen, sie schickten sich gelegentlich Schriften zu, um ihre Meinung über diese auszutauschen. Auch verband sie ein starkes Interesse für Geschichte, sei es die der Menschen oder die der Natur.

In VOLKER BRAUNS Gedicht bleiben freilich all diese historischen Fakten ausgeblendet, der Dichter überläßt es den Lesern, nach Lust und Laune dem im Titel klar markierten intertextuellen Bezug nachzugehen. Wer sich dann darauf wirklich einläßt, die Briefe des PLINIUS in die Hand zu nehmen, wird reich belohnt. Schon nach kurzer Lektüre stößt er auf die beiden für das Gedicht konstitutiven Referenztexte, die Briefe 16 und 20 aus dem 6. Buch der Episteln, in denen der Briefschreiber dem Geschichtsschreiber – angeblich auf dessen Bitte hin – über das Schicksal seines Onkels und Adoptivvaters, des Naturforschers PLINIUS DES ÄLTEREN,⁴ berichtet, der beim verheerenden Vesuv-Ausbruch des Jahres 79 unserer Zeit den Tod fand.

»PLINIUS grüßt seinen TACITUS« so lautet in allen Episteln des jüngeren PLINIUS die Anredeformel. BRAUN übernimmt sie als Gedichttitel fast

2 GAIVS PLINIUS CAECILIUS SECUNDVS (61–113 u. Z.), genannt PLINIUS DER JÜNGERE.

3 PLINIUS DER JÜNGERE: *Briefe*. Lateinisch und Deutsch von Helmut Kasten. Berlin: Akademie-Verlag 1982, S. 407.

4 GAIVS PLINIUS SECUNDVS, genannt PLINIUS DER ÄLTERE (23–79 u. Z.), römischer Schriftsteller und Polyhistor, Verfasser der *Naturalis Historia* (37 Bände).

unverändert, er löscht nur das Possessivpronomen, um seinem Text das historisch Einmalige, das persönlich Vertrauliche zu nehmen. In der ersten Hälfte des Gedichts ist vorrangig das tapfere Handeln des Autors der *Naturalis Historia* während der Naturkatastrophe Gegenstand des Nachdenkens. Am Ort des einstigen Geschehens stellt sich der lyrische Sprecher drei Fragen, die zugleich die »tragenden Teile«⁵ der rhetorischen Grundkonstruktion des Textes bilden: »Warum fuhr Plinius mitten in die Katastrophe?«, »Warum blieb er nicht in sicherer Entfernung an seinem Kartentisch in Misenum?«, »Warum wollte er es genau wissen?« Es sind dies Fragen, die sich zwar eindeutig auf den Briefbericht des römischen Autors über die Vorgänge beziehen, jedoch in dieser Form dort gar nicht stehen können, wollte doch der jüngere PLINIUS Verhalten und Sterben seines Oheims keineswegs anzweifeln, vielmehr sie so genau wie möglich TACITUS schildern, damit dieser alles in kunstvoller Bearbeitung überliefert, wodurch dem Tod des Polyhistor »unvergänglicher Ruhm winkt«.⁶ Die ausführlichen Antworten, die im Gedicht auf die drei gestellten Fragen gegeben werden, bestehen dagegen hauptsächlich aus kunstvoll verknüpften direkten und indirekten Zitaten aus den *Briefen*. Auf die Frage »Warum fuhr er mitten in die Katastrophe?« lautet die Antwort: »Als einem Mann mit wissenschaftlichem Interesse / schien ihm die Sache wert, aus der Nähe betrachtet zu werden.« Die Erklärung für »Warum blieb er nicht in sicherer Entfernung?« heißt »Er kannte die wahre Natur der Katastrophe«, und schließlich erhält man für »Warum wollte er es genau wissen?« die Begründung: »Er eilte / dorthin von wo andere flohen, geradewegs auf die Gefahr zu / Alle Gebilde des Unheils in die Feder diktierend«. BRAUN hebt alle wörtlichen Zitate durch Kursivschrift hervor, ansonsten bearbeitet er gründlich das überlieferte Wortmaterial. Er verdichtet den Originaltext, stellenweise

5 VOLKER BRAUN hat in seinem Essay *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* ziemlich genaue Fingerzeige zur Analyse lyrischer Texte nach seinem Geschmack gegeben. Zum Teil ist diese Analyse seinen Hinweisen verpflichtet, daher verwende ich auch einige von BRAUN selbst benutzte Begriffe wie »Zwiebel aus Sinn« oder »tragende Teile«, sie stehen in meinem Text immer in Anführungsstrichen. Vgl. dazu: VOLKER BRAUN: *Rimbaud*. In: Ders.: *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*. Leipzig: Reclam 1988, S. 118–119.

6 PLINIUS DER JÜNGERE: *Briefe*. A. a. O., S. 327.

formt er ihn auch um, ganz nach den syntaktischen, semantischen, rhythmischen und klanglichen Anforderungen seines Gedichtes. Mag man darüber erstaunt sein, aber selbst zu diesem künstlerischen Verfahren der Montage war er vom Epistelschreiber legitimiert, der am Ende seines Berichts an TACITUS nämlich Folgendes kundtut: »Du wirst das Wesentliche herauspicken, denn es ist nicht dasselbe, ob man einen Brief, oder Geschichte, an einen Freund oder für die Allgemeinheit schreibt.«⁷

Die poetischen Kommentare zum Verhalten von PLINIUS DEM ÄLTEREN während des Vulkanausbruchs stehen ebenfalls zum großen Teil schon im Brief seines Neffen. Oft klingen sie erstaunlich heutig, wie zum Beispiel die folgende, von BRAUN ins Gedicht übernommene Schilderung der ersten Reaktion des Naturforschers auf die Nachricht vom furchterregenden Ereignis: »Er rief nach seinen Sandalen und ließ Vierdecker / zu Wasser bringen.«⁸ Der Dichter der Gegenwart erfand hier nichts dazu, er hat lediglich einen längeren erzählenden Bericht, der im PLINIUS-Brief zwischen diesen beiden Sätzen steht, ausgeschnitten und aus »Er ließ sich seine Sandalen bringen« (so im Original) »Er rief nach seinen Sandalen« gemacht. Das Ergebnis des Montageverfahrens ist ein wunderbar frisches, dynamisches Bild vom Aufbruch des älteren PLINIUS. Ähnlich gegenwärtig mutet die poetische Wiedergabe seines besonnenen Verhaltens während der Ereignisse an: »Ließ sich ins Bad tragen, speiste ruhig und legte sich nieder / In dem Grauen, mit vernehmlichen, wegen / Der Leibesfülle, Atemzügen«. Auch hier steht fast jedes Wort bereits im Originalbrief, alles ist »nur« zusammengeschnitten bzw. reduziert auf – für das Gedicht brauchbare – Bausteine. Was in der Plinius-Epistel der inneren Logik des Gedichtes widersprechen würde, bleibt dagegen außen vor, so zum Beispiel der vom Neffen ausführlich und dramatisch beschriebene Erstickungstod des Onkels. Einige Bruchstücke aus diesem Briefabschnitt kann BRAUN allerdings gebrauchen, er baut sie, wie noch gezeigt werden soll, an einer anderen Stelle seines Textes ein.

In der zweiten Hälfte des Gedichts – die Zäsur ist deutlich markiert – erfolgt auf den ersten Blick ein Bruch. Nun wird nicht mehr über längst Vergangenes Rechenschaft abgelegt, von jetzt an tritt der lyrische

7 Ebenda, S. 333.

8 Ebenda, S. 329.

Sprecher offen hervor, um eigenes Tun und Lassen in den Katastrophen der eignen Zeit zu hinterfragen. Aber selbst dieser Perspektivwechsel – ein Wechsel vom epischen Bericht zum lyrischen Bekenntnis – ist im Referenztext angelegt. PLINIUS DER JÜNGERE leitet seinen zweiten Brief an TACITUS über die Naturkatastrophe nämlich wie folgt ein: »Du schreibst mir, der Brief, in welchem ich Dir auf Deinen Wunsch vom Ende meines Oheims berichtet habe, wecke in Dir das Verlangen zu erfahren, welche Ängste, welche Gefahren ich, in Misenum zurückgeblieben, ausgestanden habe, denn als ich darauf zu sprechen kam, habe ich abgebrochen.«⁹ Die Verknüpfung des Geschehens aus dem Jahre 79 u. Z. mit dem in der Gegenwart erfolgt mittels der rhetorischen Figur des Vergleichs: »Ein Mann meines Alters mit unersättlicher Neugier«; dadurch wird der lyrische Sprecher in das Gewebe des Gedichttextes verwoben. Von jetzt an stellt er dieselben drei Fragen, die schon im Zusammenhang mit der historischen Gestalt des PLINIUS gestellt und beantwortet worden sind, nunmehr an sich, und er formuliert die für ihn gültigen Antworten. Damit ist das tragende Gerüst der Gedichtstruktur vollständig aufgebaut, bleibt aber für einen weiteren Ausbau offen. Denn das Ich richtet zwar dieselben Fragen an sich, stellt diese jedoch in der umgekehrten Reihenfolge: »Warum blieb ich mitten in der Katastrophe / Meines Jahrhunderts ... Warum verharre ich nicht / In meiner sicheren Hoffnung an meinem Schreibtisch ... Warum fahre ich fort mit der Übung«. Wurde in bezug auf PLINIUS DEN ÄLTEREN zuerst nach den Gründen für seinen Aufbruch und dann erst nach den Motiven für das Verbleiben in der Naturkatastrophe gefragt, so überprüft der lyrische Sprecher umgekehrt zuerst seine Motive für das Verharren in der »verratenen Revolution« und erkundet daran anschließend mögliche Gründe für ein Fortfahren inmitten und trotz der Katastrophen der Gegenwart.

Auch in diese zweite Hälfte des Textes sind mehrere direkte und indirekte Zitate aus den beiden PLINIUS-Briefen einmontiert, deren Funktion nun ist, mittels des alten Wortmaterials das Verhalten des Ichs zu deuten und zu kommentieren. Zur Beantwortung der Frage, »warum blieb ich mitten in der Katastrophe meines Jahrhunderts« dient eine Paraphrase der entsprechenden Antwort aus dem ersten Teil: »Die Sache

9 PLINIUS DER JÜNGERE: *Briefe*. A. a. O., S. 337, 339.

schien es mir wert usw.«, und als Kommentar folgt gleich danach ein Briefzitat: »*man stülpte sich Kissen / Über den Kopf und verschnürte sie, das bot Schutz gegen den Steinschlag*«. Die zweite, schon auf die Gegenwart des lyrischen Sprechers gemünzte Frage »Warum verharre ich nicht / In meiner sicheren Hoffnung an meinem Schreibtisch« wird ebenfalls durch ein PLINIUS-Zitat – allerdings nun aus dem zweiten der genannten Briefe – bitter kommentiert: »*Man mußte nur ab und zu die Asche / Abschütteln, um nicht begraben zu werden*«. Die dritte der Fragen, »warum fahre ich fort mit der Übung«, bleibt ohne Antwort, allerdings nur scheinbar. Denn es ist wahr, daß das Gedicht als Ganzes immer schrecklichere Katastrophen und wiederholtes menschliches Scheitern ins Bild setzt, aber doch auch erneute Aufbrüche aus Neugier und Wissensdurst. Letztere verlieren zwar immer mehr an Kraft, Frische und Glanz, aber sie ereignen sich im Verlauf der Geschichte immer wieder, sie sind offenbar dem Menschensein eingeschrieben.

Das hier skizzierte (rhetorische) Grundgerüst des Textes ist von einem äußerst fein geflochtenen, schillernden Metapherngewebe überzogen. Die Grundmetapher – sie organisiert den gesamten lyrischen Text – ist ebenfalls vom ersten der beiden PLINIUS-Briefe inspiriert, wo der Bericht über das Naturereignis so anhebt: »Es erhob sich eine Wolke, ... deren Gestalt am ehesten einer Pinie ähnelte ... Manchmal weiß, dann wieder schmutzig und fleckig, je nachdem sie Erde oder Asche mit sich emporgerissen hatte.«¹⁰ Man beachte, schon bei PLINIUS ist die Wolke, je nach den Elementen, aus denen sie sich zusammensetzt, im ständigen Wandel. Warum sollte sie sich bei späteren Menschheits- und Naturkatastrophen nicht ebenfalls verwandeln können? VOLKER BRAUN, in dessen Weltbild es keine strenge Trennung zwischen Menschen- und Naturgeschichte gibt, beschwört diese jedenfalls mittels Bildsprache der Reihe nach herauf. Die vulkanische Asche über Neapel vermengt sich in seiner Phantasie mit der Asche verbrannter Menschenleiber über Auschwitz, die einer Pinie ähnliche Wolke mutiert zur dunklen Wolke des Atompilzes. Und am Ende des Gedichtes, in der unmittelbaren Gegenwart angekommen, löst sich dann all dies auf im alles verhüllenden Abgas Neapels. Es gehört wahrlich wenig Vorstellungskraft (oder viel Vorurteil) dazu, angesichts

10 Ebenda, S. 329.

eines solchen Verwandlungsspiels diesem Dichter in der Presse entgegenzurufen, ihn würde »nicht nur der Sinn für die Angemessenheit der Bilder, sondern auch der Sinn für die eigne Kraft« verlassen.¹¹

Und ähnlich wie die »Wolke« funkeln und verwandeln sich im Gedichttext auch andere Wörter aus dem Wortfeld des vulkanischen Ausbruchs wie Vulkan und Lava, Asche und Abraum, Schlacke und Schlamm: eine Wortexplosion dem Naturschauspiel gleich. Die beiden großen sozialen Katastrophen, das Scheitern der sozialistischen Revolution und der Sieg der westlichen Zivilisation, sind auf komplizierte Weise ebenfalls in diese Bildwelt eingebunden. BRAUN hebt sie aber in seinem Text noch mittels Zitat zusätzlich hervor, durch die indirekte oder direkte Nennung zweier Werktitel, die für beide Ereignisse als Symbol gelten können. Für die erste dieser beiden großen Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts steht im Text – kursiv gedruckt – *Die verratene Revolution*, ohne Nennung des Verfassers; freilich weiß der Leser, daß es LEV TROCKIJ war, der es 1936 wagte, an den Deformationen des Sozialismus unter STALIN Kritik zu üben, und der dies etwas später mit seinem Leben bezahlt hat. Dem ersten Chronisten des Scheiterns einer sozialistischen Alternative stellt BRAUN den amerikanischen Historiker J. M. ROBERTS gegenüber. Der Titel seines populären Werkes *The Triumph of the West* wird in der Originalsprache eingefügt, um auch mittels sprachlicher Zeichen den Sieg der westlichen Zivilisation zu demonstrieren. ROBERTS' Buch richtet sich gegen alle kulturpessimistischen und zivilisationskritischen Anschauungen und ist – wenn auch vorsichtig – in der Grundtendenz doch eindeutig apologetisch: »Unsere Vergangenheit umfaßt eine Welt, die vom Abendland radikal umgestaltet worden ist. Der zweideutige Triumph des Abendlandes mag ein mit Fehlern behafteter, komplizierter und widersprüchlicher Triumph gewesen sein, es war dennoch ein Triumph.«¹²

Den Mittelpunkt innerhalb der Gedichtstruktur bildet ein detaillierter Vergleich zwischen dem Verhalten der beiden Protagonisten PLINIUS DES

11 HANS-HERBERT RÄKEL: *Die wahre Natur der Erhebung. Geklagtes Leid: Völker Brauns Gedichtband »Tumulus«*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 6. 1999.

12 J. M. ROBERTS: *Der Triumph des Abendlandes. Eine neue Deutung der Weltgeschichte*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH 1989, S. 10.

ÄLTEREN und des lyrischen Sprechers in der Vesuv-Katastrophe bzw. bei der gesellschaftlichen Tragödie der verratenen Revolution. Das Netz der rhetorischen Figuren, Metaphern und – vor allem – Parallelismen ist hier besonders dicht. Beiden ist gemeinsam, daß sie die »wahre Natur der Erhebung« kennen. Deuten wir zunächst die kursiv gedruckte »wahre Natur« lediglich als erkanntes Wesen. Für PLINIUS heißt es dann, daß er in seiner *Naturkunde* nicht nur die von ihm beobachteten Naturphänomene sorgfältig beobachtete, berechnete und registrierte, sondern auch deren mögliche Folgen für die am Vulkan angesiedelten Menschen erfaßte: »Harmlos begrünt bis hinauf zum Gipfel, die Bauern / Siedeln in der Asche ihrer Hoffnung / ... Eine Bleibe im Imperium Landhäuser am Vulkan / Die Risiken der politischen Aschenbahn«. Als dann die Katastrophe tatsächlich hereinbrach und die Natur die Hoffnungen der Menschen zunichte machte, blieb er bei ihnen und bemühte sich – wie sein Neffe es überlieferte – um ihre Rettung. Wie PLINIUS erkannte und beschrieb auch der lyrische Sprecher die »wahre Natur der Erhebung«: die groteske Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit: »Bepflanzt mit roten Fahnen bis zum Gipfel, die Arbeiter- / Und Bauern schrappen im Schlamm der Verheißungen«. Und nicht anders als PLINIUS bewegte ihn – neben der unersättlichen Neugier auf das Kommende – die Solidarität mit den Mitmenschen, in dieser Katastrophe zu verharren. Aber diesem Verbleiben fehlt, im Gegensatz zu dem von PLINIUS, der heroische Zug. Es führt auch nicht zu einem zwar unausweichlichen, aber mit anderen solidarischen Tod, sondern wird als Verrat – aus welchen Motiven auch immer – empfunden, der nur zu tilgen ist, indem man es in der Zukunft besser macht.

Wie bei BRAUN oft, sind der Ort und die Position, wo sein lyrischer Sprecher die Welt erfährt, genau angegeben, in diesem konkreten Fall am Ende des Gedichts: »In der kalten Lava der Revolution / Im Nilschlamm der Zivilisation / In einem viertürigen Autowrack im Abgas Neapels«. Aus dieser von der Zivilisation zersetzten Landschaft stieg also die Erinnerung an andere Zerstörungen auf, begleitet von der Frage nach dem angemessenen Verhalten des Individuums in solchen Situationen. Solange Menschen leben, wird mit dieser Landschaft vor allem das Gedenken an die beim Vesuv-Ausbruch des Jahres 79 unserer Zeit von Lava und Asche verschütteten Menschen und Ortschaften verbunden sein.

Weckt sie aber nicht auch andere Erinnerungen? Hat sich an diesem Ort nicht schon mal – unter glücklicheren Umständen und in unversehrter Natur – ein Dichter zurückgelehnt, um angesichts der Bühne antiker Geschichte seinen weiteren Weg zu finden, sich durch den Traditions- und Kulturraum zu stimulieren? Man will zunächst kaum der allzu schnellen Assoziation nachgeben, unweigerlich drängt sich aber das Bild JOHANN HEINRICH TISCHBEINS *Goethe in der Campagna* auf. Und wenn man dann – weil es auch andere Textsignale und vorsichtige Anspielungen im Band *Lustgarten Preußen* sowie der Werkkontext um die Entstehungszeit des Gedichts nahelegen – GOETHE'S *Italienische Reise* aufschlägt, ist man einem weiteren, für das Gedicht *Plinius grüßt Tacitus* nicht minder wesentlichen, wenn auch bewußt unmarkiert belassenen Textbezug auf der Spur. Dort liest man dann über den leidenschaftlichen Naturforscher GOETHE, der, darin dem älteren PLINIUS ähnlich, von unersättlicher Neugier getrieben ist. Allen Gefahren trotzend, besteigt er in wenigen Tagen dreimal den Vesuv, um dem Schlund möglichst nahe zu kommen, den Vulkan bei Aktivität zu erleben und die dabei austretenden Lavabrocken sowie anderes vulkanisches Gestein zu sammeln und zu studieren. Man kann ihm auch in die verschütteten Städte Pompeji und Herkulaneum folgen, ihm fast zuschauen, wie er auf den Ausflügen die in der Landschaft lebenden Menschen erkundet. Man begegnet in der *Italienischen Reise* freilich auch dem Naturforscher PLINIUS, in dessen *Naturalis Historia* der Reisende bereits als Vorbereitung auf die Unternehmung gelesen hatte, um dann später die damals exzerpierten Stellen über den Menschenschlag der Gegend auch in das Reisetagebuch zu übernehmen. Schließlich entdeckt man folgendes Notat vom 17. März 1787: »Ich habe viel gesehen, und noch mehr gedacht; die Welt eröffnet sich mehr und mehr, auch alles was ich schon lange weiß wird mir erst eigen. Welch ein früh wissendes und spät übendes Geschöpf ist doch der Mensch!«¹³ Wenn nicht alles täuscht, ist man damit auch auf einen bisher »unbekannten Pfad durch die Bedeutungsschichten« von VOLKER BRAUNS Gedicht gestoßen. Schritt für Schritt wird sichtbar, daß sein lyrischer Sprecher sich nicht damit begnügt, mit den Dichtern der Antike das Gespräch zu

13 JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Italienische Reise*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 226.

führen. Er zieht wiederholt auch die Autoren der Weimarer Klassik zu Rate, wenn es darum geht, den eignen geistigen Standort abzustecken.

GOETHE verstand im obigen Zitat aus der *Italienischen Reise* unter »üben« sich die Welt im Inneren zutiefst eigen zu machen, hinausgehend sowohl über die konkrete (sinnliche) Erfahrung als auch über das rein vernunftmäßige Erfassen. Im Kern übereinstimmend, freilich innerhalb seines Denksystems, formuliert diesen Auftrag an den modernen Dichter auch SCHILLER, wenn er »Übung« als »alles mit seiner ganzen Menschheit zu umfassen« definiert.¹⁴ Seine Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist für BRAUNS *Plinius grüßt Tacitus* vermutlich ebenfalls ein wichtiger Referenztext. Aus dieser Schrift könnte auch der Begriff »wahre Natur« stammen, der im Gedicht zweimal spielerisch variiert wird: »Er kannte die *wahre Natur* der Erhebung« (auf PLINIUS DEN ÄLTEREN bezogen) und »Ich kannte die *wahre Natur* der Erhebung« (auf den lyrischen Sprecher bezogen). Schon SCHILLER hatte erkannt, daß der Inhalt dieses Begriffs historischen Wandlungen unterliegt, deshalb notierte er gleich im Anschluß an die oben zitierte hochgestimmte Definition von »Übung«: »Diese Übung kann er aber nur durch die Welt erhalten, in der er« (der Dichter) »lebt und von der er unmittelbar berührt wird.«¹⁵ BRAUN verwendet – nach meinem Verständnis – die SCHILLERSCHEN Kategorien, löscht aber aus ihrem Inhalt jeden optimistischen Zug. Die »wahre Natur«, die bei SCHILLER an die Attribute »menschlich« und »edel« geknüpft ist, mutiert in seinem Text zur »wahren Natur« der von Menschen verratene Revolution, und die schließlich doch noch einmal angenommene Dichterpflcht der »Übung« wird zur verzweifelten Warnung an die Menschheit vor den todbringenden Gefahren der Zivilisation.

An diesem Punkt scheint im Textgewebe ein neuer Faden auf. Die Metapher »Im Nilschlamm der Zivilisation«, mit der am Ende des Gedichts die Position des lyrischen Subjekts in der gegenwärtigen Welt ins Bild gesetzt wird, verweist unmißverständlich auf den – ebenfalls unmarkiert gebliebenen – intertextuellen Bezug zum Roman *Joseph und*

14 FRIEDRICH SCHILLER: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: Ders.: *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*, hg. v. Claus Träger. Leipzig: Reclam 1959, S. 536.

15 Ebenda.

seine Brüder. Auch THOMAS MANNS Joseph-Figur setzt sich aus unersättlicher Neugier der Welt aus, irrt dabei und muß mit der Übung der Weltaneignung immer wieder fortfahren, unter anderem als ihn sein Schicksal nach Ägypten, in das Schlammland am Nil, verschlägt, das sein Vater Jakob für das Land der verderblichen Zivilisation hält. War es bis vor kurzem nur Vermutung, daß BRAUN diese Gestalt beim Schreiben des Gedichtes tatsächlich vor Augen hatte, so läßt es sich seit dem Erscheinen seines neuen Gedichtbandes *Auf die schönen Possen*, der auch früher ungedruckt gebliebene Gedichte enthält, zweifelsfrei belegen.¹⁶

Mit *Plinius grüßt Tacitus* gelang VOLKER BRAUN – vielleicht erstmalig nach dem für ihn auch persönlich krisenhaften und qualvollen ersten Jahrfünft nach der Wende – unter großem Leidensdruck und spürbar unter Einsatz all seiner Kräfte die künstlerische Formulierung einer der neuen historischen Konstellation adäquaten weltanschaulichen Position. Es birgt einen tiefen Sinn, daß dieses philosophisch fundierte lyrische Bekenntnis zum »Fortfahren mit der Übung« HEINER MÜLLER zugeeignet ist.¹⁷ Ob diese beiden Dichter enge Freunde waren wie (vielleicht auch nur nach der Fiktion der Episteln) PLINIUS DER JÜNGERE und TACITUS, soll ihr Geheimnis bleiben. Mit den Mitteln, die der Literaturwissenschaft zur Verfügung stehen, läßt sich allerdings beweisen, daß sie sich, zumindest

16 Vgl. dazu VOLKER BRAUNS Gedicht *Das Gleichgewicht*: »Und irgendwann die Einsicht, in der Gauckbehörde, Normannenstraße, drei Wochen JosephundseineBrüder aus dem Autoradio, die Akten tun ein übriges ...« In: VOLKER BRAUN: *Auf die schönen Possen. Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 9.

17 Die Widmung ist vermutlich als aufmunternder Gruß an den schwer erkrankten Mitstreiter gedacht. BRAUNS Rede auf den toten MÜLLER trägt den Titel *Müllers Abgang* und berührt sich an einigen Stellen gedanklich mit dem lyrischen Text. Vgl. dazu: VOLKER BRAUN: *Müllers Abgang*. In: Ders.: *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 125–126. HEINER MÜLLER ist am 30. Dezember 1995 verstorben, das Gedicht *Plinius grüßt Tacitus* muß aber im Verlauf des Jahres 1995 entstanden sein, dafür spricht eindeutig die Stelle, die ihm BRAUN, der gern seine Texte »in zeitlicher Folge« publiziert, in der von ihm selbst zusammengestellten Gedichtauswahl *Lustgarten Preußen* zuweist. Zuerst erschienen ist dann *Plinius grüßt Tacitus* nach MÜLLERS Tod, allerdings nicht in der genannten Auswahl, sondern als Hommage für den Toten im Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft *Argonautenschiff*, Jg. 5 (1996), S. 9–10.

zwischen 1990 und 1995, recht nahe standen und – im Sinne von PLINIUS' eingangs zitierter Einschätzung seines Verhältnisses zu TACITUS – »einander in ihren Arbeiten gefördert haben«. Sowohl BRAUN als auch MÜLLER waren damals wegen ihres Verbleibens in der DDR, trotz ihrer deutlich formulierten Kritik an diesem Staat, massiven Angriffen, gnadenlosen Versuchen der Demontage ausgesetzt, im Abwehrkampf dagegen bedurfte es nur allzu sehr der gegenseitigen Solidarität und Bestätigung. Sowohl MÜLLER als auch BRAUN fühlten sich aber zu mehr verpflichtet als sich mit selbstgerechten und durchsichtig eigennütigen Urteilen von anderen abzugeben, so bitter diese auch für sie waren und so viel unnötige Energie es auch kostete, gegen sie anzugehen. Sie verlangten beide von sich die Rechenschaft über den Geschichtsverlauf und über das eigene Handeln. Deshalb ist in ihre Texte aus jener Zeit ein permanenter Dialog über die Deutung der historischen Vorgänge eingeschrieben, ebenso aber auch das miteinander geführte Gespräch über Ohnmacht, Chancen und Verantwortung der Dichtung. Diesen Diskurs zwischen MÜLLER und BRAUN vollständig zu rekonstruieren, wäre sicherlich eine ebenso wichtige wie erhellende Aufgabe, könnte aber nur im Rahmen einer umfangreichen Arbeit geleistet werden. Hier sollen wenige Beispiele zur Verdeutlichung genügen.

MÜLLER wie BRAUN wandten sich in jenen Jahren verstärkt der römischen Geschichte, spezifisch der Kaiserzeit zu, in der sie reichlich historische Parallelen zu ihrer Gegenwart zu entdecken glaubten. Beide lasen damals solche Klassiker der römischen Antike wie TACITUS, PLINIUS SECUNDUS MAIOR, PLINIUS SECUNDUS MINOR oder SENECA, und sie studierten beide THEODOR MOMMSENS bis heute als klassisch geltende *Römische Geschichte*. Auch die Persönlichkeit MOMMSENS, dessen Werk fragmentarisch blieb, weil er aus äußerlichen und konzeptionellen Gründen gerade die Geschichte der Kaiserzeit nicht vollenden konnte, beschäftigte aus aktuellem Anlaß beide Dichter. In MÜLLER-Texten wie *MommSENS Block*, *Klage des Geschichtsschreibers* oder *Der Tod des Seneca* werden zahlreiche Probleme der Geschichte thematisiert, auf die BRAUN seinerseits in Gedichten eingeht. So notiert zum Beispiel der Dramatiker und langjährige passionierte TACITUS-Leser MÜLLER angesichts der in den *Annalen* ausgesprochenen Klage des römischen Historikers über Mangel an gutem Stoff:

Ich meinerseits, zweitausend Jahre nach ihm,
 Brauche mich nicht zu entschuldigen und kann mich
 Nicht beklagen über Mangel an gutem Stoff.¹⁸

Im Rollengedicht *Mommsen im Arbeitsamt* fügt BRAUN diesem Diskurs über Mangel oder Reichtum am historischen Stoff – allerdings schon einige Jahre nach MÜLLERS Tod – eine neue Aussage hinzu, indem er nun seine MOMMSEN-Figur klagen läßt:

Sand ist meine Spur
 Im Arbeitsamt. Von was für einer Arbeit:
 Geschichte, Frau. Ich bin sie los
 Es ist zu viel geschehen, ich kann nicht klagen.
 Die Geschichte in den Sand gesetzt
 Und rinnt durch meine Tintenfinger.¹⁹

Dieser hier nur angedeutete Geschichtsdiskurs zwischen MÜLLER und BRAUN wird auch im Gedicht *Plinius grüßt Tacitus* geführt, wo es um geschichtliches Handeln in Vergangenheit und Gegenwart geht. Die spielerische Gleichsetzung des Verfassers der *Germania* mit dem Autor von *Germania Tod in Berlin* und *Germania3* sowie die nicht minder spielerische Identifikation des lyrischen Sprechers mit dem Epistelschreiber PLINIUS ist leicht durchschaubar und birgt für den Rezipienten zahlreiche Möglichkeiten der differenzierten Deutung des Rollenspiels in sich. BRAUN hat seinem älteren Kollegen auch im Gedicht selbst ein Denkmal gesetzt, indem er dessen tödliche Erkrankung (für die er die historischen Umstände verantwortlich macht) im Text direkt thematisiert. Dazu bedient er sich an dieser Stelle einiger Worte des Briefschreibers PLINIUS, der von dem Fall seines Onkels berichtete: »Auf zwei Sklaven gestützt, erhob er sich und brach gleich tot zusammen, vermutlich, weil ihm der dichtere Qualm den Atem benahm und den Schlund verschloß, der bei ihm von

18 HEINER MÜLLER: *Klage des Geschichtsschreibers*. In: Ders.: *Werke I, Die Gedichte*. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 246.

19 VOLKER BRAUN: *Kalkfell Zwei*. Hg. v. Frank Hörnigk. In: *Theater der Zeit*. Berlin 2004, S. 18.

Natur schwach, eng und häufig entzündet war.«²⁰ Im Gedicht heißt dann die unmißverständlich auf MÜLLERS Krankheit und Schicksal anspielende Stelle: »Die Dampfwalzen der Entwicklung *atemberaubend* / *Die ihm den Schlund schloß*.« Im Lichte dieser Freundschaftsbeziehung gewinnt schließlich auch die Ankündigung des eigenen »Fortfahrens mit der Übung« am Gedichtschluß eine zusätzliche Dimension, sie kann auch als – vielleicht letzte – Botschaft an HEINER MÜLLER gelesen und verstanden werden.

Plinius grüßt Tacitus gehört in die Reihe der bedeutenden Weltanschauungsdichtungen des zwanzigsten Jahrhunderts. VOLKER BRAUN weiß darum, denn er nimmt diesen Text immer wieder in neu zusammengestellte Gedichtbände auf.²¹ Das Gedicht stellt so seit mehr als einem Jahrzehnt seine quälenden Fragen auch an seine Leser, an alle »Verräter«, die in der Katastrophe der »verratenen Revolution« verblieben sind, »weil sie's wissen wollten«. Aber es bestärkt sie auch darin, nichtsdestotrotz und unerschrocken mit der »Übung« der Erkenntnis und Aneignung der Welt fortzufahren.

20 PLINIUS DER JÜNGERE: Briefe. A. a. O., S. 333.

21 Zuletzt in: VOLKER BRAUN: *Tumulus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 17–19.

CHRISTIANE SCHULZ

»Das Schrecklichste der Welt sind blinde Eltern«

Verwandlung und Krankheit zum Tode

in ANNA SEGHERS' nachgelassener Erzählung

Jans muß sterben

Als im September 2000, gewissermaßen als Gabe zum 100. Geburtstag der ANNA SEGHERS, die von PIERRE RADVANYI im Nachlaß gefundene Erzählung *Jans muß sterben*¹ beim Aufbau-Verlag erschien, äußerte sich die Lesergemeinde gleichermaßen überrascht und erfreut. Einerseits hatte man wohl nicht mehr damit gerechnet, noch Unveröffentlichtes zutage fördern zu können; andererseits wies der wiederentdeckte Text eine solche poetische Qualität auf, daß er sofort zur Herausforderung für die Interpreten wurde.

Selbst in der *Frankfurter Rundschau* war, in vielleicht doch etwas platter Hyperbolik, von einer »echte(n) Überraschung«, einem »echten Meisterstück« die Rede, von einer »echte(n) Bereicherung für die literarisch interessierte Welt«.² Immer wieder wurde betont, es gebe keinen Zweifel an der Autorschaft: »All die Themen, die Anna Seghers als politisch engagierte Schriftstellerin begleiten sollten, klingen in dieser Novelle bereits an: das Milieu der kleinen Leute, das Mitleid mit den Zukurzgekommenen – das, was Walter Benjamin ›die Achtung vor den Erniedrigten‹ nannte.«³ Schon hier sei die soziale Dimension im Erzählen der ANNA SEGHERS angelegt, »ihre Fähigkeit, in das Leben einfacher

1 ANNA SEGHERS: *Jans muß sterben*. Berlin: Aufbau-Verlag 2000. Im folgenden zitiert mit der Sigle *Jans*. Die Ausgabe enthält einen Beitrag von PIERRE RADVANYI: *Geschichte einer Geschichte*, S. 67–70, und ein Nachwort von CHRISTIANE ZEHL ROMERO: *Der Ausbruch der Netty Reiling*, S. 71–86.

2 Vgl. HANS-JÜRGEN SCHMITT: *Großer Geist mit winziger Seele. Im Nachlass ist eine frühe Erzählung von Anna Seghers mit Krankheit als gesellschaftlicher Metapher aufgefunden worden*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 18. 1. 2001.

3 MICHAEL FISCHER: »Das bleibt bei Dir!«. »Jans muß sterben« – Sohn entdeckte eine Erzählung im Nachlass von Anna Seghers. In: *Focus* vom 13. 11. 2000.

Menschen hineinzuschauen ... und in der genauen Beobachtung des Sozialen die mythische Dimension hindurchscheinen zu lassen.⁴

Nur FRITZ J. RADDATZ hat der Erzählung *Jans muß sterben* das Prädikat eines »Meisterwerkes« verweigert. Es sei ein »schön-trauriges Buch. Schön, weil es vorweist auf eine hoch begabte junge Schriftstellerin, fähig mit kargen Sätzen Bilder und Atmosphäre zu schaffen; traurig, weil es nachweist, wie sehr die späte Anna Seghers ihr Talent verschlampt hat.«⁵

RADDATZ nennt gewichtige Argumente für die Unvollkommenheiten des Textes, und natürlich provoziert sein Verdikt zu der Gegenfrage, welche Richtung das Schreibtalent der Fünfundzwanzigjährigen denn hätte nehmen sollen. Andere Kritiker reflektierten über die Gründe, die ANNA SEGHERS bewogen haben mögen, die Erzählung beim Sohn in Paris zu belassen. Und natürlich wurde über die medizinischen Ursachen und den poetischen Sinn jener Krankheit gerätselt, die zum Tode der Titelgestalt führt.

An Mutmaßungen und Spekulationen dieser Art möchte ich mich nicht beteiligen, wohl aber die ängstliche Grundstruktur der Erzählung zum Ausgangspunkt meines Interpretationsversuches machen, der auch das apodiktische Urteil von RADDATZ zu widerlegen sucht, die Erzählung sei »mehr Skizzenblock als Buch«.⁶

In den enthusiastischen Äußerungen der Rezensenten wurde immer wieder die Konstanz der literarischen Motive und Topoi beschworen, die es auch ohne Autorkennung ermöglichten, den sensationellen Textfund ANNA SEGHERS zuzuschreiben.⁷ Man stellte Bezüge zur Thematisierung existentieller Krisen in anderen Erzählwerken her, denn von Anfang an habe die Schriftstellerin »das Aufbegehren gegen ein ängstlich gedrücktes

4 MONIKA MELCHERT: *Anna Seghers: Jans muß sterben*. In: *Deutschunterricht*, 54. Jg., H. 2 / 2001, S. 45.

5 FRITZ J. RADDATZ: »*Leider unfertig*«. *Anna Seghers' Nachlass*. In: *Die Zeit* vom 14. 12. 2000.

6 Ebenda.

7 Letzte Gewißheit über die Autorschaft lieferten kurze handschriftliche Aufzeichnungen, darunter der Eintrag vom 26. Mai 1925, mit dem das Tagebuch schließt: »Ich arbeite an »Jans muß sterben««. Vgl. ANNA SEGHERS: *Und ich brauch doch so schrecklich Freude*. Berlin: Aufbau-Verlag 2003, S. 73.

Dasein zu ihrem Lebensthema« erkoren.⁸ Allerdings blieb es methodisch bei dieser Art monologischer Intertextualität, auch in der bislang umfangreichsten Darstellung von HÉLÈNE ROUSSEL. Für sie steht *Jans muß sterben* »im Zeichen des Durchgangs und der hinterlassenen Spur. Dieser Text kann als ein *Parcours* mit Initiationscharakter gelesen werden – als eine Einführung zum Leben, zum Tode, und auch zum Schreiben.«⁹

Ein großer Vorzug der subtilen Studie ROUSSELS besteht darin, daß sie die auch von anderen Kritikern registrierte mythische Dimension des Textes ernst nimmt. ROUSSEL beschreibt die Mutprobe der Knaben unter der Brücke als Initiationsritus und Jans' Erkrankung als krisenhaften Übergang zu einem neuen Lebenszyklus. Allerdings werden über die »rites de passage« der Titelgestalt andere bedeutungskonstituierende Textsequenzen vernachlässigt oder einseitig interpretiert. Auch deutet der poetische Grundeinfall einer Symbiose von Kindheit und Krankheit auf ein Feld literarischer und geistesgeschichtlicher Traditionsbezüge, von denen, soweit ich sehe, in der Sekundärliteratur noch nirgendwo die Rede war.

Dagegen wurde das Karge, Holzschnitthafte, Spröde der Erzählung *Jans muß sterben* in nahezu jeder Kritik vermerkt. Ist man bereit, diesen poetischen Reduktionismus als Qualität anzuerkennen und nicht als Zeichen der Unfertigkeit des Textes zu werten, dann gewinnt alles, was erzählt wird, Bedeutung. Allein autoreferentiell scheint diese nicht erschließbar, zumal dann immer aus der Perspektive der späteren Erzählungen geurteilt wird. Es liegt daher nahe, auf ein bewährtes Semantisierungsverfahren zurückzugreifen, nämlich den Vergleich des Textes mit anderen literarischen Modellen. Wenn der Initiationscharakter der Erzählung den Schreibprozeß einschließt, wie HÉLÈNE ROUSSEL bemerkte, dann ließe sich die Unterquerung der Brücke in der Eröffnungssequenz auch als abenteuerliche Herausforderung und Bewährung der jungen Autorin deuten, die im Angesicht der Gefahren und Opfer, aber eben auch der Vorgänger (in Gestalt der »bei diesem Spiel« ertrunkenen »kleinen

8 ANDREA KÖHLER: *Fratze der Lebensgier. Eine nachgelassene Erzählung*. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 18. 11. 2000.

9 HÉLÈNE ROUSSEL: *Jans ist nicht tot*. In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, 10. Jg., 2001, S. 205–221. Im folgenden zitiert als ROUSSEL.

Knaben«, die das »Spiel« dennoch nicht lassen können) den Übergang wagt aus der wirklichen in eine andere (fiktive, transzendente) Welt. Wer »wieder glücklich *heraufstieg*, der brachte den Gefährten in seinen Augen kleine dunkle Punkte von überstandener Angst mit und in seinem Gesicht den Glanz des Abenteurers, der eben nur *da unten* zu finden war« (Jans, 6; Hervorh. von mir – Ch. Sch.). Denkt man die mythologischen Anspielungen nun konsequent weiter, so eröffnet der Text mit dem deiktisch verstärkten Hinweis auf den Ort der Begegnung von Lebenden und Toten sowie mit der Aufstiegsmetapher einen Imaginationsraum für die erzählten Ereignisse, der über seine gegenständliche Konkretetheit hinaus auf eine »andere Welt« verweist.

Als metaphorisches Modell einem Erzähltext aus dem Jahre 1925 vorgestellt, kann die epische *katábasis*, die Unterweltreise, auch als Abstieg in die Tiefen des Unbewußten verstanden werden.¹⁰ Für diesen Interpretationsansatz spricht, daß Jans' Krankheit zum Tode zwar anhand somatischer Veränderungen beschrieben wird, in ihren medizinisch ermittelbaren Ursachen aber völlig unbestimmt bleibt. Erzähltechnisch funktioniert sie zweifellos als eine Art Katalysator und Spiegel der Beziehungen zu und zwischen den Eltern; nur über diesen, in der Kritik bislang kaum berücksichtigten Aspekt gewinnt der Text Kohärenz und Sinnhaftigkeit. Denn neben der Binnenerzählung von Jans' rätselhafter Krankheit, die in einen heroischen Akt der Selbstüberwindung mündet, konstituiert auch der Erzählrahmen Bedeutung. Er verleiht dem streng novellistisch aufgebauten Text durch die Brückensymbolik narrative Prägnanz und schließt mit einem Epilog, dessen eigentlicher Protagonist der Vater ist. Auch die Genese und der funktionale Stellenwert jener mütterlichen Diagnose, die dann titelgebend wurde, deuten auf die Interaktion von Vater, Mutter und Kind als Zentrum des Erzählens hin: »Jans muß sterben«, sagte Marie *leise vor sich hin*. Jansen fuhr zusammen, was sie da sagte, hatte er ja seit vorgestern gewußt, *vom ersten Augenblick an*, aber *wie konnte sie so schamlos sein, es auszusprechen?*« (Jans, 25; Hervorh. von mir – Ch. Sch.).

10 Zum generativen Modell des »descensus« vgl. ISABEL PLATTHAUS: *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*. München: Wilhelm Fink 2004.

Die Suggestivkraft des Werktitels mit seiner modalen Einfärbung und der durativ-finalen Doppeldeutigkeit lenkt die Wahrnehmung des Lesers zunächst auf den Charakter der Krankheit, ohne daß sich die Erwartung einer Sinnkonstitution erfüllen würde.

Die traditionelle Metaphorik als Strafgericht oder Bewährungsprobe für den Kranken wird im Text ebensowenig eingelöst wie der in der zeitgenössischen Literatur geradezu inflationäre Gebrauch von Krankheit als Sinnbild gesellschaftlicher Verfallserscheinungen. ROUSSEL hat die plötzliche Erkrankung Jans' mit dem Beginn eines neuen Lebenszyklus in Verbindung gebracht, doch gibt es im Text kaum Indizien, die darauf hindeuten, daß die Identitätskrise des Siebenjährigen das Erzählzentrum bildet. Der Sinn des Leidens bleibt in poetologischer Hinsicht ein Rätsel, denn es weckt bei den Erwachsenen keinerlei Schuldgefühle, wie der an der literarischen Tradition geschulte Leser erwarten könnte. Auch scheint Jans' Sterben keine Signalfunktion zu haben: Weder werden in der Erzählung die Sünden oder seelischen Konflikte der Eltern thematisiert, noch bewirkt der Schicksalsschlag eine Änderung ihrer Lebenshaltung. Im Gegenteil: Wenn an die Stelle des leidenden kranken Kindes ein neues Leben in Gestalt des Schwesterchens tritt, so verweisen Wiederholung und Kreisbewegung eher auf ein mythisches Weltmodell denn auf die moderne Problematik der Individuation oder auf Sinnbilder gesellschaftlicher Dekadenz. So ist der Leser gehalten, auch in der archetypischen Grundkonstellation von Vater, Mutter und Kind mehr zu entdecken als die individuelle Geschichte von Martin, Maria und Jans Jansen.

Die Allusionen an das biblische Grundmuster der »Heiligen Familie« sind offenkundig, doch tritt gerade in der Analogie die Differenzqualität des Textes zutage. Die patriarchalische Familienstruktur mit dem arbeitenden Vater, der von ihrer Mutterrolle erfüllten Frau und dem schönen, hoffnungsvollen Knaben ist zwar sozial konkretisiert, insofern Martins täglicher Gang in die »Fabrik« und sein »blaue(r) Arbeiterkittel« (Jans, 7) auf das Milieu des Industrieproletariats verweisen; die bescheidenen Lebensumstände der »kleinen Leute« haben jedoch kaum handlungsmotivierende Funktion.¹¹ Vielmehr wiederholt sich in dieser Erzählung

11 Dies hat auch ROUSSEL konzediert, dann aber doch gefragt, »ob ein Kind aus einem besser situierten sozialen Milieu nicht bessere Überlebenschancen gehabt hätte,

jene »existentielle Fragestellung«, die bereits den ersten veröffentlichten Text *Die Töten auf der Insel Djal* bestimmt hatte – das Verhältnis von Lebensverlangen, Daseinshunger und der Macht des Todes.¹² Dieses literarische Debüt stand durch den Untertitel ausdrücklich im Zeichen der narrativen Fiktion und einer Art »Selbsttaufe« der Erzählerin:¹³ *Eine Sage aus dem Holländischen, nacherzählt von Antje Seghers*.

Im Unterschied zu den vorliegenden Deutungsversuchen sehe ich das Sinnzentrum der nun wieder aufgefundenen Erzählung nicht in der Titelgestalt, sondern in der Beziehung der Eltern zu einem Kind, das ihre Erwartungen nicht erfüllt. Jans muß sterben, so meine Ausgangsthese, damit die Wahrheit über seine Eltern erzählbar wird. Für diese aufklärerische Intention in einem Text, der sich im Hinblick auf seine Ausdrucksmittel eher den zeitgenössischen expressionistischen Tendenzen nähert, greift die literarische Debütantin auf tradierte Erzählmodelle zurück, die sie mit erstaunlicher Virtuosität zu einem originären narrativen Gebilde formt: In der Perspektive der Eltern wird Jans in den Rang eines »göttlichen Kindes« erhoben, so daß neben der tiefenpsychologischen Semantik auch die christliche Tradition und der romantische Kindheitsmythos als Prätexte aufgerufen werden. Mit dem romantischen Arsenal der Kunstmittel ist die Erzählung zudem durch das Motiv der Verwandlung verbunden: In seiner Plötzlichkeit und kausalen Unbegründetheit versinnbildlicht der körperliche Verfall des Kindes nicht nur allgemein Regression, sondern den Einbruch des Numinosen in eine scheinbar wohlgeordnete proletarische Kleinfamilie. Dieser Kunstgriff gemahnt an ein märchenhaft-mythisches Weltmodell, doch wird zu zeigen sein, daß die Geschichte von Jans Jansen vor allem dem Strukturmuster einer modernen Metamorphosenadaption folgt – nämlich FRANZ KAFKAS Erzählung

wenn es, von derselben Krankheit betroffen, medizinisch besser versorgt worden wäre«. (S. 208) Daß Jans' Krankheit keine medizinisch behandelbare ist, wird im folgenden zu zeigen sein.

12 Wie stark diese Thematik das Lebensgefühl der beginnenden Schriftstellerin spiegelt, zeigt das jetzt publizierte Tagebuch (Eintragung vom 23. Januar 1925). Vgl. ANNA SEGHERS: *Und ich brauch doch so schrecklich Freude*, a. a. O., S. 22.

13 Vgl. CHRISTIANE ZEHL ROMERO: *Anna Seghers. Eine Biographie 1900–1947*. Berlin: Aufbau-Verlag 2000, S. 180ff.

Die Verwandlung.¹⁴ Die genannten Narrationsmodelle scheinen bei der jungen Schreibenden eine Art schöpferische Initialzündung ausgelöst zu haben, denn die tradierten Motive werden erzählerisch derart ineinander verwoben, daß sie als Movens zugleich der Konstituierung eines neuen Bedeutungsspektrums dienen.

Die Eheschließung mit Martin, so lesen wir eingangs, war für Marie kein wirklicher Ausweg aus der »stickige(n), von Eltern und Geschwistern quälend übervolle(n) Stube« (*Jans*, 7). Sinnbild der unerfüllten Erwartungen und darauf folgender Resignation sind die Geranien, »die sie nur in den ersten Wochen der Ehe gehalten und dann wieder abgeschafft hatte« (*Jans*, 10). Aber dann kommt das Kind, und obwohl es nur daliegt und schreit, es »eigentlich nur noch ein Körper mehr in dem engen Zimmer« war (*Jans*, 10), verändert es alles. Zum ersten Mal hat Marie das Gefühl, eine unverwechselbare Person zu sein. Nur sie, die Mutter, kann die Bedürfnisse dieses kleinen Wesens befriedigen, und ihr Leben erhält den so lange vermißten Sinn: »Es war aus mit ihrer großen Erwartung und ihren tausend kleinen Wünschen. *Sie hatte etwas zum Lieben, alles war erreicht!*« (*Jans*, 10; Hervorh. von mir – Ch. Sch.) Keinen Blick, dies wird ausdrücklich betont, hat sie mehr übrig für Martin, dessen »gleichmütiges Jungengesicht ... seit kurzer Zeit blaß und mager und fast verhärtet wie bei Grüblern« war und in dessen Augen »der flimmernde Glanz von Träumen« lag. »Jetzt begriff er ebensowenig Mariens Ruhe wie ehemals ihre Erbitterung. Er, der jetzt alle Erbitterung, allen Zorn, alle Erwartung der Welt begreifen, ja überbieten konnte.« (*Jans*, 10).

Die Geburt des Kindes hat die Eltern verwandelt: Marie besitzt ein Liebesobjekt, das ihr mit der Unersetzbarkeit mütterlich-nährender Lebensfunktionen zugleich ein Gefühl des Gebrauchtwerdens vermittelt; von Martin erfahren wir, daß sich sein Herz beim Anblick des Kindes »mit verwickelten unsinnigen Plänen, mit abenteuerlichen leuchtenden Wünschen« erfüllte. Die unbestimmten Erwartungen an das Leben, die unausgesprochenen Sehnsüchte beider Eltern scheinen ein Ziel gefunden zu haben, denn mit dem Kind »zog in diese nackte, enge, nach Suppe und

14 Zitiert mit der Sigle *Verwandlung* nach folgender Ausgabe: FRANZ KAFKA: *Das erzählerische Werk*, Bd. 1. Berlin: Rütten & Loening 1983, S. 112–168.

Wäsche riechende Stube die *Hoffnung* in ihrem glitzernden Kleid erst ein«. (*Jans*, 11; Hervorh. von mir – Ch. Sch.)

Die Titelfigur Jans Jansen steht, dieser Bezug erscheint fast überdeterminiert, in der Tradition des »göttlichen Kindes«, das als Archetyp, als im Unbewußten der Psyche verankertes Urbild »auf ein Geschehen in der seelischen Tiefe des Menschen zurückweist. Es bricht in das Bewußtsein ein und signalisiert eine Unruhe des Unbewußten, das auf eine Wandlung der Persönlichkeit oder auch der Gesellschaft drängt.«¹⁵ Geradezu modellhaft demonstriert die Erzählung Grunderkenntnisse der – etwa zeitgleich entstehenden – psychologischen Typenlehre C. G. JUNG, nämlich die Eigenschaft des archetypischen Bildes, das bewußte Ich zu ergreifen und zu wandeln. Durch Jans' Geburt mit bislang unterdrückten Teilen ihres eigenen Selbst konfrontiert, haben Martin und Marie die Chance, sich ihre Seelenkräfte bewußt zu machen und damit sich selbst zu finden. Nach C. G. JUNG entstünde so ein »Bewußtsein, das nicht mehr in einer kleinlichen und persönlich empfindlichen Ich-Welt befangen ist, sondern an einer weiten Welt, an der Welt der Objekte teilnimmt. Dieses weitere Bewußtsein ist nicht mehr jener empfindliche Knäuel von persönlichen Wünschen, Befürchtungen, Hoffnungen, der durch unbewußte persönliche Gegentendenzen kompensiert oder etwa auch korrigiert werden muß, sondern es ist eine mit dem Objekt, der Welt, verknüpfte Beziehungsfunktion, welche das Individuum in eine unbedingte, verpflichtende und unauflösbare Gemeinschaft mit ihr versetzt.«¹⁶

Es wird zu zeigen sein, daß Jans' Eltern dieser Ausgleich nicht gelingt, daß sie ihre eigene Mitte nicht finden. Nur Martin wird ab und zu heimlich das Grab des Sohnes besuchen und aus der Konfrontation mit den unbewußten Anteilen seiner Seele einen besonderen Selbstgenuß ziehen, nämlich »seine alte Verzweiflung wiedergefunden zu haben« (*Jans*, 63).¹⁷

15 PAUL SCHWARZENAU: *Das göttliche Kind. Der Mythos vom Neubeginn*. Stuttgart: Kreuz 1984, S. 8.

16 CARL G. JUNG: *Definitionen*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 6, Olten: Walter 1978, S. 477.

17 Inwiefern dieser Epilog an KIERKEGAARDS Begriff der Wiederholung anschließt, bedarf weiterer Klärung. Eine Orientierung an KIERKEGAARDS Konfigurationen existentiellen Leidens ist in jedem Fall gegeben.

Als »göttliches Kind«, als »Archetyp des Selbst« seiner Eltern, eignet der literarischen Gestalt Jans Jansen gleichermaßen Numinosität, also transpersonale Macht, und Luminosität, Aufleuchten von Bildmacht aus der Tiefe.¹⁸ Erzählerisch realisiert wird dies vor allem durch die bereits von HÉLÈNE ROUSSEL registrierten Christus-Assoziationen, die der Text in einem breiten Anspielungsspektrum entfaltet. So wächst Jans eine Erlösungsfunktion zu, die dem Kind messianische Züge verleiht und damit eine zweite, symbolische Textebene begründet. Mit dem kleinen Menschensohn ziehen Glaube, Liebe und Hoffnung ein. Jans verleiht der armseligen Stube jenen Glanz, von dem im Bericht der Evangelisten die Rede ist. An die Stelle vormaliger Verbitterung und Verachtung scheint bei Martin und Marie eine Zukunftserwartung zu treten, die allerdings auf das Kind fokussiert bleibt und die Eltern nicht wirklich einander näherbringt. Wenn Martin angesichts des Kindes »eine Lust nach Zärtlichkeit« überkommt, »die es mit hundert Marien in ihrer sehnsüchtigsten Zeit aufnehmen konnte«, dann verweist dies zunächst auf eine neue Beziehungsqualität, nämlich den Übergang von einer erotisch-sexuellen zu einer familiären Liebesbindung. Zugleich aber konstatiert der Text, daß Jansen »alles für sich behielt« und daß Marie die (nonverbalen!) väterlichen Liebesbeweise »eifersüchtig und argwöhnisch« (*Jans*, 11) betrachtete.

Insofern Jans für seine Eltern zu einem Liebesobjekt wird, kann er deren (unausgesprochen und unbenannt bleibende) emotionale Defizite für kurze Zeit tatsächlich kompensieren helfen. Die allgemeine Sprachlosigkeit aber, die wohl gleichermaßen ein Ausdruck unentwickelter Vermögen wie fehlender Gemeinsamkeit ist, wird dadurch nicht aufgehoben werden: »Jansen war einsilbig, und auch Marie war keineswegs erfinderrisch.« (*Jans*, 12) Darauf folgt ein Satz in quasi erlebter Rede, verstärkt durch die Suggestivkraft des Konjunktivs: »In was hätte sie ihre Liebe auch anders zeigen können als in einem gesparten kalbsledernen Schulranzen und Goldpapiergriffel oder in diesem merkwürdigen in die Augen stehenden Rot für Jans' neue Hosen?« (*Jans*, 12).

Und um ganz sicher zu gehen, daß der Anspielungscharakter dieser Farbsymbolik auch wahrgenommen wird, gibt es gleich darauf ein

18 Vgl. SCHWARZENAU, a. a. O., S. 196.

Pseudo-Dementi, das den assoziierten geistesgeschichtlichen Kontext zwar etwas hölzern-bemüht, aber zweifelsfrei benennt: »Er hatte keine Zeichen in seine Stirn gebrannt, er glich in nichts einem Ding, an das wilde Hoffnungen und verzweifelte Erwartungen geknüpft sind.« (*Jans*, 12)

Die junge Autorin wird an dieser Stelle in besonderem Maße von ihrer kunstgeschichtlichen Bildung profitiert haben, weist doch die Farbe Rot als Farbe des Feuers und des Blutes in der Archetypik der Farben eine breite Ausdrucksskala auf. Und so changiert auch die Farbsymbolik der Erzählung zwischen zwei Polen: Rot als Farbe der Liebe und des Lebens, all der Wünsche, die Marie nun auf den Sohn projiziert; und ein Rot, das an das Opferblut Christi und die Blutzengen gemahnt. Jans' kurze irdische Existenz mit dem Lebens- und Leidensweg Christi zu analogisieren und geschichtsphilosophisch aufzuwerten, wie es von HÉLÈNE ROUSSEL versucht wird, überfordert meines Erachtens den Text, denn der Bezug auf die Passionsgeschichte ist weniger prozessual denn situativ-konfigurativ strukturiert. Zudem wird die mythische Überhöhung des Kindes durch eine gegenläufige Tendenz der Profanierung konterkariert. Nicht die Heiligen Drei Könige, sondern die Eltern beten das Kind an, obwohl es »unter seinen Gefährten, die mit ihm auf dem Brückengeländer ritten, ... noch mehr braune kräftige Knaben« (*Jans*, 12) gab. An die Stelle von Weihrauch, Gold und Myrrhe treten Lederranzen, Goldpapiergriffel und vor allem die roten Hosen als Zeichen der Auserwähltheit. Doch der kleine Junge wird die ihm zuge dachte Messiasrolle nicht ausfüllen können. Sein Wachsen und Gedeihen, seine ganze »goldbraune« Existenz stiftet keine neue Gemeinschaft zwischen den Eltern, sondern bewirkt zunächst nur wechselseitige Eifersüchteleien,¹⁹ die auch Ausdruck ihrer Unfähigkeit sind, sich dem anderen als empfindender Mensch zu öffnen und mitzuteilen. Als dann die rätselhafte Krankheit ausbricht,

19 Auf Grund der mütterlich-nährenden Funktion scheint Marie zunächst im Vorteil, aber wenn »ihr Mann eintrat, zog sie erschrocken ihr Tuch über Brust und Kind oder den Vorhang vor die Wiege«. (*Jans*, 10) Und auch Martin verbirgt seine Gefühle: »Nur wenn Marie einmal hinausgegangen war, tupfte er mit dem Zeigefinger eine Delle in das weiche Fleisch des Kindes. Oder er legte abends ein Spielzeug zwischen die Kissen, und Marie fand es am Morgen und betrachtete es eifersüchtig und argwöhnisch.« (*Jans*, 11)

wird von der Erzählinstanz konkretisiert, wie sehr Martin und Marie das Kind als Projektion ihrer Wünsche instrumentalisiert und darüber dessen eigene emotionale Bedürfnisse vernachlässigt haben. Der Vater zwingt »seinen törichten Kopf, sich das Unvorstellbare vorzustellen, und sein armes Herz ohne Hoffnung zu schlagen«. (*Jans*, 18f.) Alle Lebensfunktionen scheinen ihm sinnlos »ohne die Erwartung, ohne die Vorfrende von sieben Jahren« (*Jans*, 19), und Halt findet er nicht in der gemeinsamen Bewältigung des Leides mit seiner Frau, sondern in der Arbeit: »er ging in die Fabrik, er torkelte ein bißchen, aber es war doch noch der sicherste Weg«. (*Jans*, 22) Marie hingegen kann ihr Entsetzen, ihre Ohnmacht nur in »Verachtung« (*Jans*, 21) und verbalen Aggressionen gegenüber ihrem Mann ausdrücken. Von Martin heißt es, er habe feste Riegel »vor sein Herz gelegt, große Schätze von Angst und Qual konnte er darin beherbergen, ohne daß gleich alles herausbrach und alle behelligte«. (*Jans*, 21) Aber auch Marie ist nicht in der Lage, ihr »Unglück« mitzuteilen: »Es war eine Schande, daß Jans, ihr *schönes glänzendes Kind*, krank war, es war eine Schande, Fremden zu zeigen, daß ihr Glück Flecke und Sprünge bekommen hatte. Da war es schon besser, seine Schande allein zu tragen, und sie nahm Jans' kleine zerschmilzende Hand in die ihre.« (*Jans*, 23; Hervorh. von mir – Ch. Sch.)

Marie hat mit der Erhöhung ihres Kindes sich selbst erhöht,²⁰ aber alle an die Passionsgeschichte Christi gemahnenden »Nachtwachen« (*Jans*, 18, 32) werden vergeblich sein. Das eigentlich Unerhörte, ja Ungeheuerliche dieser Adaption des biblischen Modells besteht nun nicht darin, daß die Eltern gerade in der vermeintlichen Todesstunde ihres geliebten Kindes wieder zueinander finden und in einem plötzlich erwachenden Vitalitätstrieb neues Leben zeugen. Im Zusammenhang der Christus-Allusionen könnte das sehr wohl als Blasphemie ausgelegt werden, doch bilden diese meines Erachtens nicht das Zentrum des Erzählens.

20 Später wird Anna, das »weißgeputzte Kindchen«, von den Eltern »mit zufriedenen Gesicht, wie man eben einen großen Blumenstrauß trägt«, präsentiert. Das Ehepaar Jansen macht Besuche, »um das Kind zeigen zu können« (*Jans*, 52f.). Neben diesem beinahe denunziatorischen Kommentar wird auch der Unterschied in der Haltung der Eltern zu Jans, dem »göttlichen«, und Anna, dem »menschlichen« Kind erzählerisch profiliert (vgl. *Jans*, 44f.).

Ungeheuerlich ist vielmehr, wie der kranke Jans danach sukzessive aufgegeben und vergessen wird. Es ist diese Kombination von Verwandlungsmotiv und Familiengeschichte, deren Grundmuster in KAFKAS Erzählung weltliterarischen Rang gewonnen hat.

Zunächst sei jedoch zusammenfassend darauf hingewiesen, daß die Geschichte des »göttlichen Kindes« Jans Jansen (und die seines Vaters) im Kontext jener prophetischen Schriften des *Alten* und *Neuen Testaments* zu situieren ist, die in der deutschen Romantik einen programmatischen Stellenwert erhielten.²¹ Die Geburt eines Kindes, das ewigen Frieden und Glückseligkeit durch Aussöhnung der Gegensätze bringt, war bereits Bestandteil der jüdischen Heilserwartung im ersten Hauptteil des Buches *Isaia (Jesaja)*, auf den sich später der christliche Chiliasmus berief.²² Die Worte des Apostels PAULUS an die Korinther²³ werden von den Romantikern dann zu einem poetologischen Programm erhoben, in dem Kind und Kindlichkeit als Organ des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe fungieren.

Zu den literarischen Vorläufern der Kunstfigur Jans Jansen, an die die unausgesprochene Sehnsucht, ja die Erlösungshoffnung der Eltern gebunden ist, zählen insofern all die Kindergestalten, die in der klassisch-romantischen Literaturepoche nicht nur die konkrete Kindheit des einzelnen, sondern auch den Anbruch einer neuen Zeit, eines neuen Goldenen Zeitalters verkörpern. Es ist hier nicht möglich, diesen Filiationen im einzelnen nachzugehen,²⁴ obwohl der Vergleich mit den Kindergestalten im Werk des NOVALIS oder bei E. T. A. HOFFMANN sicher interessante Detailspekte zutage fördern würde.²⁵

21 Vgl. HANS-JOACHIM MÄHL: *Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*. Tübingen: Niemeyer 1994.

22 Es kann hier nur vermutet werden, daß die Arbeit des künftigen Ehemannes LÁSZLÓ RADVÁNYI an einer Dissertation über den Chiliasmus bestimmte Impulse gegeben hat. Vgl. HANS OTTO HORCH, BERNHARD SPIES: *Zur Faszination chiliastischen Denkens nach dem ersten Weltkrieg*. In: *Argonautenschiff*, 8. Jg., 1999, S. 164–181.

23 Vgl. 1. Kor. 13, V. 11–13.

24 Aus der schier unübersehbaren Forschungsliteratur sei stellvertretend verwiesen auf MEIKE SOPHIA BAADER: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*. Neuwied u. a.: Luchterhand 1996.

25 Auffallend große Übereinstimmung im Hinblick auf die familiäre Konstellation gibt

Unzweifelhaft scheint es mir aber zu sein, daß Jans Jansen mit einer anderen literarischen Figur verwandt ist, die als Inkarnation der romantischen Poesie einen hohen Symbolwert aufweist und deren »Krankheit zum Tode«²⁶ ebenfalls mit dem Mythologem vom »göttlichen Kind« verbunden ist – die Gestalt der Mignon in GOETHE'S *Wilhelm Meister*. Noch die *Theatralische Sendung* spielte mit der geschlechtlichen Uneindeutigkeit dieser androgynen Gestalt – ablesbar am Wechsel zwischen männlichem und weiblichem Artikel bzw. Pronomen. Wie bei Mignon wird bei Jans Jansen der Körper zum Spiegel der Seele, in der Einsamkeit und unstillbare Sehnsucht herrschen. So ist auch sein sonderbares »Heimweh« (*Jans*, 6) während des Aufenthalts auf der Brücke nicht auf die (nahe!) elterliche Wohnung gerichtet, sondern wie Mignons Lied *Kennst du das Land* Ausdruck ursprünglicher und existentieller Verlorenheit. Beide sind »Schwellenkinder«,²⁷ das heißt Repräsentanten eines Übergangs, Inkarnationen einer Lebenskrise. Deren Ursachen werden in GOETHE'S Roman am Ende nachgeliefert; im Falle von Jans aber bleiben sie eine Leerstelle, die nur durch die hermeneutische Anstrengung des Lesers ausgefüllt werden kann.

es darüber hinaus mit dem (autobiographisch gefärbten) psychologischen Roman *Anton Reiser* von KARL PHILIPP MORITZ.

26 Der im Untertitel meines Beitrages zitierte biblische Ausdruck (Joh. 11, V. 4) erscheint in einem anderen Erzählwerk GOETHE'S an prononcierter Stelle, nämlich im Disput zwischen Werther und Albert über den Selbstmord (vgl. GOETHE: *Werke*. Hamburger Ausgabe, Bd. 6, S. 48). Mein Interpretationsversuch zielt auf SØREN KIERKEGAARDS gleichnamigen Traktat aus dem Jahre 1848 als geistig-philosophisches Paradigma.

27 Auch unterstrichen durch die Eingangsszene, wo es heißt, er habe sich »gar nicht entschließen« können, auf die Türklinke der elterlichen Wohnung zu drücken: »Er tat es schließlich doch und stand auf der Schwelle.« (*Jans*, 7) Eine »Schwellensituation« wird sich später an exponierter Stelle mit dem Vater wiederholen (vgl. *Jans*, 22). Als Markierung der Übergängigkeit zwischen den verschiedenen Seinsbereichen, die sich einer logisch-rationalen Vermittlung durch die Sprache entziehen, können auch die »kleinen Fünkchen« in den Augen der Protagonisten verstanden werden, die sich leitmotivisch durch den Text ziehen. RADDATZ hatte die inflationäre Verwendung der Augenmetapher moniert.

Wenn der goldbraune, glänzende Jans nach drei Tagen Krankheit aussieht »wie ein uralter verschrumpfter Zwerggreis, wie ein böser kleiner Zauberer, mit seinen dürren Fingern unverständliche Zeichen in die Luft malend und rätselhafte dünne Klagelaute pfeifend,« (*Jans*, 32) so denkt man bei dieser Metamorphose zunächst einmal an ein Märchenmotiv. An die Eröffnungssequenzen des Märchens mit ihren eher modal denn temporal zu verstehenden Formeln wie der des »Es war einmal« gemahnt dann auch jener unvermittelte Einsatz des »Niemand weiß«, der an den traditionellen Erzählton des »Nirgendwo« und »Nirgendwann« der Märchenfiktion anschließt. Mit der Wucht des die erzählerische Norm durchbrechenden Präsens wird nicht nur die auktoriale Erzählinstanz etabliert, sondern auch die Rätselhaftigkeit des Geschehens generalisiert: »Niemand weiß, ob Jans Jansen an diesem Tag hinfiel, weil ihm schwindlig war, oder ob ihm erst schwindlig wurde, weil er hingefallen war.« (*Jans*, 5) Im Zeichen der Mutmaßung stehend, entzieht sich der erste Satz jeder logisch-rationalen Erklärung. Was mit Jans geschieht, bleibt ein offenes Geheimnis, und diese Form der Verrätselung unterscheidet sich grundlegend von den Erzählschablonen der Märchen, die das Unglück auf wunderbare Weise auflösen oder ungeschehen machen können. In *Jans muß sterben* wird es keine Rückverwandlung geben wie etwa in WILHELM HAUFFS Märchen *Zwerg Nase*. Aber schon bei HAUFF war die Erlösung nicht das Werk der Eltern. Diese weigerten sich, in dem langnasigen, häßlichen Zwerg ihr schönes Kind zu erkennen, obwohl der Dinge wußte, die seine Identität mit dem verlorenen Sohn zweifelsfrei belegten. Martin und Marie sind ebenfalls blind vor Trauer und Leid; auch sie ignorieren alle Zeichen einer möglichen Wiedergeburt ihres Sohnes und versäumen damit den rechten Zeitpunkt seiner Rettung.

Jans' mysteriöse Erkrankung wird in Bildern körperlichen Zusammenschrumpfens beschrieben, so daß von dem konkreten Kind nur noch seine symbolische Potenz, die roten Hosen, übrigbleiben: »Er war jetzt wirklich fast nichts mehr als dieses Stück rotes Zeug.« (*Jans*, 49) Damit steht seine Verwandlung im Zeichen der Regression und Unumkehrbarkeit wie diejenige Gregor Samsas. Hatte KAFKA die Ungeziefermetaphorik gleichsam beim Wort genommen und ihren Bedeutungsgehalt in ein fiktives Geschehen umgesetzt, so bleibt die Krankengeschichte Jans' scheinbar ganz einer empirischen Wirklichkeit verhaftet. Dabei geht die

verstörende Wirkung dieses Textes ebenfalls aus der parabolischen Darstellung einer Lebenskrise hervor, deren Urheber oder Ursachen nicht namhaft gemacht werden. Beide Erzählungen entfalten ein unterschwelliges familiäres Konfliktpotential, indem sie mit der Prosperität der Familie eine gegenläufige Bewegung zu Verwandlung und Tod der Söhne inszenieren.

Hinzu kommen weitere strukturelle Analogien: Schon im Eröffnungssatz kündigt sich ein überraschend eingetretenes Ereignis an, dessen Auswirkungen den Kern des Erzählens bilden. Das dreistufige Erzählgefälle bietet zunächst das Tableau einer nach sozialen Rollenmustern funktionierenden Kleinfamilie samt ihrer (problematischen) Vorgeschichte, danach die plötzliche Verwandlung des Sohnes, die dem Verwandelten wie der Familie entsprechende Anpassungsleistungen abverlangt, und eine Endphase des Vergessens und Verkümmerns. Beide Erzählungen münden in einen Epilog, der im Bild einer schönen jungen Frau, der Schwester des Verwandelten, gleichermaßen hoffnungsvollen Neubeginn und endgültige Verdrängung des familiären Unglücks signalisiert.

Wie bei Gregor Samsa, der »eines Morgens aus unruhigen Träumen« erwachte und »sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt« (*Verwandlung*, 112) fand, vollzieht sich auch Jans' plötzliche Metamorphose in einer Nacht. Die Mutter vermag ihn kaum aus dem Bett zu ziehen, »denn er hatte sich wie ein leidendes Tierchen in eine Bettgrube verwühlt,« und »wie ein Puppenkopf« baumelte der Kopf »mit offenen blinden Augen« von seinem »starren, glühenden Körper« (*Jans*, 20). Durch dieses Ereignis wird die scheinbar friedliche Familiendylle in der kleinbürgerlichen bzw. proletarischen Familie gestört, denn mit der plötzlichen Verwandlung wird auch die Erwartungshaltung der Eltern enttäuscht: Gregor kann sich nicht mehr als Ernährer der Familie betätigen, und Jans verliert mit einem Schlage den Status eines auserwählten »göttlichen« Kindes. Obwohl sie die Drastik der Bilder abmildert, evoziert auch ANNA SEGHERS angesichts der körperlichen Verwandlung das bei KAFKA vorherrschende Gefühl des Unbehagens und der instinktiven Abwehr. An die Stelle aller »Möglichkeiten des Lebendigen« war plötzlich »ein Spott und Hohn, ein abgestorbenes Greisengesichtchen« (*Jans*, 25) getreten, und statt die »Kammer mit seinem Sonnenglanz« zu erfüllen (*Jans*, 38), entfährt Jans' Mund nun »ein langes dünnes Pfeifen«,

eine »Schaumblase«, (*Jans*, 25) ein »dünnes Wimmern, ein langgezogenes Iiiiiih, das sogar einem Kichern ähnlich klang« (*Jans*, 31) oder einem Schluckser, »wobei auf das frische Kissen ein paar Bluttröpfchen spritzten«. (*Jans*, 34) So wie Gregor Samsa mit seinem Käfer-Dasein die Familie und deren Untermieter belästigt und deshalb in seinem Zimmer eingesperrt wird, so wird Jans mit seinem »winzigen bösen alten Gesicht« (*Jans*, 51) den Eltern zunehmend eine Last. Die »Zimmerherren« reagierten auf Gregors verwandelte Existenz mit Abscheu und Entsetzen; im Verhalten anderer Menschen zu Jans dominiert »Verlegenheit«. ²⁸ Als Störfälle in einer etablierten Ordnung werden die Söhne von der Mitwelt isoliert und im familiären Binnenraum versteckt. Dem beschränkten Aktionsradius Gregors vergleichbar, wird für Jans das Bett in der dunklen Ecke zu einer Heimstatt: »da war er geborgen ... nicht in dem großen hellen Zimmer der Erwachsenen, ... wenn er auch nichts andres tat als auf dem Rücken liegen und die Tapetenmuster zählen«. (*Jans*, 36)

In KAFKAS Erzählung erinnerte der vom Apfelwurf des Vaters schwer verwundete Sohn alle daran, »daß Gregor trotz seiner gegenwärtigen traurigen und ekelhaften Gestalt ein Familienmitglied war, das man nicht wie einen Feind behandeln durfte, sondern dem gegenüber es das Gebot der Familienpflicht war, den Widerwillen hinunterzuschlucken und zu dulden, nichts als zu dulden«. (*Verwandlung*, 149)

Passiv-duldig verhalten sich auch Martin und Marie. Es bleibt aber erzählerisch uneindeutig, ob Jans' körperlicher Verfall nicht doch nur eine Projektion der Erwachsenen ist, die den Lebenswillen des Kindes schließlich zerstört. Bezeichnenderweise sind es Außenstehende – »Bedienerin«, »ein paar Arbeiter« – die den Leichnam als erste finden. Neben weiteren Indizien im Text²⁹ wird die vorgeschlagene Lesart vor allem durch den Epilog beglaubigt. Am Ende dieser wundersamen Geschichten steht nämlich erneut eine Familie mit Vater, Mutter und Kind, in der die Erinnerung an den Sohn alsbald verblaßt. Gregors Schwester Grete ist »zu einem

28 Als er wegen der bevorstehenden Entbindung für einige Tage ausquartiert werden mußte, waren alle »erleichtert, als er wieder herübergeholt wurde«. (*Jans*, 43)

29 Die Schlüsselwörter »aufwachen« und »aufstehen« sind nicht nur Indizien für die Traumstrukturierung des Geschehens, sondern beziehen sich auch auf die Notwendigkeit eigener Aktivität (vgl. *Jans*, 40, 42, 48).

schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht«, (*Verwandlung*, 168) und auch Jans' Schwester Anna »wurde groß und schön«. (*Jans*, 62) Mit »neuen Träume(n) und guten Absichten« (*Verwandlung*, 168) beobachten Herr und Frau Samsa das körperliche Wohlbehagen ihrer Tochter, und Familie Jansen wird bald nur noch an den Feiertagen das Grab des Sohnes besuchen.

Die Dichte der intertextuellen Bezüge zu KAFKAS *Verwandlung* legt den Schluß nahe, daß die junge Autorin mit *Jans muß sterben* eine Art von »realistischer Rückübersetzung« der KAFKA-Erzählung und zugleich den Versuch einer Überbietung dieses literarischen Modells unternahm.³⁰ Eine solche poetologische Transformation war in KAFKAS Erzählung in gewissem Sinne sogar angelegt: Mutter und Sohn hatten zunächst ebenfalls eine Krankheit in Erwägung gezogen, und der verwandelte Gregor Samsa wird im Hinblick auf seine biologischen Funktionen wie ein Kind oder Kranker von seinen Eltern abhängig sein. Doch er akzeptiert sein Käfer-Dasein als gegebene Realität, und diese Bewußtseinsperspektive wird im weiteren auch den Wahrnehmungshorizont des Lesers bestimmen. Tritt in KAFKAS Erzählung die Identifikation an die Stelle des »als ob« oder »wie«, so restituiert ANNA SEGHERS die Vergleichsebene und wahrt damit scheinbar den bruchlosen Anschluß an die realistische Erzähltradition.

Zugleich entfaltet sich in *Jans muß sterben* eine raffinierte Doppelstrategie des Erzählens, die den innovativen Charakter dieser Metamorphosenadaption belegt und ihre schöpferische Originalität im Vergleich mit den untersuchten Prätexten bestätigt. Wird der Leser zunächst dazu verführt, die Sicht der Eltern auf das kranke Kind zu teilen, so macht sich immer stärker eine Erzählinstanz geltend, die bei allem menschlichen Verständnis für die resignierte Haltung von Martin und Marie deren Blindheit aufdeckt: »Vielleicht hätte Jans, der in seinem Sessel wie ein Pünktchen

30 Wenn im folgenden die wichtigsten strukturellen Entsprechungen dargestellt werden, so geschieht dies unter Absehen von der ohnehin nicht mehr überschaubaren Interpretationsgeschichte. Ich verweise nur summarisch auf die neueste Publikation von HARTMUT BINDER: *Kafkas »Verwandlung«. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld 2004, die ihrerseits die Forschungsgeschichte resümiert und auf den Boden der Tatsachen, also des Textes, zurückzuführen sucht.

verschwand, das ganze Zimmer mit seinem Geschwatz und Getrippel füllen können, wenn nur einmal jemand in die Hände geklatscht und ›Auf Jans!‹ gerufen hätte.« (*Jans*, 42)

Statt der »Händeklatscher« und »Auf-Rufer« (*Jans*, 42) kommt das Schwesterchen, und Jans wird von seinem »alten Platz« (*Jans*, 44), dem sonnigsten Fleck des Zimmers, in die Ecke zwischen Bettende und Tür verdrängt. Dort wartet der »schlafende« Jans weiter sehnsüchtig auf seine Erlösung.³¹ Aber obwohl er längst wieder laufen kann, auf der Straße spielt, sogar in die Schule geht und danach »in einer neuen beängstigend hastigen und gierigen Art« (*Jans*, 52) seinen Teller leert, wird der Zauberbann nicht gebrochen. Seine Eltern haben das »göttliche Kind«, die Projektion ihrer Hoffnungen und Sehnsüchte, geliebt; vor der kreatürlichen Existenz eines kranken Kindes, das vielleicht nur eine mit Fieberschüben einhergehende Wachstumsphase durchlebt,³² scheuen sie zurück.

Erneut kann man von einer Inversion des biblischen Heilsgeschehens sprechen, denn während der auferstandene Christus den »ungläubigen Thomas« aufforderte, die Hand in seine Wunde zu legen, kann sich Martin Jansen angesichts des leidenden Kindes nicht entschließen, »eine solche Wirklichkeit anzuerkennen«. (*Jans*, 26) Bereits nach zwei Tagen körperlichen Verfalls wird Marie prophezeien: »Jans muß sterben« (*Jans*, 25). Martin begehrt an dieser Stelle zwar auf, widerspricht aber nicht in der Sache. Als er später von Nachbarn zur Zuversicht ermuntert wird, entgegnet er nur noch: »Nein, ... ich glaube nicht, daß er durchkommt.« (*Jans*, 32)

Es ist dies einer der wenigen Sätze in wörtlicher Rede und damit eine Aussage in exponierter Stellung. Ins Bewußtsein des Lesers gehoben wird dergestalt noch einmal die resignative Haltung, die die Eltern angesichts der Verwandlung ihres goldbraun glänzenden Kindes eingenommen haben. So steht dann auch die Nacht der Krisis, die eine Genesung bringen könnte,³³ nicht im Zeichen der Hoffnung und Zuversicht, sondern der

31 Das Narrationsmodell des Märchens und die Traumstrukturierung des Erzählens gehen hier ineinander über.

32 Das Ziehen in den Schultern (*Jans*, 44), die Zahnlücken (*Jans*, 52), vor allem aber die Scham (*Jans*, 48ff.) sind untrügliche Zeichen seiner Adoleszenz.

33 Dafür gibt es im Text medizinisch eindeutige Symptome: den Blutsturz, nach dem

Todeserwartung. Wohl weil sie kein Verhältnis zu Jans' häßlichem »Puppenstadium« (als einer für die Entwicklung des Individuums notwendigen Phase) gewinnen konnten, verkennen sie auch den Höhe- und möglichen Wendepunkt der rätselhaften Krankheit. Beide sind blind für die Chance der Wiedergeburt ihres Sohnes, vielleicht auch, weil ihre Lebenskraft in dem »nährischen Wenn-schon Denn-schon« (*Jans*, 34) der vorangegangenen Nacht einen neuen Fluchtpunkt gefunden hat. »Keines von ihnen war erleicht, wie er ein Wort gesagt hatte, keines hatte mehr die Kraft, sich zu einer neuen Hoffnung zu rüsten.« (*Jans*, 35)

ANNA SEGHERS hat in KAFKAS Erzählung *Die Verwandlung* ein zeitgenössisches literarisches Modell menschlicher Grundbefindlichkeit vorgefunden, das sie offensichtlich zum intertextuellen Dialog herausforderte. Inwiefern dabei die vergleichbare biographische Situation befördernd wirkte, soll hier nicht weiter diskutiert werden. Immerhin stand die junge Autorin 1925, wie seinerzeit KAFKA, vor lebenswichtigen Entscheidungen im Hinblick auf Beruf, literarische Berufung und Partnerschaft. Eine zentrale Größe in diesem Selbstfindungsprozeß war bei beiden die Ablösung vom Elternhaus, die mit dem Bekenntnis zum Schreiben einherging, und wie im Falle Gregor Samsas und KAFKAS ließe sich JANS auch als Kryptogramm deuten. Gewiß ist *Jans muß sterben* kein autobiographisches Schlüsselwerk, wohl aber Zeugnis einer Übergangskrise von hohem literarischen Rang. Zu beobachten ist an diesem Text die Genese eines literarischen Traditionsverhältnisses, das für ANNA SEGHERS lebenslang konstant bleiben wird. Noch in der späten Erzählung *Die Reisebegegnung* (1972) führt sie mit E. T. A. HOFFMANN, GOGOL' und KAFKA ihre unmittelbaren Vorgänger in der Metamorphosendichtung zusammen und diskutiert mit ihnen über das Verhältnis von Kunstwerk und Wirklichkeit.

Die junge Autorin partizipierte aber nicht nur an den überlieferten Strukturmodellen, sondern suchte die literarischen Vorgänger gleichsam zu überbieten. Damit ist nicht die Rückführung der Groteske in einen psychologisierenden Realismus gemeint, sondern der Versuch einer neuen Sinngebung, der gebunden ist an die Erkundung der menschlichen Wahrheit im Verhältnis der Eltern zu ihrem Kind. Daß man »wahr leben«

er sich »auf einmal so frei und leicht gefühlt« hatte, und das (auch mit mythologischen Anspielungen verbundene) Wort »Durst« (*Jans*, 35).

muß, ist zu jener Zeit das Hauptproblem der jungen Schreibenden. »Ich muß beständig arbeiten. Immer die schreckliche Frage: Darf man um der Wahrheit Willen andre zugrunde richten, vor allem aber ›um selbst das Wahre‹ auszudrücken. Jedenfalls gibt es vor der Sünde nur eine Beschwichtigung: die Not ernster Arbeit.«³⁴

Erst im Vergleich mit KAFKAS *Verwandlung*, so will mir scheinen, erschließt sich die hermetische Welt der Erzählung *Jans muß sterben*. War dort die Metamorphose Ausdruck der verfehlten Existenz des Sohnes, so verlagert sich das Sinnzentrum bei ANNA SEGHERS auf den Vater und dessen defizitäre Existenz. Nicht die kindliche Entwicklungsstörung ist zwangsläufig eine »Krankheit zum Tode«, sondern jene »Verzweiflung«, die Jans Jansen am Grabe seines Sohnes befällt und die in verstörender Weise als eine »brennende Freude, ein heftiger Stolz, ein wilder Triumph« (*Jans*, 63) geschildert wird. SØREN KIERKEGAARD hatte diese abgründige Seelenlage in seinem Traktat *Die Krankheit zum Tode* gleichermaßen als Vorzug (des Menschen vor dem Tier) und als Mangel beschrieben. Eben dieses Buch wird die junge NETTY REILING von LÁSZLÓ RADVÁNYI am Beginn ihrer Bekanntschaft geschenkt bekommen,³⁵ und so ist wohl KIERKEGAARD neben KAFKA geistiger Wegbegleiter im Übergang zu einem vom Elternhaus unabhängigen Leben als Ehefrau, Mutter und Schriftstellerin.

Im Unterschied zu Marie, die ganz auf ihre Sinnlichkeit beschränkt bleibt und damit ein »natürlicher« Mensch im KIERKEGAARDSchen Sinne ist, leidet Martin (unausgesprochen) an jener »Krankheit des Geistes«, die ihn KIERKEGAARD zufolge aber gleichzeitig auch erhöht, denn: »Auf diese Krankheit aufmerksam zu sein ist der Vorzug des Christen gegenüber dem natürlichen Menschen; von dieser Krankheit geheilt zu sein ist die Seligkeit des Christen.«³⁶

Die ironische Pointe der Erzählung *Jans muß sterben* besteht nun darin, daß Martin Jansen durch die Verzweiflung gerade nicht zu einem Bewußtsein seiner Sünden gelangt, wie von KIERKEGAARD unterstellt. Es hat

34 Tagebuch vom 15. bzw. 29. April 1925. A. a. O., S. 31.

35 Vgl. CHRISTIANE ZEHL ROMERO, a. a. O., S. 104f.

36 SØREN KIERKEGAARD: *Die Krankheit zum Tode*. Frankfurt am Main: Syndikat-Verlag 1984, S. 14f.

den Anschein, als bliebe seine Verzweiflung eine existentielle Grundbefindlichkeit, eine autonome, durch die Erzählinstanz sogar noch glorifizierte Macht. Aber erneut gibt es im Text eine gegenläufige Bewegung, die es nahelegt, eben diesen Zustand der »transzendentalen Obdachlosigkeit« als Defizit aufzufassen. Denn Martin Jansen hat schwer gesündigt, indem er seinen Sohn zu einer Funktionale eigener Träume und Wünsche gemacht und damit verdinglicht hat. Anstatt die erste krisenhafte Entwicklungsphase des Sohnes liebevoll zu begleiten, hat er ihn gleich ganz verloren gegeben. Das kranke Kind betrachtete er nur noch als »ein Ding, das an etwas Teures erinnerte«. (*Jans*, 46) An die Stelle von Glaube, Liebe und Hoffnung war bald die »unbestimmte Erwartung« getreten, »er möchte hinter der Tür das Letzte antreffen und es wäre ihnen endlich gewährt, sich dem schrecklichsten endgültigen Schmerz hinzugeben.« (*Jans*, 32)

Und so wird Jans in seinem Krankenbett vergeblich auf die Zeichen väterlicher Zuwendung warten, die ihn erlösen könnten,³⁷ und er wird schließlich den Ausbruch wagen, der ihm wie Gregor Samsa den Tod bringt. Obwohl leidgeprüft wie Hiob, bleibt Martin Jansen trotz aller insistierenden Bemühungen der Erzählinstanz mit Blindheit geschlagen.³⁸

»Das Schrecklichste der Welt«, so die Tagebuch-Eintragung vom 1. März 1925, »sind blinde Eltern«.³⁹ Wenige Wochen später wird sie notieren: »Ich arbeite an »Jans muß sterben.«⁴⁰

37 Vgl. die wiederum an KAFKA gemahnende Schlüsselszene S. 54f.

38 »Was war nur mit Jansen? Sah er sie denn nicht, diese stummen kurzen Blicke aus den Augenwinkeln?« (*Jans*, 45)

39 ANNA SEGHERS: *Und ich brauch doch so schrecklich Freude*, a. a. O., S. 26.

40 Ebenda, S. 32.

KLAUS PEZOLD

»Lang wußt ich nicht, daß es noch Störche gibt«

Zum Thema Natur und Naturbedrohung
im Werk von GÜNTER GRASS

In GÜNTER GRASS' Roman *Der Butt* (1977) erinnert sich der Erzähler an einen 1970 in Gdańsk von der Miliz erschossenen polnischen Freund: »Mit Jan konnte man sitzen und reden. Über mundgeblasene Gläser. Über Gedichte. Sogar über Bäume.«¹

Ein Gespräch über Bäume – so hervorgehoben, assoziiert es ein literarisches Zitat. In BERTOLT BRECHTS im Exil entstandenen Gedicht *An die Nachgeborenen* hatte es geheißen: »Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!«² Ein Warnzeichen für Dichter im 20. Jahrhundert, das mit einem berühmten Satz von THEODOR W. ADORNO korrespondiert, der dem jungen GÜNTER GRASS und seinen Generationsgefährten bei ihren Anfängen »als Verbotstafel im Wege«³ stand. Auch in der Stockholmer Nobelpreisrede von 1999 hat er ihn wieder zitiert: »Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben ...«⁴ Diesen Satz als Maßstab und nicht als Verbot zu begreifen, verlangte längeres Nachdenken über ihn und seinen Kontext; in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung *Schreiben nach Auschwitz* von 1990 hat GRASS hierüber detailliert Auskunft gegeben. Eine Konsequenz lag für ihn von vornherein auf der Hand: »jenen lyrischen Zeitlosigkeiten der Naturmystiker, die in den fünfziger Jahren ihre Kleingärten bestellten«⁵, konnte

1 GÜNTER GRASS: *Werkausgabe in zehn Bänden*, hg. v. VOLKER NEUHAUS. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand Verlag 1987, Bd. V, S. 640. Im Folgenden geben wir die Zitat-Hinweise auf Band und Seite dieser Ausgabe im Text in Klammern.

2 BERTOLT BRECHT: *Hundert Gedichte 1918–1950*. Berlin: Aufbau-Verlag 1958, S. 305.

3 GÜNTER GRASS: *Fortsetzung folgt ... Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur*. Göttingen: Steidl Verlag 1999, S. 34.

4 Ebenda.

5 GÜNTER GRASS: *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag 1990, S. 19.

er nichts abgewinnen. Naturgedichte in diesem Sinne finden sich in seinen damaligen lyrischen Bemühungen nicht. Schon im ersten, 1956 erschienenen Gedichtband *Die Vorzüge der Windhühner* artikuliert sich dort, wo Natur überhaupt ins Blickfeld gerät, ein ganz anderes Verhältnis zu ihr. Nicht platonisch idealisierend begegnet der Dichter dem, was sie ihm darbietet, sondern auf sinnlich genießende Weise. *Bohnen und Birnen* stehen als Früchte des Herbstes höher in seiner Gunst als Astern: »Mit gelben Birnen, einer Nelke, / mit Hammelfleisch laßt uns die grünen Bohnen, / mit schwarzer Nelke und mit gelben Birnen, / so wollen wir die grünen Bohnen essen, / mit Hammelfleisch mit Nelke und mit Birnen.« (I, 12) Die Kehrseite: Natur kann in dieser direkten Perspektive auch zum Ärgernis werden, wie es das Gedicht *Die Mückenplage* belegt.

Ein anderer Text aus den fünfziger Jahren, aufgenommen in den zweiten Lyrikband *Gleisdreieck* (1960), führt besonders eindrucksvoll vor, wie die Problematik der jüngsten deutschen Geschichte ein spontanes Naturerlebnis überlagert und damit an den Rand drängt. Im Zusammenhang mit der ersten Reise, die GRASS 1958 wieder in seine Heimat Danzig führte, entstand das Gedicht *Adebar*. Ein Erlebnisgedicht,⁶ ausgelöst durch das Wiedererkennen einer aus der Kindheit vertrauten, durch die Jahre der Großstadtextistenz in Düsseldorf, Berlin und Paris jedoch fremd gewordenen Landschaft: »Lang wußt ich nicht, daß es noch Störche gibt, / daß ein Kamin, der rauchlos ist, / den Störchen Fingerzeig bedeutet.« Ein mit dem genauen Blick des Zeichners erfaßtes Naturbild, das dann aber sofort in andere, historische Zusammenhänge verdeutlichende Sinnbilder überführt wird. Die jungen Störche über der toten, durch den Krieg zerstörten Fabrik »sind der Rauch, der weiß mit roten Beinen / auf feuchten Wiesen niederschlägt.« Die Reduzierung der realen Dreifarbigkeit des Weißstorches auf die Farben Weiß-Rot der polnischen Nationalflagge bestimmt den Ort des Gedichts, bevor dieser noch (in der letzten Strophe) im Klartext benannt wird: »Das war in Polen«. Zuvor aber kommt das ins Bild, was für GRASS als das Menetekel der deutschen Geschichte die Ge-

6 Zum Begriff des Gelegenheitsgedichts bei GÜNTER GRASS siehe auch KLAUS SCHUH-MANN: *Weltbild und Poetik. Zur Wirklichkeitsdarstellung in der Lyrik der BRD bis zur Mitte der siebziger Jahre*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1979, S. 160–161.

genwart verdunkelt: »Einst rauchte in Treblinka sonntags / viel Fleisch, das Adebar geseget / ließ, Heißluft, einen Segelflieger steigen.« (I, 61)

Die – hier nicht auszudeutende – Vielschichtigkeit der auf drei knappe Zeilen verdichteten Bezüge zwischen dem Ausgangsbild der Störche und jenem durch keinen historischen Vergleich zu relativierenden Geschehen in den Vernichtungslagern der Nazis enthält in nuce die ganze Spannweite der epischen Welt der *Danziger Trilogie*, mit der GRASS an der Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren seinen Ruhm als Erzähler begründet hat. Auch dort ist Natur kein Thema mit eigenem Stellenwert. Am stärksten prägt sich der Bezug auf sie dem Leser dann ein, wenn das Naturbild schockierend als barockes Todesbild verwendet wird wie im Falle des von Aalen wimmelnden Pferdeschädels in der *Blechtrommel*.

Wenn GRASS später im *Butt* eine Figur von dem auf der Gegenwartsebene weitgehend mit ihm identischen Ich-Erzähler sagen läßt: »Den mußt du mal über Natur reden hören. Ist ihm fremd eigentlich. Sieht er als Katastrophe an« (V, 456) – dann hat das so formulierte Urteil auch etwas von einem selbstironischen Bekenntnis des Verfassers. Zudem korrespondiert diese Stelle mit einem der in den epischen Text eingefügten Gedichte. Es trägt die Überschrift *Spät* und beginnt so: »Ich kenne nur, / soweit sie sich zeigt, / die Natur. // Mit tastendem Griff / sehe ich sie in Stücken, / nie / oder nur, wenn das Glück mir schlägt, / ganz.« (V, 302 bis 303)

Nicht zufällig wohl findet sich diese Beschreibung eines schwierigen Verhältnisses zur Natur gerade in jenem epischen Werk, in dem sich eine wichtige Veränderung in GRASS' Haltung zur Natur- und Umweltproblematik ankündigt. Einerseits entwirft der Roman *Der Butt* mit der Geschichte von elf Köchinnen ein groß angelegtes Panorama der menschlichen Ernährung von der Steinzeit bis in die Gegenwart und weitet so das individuelle Naturverhältnis aus dem Gedicht *Bohnen und Birnen* ins Menschheitsgeschichtliche aus. Mit der betonten Erkenntnis beispielsweise, daß die Einführung der Kartoffel in Preußen unter der Regentschaft FRIEDRICHS II. historisch bedeutungsvoller, weil für das Alltagsleben der Menschen folgenreicher in positivem Sinne gewesen ist als alle militärischen Siege des Königs zusammengenommen. Andererseits reflektiert der zwischen 1972 und 1977 entstandene Roman auf seiner Gegenwartsebene neben anderen zeitgeschichtlichen Vorgängen bereits

auch die Erfahrungen und Fragestellungen, die von der damals sich herausbildenden ökologischen Bewegung öffentlich bewußt gemacht worden sind. Die Bedrohung der Natur durch die Industriegesellschaft gerät im Roman zuerst dort ins Blickfeld, wo ihre Auswirkungen die Welt der Köchinnen tangieren. An den Bericht über die Karfreitagskost des 16. Jahrhunderts, wie sie die fiktive »Küchennonne und spätere Äbtissin Margerete Rusch« in Danzig auftischt und zu der von zinspflichtigen Fischern »in Körben« gelieferte »lebende Aale« beitragen, schließt sich folgender Seitenblick auf die Gegenwart an: »Chemie in den Flüssen hat sie vertrieben. Giftige Abwässer haben die hellen Bäuche, die Rücken- und Schwanzflossen rötlich gefleckt, ihren Schleim, der sie schützt, verletzt. Reusen, die bei Ebbe an den beiden Ufern der Elbe sichtbar werden, erinnern nur noch. Wir kaufen teuer aus fremdem Wasser: Tiefgefroren tauen die Aale aus Schottland hier wieder auf und beleben sich wunderbar.« (V, 264)

Die Wahrnehmung der Umweltproblematik verbindet sich im *Butt* mit jener der Situation in der dritten Welt. Während der Arbeit am Roman hatte GRASS 1975 seine erste Indienreise unternommen, die ihn auch auf die Globalität der ökologischen Krise verwiesen hatte. In dem eingefügten Gedicht *Übers Wetter geredet* wird dieser Zusammenhang diskutiert. Die Frage, die sich stellt, deren Beantwortung aber offen bleibt, ist, inwieweit kann von den um ihre nackte Existenz kämpfenden Menschen in der dritten Welt ebenso ein im Sinne des Umweltschutzes vernünftiges Verhalten verlangt werden wie von den Bewohnern des hochindustrialisierten Nordens: »Plötzlich will keiner mehr Vorfahrt haben. / Wohin denn und warum schnell? / Nur hinten – doch wo ist hinten? – / drängeln sie noch. // Ob jene Zahlreichen, / die weit entfernt hungern, / doch sonst kaum auffallen, / daran gehindert werden dürfen, / ist eine Frage, die beiläufig / immer wieder gestellt wird. / Die Natur – so heißt es nun auch im Dritten Programm – / wird sich zu helfen wissen. / Sachlich sein.« (V, 365)

GRASS' Blick auf den Diskurs im Westen ist nicht ohne Ironie. Diese kommt bei ihm immer ins Spiel, wenn er den Eindruck hat, eine bestimmte Bewegung isoliert einen Aspekt einer komplexen Problematik. Sie gerät dann in seinen Augen in Gefahr, ihr im Grunde berechtigtes Anliegen durch Übertreibung ad absurdum zu führen. Im *Butt* wird das

noch vor allem an der Frauenbewegung der siebziger Jahre exemplifiziert, in dem zwischen Oktober und Silvester 1979 entstandenen Prosatext *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus* (1980) rücken dann die im vorangegangenen Roman am Rande sichtbar gewordenen neuen Aspekte ins Zentrum. In der Zwischenzeit hatten weitere Asienreisen, vor allem die 1979 im Auftrag des Goethe-Instituts unternommene nach China mit anschließendem Besuch von Hongkong, Singapur, Jakarta und Kairo, die Erfahrungen der Indienreise von 1975 differenziert und vertieft. Zeuge zunehmender Probleme und sich verschärfender Konflikte wurde GRASS an der Wende zu den achtziger Jahren aber auch dort, wo er im Wortsinn zu Hause war. Das Baugelände für das AKW Brokdorf lag nur etwa sechs km von seinem 1972 erworbenen Haus in Wewelsfleth entfernt; Luft- und Wasserverschmutzung in der Umgebung von Itzehoe hatte er bereits in seiner Rede zum 1. Mai 1971 in Hamburg kritisch erwähnt.

Die neue Prosaarbeit verbindet beide im Verlauf der siebziger Jahre immer dringlicher gewordenen Erfahrungsbereiche miteinander. Der Erzähler läßt seine *Kopfgeburten*, ein Lehrerehepaar in den Dreißigern, an einer Schule in Itzehoe tätig sein und schickt sie in ihren Ferien auf eine Asienreise. Beide sind »anhaltend sich selbst reflektierende Veteranen des Studentenprotestes« (VI, 144), sie inzwischen für die FDP, er in der SPD engagiert. Ihr gemeinsames Interesse am Erhalt der sozialliberalen Koalition bestimmt ihr ambivalentes Verhältnis zu den sich formierenden Grünen, das damals wohl auch das ihres Autors gewesen ist: »Einerseits haben die Grünen recht, doch andererseits bringen sie Strauß an die Macht.« (VI, 148)

»Einerseitsandererseits« erscheint überhaupt als »das mitteleuropäische Gesellschaftsspiel« der Zeit. Es ist zum einen Reflex auf eine Vielzahl neuer, in ihren Konsequenzen noch kaum abzuschätzender widersprüchlicher Entwicklungen, schließt zum anderen aber die Gefahr ein, alles zu relativieren und damit jeder Entscheidung auszuweichen: »Einerseits ist der Bau von Atomkraftwerken ein nicht einzuschätzendes Risiko; andererseits können nur die neuen Technologien den uns gewohnten Wohlstand sichern. Einerseits gibt die manuelle Bodenbearbeitung achthundert Millionen chinesischer Bauern Arbeit und Nahrung; andererseits kann nur eine technisierte Landwirtschaft die Hektarerträge steigern, wodurch einer- wie andererseits über die Hälfte der Bauern arbeitslos oder

für andere Aufgaben – man weiß noch nicht welche – freigestellt würde. Einerseits sollte man die Slums in Bangkok, Bombay, Manila und Kairo sanieren; andererseits locken sanierte Slums immer mehr Landflüchtige in die Städte. Einerseits andererseits.« (VI, 147)

Die Position des Autors in den *Kopfgeburten* erschöpft sich allerdings nicht in einem solchen Abwägen des jeweiligen Für und Wider. Als Beobachter einer Gerichtsverhandlung um die erste Teilgenehmigung für Brokdorf stellt er sich an die Seite seiner Figur, der Lehrerin Dörte. Diese reagiert auf die Argumentation eines Anwalts der schleswig-holsteinischen Landesregierung, nach der die »prinzipielle Gefährlichkeit der Anlage« ohne »Relevanz für die Planungshoheit der Gemeinden« sei, mit dem Protestruf: »Und das soll Demokratie sein? Atomstaat! Das führt zum Atomstaat!« An diese spontane Parteinahme der Figur schließt sich ein Kommentar an, der die Meinung von fiktiver Gestalt und Autor zusammenführt: »Und sollte das Urteil genauso zielbestimmt Rechtskraft erlangen, was Dörte und ich nicht bezweifeln, werden sich in unserem Film der Drehort ›Elbdeich bei Brokdorf samt umzäunter Großbaustelle‹ bis zum Drehbeginn verändert und Dörtes Zwischenruf ›Das führt zum Atomstaat!‹ bestätigt haben.« (VI, 236f.)

Aus dieser Perspektive wurden die achtziger Jahre für GRASS Vorausschau zu »Orwells Jahrzehnt«. Diese auf den Roman *1984* des englischen Schriftstellers anspielende Überschrift gab er im Februar 1980 einer Rede im Landtagswahlkampf Baden-Württemberg. 1983 griff er sie noch einmal auf für eine Rede zur damals bevorstehenden Bundestagswahl. In ihr wird »die fortschreitende Zerstörung der Natur« (IX, 845) neben der durch die Hochrüstung gesteigerten Atomkriegsgefahr und der in WILLY BRANDTS Nord-Süd-Berichten begründeten Notwendigkeit »einer gerechteren Weltwirtschaftsordnung« (IX, 851) als existentielle Herausforderung im neuen Jahrzehnt benannt.

Kurze Zeit zuvor, im November 1982, hatte GRASS deutlich gemacht, welche tiefgreifenden Konsequenzen aus der bedrohlichen Weltlage für seine spezielle Situation als Schriftsteller erwachsen. Der Dankrede zur Verleihung des Internationalen Antonio-Feltrinelli-Preises für erzählende Prosa in Rom gab er den Titel *Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen*. Damit aber war etwas unsicher geworden, worauf Literatur immer hatte bauen können. Sie hatte »immer den längeren Atem« gehabt. Ihre Pro-

duzenten konnten trotz widrigster Umstände mit zukünftiger Wirkung rechnen; »man mochte sie einkerkern, erschlagen oder ins Exil treiben, wie es bis in unsere Tage weltweit üblich ist, immer siegte am Ende das Buch und mit ihm das Wort.« Wo aber die Zukunft der Menschheit in Frage gestellt war, geriet auch diese Gewißheit in Gefahr, »zum nur noch irrealen Anspruch« zu »verkommen« (IX, 831).

Und so wußte GRASS, »daß jenes Buch, das zu schreiben ich vorhabe, nicht mehr so tun kann, als sei ihm die Zukunft sicher. Der Abschied von den beschädigten Dingen, von der verletzten Kreatur, von uns und unseren Köpfen, die sich alles und auch das Ende all dessen ausgedacht haben, müßte mitgeschrieben werden.« (IX, 832) Dies ist das Konzept des Romans *Die Rättin*, auf den der Autor zu diesem Zeitpunkt bereits hinchachte. Waren schon die Berichte des Club of Rome als »nüchterne Offenbarung« ein zeitgemäßes Gegenstück zur Apokalypse gewesen, mußte sich die Fantasie des Schriftstellers erst recht der Herausforderung dieser alten biblischen Erzähl-Gattung stellen. Allerdings mit einem von GRASS bereits in der römischen Rede hervorgehobenen und später immer wieder betonten Unterschied: »Kein von den Göttern oder dem einen Gott verhängtes Strafgericht droht uns« (IX, 830) – es sind die Menschen selbst, die durch ihr Verhalten eine mögliche Vernichtung der Menschheit riskieren.

Die akuteste Gefahr dieser Art sah GRASS Anfang der achtziger Jahre im Zusammenhang mit der Aufstellung neuer Atomraketen auf dem Territorium beider deutscher Staaten. Sollte es zum Ausbruch eines atomaren Krieges kommen, war das Schicksal Deutschlands besiegelt: »Selbst beim Einsatz »nur« taktischer Atomwaffen wäre das Ende der Deutschen eine strategisch vorbestimmte und jeweils aus Bündnistreue hinzunehmende Tatsache.«⁷ Zudem wuchs durch die zusätzlichen Mittelstreckenraketen in der Bundesrepublik mit der immer kürzer werdenden Vorwarnzeit die Gefahr der Kurzschlußhandlungen auf beiden Seiten, was auch ein zufälliges Auslösen der Katastrophe nicht ausschloß. Genau an diesem Punkt setzt der Roman *Die Rättin* (1986) an. In ihm wird »Ultemosch« von Ratten herbeigeführt, die in den Befehlszentralen der

7 GÜNTER GRASS: *Vom Recht auf Widerstand. Rede auf der Gedenkveranstaltung der SPD in Frankfurt zum 50. Jahrestag von Hitlers Machtergreifung.* In: IX, 840.

Supermächte elektrische Kabel zerfressen und so die Automatik der Vernichtung in Gang setzen. Doch die mit dem Roman ausgesprochene Warnung bezieht sich nicht allein auf diese schnellstmögliche Form einer Selbstvernichtung der Menschheit. Auch die schleichende Zerstörung ihrer natürlichen Existenzgrundlagen erhält innerhalb seiner vielstimmigen Handlungsführung eigenständiges Gewicht.

Daß es angeblich einer der Preise für die Dreieinigkeit von »Fortschritt, Wohlstand, Wachstum« sein müsse, »den vielbesungenen deutschen Wald zum Gespensterwald« zu machen, hatte GRASS schon in der Wahlkampfredde von 1983 heftig bestritten (IX, 846–847). Im Roman nun gewinnt er dem Widerspruch von traditioneller poetischer Waldseligkeit und aktueller Umweltzerstörung eine bis ins Groteske gesteigerte Version eines möglichen Filmprojektes zu diesem Thema ab. Angeschlagen wird es mit einem der in den epischen Text eingefügten Gedichte: »Weil der Wald / an den Menschen stirbt, / fliehen die Märchen, / weiß die Spindel nicht, / wen sie stechen soll, / wissen des Mädchens Hände, / die der Vater ihm abgehackt, / keinen einzigen Baum zu fassen, / bleibt der dritte Wunsch ungesagt. // Nichts gehört mehr dem König Drosselbart. / Es können die Kinder sich nicht mehr verlaufen. / Keine Zahl Sieben bedeutet mehr als sieben genau. / Weil an den Menschen der Wald starb, / gehen die Märchen zufuß in die Städte / und böse aus.« (VII, 43f.)

Wald und Märchen gehören untrennbar zusammen. Stirbt der Wald, geht nicht nur ein wichtiges Stück Natur verloren, sondern auch ein unverzichtbares Element menschlicher Kultur. »Keine Zahl sieben bedeutet« dann »mehr als sieben genau«; übrig bleibt nur die durchrationalisierte Welt eines zweifelhaften technischen Fortschritts mit seinen Autobahnen und den kaum mehr einen Blick in die Landschaft erlaubenden ICE-Neubaustrecken. Eine »Deutsche Märchenstraße« wird unter solchen Umständen zum Anachronismus. Gerade deshalb läßt der Erzähler in dem geplanten Film »die Wagenkolonne des Kanzlers, der mit seinen Ministern und Experten unterwegs ist«, um sich über den Zustand des Waldes zu beruhigen, hier seinen Weg nehmen. Doch was ihm vorgeführt wird, sind Potemkinsche Dörfer: »An einem Stahlrohrgerüst ziehen Waldarbeiter, die nach Vorschrift Schutzhelme tragen, unter Anleitung eines Försters baumhohe Kulissen hoch, die mit gesundem Wald bemalt sind, etwa im Stil des Malers Moritz von Schwind: knorrige

Eichen, dunkle Tannen, lichter Buchenbestand, der in unwegsamem Urwald übergeht. Es fehlen nicht Farn und Niederholz.« (VII, 44–45) Eben-
sowenig natürlich ein Männerchor, der erwartungsgemäß das Lied »Wer
hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben ...« anstimmt,
sowie »gediegen geschmackvoll nach altdeutscher Art« (VII, 47) ge-
kleidete Märchendarsteller.

Einbezogen in die kritische Perspektive sind gut gemeinte, aber immer
wieder von den Interessen der viel einflußreicheren Wirtschaftslobby in
ihrer Wirkung eingeschränkte staatliche Bemühungen um den Umweltschutz.
GRASS setzt als ihre Repräsentanten, dem übergreifenden Märchen-Motiv
entsprechend und mit ironischer Sympathie, die Brüder GRIMM ein. JACOB
GRIMM als den »für Wald, Flüsse, Seen und Luft« zuständigen Minister,
seinen Bruder WILHELM als ihm zur Seite stehenden Staatssekretär. »Beide
haben frühzeitig in Thesen, die damals belächelt wurden, die Stabilität des
Ökosystems bei ungehemmten Zuwächsen bezweifelt. Ihre Kritik an der
Energiewirtschaft ist zitierbar, doch folgenlos geblieben. Ihr Katalog
unumgänglicher Maßnahmen findet kaum Widerspruch und dennoch keine
Mehrheit im Parlament. Wiederholt haben sie ihren Rücktritt angeboten,
sind aber immer noch im Amt.« Zwar werden sie »von allen anderen
Ministern als weltfremde Spinner verlacht und allenfalls wie Käuze ...
respektiert«, aber: »Man leistet sich die beiden. Kommt Staatsbesuch,
zeigt der Kanzler sie vor.« (VII, 108–109) Nicht an ihnen scheitert die
inszenierte Idylle der offiziellen Waldbesichtigung, sondern an der Revolte
der Kanzlerkinder. Dessen Sohn hält eine ungeplante Gegenrede zu der
feierlich-verlogenen seines Vaters. »Du redest wieder mal Scheiße!« ruft
er dem Kanzler als Vater zu und beschwört Wirklichkeit. Man sieht
Autohalden und Autoschlängen, Fabrikschornsteine in Betrieb, heißhungrige
Betonmischmaschinen. Es wird abgeholzt, planiert, betoniert. Es fällt der
berüchtigte saure Regen. Während Baulöwen und Industriebosse an
langen Tischen das Sagen und bei Vieraugengesprächen genügend
Tausenderscheine locker in bar haben, stirbt der Wald.« Die
Kanzlertochter zerschneidet die Seile, »mit denen die Waldkulissen
hochgezogen und durch Knotenschlag gesichert sind. In Zeitlupe fallen
die Kulissen in sich zusammen. Kein gemaltes Vögelchen fliegt, sich
rettend, davon. Kein Reh Hase Igel flüchtet. Nicht nur das Stahlrohrgerüst,
der tote Wald steht unübersehbar.« (VII, 48f.) Als

»Abhauer und Aussteiger« flüchten die Kanzlerkinder in den Wald, wo sie sich mit den echten Figuren der GRIMMSCHEN MÄRCHEN zum Protest gegen die Erwachsenenwelt zusammentun.

Das Thema Waldsterben hat GÜNTER GRASS auch nach Abschluß des Romans *Die Rätin* nicht wieder losgelassen. Die öffentliche Debatte, der jährliche Waldschadensbericht der Bundesregierung, »der später, weniger beunruhigend Waldzustandsbericht hieß«, die vergeblichen Forderungen nach Tempo hundert zur Senkung der Abgasemissionen – an all das erinnert in *Mein Jahrhundert* (1999) der dem Jahr 1988 gewidmete Text.⁸ Damals begann GRASS im Harz den geschädigten Wald an der Grenze zwischen BRD und DDR zu zeichnen, im folgenden Jahr setzte er diese Studien im oberen Erzgebirge fort. 1990 erschien dann der Bild-Text-Band *Totes Holz. Ein Nachruf*. Das Zeichnen vor Ort, um sich der Wirklichkeit zu versichern, Bestandsaufnahme und Verdichtung der Realität in einem, hatte GRASS unmittelbar zuvor schon in Calcutta praktiziert. Nun folgte dem Blick auf das Elend der dritten Welt der auf die Verlustseite hinter der glänzenden Fassade der hochindustrialisierten ersten. Die knappen Textbeigaben sind teils Auszüge aus dem Waldzustandsbericht 1989, teils kommentierende Bildunterschriften. Letztere stellen immer wieder auch einen Bezug zur Romanfiktion von 1986 her. So wenn unter dem Bild einer bereits völlig abgestorbenen Waldpartie zu lesen ist: »Durch König Drosselbarts Wälder: wohin die deutsche Märchenstraße führt.« Ebenso die als Motto vorangestellte Widmung »Jacob und Wilhelm Grimm nachgerufen«.

In die Arbeit am Band *Totes Holz* fielen die Ereignisse des Herbstes 1989 in der DDR. Der das Buch beschließende Essay *Die Wolke als Faust überm Wald* hält fest: »Dann zerfiel von Tag zu Tag die Staatsmacht der Deutschen Demokratischen Republik, während ich zwangsläufig Blatt nach Blatt totes Holz zeichnete. Das färbte auf Untertitel ab. Wenn man im Oberharz von Deutschland nach Deutschland schaut, sind die Waldschäden verwandt und ist die Wiedervereinigung schon vollzogen. Mit Glasnost in den Wäldern beginnen! Als das Volk in Leipzig, Dresden, Berlin rief: ›Wir sind das Volk!‹, stand auf einem der Transparente: ›Sägt die Bonzen ab, schützt die Bäume!‹ – Auch wenn nur die Bonzen des

8 GÜNTER GRASS: *Mein Jahrhundert*. Göttingen: Steidl 1999, S. 329–331.

einen Staates gemeint waren, wußte ich Bonzen des anderen Staates genug und überall schutzbedürftige Bäume; nur fehlt es am Volk, das rief: ›Wir sind das Volk!‹⁹ Einer der Untertitel, auf den das aktuelle Geschehen abgefärbt hat, ist der folgende: »Während die Mauer löcherig wurde und viele Menschen, um Jahrzehnte gealtert, sich wiedersahen, wuchs – ohne Schlagzeilen zu machen – unser aller Ozonloch, dieser gänzlich humorlose Spielverderber.«

Die hier zitierten Aussagen von GÜNTER GRASS erklären mit, weshalb er die um diese Zeit einsetzende Wiedervereinigungseuphorie nicht teilen konnte. Die sich für ihn abzeichnenden Probleme und Fehlentwicklungen einer auf der Grundlage von Artikel 23 und nicht von Artikel 146 des Grundgesetzes herbeigeführten staatlichen Einheit haben als Herausforderung die Themen seines literarischen Schaffens in den neunziger Jahren vorrangig geprägt. Die Erzählung *Unkenrufe* (1992) und vor allem der Roman *Ein weites Feld* (1995) sind Zeugnis hierfür und wurden bekanntlich zum Auslöser heftiger Debatten, die auch unsachliche und verletzende Angriffe auf den Autor einschlossen. Demgegenüber traten die im vorangegangenen Jahrzehnt besonders akzentuierten Fragen nach den Überlebenschancen einer dem Menschen gemäßen natürlichen Umwelt wieder etwas in den Hintergrund, ohne jedoch deshalb aus dem Blickfeld des Autors zu verschwinden (daß sie objektiv keineswegs gegenstandslos geworden sind, hat neuerdings erst wieder der Waldzustandsbericht 2004 belegt). GRASS' persönliche Chronik *Mein Jahrhundert*, die Geschichte durch einzelne jeweils einem Jahr zugeordnete Geschichten anschaulich werden läßt, bezeugt dies nicht allein mit dem bereits erwähnten Text für das Jahr 1988. So bestimmt die Katastrophe von Tschernobyl nicht nur die Erinnerung eines leidenschaftlichen älteren Pilzsammlers aus der Oberpfalz an das Jahr 1986, sie läßt auch die Auseinandersetzungen um Wackersdorf und Brokdorf im Rückblick in einem schärferen Licht erscheinen.

Hinzu kommt das mit vielen Unsicherheiten verbundene weite Feld der Gentechnologie und ihrer möglichen Anwendung auf den Menschen. In der *Rättin* hatte GRASS die neuen Erkenntnisse der Genforschung als Grundlage für seine Science-fiction-Fantasie von geklonten

9 GÜNTER GRASS: *Totes Holz. Ein Nachruf*. Göttingen: Steidl Verlag 1990, S. 106f.

Rattenmenschen, den »Watsoncricks«, genutzt. In *Mein Jahrhundert* reflektiert er, angeregt von der Geschichte des Schafes Dolly, in selbstironischer Weise über die vorstellbare Zukunft einer vaterlosen Fortpflanzung des Menschen. Doch die hierbei auftretenden Ängste sind nicht mit den existentiellen Ängsten um das Fortbestehen der Menschheit vergleichbar, die in den achtziger Jahren dem Autor des Romans *Die Rätin* die Feder geführt haben. Die Möglichkeit ihres totalen Verlustes hatte damals allen Dingen und Beziehungen eine besondere Aura verliehen. In dem großen, das vierte Kapitel des Romans eröffnenden Gedicht *Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen* finden sich daher auch die eindringlichsten Passagen lyrischer Naturbeschwörung im Werk des Dichters: »Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen / vom kahlen Geäst, / von den Wörtern Knospe, Blüte und Frucht, / von den Zeiten des Jahres, die ihre Stimmungen / satt haben und auf Abschied bestehen. / Frühnebel. Spätsommer. Wintermantel. April April! rufen, / noch einmal Herbstzeitlose und Märzbecher sagen, / Dürre Frost Schmelze. / Den Spuren im Schnee davonlaufen. Vielleicht / sind zum Abschied die Kirschen reif. Vielleicht / spielt der Kuckuck verrückt und ruft. Noch einmal / Erbsen aus Schoten grün springen lassen. Oder / die Pusteblume: jetzt erst begreife ich, was sie will.« (VII, 104)

ANNA CHIARLONI

GÜNTER KUNERT, *Lehren ziehen*

Eine Interpretation

Die Erfahrung von Auschwitz bleibt eine offene Wunde, eine in der Zeit dauernde Frage, die auch die Gegenwart betrifft. In seinem Gedicht *Lehren ziehen* beschwört GÜNTER KUNERT die Welt der Konzentrationslager herauf, und er findet dort die Wurzeln eines Übels, das die Existenz der Menschheit bedroht.

Lehren ziehen

(In memoriam PRIMO LEVI)

Von den letzten Leichenbergen her
ruft eine Stimme: Schuhe!
Schuhe sind wichtiger als Nahrung!
Wer nicht weitergeht
wird erschossen. Denn
auf das Fortschreiten kommt es an
für den der
sich nicht fortschleichen konnte
rechtzeitig aus unserem Jahrhundert
mit schlurfenden Schritten
ein Todeskandidat nach dem andern
elendig frierend weil
das schwache Feuer der Scham künftig
Nachgeborener keinen wärmt.¹

In den ersten fünf Versen läßt der Dichter eine Situation wieder aufleben, die PRIMO LEVI mehrfach in *Se questo è un uomo* (1947) beschrieben hat: In den Konzentrationslagern hingen die Überlebenschancen der

1 GÜNTER KUNERT: *Fremd daheim*. München: Hanser 1990, S. 49.

Häftlinge vor allem vom Besitz eines guten Paares Schuhe ab. Ansonsten, schreibt LEVI, nahm von ihrem Fehlen »der Tod seinen Ausgang«: Nach wenigen Stunden Fußmarsch schwellen die Füße an und entzündeten sich.² Und wer nicht in der Lage war weiterzugehen, wurde getötet. Das von KUNERT aufgerufene Bild verweist unzweifelhaft auf diese Erfahrung. Aber nach mehr als vierzig Jahren zeitlichen Abstands läßt es sich auch auf mit Elementen aus der nachfolgenden Geschichte, und nicht nur der deutschen.

Das aus nur einer Strophe bestehende Gedicht ist PRIMO LEVI gewidmet, wie der geklammerte Untertitel angibt, der seinen Namen zwischen lateinischer Erinnerungsformel und den Leerzeilen zum Gedichtanfang aufspannt. Das 1989 geschriebene Gedicht erinnert an den italienischen Autor, der 1987 unter nicht geklärten Umständen umkam. Einige gehen davon aus, daß LEVI sich, – wie PAUL CELAN und JEAN AMÉRY – überwältigt von der Erinnerung an den Massenmord, umgebracht habe. KUNERT, Sohn einer jüdischen Mutter, scheint der Hypothese zuzuneigen. In diesem Sinne ist das attributive *letzten* im ersten Vers zu lesen. Die klagende Stimme, die in der Wiederholung die Bedeutung der Schuhe herauschreit, kommt *von den letzten Leichenbergen her*, sie spricht zu uns von den letzten Ausläufern der Tragödie, von den Leichenbergen, die außer den Opfern der Lager auch diejenigen umfassen, die unter der Last einer unerträglichen Erinnerung zerbrochen sind.

In vom trochäischen Auftakt gestützter direkter Rede (Verse 2–5) übermittelt der Text ein implizit mit testamentarischer Autorität versehenes Zeugnis aus dem Reich der Toten. Der italienische Leser vernimmt auch eine Doppelpräsenz, einen sprachlichen Zweiklang. In der Stimme der ersten Verse wird ein von den Schriften PRIMO LEVIS herkommendes Echo hörbar, das im Deutschen, der Sprache GÜNTER KUNERTS, zugleich versunken und aufgehoben scheint. Nach und nach vermischen sich die beiden Stimmen zu gemeinsamer Klage. Und tatsächlich gestattet es KUNERTS Text nicht, das Subjekt des Gedichtes eindeutig zu bestimmen – außer über dieses *her* im ersten Vers, das es in einer Situation des Horchens aufscheinen läßt. Aber wer spricht in den folgenden Versen bis zum fünften? Oder genauer: Wo wird die direkte Rede unterbrochen?

2 PRIMO LEVI: *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi 1976, S. 49.

Die Struktur des Textes ist widerständig. Man beobachte den Einschnitt im fünften Vers: ein Punkt – aber auch eine Bezug aufnehmende Konjunktion – *Dem* – die ihrerseits durch Zeilensprung an den nachfolgenden Vers gebunden wird. Der anfängliche Aufschrei, der unmittelbare Blick auf das Horrorszenerium geht über in Reflexion, in prophetische Mahnung, in die Bilder eines Warngedichtes. Aber es besteht keine klare Trennung, im Gegenteil, die Nähe der beiden Teile wird durch die gleiche graphische Gestaltung bekräftigt – charakteristisch für KUNERTS Dichtung – und auch von der klanglichen Reihe des sich wiederholenden Lauts *sch*, der wie ein müdes Schwappen den schweigenden und einsamen Vorbeimarsch der Opfer entlang der Abdrift des 20. Jahrhunderts begleitet.

In der Einfachheit der Sprache ist das gedankliche Geflecht des Textes komplex. In der Abfolge der Bilder, die in finaler Trostlosigkeit zusammenlaufen, bemerkt man eine Verschiebung der Bedeutungen: als würde sich diese Kette von Bewegungsverben – *weitergehen, fortschreiten, fortschleichen* – einem Fluchtpunkt entgegenschrauben, dessen Richtung bei einer ersten Lektüre im Verborgenen bleibt. In diesen Verben überlagert sich tatsächlich eine Vielfalt von Bedeutungen: vitaler Antrieb, aber auch die Anspannung und Mühe des Über-sich-Hinausgehens, der Grenzüberschreitung. Auf dieses filigrane Gewebe aus Wortmaterial komme ich im folgenden zurück.

Betrachten wir nun genauer die Entfaltung der erzählenden Momente in den zentralen Versen (6–12). »Auf das Fortschreiten kommt es an / für den der / sich nicht fortschleichen konnte / rechtzeitig aus unserem Jahrhundert.« Es scheint, als bliebe der gegenwärtigen Menschheit keine Wahl: hinter sich der Völkermord, eine zerbrochene Welt, der gegenüber Abstand zu gewinnen ist, aber auf dem Weg der Zukunft entgegen ist er doch wieder da: dieser schleppende Schritt der Todgeweihten. Der in den ersten Versen heraufbeschworene Schrecken der Vergangenheit fällt als Schatten nach vorne, auf die Nachgeborenen, sich als Todeszone ohne geographische Eingrenzungen ausbreitend. KUNERT stellt also eine Beziehung her zwischen der *Shoah* und zukünftigen Horizonten des Todes, denen der Mensch – taubes Subjekt eines unaufhaltsamen Drangs – sich aus einer selbstzerstörerischen Berufung heraus nicht entziehen kann – eben: *Todeskandidat*.

Lesen wir jetzt *Lehren ziehen* noch einmal und versuchen dabei die Übergänge dieser Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft genauer zu bestimmen. Es ist ab diesem *Demm* (Vers 5), daß KUNERT in den Text eine Vision unserer Gegenwart einführt, die Tod und Fortschritt, Völkermord und Menschheitskatastrophe miteinander in Beziehung setzt. Die Verknüpfung der Dimensionen vollzieht sich im Wortmaterial, beginnend beim Verb *fortschreiten* im 6. Vers. Ausgehend von der semantischen Koinzidenz von »weitergehen« und »fortschreiten« – die auch im lateinischen *pro gradi*: »vorwärtsgehen« gegeben ist – charakterisiert KUNERT das 20. Jahrhundert durch das Ineinander-Übergehen zweier verschiedener Situationen: der Flucht vor den Menschenschindern und des »Voranschreitens« als Bild eben des *Fortschritts*, des technologischen Wettlaufs, den der Dichter als Bedrohung unserer Epoche empfindet. Daher gibt es keinen Ausweg für die, die sich diesem Jahrhundert nicht rechtzeitig entziehen konnten: Ihnen bleibt nichts als »fortschreiten«, jedoch gerade diese vom Fortschritt skandiierte Flucht nach vorne wird sie ohne Aussicht auf Rettung mit sich fortreißen.

So setzt KUNERTS Vision einen Kurzschluß zwischen dem organisierten Völkermord der nazistischen Tötungsmaschinerie und dem schwindelerregenden Fortschreiten einer immer technisierteren Welt. Das diesen Versen zugrundeliegende philosophische Denkmuster wird in KUNERTS Aufsatz *Atempause* (1989) entwickelt, der uns auch dienlich ist, die letzten trostlosen Verse unseres Gedichts zu verstehen.

Zunächst zum Titel. Auch hier wird ein Echo der Stimme PRIMO LEVIS vernehmbar: *Atempause* verweist auch auf die Kampfpause, den Waffenstillstand, auf italienisch: *La tregua*, LEVIS Roman von 1963. Wir bemerken, daß das deutsche Wort dem biologischen Bedeutungsumfeld entstammt, gegenüber dem italienischen, das mit seiner germanischen Wurzel (*tregua* kommt von *trewwa*: Waffenstillstand) einen militärischen Kontext aufruft, eine Gefechtspause. *Atempause* hingegen verweist auf ein vitales Bedürfnis, die dringende Notwendigkeit zu atmen, um dem Ersticken zu entgehen. Es handelt sich hier um eine Bedeutungsverschiebung im Sinne der Vision des Dichters: Wir werden sehen, wie in KUNERTS Bildersprache die Situation des Atemstillstands, überhaupt des Einhaltens menschlicher Aktivität, die einzige Lage ist, die es gestattet, die Katastrophe zu verhindern.

In seiner Argumentation greift KUNERT Themen der ersten Romane LEVIS auf, wobei er einige Momente – wie schon eingangs beobachtet wurde – in seiner das 20. Jahrhundert bis zu seinem Ende umfassenden Perspektive modifiziert. Als unheilvoller Einschnitt in die Geschichte wirft der Nazismus einen Schlagschatten auch auf die Gegenwart. Der Dichter schreibt: »Heute sind wir gezwungen zwei Perioden zu unterscheiden ...: vor Hitler und nach Hitler. Während mit Christus das ungelöste Versprechen der Erlösung des Menschen in die Welt kam, so durch Hitler seine unaufhebbare Verdammnis.«³ Für KUNERT hat, wie für JEAN AMÉRY, der nazistische Schrecken jeden Rest dieses ursprünglichen Weltvertrauens hinweggefegt, das von Anfang an die menschliche Existenz erst lebbar gemacht hatte. Begleitet wird diese Wahrnehmung eines endgültigen, die menschliche Existenz in ihrem Kern treffenden Verlusts von der existentiellen Einsamkeit dessen, der nach dem Krieg erfahren mußte, wie den Opfern Gerechtigkeit verweigert wurde. KUNERT schreibt: »Die Zerstörungen waren zu gründlich, die Abrechnung mit den Tätern hingegen war es keineswegs.«⁴ KUNERT läßt nun, gerade aus dieser ausgebliebenen Sühne und aus der daraus folgenden »Erosion« des Ethischen, die Übel der heutigen, blind an den *telos* des Fortschritts geklammerten Gesellschaft hervorgehen: »Eine Welt, der wir uns nicht mehr vertrauensvoll zuwenden können, ein Leben, das keinen Sinn mehr ergibt, eine Erde mit nahezu sechs Milliarden Menschen sinnloser Leben, eine Natur, die stirbt oder unter Beton verschwindet – das alles, diese permanente Verödung und Verarmung, das hat seinen Anfang auch durch Hitler, auch durch Auschwitz genommen.«⁵

KUNERTS Pessimismus ist folglich radikaler als der von PRIMO LEVI. Dieser begreift zwar den Nazismus als schreckliche Entartung menschlicher Vernunft, wertet ihn aber als zeitlich eingegrenztes und von einer Reihe bestimmter historischer Umstände hervorgebrachtes Phänomen. KUNERT hingegen begreift die HITLERSche Politik als konsequenten Ausdruck einer unverantwortlichen Wissenschaft und einer generellen

3 GÜNTER KUNERT: *Atempause*. In: Ders.: *Die letzten Indianer Europas. Kommentare zum Traum, der Leben heißt*. München: Hanser 1991, S. 241.

4 Ebenda, S. 245.

5 Ebenda, S. 246.

Neigung der Moderne zum Totalitarismus. Er geht soweit, beunruhigende Analogien zwischen den Opfern des Nazismus und den Lemuren heutiger industrieller Planung aufzuzeigen: »Unter den Zwängen, welche wir zugleich alibihaft und zynisch als Sachzwänge ausgeben, denen wir unterworfen seien, gleichen wir mehr und mehr den entseelten Robotern der Konzentrationslager.«⁶ Aus dieser Negativvision – die ihre gedanklichen Wurzeln in der Frankfurter Schule hat – entspringt die Empfindung, der Wahn sei wiederholbar und die Nachkriegsjahre nichts als eine *Atempause* vor der nächsten Katastrophe. Wie der BENJAMINSche Engel der Geschichte wird KUNERTS Mensch heute vom Sturm des Fortschritts der Zukunft entgegengetrieben, während sich der Trümmerhaufen vor ihm bis zum Himmel auftürmt.

Kehren wir nun zu unserem Text zurück. Aus diesem *Denn*, das die Vergangenheit der Lager mit der Gegenwart verknüpft, entspringt ein Netz von Analogien, die mit einer Pendelbewegung die Zeitlinie entlang laufen, eingespannt zwischen dem Präteritum des achten Verses und dem die Zukunft ankündigenden *künftig* im vorletzten Vers. Die klangliche Entsprechung von *fortschreiten* und *fortschleichen*, verstärkt von der lautlichen Wiederkehr des *kommt* im *konnte* konstituiert nicht nur eine Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen der Dynamik eines blinden Fortschritts und dem schlurfenden Schritt der Häftlinge der Nazilager auf ihrem Weg zur Zwangsarbeit, sondern ruft zugleich den in den ersten Versen lebendigen Text von PRIMO LEVI auf, seine Beschreibung der Häftlinge mit den schwärenbedeckten Füßen. Tatsächlich liest man in *Se questo è un uomo*: »Wer davon befallen ist, muß gehen als hätte er eine Eisenkugel am Fuß befestigt; daher der seltsame Gang des Gespensterheers, das jeden Abend in Reih' und Glied ins Lager zurückkehrt.«⁷

Die Stimmen, die Bilder der Opfer überlagern sich und erweitern im dichterischen Text die Spannweite der Bedeutungen; die vom Titel angekündigten *Lehren* sind nur zu ziehen aus einer wachsamem Lektüre der Geschichte, die diese zugleich in Beziehung zu setzen weiß zu den Problemen der Gegenwart: Der mechanischen und unterwürfigen Disziplin

6 Ebenda, S. 250.

7 PRIMO LEVI: *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi 1976, S. 49.

von gestern wohnt die Gefahr inne, die Gewalt wiederholen zu müssen und auch die Gefahr des Vergessens. Eines Vergessens, das – wie der Dichter während eines Treffens mit Turiner Studenten im Mai 1991 hervorhob – gefördert wird von den hinterhältigen Geschichtsverdrehungen à la NOLTE, von den Vertretern der »Auschwitzlüge«, die so weit gehen, die Existenz der Gaskammern in Frage zu stellen, wobei sie die Authentizität unwiderlegbarer Dokumente der Henker selbst, wie der im Museum in Auschwitz aufbewahrten SS-Rapporte, bestreiten. All dies erzeugt die Einsamkeit der Opfer und das Schwanken der Hoffnung: Die Eiskälte, die aus den letzten Versen auf die Nachgeborenen fällt – Todeskandidaten, eingeschlossen im grammatischen Singular und von sich wiederholenden klappernden Dentallauten – ruft LEVIS erschütterte Betrachtung zu den Schwachen und Alten in den Lagern auf. »In einigen Wochen wird von ihnen nichts bleiben als ein Häufchen Asche; sie leiden und schleppen sich hin in einer trüben, absoluten Einsamkeit, und einsam sterben und verschwinden sie, in niemandes Erinnerung Spuren hinterlassend.«⁸

In seiner knappen, von Zeilensprüngen gebrochenen Sprache ruft *Lehren ziehen* das Zeugnis PRIMO LEVIS auf, um die trostlose Geschichte des homo sapiens noch einmal zu erzählen. Es ist dies kein in raffiniertem Spiel von Versmaß und Reim gestalteter Text. Von der Form des Sonetts bleibt nur eine numerische Reminiszenz: vierzehn Verse, die die Verkettung einer Tragödie bekräftigen.

Trauernd und vergangene Trauer erinnernd, fühlt sich der Dichter *fremd daheim* – so der Titel der unseren Text enthaltenden, im Jahr der deutschen Einheit veröffentlichten Gedichtsammlung – unvermeidbar ausgegrenzt »wie die nordamerikanischen Indianer«, an den Rändern einer Welt, die die Schande des Völkermords und die ständige Schändung der Natur verdrängt hat.

8 Ebenda.

ANNEMARIE MIETH

Zum Umgang mit einem Stück
voller Frust, Gewalt und »gestelzter Sätze«:
Fegfeuer in Ingolstadt von MARIELOUISE FLEISSER
(1924/26)

Es ist mir nicht leicht gefallen, ein Verhältnis zu dem in der Überschrift genannten Text zu finden, zumal ich ihn *nur* als Lesestück vor mir hatte; meine Begegnung mit ihm auf dem Theater liegt Jahrzehnte zurück. So habe ich das erlebt, was ich in der Grundlagenvorlesung zur Didaktik des Literaturunterrichts gelehrt habe: nämlich daß die Erstlektüre eines Textes in einer Art »subjektiver Borniertheit«¹ enden kann, die sich in Befremden, Unverständnis, sogar dem Wunsch äußert, den Text beiseitezulegen – entweder, weil er sich von selbst versteht und dem Rezipienten daher keinen Gewinn bringt (was bei FLEISSERS Stück keineswegs der Fall ist), oder weil er ihm absolut fremd ist und sich gegen die Annäherung des Rezipienten *sperrt*. Letzterem kann anstrengendes Bemühen entgegengesetzt werden, und das habe ich getan. Der Lohn waren interessante und vielschichtige Entdeckungen.

Wenn ich jetzt zu diesen meinen (Wieder-)Entdeckungen spreche, erlaube ich mir, dies vorrangig unter dem Gesichtspunkt zu tun, ob und wie *Fegfeuer in Ingolstadt* in den Literaturunterricht hier und heute einzubeziehen sei (ohne allerdings durch diesen Bezug einengen zu wollen). Aber: Dieser Blick auf das Stück und seine Autorin produziert eine doppelte Optik; denn er schließt nicht nur mich und meine Sensibilität für beides ein, sondern fragt zugleich, wie ich es als *Literaturmittler* jungen Rezipienten nahebringen kann. Zu denken ist beispielsweise an Schülerinnen und Schüler der Sekundarstufe II, die laut sächsischem Lehrplan im Leistungskurs 11/II *Deutsche Literatur in Epochen* auch die der Weimarer Republik

1 JÜRGEN KREFT: *Grundprobleme der Literaturdidaktik*. Eine Fachdidaktik im Konzept sozialer und individueller Entwicklung und Geschichte. 2., verb. Aufl. Heidelberg: Quelle und Meyer 1982, S. 379.

kennenlernen sollen und dafür neunzehn Autoren-Namen, aber keinen einzigen Namen einer Autorin angeboten bekommen.²

Dabei scheint FLEISSERS Stück für den unterrichtlichen Umgang prädestiniert zu sein; denn bereits ein Blick auf das Personenverzeichnis informiert darüber, daß zu den Protagonisten »Schüler« gehören und daß es offenbar um Beziehungen zwischen Generationen, zwischen Eltern und Kindern geht. Zugleich mag das Personenverzeichnis befremden: Es weist eine eigenartige Schichtung auf aus konkret, meist namentlich benannten Personen, aus Personengruppen (Schüler, Ministranten, Volk) sowie aus zwar namentlich bekannten, zugleich seltsam verallgemeinerten Personen (»Protasius, Gervasius, ein Individuum und sein Schützling«).

Mit der Analyse des Personenverzeichnisses kann der unterrichtliche Umgang mit dem Stück bereits zu einer Aneignungsphase gelangt sein, die aus der subjektiven Begrenztheit nach der individuellen Hauslektüre herausführt, indem er sich einer erneuten, vertiefenden Textbegegnung stellt und möglichst viele, unterschiedliche Zugangsweisen sucht. Besonders aufschlußreich ist in der Regel der (auto-)biographische Zugang, und in Bezug auf *Fegefeuer in Ingolstadt* sind wir in der glücklichen Lage, die Autorin selbst zu ihrem Text befragen zu können. Unter der Überschrift *Ich ahnte den Sprengstoff nicht* schreibt sie: »*Fegefeuer in Ingolstadt* ist ein Stück über das Rudelgesetz unter Schülern und über Außenseitertum. Der Schüler und jenes Mädchen, sie bewegten mich mehr als Lehrer und Lehrerinnen mich bewegten. Nur mein Vater hatte mich so bewegt, nur der Tod meiner Mutter hatte mich so bewegt und daß ich nach ihrem Tod die Härte erfuhr, welche mir meine Familie nahm, als ich den Schutz noch brauchte.«³

Ersetzt man die Begriffe »Rudel« durch *Clique* und »Außenseiter« durch *Streber* oder *Ausländer*, scheint sich ein eminent aktueller Zugriff auf den Text zu eröffnen, der jedoch unter Umständen nicht funktioniert. Denn der Begriff *Clique* kann bei heutigen Jugendlichen durchaus positiv konnotiert sein, so daß diese Aktualisierung möglicherweise gerade nicht für

2 Sächsisches Staatsministerium für Kultus: *Lehrplan Gymnasium Deutsch Klassen 5–12*. Dresden: Sächs. Druck- und Verlagshaus 1992, S. 96.

3 MARIELOUISE FLEISSER: *Ich ahnte den Sprengstoff nicht*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*, Viertes Band. Aus dem Nachlaß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 496.

den FLEISSERSchen Text aufschließt. Befragen wir also nochmals die Autorin selbst, und zwar die Schilderung ihrer Schulzeit im Kloster, die sie mit Bezug auf das Stück gibt: »Meine sechsjährige Verbannung ins Kloster kam hier mit ihren Widerhaken herauf. Nicht hingehen können, wo man hingehen wollte, nicht ins Freie laufen, die Stadt nicht sehn, wenn einem nach Stadt zumute war, sitzen müssen, wenn man am liebsten nicht saß, schweigen müssen auf den langen Gängen und Treppen, im Speisesaal schweigen, bis eine Aufsicht die Sprecherlaubnis gab, die Füße nicht waschen können, wenn sie einem brannten, im Schlafsaal nicht flüstern, auch wenn man lang nicht einschlief. Am Sonntag vom Besuch des eigens hergereisten Vaters wohl wissen, ihn aber nicht sehn, weil man im Krankenzimmer abgeschirmt lag und obwohl da nur ein Rheumatismus war, am folgenden Tag hinausgejagt werden auf den allgemeinen Spaziergang, so daß die Verweigerung vom Tag zuvor sich entpuppte als wirkliche Schikane. Abhängig sein von den Stimmungen eingesperrter Frauen, sich nicht aussprechen dürfen im Brief, wohl wissend, jeder Brief wird zensiert. Es gab eine Mitschülerin, die geschafft wurde, weil sie mir in der Spazierschlange KLEISTS *Marquise von O.* erzählte.«⁴

Man hört den Frust heraus, die Erbitterung über die Gewalt, die im Namen christlicher Erziehung am jungen Menschen, am Individuum, ausgeübt wurde. Ich möchte einer weiteren Zugangsweise in der »Phase der Objektivierung« – der Anreicherung subjektiver Rezeption durch objektive Tatbestände – sprechen, die noch näher an das Thema unseres Kolloquiums heranführt. GÜNTHER RÜHLE schreibt in der Einleitung zu den *Gesammelten Werken* von MARIELOUISE FLEISSER: »Es fällt nicht schwer, vom *Fegefeuer* her die Fleißer in Beziehung zu Barlach oder der Laskerschüler zu setzen ...« Auch in ihren Dramen, heißt es weiter, »ist die erkennbare, ortbare Provinz das Thema, sind ihre eingeschränkten und verrenkten Menschen Gegenstand der Betrachtung; überall ist der Durchblick in irrationale Hintergründe offen ... Die Fleißer hatte weder persönliche noch literarische Kontakte mit beiden. Doch gehört es zur literarischen Typologie der zwanziger Jahre, daß an der Wupper, in Güstrow und in Ingolstadt unabhängig voneinander entstandene magische Bilder der provinziellen Enge sichtbar werden; es sind selbständige,

4 Ebenda.

unbewußte Gegenbilder gegen eine Literatur, die ihre neuen Stoffe, Personen und Stile immer bewußter aus der Großstadt, und das heißt vor allem aus der Hauptstadt, aus Berlin, entnimmt.«⁵

Für diese literatur- und kulturgeschichtliche Einordnung spricht überdies die Tatsache, daß BERTOLT BRECHT, der 1921 bis 1924 *Baal* und *Im Dickicht der Städte* geschrieben hatte, 1926 die Uraufführung von *Fegefeuer in Ingolstadt* in Berlin veranlaßte.

Damit ist angedeutet, daß die Aufführungs- und Werkgeschichte des Stückes ebenfalls einen interessanten, aussagekräftigen Zugriff auf den FLEISSERSCHEN Text bietet. So stammt die in meinem Thema zitierte Formulierung »gestelzte Sätze« (auf den uneingeweihten Rezipienten wird diese Attribuierung wohl pejorativ wirken, und Schüler und Schülerinnen könnten sich fragen: Damit sollen wir uns beschäftigen!?) beispielsweise von der Autorin selbst. Als sie an der zweiten Fassung des Stückes arbeitete, die 1971 am Schauspielhaus Wuppertal uraufgeführt wurde, sträubte sich ihr Sprachgefühl gegen die »gestelzten Sätze« der Frühfassung: »Ich wollte sie herausstreichen, wußte aber nicht, was an ihre Stelle setzen, ich bekam es dann nicht in den Griff, ich war verzweifelt. Hier nun setzte die Einflußnahme von Horst Laube und Ballhausen ein. Sie hatten sich schon in den alten Text verbissen und überzeugten mich, daß man die gestelzten Sätze erhalten mußte, weil sie ein wesentliches Merkmal dieses Jugendwerks seien. Erst nachdem ich mich mit dieser Notwendigkeit vertraut gemacht hatte, konnte ich die Bearbeitung überhaupt weiterführen. Ich hatte geglaubt, ich müsse etwas völlig Neues daraus machen, und das konnte ich eben nicht.«⁶

Selten hat man als Literaturmittler eine solche überzeugende Möglichkeit, das Werden und Verändern eines Werkes nacherlebbar zu machen und mit der (erneuten) Textanalyse zu verbinden: Wo sind den Schülern »gestelzte Sätze« bei der Erstlektüre aufgefallen? Wie sollten sie gelesen, analysiert, gedeutet, gespielt werden?

5 GÜNTHER RÜHLE: *Leben und Schreiben der Mariehaise Fleißer aus Ingolstadt*. In: MARIEHAISE FLEISSER: *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 15.

6 MARIEHAISE FLEISSER: *Ingolstädter Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 133. Alle Zitate aus *Fegefeuer aus Ingolstadt* folgen dieser Ausgabe. – Laube und Ballhausen waren Dramaturg bzw. Regisseur in Wuppertal.

Wie ist es möglich, daß Außenstehende einen sichereren Blick für die Eigenart, die Sprachökonomie eines literarischen Textes haben als die Autorin selbst? FLEISSER schätzte ja die Kooperation mit den Theaterleuten sehr hoch ein: »Das Hauptverdienst der Wuppertaler liegt darin, daß sie meine Scheu überwand, so daß ich einen Zugang fand zu dem lang zurückliegenden Stück, dessen Schlampigkeit, dessen Druckfehler und dessen Regie-Bemerkungen mich entsetzten, wobei es mich aber durch seine Sprünge, seine Widersprüchlichkeit und die dadurch entstandene Lebendigkeit faszinierte.«⁷

Ein Mann des Theaters, nämlich der Leiter der Jungen Bühne in Berlin, MORIZ SEELER, hatte bereits 1926, als es zur Uraufführung des Stückes kam, Einfluß auf den Text, speziell auf die Änderung des Titels, genommen. *Die Fußwaschung* – so hatte die Autorin ihr Stück in der (nicht erhaltenen) Urfassung genannt; und dies verlangt ebenso wie der Begriff »Fegefeuer« im endgültigen Titel Kenntnis der christlichen Ikonographie von den Rezipienten. Zumal die FLEISSER mit ihrer Deutung, *Fegefeuer in Ingolstadt* sei »auch ein Stück geworden über eingepfote Religion, die junge Menschen wie einen Fremdkörper abstoßen möchten, und doch schleppen sie sie die ganze Zeit mit sich herum«,⁸ diesen Problemkreis ausdrücklich hervorhebt. Stofflich übergreifende Arbeit mit den Unterrichtsfächern Ethik und Religion bietet sich also an und kann zum Vorverständnis des Textes beitragen: Während die Fußwaschung nach dem Beispiel Jesu in Kathedralen und Klosterkirchen am Gründonnerstag an zwölf (oder dreizehn) männlichen Personen, meist Armen, vorgenommen wird und die Erniedrigung des Demut und Liebe bekennenden Höheren vor den Niedrigerstehenden – das heißt letztlich die Gleichstellung aller Menschen – versinnbildlicht, bedeutet Fegefeuer nach katholischer Auffassung einen Zustand zwischen dem irdischen Leben und der himmlischen Belohnung, in dem die Gerechten, die nicht ganz schuldlos aus diesem Leben geschieden sind, geläutert werden im Vertrauen darauf, daß ihre Gottesferne und ihre Strafe nur eine Zeitlang dauern. Dies ist religiöses und kulturgeschichtliches Wissen, das dem Erfahrungshorizont und der Lebenswelt unserer Schüler möglicherweise recht fern liegt und

7 Ebenda.

8 Wie Anm. 3, S. 497.

das von ihnen die Bereitschaft verlangt, *über den Tellerrand* zu blicken, obwohl es sich um die eigene Literatur, um das eigene Land (nicht um *Ausländer* oder *Fremde*) handelt. Dabei macht es uns die Autorin nicht eben leicht, wenn wir schlüssige Beziehungen zwischen den Titeln oder zwischen Titel und Text selbst herstellen wollen; und es ist nicht von vornherein festzuschreiben, in welcher Phase des Aneignungsprozesses, an welcher Stelle des Umgangs mit dem Stück diese Kenntnis produktiv werden kann.

Die bisherigen Überlegungen haben den Aneignungsprozeß hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des Stückes befördert, haben autobiographische und literaturhistorische Zusammenhänge beleuchtet und vermochten so für das Verstehen des Gesamttextes zu sensibilisieren. Zu wenig leisten sie allerdings noch für das, was jugendliche Rezipienten in der Regel am meisten an Literatur interessiert: für die literarischen Figuren. Können sie sich in diese einfühlen, Empathie für sie entwickeln? Können sie von deren Lebenswelt auf die ihre schließen, von ihnen lernen, sich mit ihnen auseinandersetzen und die eigene Erfahrungswelt durch die fiktive Begegnung bereichern? Entsteht eine wie auch immer geartete Kommunikation zwischen ihnen? Was man in der Sekundärliteratur über die FLEISSERSchen Figuren lesen kann, wirkt nicht unbedingt ermutigend: Von hölzerner Sprache ist die Rede, von neurotischem Drall, muffiger Spießigkeit, engstirnigem Machthunger, sprachlich lapidar und expressiv dargestellt in alptraumartigen Sequenzen – ein insgesamt spröder und sperriger Text, aus dem heraus sich die Figuren formen müssen.

Wie beispielsweise geschieht das im Ersten Bild? Es heißt »Wohnzimmer bei Berotter« und zeigt die Familienmitglieder Vater Berotter, seine Kinder Olga, Clementine und Christian sowie einen Besucher, nämlich Roelle – nach der Personage könnte dies ein kleinbürgerliches Idyll werden. Die Art der Dialoge jedoch, das Kreuz und Quer, wie sie geführt werden, und die Wortwahl, die sie beherrscht, die Stimmung, die aus ihnen erwächst, lassen ein ganz anderes Bild entstehen: Hier ist jeder gegen jeden. Auf die scheinbar harmlose Frage, wo der Schlüssel zur Wäschekammer sei, folgt ein verbaler Angriff nach dem anderen – »Alles wird bei uns verlegt« (Clementine), »Kannst du nicht antworten?«, »Hast du wieder etwas eigenmächtig herausgenommen?«, »Das ist bei uns verboten« (Berotter), »Erst muß man schrein« (Clementine), »Wenn du mir

ewig nichts gibst« (Olga) und so weiter – es entsteht ein Wortgeflecht aus gegenseitigem Nicht-Verstehen, Nicht-Mögen, Anklagen und potentieller Gewalt. Auf die hämische Bemerkung Clementines zu Olga »Dich wenn wir nicht hätten!« antwortet diese »Das sagt ihr mir jeden Tag«; und ihrem Vater wirft sie vor: »Du hast mich nicht aufwachsen lassen wie einen Menschen« – offenbar hat er sie, als »Erlösung« für sich selbst, häufig geschlagen. Auch die zeitweilige versöhnliche Annäherung zwischen den Kindern und ihrem Vater, die aus Berotters Worten »Du bist recht. Alle sind recht« spricht und in der bitteren, existenziellen Frage gipfelt »Ich möchte wissen, warum wir einander nichts zu sagen haben« (Berotter), schlägt schnell wieder in peinigenen Schlagabtausch um. Als Berotter seiner Tochter Clementine den Mund verbietet (»Du hast zu schweigen«), bricht es aus ihr heraus: »Ich weiß schon, daß ihr einen Haß auf mich habt. Alle haben auf mich einen Haß.«

Diese Atmosphäre wird durch das Eintreffen eines Besuchers, des *Musterschülers* Roelle (er wird sich, neben Olga, im Verlaufe des Stücks zum handlungstragenden Protagonisten entwickeln), zunächst nur vertuscht, nicht aber verändert, schließlich sogar verstärkt, weil Roelle – getreu seinem Motto »Man hat seine Rache« – Olga erpreßt: Er hat erfahren, daß sie ein Kind erwartet und bei »Frau Schnepf« war, um es abtreiben zu lassen. Olgas Erklärungsversuch »Auf mich hetzen sie alle ein. Wenn man frei sein will – wenn die Freiheit kommt in einer schönen Gestalt und es schlägt über einem zusammen –« bleibt im Ansatz stecken und verstärkt das zugleich Hilflose wie das Aggressive, das Gehetzte und das Feindselige der im »Wohnzimmer« herrschenden Atmosphäre und der in ihm agierenden Figuren.

Dieses *Bild* also ergibt eine genaue Lektüre des Ersten Bildes. Dem oben skizzierten Phasenmodell folgend, hat der (gemeinsame) analytisch-interpretatorische Umgang mit dem Text damit aus der bornierten, das heißt partiell verständnislosen oder abweisenden Subjektivität zu einer reflektierten, auf einem erweiterten Verstehenshorizont basierenden Subjektivität geführt, vielmehr zu führen begonnen. (Keinesfalls also ist Objektivierung schlechthin das Ziel unterrichtlichen Umgangs mit Literatur.) Ich möchte jedoch noch auf eine andere Phasenstruktur verweisen, die – je nach dem Erfahrungshorizont und Könnensniveau der Schüler sowie je nach den Feinzielen der Unterrichtssequenz – fruchtbarer sein

könnte: daß nämlich vor der individuellen (Haus-)Lektüre ein gemeinsames Einlesen stattfindet, mit der Möglichkeit, sogleich Fragen zu stellen, für die Eigenart des Textes zu sensibilisieren, dem Autor, der Autorin und ihrer Wirkungsabsicht auf die Spur zu kommen – mit Hilfe der Mit-Rezipienten, zu denen der Literaturmittler gehört. Beide Vorgangsweisen sind literaturpädagogisch sorgfältig abzuwägen; denn beide haben Vor- und damit auch Nachteile: Während bei der völlig selbständigen Rezeption die unverstellten, un gelenkten individuellen Lesarten entstehen (einschließlich der Gefahr bornierter Ablehnung), bringt eine unterrichtlich vorbereitete Lektüre unter Umständen bereits eine bestimmte Deutungsrichtung ein.

Folgt man bei der vertiefenden Aneignung von *Fegfeuer in Ingolstadt* dem sogenannten *linearen* Konzept, das heißt dem Handlungsverlauf und der gegebenen Struktur des Textes, so fällt zunächst die extrem unterschiedliche Länge der einzelnen Bilder auf (ein Faktum, das bei Inszenierungen häufig zu Veränderungen führt), was jedoch nicht auf geringere oder stärkere Bedeutsamkeit schließen läßt. Da es nicht möglich ist, auf alle ausführlich einzugehen, sei eine Überschau versucht, bevor das letzte, das Sechste Bild eingehender betrachtet wird.

Während das Zweite Bild nochmals im Wohnzimmer spielt und eine abstoßende Geschichte von der Institutionalisierung des Beichtens, der selbstverständlichen Verletzung des Beichtgeheimnisses in Szene setzt und damit die Zwangs- und Angstlage Olgas verstärkt, spielt das Dritte Bild auf einer »Allee«. Zum ersten Mal tritt eine jener Personen auf, die die Autorin als »ein Individuum« bezeichnet und so aus dem *realen* oder *naturalen* Figurenensemble heraushebt. Protasius offenbart Olga, daß er von einem Doktor beauftragt sei, Roelle zu beobachten und schließlich ihm zuzuführen, da dieser sich nicht mehr freiwillig stelle. Die Worte: »Ich bin untrennbar mit meinem Doktor verbunden. Ich bin sein Zutreiber und sein Spion ... Ich treibe ihm seine Menschen zu, an denen er seine unsterblichen Entdeckungen macht« verstärken zugleich das Surreale sowie das bedrohlich Reale, historisch zu Verortende der inszenierten Situation. Typisch bairisch der Schauplatz des Vierten Bildes: »Hinter einem Zigeunerwagen« auf einer »Dult«, also ein Jahrmarkt mit einer zentralen Szene, die beim literaturmethodisch problemorientierten Vorgehen einerseits der Figur des Roelle und andererseits dem religiösen,

katholischen Problembereich zuzuordnen wäre: Roelle nämlich sucht aus der penetranten, durchaus groteske Züge tragenden Beherrschung durch seine (Nähr-)Mutter sowie aus der Isolierung herauszukommen, in der ihn wohlberechnet das »Rudel« hält; er stilisiert sich zum Heiligen und verspricht die Erscheinung eines Engels. Die Reaktion auf das Mißlingen, die »herrliche Pleite«, wie es ein Ministrant kalt lachend voraussagt, könnte nicht scheußlicher sein: »Versager«, »Nichtskönner«, »Schwindler«, »Betrüger«, »Besessener«, »Teufel«; »Faxen«, »Gemeinheit«, »Gaukelei«, »Sakrileg«; Rufe nach der Polizei und nach Steinigung – das sind die dramatischen Stichworte, die sprachlichen Luntent, die in das schwelende Gewalt-Feuer auf der Dult geworfen werden. Daß sich Roelle nach wie vor als Auserwählter gibt, demonstriert das Fünfte Bild, auf der »Altane zwischen den Dächern bei Berotter« spielend. Seine existentielle Bedrohung durch die Quasi-Figuren oder Un-Heiligen Protasius und Gervasius; das Bekenntnis, seine Mutter regelmäßig bestohlen zu haben (und die Reaktion der Mutter darauf!) und nicht zuletzt das Motiv seiner krankhaften Scheu vor Wasser und vor dem Waschen bilden anspruchsvolle, nicht leicht zu deutende Textelemente oder gar Leerstellen für die individuellen Lesarten der Schüler.

Das letzte, umfangreiche Sechste Bild »Donau-Auen« greift die tragenden Konflikte nochmals auf und treibt sie auf die Spitze, wie besonders das Rudel-Motiv belegt. An die Rezipienten stellt der Beginn des Bildes eine zusätzliche Anforderung, da er einen Subtext andeutet, den zu erkennen und zu bewerten wesentlich zur Qualität der »reflektierten Subjektivität« in der Aneignung beiträgt: Protasius und Gervasius sprechen über Olgas versuchten Selbstmord in der Donau, über Roelles »unbegreifliche Anwendung«, sie aus dem Wasser herauszuziehen und über ihre eigene Rolle dabei:

P.: Ich stand am Ufer. Das letzte Stück habe ich sogar mitgezogen. Hier war ich Mensch.

G.: Ich bekomme Bauchweh, wenn ich es höre.

P.: Hinterher hat sie uns beide beschimpft.

G.: Das ist der Dank.

P.: Sie hat sich ersäufen wollen, damit sie heraus ist aus allem, aber der Roelle hat es nicht zugelassen. Das trägt sie ihm nach.

G.: Kein Sinn für die Wirklichkeit. Wie leicht wäre unsereinem dabei was passiert.

P.: Wir dürfen eben das Gute nicht tun. Es ist mir noch immer mißraten.

G.: Es paßt nicht für uns.

P.: Es ist uns nicht aus dem Gesicht geschnitten.

G.: Es geht automatisch daneben.

P.: Ein kleiner Lapsus und so leicht zu vermeiden.

Auf groteske Weise holt M. FLEISSER das klassisch-humanistische Bildungsideal des »Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein« und des »Edel sei der Mensch, hilfreich und gut« in ihr Stück herein und läßt in einem virtuoson sprachlichen Ball-Spiel die Verletzlichkeit des Ideals und dessen gewollte Umdeutung aufblitzen. (Ohne weiter ins Detail gehen zu können, sei mit diesem Beispiel darauf verwiesen, daß es sich lohnt, im gesamten Stück solche Sub-Texte und intertextuale Bezüge aufzuspüren.)

Das Gute und das Mensch-Sein bleiben letztlich auch für Roelle auf der Strecke – trotz seiner Rettungstat für Olga. Unter dem Druck der Nicht-Anerkennung durch das Rudel, das ihn für vogelfrei erklärt hat, begeht er Handlungen, die im Text durch die Worte »kaufen«, »loskaufen«, »Hetzjagd«, »ausstoßen«, »ausspucken« signalisiert werden: Mit dem aus der mütterlichen Ladenkasse gestohlenen Geld will er sich ins Rudel einkaufen; er bietet Olga als Sexobjekt an, brüstet sich damit, das Mädchen »vorführen« zu können, und würde vor ihr »ausspeien«, wenn sich Crusius, der Chef des Rudels, dafür neben ihn setzen und mit ihm das »Brot brechen« würde. Spätestens dieser widerliche, die christliche Ethik pervertierende Verrat an Olga verdeutlicht, daß der Ansatz mancher Inszenierungen und auch Interpretationen, *Fegfeuer in Ingolstadt* sei das Stück zweier Außenseiter der Gesellschaft,⁹ in Wahrheit zu kurz greift und die Gefahr birgt, die beiden Protagonisten vereinfachend gleichzusetzen. Der Außenseiter Roelle verharret durchaus in der Tradition Berotters: Er schreckt kraft seiner männlichen Geschlechterrolle nicht davor zurück,

9 Vgl. die Besprechung der Inszenierungen am Theater Ingolstadt und am Deutschen Theater Berlin aus Anlaß des 100. Geburtstages der Autorin in: *Neues Deutschland*, 6. 6. 2001 und 11. 10. 2001.

Olgas Außenseitertum zu zementieren, indem er ihre doppelte Verletzlichkeit als unverheiratete schwangere junge Frau in kleinbürgerlich-katholischer Umgebung schamlos benutzt, nicht nur um sie zu demütigen, sondern um Gewalt über sie auszuüben. Wenn es Olga selbst ist, die sein Verhalten zu verstehen, sogar zu entschuldigen sucht (»In meinen Augen ist es die einzige Entschuldigung für Sie, daß ich mich auf der gleichen Stufe des Fegefeuers befinde«, sagt sie zu ihm), so stattet die Autorin die Figur der Olga nicht nur mit einem Zug menschlicher Größe aus, der an ihre Sehnsucht nach Freiheit (Erstes Bild) anknüpft, vielmehr führt sie auch das titelgebende religiöse Leitmotiv weiter. Während Olga ihrer beider Lage zu erkennen vermag, *probiert* Roelle den von Kindheit an *gelernten* Weg zu gehen: Von der Mutter gedrängt, entschließt er sich zur Beichte seiner »Todsünden« – und ißt den mit seinem Sündenregister beschriebenen Zettel auf.

Mit dieser theatralischen, also theatergerechten Tat schließt das Stück.

Sie verweist nochmals auf den Grundgestus des Textes: Er ist zum Spielen geschrieben. Weshalb also die mühseligen Überlegungen zum unterrichtlichen Umgang? Sollte nicht einfach eine Aufführung im Theater besucht werden? Wenn die Möglichkeit besteht – selbstverständlich. Aber auch dann sind literaturdidaktische Überlegungen ratsam: Soll der Theaterbesuch nach der unterrichtlichen Behandlung erfolgen und den Abschluß, möglichst den Höhepunkt der Aneignung bilden? Oder soll er am Beginn stehen, und wie muß er dann vorbereitet werden? Sind bei dieser methodischen Variante die Schüler und Schülerinnen überhaupt noch zu motivieren, den Text oder zumindest Teile des Textes zu lesen? Könnte man sich den Besuch der Aufführung auch inmitten des Aneignungsprozesses vorstellen? Funktional durchdacht bringen alle Varianten Erfolg.

Aber: Das wichtigste bleibt, daß der gesamte Umgang – auch wenn keine professionelle Aufführung zur Verfügung steht – *theatergerecht* erfolgt: daß mit Standbildern gearbeitet, szenisch gelesen und dargestellt wird, Figuren angefertigt, vergleichend auf Inszenierungen hingewiesen, der Text für eigene Aufführungen dramaturgisch bearbeitet wird und vieles andere. Wie das Thema des Kolloquiums besagt, hat MARIELOUISE FLEISSER mit *Fegefeuer in Ingolstadt* als sehr junger Mensch ein Stück des eigenen *Aufbruchs* geschrieben – liegt darin nicht ein starker Anreiz zum

parallelen Schreiben und Gestalten? Ich und die Clique und andere (Außenstehende), die Elterngeneration und wir, der Einfluß von Schule, Politik, Religion auf uns Jugendliche – all das könnten Rahmenthemen und Anregungen für eigene Produktionen (welcher Art auch immer) sein.

Wie offen die Autorin selbst dem Umgang mit ihrem Stück gegenüberstand, mag abschließend ein Beispiel aus der Bearbeitungs- und Aufführungspraxis belegen. Aus Anlaß der Neufassung von *Fegfeuer in Ingolstadt* schrieb MARIELOUISE FLEISSER: »Im 6. und 7. Auftritt habe ich nichts wesentlich neu eingeführt, nur ein paarmal durch andere Formulierungen den Dialog verbessert, durch einige Streichungen ihn zugespitzt. Im 9. Auftritt habe ich ziemlich viel geändert, ein langes Stück von seinem Anfang gestrichen, einen guten neuen Dialog eingebracht. Roelle löst sich hier deutlich aus seiner Mutterbindung, der in ihm versteckt lauernde Wahnsinn bricht aus, er zählt sich zu den Verdammten. Im Wahnsinn klammert er sich an die ihm eingeprägten religiösen Heilmittel, er spielt sich, hingestreckt auf dem Boden seine Beichte vor, eine Art von jüngstem Gericht. Die Beichte endet mit einem wahnsinnigen Schluß, er frißt seine Sündenettel auf. Dies Auffressen ist ein Einfall von Horst Laube. (In Ingolstadt wurde das so gemacht: er behandelt ihn als Hostie und legt ihn sich auf die herausgestreckte Zunge.)

Bei der Berliner Premiere stieg Roelle auf einen Stuhl und hängte sich auf (Nach meiner Geschichte *Die Dreizehnjährigen*).«¹⁰

10 Wie Anm. 6, S. 135f.

NORBERT HONZA

Modernisierte Trivialmythen-Konzepte:

ELFRIEDE JELINEK

Die »wüste Moralistin« ELFRIEDE JELINEK (um nur eine der vielen ihr inzwischen zgedachten positiv-negativen Bezeichnungen anzuführen) erhielt 2004 den Literaturnobelpreis; es kam sofort zu einer ziemlich heftigen Diskussion um ihren sogenannten Heimathaß. Von diesem Schock wird sich die literarische Welt lange erholen müssen. So wie einst THOMAS BERNHARD, versuchte man nun auch die Nobelpreisträgerin zu pathologisieren und bemerkte dabei nicht, wie schlampig die Österreicher mit der NS-Vergangenheit umgegangen sind. Mit dem Thema Österreich und die Nazis beging sie offenbar ein Sakrileg. Die Schmutzpresse war allerdings bereit, sich in eine unglaubliche Schmähsucht zu verwickeln. Mit Katzenjammer nannte man würdigere Namen für den Nobelpreis wie HANDKE, ROTH, UPDIKE und sogar MAYRÖCKER.

ELFRIEDE JELINEK ist 1946 in der Steiermark geboren: »Mein Vater war Jude und aus dem Proletariat aufgestiegen, meine Mutter Katholikin und abgestiegene Groß-Bourgeoisie ... Von meiner kulturellen Identität her bin ich Wienerin. Ich bin ein typisches Wiener Produkt, jüdisch, slawisch, eine Mischung, die in Wien sehr häufig ist. In der Steiermark habe ich als Schulkind meine Sommerferien und Skiferien im Winter verbracht. Das war für mich sozusagen die Versuchsanordnung für das Studium der sozialen Unterschiede. Das Landproletariat in dieser Gegend, die arm ist, besteht zu einem großen Teil aus Holzfällern und Alkoholikern.«

Kindheit und Jugend verbrachte JELINEK in Wien, wo sie unter anderem Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Musik studierte. Nach längeren Aufenthalten in Berlin (1972), Rom (1973), München und Paris lebt sie heute wieder in Wien. Schon ziemlich früh spielten psychiatrische Behandlungen in ihrem Leben eine Rolle. Bis heute blieb die Angst vor dem Reisen, vor fremden Menschen und ihren Blicken. Trotzdem pendelte sie einige Jahre (als die Mutter noch lebte) zwischen Wien und München, wo ihr Ehemann, ein Informatiker, wohnte. JELINEK begann ihre literarische Laufbahn mit einem vielversprechenden Roman *wir sind*

lockvögel baby (1970), in welchem die Sprengkraft und Klischees trivialer Stoffe der Kolportage und der Medien gezeigt wurden. Comics, Heimatroman, Superman, Regenbogenpresse, Wunschkonzerte, TV-Serien, Beatles und populäre Sänger (HEINTJE, PETER ALEXANDER, UDO JÜRGENS) werden von der Autorin in einer opulenten Sprache »gemixt« und erbarmungslos ins Groteske gezogen. Vielleicht war es der erste Popkunst-Roman deutscher Zunge.

Den 1975 erschienenen Roman *Die Liebhaberinnen* können wir als den literarischen Durchbruch bezeichnen. Das Buch läßt sich in den Bereich der »neuen« Frauenbewegung einordnen. An dieser Stelle scheint es wichtig zu sein, zu bemerken, daß die Frauenemanzipation zur Zeit der Französischen Revolution im 18. Jahrhundert in eine Vorphase eintrat. Man sprach schon damals vom Einsatz der Frauen für ein gerechtes, freies und glückliches Staatswesen. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts – in der Endphase der ersten Frauenbewegung – schrieb die Vorsitzende des Bundes Deutscher Frauen: »Die Frau des 19. Jahrhunderts sah, daß sie in einer Männerwelt lebte ... und sie sah weiter, daß all diese Bindungen mit schweren Mängeln behaftet waren. Unter diesen Mängeln litt die Frau; aber das war nicht das Schlimmste; unter diesen Mängeln litt die Menschheit; sie verkümmerte, sie vergrößerte; ihre Schöpfungen wurden Mechanismen.«

Die sogenannte »Neue Ethik« war am Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst von einem radikalen Flügel getragen. Man kann wohl erst in den späten sechziger Jahren von einer zweiten, autonomen Frauenbewegung sprechen. Die Interessen der Frauen wurden vertreten von verschiedenen kleinen Gruppen innerhalb der APO und der Alternativszene. Feminismus bedeutete vor allem Protest gegen jegliche (auch männliche) Formen der Repression. In den deutschsprachigen Ländern wirkten stark fremde Vorbilder: angloamerikanische (gesellschaftstheoretisch) und französische (kulturtheoretisch). Aus dem Ausland ist ferner das Argumentationsrepertoire übernommen worden. Kritisiert wurde – wie es etwa BETTY FRIEDEN in *The Feminine Mystic* tut – das »Hausfrauen-Syndrom«. GERMAINE GREER sieht im Mann den Ur-Aggressor, indem sie in *Der weibliche Eunuch* schreibt: »Die Kastration der Frau verlief unter dem Gesichtspunkt einer männlich-weiblichen Polarität, in der sich die Männer alle Energien aneigneten und sie in eine Haltung aggressiver

Eroberung verwandelten, wobei sich der heterosexuelle Kontakt auf ein sadomasochistisches Klischee reduzierte.«

Selbstverständlich sind die ästhetischen Konzepte des Feminismus nicht immer leicht zu erfassen, weil viele »Verfremdungseffekte« manchmal auf einer unklaren Absage an das »phallozentrische System« beruhen. In diesem Sinne hat die österreichische Literatur viele Gemeinsamkeiten mit der deutschen, doch bei BARBARA FRISCHMUTH, ELFRIEDE JELINEK und BRIGITTE SCHWAIGER finden wir mehr Humor und Ironie und weniger narzißtische Selbstentblößung. JELINEK zertrümmert die Sprache nach dem Motto von OSWALD WIENER: »Das Alphabet jedenfalls kommt von der Obrigkeit.« Sie rückt die Collage in den Vordergrund und zertrümmert in einer beispiellosen »Aktion« die Trivialwelt der Medien – Fernsehen und Film, aber gelegentlich auch Pop- und Drogenkult.

Fast mit Bravour zeigt JELINEK in *Liebhaberinnen* ungelungene Ehekonstellationen, deren Quellen sehr oft in gesellschaftlichen Verhältnissen ihren Ursprung haben. Dabei kennt sie kein Erbarmen weder mit den Frauen noch mit den Männern: Boshaft und bissig desavouiert sie beide Geschlechter: »Paula würde Erichs Arbeitskraft sicher für ihre eigenen dreckigen Ziele ausbeuten, für ein Häuserl, ein Kinderl, ein paar Kinderl und ein Auto. Den Vorteil, den Paula an Erich hätte, können Erichs Prügel an Paula gar nicht aufwiegen. Prügel wiegen Geld niemals auf. Geld ist schwerer als Prügel.«

Von Liebe oder Sinnlichkeit haben die Frauen höchstens gehört oder in Illustrierten gelesen. Die Ehe beherrschen Monotonie und eiserne Kälte.

Im Roman *Die Ausgesperrten* (1980) zeigt die Autorin erneut am Beispiel einer jugendlichen Viererbande typische Verflechtungen in gesellschaftlichen Mechanismen. Die Protagonisten sind »Schlüssselfälle eines sozialen Fehlverhaltens« (REINHARD BEUTH). Es werden – wie es MICHAEL ZELLER einmal nannte – »die Spielarten kleinbürgerlichen Verhaltens präzise in die Zeitgeschichte des österreichischen Wirtschaftswunders eingeschrieben«. Damals noch überzeugte Marxistin, zeigt JELINEK, wie der Außenseiterheroismus zu einer falschen Entwicklung führen kann. »Jelineks kritische Nähe zum Pop-Kult, zu den Kitsch-Medien, die sie als »gesellschaftliches Über-Ich« versteht, ist auch in diesem Roman weiterhin wirksam. Waren es in den früheren Werken die Fernsehserien

und Illustriertenlektüre, deren Trivialsprache und Gedankengut sie reproduzierte und diffamierte, so ist es hier der neu zum Leben erwachte Jargon der Rock'n-Roll-Jahre von vorgestern mit der dazugehörigen Punk-Mode und den New-Wave-Bands. Diese neu ausgebrochene Nachkriegsnostalgie, die sich als Mythos verkauft, beutet sie geschickt für ihre stets politisch engagierte und beinahe wissenschaftlich sezierende Sehweise aus und hält wieder einmal dem Bürgertum sein zur Fratze verzerrtes Spiegelbild entgegen.« (GUDRUN BROKOPH-MAUCH)

Jargon und Jargon-Kritik sind in JELINEKS Sprache gleichberechtigte Partner. Alles ist (manchmal etwas hilflos) mit einem Kauderwelsch existentieller Philosophie vermischt.

Auch der aus dem Jahre 1983 stammende Roman *Die Klavierspielerin* zeigt eine eigenartige und wohl für ELFRIEDE JELINEK typische Vermischung von Psychologie und Gesellschaftskritik. Im ironisch-sarkastischen Stil wird eine Wiener Klavierspielerin dargestellt, die als Geliebte ihres Studenten ein (pseudo-)perverses Sexualleben führt, denn im Grunde genommen ist sie frigid und – wie es im Roman heißt – »empfindungslos wie ein Stück Dachpappe im Regen«. Zugleich wird das »menschenfresserische Verhältnis« zwischen der omnipotenten Mutter (»Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person«) und der Tochter gezeigt. Mit »Dressur, Repression und Verwöhnung« versucht sie Erika jede Freiheit zu nehmen. Die ist wiederum nicht fähig, sich gegen die Mutter abzugrenzen, womit man ihren Sadomasochismus erklären kann. Sexualität erfährt sie nur als Herrschaftsverhältnis. Die Geschlechterhierarchie und die Erfahrung mit der Mutterproblematik rückt den Roman in die Nähe der klassischen Psychoanalyse (weiblicher Kastrationskomplex). »Eine richtige Form der geschlechtlichen Differenzierung gelingt Erika nicht – sie bewegt sich nur hin und her in einem System von falschen »weiblichen« wie ebenso falschen »männlichen« Identifikationen ... Sie »kastriert« eine junge hübsche Flötistin, die sich Klemmer annähern will, indem sie ihr Glasscherben in die Manteltasche steckt, eine Szene, die zugleich das Pendant ist zu ihrer masochistischen Handverletzung nach der Faszination durch den Penis des Burschi in ihrer Pubertät. Und sie »kastriert« unmittelbar daran anschließend Klemmer, indem sie ihn sexuell erregt, mit den Zähnen traktiert und unbefriedigt läßt.« (MARLIES JANZ)

Erika Kohut ist nicht imstande, ihre Weiblichkeit zu definieren, geschweige zu behaupten. Eifrig produziert sie in einem ungleichen Geschlechterkampf Verleugnungsmechanismen. In einer »Freiheit« zwischen unerfüllter Weiblichkeit und Phallus sucht sie nach irgendwelchen schimären Kompensationen. So lesen wir in der *Klavierspielerin*: »Im Billigfil blickt man tiefer, was die Frau betrifft. Beim Mann kann man nicht so weit vordringen. Doch ein Letztes sieht keiner; selbst wenn man die Frau aufschneide, sähe man nur Gedärme und Innenorgane. Der aktiv im Leben stehende Mann wächst auch körperlich eher nach außen.«

Wenn viele Kritiker den Roman als eine etwas fassadenhafte und oberflächige Krankengeschichte bezeichnen, dann scheinen sie gar nicht so unrecht zu haben, denn die Tiefendimensionen der Psychoanalyse werden hier manchmal nur in einer Folie geboten. MARLIES JANZ meint: »Insofern läßt der Text einer psychoanalytischen Interpretation keinen Raum mehr bzw. eine solche Interpretation verdoppelt nur den Text, ohne ihm noch einen latenten Sinn abgewinnen zu können. Die eigentümliche Flächenhaftigkeit der Figuren beruht eben darauf, daß sie die ins Bild gesetzte, ganz zum Außen gewordene Deutung sind, bei der es nichts »dahinter«, keine Tiefe mehr gibt.«

JELINEK hat einen Anti-Liebesroman geschrieben, der in einer patriarchalischen Gesellschaftsstruktur das Feindbild »Mann« dämonisiert und den Muttermythos zerstört. Zugleich hat sie in die österreichische Gegenwartsliteratur eine neue und wirksame Qualität eingebracht. »Jelinek beginnt mit dem extremen sprachlichen Experiment, um dann unter Eindämmung des Experimentell-Radikalen zur satirischen Stilisierung des gesellschaftlichen Modellfalls und Prototyps und schließlich zur konventionellen Romanform mit individueller Charakterisierung in der Verbindung von psychologischer Studie und gesellschaftlicher Strukturkritik überzugehen.« (GUDRUN BROKOPH-MAUCH)

Dieser Roman ist wohl JELINEKS größtes Erfolgsbuch geblieben, wozu auch die Verfilmung durch MICHAEL HANEKE (ISABELLE HUPPERT in der Titelrolle) und 2001 drei Preise in Cannes beigetragen haben.

1985 gibt sie den Prosaband *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* heraus, in welchem die Autorin inhaltlich und formal an frühere Werke anknüpft. (Der Holzarbeiter Erich ist eine Art Reproduktion der Erich-Gestalt aus *Die Liebhaberinnen*.) Es ist eine Textmontage ohne Handlung, die die

bürgerliche (naive und romantische) Naturauffassung mit ihren ökologischen Bewegungen demontiert. ANNETTE DOLL schreibt: »›Außentag‹ ist das erste absatzlose Kapitel überschrieben. Ort und Zeit sind so aufs Allgemeinste angegeben. Beschrieben wird der Gang eines Holzfällers aus dem Tal hinauf in die steirischen Berge: Erich – bekannt aus den *Liebhabe-rinnen* – ist montiert aus Wahrnehmungen, Erinnerungen, Wünschen, Klischees und Floskeln. Zwischen Erichs Gedankengänge streut Jelinek Assoziationsketten zu Natur, Kunst und Gesellschaft. Ihre Figuren sind Teile eines Dissoziationsprozesses. Statt handlungsfähiger Personen entstehen Vexierbilder: Jelinek hat den Abschied vom bürgerlichen Subjekt-konzept erzähltheoretisch wie erzählerisch vollzogen. Der zweite Teil ›Innen. Tag‹ ist voller satirischer Hiebe gegen den modernen Kulturbetrieb. Im Mittelpunkt steht die Aichholzerin, eine ›fette alte Gedicht-bäckerin, die Zucker auf den ruhig dahinfließenden Lebkuchen Natur pinselt‹. Auf dem Berg hütet sie das Erbe ihres verstorbenen Mannes, dem nach dem Krieg die österreichische ›Weltmeisterschaft im Ver-gessen‹ zukam, die es den ›Waldheimen und Haidern‹ dieses schönen Landes erlaubt, wieder ›die fesche alte Niedertracht‹ zu tragen. Der dritte Teil ›Aussen. Nacht‹ entlarvt das Kapital als Komplizen dieser österreichischen Gipfelgeister. ›Millionen unterschreiben unterdessen Volksbegeh-ren für eine schöne Natur, die den Millionären gehört.«

Österreichische Autorinnen setzen sich in den achtziger Jahren immer öfter mit dem Thema Lust und Sexualität auseinander. Allein im Jahr 1989 erscheinen die Werke von ELFRIEDE JELINEK – *Lust*, BRIGITTE SCHWAIGER – *Liebesversuche*, MARGIT SCHREINER – *Die Rosen des Heiligen Benedikt. Liebes- und Haßgeschichten*, DOROTHEA ZEEMANN – *Eine Liebhaberin*, LILIAN FASCHINGER – *Lustspiel*. Wiederum versucht JELINEK, Klischee-Aktionen in der Gesellschaft bloßzustellen und für das Obszöne eine weibliche Sprache zu finden. Die Autorin zeichnet eine fast satirische Karikatur der männlichen Gewalt: »So steht die Frau still wie eine Klamuschel, damit der Mann sein Geschäft in sie hineinmachen kann ... Klar, mit seinen Pranken kann er ihr den Arsch sofort bequem auseinanderklaffen lassen! Der ist sein Eigentum, wie Gott das unsere ist. Ihr Muskel quietscht wie ein alter Schuh, in weniger als fünf Minuten wird sein Roll Balken wieder geschlossen sein. Die Zufahrt ist immer freizuhalten, denn schließlich er-trägt dieser Mann das Leben nicht allein, auch andere müssen täglich ihn ertragen.«

Der Mann ist Herrscher und Akteur zugleich. Um das zu verändern – meinen viele feministische Autorinnen – »müsse eine Kommunikationsart geschaffen werden, die die Frau nicht länger an den Rand der ökonomischen und symbolischen Ordnung dränge«. (KLAUS ZEYRINGER)

JELINEK bezeichnete *Lust* als ihr wichtigstes Buch, ein »Traktat über die Tragik der Lust«. Gerti als ehemalige Sekretärin eines Fabrikdirektors ist nun mit ihm verheiratet und muß zu jeder Zeit bereit sein, ihn mit jeglichen Formen der Lust zu befriedigen, denn seitdem Aids herrscht, kann er nicht mehr »frei wildern«. Nach JELINEKS eigenen Äußerungen hat sie eine Art Herr-Knecht-Verhältnis hergestellt. Es geht hier um die sozusagen permanente männliche Lust an der »alltäglichen häuslichen Vergewaltigung«, die von JELINEK wohl nicht das erste Mal in einem Zusammenhang mit einem »faschistoiden Sexismus« gezeigt wird. Die melodramatische Provinzgeschichte vom Direktor einer Papierfabrik und seiner Frau Gerti, die am Ende ihren Sohn tötet, wurde von manchen Kritikern als eine Art »Umkehrung« oder ironische Vision von FLAUBERTS *Madame Bovary* gedeutet.

Gerti ist in JELINEKS Buch Objekt, Opfer und eheliche Hure in einem. Ihre Reaktionen sind oft hilflose Reproduktionen der Trivialmuster, die sie aus der Regenbogenpresse kennt. »Das Projekt einer Anti-Pornographie ist in *Lust* eng verschlungen mit dem sprachlichen Projekt der Reflexion und Destruktion einer ideologisierten Sprache der Sexualität. Kaum ein Satz, dem nicht die Anstrengung anzumerken wäre, die herkömmlichen Diskurse über Liebe und Sexualität aufzunehmen und zugleich aufzubrechen. Das mythendestruierend-ideologiekritische Verfahren Jelineks wird in *Lust* ganz in die erzählende Sprache selbst eingelassen, die in komplizierten Zitationsverfahren und Diskursüberlegungen eine Dichte und Komplexität gewinnt, die das Lesen oft zur Tortur werden läßt.« (MARLIES JANZ)

Aber viele Zitate stammen auch aus der sogenannten hohen Literatur: GOETHE, SCHILLER, HÖLDERLIN, RILKE und andere. Die von JELINEK gewählten Beispiele dienen bedingungslos der »Denunziation und Entmystifikation« der männlichen Sexualität, wobei ideologisierte Herrschaftsstrukturen immer wieder zum Vorschein kommen: »Der Direktor hält die Frau mit seinem Gewicht nieder. Um die freudig von der Mühe zur Ruhe wechselnden Arbeiter niederzuhalten, genügt seine Unterschrift, er

muß sich nicht mit seinem Körper drauflegen. Und sein Stachel schläft nie an seinen Hoden. Aber in der Brust schlafen die Freunde, mit denen er einst ins Bordell ging.«

Künstlich transformiert die österreichische Schriftstellerin Naturbilder in Bilder und Visionen der heutigen Kulturindustrie (»wo der Bildschirm rauscht«, »ewig singt die Stereoanlage«). Natürlich nutzt sie jede Gelegenheit, um die Video-Kultur und Porno-Industrie bloßzustellen und zu verhöhnen: »Ihre (Gertis) Möse wird nun auseinander gefaltet und, diese Broschüre kennen wir schon, lachend wieder zusammengeklappt.«

Gier (2000) nimmt alle Stränge auf, mit denen sich JELINEK bisher intensiv beschäftigt hat: die Lust an der Gewalt (»Das Obszöne ist dann gerechtfertigt, wenn man den Beziehungen zwischen Männern die Unschuld nimmt und die Machtverhältnisse klärt.«) Wiederum eine fast höllische Vermischung von Kriminalgeschichte, Porno und Trivialroman: »Dieser Mann mag genug haben, ja, auch von sich. Am liebsten macht er es trotzdem mit sich selbst, was er allen Menschen, die ihm nahestehen, verschweigt ... Die Frauen hat er satt, Besitz wird ihm nie über, doch die Körper, sie kommen über ihn und überwältigen ihn. Er sieht auch keine bekannten Leute vor sich, sondern gesichtslose Personen in unbestimmten Positionen. Wie schön. Kinder, ob Mädchen oder Buben, kommen genauso dran wie Erwachsene. Das Alter der Kinder spielt keine Rolle, es kann eine fast Sechzehnjährige sein, wie die Gabi, es können auch Säuglinge sein, egal welchen Monats. Und sie gehen alle nur für ihn auf auf, wie Sonnen ... Seine Partie, die des Mannes, jetzt also ein fast verstohlenes Tasten, als wüßte er nicht, wo dieser Körper ist, der doch dort ist, wo er immer ist, auf dem Beifahrersitz, halb schon am Boden, mit dem Kopf in seinem Schoß, so einfach ist das Gespräch der Körper, jeder versteht es ohne Worte ... Der Mann hat die Beine wie immer ein wenig breitgemacht und sich ihr etwas zugewandt, wie nicht einmal Gott, der Schöpfer es täte, schon weil er sich in so einer Stellung niemals abbilden lassen würde, er hat ja schließlich Recht an seinem Bild, nur kümmert sich niemand darum, auch sein Agent, der Priester, nicht, der steht mehr auf kleine Buben, und der Jesus ist ihm einfach zu alt ... «

Die sprachschöpferischen und sprachspielerischen Potenzen kommen beispiellos in diesem »Trivialroman« zum Ausdruck. (»Vielleicht ist es bei mir tatsächlich eine narzißtische Kränkung, daß ich von der Mutter als

junges Genie erzogen wurde, das doch, wenn es seine Sexualität leben will, auf den nackten Körper zurückgeworfen wird.«) In verblüffenden Sprachspielen wird Werbesprache mit der Bibel vermischt, triviale Anzüglichkeiten werden mit der hohen Literatur vermählt, und malträtierte Zitate demontieren immer wieder die langweilige Wirklichkeit. Die Nobelpreisträgerin meint selbstbewußt: »Es ist grotesk, meine Prosa leer und erfahrungslos zu nennen, weil ich das Leben angeblich nur aus dem Fernsehen kenne. Man kann auch aus einer Harald-Schmidt-Show die Welt deduzieren. Literatur ist Sublimation der Wirklichkeit. Der Irrglaube an einen platten Erzähl-Realismus, eins zu eins, ist doch passé und interessiert mich in der Tat überhaupt nicht. Diese Debatte ist doch seit Brecht und Lukács beendet. Mein ästhetischer Ansatz kommt ganz woanders her. Womit ich mich beschäftige, ist nicht die Wirklichkeit, sondern die zweite Natur. Wie sich Wirklichkeit in Oberflächen-Phänomenen der Medien niederschlägt – das ist schon eine zweite Natur. Ich spiele mit Oberflächen-Phänomenen und zwingen sie, aufzubrechen und eine andere, zweite Wahrheit preiszugeben, die darunter liegt.«

Nach dem *Sportstück* und der Posse *Burgtheater* wird zwar die »Nestbeschmutzerin« weiterhin denunziert und skandalisiert, doch ihre Reizthemen werden immer stärker wahrgenommen, wie es der Erfolg des Romans *Die Kinder der Toten* zeigt, in dem ihr Motivkatalog nicht nur rekapituliert, sondern auch radikalisiert wird. Kaum jemandem anderen, wohl auch THOMAS BERNHARD nicht, ist es gelungen, Österreich so gräßlich darzustellen. SIGRID LÖFFLER: »Die Gespenster haben einen oder mehrere Tode hinter sich, aber sie sind immer noch – oder schon wieder – untot. Sie spalten oder verdoppeln sich, sie kaspern, kalauern und kadavern mit ihren Doppelgängern oder Zweitwesen herum, begegnen sich selbst als Wiedergänger, als Zombies oder Vampire, sind als Lamien und Lemuren zugange, als Blutzehrerinnen und Leichenschmauser. Sie haben kein Gedächtnis und wissen nichts von sich, wollen auch nichts wissen. Sie feiern ihre Wiederauferstehungen wie Orgien und begehen sie wie Verbrechen ... Der Ort, wo diese Unholde ihr Wesen treiben, ist die Pension Alpenrose im obersteirischen Mürztal, gleich hinter Mariazell, dem so genannten Gnadenort. Die Pension Alpenrose ist also der Eingang zur Unterwelt. Die hier spuken und ihre Wiederkehr so obszön und orgiastisch begehen, als sei die Auferstehung des Fleisches nichts

anderes als eine postmortale Erektion, sind demnach sehr österreichische Gespenster. Sie wohnen in der Heimerde, dem Blut und Boden unter diesem ›netten, häuslichen, baumpuscheligen Land mit den runden Pompons auf vielen seiner Kirchen‹. Schmatzend entsteigen sie der blut-satten, leichenfetten Erde und mischen sich mit den lustigen, den mord-lustigen Alpen-Zombies oben zu einem Gespensterreigen. Eine kabbalistische Beschwörung ist dem Roman als hebräisches Motto vorangestellt: ›Die Geister der Toten, die so lange verschwunden waren, sollen kommen und ihre Kinder begrüßen‹ ... In Österreich, so zeigt sich, sind die Untaten der Untoten ungesühnt ... Die apokalyptische Vorstellung von der Erde, die sich auftut und ihre Toten wiedergibt, verbindet sich bei Jelinek mit dem Bild von der Erde, die – eine gigantische Mure – auf die Lebenden einstürzt und sie unter sich begräbt. Das Doppelbild vom Aus-speien der Toten und vom Verschlingen der Lebenden ist die Klammer, die diesen singulären Roman zusammenhält – eine barocke Todesfuge, ein allegorischer Heimatroman mit Elementen des Gruselromans, des *Gothic Horror*. Der kalte Furor, der Jelineks Werk vordem auszeichnete, ist einer ebenso kalten Untröstlichkeit gewichen. Das macht den Roman nicht weniger sperrig und seinen hermetischen Sprachleib nicht weniger abweisend.«

ELFRIEDE JELINEK bezeichnet den Roman als ihren Kategorischen Imperativ, den sie aussprechen mußte: »Aber die Wut ist die Triebkraft meiner Literatur, und die Wut wird mir nie ausgehen. Um überhaupt etwas zu schreiben, muß ich in einen Zustand geraten, wo ich mich bündle wie ein Laserstrahl. Österreich wird wahrscheinlich weiterhin der Schauplatz sein, aber die Themen werden sich ändern. Ich werde weiterhin Gespenstergeschichten schreiben. Das Gespenstische ist natürlich eine Metapher für Österreich, aber ich werde es nicht mehr in dieser Weise politisch verorten.«

HEINZ KLUNKER

»Ein Theatertier bin ich nicht«

ELFRIEDE JELINEKS Anfänge als Bühnenautorin
– Retrospektive eines Theaterkritikers

»Vernunft ist nicht die Kraft der Versöhnung, sondern – die Kunst der Entzweiung. Vernunft, die nicht ästhetisch ist, ist noch nicht recht eine ; Vernunft, die ästhetisch wird, ist keine mehr.« (MARTIN SEEL, 1985)

»Was mich interessiert an den Texten von Elfriede Jelinek, ist der Widerstand, den sie leisten gegen das Theater, so wie es ist.« (HEINER MÜLLER, 1987)

»Ich will, wenn ich überhaupt noch für das Theater schreibe, ein anderes Theater. Ich will von dem Theater, das mich bisher zurückgestoßen hat, fortkommen und sehen, ob es mir nachkommt.« (ELFRIEDE JELINEK, 1989)

»Die ist ein verteufelt intelligenter Mensch. Sie ist so intelligent, daß da kein Grashalm mehr grünt.« (PETER HANDKE, 1992)

Nachdem ELFRIEDE JELINEK seit 1972 eine Reihe von Hörspielen, die zum Teil Genre-Geschichte machten, geschrieben hatte, veröffentlichte sie fünf Jahre später ihr erstes Theaterstück mit dem programmatisch-ausschweifenden Titel *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*. Die erste Aufführung in der Regie von KURT JOSEF SCHILDKNECHT war im Jahre 1979 beim »steirischen herbst« im Grazer Schauspielhaus. Die Uraufführungen ihrer nächsten Stücke fanden außerhalb Österreichs, am Schauspiel Bonn statt: 1982 *Clara S.*, 1985 *Burgtheater*, 1988 *Wolken.Heim*. Ein Jahr vorher war auch *Krankheit* in Bonn am Rhein uraufgeführt worden, ohne daß es zu einem vorhergesagten Skandal gekommen wäre. Die Aufnahme beim Publikum und von der Kritik war vielmehr freundlich, aber auch irritiert.

Die Lust auf einen Skandal hatte am Vorabend der Premiere in einer öffentlichen Veranstaltung, die er, flankiert von einer Flasche Whisky und animiert vom Auditorium, ganz allein bestritt, HEINER MÜLLER

ausgesprochen, der aus der DDR angereist war. Augenzwinkernd hatte er vorausgeschickt, wäre er in der DDR Intendant, wäre JELINEKS Stück dort möglich. »Da ich es nicht bin, ist es noch nicht möglich.« Mit ELFRIEDE JELINEK verband HEINER MÜLLER, über die Geschlechtergrenzen hinweg, eine merkwürdige, aber aufschlußreiche Geistesverwandtschaft. Er verwies auf die grundsätzliche Schwierigkeit zwischen Drama und Theater, daß Stücke, »die dem Theater nachlaufen, sehr schnell auf sehr viele Bühnen kommen, und Texte, die dem Theater etwas voranlaufen, etwas schwer und ganz selten auf die Bühne kommen«. Ihn interessiere an den Texten der JELINEK der Widerstand, den sie dem gegenwärtig existierenden Theater entgegensetzte. Den Vorwurf, das seien doch gar keine Theaterstücke, konterte er mit dem Argument vom dritten, unsichtbaren Dialogpartner, »der durchaus das Publikum sein kann«.

Das Theater sei oft so langweilig, weil es so tut, als könne man, unabhängig vom Publikum, eine Geschichte vollständig und bis zum Ende erzählen, ohne daß Raum für den Zuschauer bleibt, wo er mit sich allein bleibt, in ein Loch fällt und dadurch vielleicht etwas über sich erfährt. »Die Abgründe, in die vielleicht die aufmerksamen Zuschauer fallen können, sind das Produktive an Jelineks Texten.« Die Dialoge beziehen sich auf Figuren, nicht auf Charaktere, es ist eine Sprache von Figuren, die an eine Maschine angeschlossen scheinen. »Ob das ein Staatsapparat ist oder eine katholische Konditionierung, das ist für mich nicht so entscheidend. Da gibt es sehr viele Parallelen.«

Dabei wird Sprache nicht aufgelöst, sondern zertrümmert. »Aber die Trümmerteile sind ungeheuer massiv und kristallin. Sie transportieren mehr Bedeutung, als der Versuch, eine heile Sprache zu behaupten gegen die Wirklichkeit.«

Der Skandal als ein Lebenselement von Theater: HEINER MÜLLER erinnerte an eine Pressekonferenz in Leipzig, als BERTOLT BRECHT nach dem Untergang des Hitlerregimes aus dem Exil in die damalige Sowjetische Besatzungszone kam, aus der 1949 die DDR wurde. Was er denn hier wolle, wurde er gefragt. »Ich will ein eigenes Haus zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen.« Leider seien ihm zu wenige gelungen, kommentierte MÜLLER. Das sei immer das Problem, denn, noch einmal BRECHT: »Das Theater theatert alles ein!« HEINER MÜLLER gab seiner Hoffnung Ausdruck, daß es dem Bonner Theater schwer falle, die Texte

VON ELFRIEDE JELINEK einzutheatern. »Und meine Hoffnung ist der Skandal.«

Diese Hoffnung allerdings wurde am 12. Februar 1987 in den Kamerspielen Bad Godesberg enttäuscht. Der Premierenbericht des Chronisten, erschienen unter der Schlagzeile *Schöner Wahn, schlimme Wut*, sollte einen Eindruck vermitteln, also eine Retrospektive auf die Szene.

Unter süffigen MAHLER-Klängen beginnt das Theaterspektakel mit einem romantischen Zitat: EMILY BRONTË, jene englische Dichterin, die 1848 jung an Tuberkulose starb, wandelt nostalgisch über die Sturmhöhe (so der Titel ihres berühmten Romans), ein massiv, schwarz wie Ebenholz gerahmtes Bild, das die von XENIA HAUSNER entworfene Bühne beherrscht, an der man sich einen Abend lang kaum sattsehen kann in ihrer Mischung aus Kalkül und Phantasie, Kunststück und Mausoleum.

Unerhörte Umtriebe finden hier statt, bis der literarisch illuminierte Kreis sich vor Grabkreuzen visuell wieder schließt: Emily, ein sich als Krankenschwester tarnender Vampir, späte Schwester der Brontë, überläßt sich dem schönen Wahn einer lesbischen Beziehung zu Carmilla. Die ist Frau eines Steuerberaters, bei der Geburt ihres sechsten Kindes gestorben (die Comic-strip-Familie, wunderliche Kinder-Automaten, nimmt es als Sportsensation) und ins Reich weiblichen Untodes entfleucht. Im vampiristischen Bluttausch, dem auch alle Kinder zum Opfer fallen, lösen sich die beiden Frauen in zärtlicher Verlorenheit von der grotesken Männerwelt ab. Solcher Affront treibt Dr. Heidkliff, Zahnarzt und Gynäkologe, und besagten Steuerberater Dr. Benno Hundekoffer in schlimme Wut. Sie jagen nun Verlobte und Ehefrau, haben ihnen, blutleer, nicht einmal den ganz besonderen Saft zu bieten und morden sie brutal, die sich schließlich zu einer Person zusammengefügt haben – kein bedrohliches, doch ein allzu schönes Bild. Das maskuline Prinzip der Zerstörung triumphiert über den verzweifelt-rührenden Versuch feministisch-solidarischer Blutrache. Dennoch strahlt über dem Schrecken das Schöne.

ELFRIEDE JELINEKS Vampir-Drama *Krankheit* (so der Titel noch bei der Uraufführung, *oder Moderne Frauen* wurde spätestens in der Buchausgabe des gleichen Jahres, beim Prometh Verlag Köln, hinzugefügt) entzieht sich dem bloßen Nacherzählen. Die Handlung vollzieht sich in einer Sprache, die aus Zitaten, Versatzstücken, Klischees eine fremde, neue

Autonomie herstellt, eine Sprache, so die Autorin, »die sich vor sich selbst schämt«. Die Ideologizertrümmerung, die sich um Theaterkonventionen nicht schert, die das Triviale frech mit der Würde des Intellekts schmückt, taucht auch die Sprachtrümmer in Ironie und fügt sie zum Alptraum. HANS HOLLMANN sprach damals vom bisher »theatralistischsten Jelinek-Stück« und inszenierte es als Endspiel der Mann-Frau-Beziehung, nichts geht mehr zwischen den Geschlechtern, die Liebe zwischen Mann und Frau ist auf ewig perdu. Dem von HEINER MÜLLER herbeigesehnten, vom Bonner Intendanten eher befürchteten Skandal (immerhin verweigerte die traditionelle Theatergemeinde ihr obligatorisches Kartenkontingent) entging Regisseur HOLLMANN durch ästhetische Vereinnahmung, durch optisches und akustisches Styling und Softing. Eine Provokation, vom landläufigen Theater eintheatert? »Weil die Stücke nirgendwo sonst gespielt werden. Außerdem ist Peter Eschberg ein österreichischer Intendant«, antwortete ELFRIEDE JELINEK in einem Zeitungsgespräch auf die Frage, warum sie Haus-Autorin des Bonner Schauspiels geworden sei.

Sie selbst gehe nie ins Theater, sagte sie damals, im Januar 1987, und habe von Theaterpraxis überhaupt keine Ahnung, die Theatersituation berücksichtige sie beim Schreiben überhaupt nicht. »Im Grunde macht es mich eher glücklich, wenn ich ein Stück für die Schublade schreibe und mein ›Theater im Kopf‹ überhaupt nicht angetastet wird. Alle Aufführungen haben mich daher bisher mehr oder weniger unbefriedigt gelassen. Offenbar schreibe ich ein sehr monomanisches, verbohrt Theater.« Auf Grund ihrer Theatererfahrungen und der augenblicklichen Werksituation habe das Theater für sie keine Bedeutung.

Das war 1987 und ist ihre Haltung ganz gewiß heute nicht mehr. Mit vielen Stücken von verschiedenen Regisseuren an unterschiedlichen Theatern herausgebracht, gehört ELFRIEDE JELINEK zu den meistgespielten Textlieferanten für die deutschsprachige Bühne zwischen Hamburg und Zürich, Wien und Berlin. Denn es trifft auch nicht mehr zu, was SIGRID LÖFFLER anlässlich der Bonner *Krankheit*-Premiere schrieb: »Elfriede Jelinek ist die bekannteste österreichische Dramatikerin. Das heißt: bekannt ist sie im Ausland. In Österreich ist sie bestenfalls notorisch. Daß sie im vergangenen Jahr in Köln den Heinrich-Böll-Preis verliehen bekam, haben die meisten österreichischen Zeitungen nicht gemeldet.« LÖFFLER

zog auch einen bemerkenswerten Vergleich, bezeichnete dabei einen Unterschied: »Elfriede Jelinek schreibt eine Literatur der totalen Negation. Thomas Bernhard ist bloß der negative Staatsdichter Österreichs.«

Die Ausgangssituation von *Krankheit oder Moderne Frauen* hat ELFRIEDE JELINEK zugleich skizziert und interpretiert: »Ein Vampir mit dem Beruf einer Krankenschwester arbeitet bei einem Frauenarzt, in dessen Praxis die Frau eines Steuerberaters kommt, um ihr sechstes Kind zu gebären. Sie stirbt bei der Geburt dieses Kindes, was niemanden sonderlich zu stören scheint. Als Untote lebt sie aber weiter. Die Frau verkörpert eben wie der Vampir das weibliche Prinzip des nie ganz Da-Seins und ganz Weg-Seins in beziehungsweise aus der Wirklichkeit. Verdeutlicht wird dies mit einem Bild aus der chinesischen Malerei, daß nämlich die alten Meister in ihre Bilder gegangen und darin verschwunden sind. Die Frau ist kein großer Meister, und ihr Verschwinden wird nie vollständig sein. Sie taucht immer wieder auf, beschäftigt, wie sie nun mal ist, mit dem Verschwinden. Dies ist ein Bild für den Vampir wie auch für die Frau: eine Untote, die nie ganz lebt und nie ganz tot ist.«

Unmittelbar zu tun damit hat leitmotivistisch das Blut, ein ganz besonderer Saft nicht nur im GOETHESCHEN Sinne. JELINEK: »Bei mir wird in allen Stücken zerrissen und geblutet. Blut signalisiert für mich vor allem das Rituelle am Theater, das auf diese Weise archaische Zustände hervorbringen kann, genau das, was eben die griechische Tragödie auch konnte.« Im Film und Fernsehen hingegen sei Blut uninteressant. Und Blut habe natürlich auch mit der Angst des Mannes vor der Frau und ihren Säften zu tun, in der sich ihre Lust ausdrückt.

Die Kritik hat sich schwer getan nach der Uraufführung von ELFRIEDE JELINEKS viertem Stück, aber aus der Distanz von heute verdienen die Irritationen ein größeres Interesse, als eine bis zur Beleidigung ausartende Empörung, die den Satz einer Bühnenfigur zur Selbstdefinition der Autorin mißbraucht: »Ich bin krank, also bin ich.« Sie stellte nüchtern fest, daß jedes weibliche (Kunst-)Produkt verachtet werde. »Es ist ein bißchen Schulterklopfen, ja ja Mädels, müßt nicht so aggressiv sein, wir glauben euch ja.« Wenn Männer angefeindet werden, so JELINEK, spüre man immer noch eine Art von Respekt, nehme sie trotz allem ernst. Und rigoros: »Wenn eine Frau schreibt, dann hat es immer etwas Lächerliches. Es wird nicht akzeptiert.«

Inzwischen ist ELFRIEDE JELINEK, jenseits einer schlichten Akzeptanz, die bedeutendste deutschsprachige Schriftstellerin der Gegenwart, vom kulturellen Establishment mit allen wichtigen Preisen ausgezeichnet, an den Theatern oft aufgeführt und vom Publikum respektiert, dennoch ein Fremdling und nicht zu vereinnahmen in ihrer ästhetischen und politischen Brisanz. Ihre Kreativität gehorcht dem Prinzip Verstörung. Im literarischen Betrieb, dem sie sich keineswegs entzieht (eine unüberschaubare Fülle von Interviews und Gesprächen zeugt davon), bleibt sie ein noch immer polarisierendes Unikat.

Aber noch einmal zurück in das Frühjahr 1987, als eine Bonner Uraufführung einen Durchbruch der österreichischen Autorin auf der Bühne markierte. Sie war, wie HEINER MÜLLER konstatiert hatte, nicht nur dem Theater ästhetische Meilen voraus, sondern auch der Kritik. Das Dilemma kommt zum Ausdruck in einem kritischen Eiertanz von BENJAMIN HENRICHs. ELFRIEDE JELINEKs Text sei alles Mögliche (und möglicherweise gar nichts) und am wenigsten Theater, wobei der renommierte Kritiker einräumt – »wie bisher bekannt«. Er nennt das Stück »ein intellektuelles Riesenspielzeug, das der in jedem Fall überforderte Rezensent nun wieder auseinandernehmen darf«, ein Stück, das sich ohne Zweifel besser interpretieren als aufführen ließe. Die Autorin vergeude »ihr wirklich tolles Talent« ziemlich großzügig und großspurig, statt es zu organisieren, alles in allem: »Elfriede Jelineks ›Krankheit‹ ist ein ganz ohne Zweifel geniales Stück, aber wahrscheinlich kein gutes. Es ist wieder diese sehr österreichische und noch mehr Jelineksche Melange geworden aus ›irrsinnig begabt‹ und ›wahnsinnig blöde‹.« HENRICHs zeigt sich schon fasziniert, wenn er schwärmt: »Tragische Ironie, ironisches Pathos, der schöne Gesang des Sinnlosen«, aber er sieht ELFRIEDE JELINEKs Theatertraum – angedeutet im zitierten BRONTË-Gedicht *Die wilde Zeit ist nah* – in HANS HOLLMANNs Inszenierung nicht eingelöst, den er einen »Stechschritt-Surrealisten«, einen »Schwerathleten des Absurden« nennt; »schnaubend und schwitzend« mache er nur mächtig Theater-Dampf, statt diesen Text »lächelnd hinzunehmen« als Theaterprovokation. »Für ein ›Marstheater‹ schrieb Karl Kraus. Ganz so weit treibt es seine Nachfahrin Jelinek nicht hinaus ins Universum. Ein Mondtheater wäre auch schon ganz schön. Aber wo in Bonn, bitte, geht's zum Mond?«

So nimmt es nicht wunder, daß ELFRIEDE JELINEK der Inszenierung

HANS HOLLMANNs nachträglich ihre Billigung entzog. Sie autorisierte gleichsam eine Hamburger Version, zu der es kurze Zeit später, im Mai 1987, kam, und die BARBARA BILABEL mit der Gruppe *Babylon* auf Kampagne realisierte. Der Kritiker JÜRGEN SCHMIDT-MISSNER: »Hier waren Besessene am Werk, Arbeitsbesessene, Theaterbesessene, Jelinekbesessene. Kaum jemals dürften sich eine Regisseurin und ihre acht Darsteller(innen) so vorbehaltlos einer Herausforderung ausgesetzt haben. Die Mittel, mit denen sie arbeitet, könnten den lustvollen Grausamkeiten des Grand Guignol, den Spielregeln des Psychodramas sowie den präzisen Übertreibungen des Amsterdamer ›werkteater‹ entnommen sein und sind doch ganz und gar eigener Prägung: Hie Parodie, da bitterer Ernst, hie raffinierter Hintersinn, da beherzte Einfalt.«

Indem das Stück in akribischer Kleinarbeit Buchstabe für Buchstabe ernstgenommen und hernach »ohne Rücksicht auf irgendwelche Scham- und Schockgrenzen« in deutliche, grelle und beinahe durchgehend blutige Bilder umgesetzt worden sei, »ist am Ende freilich, wie so oft, etwas völlig anderes herausgekommen, nämlich ganz und gar nicht Unverschämtes und über weite Strecken sogar Lustvolles, in jedem Fall aber Unvergleichliches.«

BARBARA BILABEL nahm die szenisch-bildhafte Erzählweise des deutschen Expressionismus wieder auf, die durch den Nazismus abrupt abgebrochen worden war. »Es ist eben nicht ein Stück für jedermann. Man muß sich schon auf die Sprache der Jelinek einlassen. Ich wünsche mir aber eine gewisse explosive Wirkung«, sagte BILABEL vor der Premiere, und die trat dann auch ein, manche Zuschauer ertrugen das blutige Spektakel nicht. »Die Frauen beginnen zurückzuschlagen«, kommentierte die Regisseurin, und die Autorin nannte angesichts der Hamburger Aufführung die Krankheit eine Möglichkeit für Frauen, sich zu definieren (»als Gegenstück zur männlichen Ordnungswelt«). Früher hätten sich Frauen etwa mit einer Migräne lästigen Familienpflichten entzogen. »Da ist Krankheit eine Metapher für Kreativität. Sie ist alles, was nicht angepaßt werden kann, was ausufert aus dem Ordnungsuniversum.«

Bei aller »negativen Utopie« der Moderne wurzelt die JELINEK durchaus auch in der österreichischen Tradition, theater- und literarhistorisch. HEINER MÜLLER verwies auf das barocke österreichische Kasperletheater. Und immer wieder fällt der Name NESTROY, seine abgründige Komik,

sein anarchischer Sprachwitz, gegründet in einer zutiefst pessimistischen Haltung zur Welt, werden herbeizitiert. JELINEK selbst allerdings äußert sich eher reserviert: »Ich wüßte überhaupt nicht, wer Einfluß auf mich hat. Vielleicht Nestroy.« Sie habe seltsamerweise immer die Stücke von HEINER MÜLLER geschätzt, der von *Krankheit* offensichtlich begeistert war. »Er ist einer der Männer, die meine Stücke am besten verstehen.«

Wenn ELFRIEDE JELINEK über ihr Verhältnis zum Theater redet – und sie hat es ausschweifend immer getan –, dann erinnert sie an jemanden, der nachts im tiefen, dunklen Wald tapfer pfeift und laut singt, um seine Ängste zu verdrängen. Ein Theatertier sei sie nicht, hat sie einmal gesagt und damit das Theater gemeint, »so wie es ist«, und ihre intellektuelle Distanz zu ihm konstatiert. Sie glaubt an das Theater als ein politisches Medium, die Figuren auf der Bühne stehen für etwas, sind ihre Werkzeuge, mit denen sie ihre Ansichten und Einsichten dem Publikum vor die Füße wirft. Dabei setzt sie auf die Montage von Texten, legt ihren Figuren Aussagen in den Mund, die andere bereits formuliert haben. Es geht ihr nicht um abgerundete Menschen mit ihren Fehlern und Schwächen, nicht um psychologisch agierende Personen auf der Bühne, sie schafft vielmehr übersteigerte Typen ohne Interesse am diffizilen Charakter. Dabei scheut sie keinen Kontrast, keine Schwarz-Weiß-Malerei, den Holzschnitt zieht sie dem Aquarell vor. Ihre Haltung ist polemisch. »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, damit kein Gras mehr wächst, wo meine Figuren hingetreten sind.«

Ein Vorwurf gegen ELFRIEDE JELINEK gilt der vermeintlichen Maßlosigkeit ihrer Sprache, dieses Sich-Verschwenden und Sich-Verströmen, das Sich-im-Kreis-Bewegen unter Vernachlässigung von (zumal überkommener) Dramaturgie, die Lust an der Intensität der Worte. »Meine Stücke sind ja vielleicht deshalb schlecht, weil sie alle Müllhalden sind und wenig dramaturgische Eingriffe haben.« Sie merkt einmal an, dies könne auch ein Kriterium weiblicher Dramaturgie sein. Die Frau müsse in der von Männern oktroyierten Ordnung das Sprechen erst lernen, sie existiere in einer kulturellen Ortlosigkeit, und so jemand spreche natürlich sehr viel exzessiver. »Ich spreche, also bin ich, sozusagen. Ich schreibe, um am Leben zu bleiben.«

Durch die ganze Ästhetik der JELINEK geht ein polemischer Affront gegen das Theater, auf dem sie sich nie durchgesetzt habe, obwohl ihre

Stücke doch inzwischen gespielt und gerühmt werden. Eine gewisse Lebensfeindlichkeit habe sie zum Theater gebracht: »Lesen und Schreiben statt Leben. Den Wunsch, Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. Ich will genau das Entgegengesetzte: Unbelebtes erzeugen. Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater.« Sie meint das Ausdruckstheater, das deutende Theater. Sie will die Assoziationsfähigkeit des Publikums trainieren. »Der Zuschauer soll auf der Bühne nicht sehen, was er hört.« Gebärde, Bild und Sprache sind disparat und laden ein zum freien Assoziieren. »Ich will die Risse sichtbar machen. Ich will, wenn ich überhaupt noch für das Theater schreibe, ein anderes Theater. Ich will von dem Theater, das mich bisher zurückgestoßen hat, fortkommen und sehen, ob es mir nachkommt.« Das war 1989, und inzwischen gibt es wohl einige Exempel dafür, daß da Bewegung gekommen ist in die Konventionen, die ELFRIEDE JELINEK attackiert hat, von EINAR SCHLEEFs Wiener Burgtheater-Inszenierung *Ein Sportstück* bis zu CHRISTOPH MARTHALERS Zürich-Münchener Uraufführung *In den Alpen* und schließlich *Das Werk* in der Regie von NICOLAS STEMANN am Wiener Akademietheater – die Daten sind 1998, 2002 und 2003, und wir sind in der unmittelbaren Gegenwart angekommen.

JELINEKs kühner Satz: »Ich schreibe für das Theater – aber nicht für die Theaterpraxis« von 1992 muß heute relativiert werden. Die Theaterpraxis spielte sich damals für sie nur in der Intrige und in der Kantine ab; sie hatte das Gefühl, daß die Theaterleute dort wirklicher sind und leidenschaftlicher leben als überall sonst. Und da sie fasziniert ist von der Idee des Ortes (»nur das Theater wäre der Ort der allergrößten Wirklichkeit und der allergrößten Künstlichkeit«), beschäftigt sie sich lieber mit der äußersten Möglichkeit als mit der landläufigen, üblichen Praxis.

Es hat da inzwischen ein Prozeß der Erfahrung stattgefunden, der ELFRIEDE JELINEK zu der Überzeugung hat kommen lassen, daß Regisseure für sie Co-Autoren sind, »die das Stück sozusagen erst fertigschreiben«. Vom Szenischen verstehe sie bis heute nicht viel. »Ich halte mich vom Theater fern, um es besser herausfordern zu können.« Die Freigabe ihrer Texte für Regisseure, die sie am liebsten selbst auswählt, hat freilich Grenzen, etwa in der Szenenanweisung: »Da müssen Sie aber schon sehr gute Gründe haben, wenn Sie das anders machen.« Sie habe immer wieder

versucht, Regisseure für sich zu interessieren, »die diesen Texthalden Leben geben« und nennt das »einen Gebärvorgang«. Sie habe faktisch Männer gezwungen (»Frauen seltener, weil es eben nur wenige Regisseurinnen gibt, warum wohl?«), ihren Texten Leben einzuhauchen. EINAR SCHLEEF war für JELINEK ein Idealfall (»ich werde seinen Verlust nie verwinden«), weil sein großes Thema »der Ausschluß des Weiblichen« aus dem Theater war, deutlicher als jeder andere habe er das gesehen und inszeniert. Andere Regisseure, wie JOSSI WIELER, FRANK CASTORF und CHRISTOPH MARTHALER, aber auch als erster (»ohne den ich überhaupt nie auf einer Bühne gelandet wäre«) HANS HOLLMANN, hätten die Herausforderung ihrer Texte angenommen (»wieder andere würden sie nicht mit einer Feuerzange anfassen«). Das kann kaum überraschen, wenn sie doch bekennt: »Meine Figuren sprechen wie die Blinden von der Farbe, und zwar, das ist der Punkt: weil sie es eben nicht besser wissen können.«

Am 13. Dezember 2002 erhielt ELFRIEDE JELINEK in Düsseldorf den Heinrich-Heine-Preis verliehen – nach Preisen, die so große, einschüchternde Namen tragen wie HEINRICH BÖLL, WALTER HASENCLEVER, PETER WEISS und GEORG BÜCHNER. Die Laudatio hielt STEFANIE CARP, und sie hat das (vorläufig) letzte Wort zum Kosmos J., das Zitat ist frech und fröhlich montiert: »Elfriede Jelinek hat mindestens sieben Romane und dreizehn Theaterstücke geschrieben, neben: Hörspielen, Libretti, Essays. Und egal, ob man sie preist oder haßt, man muß sich zu ihrem Werk verhalten. Es ist satanisch und sperrig, sarkastisch und irritierend, polemisch und voller Trauer und unbarmherzig wahr.

Jeder ihrer Texte hat etwas ausgelöst, eine soziale Reaktion. Worauf ihre Texte auch hinzielen, denn sie bewegen jeweils ein soziales Projekt; bei aller Frivolität, Satire und Witz. Sie haben etwas Aufklärerisches, das aufs Ganze geht, statt auf das einzelne Private. Elfriede Jelinek, die sich immer wieder neu erfunden hat, die mit fast allem, was sie schreibt, ein neues Genre entwirft, weshalb sie nie epigonal werden wird, hat mit Pop als Autorin begonnen. Sie hat immer neue Bilder von sich erzeugt, sich maskiert und demaskiert, was wieder nur eine neue Maskierung war; und sich in Maskierungen viel veröffentlicht. Elfriede Jelineks literarische Prosa und ihre Theaterstücke waren immer begleitet von einem öffentlich geführten politischen Diskurs in Stellungnahmen, Interviews, Reden. Sie hat sich wie wenige literarische Autoren in die Öffentlichkeit ihres

Landes eingemischt bei gleichzeitiger Zurückgezogenheit. Es gibt nur wenige Autorinnen oder Dichterinnen, die so heftig gehaßt und wenige, die so überzeugend geehrt und anerkannt werden. Jeder hat eine Meinung über sie, auch alle die, die sie nie gelesen haben. Sie ist eine Pop-Ikone ohne Affirmation. Ihre Wirkung ist extrem: vulgäre Wut oder Hochachtung. Erstaunlich ist, je mehr Elfriede Jelinek die herkömmliche Form, wie man meint, daß ein Theaterstück geschrieben sein müßte, verließ, desto obsessiver, imaginärer wurden ihre Stücke, und desto mehr wurde sie gespielt. Es hat im Theater in den letzten Jahren ein enormer Wechsel im Umgang mit Texten stattgefunden; und Elfriede Jelinek hat den herbeigeführt. Es ist ganz selten, daß ein Autor, eine Autorin so etwas herstellt, eine neue Aufführungspraxis ermöglicht und erfordert, und das dann auch durchsetzt.«

Im Jahre 2004 bekam ELFRIEDE JELINEK den Nobelpreis für Literatur verliehen: »Für den musikalischen Fluß von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen«, heißt es in der Begründung der Schwedischen Akademie. JELINEK überführe ihre Gesellschaftsanalyse in grundlegende Zivilisationskritik, andererseits habe sie mit leidenschaftlicher Wut Österreich geißelt, das sie als Totenreich darstelle. Ihre Texte schwebten zwischen Prosa und Poesie, Beschwörung und Hymne. Der Nobelpreis hat die kulturelle Öffentlichkeit weiter polarisiert und ihre Rezeption im Widerspruch befördert.

WERNER JUNG

Von vorletzten und letzten Dingen

Anmerkungen zu BOTHO STRAUSS

Einer, der immer von den letzten Dingen redet, auch wenn er sie in eine Kritik an den vorletzten menschlichen und gesellschaftlichen Begebenheiten verpackt: BOTHO STRAUSS. Bei ihm »herrscht« seit eh und je »Endzeit«¹ – nicht erst seit jenem fatalen, mißverständlichen und rhetorisch überhitzten Essay *Anschwellender Bocksgesang* (1993), der dann – zum Schaden seines Autors – zum Manifest einer neuen intellektuellen Rechten gekürt worden ist. Wenn ich selbst zurückblicke, dann mögen für mein eigenes Mißverstehen und Nicht-Verstehen(wollen) von STRAUSS weniger die möglichen politischen Implikationen als gerade diese letzten – rundheraus gesagt: metaphysischen – Reflexionen des Autors verantwortlich gewesen sein.

1977 habe ich als junger Student der Germanistik in Aachen für unsere Senioratszeitung, ein hektographiertes achtseitiges Blättchen der Studentenvertretung, BOTHO STRAUSS' Erzählung *Die Widmung* besprochen. Woran ich mich dabei noch erinnere, ist zweierlei: die Larmoyanz, die der 22jährige Student von ganz weit linksaußen dem jungen 34jährigen Schriftsteller glauben zu müssen, und die harsche Abfuhr, die ihm daraufhin von einer schon älteren, geschätzten Kommilitonin (die bereits damals Mutter zweier Kinder war) widerfahren ist. Ignorant nämlich und ebenso ungerecht habe ich mich gegenüber Text und Autor verhalten, so ihre Reaktion. Meine Antwort darauf kenne ich nicht mehr, habe es wohl auch für nicht gar so wichtig gehalten. Nur: STRAUSS' Text, meine *Basisintuition* und (leider – oder gottseidank – nicht mehr erhaltene) Rezension sowie die Reaktion der Kommilitonin – sie haben gewiß so stark nachgewirkt, daß mir der Autor und seine Texte die längste Zeit aus dem Blickfeld geraten sind.

1 GERHARD VOM HOFE / PETER PFAFF: *Botho Strauß und die Poetik der Endzeit*. In: *Strauß lesen*. Hg. v. MICHAEL RADIX. München, Wien: Hanser 1987, S. 37.

Ein numinoser Generalverdacht reicht aus, jahrelange Affekte einer Leseverhinderung, ja geradezu Apathie hervorzurufen! Was – mindestens in historischer oder vielmehr historisierender Perspektive – sogar plausibel klingen kann; denn BOTHO STRAUSS gilt in seinen Anfängen als Bühnenautor, aber auch mit seiner Erzählung als Repräsentant jener »Neuen Subjektivität«, Innerlichkeit oder gar – völlig despektierlich – Weinerlichkeit in der BRD, die versuchte, Kapital aus dem Katzenjammer nach '68 und einer gescheiterten Politisierung der Literatur zu schlagen. Klar, daß damit ein junger Germanistikstudent jener Jahre, der sich – wenn er nicht gerade außerhalb des Seminars mit Politik beschäftigt war – in Lehrveranstaltungen über Vormärzliteratur, HEINE und das Junge Deutschland, über BRECHTS Lehrdichtungen oder die Debatten um den richtigen Realismusbegriff in der Kunst engagierte, wenig anfangen konnte. Wir lasen eben LUKÁCS und MARX, profitierten von der DDR-Literatur (und Wissenschaft), entdeckten den »Werkkreis Literatur der Arbeitswelt« und die Reportagen von WALLRAFF – auch wenn wir »klammheimlich«, um einen politisch unkorrekten Ausdruck der Zeit zu verwenden – unzufrieden waren und in unserer *Privatlektüre* doch wieder viel lieber auf so etwas wie »bürgerlichen Realismus«, auf existenziell ansprechendere Formen der Literatur sowie auf US-amerikanische Autoren zurückgriffen. Kurzum: der bekannte Hiatus zwischen Theorie und Praxis, ästhetisch-politischem Anspruch und tatsächlicher Lektüre, auf allen Ebenen. Anders ausgedrückt: das undeutliche Gespür des Linken, der (kritischen) Marxisten insgesamt, daß es bei Kunst und Literatur immer noch um ein »Mehr« gehen muß, um einen ästhetischen Mehrwert, der diesseits des bloß *Gut-Gemeinten* (und politisch-programmatisch Richtigen) angesiedelt ist. (Ich erspare mir hier diskreditierende Beispiele und verbinde das mit dem puren Hinweis auf die anhaltende Notwendigkeit einer Beschäftigung mit LUKÁCS' konservativer ästhetischer Theorie.)

Jedenfalls hat es bei mir lange gedauert und etlicher gescheiterter Versuche bedurft, um BOTHO STRAUSS neu lesen zu können. Erst dieser Tage – im Zusammenhang eines Gastsemesters, das der inzwischen längst zum Literaturwissenschaftler avancierte Verfasser an der University of Virginia verbracht hat – bin ich auf STRAUSS zurückgekommen. Nämlich im Blick auf die »reading list«, auf der das amerikanische Department die seiner Meinung nach wichtigen, kanonischen Werke und Texte der deutschen

Literatur vom Nibelungenlied bis zur Postmoderne zusammengefaßt hat. Was, so fragen die Studenten den auf die Gegenwart spezialisierten und daher für ein Semester engagierten Literaturwissenschaftler aus Deutschland, hat BOTHO STRAUSS mit der Postmoderne zu tun? Warum kann ein Theaterstück wie *Groß und klein* repräsentativ sein? Gute Fragen, für die ich gleichwohl die üblichen literarhistorischen Antworten parat habe: Da sind der Paradigmenwechsel in der Literatur nach '68 in der BRD, Verunsicherungen und »neue Unübersichtlichkeiten« (JÜRGEN HABERMAS²), die Rezeption der US-amerikanischen Pop- und Underground-Literatur samt vorgelagerter Beat Generation, LESLIE FIEDLERS Formel »close the border, close the gap«. Und die Studenten sind's zufrieden – ich jedoch nicht.

So beginne ich denn BOTHO STRAUSS wieder zu lesen, kreuz und quer, schließlich ein wenig systematischer (aber was heißt das schon?), die Prosa, Romane und Erzählungen, die Stücke, die Essays. Allerspätestens an der Stelle hat STRAUSS mich überzeugt, wo er in seinem Prosaband *Niemand anderes* (1987) das Bild von einem Todkranken und seiner Partnerin gezeichnet hat: »Der Todkranke, der nur noch die nächststehende Person um sich erträgt. Von Leiden gezeichnet, erschöpft in seiner Stimme und seinem Wesen, kriecht er zurück unter den Blick eines einzigen Menschen und endet das Leben, wie es begann, im Augenvertrauen. Eine, nur eine, die mit Blicken sicher geleitet ins Verstehen und wieder hinaus. Wenn nichts mehr zu sagen ist und der Sterbende lange durch ihr Gesicht hinaussieht auf ein unbekanntes Land. Die Wachende, der Sterbende, niemand anderes. Stille ohne jedes Warten. Frist, in der nichts mehr zu tun ist. Bleiben und Gehen in einem Raum vereint. Zwischen ihnen nichts als die Zeit, die war; sie selbst, nicht Erinnerung.«³

Das sitzt oder trifft, weil es einen und jeden betrifft. Hier hat jemand eine Beobachtung bis zu jener Tiefendimension weitersponnen, in der eine existenziell-anthropologische Rückkoppelung im Leser stattfindet. Eigenes Ausgesetztsein dringt in den engen Bildrahmen ein und konfrontiert den Rezipienten mit sich selbst. Keine Antwort, keine Lösung – es

2 JÜRGEN HABERMAS: *Die Neue Unübersichtlichkeit*. Kleine politische Schriften V. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

3 BOTHO STRAUSS: *Niemand anderes*. München, Wien: Hanser 1987, S. 48.

bleibt am Ende nur die »Gestalt der unkonstruierbaren Frage« (ERNST BLOCH⁴).

Daher greifen auch die Schubladen nicht; STRAUSS paßt weder in diejenige mit der Aufschrift »Neue Subjektivität«, wiewohl er natürlich da seinen literarischen Ausgangspunkt findet und ein Vergleich mit so verschiedenen Autoren wie PETER HANDKE, NICOLAS BORN oder ROLF DIETER BRINKMANN reizvoll wäre, noch in die mit dem Label Postmoderne, das allzu leichtfertig einer als Avantgarde von der Literaturkritik wahrgenommenen Literatur seit den achtziger Jahren übergestülpt worden und längst zur Leerformel erstarrt ist. Vom Vorwurf des Rechtsextremismus völlig zu schweigen. BOTHO STRAUSS ist ein Fossil, ein Solitär, der sich der Öffentlichkeit weitestgehend entzieht, und ein Autor, dessen Rollenverständnis auf die französischen Moralisten und auf einen LA BRUYÈRE mit seinen *Caractères* zurückgeht, nicht zu vergessen auch den späten ERNST JÜNGER, von dessen Tagebuchstil STRAUSS nachhaltig geprägt worden ist. Nie geleugnet, wiewohl später dann mit ironischer Distanzierung erwähnt werden die Einflüsse THEODOR W. ADORNOS und der kritischen Theorie. Überhaupt klingt die Bezeichnung vom *poeta doctus* für BOTHO STRAUSS eher milde, da sich die vielfältigsten Lektürespuren kanonisch-klassischer Provenienz bis zu postmodernen Theorien (PAUL VIRILIOS etwa) und – vor allem in Texten seit den neunziger Jahren – neuesten naturwissenschaftlichen Arbeiten zeigen.

Diese Referenzen bilden sich auf doppelte Weise ab: nicht nur inhaltlich (durch Zitat oder Paraphrase), sondern auch strukturell. STRAUSS' gelungenste Texte, so scheint mir, sind nämlich solche Mischtexte (oder, in frühromantischer Terminologie, »unordentlichen Bücher«), die – wie in *Paare*, *Passanten* oder *Niemand anderes* – Alltagsbeobachtungen und Wahrnehmungen, Skizzen zu Geschichten und Erzählungen, sentenzenhafte Notate und Theoriefragmente nebeneinander stehen lassen. Er ist Physiognom und Physiker zugleich, konturiert ebenso den Mikrokosmos (genannt Subjekt) wie den Makrokosmos (von der Gesellschaft bis hinauf oder vielmehr hinab zur globalen Kontaminierung und Verwüstung).

4 ERNST BLOCH: *Die Gestalt der unkonstruierbaren Frage*. In: Ders.: *Geist der Utopie*. Erste Fassung (1918). Gesamtausgabe, Bd. 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 343 bis 389.

Ausgangs- und wieder Endpunkt von STRAUSS' Arbeiten, in denen VOLKER HAGE einmal zu Recht einen Chronisten und Seismographen der (westdeutschen) Gesellschaft am Werk gesehen hat,⁵ kreisen um menschliche Beziehungen, um Paar- und Liebeskonstellationen, wodurch eben – jetzt durchaus mit MARX zu reden – Entwicklung und Zustand der Menschheitsgeschichte abgelesen werden können.

Wem fielen nicht ganze Fortsetzungsgeschichten ein, wenn STRAUSS die folgende Miniatur mit ihren Lücken in der Dramaturgie schildert? »In einem Restaurant erhebt sich eine größere Runde von jungen Männern und Frauen. Es ist bezahlt worden, und alle streben in lebhafter Unterhaltung dem Ausgang zu. Doch eine Frau ist sitzen geblieben am Tisch und sinnt dem nach, was eben an Ungeheuerlichem einer gesagt hat. Die anderen stehen bereits im Windfang des Lokals, da kommt ihr Mann zurück. Er hat kurz vor dem Ausgang bemerkt, daß ihm die Frau fehlt. Aber da steht sie auch schon auf und geht an ihm vorbei durch beide Türen.«⁶

Oder auch die *Geschichte* jener beiden Alten Schwestern: »Die beiden Alten Schwestern sitzen nebeneinander vor ihrem Telefon. Der Mann der einen Schwester wurde ein weiteres Mal ins Krankenhaus gebracht. Unüberwindliche, unausschlafbare Lebensmüdigkeit. Das harte, beherrzte Läuten des Telefons und dahinter diese so leise, klägliche Stimme des Alten Mannes auf seinem Krankenbett. Noch ein letztes Fern-Gespräch. Körperlos, nurmehr an einem Sinn hängt die Verbindung, dem Gehör. Schon das nächste Gespräch wird die Erinnerung sein. So, nach und nach den äußeren Sinnen der Schwestern entzogen, kehrt er ein in ihren Sinn.«⁷

STRAUSS benennt und markiert Widersprüche in unserer alltäglichen Existenz, unserem »ordentlichen Voranleben« (BRIGITTE KRONAUER⁸). Sie bleiben unratifiziert stehen, lösen sich in keiner spekulativ erzwungenen höheren Einheit auf, an die viele von uns – im Irrglauben, daß Gegensatz und Widerspruch Gegensätze sind – leichtfertig geglaubt haben. Der

5 VOLKER HAGE: *Nachwort*. In: BOTHO STRAUSS: *Über Liebe*. Geschichten und Bruchstücke. Stuttgart: Reclam 1989, S. 137.

6 BOTHO STRAUSS: *Paare, Passanten*. München, Wien: Hanser 1981, S. 9.

7 Ebenda, S. 39.

8 BRIGITTE KRONAUER: *Berittener Bogenschütze*. Stuttgart: Klett Cotta 1986, S. 101.

Widerspruch ist der Gegensatz, punktum, und das Leben in seiner banalen Geläufigkeit und Alltäglichkeit weder rational noch irrational, sondern *faktum brutum*. Der Schriftsteller BOTHO STRAUSS beobachtet Oberflächen, Außenseiten und Marginalien, die gleichsam unterhalb der gewohnten Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsdisposition angesiedelt sind, um sie in der Textgestalt neu und konzentriert vor unsere Augen zu rücken. *Verhüllt*, nämlich eingekleidet in diese Oberflächenstrukturen von Gesellschaft und Geschichte, Subjekt und Objekt, scheinen nun die (letzten) metaphysischen Kerne auf, jene existenziellen oder gar ontologischen Fragen: nach dem möglichen Sinn in einer und trotz einer sinnentleerten, sinnfernen Welt und Wirklichkeit.

Immer wieder evoziert STRAUSS in seinen Texten – in den Theaterstücken geradeso wie in der Prosa – Bilder des Steckenbleibens und Einklemmtseins in der puren Alltäglichkeit, jenem »Dunkel des gelebten Augenblicks«, von dem schon BLOCH sprach⁹ und vor dem der junge LUKÁCS eindringlich als »schädlichem Raum« der unmittelbaren Gegenwart gewarnt hatte.¹⁰ Bei STRAUSS verschärft sich die Situation dadurch, daß er jeden geschichtsphilosophischen Ausweg ausschlägt und die Subjektivität in ihrer transzendentalen Verlassenheit sich selbst überläßt.

Dazu einige Zitate, die zudem zeigen, daß der Bocksgesang-Essay keine »Rechtswendung« des Schriftstellers bedeutet, sondern sich vielmehr einreihet in einen kultur-, zivilisations- und vor allem gegenwartskritischen Denkstil, der STRAUSS seit den späten siebziger Jahren auszeichnet.¹¹ In *Paare, Passanten* ist von »den Fesseln der totalen Gegenwart«, ja von der »totalen Diktatur der Gegenwart« die Rede, der gegenüber das Kunstwerk Distanz zu bewahren habe. An anderer Stelle wird das Wirkliche als

9 ERNST BLOCH: A. a. O., S. 369 und 373.

10 GEORG LUKÁCS: *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923). Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1970, S. 348.

11 Wer in STRAUSS' Texten allerdings, wie im letzten, die Ergebnisse zusammenfassenden Satz einer Dissertation geschehen, »Fermente eines kulturpolitischen Rückschritts« zu sehen glaubt, der weiß scheinbar immer noch genau, wohin sich das Rad der Geschichte und des Fortschritts mit Notwendigkeit bewegen wird. (WALTER RÜGERT: *Die Vermessung des Innenraums*. Zur Prosa von Botho Strauß. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S. 277).

»das Wenige« bezeichnet.¹² Seele und Dinge, erscheint es dem Erzähler im Roman *Rumor*, fallen »rumpelnd auseinander«. »In einem zähen Strudel der Wiederholungen dreht sich das ganze Seelenleben und mehr als nur eine Handvoll tiefere Regungen haben wir nicht. Denn wir sind rundum bloß mit Einem Würfelwurf hingewürfelt ...«¹³ Und in *Niemand Anderes* dann wird die »schmierige, zähflüssige Tagtäglichkeit«¹⁴ attackiert, auf die man möglicherweise nicht anders reagieren kann als das junge Mädchen aus dem Stück *Die Zeit und das Zimmer* mit seiner stoischen Verweigerungsgeste: »Besagtes Leben, um noch einmal darauf zurückzukommen, wir haben ja nur unsere Erinnerungen. Alles übrige: am Fenster stehen und hinaus schauen, bis man vom Erdboden wieder verschwunden ist.«¹⁵ Im *Anschwellenden Bocksgesang* wird dann dieser Zeit- und Augenblicksfetischismus, in dem jede (Erinnerungs-)Kultur verloren zu gehen droht, vor allem auf die »Totalherrschaft der Gegenwart« (*Bocksgesang* 204), die STRAUSS im »Regime der telekratischen Öffentlichkeit«¹⁶ zusammenfaßt, zurückgeführt. (Wobei ich an dieser Stelle die Diskussion um STRAUSSENS unselige Unterscheidung von rechts und links – von rechter Erinnerungskultur und linker Verbrecher-Dialektik – bewußt ebenso ausblenden möchte wie die spannende Frage nach verborgenen und verschwiegenen Korrespondenzen gerade mit linken, kritisch-theoretischen Überlegungen eines GÜNTHER ANDERS oder von ADORNO-HORKHEIMER.)¹⁷

Zu einem guten Stück sind STRAUSS' Texte lesbar – in bester aufklärerischer Tradition, aber mit umgekehrten Vorzeichen – als Entlarvungen des öffentlichen Diskurses mit seinen Spielregeln, als Entbergungen von

12 BOTHO STRAUSS: *Paare, Passanten*. S. 105, 111 und 114.

13 Ders.: *Rumor*. München, Wien 1980, S. 148 und 45.

14 Ders.: *Niemand anderes*. S. 149.

15 Ders.: *Die Zeit und das Zimmer*. Wien 1990, S. 109 (= Burgtheater Wien. Programm- buch Nr. 59)

16 Ders.: *Anschwellender Bocksgesang*. In: *Der Spiegel*. H. 6 / 1993, S. 204 und 207.

17 Zur Diskussion um den *Bocksgesang* vgl. neuerdings: ROBERT WENINGER: *Vom anschwellenden Bocksgesang*. Botho Strauß und die rechte Rückkehr zum Mythos. In: Ders.: *Streitbare Literaten*. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser. München: Beck 2004, S. 149–164.

Entfremdungen, ja Verdinglichungen, denen gegenüber STRAUSS dann – und ganz emphatisch – auf die traditionell idealistische Hochschätzung von Kunst und Literatur als den einzigen Weisen einer authentischen Sprache des Menschen setzt. Um diesen Kern kreisen dann auch seine ästhetischen und poetologischen Reflexionen und Maximen aus *Paare, Passanten*, wenn es da unter anderem heißt, daß diese Sprache »ein tiefes Zuhause und ein tiefes Exil« darstellt. Zwei Seiten später zitiert STRAUSS OCTAVIO PAZ, der den Schriftsteller als denjenigen bezeichnet, der an seiner eigenen Existenz zweifelt und die Literatur dann beginnen läßt, »wenn einer sich fragt: wer spricht in mir, wenn ich spreche?«¹⁸ Um zu resümieren: »Man schreibt einzig im Auftrag der Literatur. Man schreibt unter Aufsicht alles bisher Geschriebenen. Man schreibt aber doch auch, um sich nach und nach eine geistige Heimat zu schaffen, wo man eine natürliche nicht mehr besitzt.«¹⁹

Es geht eben nicht zuletzt immer in Kunst und Literatur um letzte und vorletzte Fragen, mögen diese selbst auch noch so sehr im historischen Gewand auftreten. Es geht nämlich darum, daß, wie es WOLFGANG ISER in seiner anthropologischen Literaturtheorie dargelegt hat, die literarisch-künstlerische Fiktion uns unser aktuelles, gelebtes Leben überschreiten und transzendieren läßt, uns mit einem »Horizont vorstellbarer Möglichkeiten« konfrontiert.²⁰ Dadurch dann können wir auch, um mit HENRY JAMES zu sprechen, »im Lesen von Literatur wenigstens zeitweilig immer andere werden und, in andere Welten versetzt, dort ein anderes Leben führen«.²¹ Genau das hätten wir damals schon – hätte der Verfasser schon 1977, als wir BRECHT statt STRAUSS, vermeintlich engagierte statt verinnerlicht-resignierter Literatur, lesen, erfahren können – hätten wir nämlich BRECHTS späte Lyrik und Ästhetik mit ihrer Beschwörung der letzten Dinge (Natur / Kindheit / Liebe und Tod) näher – etwa mithilfe von KLAUS SCHUHMANNs Interpretationen!²² – in Augenschein genommen.

18 BOTHO STRAUSS: *Paare, Passanten*. S. 101 und 103.

19 Ebenda, S. 103.

20 WOLFGANG ISER: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*. Konstanz 1990, S. 27.

21 Ebenda, S. 30.

22 vgl. KLAUS SCHUHMANN: *Untersuchungen zur Lyrik Brechts*. Themen, Formen, Weiterungen. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1973.

PETER GUGISCH

FÜHMANN'S *Rumpelstilzchen*

Im Frühjahr 1984, auf seinem letzten Krankenlager, hat FRANZ FÜHMANN die Geschichte vom *Rumpelstilzchen* neu erzählt.¹ Seine Lesart setzt ein, wo sich der Märchenvorhang schließt: Der Namenszauber ist gebrochen, der Rumpelstilz, der bei FÜHMANN vormals ein mächtiger Berggeist war, liegt als »häßlicher Strunk« am Boden. Loregunde, die Müllerstochter und nun die Frau Königin, hat gesiegt. – Da betritt der König das Zimmer. Er will Gold! Neues Gold! Setz dich ans Spinnrad, fordert er und fügt charmant hinzu: »Ich ließe dich wirklich höchst ungern köpfen.« Verzweifelt sucht Loregunde nach ihrem Helfer. Sie findet ihn schließlich in einem stillgelegten Bergwerk. Sie bittet. Sie droht. Sie verspricht ihm alle Kinder der Umgebung ... Aber Rumpelstilzchen hat keine Kraft mehr. Als sie seinen Namen erneut ausspricht, bricht der Berg donnernd über ihnen zusammen.

FÜHMANN hat diese kleine, teils komische, teils traurige und zuletzt bitter-böse Geschichte als Hörspiel geschrieben. Am 31. Mai 1984, 38 Tage vor seinem Tode, notiert er in einem Brief an MARGARETE HANNSMANN: »Mittwoch geh ich wieder in die Chirurgie, Darm röntgen und andere Annehmlichkeiten, dann wird man weiter sehn, wenn man was sieht«, und dann folgt – fast trotzig – der Nachsatz: »Mach ich halt Hörspiele und schreib wüste Träume.«²

Das *Hauptgeschäft*, die Arbeit an erzählenden und essayistischen Texten, muß warten. Für sie braucht FÜHMANN seine poetische Werkstatt in der Einsiedelei: die Wellblechbaracke in Märkisch-Buchholz. So entstehen zwischen Januar und Juni 1984 zunächst *Zwei Kasperlstücke*³ und dann drei

- 1 FRANZ FÜHMANN: *Rumpelstilzchen*. Hörspiel für Erwachsene nach dem Märchen der Brüder Grimm. In: *Höchste Zeit. Hörspiele*. Berlin: Henschel 1989, S. 109–132 (= *dialog*). Alle Textstellen werden nach dieser Ausgabe zitiert. Ursendung 4. 7. 1987.
- 2 FRANZ FÜHMANN: *Briefe 1950–1984*. Eine Auswahl, hg. v. HANS-JÜRGEN SCHMITT. Rostock: Hinstorff 1994, S. 475.
- 3 FRANZ FÜHMANN: *Schlipperdibix und klapperdibax! Zwei Kasperlstücke*. Rostock: Hinstorff 1985.

Hörspiele nach Märchen der Brüder GRIMM: *Das blaue Licht*⁴, *Rumpelstilzchen* und *Von dem Machandelboom*⁵. Alle drei wurden postum vom Rundfunk der DDR produziert und mehrfach gesendet. Kein Zweifel: Die Hörspieltexte sind Gelegenheitsarbeiten (wenn man den Begriff *Gelegenheit* in diesem Zusammenhang gelten lassen will). Nebensächlich oder gar belanglos aber sind sie nicht. Der Tod hat sie ans Ende von FÜHMANN'S Schaffen gerückt. Sie bilden gleichsam die Coda eines Lebenswerkes, dessen Hauptthemen ein letztes Mal zitiert, spielerisch variiert und in einer furiosen Stretta zu Ende geführt werden.

Das gilt besonders für *Rumpelstilzchen*. Das Hörspiel beginnt mit einem lakonischen Sprechertext: »Wir senden ein Hörspiel – nicht für Kinder! – nach dem Grimmschen Märchen vom Rumpelstilzchen.« Die strikte Absage an die jungen Hörer und Leser überrascht. 1968 hatte FÜHMANN die *Shakespeare-Märchen* (*Perikles*, *Ein Sommernachtstraum*, *Das Wintermärchen*, *Der Sturm*) nacherzählt und sein Buch ausdrücklich an Kinder adressiert. Damals hatte er sein Vorhaben in einem beigefügten Brief an die jungen Leser erläutert: »Es gab eine Zeit, da war Shakespeare so verzweifelt, daß er fast nicht mehr an den Menschen glauben wollte. Er sah nur Schurkerei und Niedertracht ... In seinen letzten Dramen, eben seinen Märchen, gewann Shakespeare den fast verlorengegangenen Glauben an die Menschheit zurück. Die Märchen enden alle glücklich, aber die Helden kommen nur auf schwierigen Wegen, mit Opfern und nach Wandlungen, zum Glück.«⁶

Sechzehn Jahre später, 1984, sind alle Hoffnungslichter verlöscht. »And my ending is despair«, sagt Prospero im *Sturm*. FÜHMANN ist von SHAKESPEARES späten Komödien zu den *Kinder- und Hausmärchen* der GRIMMS zurückgekehrt, die sein Schaffen von früh an begleitet haben. Aber diese

4 FRANZ FÜHMANN: *Das Blaue Licht*. Hörspiel für Erwachsene nach dem Märchen der Brüder Grimm. In: *Schrei der Wildgänse. Hörspiele*. Berlin: Henschel 1988, S. 207–231 (= *dialog*). Ursendung 29. 4. 1986.

5 FRANZ FÜHMANN: *Von dem Machandelboom*. Hörspiel nach PHILIPP OTTO RUNGE und den Gebrüdern GRIMM. Maschinen-Manuskript der Hörspielabteilung des Rundfunks der DDR. Berlin 1987. Ursendung 9. 7. 1988.

6 FRANZ FÜHMANN: *Shakespeare-Märchen. Für Kinder erzählt*. Berlin: Der Kinderbuchverlag 1983, S. 103.

Märchen haben für ihn ihre Unschuld verloren. In seiner Lesart sind sie keine Geschichten für Kinder mehr. Sie taugen auch nicht als Schutz gegen Verzweiflung. Es gibt kein glückliches Ende, keinen versöhnenden Schluß, und wer nach den Märchenhelden fragt, stößt auf Schwierigkeiten.

Rumpelstilzchen hat keinen Helden, der auszieht, das Glück zu suchen. Schon bei den GRIMMS ist die Titelgestalt (anders als Rotkäppchen, Hans im Glück oder das tapfere Schneiderlein) keinesfalls *Held* des Märchens. *Rumpelstilzchen* ist ein Kobold, eine Unperson, »ein gar zu lächerliches Männchen«, das *aus dem Off* kommt und zum Schluß wieder verschwindet, indem es »sich selbst mitten entzwei«⁷ reißt. Das *Rumpelstilzchen* der GRIMM-Brüder hat keine Vorgeschichte und kein erkennbares Motiv. Daß der kleine Helfer zunächst betrogen und hernach ausgespäht und überlistet wird, spielt für die Moral der Geschichte keine Rolle. Die Königin besiegt den Kobold und rettet damit ihr Lebensglück – aber ist sie deshalb eine *Heldin*?

Anders bei FÜHMANN. Hier ist *Rumpelstilzchen* *dramatis persona*. Aus dem Es wird ein selbstbewußter Er. (In einer handschriftlichen Fassung verzichtet der Autor auf den Diminutiv und spricht vom *Rumpelstilz*).⁸ – Noch bevor die Hörspielhandlung einsetzt, wird die Titelgestalt von der Erzählerin vorgestellt: »Einst war Er ein mächtiger Fürst unter der Erde, König eines Volks zwischen Silber und Schlaf. Aber das ist lange her. Jetzt haust er in einem verbrochenen Silberbergwerk.«

Danach kommt *Rumpelstilzchen* selbst zu Wort. Aus der Ferne, »seltsam aus tiefer Tiefe« hört man seine Stimme (die in der Hörspielinszenierung mit ERWIN GESCHONNECK sehr prominent besetzt ist!): »Heute back ich / morgen brau ich / nach den schönsten Kindern schau ich, / o wie gut, daß niemand weiß –« Darüber wieder die Erzählerin: »Den Unterirdischen droht das Vergreisen. Die Schöße ihrer Frauen verdorren. So spähen sie nach günstigen Zeichen, sich Nachwuchs von

7 *Rumpelstilzchen*. In: *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*. Bd. 1. Marburg: N. G. Elwert 1941, S. 313f.

8 Die Handschriften und Entwürfe zu *Rumpelstilzchen* liegen im Franz-Fühmann-Archiv, Mappe 335, der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg.

Menschenkindern zu schaffen.« Nun erst setzt die Handlung mit »Mühlengelklapper« ein.

Die Exposition ist unmißverständlich: Rumpelstilzchen ist auch bei FÜHMANN kein selbstloser Philanthrop. Der unbekannte Helfer handelt aus wohlbegründetem Interesse, denn die »Unterirdischen« können aus eigener Kraft nicht überleben. Der Gang zu den Menschen ist bitter nötig. –

FÜHMANN hat den *sozialen Status* seines Protagonisten genau beschrieben: Rumpelstilzchen haust *im Berg*⁹ (wo sich der Autor seit seiner Zeit im Mansfeldischen Bergbau genau auskennt). Er ist »ein Fürst unter der Erde«, ein Herrscher also, der dem oberirdischen Königspaar durchaus ebenbürtig ist. Anhand der handschriftlichen Fassungen läßt sich feststellen, daß FÜHMANN auch andere Bezeichnungen erwogen hat, bevor er sich für den eleganten und poetischen Titel »König eines Volks zwischen Silber und Schlaf« entschied. So war Rumpelstilzchen zunächst »ein Herr in den Wurzeln der Metalle«, und das Verhältnis zwischen den Oberirdischen und den Unterirdischen wurde ausführlich (und etwas umständlich) beschrieben: »In dem Maße, in dem die Menschen die Tiefe der Erde erobern, stören sie die dort wirkenden Mächte und verkehren die ursprüngliche Zusammenarbeit« (an anderer Stelle heißt es: »die einstige Nachbarschaft«) »in Verslossenheit, Argwohn, Tücke und Feindschaft.«

Rumpelstilzchen erscheint bei FÜHMANN als eine Kraft, die die Natur vor der Zerstörung durch die Menschen bewahren will. Doch ein Märchenheld ist der Rumpelstilz gewiß nicht. Er ist ein *guter Geist*, aber »der Kleine« (wie ihn Loregunde gönnerhaft nennt) ist kein allmächtiger Erdgeist, sondern nur ein Mahner, der mit den Menschen zugrunde geht, wenn sie seine Mahnungen in den Wind schlagen. Nur die Menschen selbst können die Katastrophe abwenden! Er kann nur warnen. »Mit erlöschender Stimme« sagt er der Königin: »Ihr seid töricht, ihr Menschen. Ihr schwächt euch selbst, wenn ihr uns vernichtet. Wer soll da unten dann Ordnung halten? Ohne uns stürzt der Erdboden ein.«

9 FRANZ FÜHMANN: *Im Berg*. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß, hg. v. INGRID PRIGNITZ. Rostock: Hinstorff 1991, enthält Materialien, die FÜHMANNs langjähriges Ringen um das Bergwerksprojekt veranschaulichen.

So spricht kein *Held*. Alle Zuversicht ist erloschen. Der Märchenton bricht, und hinter den vertrauten Mustern wird der mythische Grund erkennbar: Er betrifft das Urverhältnis von Mensch und Natur. »Der Mythos ist frei von jedem Wunschdenken«, hat FÜHMANN elf Jahre zuvor in den *Zweiundzwanzig Tagen*¹⁰ geschrieben. »Das Märchen lehrt träumen, der Mythos lehrt leben. Das Märchen gibt Trost, der Mythos Erfahrung.« – Kurze Zeit nach Rumpelstilzchens Warnung wird die furchtbare Voraussage wahr. Der Berg birst und begräbt beide, die Königin und den Bergfürsten. Die ökologische Katastrophe (ein Begriff, der vor zwanzig Jahren noch nicht benutzt wurde) hat sich nicht mehr abwenden lassen.

Ein Ende mit Schrecken. Aber bevor sich das Menetekel erfüllt, erlebt der Hörer eine wechselvolle Geschichte, die verschiedene Register zieht und durchaus auch dem Märchen gibt, was des Märchens ist. Die Vielgestalt der Geschichte weist auf ihre Entstehung: FÜHMANN ruft in der Einsamkeit seines Krankenzimmers ab, was sein Gedächtnis bewahrt hat. Deshalb ist *Rumpelstilzchen* wie ein Kabinettschrank mit vielen Türen, hinter denen sich immer neue Fächer auftun. Man kann lange lustvoll in ihm stöbern, ehe man auf die letzte Tür stößt, hinter der die Verzweigung des Autors eingeschlossen liegt.

Der Anfang der Geschichte – die Exposition zum vertrauten Märchen – trägt komische Züge. Die erste *Tür* öffnet sich zu einer burlesk-satirischen Episode. König Reginald I. will mit der Kutsche durch sein Land fahren, um sich »von der blühenden Wohlfahrt des Reiches und dem Glück der Untertanen höchstselbst ein höchstaugiges Bild zu machen«. Deshalb hat er seinen kunstvoll sächselnden Innenminister (eine Parade-rolle für EBERHARD ESCHÉ!) ausgesickt, die Reise vorzubereiten. Der kommt auch zu Gottfried Müller, dem Müller, und übergibt ihm die vorbereiteten Repliken auf die königlichen Fragen. Wenn Seine Majestät »gnädigst geruhen« wird, ihn zu examinieren, soll er »spontan« antworten ... – Der Müller lernt seine Lektion. Alles klappt vorzüglich:

10 FRANZ FÜHMANN: *Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens*. Rostock: Hinstorff 1973. Auf den Seiten 202–215 (am 2. 11.) beschäftigt sich FÜHMANN explizit mit Mythen und Märchen. Hier S. 209.

König (aus der Kutsche): Er ist also der Müller?

Müller: Untertänigst Eurer Majestät zu Befehl!

König: Aha. – Wie gehn die Geschäfte?

Müller: Untertänigsten Dank, ausgezeichnet. Sie könnten nicht besser gehn, Majestät.

Und so weiter: Jeder Bürger der DDR kannte dieses Ritual, das hier – bis in den Tonfall hinein – parodiert wird. – Aber dann gibt es einen Zwischenfall. Der König entdeckt des Müllers Tochter und fragt ihn (nun wirklich »spontan«): »Diese Mamsell da ist wohl Seine Tochter?« Der Müller, völlig aus dem (Rede-)Konzept gebracht, erschrickt, verstummt zunächst und stammelt schließlich:

»(in totaler Verwirrung) Äh, sie – äh, ihr Hut, Majestät – sie kann Stroh zu Gold spinnen, Majestät!« Damit nimmt die Geschichte ihren bekannten Lauf.

FÜHMANN hat die Episode vom Müller, den »der Keulenschlag der Königsgunst traf« – mit ihr öffnet sich die zweite Tür des dichterischen Kabinettschranks – bereits in seinem frühen Gedicht *Der Müller aus dem Märchen* thematisiert.¹¹ Dort verplappert sich der Müller, weil ihn die unverhoffte königliche Gnade überwältigt. Er ist der deutsche Biedermann, dem selbst der glückliche Zufall Ärger beschert. – Im Hörspiel sieht FÜHMANN den Müller kritischer. Als ihn seine Frau bittet, selbst aufs Schloß zu gehen und das Mißverständnis aufzuklären, entgegnet er mit einer heftigen Suada: »Ich?? Na, das ist sehr gut! Was hab ich denn auf dem Schloß zu suchen? Spinnen ist doch Weibersache, das geht mich doch nichts an! Schließlich ist sie ja selber schuld! – Was steht sie da vor der Kutsche und schweigt wie ein Stein – sie hätte doch den Mund aufmachen können! Und überhaupt – was soll denn so Unmögliches dran sein, Stroh zu Gold zu verspinnen! Ich mache ja auch aus Körnern Mehl! Die soll nicht rumsitzen und heulen, die soll was probieren, die soll was überlegen, das hätt sie längst schon machen müssen, ein paar blanke Taler zum Haushalt beitragen, wir hätten's prima brauchen können –«

11 FRANZ FÜHMANN: *Der Müller aus dem Märchen*. In: Ders.: *Die Richtung der Märchen. Gedichte*. Berlin: Aufbau-Verlag 1962, S. 134f.

Hier klingt zum ersten Mal ein Motiv an, das die FÜHMANN'Sche Lesart der Geschichte bis zum bösen Ende durchzieht. Jede der beteiligten Personen gerät in eine Zwangslage, und jede versagt, denn sie verliert unter diesem Zwang ihre Menschlichkeit. Jeder in diesem Hörspiel verrät seinen Nächsten: der Vater die Tochter, indem er ihr die Schuld an seinem Versagen zuschiebt; der König seine Frau, indem er den Ehekontrakt bricht und sie erneut ans Spinnrad zwingt; schließlich Loregunde ihren Helfer, ja sogar ihr Kind, indem sie Rumpelstilzchen – in Todesangst – ein maßloses Angebot unterbreitet: »Hilf mir nur noch einmal spinnen, und verlange was du willst! (Schweigen) Du sollst mein Kind haben, Fürst im Silber. Ihr sollt viele Kinder haben, ihr Alten. Ich werde euch Bauernkinder beschaffen, Dienstmädchenkinder, Tagelöhnerkinder, Weberkinder, Köhlerkinder, gleich nach der Geburt, da sind sie noch kräftig. Meine Hatschierer werden den Wald durchkämmen, den Bezirk, das Reich, nach frischer Ware. Du sollst auch alle Kinder haben, die ich gebäre. Nur hilf mir noch einmal! Du mußt es tun!«

Rumpelstilzchen bei FÜHMANN ist eine lieblose Geschichte. – Als die Hofgesellschaft zum Schloß zurückkehrt, öffnet FÜHMANN ein kleines Seitenfach seines Erzählschranke, indem er ein Gespräch zwischen dem Innenminister und dem Hofpsychologen (»Kgl. Geheimer Psychologierath, Prof. Dr. sc. med. Dr. sc. phil. Dr. h. c. mult.«) einfügt. Es geht um die Glaubwürdigkeit des Müllers. Hat er die Wahrheit gesagt? »Kannse nu, oder kannse nicht?«, das ist hier die Frage.

Innenminister: Seine Majestät wird nicht mit sich spaßen lassen, es ist ja schließlich eine Valutafrage.

Geheimrath: Ich würde für eine partielle Bewußtseinstrübung des Müllers plädieren. Da kämen sie mit fünfundzwanzig Jahren davon. Ein Vorstoß aus dem Unbewußten –

Innenminister: Kommse Majestät nur ja nicht damit. Ein Staatsbürger hat kein Unterbewußtsein, das wäre ja noch schöner, wenn jeder Bürger so was Unkontrollierbares in seinem Hirn mit sich rumschleppen würde! Legitimiert jede Anarchie, Ihr Unterbewußtsein!

Geheimrath (flehend): Nicht »Unterbewußtsein«, bitte, Exzellenz – es heißt »Unbewußtes« –

Der Disput geht weiter, bis ihn der Innenminister rabiat beendet: »Jetzt werd ich Ihnen mal was sagen, Herr Geheimrath! Wenn Majestät in seiner fast unverständlichen Gnade schon erlaubt, daß Sie hier am Hof rumanalysieren, so könnse noch lang nicht aufsässig werden, wenn Ihr Innenminister eine Sprachregelung trifft.«

Was hier als satirisches Wortgeplänkel (mit sehr zeitgenössischen Attacken gegen die Wissenschaft) einher kommt, ist auch eine Reminiszenz an SIGMUND FREUD, dessen Werke FÜHMANN 1982 (erstmal für die DDR!) in einem Auswahlband herausgegeben hat.¹² In seinem großen Aufsatz über *Das Unbewußte* lehnt FREUD den Begriff »Unterbewußtsein« als »inkorrekt und irreführend«¹³ ab. – FÜHMANN erweist dem hochgeschätzten Psychoanalytiker augenzwinkernd seine Reverenz. –

Das GRIMMSche Märchen schließt versöhnlich: Die Königin darf ihr Kind behalten. Sie hat ja nichts Böses getan. Sie ist ein unschuldiges Opfer, dem Gerechtigkeit widerfährt. Und der Wunschtraum vom armen Mädchen, das die Liebe eines Prinzen erringt, ist wieder einmal in Erfüllung gegangen. Also ist auch die (Märchen-)Welt wieder in Ordnung. – FÜHMANN aber mißtraut dem Happy end. Er stellt eine naheliegende Frage: Wer sagt denn, daß sich just dieser König mit dem erworbenen, hier: ersponnenen Reichtum begnügt? Wer sagt denn, daß er nicht nach Maximalprofit strebt und mehr Gold, mehr Reichtum will? Das Märchen erzählt die glückliche Variante der Geschichte; FÜHMANN gestaltet die schlimmstmögliche. Dazu legt er die Müllerstochter anders an. Zwar schluchzt sie anfangs »Ach Mamma, ich bin ja so unglücklich!«, aber bald wird daraus ein erwartungsvolles »Ach Mamma, ich bin ja so aufgeregt!« – Ihrem Helfer begegnet sie zunächst ungläubig, dann erwartungsvoll und beim dritten Mal mit der Mitteilung: »Du, ich werde Frau Königin!«

Rumpelstilzchen: Gratuliere.

Loregunde: Das heißt, wenn du mir das da zu Gold spinnst.

12 SIGMUND FREUD: *Trauer und Melancholie. Essays*. Hg. v. FRANZ FÜHMANN und DIETRICH SIMON. Berlin: Volk und Welt 1982.

13 SIGMUND FREUD: *Das Unbewußte*. In: Ders.: *Essays II. Auswahl 1915–1919*, hg. v. DIETRICH SIMON. Berlin: Volk und Welt 1989, S. 49.

Rumpelstilzchen: Was: ›Das da?‹

Loregunde: Na, das bißchen Stroh da!

Sie bittet nicht mehr; sie fordert. Sie ist schon die Herrscherin, die nur freundlich ist, wenn sie etwas erreichen will. Mit dieser Figur kann FÜHMANN eine veränderte Geschichte erzählen. Sie öffnet nicht nur ein neues Fach. Sie führt zu seiner Auffassung vom Märchen und vom Mythos und zu seinem Versuch, den mythischen Ursprung der Märchen freizulegen.

Im November 1976 veröffentlicht die Zeitschrift *Sinn und Form* FÜHMANNS Aufsatz *Schneewittchen: ein paar Gedanken zu zwei jungen Dichtern*. Die beiden Dichter heißen UWE KOLBE und FRANK MATTHIES. Beide werden später aus der DDR hinausgeekelt. Ungewöhnlich, fast sensationell ist, daß FÜHMANN gerade in der Verbindung zu ihnen seine These von der Manipulierbarkeit der Märchen erläutert. Er wählt dafür das GRIMMSche Märchen vom *Schneewittchen* und weist nach, daß in der ursprünglichen »Märe« nicht die Stiefmutter, sondern die leibliche Mutter ihre Tochter beneidet und schließlich haßt: denn sie wird allmählich älter, während das junge Mädchen erblüht und immer schöner wird. FÜHMANN folgert: »Die Märe ist dem Mythos noch nahe: Die gute Mutter und die böse Stiefmutter (und auch der exekutierende Jäger) sind hier *eine* Person. – Du wünschst, daß dein Kind schöner sei als du, aber du sollst die Schönste bleiben. – Der umgekehrte Ödipus. – Wilhelm« – das ist WILHELM GRIMM – »der Redakteur der gemeinsamen Sammlung, mochte diese Kraßheit nicht ertragen haben, und entgegen seiner erklärten Absicht: ›diese Märchen, so rein als möglich war, aufzufassen‹, hat er, ›daß ein eigentliches Erziehungsbuch daraus werde‹, den Widerspruch auseinandergedrieselt: die gute Mutter hier, die böse Stiefmutter dort. Dieses Gegensatzpaar erlaubt bestimmte didaktische Demonstrationen; der Mythos aber trifft ins Herz.«¹⁴ »Märchen sind Wunschträume auf Mythengrund«, hat FÜHMANN in den *Zweiundzwanzig Tagen* geschrieben. Seit den späten siebziger Jahren sucht er diesen Mythengrund aufzuspüren. Aber die »Märe«, die dem GRIMMSchen Märchen vom *Rumpelstilzchen* zu

14 FRANZ FÜHMANN: *Schneewittchen: ein paar Gedanken zu zwei jungen Dichtern*. In: *Sinn und Form*, 28. Jg., H. 6 /1976, S. 1260.

Grunde liegen könnte, ist nicht erkennbar. So gibt er der Geschichte eine eigene Wendung, indem er von der Hybris der Königin Loregunde erzählt, die den Bergkönig Rumpelstilzchen verlacht und demütigt, bis sie – zu spät – erkennt, daß er für sie und ihr Kind lebensnotwendig ist. Die mißhandelte Natur reißt sie in den Tod. Das ist eine Wendung, die im GRIMMSchen Märchen nicht angelegt ist. Daß sie überzeugend und bruchlos aus der vertrauten Fabel herauswächst, belegt die Souveränität, mit der FÜHMANN über seinen Stoff und über seine gestalterischen Möglichkeiten verfügt. Lakonisch in der Diktion, schlank im Ablauf (das inszenierte Hörspiel dauert nur 44 Minuten), präzise noch im nebensächlichen Detail, schlägt er den Bogen von der anfänglichen Burleske bis zur Tragödie von Mensch und Natur.

Es gibt einen Abschnitt in den *Zweiundzwanzig Tagen*, in dem FÜHMANN seine poetische Konzeption (die sich am *Blauen Licht* und am *Machandelboom*, aber auch am *Schneewittchen* der *Kasperlstücke* weiter verfolgen ließe) am Beispiel erläutert. Er schreibt: »Die sowjetischen Märchendramatiker, wie Jewgeni Schwarz, Paustowski, Olescha, haben das Märchen zum Mythos zurückgeführt. ›Der Schatten‹, ›Das gewöhnliche Wunder‹, ›Der Drache‹, ›Das eiserne Ringlein‹, ›Die drei Dickwänste‹ sind trotz ihres Namens Mythen, nicht Märchen, darum ihre Wirkung.«¹⁵

Wir dürfen vermuten, daß der Wunsch, das Märchen »zum Mythos zurück«zuführen, FRANZ FÜHMANN bei der Arbeit an seinen späten Hörspielmärchen begleitet hat. »Die Märchen waren meine lyrische Konzeption gewesen, sie ist seit vielen Jahren erschöpft, doch ich habe, anstatt mich von ihnen zu lösen, weiter und weiter die Märchen befragt«, bekennt FÜHMANN in den *Zweiundzwanzig Tagen*. Acht Jahre später (und nur drei Jahre vor seinem Tod) erscheint der Erzählungsband *Saiäns-Fiktschen*,¹⁶ auch das ein Märchenbuch, das die Obsessionen seines Autors zur Sprache bringt, indem es an die Stelle des raunenden ›Es war einmal ...‹ ein drohendes ›Es könnte sein ...‹ setzt. Aber das »liebe deutsche Märchen«, von dem FÜHMANN in *Sinn und Form* mit spürbarer Ironie spricht, ist damit nicht abgetan. Vielleicht hat er die Märchen nicht mehr befragt, aber er hat sie bis zuletzt hinterfragt.

15 Ders.: *Zweiundzwanzig Tage ...*, S. 213.

16 Ders.: *Saiäns-Fiktschen*. Erzählungen. Rostock: Hinstorff Verlag 1981.

Kein Lebenswerk ist wirklich abgeschlossen. Im Archiv findet sich eine Notiz, nach der FÜHMANN ein weiteres Hörspielmärchen, *Aschenputtel*, sowie einen Funkessay zum Märchen plante, und INGRID PRIGNITZ hat mitgeteilt,¹⁷ daß ein drittes Kasperstück, »vom wieder zusammen- gewachsenen Rumpelstilzchen erzählend«, nicht zustande gekommen sei.

Am 8. Juli 1984 ist FRANZ FÜHMANN nach nur 62 Lebensjahren gestorben.

17 (In der Nachbemerkung zu:) FRANZ FÜHMANN: *Schlipperdibix und klapperdibax!* (Wie Anm. 3), S. 105.

DOROTHEA GELBRICH

»Ich bin ein Dichter und kein Zeitgenosse«

PETER HACKS' Historien – Vorgriffe als Rückgriffe

»Dieses Wissen von den Gattungen ist heute so gut wie verfallen, und nicht einmal, was ein poetischer Gedanke ist und was noch keiner, wird halbwegs gewußt.«

(BERTOLT BRECHT: *Wo ich gelernt habe*)

BRECHT, der als Dichter mit dem Rückgriff auf Bänkelsang und Ballade antrat, stieß die obige Klage Anfang der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts aus. Wer verfiel im Ernst noch (oder wieder) darauf, ihn dafür des unmodernen Festhaltens an traditioneller Kunstauffassung zu zeihen?

Im Falle HACKS ist die Angabe »(sozialistischer) Klassiker« – freilich mit in Ost und West unterschiedlichen Begründungen – über Jahrzehnte nachgerade zu einer Art Insuffizienznachweis in Sachen Modernität geworden, wofür auch, bei allem Bemühen um Differenzierung, der Anfang 1997 »aktualisierte« Artikel HACKS im KLG¹, womöglich wider Willen, beredtes Zeugnis ablegt. Die geschwinde Gleichsetzung ästhetischen Entwurfsdenkens mit Verklärung oder Flucht aus gesellschaftlicher Wirklichkeit, von Figuresicht und Haltung des Autors, die so manchen An- und Zumutungen sozialistischer Kulturpolitik letztlich unüberwindbar eignete, läßt sich unter nunmehr »gewendeten« Verhältnissen, sei es aus Unkenntnis oder Vorurteil, weiter klischeehaft als Verdikt der Unmodernität praktizieren.

Da der Autor selbst mehrfach nachdrücklich darauf bestand, in erster Linie Dramatiker zu sein (und: »Ich bins zufrieden / Und also nicht zum Lyriker bestimmt« endet das Gedicht *Bescheidung*²), sind seine Gedichte

1 ANDREA JÄGER: PETER HACKS. In: HEINZ LUDWIG ARNOLD (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 4, 55. Nlg. Edition Text + Kritik.

2 Es eröffnete die Abteilung *Ich bins zufrieden* in der Gedichtsammlung *Lieder, Briefe, Gedichte*. Berlin: Neues Leben 1974, S. 73.

und Lyrikessays von der Literaturwissenschaft um vieles weniger beachtet worden als seine Stücke. Immerhin hat KLAUS SCHUHMANN den wohl am weitesten zurückliegenden von HACKS' Essays zur Lyrik, *Über Lieder zu Stücken* (1962), mit gutem Recht in seine Materialien zu einer Poetik des 20. Jahrhunderts aufgenommen.³ Denn wie immer in seiner Essayistik, beschränkt sich HACKS auch hier nicht auf die engere Spezifik des Themas (Eingebundensein von Liedern in die Dramaturgie seiner Stücke), sondern äußert sich grundsätzlich zu den »Maßgaben der Kunst«: »Endzweck des Kunsterlebnisses ist die Begegnung der persönlichen Haltung des Konsumenten mit der persönlichen Haltung des Künstlers. Beide Haltungen sind Spezifikationen von gesellschaftlichen Haltungen. Die Auseinandersetzung ist folglich eine politische. Die Kunst ist folglich ein Politikum; deshalb lebt sie; von den vielen Zwecken der Kunst ist der subjektive der tiefste ... Nur Kunst, die Erkenntnis ist, erfüllt die Funktion der Selbstdarstellung.«⁴

Dieser Position ist HACKS treu geblieben. Sie paßt natürlich nicht in den postmodernen ästhetischen Diskurs; sie bedient sich bis zuletzt nicht der Signalwörter des Zeitgeistes.

Ist diese Position unmodern? Sind von dieser Position aus geschriebene Gedichte unmodern? »... in späteren Jahren wurde wahrnehmbar, daß er in der Machart seiner Gedichte im 18. Jahrhundert steckengeblieben war«, konstatiert KLAUS SCHUHMANN 2003.⁵ Wird solcher Befund ausreichen, um über Modernität HACKSScher Gedichte zu reflektieren?

Um einen Beitrag zur Begriffsdefinition von Moderne / Modernität / Modernismus soll es hier nicht gehen; jedenfalls nicht vordergründig. (Wo literaturwissenschaftliche Theoriebildung zur selbstreferentiellen

3 KLAUS SCHUHMANN: *Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, S.281–286. Der Essay ist weder in die Ausgaben der *Maßgaben der Kunst*. Berlin: Henschel 1978, und Hamburg: Edition Nautilus 1996, noch in *Essais*. Leipzig: Reclam 1984 aufgenommen worden.

4 Zitiert nach SCHUHMANN: A. a. O., S. 282f.

5 KLAUS SCHUHMANN: *Hans Magnus Enzensberger und seine Kritiker. Peter Hacks, Günther Deicke, Jens Gerlach und Volker Braun*. In: Ders.: »Ich bin der Braun, den ihr kritisiert ...« *Wege zu und mit Volker Brauns literarischem Werk*. Leipzig: Universitätsverlag 2004, S. 189.

Metadebatte ohne Bindung an wirkliche Wahrnehmung literarischer Texte wird, verliert sie mit der Historizität ihres Gegenstands auch ihre gesellschaftliche Relevanz durch Selbstmarginalisierung und wird von der Gesellschaft durch Marginalisierung bestraft.) Vielmehr soll, statt vom Begriff auf die Sache zu schließen, umgekehrt verfahren und die konkrete Sache untersucht werden, um einen inflationierten Begriff auf seinen Gebrauchswert hin zu befragen, in Frage zu stellen.

Die Sache soll sein: neben ästhetisch-poetologischen Denkangeboten HACKS' die Gruppe seiner Gedichte, die sich im Gattungsfeld der Ballade bewegt. Was den Begriff modern in der gegenwärtigen ästhetischen Terminologiediskussion betrifft, soll der Kürze halber CORNELIA KLINGERS Artikel *Modern / Moderne / Modernismus in Ästhetische Grundbegriffe*⁶ erwähnt sein. Dort werden, wenn schon nicht festschreibbare Merkmale, so doch drei »Kategorien« benannt: »Autonomie, Authentizität und Alterität«,⁷ deren Erläuterung hier nicht referiert werden muß.

Nun ist von den Autoren, deren Hauptteil ihres Œuvres in der DDR entstanden ist, gerade HACKS einer, der am entschiedensten auf die Autonomie der Kunst gegenüber jedweder kurzschlüssig soziologischen Argumentation insistiert hat. 1976: »... die Kunst ist ein Gut nicht bloß als Schatten, Anhängsel oder bestenfalls Sauerteig einer öffentlichen oder einzelseelischen Wirklichkeit, sondern sie ist als solche ein Gut ... Daher ihre Unüberholbarkeit und ihr Inderweltbleiben.«⁸ Und 1991: »Kunst muß um ihrer selbst willen – wirklich einfach nur darum, daß sie Kunst sei, – den Weltverlauf noch im Weltstillstand vorstellen.«⁹

Dennoch distanziert er sich ebenso entschieden vom Begriff modern / Moderne. 1959: »... wie ist das mit dem *modernen Tempo*? Vorgebracht wird, das Leben sei neuerdings so mobil ... Folglich, heißt es, müsse die Kunst schneller werden, knapper, oder was weiß ich. Aber so ein Schluß

6 KARLHEINZ BARCK u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*. Bd. 4. Stuttgart: Metzler 2002, S. 121 ff.

7 Ebenda, S. 150.

8 *Der Fortschritt in der Kunst*. In: *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze 1959–1994*. Hamburg: Edition Nautilus 1996, S. 204. Im Weiteren drucken wir die Seitenangaben zu dieser Ausgabe, sofern kein Aufsatztitel anzuführen ist, in Klammern im Text.

9 *Die Schwärze der Welt am Eingang des Tunnels*. In: *Die Maßgaben ...*, a. a. O., S. 462.

basiert auf kunstsoziologischen Vorstellungen ... Sie versagen völlig vor einem Phänomen wie etwa dem dramatischen Stil des Sturm und Drang ... Und Jazz-Rhythmen haben halt gar nichts zu tun mit dem Rhythmus der Maschinen; ihr Ursprung ist ganz agrarisch.«¹⁰

Und 1991: »Erst seit die Dekadenz sich ihrer selbst schämt, ist sie durchaus hinfällig ... Das herabgekommene Wort für diese herabgekommene Art Wahrheit lautet: Moderne. Im zwanzigsten Jahrhundert hat sich die Untergängerei in Mode gebracht. – Man kann mit Würde dekadent sein, aber nicht mit Würde modern.«¹¹

Das sich hier auftuende Paradox ist keines, wenn man, ehe man über den ästhetischen Diskurs von HACKS befindet, sich notwendigerweise auf ihn einläßt. Seine Aversion gegen die Bezeichnung Modern(e) richtet sich, genau besehen, gegen eine Begriffsverwendung, die im Phänomenalen verharrt und sich nicht die Mühe der konsequenten Historisierung nimmt. Unter der Historizität des Gegenstands Kunst versteht HACKS nicht bloß Interdependenzen und Widersprüche zwischen Kunst und jeweiliger gesellschaftlicher Wirklichkeit ihrer Zeit, sondern damit verflochten die Geschichtlichkeit der Kunstformen und Gattungen selbst. Aus Gründen der Genauigkeit zieht er zur Beschreibung solcher Sachverhalte eine Begrifflichkeit vor, die sich nicht an Moden eines jeweiligen Zeitgeists orientiert. So unterbreitet er die Unterscheidung zwischen »fortschrittlicher« und »fortgeschrittener« Kunst: »Es gab zu allen Zeiten und gibt heute fortschrittliche Kunst; aber das heißt ja doch von fern nicht, daß es sich hierbei um fortgeschrittene Kunst handeln müsse.« (S. 205) Offensichtlich bezeichnet »fortschrittlich« die je aktuelle künstlerische Neuheit; mit »fortgeschritten« hingegen wird ein weiter zielender Anspruch gesetzt, da »Fortschritt in der Kunst ... nicht einfach den Fortschritt der Kunstmittel meinen« könne. (S. 208) Nicht nur im Essay *Der Fortschritt in der Kunst* von 1976 weist er Erwartungen einer platten Abbildfunktion von Kunst ebenso zurück wie ein bloß phänomenales Formentsprechen zur aktuellen Wirklichkeit. Statt dessen setzt er den Anspruch der »zwingende(n) Notwendigkeit, vorzugreifen«: »Es gilt, mittelbewußt, aus dem Vorhandenen ins Mögliche hinüberzugelangen; das

10 *Literatur im Zeitalter der Wissenschaften*. Ebenda, S. 13.

11 Wie Anm. 9.

Unendliche gilt es, angesichts des Zeitgemäßen, nicht aus dem Auge zu verlieren, sondern vielmehr aus dem Zeitgemäßen das Höchstmaß an Kunsthoffnung herauszuziehen.« (S. 216f.) Noch im gleichen Jahr entstehen knappe, 1977 erstmals veröffentlichte *Glossen zur Untersuchung*, in denen er dieses »Höchstmaß« mit nichts Geringerem als dem Begriff des Ideals beschreibt, den er dem der Utopie inzwischen vorzieht: »Das Ideal ist eine wünschenswerte Sache, die nicht ist und von der man gleich zugeht, daß sie an keinem Ort und zu keiner Zeit sein wird; es ist demnach ein wissenschaftlicher und ein materialistischer Begriff«; von den »falschen Weisen, mit dem Begriff der Utopie umzugehen«, nennt er zwei hauptsächlichste:

»Häufig nimmt man sie für ein vorgeblich Einführbares, so wie in *Freedom Now* oder *Kommunismus hier*; derlei barer Unsinn ist ... Utopie aus Schwäche und nichts Besseres als die rote Verbasterung der blauen Blume ... Unter Sozialisten üblich ist die Utopie aus Trivialität, also der Gebrauch des Namens für angestrebte Erfolge wie zum Beispiel den Weltfrieden. Aber der Weltfrieden ist keine Utopie, er ist ein Ziel ... Echte Ideale sind der allseitig ausgebildete Mensch oder das *Jedem nach seinen Bedürfnissen* oder die Gleichwertigkeit der Geschlechter; sie liegen in der Zukunft und zugleich im Nirgendwo; wir wissen, das kriegen wir nie und müssen es immer kriegen wollen.« (S. 218)

Spätestens hier merkt man wohl, daß sich das HACKSSCHE Kunstwollen nicht auf ein telos richtet und man ihm folglich nicht einen antiquierten linearen, teleologischen Fortschrittsbegriff unterstellen kann. Das anzustrebende »Höchstmaß an Kunsthoffnung« bleibt Hoffnung, unendlich, das sich dem »Ideal« asymptotisch nähert, ohne es je zu erreichen. Das »Ideal« hat keinerlei Transzendenz; das Streben nach ihm sei die »fortdauernde Hochrechnung« der »statthabenden gesellschaftlichen Wirklichkeiten und Möglichkeiten ... auf die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer billigerswerteren Menschheit hin: Realismus also.« (S. 220)

Fazit: Kunst hat für ihn epochenübergreifend die undelegierbare Aufgabe des ästhetischen Entwurfs einer besseren als der vorfindlichen Welt. Damit bedient sie weder die Aufgeregtheiten des Tages noch trivialisierte Realismusvorstellungen; auch kann und soll sie nicht Ersatz für gesellschaftliches Handeln sein oder prophetische Allwissenheit beanspruchen. Was hieran wäre unmodern?

HACKS hält diese vor einem reichlichen Vierteljahrhundert formulierte Position auch bei veränderter Weltlage aufrecht, wie der Essay *Die Schwärze der Welt im Eingang des Tunnels* von 1990 (Erstdruck 1991) zeigt; da heißt es: »Das Prinzip Hoffnung mag ein Weltprinzip sein oder auch keines; jedenfalls ist es ein Kunstprinzip. Hoffnung ist eine Gattungseigenschaft der Kunst. Indem einer Kunst macht, verrät er, daß er mit dem Weltende nicht rechnet ... Kunst ist das Auffinden der in einer Weltlage verborgenen Hoffnung.« (S. 440f.)

Daß HACKS immer wieder mit Notwendigkeit auf GOETHE zu sprechen kommt, ist kein Akt epigonalen Nachtretens, sondern bewußte Wahl eines höchst anschaulichen Paradigmas für die ästhetische Ergiebigkeit einer bestimmten Haltung des Künstlers zur geschichtlichen Realität. GOETHE interessiert ihn nicht als Denkmal normativer Vorbildlichkeit, sondern als Macher in trüben Zeiten, in denen »nichts geht«. Angesichts der unübersehbaren Vorgriffe auf Künftiges im *Faust II* stellt er zu GOETHES »Rückzug aus den Tagesfragen« fest: Dies »war natürlich ein Rückzug nach vorn ..., und der Abstand, den zu nehmen er groß genug war, ermöglichte ihm den ästhetischen Blick nach hinten. Goethe beweist, daß Kühnheit des Vorgriffs unlösbar verbunden ist mit der Kühnheit zu Rückgriffen.«¹²

Am Beispiel der HACKSSCHEN *Historien und Romanzen* und ihrer essayistischen Reflexion läßt sich gut studieren, welche poetischen und poetologischen Konsequenzen die Haltung eines »Rückzugs nach vorn«, eines ästhetischen Vorgriffs auf die »in einer Weltlage verborgene Hoffnung« haben kann. Worin besteht die Modernität dieser Gedichtgruppe?

Zunächst der Befund ihrer Stellung in der Entwicklung der Gedichtausgaben: Vom lyrischen Œuvre waren 1967 und, erweitert, 1978 im Eulenspiegel-Verlag nur die *Lieder zu Stücken* als Gruppe eigenständig erschienen. Die erste Lyriksammlung *Lieder, Briefe, Gedichte* 1974 (Verlag Neues Leben) ordnete die Gedichte noch nicht nach Genres und Verfahren, sondern thematisch und enthielt noch keine der *Historien und Romanzen*, wurde aber mit dem Essay *Wie Gedichte zu machen, oder: Rechtfertigung gegenüber Belinden* eröffnet. Als einzige weitere Gedichtgruppe separat und erstmals veröffentlicht wurden dann 1985 im Aufbau-Verlag die *Historien*

12 *Der Fortschritt in der Kunst*. In: *Die Maßgaben ...*, a. a. O., S. 214.

und Romanzen, fünfzehn Texte, in der chronologischen Abfolge der gewählten historischen Stoffe, denen – was HACKS sonst nie tut – Erläuterungen beigegeben sind. Die zweite Hälfte des Bändchens, auch das ungewöhnlich in der Gleichgewichtung, nimmt *Ein Versuch über die Ballade* ein: *Urpoesie, oder: Das scheintote Kind*. Der auf FRIEDERIKE KEMPNER anspielende ironisch-metaphorische Titel nebst dem Titel des ganzen Bändchens war wohl keine Einladung an die Literaturwissenschaft, sich damit aufzuhalten; auch nicht, wie im Nachhinein einzugestehen ist, für die Verfasserin.¹³ Überdies scheint in den ausgehenden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die unüberschbar balladenarm waren, längst alles über die Gattung gesagt.

Nicht so für HACKS. Die Ausgabe des Aufbau-Verlags *Die Gedichte* 1988 nimmt nun im Unterschied zur schmalen Sammlung von 1974 eine neue und endgültige Anordnung der Texte nach Funktion und Gebrauchswert in drei Abteilungen vor – *Lieder zu Stücken*, *Gesellschaftsverse* und *Liebgedichte* –, die bis zur Ausgabe letzter Hand¹⁴ so beibehalten werden und sich teils nach Genres, teils nach Themenkreisen weiter unterteilen. Hier nun rückt die Gruppe *Historien und Romanzen* in die mittlere Abteilung *Gesellschaftsverse* als erste ein (vor *Mein Reim auf die Welt* und *Märkisches Museum*) und ist am Ende um einen Text, der stofflich erstmals ins 20. Jahrhundert greift, bereichert: *Die Datsche in Peredelkino*. (Es geht, im kunstvollen Wechsel zwischen dialogischen Knittelvers- und präsentisch erzählenden trochäischen Strophenteilen, um das diffizile Verhältnis von BUDENNYJ und STALIN.) Die Erläuterungen sind nicht mehr am Schluß der Gruppe zusammengefaßt, sondern in der Art von Fußnoten unter das Ende jedes Einzeltexts gesetzt; die stofflich chronologische Reihenfolge der Texte ist beibehalten.

In der Ausgabe der Edition Nautilus 1998 nun erfährt die Abteilung *Gesellschaftsverse* die auffälligsten Veränderungen: Außer dem Hinzutreten

13 DOROTHEA GELBRICH: »Die Welt, schon recht. Ich liebe, und ich bin«. In: DDR-Literatur '89 im Gespräch, hg. v. SIEGFRIED RÖNISCH. Berlin, Weimar: Aufbau 1990, S.200 bis 208 [zur Gedichtausgabe von 1988]. – Eine Einzelinterpretation zu dem Gedicht *Der Geistergeburtstag* liefert HEIDI URBAHN DE JAUREGUI in: *Neue deutsche Literatur*, 34. Jg., H. 6 / 1986, S. 122–137.

14 PETER HACKS: *Werke. Erster Band: Die Gedichte*. Berlin: Eulenspiegel 2003.

einer vierten Gedichtgruppe *Jetztzeit* (die dringend eigener Erörterung bedürfte) ist die eröffnende Gruppe der bisherigen *Historien und Romanzen* nicht nur auf fast das Doppelte, 31 Texte, angewachsen; sie wird auch umbenannt in *Kunstformen der Geschichte*: statt einfacher Genrebezeichnung nun der mehrsinnige Begriff, der mit den GOETHESCHEN »Kunstformen« dessen Urei-Definition der Ballade herbeizitiert und damit die Historizität sowohl der Gattung als auch der Theoriebildung über sie umgreift; zugleich meint er die eigene Überzeugung des Autors von der Objektivität der Gattungen (in modifizierter Nachfolge HEGELS) mit. Außerdem verweist der Titel darauf, daß hier Geschichte als Stoff, Material, Anlaß in Kunstform gebracht, also zum Ästhetikum eigenen Anspruchs transformiert worden ist. Durch all das wird deutlich auf den engen Zusammenhang mit dem als programmatisch zu lesenden *Urpoesie*-Essay verwiesen. Die neuen dreizehn Texte sind nicht einfach additiv hinzugefügt, sondern den zugrundeliegenden Stoffen nach chronologisch eingebaut worden. Das heißt, daß, bei aller Eigenständigkeit des Einzeltexts, in der Kette der Stoffe, Ereignisse und Gestalten stets der Gang der Menschheitsgeschichte überhaupt, gleichsam als grundierende außerpoetische Voraussetzung, erinnert wird. Die Gruppenbindung ist hier also eine doppelte: gattungsmäßig und historisch. Zwei Texte sind nicht neu, sondern aus den beiden anderen Gruppen der *Gesellschaftsverse* in diese hereingeholt: Der eine, *Tod Lumumbas*, der älteste Balladentext, stand als einziger bereits in der ersten Gedichtsammlung von 1974, gehörte dann zwar nicht zum Bestand der *Historien und Romanzen* von 1985, fand aber in der Gedichtausgabe von 1988 in *Mein Reim auf die Welt*, der zweiten Gruppe der *Gesellschaftsverse*, seinen Platz. Jetzt nimmt er, mit einer Erläuterung versehen, die drittletzte Stelle in der umbenannten ersten Gruppe ein. Der andere, *Das Kind am Alexanderplatz*, taucht erstmals in der Ausgabe 1988 in der dritten Gruppe *Märkisches Museum* auf und beschließt, ebenfalls jetzt mit Erläuterung, nunmehr die erste Gruppe; als in der Chronologie der aufgegriffenen historischen Stoffe jüngster führt er deren Kette mythisch verfremdet bis in die Gegenwart. Der Gedichtband der Ausgabe letzter Hand von 2003 behält in Gänze Bestand und Anordnung der Gedichte von 1998 bei. HACKS hat also die verändernden Entscheidungen als endgültig behandelt – mit Ausnahme einer noch einmal veränderten Erläuterung.

Daß er dieser Gedichtgruppe besondere Bedeutung beigemessen haben muß, zeigt sich auch an der 2002 bei Eulenspiegel erschienenen Auswahlammlung *Tamerlan in Berlin. Gedichte aus der DDR*, in deren Abteilung III *Altertümer* acht der zwölf Texte samt Erläuterungen aus *Kunstformen der Geschichte* stammen, beginnend mit dem antiken griechischen Stoff *Die dreißig Tyrannen*, endend mit dem Gegenwartsstoff *Das Kind am Alexanderplatz*, durch den Abteilungstitel *Altertümer* auf eigene Weise historisiert. Die vier übrigen Texte, in bisherigen Gedichtsammlungen nicht zu den *Historien und Romanzen* gehörig, haben in Angleichung an die Gruppe nun Erläuterungen; die Erläuterungen für die bisherigen Texte der Gruppe sind, bis auf die erwähnte Ausnahme, auf die noch zurückzukommen ist, unverändert übernommen. Für die neu aufgenommenen Texte weisen die Erläuterungen insgesamt die Tendenz auf, knappe Sacherläuterung (Datums-, Orts-, Namensangaben u. ä.) durch direkte oder indirekte Kommentierung, ja sogar Leseranrede zu ergänzen, bisweilen auch zu ersetzen. Darin zeigt sich ein neues Bestreben, einerseits nach Selbstinterpretation, andererseits nach textüberschreitender, das heißt: außerästhetischer historischer Belehrung.

Gründe für diese Entwicklung zwischen den Lyrikeditionen treten deutlicher zutage bei der Lektüre des zugehörigen Essays, der, nach dem einmaligen, ersten Zusammendruck mit der Gedichtgruppe, Einzug hält in die neue Ausgabe von *Die Maßgaben der Kunst* 1996, Abteilung *Bestimmungen*. Das einleitende *Vorwort* zu dieser Abteilung ist 1986, ein Jahr nach Erscheinen der *Historien und Romanzen* mit dem *Urpoesie*-Essay, geschrieben und hält grundsätzlich an den Gattungen als »Werkzeugen« fest: »Die Werkzeuge der Kunst sind die Gattungen. Sie sind bewährt, erprobt und, gleich dem Gegenstand, für den sie taugen, unverlierbar und unüberholbar ... Die Gattungen bürgen für Angemessenheit des Herangehens ... Wer das Werk will, muß die Werkzeuge wollen ... Gattungslose Kunst handelt auch vom Herangehen an die Welt, nämlich vom falschen. Ihr Inhalt ist der traurige Mensch, der Mensch, wie er in der schlimmen Regel ist, der bloß wirkliche und unbeholfene ... Kunst hat Form; Form ist die Verteilung von Gewichten ... Die Form des Kunstwerks ist die Form einerseits der Welt, ... andererseits des Herangehens.« (S. 491f.)

Die gesamte, hier nicht referierbare Argumentation zeigt, daß HACKS nicht etwa auf einem regelpoetisch-normativen, traditionalistischen Gattungsverständnis beharrt, sondern die Gattungen als historisch gewachsene ästhetische Annäherungsweisen an die Welt versteht, deren Entwicklungsprozeß sich zwar innerhalb und abhängig von Geschichte, aber eben darin auch als *eigene* Geschichte poetischer Sageweisen vollzogen hat. Unverlierbarkeit und Unüberholbarkeit sind nicht axiomatische Synonyme für Zeitlosigkeit, sondern meinen Übergreifen und Überdauern der Zeiten menschlicher (Kunst-)Geschichte. Das Festhalten an den Gattungen ist daher kein Steckenbleiben in veralteten Formen, sondern ein ganz pragmatisches, immer erneutes Fragen nach dem spezifischen ästhetischen Leistungsvermögen, dem Gebrauchswert von sich in großen Zeiträumen verändernden, durch Kunst- und Welterfahrung in ihrer Brauchbarkeit erwiesenen »Werkzeugen« des Kunstmachens.

HACKS' Umgang mit dem Balladenbegriff in *Urpoesie, oder: Das schein tote Kind* ruht auf diesem Gattungsverständnis. Aus der GOETHESCHEN Urei-Definition, deren Leistungen wie Grenzen er sieht, holt er das von GOETHE noch nicht Problematisierte: Sie »faßte das Geschichtliche und das Gestalthafte in ein und derselben Sicht ...; das schwierige Wechselverhältnis von morphologischer und historischer Existenz eines Genres war ihm noch nicht zur Denkaufgabe geworden.« (S. 626)

Daß HACKS sich im Folgenden eben dieser Denkaufgabe stellt, muß doch wohl als unübersehbares Zeichen von Modernität gelten dürfen. Dies geschieht zunächst als äußerst aspektreicher eigenwilliger und damit überraschende Einsichten befördernder Gang durch die Geschichte der Ballade, genauer: ihrer Werkzeughaftigkeit – also nicht als Besichtigung eines Schatzkammer- oder Museumsbestands von vorfindlichen Produkten und nicht als bloße Phänomenologie von Merkmalen, sondern als Prüfung der sich verändernden Werkzeugeigenschaften für die poetische Produktion und Rezipierbarkeit der Produkte in Relation zum jeweiligen historischen Gesellschaftszustand.

Das Untersuchungsinteresse ist dabei nicht auf historische Rekonstruktion, sondern letztlich auf die Frage gerichtet, wie diese als historisch begriffenen Eigenschaften und in welchem Wechselverhältnis sie für die poetische Produktion der Gegenwart immer noch oder wieder erneut brauchbar sein könnten. Von daher setzen sich Akzentuierungen, die, wie

bei HACKS gewohnt, auch als verdeutlichende Übertreibungen daher kommen können. So kritisiert er, bei aller Würdigung, an HERDERS Balladenverständnis die »schlechte Utopie der Ganzheit«, (S. 649) die »Massenfertigung« einer »Ballade von der Stange« im Gefolge der Romantik, (S. 650) das »Verdunsten« der Ballade im 19. Jahrhundert und die »neue Rotzigkeit« seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert: »Die Parodie ist die künstlerisch vertretbarste Weise, eine Sache fortzubesitzen, die man verloren hat ... Die Herrschaft der Monopole läßt dem kleinbürgerlichen Sänger die Wahl zwischen der Flucht ins Verblasene und der Auflehnung in der Anarchie. Die Anarchie ist es, die den Heine-Ton fortbildet – weit übers Ziel des Balladentones hinaus, aber immerhin zum Ausdruck einer gewissen muntern Randgruppenlaune.« (S. 652f.)

Mit SCHILLER und gegen BÜRGER verurteilt er die »Lehrmeinung«, welche die Moritat und die Ballade nicht voneinander unterscheidet, um generalisierend aufzuseufzen: »Die Weigerung der Menschheit, Denkergebnisse in ihrem Bewußtsein aufzustocken, läßt nur zwei Schlüsse zu: Entweder kann der Mensch nicht denken, oder er wird seit anderthalb Jahrhunderten auf irgendeine Weise daran gehindert.« (S. 653f.)

Am kürzesten und schärfsten fertigt er das 20. Jahrhundert ab: »Seit kein Gedicht mehr eine Ballade ist, heißen alle Gedichte »Balladen« ... Die Ballade lebt, indem man sie heuchelt.« (S. 654f.)

Derlei HACKSSCHE Wertungsverfahren werden gern als stilistisch glänzende Sottisen goutiert; das beim genauen Hinsehen Unerbittliche und Berechtigte daran aber wird ebenso gern entweder überhört oder zurückgewiesen. Die Anlage des ganzen Essays jedoch ist bei aller ironischen bis selbstironischen Lockerheit von anspruchsvollem Ernst und wohlüberlegter Struktur; die Kapitel heißen: *I Herkunft und Wesen*, *II Handwerk*, *III Die neuzeitliche Ballade als Probe auf den Gattungsbegriff* und *IV Ist die Ballade eine abgetane Gattung?* Und wenn HACKS von Balladenmerkmalen handelt, dann nicht normativ, sondern indem er den verwickelten Zusammenhängen von »morphologischer und historischer Existenz« nachgeht:

Die Ballade enthalte nicht nur die drei »Dichtweisen« Epos, Lyrik und Drama, wie GOETHE feststellt, sondern »ist ein Wesen von sechs Naturen. In ihr vereinen sich eine lyrische, eine dramatische, eine epische, eine tänzerische, eine musikalische und eine geschichtliche Natur«, (S. 631) und zwar »nicht von der Art eines Nebeneinander, sondern eines Ineinander,

einer Durchdringung«, (S. 656) was ihre besonderen Schwierigkeiten der heutigen Produktion ausmacht. »Aber kein Zweifel ist, daß eine Kunstsorte, die das lyrische, dramatische, epische, tänzerische und musikalische Geschäft auf einen Hieb betreibt, in Wahrheit einer fernen Stufe der Menschheitsentwicklung zugeordnet werden muß. Es ist dies die Stufe des magischen Denkens«, (S. 626) auf der noch keine Sonderung der Dichtarten stattgefunden hat. Wenn es in der alten Ballade eine »ursprüngliche Einheit der Naturen im magischen Bewußtsein« (S. 656) gegeben hat, dann schließen diese sich seit Existenz der einzelnen Dichtarten aus. Daher kann die alte Ballade »kein Vorbild sein«; was sie kann, ist: Sie »stellt eine Aufgabe«. (S. 657)

Diese besteht nach HACKS in der »Annäherung der Naturen«: »die Trennung als den ersten Schritt zu deren Wiederezusammenfügung« zu erkennen. »Es sind ja eben die entwickelten Gegensätze, die lohnen, zur Einheit gebracht oder wenigstens zur höchstmöglichen Einheit optimiert zu werden.« (S. 658) Bei so hohen Schwierigkeiten läßt der Dialektiker HACKS den »Verfallzustand« der Gattung als Weg zu diesem »überhohen Ziel« (S. 659) gelten.

Mit dem Ziel verhält es sich ähnlich wie mit dem 1976 verhandelten Ideal: Man kann sich ihm nur asymptotisch nähern. »Die Naturen werden nie restlos ineinander aufgehen: Die Ballade wird zu episch, zu lyrisch, zu dramatisch oder aber zu lang sein. Es liegt nun aber oft im Wesen eines wünschenswerten Ergebnisses, daß man zu ihm nicht gelangt. Auf den Grad der Annäherung kommt viel an.« (S. 659)

Auch hier ist nicht unterstellbar, daß es HACKS um das telos einer antiquierten Gattungsnorm geht; vielmehr ist neue Anstrengung im Umgang mit dem über Jahrhunderte ausdifferenzierten Werkzeug zur Weltannäherung verlangt, um höchstmöglicher, das heißt dem eigenen Zeitalter gemäßer, ästhetischer Effizienz willen.

Für die »tätige Bemühung« des Schriftstellers HACKS stellen sich »derartige Annäherungen ... bei heutigen Zeitläuften ... in zwei Versuchsreihen dar«: (S. 659) *Jünglingsballaden* und *Historien*. Zur ersten führt er aus: »Der Jüngling, insofern er noch gar nichts arbeitet, lebt vor der Arbeitsteilung, und insofern er noch gar nichts bewirkt hat, traut er sich noch alles zu ... Diese vorerwachsene Ganzheit und universelle Nichtigkeit macht den Jüngling seit jeher zum Balladenfreund und macht auch in der

Gegenwart dem Dichter möglich, Balladen für Jünglinge zu schreiben. Es sind solche Balladen schon vorhanden, sie heißen Rockballaden ... Die gesamte Haltung der Ballade fällt zurück in das vorästhetisch-dumpfe Gesamt einer getrommelten und gesprungenen Gruppenerregung.« (S. 659f.)

Während HACKS die moderne Rockballade als Rückfall ins Urtümlichste der Gattung wertet, überrascht es nun, daß er keineswegs die modernen Möglichkeiten des Fernsehens übersieht, »alle Künste ... zu einander in ein absichtsvoll und mittelbewußt bewegtes Verhältnis ... zu setzen. Das Fernsehbild hat ein wenig die Gestalt des Ur-Eis ... und mich dünkt, vieler Bedenken ungeachtet, erprobenswert, ob nicht das Fernsehen Schauplatz einer gesprochenen, gesungenen, gehandelten, getanzten und von der Malerei der Lichtlinse und der Harfnerie der Elektronen begleiteten Balladenform zu werden vermöchte.« (S. 660f.)

Eines jedoch gibt die »Jünglingsballade« nicht her: Im vollen Sichausleben der Gattung »umgeht« sie »den Ernst des Jahrhunderts«. Daher erwägt HACKS – unter dem Zwischentitel *Hacks. Historien* – den entgegengesetzten Ansatz »vom Jahrhunderternst her und aus der Anmutung, die Gattung solle ... dem Bewußtseinsstand unserer »so unpoetischen Tage« auf seine Höhe folgen: dorthin, wo sie weder ihre Inhalte noch ihre eigenen Spielregeln mehr anders als nach einer Menge hinter sich gebrachten Denkens noch findet.« (S. 661)

Es ist zwingend, den HACKSSchen Wortlaut zu verfolgen, denn diese Überlegungen sind bezeichnend für sein gesamtes Herangehen an Gattungen und Formen als Modernitätsfragen. Indem er hieraus für die Ballade die »Aufgabe« ableitet, »unbekümmert um ihre ganze vorvernünftige Aura, sich auf das vor der Vernunft Haltbare an ihr streng zu beschränken«, betont er: »Die meisten literarischen Formen sind die verbliebenen Gehäuse abgefauter Kulte. Man versteht das Gehäuse besser, wenn man weiß, wie es zustande kam, aber die Regeln unseres Denkens sagen nicht, daß ein Zustandegekommenes mit seinem Ursprung Ähnlichkeit haben müsse. Kurz, meine andere Empfehlung an die Ballade ist, ... entschlossen die Ur-Eierschalen abzuwerfen.« (S. 661f.)

Positiv ausgedrückt, bedeutet das für HACKS, die »Geschichtlichkeit« der Ballade auf neue Weise aufzufassen: »Geschichte wäre diejenige Geschichte, die in Wirklichkeit war, einbezogen die langen Flechtwerke

ihrer Verursachungen und Vertäuungen. Die Ballade stiege ... zur Welt-ebene hinauf. Die Ballade würde zur Historie. Ist etwas an dem, was nicht ginge? Sollte eine so erfreuliche und bewährte Kunstsorte in einem magischen, also falschen Weltbild ihre Daseinsbedingung haben? Sollte die Dialektik weniger leisten, als das Faseln konnte? – Die Anstrengung einer balladesken Historie bestände natürlich im Aufspüren glücklicher Punkte, ... wo aus dem äußern Verlauf der Geschichte auf deren Wesen immerhin sich schließen ließe und wo in der Haltung von Handelnden das Gesetz ihre Handelns wenigstens andeutungsweise zu erscheinen sich bereitfände.« (S. 662)

Die Wahl des Begriffs Historie erscheint nun keineswegs als Innovation; er hat eine lange, bis in die Antike reichende Geschichte als Terminus, auch für außerästhetische Textsorten, und ist literaturhistorisch festgelegt auf ein geschichtsdramatisches Genre der englischen Renaissance, das mit MARLOWES und SHAKESPEARES Historien seinen Höhepunkt erreicht. Der Rückgriff auf die Bezeichnung, die eigentlich in die Dramengeschichte gehört, geschieht ganz offensichtlich nicht einfach aus Vorliebe des Autors fürs Drama, sondern wegen seiner Auffassung davon, wie Literatur, die sich auf der Höhe ihres Zeitalters bewegen soll, mit Geschichte umzugehen habe. Der Begriff zielt nicht aufs Stoffliche, sondern aufs methodisch Notwendige des Kunstmachens in der Zeit; er ist damit als ein Qualitätsbegriff für – ja: Modernität gemeint.

Indem HACKS über die eine Gattung so ausführlich reflektiert, geht es ihm nicht um eine persönliche Poetik, sondern »um alle anderen Gattungen auch«. Sie »sind erfunden worden, um bestimmte Bedürfnisse zu befriedigen. Darf denn die menschliche Rasse fortleben und ihre Bedürfnisse sterben lassen? Sind Bedürfnisse überhaupt sterblich? Es kann ja sein, eine Gattung war mit elenden und nichtswürdigen Umständen ... verknüpft oder ist durch eine tüchtigere Gattung ersetzt oder ist aus einem Zwang der Verhältnisse nicht mehr machbar. Das alles geht zu denken. Aber ich stelle sehr selten fest, daß man den Sachverhalt ihres Tods oder Scheintods besonders sorgfältig prüft, bevor man die Gattungen auf dem Beinacker des Zeitgeschmacks verscharrt.« (S. 663f.)

Ein Jahrfünft vor der historischen Zäsur von 1989/90 scheint hier mit dem Rückgriff auf eine alte Gattung bereits eine vorgreifende Auseinandersetzung mit dem hierzulande erst noch Einzug haltenden Diskurs um

die Postmoderne stattzufinden. »Jeder fragt aus seiner eigenen Not. Um die Dichtkunst der Verkommenheit, worin sie ist, zu entreißen, soll mir jedes Mittel recht sein, selbst Aufklärung. Ich ertrage Unvernünftiges nicht mehr, wenigstens zur Zeit nicht, und nicht einmal zum poetischen Spaß.« (S. 663)

Das Beharren auf Prüfung des wandelbaren Überkommenen ästhetischer Instrumentarien angesichts vehement voranschreitender Entsorgungsmentalität und Beliebigkeit auch in *aestheticis* war durch diese Zäsur nicht zu erschüttern, sondern überschritt sie im Rückgriff auf brauchbare ältere Verhaltensweisen. Die neue Lage läßt sich besser ins Auge fassen, wenn man durch einen Schritt zurück Abstand nimmt.

Weiter oben war versprochen worden, auf die eine erheblich veränderte Erläuterung zu einem Gedicht aus der Gruppe der *Historien* als *Kunstformen der Geschichte* auf dem Weg zwischen den Gedichtausgaben von 1998 zu 2003 zurückzukommen. Es handelt sich um *Die dreißig Tyrannen*.¹⁵ Das Gedicht muß zwischen 1988 und 1998 entstanden sein, da es in der Ausgabe von 1988, in der die Gruppe noch *Historien und Romanzen* hieß, noch nicht steht. In der Auswahlammlung *Tamerlan in Berlin* 2002 eröffnet es, wie bereits erwähnt, die Abteilung *III Altertümer*. Während es 1998 noch mit einer knappen Leseranrede und Zeitangabe zum Stoff als Erläuterung versehen wird, hat es ab 2002 von allen Gedichten der Gruppe den mit Abstand längsten Kommentar, der scheinbar in der Art altphilologischer Akribie gehalten ist und ein eigenes scheinbares Nebenthema erörtert.

Der Stoff entstammt der Geschichte des griechischen Altertums am Ende des Peloponnesischen Kriegs 404, nachdem Sparta über Athen gesiegt und die oligarchischen Kräfte der – schon in der Antike so genannten – dreißig Tyrannen ihr kurzes Terrorregime in Athen, dem rund anderthalb Tausend zum Opfer fielen, mit Hilfe Spartas errichteten, welches seinerseits nur aufgrund der Finanzhilfe des Perserreichs hatte siegen können. Durch innere Auseinandersetzung und Spaltung der Dreißig, die von demokratischen Kräften ausgenutzt wurden, konnte 403 die Verfassung wiederhergestellt werden; die persische Hilfe wandte sich in der Folgezeit aus Furcht vor Spartas Erstarken wieder Athen zu.

15 PETER HACKS: *Die Gedichte*. 1998, a. a. O., S. 134f.

In vierhebigen trochäischen Achtzeilern (eine Verdopplung der spanischen Romanzenstrophe) mit in Kreuzreimen wechselnden Kadenz – wie sie auch SCHILLERS *Kassandra*, *Würde der Frauen*, *An die Freude* oder GOETHES *Meeresstille* und *Der Gott und die Bajadere* aufweisen – stellt sich das Gedicht metrisch-strophisch scheinbar völlig in die Tradition des 18. Jahrhunderts, vor allem der Ballade, wobei nicht zu vergessen ist, daß auch politisch-patriotische Lieder KÖRNER, UHLANDS, PLATENS, das Lied der Deutschen von HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, politische Dichtung von KELLER bis HERWEGH wie auch Liebes- und Naturlyrik der Romantik sich dieser Form bediente. (Als Erzählstrophe balladesker Gedichte, wenngleich nicht so häufig wie andere Balladenstrophen, trifft man diesen Achtzeiler nicht nur bei GOETHE und SCHILLER, sondern von KOSGARTEN und SCHWAB bis C. F. MEYER und LILIENCRON sowie im Bänkelsang und Küchenlied bis Ende des 19. Jahrhunderts an, während er im 20. Jahrhundert selten wird.¹⁶) Obwohl der Text als Vorgangsfigur den historischen Ereignissen folgt, bilden doch nicht dramatisch spannende Aktionsdetails die Balladenhandlung, sondern herrscht eher eine episch auktoriale Sicht, die sich sowohl in raffender Zusammenschau als auch besonders in kritischen Wertungen des Verhaltens des titelgebenden Gruppenakteurs niederschlägt und der Haltung eines Historiographen entspricht. Die der traditionellen Balladensprache sehr ähnliche Rede-weise insgesamt erzeugt dennoch den Eindruck, als werde der überlieferte Redegestus nicht einfach nachgeahmt, sondern gleichsam zitiert. Dieser Effekt wird erzielt durch winzige einzelne Verschiebungen des Tons ins Ironische, der zusammenwirkt mit einer geradezu aufklärerischen Souveränität des historischen Draufblicks, die der »Zauber- macht des balladesken Tönens«, (S. 648) wie sie etwa GOETHES *Eralkönig* und *Zauberlehrling* eigen ist, keinen Raum gibt. Das die Tradition der Gattung gleichsam verfremdende Als-Ob-Sprechen transportiert die moderne Haltung der Distanz zum dargestellten Vorgang. Verstärkt wird diese Wirkung durch den ein- und ausführenden Sprecherkommentar, der sich dem antiken Geschehen von der Zeitebene des Rückblicks aus der

16 Vgl. HORST J. FRANK: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. Tübingen, Basel: Franck, 2., durchges. Aufl. 1993, S. 621ff. – Der Häufigkeitstypus liegt zwischen 1770 und 1830. (S. 626)

Gegenwart her zuwendet und der mit der Schlußstrophe als Balladenurteil dem Wirken der Dreißig samt der Kunde davon im Gang der Menschheitsgeschichte einen äußerst geringen Rang zumißt, wobei die Apostrophierung der Tyrannen als »Bösewichte« als Beispiel für Ironisierung (hier im WILHELM-BUSCH-Ton) stehen mag:

Jene dreißig Bösewichte,
Jeder hörts und jeder siehts,
Warn im Buche der Geschichte
Nichts als eine Fußnotiz.
Oder weniger. Vielleicht nur
Ein verworrenes kleines Lied,
Das an uns vorüberstreicht nur
Und im Weltgebraus entflieht.

Lediglich an einer Stelle wird mit einem einzigen Wort diese Mehrfachdistanzierung durchbrochen. Am Ende der vierten Strophe des siebenstrophigen Gedichts heißt es:

»Und ein Heer von Peitschenschwingern / Brachte uns Gehorsam bei.«

Hier wird der Sprecher unversehens zum Teil und Parteigänger des Kollektivums der damals betroffenen athenischen Bevölkerung. Schon in der ersten Zeile der Folgestrophe wird mit der Zeitangabe »einst« die historische Distanz wiederhergestellt; doch der kleine rasche Perspektivwechsel setzt für den Rezipienten natürlich einen gewollten zusätzlichen Denkipuls.

Trotz der Ausführlichkeit des Balladenurteils und der wertenden Attribuierungen der dreißig Tyrannen als »schwache Leute, eitle Leute«, »trübe Emigranten«, »Nörgler von Zuhause« und Diebe wird dem Rezipienten weder eine Erklärung des historischen Vorgangs noch seiner Bedeutsamkeit für die Nachwelt geliefert. Daß der Autor voll auf einen mündigen Leser vertraut, der selbst imstande ist, das Wesen des antiken Geschehens zur eigenen Weltlage ins gehörige Verhältnis zu setzen, zeigt auch der erste, witzige Kommentar von 1998: »Und wenn Sie mich mit Ihrem Revolver bedrohen: Hieran ist nichts erfunden. 404 bis 399.«¹⁷

17 PETER HACKS: *Die Gedichte*. 1998, a. a. O., S. 135.

Diese Formulierung geht davon aus, daß dem Leser Beziehbarkeiten zum heutigen Zeitgeschehen bei der Lektüre geradezu in die Augen springen.

Nicht so der lange Kommentar seit 2002,¹⁸ der schon einen Mini-Essay darstellt. Zeitangabe und Leseranrede fallen weg; statt dessen soll der Rezipient als des Merkens würdig wahrnehmen: »Die Liste der Tyrannen, obgleich nicht länger als 30 Namen lang, ist nicht überliefert.« Von der als sicheres Mitglied geltenden Person des KRITIAS als »Cheftyran und oberster Totmacher der Junta«, »Platons Cousin«, wird knapp das genaue Bild seiner gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Stellung geliefert, woran sich reflektierte Mutmaßungen anschließen über die Zugehörigkeit der beiden Philosophen PLATON und – ausführlich – SOKRATES, gestützt auf Angabe antiker Quellen.

Die bohrende Vertiefung in solche Details scheint der Distanz des Balladensprechers, der die Dreißig durchgängig als namenlose Gruppe behandelt, nicht zu entsprechen und sich zu verselbständigen. Indes verbirgt sich darin ein Disput, als indirekt an den Leser gerichtete Einladung zum Nachdenken, über die Stellung und Rolle von Intellektuellen in historischen Umstürzen, ihr Verhältnis zur Macht und ihr Verständnis für die Ausübung von Macht; eine Frage, die nicht nur eine aktuelle für den Verlauf des letzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts (mit Blick auf den deutschen Vereinigungsprozeß), sondern im epochalen Sinn eine höchst moderne ist. Die Darstellung des gewählten Vorgangs aus der Antike soll und darf also nicht vorschnell als bloße Metapher der Aktualität gelesen werden, wie es eher der vorherige kurze Kommentar nahezu legen schien; sie soll – da sich ja die griechischen Ereignisse der Poliskrise nicht ohne Not mit heutigen historischen Ereignissen parallelisieren lassen – doch wohl eher als Paradigma des Durchdenkens von Geschichte mit den »lange(n) Flechtwerke(n) ihrer Verursachungen und Vertäuuungen« genommen werden, in welchem »der Punkt« getroffen wird, von dem aus sich aus dem Geschichtsverlauf dessen Wesen erschlosse und wo »in der Haltung von Handelnden das Gesetz ihres Handelns« erschiene, wie es im Essay hieß. Dazu, war ja dort gesagt, sei dem Autor inzwischen »jedes Mittel recht ..., selbst Aufklärung«.

18 *Tamerlan in Berlin*, a. a. O., S. 27f.; *Werke. Band I. Die Gedichte*, a. a. O., S. 137f.

Wenn man HACKS mit gutem Grund darin folgen will, daß das in einer Weltlage Erforderliche eben das Moderne, »Fortgeschrittene« am Kunstmachen ist, dann erfüllt dieser lange erörternde Kommentar den rückgreifenden Anspruch auf – da zur Zeit nichts Besseres angebracht scheint – den Zweck der Aufklärung im Sinne der Anleitung zu beharrlicher Befragung historischer Lagen, einschließlich der eigenen gegenwärtigen. Warum sollte Kunst, die den Rezipienten zur Historisierung seiner Lage einlädt, nicht als modern gelten? Es wäre eine Frage der Übereinkunft.

Ein abschließendes Aber sei dennoch gesetzt: Daß die Entwicklung der Weltlage den Autor dazu veranlaßt, einem balladesken Gedicht ganz gegen seine Gewohnheit im Nachhinein einen so ausgiebigen Kommentar beizugeben, zeigt wohl auch die Größe der Not des Autors in der ästhetischen Annäherung an Welt.

Selbst dies ist ein höchst modernes Problem.

MICHAEL MASANETZ

»Tod als Heimkehr«

CHRISTOPH HEINS *Der fremde Freund*: eine Variation
über das Utopie-Thema

Die 1982 im Aufbauverlag veröffentlichte Novelle, 1983 unter dem Titel *Drachenblut* auch bei Luchterhand erschienen, von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sowie vom *Tagesspiegel* nachgedruckt, erlebte bis 1990 in beiden deutschen Staaten neun Auflagen und wurde in 24 Sprachen¹ übersetzt. Ihre »grenzüberschreitende Wirkung« (so KLAUS HAMMER, CoB 30) verdankt sich dabei nicht der vorgeführten DDR-Wirklichkeit, sondern der fingierten »Selbstenthüllung« (CoB 30) einer problematischen Persönlichkeit. Die Erzählung der Ärztin Claudia läßt – im realsozialistischen Milieu – das Bild einer Spielart des modernen Menschen entstehen, dem beträchtliches systemübergreifendes Identifikations- und Distanzierungspotential zukommt. Ein Großteil der primären Rezeptionzeugnisse belegt dies: »Sie lebt in Ost-Berlin, doch von einigen Details und Requisiten abgesehen gibt es in ihrer Geschichte keine Szene, die nicht ebensogut hierzulande spielen könnte«, schrieb UWE WITTSTOCK in der *FAZ*.² Und HEIN selbst konstatierte als Leserreaktionen in Ost und West ein »betroffenes Unbehagen« (CoB 31), »ein Betroffensein und ein Sich-Wehren« (B 73).³ Woraus resultieren diese Reaktionen? Wie gelingt

1 nach Auskunft der Lizenzabteilung des Suhrkampverlages. Die DDR-Buchausgabe hatte eine Auflage von 15.000, die Taschenbuchausgabe (bb) von 60.000 Exemplaren. (Nach den Akten des Aufbauverlages.) Der Abdruck in der *FAZ* ist in *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch*. Hg. v. KLAUS HAMMER. Berlin und Weimar: Aufbau 1992 (im folgenden CoB) nicht verzeichnet. – Alle Zitate aus dieser Novelle erfolgen nach CHRISTOPH HEIN: *Der fremde Freund / Drachenblut*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

2 vom 17. 9. 1983.

3 Vgl. CoB 30f. »Die Reaktion in Westdeutschland war ja nicht soviel anders als bei uns in der DDR ... In heftigen, ablehnenden Reaktionen offenbart sich ein betroffenes Unbehagen an dieser Frau.« so auch: *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*. Hg. v. LOTHAR BAIER. Frankfurt am Main: Luchterhand 1990, S. 73 (im folgenden B).

es dem Autor, Betroffenheit und Unbehagen über Systemgrenzen hinweg zu evozieren, wie ist der Text als Rezeptionsvorgabe beschaffen? *Wer* spricht da, auf *welche Weise* wird *wovon* gesprochen? Seltsamerweise existieren zu diesem Fragenkomplex, den teilweise schon die Literaturkritik skizzierte, nur Ansätze von Antworten, die gleichfalls wenig über die Einsichten der Erstkritik hinausführen. Meist beläßt man es bei zivilisationskritischen Allgemeinplätzen vom Typ »Zurichtung der ›inneren Natur‹ des Menschen in der sozialistischen Industriegesellschaft«,⁴ die dem komplexen Ideengewebe nur abstrakt gerecht werden. Deduktives Aufprägen eines bestimmten Deutungsmusters im Verein mit Wahrnehmungsautomatismus dominieren die Interpretation. So nimmt es nicht Wunder, daß die produktivsten – weil den Zusammenhang von Textbeschaffenheit und Wirkung immerhin anvisierenden – Angebote nicht zufällig von der Auslandsgermanistik kommen, die zur Desautomatisierung von Textwahrnehmung *per se* gezwungen ist.⁵ Ausgeblieben aber ist bisher eine

– Der Finne TARMO KUNAAS sagt: »Claudia könnte ganz gut eine Österreicherin oder eine Finnin sein.« (*Der Gingkobaum*. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. Fünfte Folge. Helsinki und Stockholm 1986, S. 40). Vgl. auch PHIL MCKNIGHT, der auf die Rezension in der *New York Times* hinweist. In: *Understanding Christoph Hein*. Columbia: University of South-Carolina 1995, S. 36.

- 4 Das Zitat stammt aus MICHAEL SCHENKEL: *Fortschritt und Modernitätskritik in der DDR-Literatur*. Tübingen: Stauffenberg 1995, S. 125. Eine der besseren Arbeiten dieser Art. Der überwiegend wohlwollenden DDR-Pressekritik, die Claudia als eine Art Sonderfall von Fehlentwicklung in fördernder Umwelt darstellte, mit dem man sich auseinandersetzen müßte (so etwa INGRID FEIX in der *Jungen Welt* vom 31. 5. 1983), folgte eine intensive Debatte »Für und Wider« in den *Weimarer Beiträgen* (im folgenden *WB*), 29. Jg. / 1983, H. 9, S. 1635–1655. Darin wurden, auch wenn Dogmatisches und Illusionäres nicht zu überhören war, wichtige Einsichten formuliert. So etwa von GABRIELE LINDNER, die fragt: »wen habe ich da eigentlich vor mir, ›jetzt‹ zum Zeitpunkt des Erzählens?« (1645). Ähnliches gilt für das Gespräch über DDR-Literaturentwicklung ein Jahr später in *WB* 30. Jg. / 1984, H. 10, S. 1591–1616, in dem HEINS Novelle ein Bezugspunkt war. WALFRIED HARTINGER gibt dort einen Fingerzeig darauf, daß das vorgeblich der »Rekonstruktion« dienende Sprechen Claudias von Widerständen geprägt ist: »diese Selbsterkundung, die auf frühe Verletzungen im Elternhaus und in der Schule stößt«, geschieht »gleichsam wider Willen« (S. 1609).

- 5 Hier wären besonders die folgenden Arbeiten hervorzuheben: NEVA ŠLIBA, ROSANDA

Gesamtinterpretation, welche die themenbildende Semantik in ihrer Entfaltung auf der Basis einer struktural-semantischen Analyse erfafßt. Das soll im folgenden versucht werden.

HEIN, der stets über die Mißachtung der Form seiner Werke klagte,⁶ hat für die Novelle explizit darauf verwiesen, daß die »Form der Geschichte ... etwas mit der Figur zu tun« hat, daß es »gar nicht anders

VOLK: »Das Spiegelkabinett unseres Kopfes«. *Schreibverfahren und Bilderwelt bei Christoph Hein*. In: *Christoph Hein. Text + Kritik*. H. 111. Hg. v. HEINZ LUDWIG ARNOLD, FRAUKE MEYER-GOSAU. München: Edition Text + Kritik 1991, S. 57–68 (im folgenden TuK); DAVID ROBERTS: *Das Auge der Kamera. Christoph Heins »Drachenblut«*. In: *Spätmoderne und Postmoderne*. Hg. v. PAUL MICHAEL LÜTZELER. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 224–243; GEORGETA VANCEA: *Der narrative Diskurs in Christoph Heins »Der fremde Freund«*. Uppsala: *Studia Germanistica Upsaliensia* 33, 1993; GERTRUD BAUER PICKAR: *Christoph Heins' »Drachenblut«*. *An Internalized Novella*. In: *Neues zu Altem: Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart*. Hg. v. SABINE CRAMER. München: Fink 1996, S. 251–278; DAVID CLARKE: »Diese merkwürdige Kleinigkeit einer Vision«. *Christoph Heins' Social Critique in Transition*. Amsterdam, New York: Rodopi 2002, S. 53–101 (zum *Fremden Freund*). – Die erste in Leipzig entstandene Dissertation über die Novelle JIRINA SAAVEDROVÁ: *Linguostilistische Untersuchungen*. Leipzig 1987, stammt ebenfalls von einer Auslandsgermanistin. KLAUS SCHUHMANN betreute die Arbeit von INES ZEKERT: *Untersuchungen zur poetologischen und geschichtsphilosophischen Position Christoph Heins unter besonderer Berücksichtigung seiner Walter-Benjamin-Rezeption*. Leipzig 1991.

- 6 Vgl. CHRISTOPH HEIN: *Als Kind habe ich Stalin gesehen. Essays und Reden*. Berlin und Weimar: Aufbau 1990, S. 91 (im folgenden ST): »Wirklich neue Werke haben auch eine neue Form; wenn man diese vernachlässigt und nicht wahrnimmt, muß das zwangsläufig zu Fehlinterpretationen des Inhalts führen. Eine Inhaltsangabe mit anschließender moralischer Wertung ist alles mögliche, aber keine Interpretation.« PREUSSER zitiert einen Brief HEINS an THOMAS ERBE, in dem es heißt: »Verwundert war ich, wie wenige Rezensionen auf die Sprache eingingen ... Ich glaube, es hängt mit der eigenen Betroffenheit zusammen, die den Kritikern nicht erlaubte, vom Inhalt wegzukommen. Die Profis schrieben nicht anders als die Leser in ihren Briefen.« (HEINZ PETER PREUSSER: *Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeitsarbeit. Strukturelle und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins*. Frankfurt am Main: Lang 1991, S. 116). Dazu auch: THOMAS ERBE: »Drachenblut« im *Spiegel der Literaturkritik beider deutscher Staaten*. Magisterarbeit der FU Berlin (unveröffentlicht). 1985/86, S. 77.

ablaufen« konnte. (CoB 30). Dieser Hinweis auf den hier waltenden *spezifischen* Form-Inhalt-Zusammenhang stellt einen *avis au lecteur* erster Güte dar. Denn die »Geschichte« ist eine genau kalkulierte Rede,⁷ die in Inhalt und Form von der fingierten Ich-Erzählinstanz vollkommen bestimmt wird. Die allgemeinen Implikationen derartiger Monoperspektivierung sind mehrfach benannt worden: »die psychologische Konstitution der Gestalten« erhalte »eine für den gesamten Text prägende Bedeutung«, stellt BRIGITTE SÄNDIG für die Helden von CAMUS' *Der Fremde* und HEINS Novelle fest.⁸ Sehr wohl. In beiden Fällen handelt es sich aber um eine *besondere* »psychologische Konstitution« der Sprecher, die zu konkretisieren wäre. Wir haben als Interpreten herauszufinden, was Claudia bis zum Ende ihrer Rede selbst nicht weiß – und vorgeblich auch nicht wissen will, nämlich: »was ich für eine Person bin« (148). Doch hermeneutisch zielführende »Figurencharakteristik« erledigt sich nicht mit einem flüchtigen Blick, mit ad-hoc-Psychologie, Zufallsfunden⁹ oder Deduktionen aller Art. Das herangezogene »Erklärungsmodell« muß vielmehr von den sorgfältig erhobenen Textdaten gleichsam erzwungen werden; es darf diesen nicht widersprechen, sondern sollte sie kohärent integrieren können.

- 7 Das sah schon BERND LEISTNER: »Kaum ein Detail, das beiläufig bliebe und sich verlöre; kein Faden, der nicht kunstvoll verwoben wäre; keine Sequenz, auf die, ohne daß dem ganzen Schaden zugefügt würde, verzichtet werden könnte.« (*WB* 1983, S. 1642)
- 8 BRIGITTE SÄNDIG: *Zwei oder drei Fremde. Berührungspunkte zwischen Camus' »L'Étranger« und Christoph Heins »Der fremde Freund«*. In: *Die Gegenwart des Absurden*. Hg. v. ANNEMARIE PIEPER. Basel, Tübingen: Francke 1994, S. 39. Ähnlich schon URSULA HEUKENKAMP in *Sinn und Form*, Jg. 35 / 1983, H. 3, S. 631.
- 9 Das muß man sowohl ROBERTS (vgl. Anm. 5) als auch HANNES KRAUSS vorwerfen. Ist der Zufallsfund bei ROBERTS CHRISTOPHER LASCHS Konzept vom »minimalen Selbst« (ergänzt durch einiges von HABERMAS), so in den wichtigen Aufsätzen von KRAUSS das RIEMANNSCHE Modell des »Schizoiden«. Beide erfassen oberflächlich gesehene Symptome Claudias, bei genauerer Betrachtung aber erweisen sie sich als unzureichend. Vgl. HANNES KRAUSS: *Schreibend das Sprechen üben oder: »Worüber man nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen« oder »Als Kind habe ich Stalin gesehen«*. Zur Prosa Christoph Heins. In: *Geist und Macht. Writers and the state in the GDR*. Hg. v. AXEL GOODBODY und DENNIS TATE. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1992, S. 204–214. Ähnlich schon in: TuK, S. 16–27.

Beginnen wir also mit Bestandsaufnahme und Diagnose.

Daß es sich bei Claudia um eine hoch problematische, eine gestörte Persönlichkeit handelt, wird gegen alle Beteuerungen von Normalität (135) schnell einsichtig. Ihre »handfesten Ängste« (171) gesteht sie selbst ein, ihre Phobien (45, 49, 95) und Zwangshandlungen (29, 119, 130) bekommen wir ebenso vorgeführt wie ihre orale Bedürftigkeit, die schon Suchttendenzen zeigt. Da ist der wiederholt en passant thematisierte Zigaretten-, Alkohol- und Tablettengebrauch. Ob sie »noch immer so viel rauche«, fragt der Vater (39), Alkohol und Beruhigungstabletten werden in krisenhaften Momenten zur Kohärenzsicherung eingesetzt. Über die alltäglichen Krisen hinaus geht die sie erschütternde Mitteilung von Henrys Gebundenheit (59), nach der sie im »unklaren Gefühl, wiederum betrogen zu sein,« hysterisch ausagiert. Als sie dann daheim zu Beruhigungstabletten greift, ist ihr verräterischer Kommentar: »Das war bei mir nichts Besonderes« (61); gleichzeitig bedient sie sich aus der »angebrochenen Wodkaflasche«, die – auf Dauergebrauch verweisend – schon im Kühlschrank wartet.

Von Tabletteneinnahme *erzählt* wird allerdings nur noch ein einziges Mal, und zwar zwanzig Seiten vor dieser Szene. Nach dem ersten Gespräch mit der am Bett sitzenden *Mutter* (39) muß sie ebenfalls Beruhigungsmittel nehmen. Das ist eine bedeutungsvolle Parallelisierung, welche auf die hohe affektive Besetzung der Mutter schließen läßt. Der bringt Claudia angeblich außer Mitleid »kein Gefühl« (37) entgegen und behandelt sie »kalt und lieblos«. Über die Tabletteneinnahme scheint die Mutter aber in eine Kontiguitätsbeziehung zu Henry gebracht zu werden, deren Basis nicht zuletzt das Gefühl des »Betrogenseins« ist ... Der eine Sequenzenvergleich schon läßt den nie wirklich begangenen Zugang zum Text erkennbar werden. Ihn gilt es nun zu benutzen, die einschlägige Isotopiestruktur in ihrer Vernetzung mikrologisch weiter zu verfolgen. Wir kommen so dem »offenbaren Geheimnis« des Textes auf die Spur, das identisch ist mit dem »Rätsel des Lebens« (87) der Hauptfigur. Der Autor hat alle dafür nötigen Indices gesetzt, und er liefert das Deutungsmodell durch seine Hauptfigur gleich mit.

Entgegen ihrer ausgestellten Abgeklärtheit erweist sich Claudia im besonderen Maße anfällig für Kränkungen. Das zeigt sich nicht nur immer wieder im privaten Bereich (Henry, Hinner, Katharina, Irene), sondern

auch in der Arbeitswelt; dieser Umstand, der mit den anderen Verhaltensweisen zusammenstimmt, läßt auf eine eklatante Selbstwertschwäche schließen. Nachdem die Urlaubsvertretung ihre Kompetenz in Frage stellte, reagiert sie sofort mit narzißtischem Rückzug, sie kündigt (82) – und kann erst vom Chef, einem mit »ambivalenter Liebe« (165) besetzten Vatersubstitut, der sie »Kindchen« (83) nennt, zurückgehalten werden. Claudias Verletzlichkeit ist die Kehrseite der sonst wohl im Arbeitsleben zur Schau gestellten »rabiaten« (172) Robustheit, einer habituell gewordenen Maske des falschen Selbst, zu der auch die behauptete Gleichgültigkeit gegen die Eltern, die behauptete Distanz gegenüber den fremden Freunden usw. gehört.

Im Dienste dieses falschen Selbst wird ihre »besprechende« Rede auffällig markiert von Intellektualisierungen, Wertungen, Behauptungen, die im Widerspruch stehen zum erlebten und erzählten Geschehen und Verhalten, dadurch erscheint so etwas wie die wahre Claudia.¹⁰ Die diskursiv angelegten Passagen ihrer Rede werden beherrscht von einer Rhetorik der »Dissimulierung«,¹¹ die – so schon BERND LEISTNER¹² – als »falsche« Rede »Schutz- und Täuschungsfunktion erfüllt«. Claudia muß sich, um überleben zu können, als jemand anderes darstellen. Das ist typisch für den hysterischen Modus der Konfliktverarbeitung; und »Hysterie / hysterisch« sind denn auch in ihrer Rede Wörter mit selbstcharakterisierender Leitmotivfunktion, sie tauchen sechsmal im Text auf (45, 60, 69, 84, 120, 135). Ihr *permanenter* Täuschungsversuch wird aber oft erst im Epilog erkannt, jener formelhaften, einem »autogenen Training«¹³

10 Daß sich ihre Bekenntnisse und Handlungen »bis zur gegenseitigen Aufhebung widersprechen«, bemerkte bereits GABRIELE LINDNER (Wie Anm. 4; S. 1645).

11 Dieser ebenso rhetorische wie psychologische Begriff wurde von VANCEA verwandt. (Wie Anm. 5, S. 77.)

12 Wie Anm. 4 (*WB* 1983, S. 1644) Dies für Claudias Intellektualisierungen verkennend, kommt PREUSSER zur absurden Behauptung »Damit leistet die Heinsche Erzählung explizit bereits, was der Lektüreprozeß, die Interpretationsarbeit für gewöhnlich zu generieren hat: den Transfer nämlich des Sinnlich-Konkreten in ein Begrifflich-Allgemeines.« (Wie Anm. 6, S. 113.)

13 VANCEA: wie Anm. 5, S. 42; das sahen schon KARIN GROSSMANN in der *Sächsischen Zeitung* vom 15. 7. 1983 und BERND SCHICK in den *WB* 1983. (Wie Anm. 4, S. 1649.)

ähnlichen Selbstberuhigung und -vergewisserung, an Ort und Stelle wird eingeschrieben, wogegen das stets nötig ist (172). Die am Schluß eingeführten Ich-Zustände, das Nähebegehren zum einen, die rigide Gegenbesetzung dieses Begehrens zum anderen, sind allerdings nur – der Protagonistin durchaus bewußte – Spaltungszustände der Psyche, die Claudia abwechselnd oder gleichzeitig dominieren.¹⁴ Daß Claudias vorgeblich »undurchlässige Haut« (173) sehr dünn ist, erweist sich für des Sehens Kundige selbst fiktionsintern als leicht einsehbar. Die Stelle, wo Claudias »Lindenblatt« liegt, ist gut markiert, und diese Kennzeichnung prägt wie deren rhetorische Verleugnung ihre Rede von Anfang an: Die Sehnsucht nach Nähe bis zur Selbstaufgabe kann ihr von den Augen abgelesen werden. Henry genügte, um das zu erkennen, ein einziger, von ihr bereitwillig angenommener Blickkontakt: »Er betrachtete mich eingehend. Ich starrte ihn ebenso schweigend an.« (27) Noch am gleichen Abend schreitet er zur Tat. Dieser sozusagen evidente Sachverhalt weist der Interpretation den Weg, darf aber nicht ihr Endpunkt sein. Was die (selbst-)täuschende Persuasion Claudias *eigentlich* verbirgt, wird ihr nämlich nie bewußt. Es ist dies ein verdrängtes, »ins uneinholbare Vergessen getauchtes« (99) Kindheitsmuster, das ihr ganzes Leben von den »tiefsten Tiefen« her »unendlich wirksam« »wie radioaktiver Müll« (99) bestimmt. Und das nicht einmal vergangen ist. Unfreiwillig liefert Claudia diskret und beiläufig Wesentliches für die Auflösung des Rätsels, so ihrer demagogischen Rede einen Subtext der Eigentlichkeit einziehend. Jedoch – das ist die Pointe – ohne das selbst je zu erkennen.

Es gilt also, diesen Subtext ihrer Rede zu entschlüsseln. Da die von HEIN als »Untertext« (ÖA 158) bezeichnete Ebene der Novelle ein Verdrängungssubtext ist, konnte er logischerweise – wie HEIN sagt – »nicht geschrieben« (ÖA 158), also von der Redenden nicht diskursiv entfaltet werden. (Dann wäre die Novelle ohnehin zu einem geschwätzigem Psychotraktat mutiert.) Vielmehr mußte der Autor ihn der Ich-Erzählung Claudias *unterlegen*, in der ja die problematische Erzählinstanz selbst das von ihr nicht zu bewältigende Thema ist. Gegen ein Aufdecken des

14 Dies gegen BÄRBEL LÜCKE, die ambitioniert und fahrlässig zugleich mit psychoanalytischen Begriffen wie »Verdrängung« (das sei »der sicherste Weg, unglücklich zu werden«) operiert.

innersten, verdrängten, aktiven Kerns ihrer Problematik hat Claudia einen starken, unbewußten Widerstand aufgebaut, dessen Äußerungsformen eben Abwehrtechniken wie Verneinung, Intellektualisierung, Verschiebung und Isolierung sind, die HEIN konsequent als »Vertextungsverfahren«¹⁵ einsetzt. Das ist ein genial zu nennender Kunstgriff, denn so bleibt dieser Kern, das Geheimnis des Textes, das Rätsel ihres Lebens auch dem flüchtigen Lesen verborgen, das sich auf Claudias Persuasion ganz oder teilweise einläßt. Dabei birgt der Untertext mehr als die *eine* konkrete Botschaft, daß es der Figur »ganz schlecht« geht, wenn sie sagt »mir geht es gut« (CoB 28). Wir haben die hier waltende semantische Inversion als *generelle* Technik des Widerstands zu begreifen und an anderen Aussagen aufzudecken. Zahlreiche semantisch äquivalente Kontextinformationen, meist – siehe die Tabletteneinnahme – aus dem Bereich der *erzählten* Welt, ermöglichen uns das.

»Wir haben uns auf der Oberfläche eingerichtet«, sagt Claudia (99), sie zielt mit diesem Bekenntnis als Agentin des Autors metareflexiv nicht zuletzt – auf die Adressaten ihrer Rede, die Interpreten. »Oberfläche« aber gehört bereits zu den Termini der FREUDSchen Therapie, das Wort bezeichnet ja das vom Patienten ausgebreitete Material, den Ausgangspunkt für tiefenhermeneutische Erkundungen. Dieses »Material« ist hier einer nach allen Regeln psychoanalytischer wie literarischer Kunst fingierten Patientenrede inhärent. So hat DAVID ROBERTS völlig Recht, wenn er den Leser auffordert, diesem Text gegenüber »zum Psychoanalytiker«¹⁶ zu werden. Wollte man dem im Epilog lediglich temporal bestimmten

15 So schon ŠLIBA, VOLK: wie Anm. 5, S. 58f.: »Obwohl sich die Termini ›manifeste‹ und ›latente Text‹ aufdrängen, handelt es sich eben nicht um die psychoanalytisch orientierte Rekonstruktion eines unbewußt mitgeschriebenen Subtextes, der an den Bruchstellen an die Textoberfläche gelangt und sich zum manifesten Text querlegt, ihn relativiert oder gar negiert. Hein setzt diese Doppelläufigkeit vielmehr als Vertextungsverfahren und Lesestrategie ein.« Allerdings muß dann dieser *bewußt fingierte* latente Text sehr wohl wieder in der Rezeption psychoanalytisch rekonstruiert werden. – Die mit ÖA gekennzeichneten Seitenangaben beziehen sich auf CHRISTOPH HEIN: *Essais und Gespräche*. Berlin und Weimar: Aufbau 1987.

16 ROBERTS: wie Anm. 5, S. 228. Er erfüllte aber seine eigene Forderung nicht einmal annähernd, so daß die Aufforderung eine rhetorische Geste bleibt.

Erzählanaß (»Jetzt, ein halbes Jahr nach Henrys Beerdigung« – 171) einen kommunikativen Ort zuweisen, wäre – cum grano salis – die therapeutische Situation verblüffend angemessen. Der unvermittelte Erzähleingang mit seiner Deixis ins Leere setzt einen vorinformierten Zuhörer ihrer Erinnerungsarbeit gleichsam voraus. Nach dem sie wiederum traumatisierenden Henry-Erlebnis will die Heldin am Leitfaden dieser für ihre Objektbeziehungen *exemplarischen* Episode endlich redend zu den »Wurzeln ihrer problematischen Existenz« (CoB 85f.) gelangen. Kapitel 9 – der eingeschobene Bericht über die »Heimfahrt« (117) in die Kindheitsstadt, eine ergebnislose Anamnese ihrer Kindheit – nimmt den größten Raum der Novelle ein. Vom »Versuch einer Rekonstruktion« (8) ist schon im symbolischen Traumprolog die Rede, und man kann die Binnen-erzählung insgesamt als einen solchen Versuch ansehen. Doch Claudia vermag eine Rekonstruktion gar nicht zu leisten: ihrer psychischen Verfaßtheit wegen, die eine Rekonstruktion ja bitter nötig macht. Der Epilog, wie ein trotzig-verzweifelt Resümee wirkend, belegt das eindrucksvoll; alle relevanten Motive sind in diesem verdichteten Extrakt des Textes auf engstem Raum versammelt, stehen aber voneinander isoliert, werden noch immer nicht zusammengedacht. Die Rede der Protagonistin kann – wegen deren »blinden Flecks«¹⁷ – das »irgendwann damals« und »tiefer, viel tiefer« (77) Liegende nur umkreisen. Diese Ärztin ist ein schwieriger Patient; wir als Analytiker ihrer Rede haben »gleichschwebende Aufmerksamkeit« walten zu lassen, um wirklich *alles* uns Mitgeteilte sowie die *Art* der Mitteilung »für die Zwecke der Deutung ... zu verwerten«. ¹⁸ Die »Oberfläche« ihres Bewußtseins ablesend, betrachten wir die »Einfälle« Claudias als »Anspielungen an ein bestimmtes Thema« ¹⁹ – das Thema ihres Lebens.

Ein Unterthema, auf das sie im Zusammenhang damit oft intellektualisierend und verneinend zu sprechen kommt, ist die Psychoanalyse selbst. Dadurch wird die Analyse des Textes als konstruierte »Patientenrede« zusätzlich legitimiert. Nur darf man eben auch hierbei nicht der

17 KRAUSS: wie Anm. 9, S. 205.

18 SIGMUND FREUD: *Gesammelte Werke* (18 Bände). Frankfurt am Main: S. Fischer 1968 (zuerst London 1940–1952), Bd. VIII, S. 381 (im folgenden S. FREUD: GW).

19 S. FREUD: GW XIII, S. 214f.

abwiegenden Persuasion Claudias vertrauen, die zwar unentwegt, sie regelrecht paraphrasierend, die »Psychiatrie« zur Sprache bringt, deren Bedeutung für ihr Leben aber herunterspielen muß. Keine »besondere Vorliebe« für die Psychiatrie habe sie (148), das soll wohl heißen, sie interessiert sich besonders dafür. Und »keine besondere Abneigung« bedeutet wohl, daß sie diese besonders fürchtet. In permanenter Verdrängung läßt sie die Selbstanwendung, anders als bei ihrer ärztlichen Tätigkeit für andere, nie zu.²⁰ (Wie in ihren Objektbeziehungen waltet auch hier hochgradige Ambivalenz.)

Claudias Rede ist eine einzige neurotische Abwehrgeste, auch wenn (oder: gerade weil) sie vorgeblich der Anamnese dient. Sie hat große Schwierigkeiten mit der Grundregel der freien Assoziation, sie will sich nicht »gehen lassen« (97), denn dann brechen ja ihre »Probleme« auf; das ist genau jene Haltung, die FREUD für den Neurotiker in der Therapie beschreibt.²¹ Ihre verkürzende, demagogische und letztlich selbstcharakterisierende Thematisierung der Psychoanalyse dient so auch als Element dieser rigiden Abwehr gegen den impliziten Analytiker, ja sie gewinnt bei einer solchen Interpretation überhaupt erst Sinn: »Wozu das Vokabular der Psychiatrie bemühen ... Was soll es helfen, Verdrängungen bewußt zu machen. Verdrängungen sind das Ergebnis einer Abwehr, das Sichwehren gegen eine Gefahr ... Ein Lebewesen versucht zu überstehen, indem es verschiedene Dinge, die es umbringen könnte, nicht wahrnimmt. Ein heilsamer, natürlicher Mechanismus. Wozu diese Leichen ausgraben, mit denen man ohnehin nicht leben kann. Schließlich, die gesamte Zivilisation ist eine Verdrängung. Das Zusammenleben von Menschen war nur zu erreichen, indem bestimmte Gefühle und Triebe unterdrückt wurden ... Diese Unterdrückung erbrachte das, was wir den zivilisierten Menschen nennen.« (45, 98)²²

20 In vertrauter Weise konträr dazu diagnostiziert sie hier – ganze vier Seiten weiter (102) – als Ärztin sehr wohl die »nervösen Herzschmerzen« einer Patientin als Folge »seelische(r) Störungen«, verortet sie genetisch in der Arbeitswelt und der Ehe. Der anwesende Ehemann bestätigt das hinter dem Rücken seiner Frau, während die – wie Claudias Mutter – »hektisch gerötete« Patientin als Spiegel des Normalverhaltens der Ärztin reagiert: Sie behauptet die Intaktheit ihrer Beziehung.

21 S. FREUD: GW XIV, S. 151 f.

22 Der Passus liest sich wie eine Paraphrase etwa des *Abrisses der Psychoanalyse*, nur eben,

Wogegen wehrt sich Claudia nun? Was ist ihre »Leiche im Keller«, und welche »Gefühle« vor allem hat sie unterdrückt? Nicht zuletzt auf diese Fragen soll die Suada – gegen ihre vordergründigen Propositionen – den aufmerksamen Zuhörer ja bringen. Die Erzählerin liefert uns bei ihrer *trotz dieser Vorbehalte* unternommenen Reise in die Vergangenheit, wie sie selber weiß, »unbestimmte«, »verfälschte«, »verschönte«, »verzerrte« (72, 117) Erinnerungsbilder, die sie zudem entsprechend kommentiert. Wir dürfen ihre Intellektualisierungen nicht als Deutung akzeptieren, müssen aber deren Anlaß, das erinnerte Geschehen, als aufschlußreiches Symptom, als Verschiebung und Ersatzbildung für das Verdrängte begreifen. Die wichtigste »Ersatzbildung« ist natürlich die emphatisch vorgetragene Katharinasgeschichte, eine »Letztbegründung« ihrer Problematik, mit der sich (fast) alle Interpreten beruhigen. Diese Geschichte eines Verlustes stellt aber nur die erste *erinnerungsfähige* Trennungserfahrung Claudias dar: als Paradigma all ihrer Trennungen.²³ Signifikant ist hier der eigentliche Grund des so schmerzhaften Zerwürfnisses zweier Unzertrennlicher, die sich ewige Treue (125) geschworen hatten: Claudias »argwöhnende Eifersucht« (126) beim Auftreten des Kantorsohns, eines Dritten, der in die Zweierbeziehung einbricht. Alle politische Begründung wird durch diese

daß bei Claudia von »verständiger Resignation« nicht die Rede sein kann. Vgl. S. FREUD: GW XIII, S.424: »Mit den weiteren Fortschritten der Kultur wuchsen auch die Ansprüche der Verdrängung. Die Kultur ist doch überhaupt auf Triebverzicht aufgebaut, und jedes einzelne Individuum soll auf seinem Wege von der Kindheit zur Reife an seiner Person diese Entwicklung der Menschheit zur verständigen Resignation wiederholen.« – Claudias spezifische Thematisierung der Psychoanalyse, die über ihr Problem ja Auskunft gibt, ist noch nie in ihrer Funktionalisierung untersucht worden. Wie schnell man dem Autor HEIN hier auf den Leim gehen kann, offenbart die Bemerkung BERND FISCHERS: »Claudias psychoanalytische Reflexionen dürften zumindest dem westlichen, mit Psychoanalyse übersättigten Leser oft eher trivial und flach erscheinen.« (CoB 98). Vgl. BERND FISCHER: *Christoph Hein. Der fremde Freund*. In: *Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts*. Band 2. Stuttgart: Reclam 1996, S. 261.

23 Im Kapitel über *Horns Ende* beschreibt PREUSSER (wie Anm. 6) konzise »Trennungsercheinungen« als Herzstück der Verlust Erfahrungen beim Zurichtungsprozeß des Menschen, beginnend mit der Zerstörung der Mutter-Kind-Dyade, ohne sie jedoch an den Texten zu untersuchen.

Eifersucht gleichsam transzendiert. »Beispielhafter« geht es nicht, will man die als Verrat erlebte Triangulation und ihre Folgen noch einigermaßen realistisch-diskret zur Darstellung bringen. Von hier aus können wir in die Tiefe einer Lebensgeschichte blicken.²⁴ – Intratextuell (im discours) hätten wir es aber zunächst mit einer Rückwendung auf jene lebensgeschichtlich *spätere* Szene zu tun, als Henry ihr beiläufig seinen Familienstand mitteilt: Auch in diese von Claudia sehr schnell hoch besetzte Beziehung tritt nun ein störender Dritter, eine Dritte, ... und auch von hier aus können wir in die Vergangenheit blicken. Welche Funktion nämlich Henry für sie eigentlich erfüllen soll, enthüllt schon die Szene ihres ersten Zusammenseins. »In seiner Gegenwart war mir wohl ... Ich hörte seiner Stimme zu, und mir war angenehm schläfrig«, so sagt sie, im Bett liegend (27f.). Das ist die ideale Wirkung eines beruhigenden Selbstobjektes, nicht die eines potentiellen Sexualpartners! Noch deutlicher wird Henrys Stellvertreterfunktion, als er viel später während der Nachtbereitschaft neben ihrer Pritsche sitzt und »erzählt«. »Ich fühlte mich gelöst und geborgen,« (101) heißt es dort: ersehnte Zustände eines Kindes vorm Einschlafen, die im völligen *Kontrast* zur Wirkung der Mutter auf der Bettkante stehen.

Innerhalb der fiktiven Lebensgeschichte Claudias sind alle ihre *erzählten* Eifersuchtsdramen Reinszenierungen. Zwanghafte Wiederholungen von viel Früherem, das sich mit den isoliert angebotenen Erinnerungsbildern aber durchaus rekonstruieren läßt. Das Verhältnis zur Schwester und zum Ex-Mann ist dafür besonders ergiebig. Durch Claudias aggressive Reaktion, als Irene mit Hinner zu Weihnachten im elterlichen Hause

24 Es sind nur wenige Interpreten, die diesen so bedeutsamen, weil über sich hinausweisenden Sachverhalt überhaupt erwähnen (als typisch für die Pubertät wird er dann meistens abgetan); noch weniger versuchen ihn zu deuten. Bei PREUSSER heißt es von Claudia und Katharina immerhin: »In der Subjektconstitution werden die ersten Trennungserlebnisse, die Verschiebung des Liebesbedürfnisses auf Objekte und die Sozialisierung zur Entfremdung aufgehoben in einer bedingungslosen Liebe, die doch nur die Täuschung einer vorindividuellen Verschmelzung ist.« (wie Anm. 4, S. 106). Ab dem nächsten Satz aber widmet er sich nur noch den politischen Motiven der Trennung, ohne mit einem einzigen Wort auf die Relevanz des eben Gesagten für Claudias Entwicklungsgeschichte einzugehen.

auftaucht, wird die Trennung von ihm, die nicht zuletzt wegen seiner Abenteuer mit »Schwesternschülerinnen« (!) erfolgte, erstmals als fortwirkende Verletzung enthüllt. »Endlich fragte er, ob ich meine Schwester jetzt hassen würde.« (160) Die korrekte metasprachliche Umschreibung der Antwort auf die Frage Hinner stellt gewissermaßen ein sprachliches Ikon ihrer bevorzugten Abwehrtechnik dar: »Ich verneinte es.« Diese Antwort ist offensichtlich falsch. Denn selbstverständlich *haßt* Claudia ihre Schwester. »Widerlich« und »kränkend« war sie am Familienfest der Liebe und des Friedens zu Irene gewesen, weil sie sich selbst »gedemütigt« (155) sah. Die Wiederholung dieses Wortes, das sie auch verwendet, als Henry ihr seinen Familienstand enthüllt (58), parallelisiert das Geschehen der zwei Szenen, zeigt sie als strukturhomolog und semantisch äquivalent. Weshalb aber demütigt sie die Beziehung ihrer Schwester zu Hinner, da sie doch – wieder verneinend – »nichts entdecken kann, was mich mit ihm verband«. (Eine Parallele zu den Eltern wiederum, die sie »Leute« nennt, »mit denen mich nichts verbindet«, vor deren Besuch sie sich aber »nervös« und »wie gerädert« fühlt – 36.) *Diesmal* liefert sie die Antwort gleich mit: »Ich verstand nicht, warum mich seine Beziehung zu meiner Schwester störte. Warum war mir etwas widerlich, was mich nicht berührte, nicht mehr berührte.« (155) Beinahe am Schluß der Rede erfahren wir von der tiefen emotionalen Bindung an Hinner, die sie bis dahin stets geleugnet hatte und die sie jetzt wenigstens für die Vergangenheit gelten läßt. In Form eines rationalisierenden Partikels, das die Leugnung für die Gegenwart aufrechterhält. »Schließlich hätte ich ihn doch mal geliebt,« sagt Hinner (160), der es wissen muß und dessen Namen nicht zufällig mit »Henry« etymologisch verwandt ist.

Die Schwester aber, die hier nachträglich als störende Dritte in Erscheinung tritt, war immer schon die erfolgreiche und beneidete Konkurrentin Claudias gewesen. Sie bekommt das, was Claudia spätestens seit Irenes Geburt versagt blieb: die Brust, den Vater, den Mann.²⁵ Durch eine eher

25 »Der Vorwurf gegen die Mutter, der am weitesten zurückreicht, lautet, daß sie dem Kind zu wenig Milch spendet, was ihr als Mangel an Liebe ausgelegt wird ... Die nächste Anklage gegen die Mutter flammt auf, wenn das nächste Kind in der Kinderstube erscheint. Wenn möglich, hält sie den Zusammenhang mit der oralen Versagung fest ... Es fühlt sich entthront, beraubt, in seinen Rechten geschädigt, wirft

abwegige Geschichte symbolisiert HEIN diese Groll (gegen die Mutter) und Neid (auf die Schwester) hervorrufende ewige Konkurrenzsituation:

Während Claudia nach dem ersten Kuß mit sechzehn infolge der rabiaten Aufklärung (118) durch die Mutter nach Hause stürzt, um sich »von Kopf bis Fuß gründlich zu säubern« (119), gestatten die Eltern der jüngeren Schwester im gleichen Alter »herzlich und unbefangen« (119) das Verhältnis zu einem beträchtlich älteren verheirateten Mann. Diese Episode verweist geradezu aufdringlich auf den Kern von Claudias Problem: Separation von der Mutter und Wahl des Vaters (eines Vater-substituts) zum Liebesobjekt ist ihr stets verwehrt geblieben. Alle Versuche, sich zu lösen und sich auf den Mann hin zu orientieren, wurden im Zusammenspiel der Eltern vereitelt. So erfolgte die verbale Gewalttat der Mutter ja im Anschluß an einen phantasierten Versuch der Loslösung und Zuwendung, als Claudia »Neid« auf das Mädchen aus der neunten Klasse verspürte, der man ein Verhältnis mit dem Lehrer Gerschke, einer verehrten Vaterfigur, unterstellte (118).²⁶ Die besitzergreifende Infantilisierung durch die Mutter und die stete psychische Abwesenheit des Vaters,

einen eifersüchtigen Haß auf das Geschwisterchen und entwickelt einen Groll auf die ungetreue Mutter.« (S. FREUD: GW XV, S. 130f.) Verräterisch für die Rolle Irenes in Claudias Leben ist auch der Versuch, ihrer Schwester einen Brief zu schreiben (61), als sie von Henrys Familienstand erfährt. Dieser Brief gilt eigentlich der Kontrahentin, also Henrys Frau.

- 26 Entgegen aller späteren Bearbeitung betrachtete Claudia im Grunde schon die Beschäftigung des Turnlehrers mit den »schönsten und entwickeltsten Mädchen« (114) neidvoll, zu denen sie nicht gehörte, aber bis zur sogenannten »Aufklärung« gehören wollte. Der rasonierenden Beschreibung der Turnstunden mit ihren sexuellen Implikationen, den Betrachtungen über das »Auf-die-Matte-Gehen« (115) ihrer Generation, kommen eher enthüllende Funktion im Hinblick auf Claudias verschiebende (und damit entlastende) rhetorische Strategie zu, als daß man sie – wie meist – für wohlfeile Zuschreibung von »Gesellschaftskritik« nutzen sollte. Die von Claudia unterstellte dauernde Prägung wird nämlich auf der Handlungsebene der Gegenwart ausgerechnet durch das Hauptopfer, die einst vergeblich um »Liebe bettelnde« Lucie Brehm, kontrastiert, tritt diese doch, »schöner geworden«, einen »alles verstehenden Schimmer« in den Augen und »mit einem Kind an der Hand«, der kinderlosen, neurotischen Erinnerungstouristin entgegen (112f.). Es sind wohl kaum derartige »Turnstunden«, die primäre Traumatisierungen verursachen.

der überdies in den ersten vier Jahre ihres Lebens wohl im Krieg gewesen ist, zeitigte entsprechende Folgen für Claudias weibliche Sozialisation²⁷ und Subjektkonstitution: Sie fanden letztlich nicht statt. Das von ihr abfällig beschriebene, eigentlich aber beneidete Vollweib und »Muttertier« Karla zum Beispiel hat einschlägige Gründe für Claudias Trennung von Hinner parat: »Sie weiß auch genau, warum meine Ehe geschieden wurde. Sie ist überzeugt, daß mein Mann mich verließ, weil ich ihm keine dicken Kinder in die Welt setzte oder weil ich keinen dicken Busen habe oder weil ich mich nicht schminke.« (11) Das referiert außer auf Claudias »knabenhafte« (47f.) Erscheinung auch auf ihre zwei Abtreibungen, von denen zumindest die selbtherrlich vorgenommene zweite, die Hinner damals entsetzte (88), allein Claudias Verweigerung der Mutter-, ja der Weiblichkeitsrolle geschuldet ist. Die Heldin trägt mit ihrer Wiedergabe der intimsten Fremdperspektive selbst Einschlägiges zur Aufklärung über die Trennungsmotive bei, in Form der Verneinung selbstverständlich: »Nicht der Sex war unsere Schwierigkeit, wenn auch Hinner es später überraschenderweise vermutete.« (89) Eine Vermutung, die wohl aus der nämlichen Erfahrung mit Claudia resultiert, welche seine »abgeschmackten Abenteuer mit Schwesternschülerinnen« initiierte, die er ebenfalls – sicher zu Recht – als Anlaß ihres Trennungsbegehrens vermutet. Claudias folgender intellektualisierender Sermon über die Dominanz des »Themas« Sexualität beim Mann – mit dem Stichwort »Impotenz« als maskuliner »Verweigerung« – mündet in einem der häufigen unbemerkten Selbstwidersprüche: »Frauen, denke ich, nehmen Sex leichter, unangestregter. Natürlicher, weil ihr Geschlechtsteil auch

27 Ein zur Entstehungszeit der Novelle nicht nur das Feuilleton beherrschendes Thema. Man denke an die Bücher von ALICE MILLER, CHRISTINE OLIVIER, LUCE IRIGARAY. Erstaunlich, daß eine solche Kontextualisierung bis heute nicht vorgenommen wurde. IRIGARAYS Buch *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* von 1974 (deutsch 1980) stellt eine kritische Lektüre des Weiblichkeitskonzepts von FREUD dar, das der Novelle wohl strukturbildend zugrunde liegt. Der Untertitel von OLIVIER: *Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter* (1980) könnte gut eine abstrakte Formulierung von HEINS Thema sein, ALICE MILLERS *Drama des begabten Kindes* (deutsch 1979) ebenso. Beide betonen besonders die negative Funktion des abwesenden Vaters in der Sozialisation.

Arbeitswerkzeug ist. Gebären ist Arbeit. Das verhindert verklärende Sichten wie ängstigende Vorstellungen.» (90) So etwas behauptet eine, deren Kopf jahrelang »mit verquasteten Bildern von Sexualität verklebt« war, wie wir freilich erst 39 Seiten später erfahren, die ihre »ungeborenen Kinder« *ab-*, also Arbeitsverweigerung *betrieb*. Am Ende des Sermons im siebenten Kapitel steht jedenfalls ganz konsequent (und selbstbezüglich) die Entsprechung zu »Impotenz«, nämlich »frigid« – als das von den Männern bekämpfte »andere«, »nicht Fügsame« (90) der Frau. Selbstentlarvend ist in diesem Zusammenhang gleichfalls der in verletzender Absicht gegen die Schwester geäußerte Verdacht, Hinner ginge es in der Beziehung mit Irene nur um Sex (154). Daß hier eines von Claudias »Problemen«, ihr aus der Fremdwahrnehmung »verquetschtes Sexualleben« (70) unter dem Deckmantel feministischer Intellektualisierung angesprochen und »erledigt« wird, daß sie Sexualität keineswegs »unangestrengt« nimmt, – es geht geradezu zwingend auch aus der Erinnerung hervor, die im unmittelbaren Kontext des eben Zitierten Empfängnis, Abtreibung und Vergewaltigung als »Eingriff« in eins setzt (89ff).

Diese behaupteten »Eingriffe« in ihre »Freiheit« aber, sie sind letztlich Ersatzbildungen für die Wunde der »Kastration«.²⁸ Wie Maria, ihre gleich Katharina blaßgesichtige (70) Spiegelfigur, hat Claudia nie die Tatsache akzeptiert, »kastriert« (69), eine »Frau« zu sein. Auch diese kränkende Tatsache lastet sie unbewußt der Mutter an, von der die Erstgeborene eigentlich den Penis erwartet hatte. Claudia treibt ein ausgewachsener Männlichkeitskomplex mit latenter Homoerotik und Penisneid um – konsequenterweise nennt Hinner sie gleich zweimal »netter Kerl« (154) –, hinter dem als archaische Bedeutung der Entzug der Brust steht. (Das erkennt fiktionsintern schon der alte Herr Doyé, als er ihr den *Lippenstiftphallus* (15) schenkt, der Brustwarze und Penis zugleich ist.) Desweiteren wird Claudias Penisneid im kontrastierenden Passiv-Aktiv-Vergleich von Kinderbekommen und Fotografieren sichtbar. »Zeugung« nennt Claudia ihr Hobby, das geradezu fetischcharakter trägt.²⁹ »Ein Keimen, das ich

28 Vgl. JEAN LAPLANCHE, JEAN BERTRAND PONTALIS: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. Lemma »Kastrationskomplex« S. 243.

29 Als eine Art Perversion ist dieser Fotofetischismus an die Verleugnung der Kastration geknüpft. Wie Anm. 28, S. 381. Lemma »Perversion«.

bewirke, steuere, das ich unterbrechen kann« (88) – im Unterschied zum weiblichen Empfangen. Bemerkenswert, wie beiläufig und psychoanalytisch präzise HEIN ihre Verweigerung der Weiblichkeitsrolle in die realistische Szene setzt. Auch an anderen Stellen:³⁰ Als der Vater beim Abschied seiner gut verdienenden Tochter einen Fünzigmarkschein »in die Tasche« schiebt (42), gibt sie ihn zurück. Mit FREUD gelesen: Sie lehnt es ab, vom Vater ein Kind als Geschenk zu bekommen.³¹ Claudia zeigt also in dieser späten Geste noch einmal, daß sie den Wunsch, mit dem für FREUD die weibliche Reifung, der weibliche Ödipus und die heterosexuelle Objektwahl untrennbar verbunden ist, nicht hat.³² Denn die Wendung »in die Tasche schieben« ist ja die genaue Übersetzung des geläufigsten vulgären Ausdrucks für Geschlechtsverkehr. Und Geld ein Substitut für Kind wie Penis, den die virile Claudia für sich nie aufgab, daher aber auch nicht »vom Vater« wünscht, dieser großen Enttäuschung ihres Lebens. FREUD spricht von der ödipalen Situation als von einem »Hafen«, in den das Mädchen einlaufe.³³ Claudia, das dürfte einsichtig sein, ist in diesem Hafen nie wirklich angekommen. Der sich nur für »Politik und Betriebsgeschehen« (157) interessierende Vater konnte kein ödipales Objekt werden, weil er nie als spiegelndes Objekt ihrer werdenden Weiblichkeit zur Verfügung stand. Daß es trotzdem noch aus der Vergangenheit stammende, ihm geltende ambivalente Gefühle gibt und

30 »Überfahrenwerden« steht bei FREUD als (weibliches) Traumsymbol für Geschlechtsverkehr. Vgl. S. FREUD: GW 2/3, S. 366. Claudia fürchtet sich aber davor, »einen Menschen mit dem Auto zu überfahren« (174).

31 »Ausgangspunkt dieser Erörterungen kann der Anschein werden, daß in den Produktionen des Unbewußten ... die Begriffe *Kot* (Geld, Geschenk), *Kind* und *Penis* schlecht auseinandergehalten und leicht miteinander vertauscht werden.« S. FREUD: GW X, S. 404

32 »Das Mädchen gleitet – man möchte sagen: längs einer symbolischen Gleichung – vom Penis auf das Kind hinüber, sein Ödipuskomplex gipfelt in dem lange festgehaltenen Wunsch, vom Vater ein Kind als Geschenk zu erhalten, ihm ein Kind zu gebären. Man hat den Eindruck, daß der Ödipuskomplex dann langsam verlassen wird, weil dieser Wunsch sich nie erfüllt. Die beiden Wünsche nach dem Besitz eines Penis und eines Kindes bleiben im Unbewußten stark besetzt ...« S. FREUD: GW XIII, S. 401.

33 Wie Anm. 32, S. 379.

wie tief sie unterdrückt sind, zeigt sich bei ihrem spontanen Anruf, ausgelöst durch die Sorge eines Freundes um dessen Vater. Als ihr Vater sich am Telefon meldet, weiß sie ihm allerdings nichts zu sagen: »Ich rief ihn nur an, weil mich Michaels Anhänglichkeit an seinen Vater verwirrt hatte, doch ich konnte meinem Vater ja nicht sagen, daß ich ihn nur deshalb anrufe, weil andere Leute ihre Eltern lieben.« (143) Ähnlich schon in Kapitel 8 der mißglückende Versuch »herzlich zu sein«, als sie dem Kranken einen Brief schreiben möchte (96). Und der Vater wird sogar zweimal mit »kleinen Tierchen« (130) und »Kakerlaken« (143), also Angsttieren in Verbindung gebracht, die Eifersucht und Aggression gegen den störenden Dritten symbolisieren, der er für sie vor allem gewesen ist. Durch das Sich-Entziehen des Vaters in den entscheidenden Reifejahren bleibt Claudia auf ihren Männlichkeitskomplex zurückgeworfen, und – ohne es zu wissen – noch fester an die klammernde Mutter³⁴ gebunden.

Ex-Mann Hinner hatte daher nicht einmal scheinbar die Vaterbeziehung geerbt, sondern die Mutterbeziehung mit all ihrer inhärenten Ambivalenz.³⁵ Daher auch die Verweigerung der Mutterrolle durch Claudia, die für sie nicht in diesen Beziehungsmodus gehörte. Eine solche Annahme wird von der als Wiederholung verstandenen Henry-Beziehung, die die Mutter sofort unter omnipotente Kontrolle bringen will (96, 157f.), rückwirkend gestützt. Zunächst verdankt das Abenteuer mit

34 Wie stimmig alle Details auf die Verleugnung des Erwachsenseins ihrer Töchter verweisen, zeigt etwa der Mutter Gewohnheit an, Begleitbriefe (etwa zu ihren überfürsorglichen Freßpaketen) an diese wie »vor dreißig Jahren« auf »Schulheftseiten« (142f.) zu schreiben, worüber sich Claudia immerhin wundert. Eine überschwemmende, die Subjektconstitution verhindernde Nähe (zum primären Selbstobjekt) wurde von ihr stets, wenn auch vergeblich, abgewehrt. »Sie würde sich so intensiv um Henry und mich kümmern, daß der Besuch eine einzige Verlegenheit werden würde.« (96) Dies ist Claudias Begründung, Henry nicht mit zu den Eltern zu nehmen.

35 Der Körper gehört nicht der Tochter, sondern noch der Mutter, sie ist nicht »Herr im eigenen Bauch«. Hinter dem Partner versteckt sich die Mutter, so sagt es HENDRIKA C. HALBERSTADT-FREUD in ihrem wichtigen Aufsatz *Die symbiotische Illusion in der Mutter-Tochter-Beziehung*. In: *Bei Lichte betrachtet wird es finster. Frauensichten*. Hg. v. CHRISTINA VON BRAUN u. a. Psychoanalytisches Seminar Zürich. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 152.

Henry seine Plötzlichkeit der philobatischen Eroberungslust Henrys und der narzißtischen Überbesetzung des Blicks bei Caudia.³⁶ Der erfahrene Mann erkennt daraus die Bedürftigkeit des Aschenbrödels mit den »goldenen Sandalen« (29), verkennt aber ihren wahren Inhalt. Während sie im Bett liegt, möchte er, daß sie diese Sandalen »sofort« anzieht. Ein leicht bizarrer Wunsch, der aber nichts geringeres als die symbolische »Darbietung ihrer Weiblichkeit« bedeutet,³⁷ ein huldigendes Angebot, das Claudia ablehnt, denn sie sucht ja »bei ihrem Partner, was sie von ihrer Mutter bekam, von ihr erhoffte oder bei ihr vermißte.«³⁸ Henry soll Repräsentant des vermißten guten inneren Objekts sein, ein beruhigendes Selbstobjekt vor allem, wie oben schon demonstriert wurde. Auch jene seltsam die Geschlechterrollen kombinierende weibliche Semantisierung Henrys durch ein junges Mädchen, »er sei eine verklemmte schwule Fotze« (53), gewinnt erst in dieser Perspektive ihren Sinn. Ja sogar das gemeinschaftliche Lachen über Henrys »Geschlechtsteil, das vor Kälte zusammengeschrumpft war,« (73) gehört in diesen Kontext. Selbstverständlich kann der bindungsvermeidende, auf typische Weise zwischen zwei Frauen pendelnde Henry, trotz seiner »weiblichen Qualitäten« die maßlosen symbiotischen Wünsche Claudias nicht wirklich erfüllen, was bereits vor der Enthüllungsszene klar wird, als er Claudias Anhänglichkeit zurückweist. (51) Sein grandioses, antiphobisches, vorgeblich phallisches Gebaren als »Rennfahrer«, »Stuntman« (35), »Gangster« (52) und »Vergewaltiger« dient zunächst der Abwehr von »Kastrationsangst« (99), ist aber letztlich – als aggressive Wendung nach außen – dem Todestrieb geschuldet, der ihn beherrscht.³⁹ Claudia hatte *ihren* »schweren,

36 Vgl. CHRISTIANE OLIVIER: *Jokastes Kinder*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1980, S. 64: »Beim Mädchen scheint das Fehlen des väterlichen Blickes im frühen Lebensalter ein sexuelles Minderwertigkeitsgefühl zu erzeugen, einen ständigen Zweifel an der Identität, den es im Erwachsenenalter immer auszuräumen, immer wieder durch den Blick eines anderen zu beheben gilt.«

37 Vgl. BRUNO BETTELHEIM: *Kinder brauchen Märchen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1999, S. 316.

38 HALBERSTADT-FREUD, wie Anm. 35.

39 Vgl. dazu und zu Henrys Flugphantasien (28) als Erscheinungsform eines nicht modifizierten kindlichen Größenselbsts: HEINZ KOHUT: *Narzißmus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 170ff.

süßlichen Wunsch, geborgen zu sein,« einst mit dem »drückenden und doch angenehmen Duft von verwelkenden Totenblumen« (59) verglichen. Henrys herausgeforderter sinnloser Tod (167) bestätigt das Letale (auch) dieser Beziehung dann in einer Art Inversion: Dem fremden Freund werden zu seiner »Heimkehr« (21) am Ende der *histoire*, dem Anfang des *discours*, von Claudia die frisch gekauften, aber schon verwelkt wirkenden Totenblumen ans Grab gebracht (22).

Der provozierte Tod *besiegelt* nur Henrys prinzipielle Unfähigkeit, als »mütterlicher« Symbiosepartner lebenspraktisch zur Verfügung zu stehen.⁴⁰ Daß er seine zwei Kinder verlassen hat wie Claudia die ihrigen abtrieb, spricht neben anderem schon vorher für sich. Pränant gespiegelt wird dies im Nebenmotiv der zwei toten Sittiche von Frau Rupprecht, die für sie Kinderersatz waren. Die alte Frau selbst hinterläßt nach ihrem Ableben einen »schweren und süßlichen Geruch« (145), der den Tod nun direkt mit Claudias Wunsch in Verbindung bringt!

Klar dürfte inzwischen sein, daß der Heldin Problematik »die Identitätszerstörung durch Sozialisation«⁴¹ weiter zurückgeht als »auf die Misere der Nachkriegszeit, ... die fünfziger Jahre, die, wie sie instinktiv fühlt, unverarbeitet geblieben sind.«⁴² Und daß ein »sowjetischer Panzer« bestenfalls den »ersten dunklen Schatten« auf ihr vom Aufbauvater und der Schule vermitteltes heiles Weltbild wirft. Der erste Schatten »der Vergangenheit« ist er keinesfalls gewesen, wenn auch das Jahr 1953 in einem bestimmten Sinne zum »turning point« ihres Lebens wird.⁴³ Im Jahre

40 Ausgelöst wird die Auseinandersetzung Henrys mit einem Vertreter der nachfolgenden Generation durch den markanten Hut, sein persönliches Erkennungszeichen, ein narzißtisches Grandiositätssignal, den Claudia, bevor er zum Fetisch werden kann, schlußendlich im Müllschlucker entsorgt (175); nach FREUD ist der Hut aber ein amphiboles Symbol für *beide* Geschlechter: »Der Hut als Symbol des Mannes (des männlichen Genitales). Aus anderen, aber minder durchsichtigen Fällen glaubte ich zu entnehmen, daß der Hut auch für ein weibliches Genitale stehen kann.« Wie Anm. 30.

41 So HANNES KRAUSS: wie Anm. 9, S. 209.

42 DIETER SEVIN: *Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer*. Heidelberg: Winter 1994, S. 172 und nahezu alle anderen Interpreten.

43 MICHAEL SCHENKEL: wie Anm. 4, S. 141. Der Ausdruck »turning point« stammt von MCKNIGHT: wie Anm. 3, S. 38. Vgl. HEIN, der unter dieser kritisch reflektierten

1953 war die an der Schwelle zur Frau Stehende längst keine »tabula rasa« mehr. Auch nicht als politisches Wesen, dessen frühe Kindheit in die Kriegszeit fiel, über deren Wirkung nur in der Verschiebung auf die Lehrerin erzählt wird, die traumatisch ausagiert (120), als der Panzer kommt. Was hier das Primat hat, ist evident: In auffälliger Weise bringt Claudia das väterliche Schweigegebot über die politischen Ereignisse am 17. Juni in eine Kontiguitätsbeziehung zur *vorgängigen* mütterlichen Brachialaufklärung: »Ich fürchtete, daß nach einem ihnen aufgenötigten, quälenden Gespräch über eines ihrer Tabus mich wiederum sieche, widerliche, geschlechtskranke Leute bis in meine Träume hinein verfolgen würden. Ich lernte zu schweigen.« (122)⁴⁴ Das Erwachen von politischer Neugier könnte erneut die brutale Sanktion der Erwachsenen hervorrufen, der sie bei der sexuellen »Aufklärung«, die ihr die Neugier und den Wunsch nahm, schnell erwachsen zu werden, zu heiraten (118), also Frau zu werden und aus den Familienbanden auszubrechen, ja schon begegnet war. Der auf noch früheres als die »Aufklärung« verweisende zwangsneurotische Akt der »Säuberung«⁴⁵ nach dem ersten Kuß fällt dann auch

Überschrift 1991 in seinem Vorwort zu TuK »das Hemd der Geliebten« gegen den »Mantel der Geschichte« (S. 5) als Movens des Schreibens bestimmt, also die Priorität der Objektbeziehungen vor politischer Geschichte behauptet.

44 Das ist in Literaturkritik und Forschung früh gesehen worden. KRAUSS vermutet in der zitierten Sequenz (wie im ganzen neunten Kapitel) eine intertextuelle Bezugnahme auf CHRIST WOLFS *Kindheitsmuster* – und damit eine von HEIN als Kontinuum verstandene Traditionslinie repressiver Sozialisation. (Wie Anm. 9, S. 207 ff.)

45 Die sexuelle »Aufklärung« mit ihren daraus resultierenden Waschzwängen, denn auch nach der ersten Nacht mit Henry »duschte« sie »lange« (29), ist dabei wahrscheinlich die gesteigerte Neuauflage einer ähnlich rigiden Reinlichkeitserziehung, die Claudia ohnehin schon zu ausgeprägt phobischen Persönlichkeitszügen verholfen hatte. »Ist das Sensibilität. Oder Hysterie. Eine Berührungsangst, Idiosynkrasie«, fragt sich die Ärztin (45), deren berührungsintensiven Beruf man also auch als eine Möglichkeit begreifen kann, das »fundamentale Tabu der Zwangsneurose«, das sie sonst beherrscht, das Tabu der Berührung zu verletzen, das ja gerade gegen »schmutzige« anal-erotische Bestrebungen aufgerichtet wird. (Vgl. S. FREUD: GW XIV, S. 152) Auf jeden Fall aber festigt der Aufklärungsakt die unheilvolle Abhängigkeit Claudias von der Mutter: »Sie akzeptiert das erneute Verbot der ›Unreinlichkeit, d. h. jetzt der Sexualität, aus Angst, die Mutter als Hilfe, Stütze und Identifikationsobjekt zu verlieren.« Das sagt H. HALBERSTADT-FREUD zu dieser Phase der weiblichen Entwicklung. (Wie Anm. 35, S. 143.)

zeitlich zusammen mit dem »Bedürfnis, sich zu säubern«, als der Verrat von Onkel Gerhard offenbar wird, dessen »Ziehkind« oder »Enkel« (129) sie war. Gerhards Verhaftung ist ein Verlust des einzigen spiegelnden männlichen Selbstobjekts der Kindheit gewesen, denn der Ersatzvater hatte einst ihren weiblichen Ehrgeiz angestachelt, war mithin – ganz im Unterschied zu Mutter und Vater, die er freilich nicht kompensieren konnte – »entwicklungsfördernd« in Erscheinung getreten. Seinen »Geldschein« (129) zum Geburtstag hatte sie stets akzeptiert! Nun wird der politische Verrat als persönlicher Verrat empfunden, mit dem »eine Welt zusammenbricht« (129). Fortan verweigert sie sich auch als Zoon politikon. In der Wendung gegen die eigene Person identifiziert sich die »Nichte eines Naziverbrechers« (130) auf hysterisch übertriebene Weise mit dessen Schuld. Sie fühlt sich schmutzig (wie nach dem ersten Kuß). Hinter diesen Selbstvorwürfen aber steht auch hier die Anklage gegen das geliebte Objekt,⁴⁶ steht der Vorwurf, »wiederum betrogen zu sein«.

Semantisch kohärent sind so alle Motive ihrer mißglückten Entwicklungsgeschichte mit dem zentralen Problem ihres Lebens verbunden, mit den übermächtigen und defizitären Objektbeziehungen der Primärsozialisation. Claudias »psychische und soziale Verkrüppelung« (so KLAUS HAMMER, CoB 30) sind zwei Seiten derselben Medaille, wobei das Muster der früheren die spätere prägte. Das paradoxerweise vom Vater beklagte (39) politisch-gesellschaftliche Desinteresse⁴⁷ und ihre immer wieder die Mutter im Manne suchende Objektwahl bestätigen das dann.

Erst von hier aus wäre der in der Forschung so beliebte Anschluß an zivilisationstheoretische Modelle à la Horkheimer und Adorno sinnvoll.⁴⁸

46 S. FREUD: GW X, S. 434.

47 Mit dem frustrierten, trinkenden, wegen autoritärer Gewalt aus dem Betrieb, seinem eigentlichen Zuhause vertriebenen Vater, der Claudias Generation mißtraut, weil sie »verspielen wird, was seiner Generation unaufgebbar scheint« (157), hat HEIN die von einigen Kritikern vermißte »positive« Perspektivgestalt in den Text eingebaut. Aber auf welcher Schwundstufe! Hier waltet eine Abrechnung mit der sozialistischen (Aufbau-)Vätergeneration, die über die konkrete Geschichte hinausweist. Das Verhältnis von Claudias Generation zur folgenden wirkt dann noch tiefer gestört. Folgerichtig kommt Henry durch einen Jugendlichen ums Leben.

48 Nach dem Vorgang von WOLFGANG EMMERICH: »*Dialektik der Aufklärung*« in der jün-

Allerdings ist Claudia eben nicht der »identische, zweckgerichtete Mensch«, das *gelungene* Produkt einer zivilisatorischen Zurichtung, das sind die fünf »gleichmäßig« wie »Maschinen« (8) sich vorwärts bewegendem Läufer des Prologs. An ihr, die sich beständig rückwärts bewegt – und von der man trotz ihrer ausgestellten Kopflastigkeit behauptet, daß sie »bewußtlos existiere, wie ein Tier« (88) –, kann man vielmehr das systemimmanente Mißlingen dieses Prozesses studieren. Nicht zuletzt das Scheitern der von ihr so gepriesenen zivilisationsstiftenden Verdrängung als Wiederkehr des Verdrängten. Die »Lockung, das Ich zu verlieren«, sie dominiert ja doch bei Claudia. Denn die Sehnsucht nach der »Infantilität« (59) ist das *Movens* derjenigen, die »kein großes Mädchen werden will« (62), wie es bezeichnenderweise in dem imaginierten Dialog mit der Mutter nach Henrys Offenbarung heißt. Dagegen steht die Selbstbegründung »Ich bin kein kleines Mädchen mehr, damit muß ich mich abgefunden haben«, ausgesprochen nach der Ohrfeige durch Henry (135), auf schwachen Füßen, wie schon die imperative Formulierung verrät.

Nur dialektisch also ist HEINS Auslassung zu verstehen, daß es in der Novelle um den »Stand der Zivilisation« (ÖA 155f.) gehe, wobei er in diesem Statement – für die Interpreten folgenlos – die »Zerschlagung der Großfamilie« besonders hervorhebt. Ein Phänomen der Moderne, das bekanntlich zur pathogenen bürgerlichen Kernfamilie führt, der die »sozialistische« – bei HEIN – verzweifelt ähnlich sieht. Mit immer schon abwesendem Vater, dominanter Übermutter,⁴⁹ die nie losläßt, und dem »Kindchen« (83), welches Claudia immer sein wird. Eine Familienform, so meint der Autor, die als »kleinste Zelle der Gesellschaft«, zum »Krebsgeschwür« (ÖA 74) derselben sich auswächst. Daß Claudia in den Gesichtern *anderer* Hochzeiter »Anarchisten« sieht, die den »bedrückenden Umständen« der Herkunftsfamilie – letztendlich zwar vergebens – durch

geren DDR-Literatur. In: Positionen 5. Wortmeldungen zur DDR-Literatur. Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1989, S. 134.

49 Interessant in diesem Zusammenhang HEINS kaum gewürdigte Bemerkungen zum Patriarchat: »Die Chauvis werden von Frauen erzogen ... Auch der kleine sechzehnjährige Chauvi hatte eben eine entzückende Mama, die ihn dahin gebracht hat.« (Tuk S. 84.)

Heirat zu entfliehen versuchen (86), bekommt vor einem solchen Hintergrund Bedeutung. Ist *ihr* doch nicht einmal diese Hoffnung vergönnt gewesen, denn die Ehe mit Hinner war, »wie sie Mutter für ihre Töchter erträumt hatte«. (152)

»Bis endlich der Tod uns scheiden würde« (156) – mit Claudias Anwendung der *Trauungs*formel auf ihre Elternbeziehung wird deren Charakter und deren Misere eindrucksvoll aufgedeckt.

Und damit wären wir in konzentrischer Bewegung dem offenbaren Geheimnis der Novelle auf die Spur gekommen. Der Befund läßt keinen anderen Schluß zu: Claudia ist Kind geblieben, ein »Kindchen« von vierzig Jahren, das unbewußt in eine heillos symbiotische Mutterbindung verstrickt blieb. »Altersgrau« und »schattenhaft« ist diese präöipale, ursprüngliche Bindung; ganz im Sinne des späten FREUDS⁵⁰ bewirkt sie die hysterische Persönlichkeit Claudias, der darüber hinaus auch zwanghafte, depressive und narzißtische Züge eignen.⁵¹ Ihre Mutter sitzt gleich einer Spinne im Zentrum des Lebens der Tochter (wie des Textes), was durch die »realistische« Beiläufigkeit, mit der Claudia sie meist erwähnt, effektiv verdeckt wird. Die Mutter verhindert »immer schon« aus eigener narzißtischer Bedürftigkeit die Individuation der Tochter, indem sie die vergeblich mit Reaktions- und Kompromißbildungen Widerstrebende in ihrem Netz festhält: »Sie hoffte immer noch, sich an meinem Leben beteiligen zu können ... Mein Leben war immer noch ihr Leben. Es gab keine Geheimnisse zwischen Mutter und Tochter.« (94, 157) Eine solche Bindung führt fast zwangsläufig zu »Selbstentfremdung, Angst, Unsicherheit, mangelndem Selbstvertrauen, Beziehungsschwierigkeiten, Rückzugstendenzen, Sucht und vielen neurotischen Symptomen wie Depressionen, Phobien, Zwängen usw.« So BÄRBEL WARDETZKI,⁵² die dabei weibliche Patienten im Blick hatte. Ihre Auflistung liest sich wie eine Persönlichkeitsbeschreibung von Claudia.

50 Vgl. S. FREUD: GW X, S. 277.

51 Vgl. zu diesem Nebeneinander: HANNO BOHNSACK: *Einführung in die Psychiatrie*. Stuttgart, New York: Schattauer 1991, S. 92. Auch Beschwerden der Lendenwirbelsäule, wie sie Claudia äußert und mit Regressionsphantasien verbindet (136), gehören zu den Symptomen der Hysterie.

52 BÄRBEL WARDETZKI: *Weiblicher Narzißismus*. München: Kösel 1999, S. 45.

Als die Dualunion von Mutter und erstgeborener Tochter nur störender Dritter wird der Vater für die auf das Kind als Erweiterung ihres bedürftigen Ichs fixierte Mutter zur überflüssigen familiären Drohne. Und am Ende zwecks Wiederherstellung der Dyade von der Mutter sprachmagisch entsorgt. Schon im 3. Kapitel hatte es geheißt: »Sie sah mich an und sagte mit einer seltsamen Stimme, daß ich es vielleicht richtig machen würde ... Aber sie sei jetzt schon so lange verheiratet, und außerdem sei ich eine andere Generation. Dann umarmte sie mich und sagte nochmals, daß ich es richtig machen würde.« (42) »Richtig macht« Claudia, daß sie (angeblich) keine feste Beziehung eingeht, sondern nur »manchmal« mit einem Mann schläft. »Dann wollte sie wissen«, so der Bericht über das entscheidende Anschlußgespräch im 12. Kapitel, »was sie nach Vaters Tod machen sollte. Ich glaubte, sie wollte mir zu verstehen geben, daß sie gern zu mir ziehen würde ... Mutter schlug sich dann auf den Mund und meinte, es sei eine Sünde, darüber zu reden, Vater lebe ja schließlich noch.« (162) Welch beeindruckende realistische Paraphrase des (von der Mutter!) phantasierten negativen Ödipus am vierzigsten Geburtstag der Tochter! Geradezu inständig wirbt die »traurige, alte Frau« jetzt um jenes »Vertrauen« (163), das sie wegen ihres mehrfachen »Verrats« (Mann, zweite Tochter) sowie der beklemmenden Intensität der Beziehung nie als Urvertrauen zu erwecken vermochte.

Am Schluß der Novelle, im Epilog, tritt der vorher von Claudia stets negierte Wunsch nach einem Kind ganz stark zutage. (Sie behauptet nun sogar, früher ein *eigenes* gewollt zu haben.) Ein »elternloses« (172) Mädchen möchte sie adoptieren, ein alter Ego ihres Kindheitsselbsts! Dieser Wunsch wird signifikant mit der »Sehnsucht nach Katharina« verknüpft, und seine narzißtischen Züge treten dabei, auch die Katharinabeziehung charakterisierend, unübersehbar hervor. In einem Moment der Hellsicht weist sie ihn ab, indem sie mit der Offenlegung *ihrer* Motive die *eigene* Sozialisationsgeschichte als eine (vielleicht nicht nur psychische) *Mißbrauchsgeschichte* skizziert, die den »reifen«, weiblichen Kinderwunsch in ihr nie wirklich aufkommen ließ: »Ich brauche das Kind zu meinem Glück. Ich benötige es für meine Hoffnungen, für meinen fehlenden Lebensinhalt ... Ich fürchte, es ist so etwas Ähnliches wie Unzucht mit Abhängigen ... Ich muß kein Kind mißbrauchen, um mir mangelnde Liebe zu ersetzen. Und ich hoffe, daß ich mir nicht eines Tages einen Hund

anschaffe. Als Ersatz des Ersatzes. Dennoch, ich weiß, der gelegentliche Wunsch nach einem Kind wird immer wieder auftauchen. Dahinter steckt gewiß die Sehnsucht, sich einem andern Menschen restlos hinzugeben ... Es ist die Sehnsucht nach Katharina, nach der Kinderliebe, nach einer Freundschaft, zu der nur Kinder fähig sind.« (172f.)

Sehnsucht nach Katharina, nach der *Kinderliebe*. Ein sprechend ambiges Wort: Die zentrale erinnerte Verlusterfahrung ihres Lebens »präfiguriert« nicht nur die noch folgenden, sondern »postfiguriert« vor allem die vorgehende primäre Zweierbeziehung. Katharina, die »kleine, blasse Schulfreundin«, (72) war ihr narzißtischer Spiegel, ihr Zwilling gewesen, was sich oberflächlich schon an der stets gleichen Haarfrisur ablesen läßt (123). Der kränkende Teilentzug dieser Spiegelungsfunktion führte dann zur Kränkung über atheistische Provokation, über politischen Verrat. Aber Katharina war dabei auch ein als ideal phantasiertes Muttersubstitut. »Wir hatten keine Geheimnisse voreinander«, heißt es im 5. Kapitel (122). »Es gab keine Geheimnisse zwischen Mutter und Tochter« im 11. Der Name schon verrät, was hinter dem Spiegel steht: Die heilige KATHARINA VON ALEXANDRIEN, die einst wie die Katharina bei HEIN ihren heidnischen Widersachern tapfer widerstand, ist nicht zuletzt auch Schutzpatronin der Ammen.⁵³ Die Sehnsucht nach Katharina, die Sehnsucht nach dem perfekten Spiegel und der bergend nährenden Brust, wird am Schluß direkt übertragen auf das »schöne Mädchen« (175) aus dem Urlaub. (Durch die verräterisch verneinende Aussage: »Sie war Katharina überhaupt nicht ähnlich.«) Das Mädchen hatte ihr damals einen »großen

53 Weil aus ihrem Hals nach der Enthauptung Milch floß, statt Blut. Das können wir u. a. erfahren aus dem Werk eines gewissen FRANZ VON SALES DOYÉ: *Heilige und Selige der römisch-katholischen Kirche*. Leipzig: Vier Quellen Verlag 1929, S. 184f., dessen Name der Autor wohl deshalb in den Text eingeschwärzt hat. Im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* wird DOYÉ unter dem Stichwort »Katharina« als wichtige Quelle angegeben. Vgl. dazu FREUD: »auch fürs Mädchen muß die Mutter – und die mit ihr verschmelzenden Gestalten der Amme, Pflegerin – das erste Objekt sein ... Die Gestalt der nährenden Amme wird in der Regel mit der Mutter verschmolzen. Es scheint, ... daß die Gier des Kindes nach seiner ersten Nahrung überhaupt unstillbar ist, daß es den Verlust der Mutterbrust niemals verschmerzt.« (GW XV, S. 126, S. 130) »Die Objektfindung ist eigentlich eine Wiederfindung.« (GW V, S. 123)

hellgrünen Klarapfel« (80) geschenkt, den Claudia am Schluß (175) nur mit »etwas« umschreiben kann.⁵⁴ Dieses zweifelsohne übercodierte Symbol – auch eine weibliche »Pariswahl«⁵⁵ hat in der Sequenz stattgefunden, die unterschwellig homoerotischen Präferenzen Claudias noch betonend – ist im Zeichensystem FREUDS gleichfalls Symbol der weiblichen Brust.⁵⁶ Die Farbe Grün wurde dabei bereits der Traumlandschaft des Prologs (7) zugeordnet, der Ursprungslandschaft,⁵⁷ in die Claudia stets zurück will. Es ist ihre »Sehnsucht nach dem Wald« (57), die sie metaphorisch und verschiebend der dünnen Birke im Ruinendach unterstellt. Ein devastiertes Paradies, wie die Landschaft mit Schlange (59), in der die Vergewaltigung stattfindet, wie die toten »Landschaften« (86), die sie in einer Art Wiederholungszwang fotografiert, ein Paradies, dem der Mittelpunkt fehlte – ein menschliches Gesicht, das Gesicht der optimal spiegelnden Mutter.⁵⁸ Der radlose, leere Kinderwagen (57) symbolisiert Claudias Platz darin.

54 Das unbestimmte »etwas« akzentuiert die zentrale Bedeutung des Apfelsymbols – ebenso wie es Claudias Abwehrtechniken entspricht! Es ist das »BLOCHSche« Etwas, was immer schon fehlte, das utopische Ziel, zu dem die Reise geht. Das gegen PREUSSER (wie Anm. 6, S. 110).

55 Darauf verweist JENS DWARS: *Hoffnung auf ein Ende. Allegorien kultureller Erfahrung in Christoph Heins Novelle »Der fremde Freund«*. In: TuK, S. 12. Paris, der Achilles zur Strecke bringt, weil er dessen einzig verwundbare Stelle kennt! – Wie Hella die von Claudia.

56 S. FREUD: GW XI, S. 158.

57 Nach der Traumsymbolik ist das auch als etwas Konkretes zu verstehen: »Die komplizierte Topographie der weiblichen Geschlechtsteile macht es begreiflich, daß diese sehr häufig als Landschaft mit Fels, Wald und Wasser dargestellt werden.« Wie Anm. 56.

58 Henrys Gesicht unmittelbar vor der Vergewaltigung ist bezeichnenderweise »eine groteske Maske« (60).

PREUSSER referiert das 1980 erschienene Photographiebuch von ROLAND BARTHES (auch hier wieder ohne konkrete Nutzenwendung): »Seine Schrift ›Die helle Kammer‹ definiert als das Noema der Photographie die Beglaubigung der Existenz eines geliebten Menschen ... durch die Ablichtung seines Körpers, seines Gesichts. Durch das Bestechende der photographischen Reproduktion – ihr Punktum, wie Barthes sagt – wird eine Suche nach dem Wesen des geliebten Gesichts initiiert. Für Barthes

Die Sehnsucht nach dem Wald, nach Henry (66), nach einem elternlosen Mädchen, nach dem Mädchen mit dem Apfel, die alles verdichtende »Sehnsucht nach Katharina« schließlich, all dies identische Begehren kann mit BALINT als Basissyndrom einer aus parasitärer Urbeziehung stammenden Grundstörung beschrieben werden. Als »ein Mangel in der Grundstruktur der Persönlichkeit, ein Defekt oder eine Narbe«. Claudias Rede scheint mit gemeint, wenn es bei BALINT weiter heißt: »Die meisten Patienten können uns natürlich nicht sagen, was ihr Ressentiment, ihre Leblosigkeit, Abhängigkeit usw. verursacht hat, d. h., worin der Defekt oder die Narbe bei ihnen besteht. Einzelne sind imstande, es durch Gegensätzliches auszudrücken, z. B. Phantasien über einen vollkommenen Partner, über ungestörte Harmonie mit der ganzen Umwelt, ungetrübtes Glück, volle Zufriedenheit mit sich selber und aller Welt usw. In der am häufigsten vorkommenden Form wiederholt der Patient indessen nur immer wieder, daß man ihn im Stich gelassen habe, daß nichts in der Welt ihm jemals etwas bedeuten werde, wenn ihm nicht etwas, das ihm genommen oder vorenthalten wurde – gewöhnlich etwas in der Gegenwart Unerreichbares –, *wiedergegeben wird*; in schweren Fällen sagt er sogar, daß *das Leben nicht lebenswert* sei, wenn dieser sein Verlust ihm nicht voll ersetzt werde, und er verhält sich auch so, als wäre das sein voller Ernst ... »Aufgeklärte« Patienten – bzw. Analytiker – beschrieben dies unwiederbringlich Verlorene oder Verdorbene *als Penis oder die Brust*, die gewöhnlich mit magischen Eigenschaften ausgestattet sind. Sie sprechen dann von Penis- oder Brustneid oder Kastrationsfurcht ... *Aber in fast allen Fällen ist damit verbunden ein unbezwingliches und unwiderlegliches Gefühl, daß der Patient, wenn der Verlust nicht wieder gut gemacht werden kann, selber auch zu nichts mehr gut ist und es am besten wäre, wenn er endgültig verrückt würde oder stürbe.*« (Hervorgehoben von mir – M. M.)⁵⁹

Was Claudia im Epilog geradezu herausschreit: »Ich will Katharina wiederhaben« (173), liest sich denn auch wie direkt aus BALINT

ist es die Suche nach der Mutter.« Wie Anm. 6, S. 102. Claudias Fotografieren, von der Mutter instinktiv zu Recht beargwöhnt, verweigert sich dieser ebenfalls als »Eingriff« qualifizierten Suche!

59 MICHAEL BALINT: *Therapeutische Aspekte der Regression. Die Theorie der Grundstörung*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1973, S. 109f.

entnommen: Die auf der letzten Seite – in boshafter Verwendung des LEIBNIZ-Topos – erfolgende Kundgebung »ich würde, gegebenenfalls, ... in die beste aller möglichen Heilanstalten eingeliefert werden«, weist auf die Möglichkeit des Verrücktwerdens hin, und der Tod ist am Ende ihrer Rede, die mit einem Beerdigungsbericht begann, ohnehin omnipräsent. Auch die Möglichkeit eines Selbstmordes als immer hinter der Maske lauender Option gerät in den Blick: »Mir weniger freundlich gesonnene Kollegen bezeichnen mich als rabiāt. Würde ich Selbstmord begehen, stünden sie vor einem Rätsel.« (172)⁶⁰

»Heute rief Mutter an, und ich versprach, bald vorbeizukommen.« (175) Dieser markant auf der letzten Seite plazierte Satz, nur durch die Floskel »Es geht mir gut« von der Erinnerung an das schöne Mädchen mit dem »etwas« und Katharina, also von den Ersatzbildern ihres Urbegehrens isoliert, – enthält das hic-et-nunc des Abschlusses.⁶¹ Er steht kurz vor dem endgültigen Wort »Ende« und formuliert Claudias Lebensdrama in einem Satz. – Wir befinden uns am Nullpunkt des Erzählens, an dem die psychotherapeutisch erfolglos bleibende Rede verstummt. In realistischem Understatement wird uns die Begründung für deren Vergeblichkeit gleich mitgeliefert: Claudia – das Kind von vierzig Jahren – wird »bald« zur Mutter fahren. Zum Ursprung, von dem sie nie loskam, und der das utopische Ziel ist.⁶² »Tod als Heimkehr«, heißt es schon im ersten Kapitel (21), diese Prädikation kehrt sich jetzt um.

60 Daß in diese Richtung zu denken wäre, geht aus einem Interview mit HEIN hervor: »Es ist belanglos, ob die Ärztin in *Drachenblut* nach der letzten Seite Selbstmord begeht; diese moralisch-wertende Seite ist mir völlig egal. Da geht es dann doch um die Leute, die das Buch lesen.« (B 96).

61 Interessanterweise soll diese fiktive Schlußrede im November 1981 gesprochen sein, wie man an den diskreten Zeitmarkierungen des Textes erkennen kann. (Der 25. 11. ist der Katharinentag!) Im November 1981 aber wurde bereits in der Hauptverwaltung über den Text beraten. Das Titellannahmeverfahren begann am 8. 10., das Innengutachten von KLAUS HAMMER trägt das Datum 9. 10. (Nach den Akten des Ministeriums für Kultur bzw. des Aufbauverlages.)

62 In einem Nebensatz bemerkt das fast als einzige Kritikerin ANTONIA GRUNEBERGER, wenn sie, allerdings ohne weitere Folgerung, sagt, »daß sich ihr fremdes Verhältnis zur Mutter als enttäuschte Kindesliebe herausstellt, als infantile Sehnsucht nach dem Mutterbauch«. (CoB 75)

Der gegen HEIN erhobene Vorwurf, Modelle falscher »Lebens-eigentlichkeit« zu propagieren (der sich dann zum »Utopieverdacht« steigern sollte), läuft somit für den *Künstler* HEIN schlicht ins Leere. Daß es »kein radikal Anderes« gibt, zu dem ein regressiver Ausbruch führen könnte, daß derartiges »Utopie-und Hoffnungspotential« »illusionär«⁶³ bleiben muß, weiß der *realistische* Erzähler⁶⁴ sehr wohl. Wenn er seine Figur mit dem unstillbaren Begehren danach ausstattet, zeigt er das Tödliche daran als dessen Kehrseite selbst auf: Die Illusion der immerwährenden Dualbeziehung, die Sehnsucht nach dem präödpalen Paradies, ist ja nichts als »die wohl potenteste Manifestation des Todestriebs in der menschlichen Psyche«. ⁶⁵ Dieses (Gestalt gewordene) Wissen strukturiert den Text, macht seine ästhetische Spannung nicht zuletzt aus, stellt den

63 PREUSSER wie Anm. 6, S. 77 und 121. Hier spukt bei PREUSSER bereits der an den »Utopieverdacht« gekoppelte Vorwurf rechtskonservativer Anleihen in der linken antikapitalistischen Zivilisationskritik herum, noch nicht der der »Absicherung des Legitimationsdiskurses« durch Rettung »des sozialistischen Utopiekerns«. Dies lief ihm erst im Fahrwasser HERZINGERS aus der Feder. Vgl. RICHARD HERZINGER, HEINZ-PETER PREUSSER: *Vom Äußersten zum Ersten. DDR-Literatur in der Tradition deutscher Zivilisationskritik*. In: *Literatur der DDR. Rückblicke*. München: Edition Text + Kritik 1991, S. 195–209. (Sonderband)

64 Obwohl HEIN in seinen *politischen* Äußerungen tatsächlich lange so etwas wie einen »sozialistischen Utopiekern« bewahrte, wird Skepsis auch darin deutlich: »Aus der übergroßen und unsinnigen Hoffnung ergab sich für viele eine übergroße und unsinnige Verzweiflung.« Zu Claudia: »Ich hätte dieser Frau im ›Drachenblut‹ gerne eine Hoffnung gegeben, aber ich habe für sie keine gefunden.« (B 96f.)

65 So sagt es PETER ZAGERMANN: *Ich-Ideal, Sublimierung, Narzißmus. Die Theorie des Schöpferischen in der Psychoanalyse*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 23. ZAGERMANN konstatiert an anderer Stelle, »daß das Ziel des Todestriebes des Mädchens kein anderes sein kann als dasjenige beim männlichen Geschlecht: nämlich die Fusion mit dem primären Objekt, eingekleidet in die Illusion der Rückkehr in den Schoß der Mutter, in den Schoß der Herkunft als der spezifischen phantasmatischen Gestalt der todestriebhaften Tendenz nach Reduktion der Spannung auf Null.« (PETER ZAGERMANN: *Eros und Thanatos. Objektbeziehungstheorie der Triebe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S.108.) – Diesen dunklen Untergrund von Claudias »Search for Community« nahezu völlig übersehen hat DAVID CLARKE im einschlägigen Kapitel seines sonst akribischen HEIN-Buches. (Wie Anm. 5.)

Autor in eine Reihe großer Vorgänger und »entlastet« ihn von billigen Vorwürfen.

Man darf wohl im Schlußabschnitt der Novelle, der eben um jenen emphatisch zu deutenden Satz: »Heute rief Mutter an, und ich versprach, bald vorbeizukommen«, zentriert ist, eine doppelte Inversion des Beginns von *Der Fremde* sehen.⁶⁶ »Heute ist Mama gestorben«, heißt es bei CAMUS⁶⁷; ein lakonisches Statement, ein Schlüsselsatz, der dort die Ich-Erzählung einleitet, die mit der Beerdigung weitergeht, in einem sinnlosen Totschlag kulminiert und mit einem (nicht zuletzt aus *scheinbar* mangelnder Mutterliebe motivierten) Todesurteil für dieses Ich endet ... Wie HEINS Erzählung auch.⁶⁸ In KLARA OBERMÜLLERS prägnanten Worten: »Das ›Ende‹ nach diesen Sätzen klappt zu wie ein Sargdeckel.«⁶⁹

66 Das als Weiterführung von PREUSSER: »Der zweite Anfang, das erste Kapitel, rekuriert nochmals deutlich auf andere Texte und gliedert die Novelle ein in eine Traditionslinie motivgleicher Anfänge, die in CAMUS' ›Der Fremde‹ ihren wohl markantesten Vertreter hat. Schon Handke schloß mit der biographischen Skizze seiner Mutter an ›L'Étranger‹ an.« (Wie Anm. 6, S. 86.) Die Beziehung zu CAMUS sah bereits URSULA WILKE in der »Für und Wider«-Diskussion. (Wie Anm. 4; *WB* 1983, S. 1652.) Unbefriedigend untersucht wurde sie bei SÄNDIG und anderen. Die Entsprechungen zwischen HEIN und CAMUS reichen sicher viel weiter.

67 ALBERT CAMUS: *Ein Lesebuch mit Bildern*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 11.

68 Die, was bisher unbekannt ist, den Arbeitstitel trug: »Vollständige Beerdigung eines Fremden«.

69 In: *Weltwoche*, Zürich, 26. 1. 1984.

PETER GEIST

Reprisen, Übermalungen, Anverwandlungen

Konstruktion von DDR-Erfahrung
in Gedichten jüngerer und junger Ostdeutscher

Gerade in diesen Tagen wächst sich in deutschen Literaturzeitschriften die Diskussion um eine Lyrikanthologie der unter 35-jährigen mit dem Titel *Lyrik von JETZT* zu einem veritablen Streit um Maßstäbe der Lyrikkritik aus.¹ Selten war sich die Literaturkritik so einig im Verreißen immerhin eines kompletten Generationsauftritts. Die Herausgeber waren das Wagnis eingegangen, jedem ihrer 74 Kombattanten den gleichen Raum von genau vier Gedichten einzuräumen, und es war klar, daß eine so strukturierte Anthologie in ästhetischer Hinsicht sehr differierend sein mußte. Und noch ein eher geschichtsphilosophisches Moment erregte den Unmut der Kritik: Die Verunmöglichung von Zukunft. »Ich bin eine geräuschlose Maschine / Und werde gewartet mit dem Versprechen auf Zeit,« heißt es etwa bei TOM SCHULZ, und: »Die Zukunft ist ein Kind der Diagnostiker.«² VOLKER SIELAFF endigt sein Gedicht *Briefe, innen und außen* mit den Versen: »Vergangenheit / und Zukunft existieren nicht, sagt / im Fernsehn der Physiker, man könne da nur / von einer Folge von Augenblicken sprechen.«³ Die Kritikerin DOROTHEA VON TÖRNE schlußfolgert als »kleinsten gemeinsamen Nenner der Anthologie« die Behandlung des Gedichts »als eine Folge von Augenblicken, in denen die reale Welt nur Bausteine für Sprachwelten liefert.«⁴ Abgesehen davon, daß dies wohl

1 Vgl. SEBASTIAN KIEFER: *Was dürfen wir hoffen?* Eine neue Dichtergeneration drängt auf den Markt. In: *Kolik*. Zeitschrift für Literatur, Nr. 24; MICHAEL BRAUN: *Wenn der Dichter im Tiefkühlfach die Biere explodieren lässt*. In: *Baseler Zeitung*, 25. 7. 2003; PETER GEIST in: *Süddeutsche Zeitung*, 31. 12. 2003; GERHARD FALKNER in: *neue deutsche literatur*, 52. Jg., H. 2 / 2004.

2 TOM SCHULZ: *Ich bin eine geräuschlose Maschine*. In: *Lyrik von JETZT*. 74 Stimmen mit einem Vorwort von GERHARD FALKNER. Hg. v. BJÖRN KUHLLIG und JAN WAGNER. Köln: DuMont 2003, S. 349.

3 VOLKER SIELAFF: *Briefe, innen und außen*. Ebenda, S. 227f.

4 DOROTHEA VON TÖRNE: *Wie man Leser killt*. Der verpasste große Wurf – die chaoti-

insgesamt für jede fiktionale literarische Darstellung gilt, fällt in dieser und in anderen Kritiken auf, daß sie sich nicht die Mühe machen, die in den Gedichten geronnenen Wahrnehmungs- und Befindlichkeitssignale ernst zu nehmen und nach den Verhältnissen zu fragen, in die sie gebettet sind. Statt dessen erscheint die Verabschiedung von Zukunftsvorstellungen als Frage des individuellen Sprach- und Antizipationsvermögens. Genau dagegen wendet sich zu Recht eine heftige Attacke, die der Beantworter der Anthologie, der Lyriker GERHARD FALKNER, in der *neuen deutschen Literatur* gegen eine im Oberflächlichen verbleibende Lyrikkritik focht.⁵

Symptomatisch für die generelle Situation, in der sich die jungen Lyrikerinnen und Lyriker bewegen, ist das Ende eines *Beat-Gedichts* von RAINER STOLZ:

Da sah ich die Kunst: ein Turm aus Schrott.
 Drumherum lungerten Warengruppen.
 Ich sah wie Kontrakte sich schlossen.
 Ich ging gespenstisch um in vertrauten Ketten.
 Wieder trat die Utopie hart ein.
 Happyendverbraucher sah ich
 und ging rasch zum Bäcker.⁶

Der Kurzschluß von Zitatresten ideologischer Provenienz mit Alltagsverweisen und Wortneubildungen – »Happyendverbraucher« – generiert eine Lässigkeitshaltung, die jedoch kaum über die Beschreibung eines Dilemmas hinwegzutäuschen vermag: Noch jede rebellische Geste, noch jedes Fünkchen Utopie wird in der fast vollständigen Umklammerung der Warengesellschaft scheinbar in konsumierbaren Pop verwandelt. Um so schwieriger erscheint dann die Sache mit der Ich-Bildung, denn: »in den

sche Lyrikanthologie *Lyrik von JETZT*. In: *neue deutsche Literatur*, 52. Jg., H. 1 / 2004, S. 179.

5 GERHARD FALKNER: *Baumfällen*. Zur Phänomenologie des Niedermachens in der deutschen Literaturkritik am Beispiel MICHAEL BRAUNS und des Bandes *Lyrik von JETZT*. In: *neue deutsche Literatur*, 52. Jg., H. 2 / 2004, S. 121ff.

6 RAINER STOLZ: *Beat-Gedicht*. In: *Lyrik von JETZT*, a. a. O., S. 59.

dunklen boutiques der ichbildung / finden wir kinder, gefahren und penisse vor / sag vorhang, sag dingdong, sag deutung«, entfährt es MONICA RINCK beim *shopping mit melanie klein*,⁷ bei BJÖRN KUHLLIGK ist »die Ich-Funktion ... einkaufen gegangen.«⁸

Und doch fällt auf, daß die lyrischen Zukunftsabsagen, hinter denen ja weniger Sarkasmus als verhüllter Schmerz steckt, dezidiert von Lyrikern vorgebracht werden, die im Osten Deutschlands aufgewachsen sind. Während ihre weiter westlich aufgewachsenen Altersgenossen sich seit den achtziger Jahren in die Atmosphäre scheinbarer Diskursbeliebigkeit, medialer Zerstreuung und Alternativlosigkeit des ökonomischen Systems einüben konnten, bezeugen bei ihnen die im Gedicht angesprochenen kindheits- und jugendfernen Folienreste eine eigentümliche Angespanntheit (oder Spannung?) des Sprechens.

Wie diese »Folienreste« beschaffen sind, welche Funktion sie in der lyrischen Selbstverständigung haben, soll im folgenden untersucht werden. Dabei geben nach Sichtung des Materials vier unterschiedliche Funktionstypologien die Stichworte für die Binnengliederung der Analyse:

DDR-Erfahrung als symbolische Partikel-Streuung

Platz der Befreiung

An diesem Platz, der Befreiung
 oder Freundschaft hieß und mehr
 an ein Rollfeld bei Nebel erinnert,
 ist ein Handy der kleinste
 gemeinsame Nenner für ein Hallo.
 Die Wahl deiner Nummer klingt
 wie *Für Elise* auf einer Triola.
 Und nimmst du ab und sprichst oder
 atmest dann, stelle ich mir vor,
 wie du dich dabei im Spiegel erkundest

7 MONICA RINCK: *shopping mit melanie klein*. Ebenda, S. 22.

8 BJÖRN KUHLLIGK: *Der Stoff, aus dem die Welt*. Ebenda, S. 157.

... eine Karo anzündend. Deine Stimme
 macht noch immer dieses Abrakadabra,
 an Wunder wie Super-8-Streifen zu erinnern.
 Doch jene Rückblende läuft
 auf das gleiche hinaus
 wie die Masche am Strumpf ...
 dir wird dunkel vor Augen und
 Mund: Anstelle eines Seufzers,
 Besetzzeichen zu vernehmen,
 ist ein Quasi-Bescheid, dein Trumpf.⁹

HAUKE HÜCKSTÄDTS Gedicht *Platz der Befreiung* ist dem Gedichtband *Neue Heiterkeit* – eine Anspielung auf DE BRUYNS Roman *Neue Herrlichkeit*, auf die SCHRÖDERSche »Neue Mitte«? – entnommen, der 2001 in dem renommierten »zu Klampen Verlag« erschien. Der Band ist in drei Abteilungen gegliedert: Die dritte Abteilung *Ende der Legislaturperiode* sieht den lyrischen Sprecher ganz in seine mehr oder weniger banalen Gegenwartsverstrickungen, der zweite Part *Hopper in Düsseldorf* bindet Kunstsituationen und Erlebnisse an kleine Epiphanien des Alltags, der ganze erste Teil mit dem Titel *Ostelbische Briefmarke* widmet sich der Auseinandersetzung mit DDR-Erfahrung. HÜCKSTÄDT, geboren 1969 in Schwedt an der Oder, reiste als Fünfzehnjähriger in die Bundesrepublik aus, studierte Germanistik und Geschichte in Hannover und lebt heute als Autor in Göttingen. Man darf davon ausgehen, daß der Staatenwechsel in der Pubertät einen Erfahrungsbruch bedeutete, der die frühen Erlebnisse gleichsam verkapselte und damit konservierte. Daß den Kindheits- und Jugenderfahrungen in der DDR ein hoher Stellenwert zukommt, belegt allein die Entscheidung, sie immerhin in einem Drittel des Bandes zu zentrieren.

HÜCKSTÄDTS Gedicht ist deshalb so aufschlußreich, weil es eine dreifache Schwierigkeit, sich als DDR-Spätgeborener – im Gegensatz zu den »Hineingeborenen« (UWE KOLBE) – der DDR-spezifischen Prägungen des Gewordenseins zu versichern, evident macht:

9 HAUKE HÜCKSTÄDT: *Platz der Befreiung*. In: Ders.: *Neue Heiterkeit*. Lüneburg: zu Klampen 2001, S. 8.

Erstens behindert die Zerstreungskultur der Gegenwart, die ständige Konstruktion medialer Bilder, das Anfluten industriell gefertigter Zeichenströme per se den Versuch der Kontemplation. Hier ist es das Handy mit seinen digital vorgefertigten Simulations-Scheußlichkeiten klassisch-originärer Melodien, das lebendige Kontaktnahme zur Vergangenheit behindert. Der Gegensatz der Signalworte »Handy« und »Super-8-Streifen« ist ein symbolisch konstruierter, ebenso wie das »Besetzzeichen«: Die Erinnerungszeichen erscheinen immer schon besetzt durch die immer gleichen, immer ideologisch konnotierten Archivbilder von Mauer, Stasi, Stacheldraht. Der Versuch des Freischaufelns unverwechselbarer, an das erinnernde Ich gebundener Bilder bestimmt den Gestus der meisten Gedichte HÜCKSTÄDT'S. Mal gelingt es ihm halbwegs, wie in *Seepferdchen, Hotel Seestern*,¹⁰ doch in den meisten Gedichten läßt er bekannte Signalworte mit den vorgestanzten »Besetzzeichen« selbst auf: Symptomatisch etwa in dem Gedicht *Erinnerung an Plätze*,¹¹ in dem Nomina von Disziplinierung und Massenagitation gereiht werden – »Wunschchoräle / einer Liederbewegung«, »Fahnenmasten«, »Scherenschnitt Potjomkins«, »Fanfaren bellten. / Nelken raschelten« etc. –, um dann mit dem überladenen Satz zu schließen: »Wollte das erhitzte Mädchen / einmal den geschmückten Traktor sehen / oder schwenkte sie mit Wimpelfähnchen / nur den Schnee vom Ordnermantel.« Abgesehen davon, daß der Text als Gedicht gründlich mißglückt ist, bleibt die deutliche Vermutung, hier sollten geläufige Erwartungsbilder bestätigt werden, die exotische Kindheitsbilderreste aus dem Osten westdeutsch kompatibel machen. Nicht wirkliche Spurensuche scheint den Duktus zu prägen, sondern der Wunsch nach kommunikativer Zugehörigkeit zu den neuen, westdeutsch dominierten Echoräumen.

Das fällt um so leichter, als *zweitens* eine gesellschaftliche Identitätsstiftung in der DDR für die »nachgeborenen« Generationen, also die in den achtziger Jahren sozialisierten, kaum mehr möglich war. Rituale, Symbole und Ideologeme waren in den achtziger Jahren bereits so weit entleert, daß es, anders als noch in den sechziger oder frühen siebziger Jahren, kaum mehr einen Gruppendruck unter Gleichaltrigen – und der

10 Ders.: *Seepferdchen, Hotel Seestern*. Ebenda, S. 14.

11 Ders.: *Erinnerung an Plätze*. Ebenda, S. 8.

ist maßgeblicher für Sozialisationskonflikte als alle Bemühungen von Elternhaus und Schule – gegeben haben dürfte, sich ernsthaft mit ihnen auseinanderzusetzen. Angesagt war eher die kollektive Exilierung in westlich geprägte Jugendkulturen, egal, ob sich das jugendliche Begehren nun den Punkern, Poppnern, New-Age-Adepten oder anderen Jugend-Moden zuwandte. Das Verlachen der ideologischen Herrschaftsfolklore hingegen mußte nicht einmal die Form von organisiertem Widerstand annehmen, den es auch, aber nur selten gab und der immer noch drastisch geahndet wurde, etwa mit Verweis von der Erweiterten Oberschule. Der Normalfall war eher das maulende Sich-Schicken – gleichsam als Spaltungs-Figur: Sich-Schicken – in die Spielformen vorgeblichen Einverständnisses, ob sie nun Wandzeitungsverfertigung, FDJ-Versammlung oder Protestresolution gegen Nato-Doppelbeschluß hießen. In den frühen achtziger Jahren hatte die Generationsverweigerung gegenüber staatlich verordneten Zwängen vom Fahnenappell über die vormilitärische Ausbildung bis zum Blauhemdtragen bei Staatsfeiertagen ein Ausmaß erreicht, das noch in den letzten Provinzen kulturell dominant wurde. Da die Staatsmacht zwar weiter auf die Erfüllung von Ritualeistungen bestand, aber das System offener Repression im Verweigerungsfalle längst durch das System umfassender verdeckter Überwachung ersetzt hatte, war das Risiko kalkulierbar und das wirkliche Konfliktpotential im existentiellen Sinne begrenzt. Die sich abzeichnende Agoniesituation in den achtziger Jahren, verbunden mit der allgegenwärtigen diffusen Apokalypse-Stimmung angesichts der aus westlicher Sicht letztlich erfolgreichen Hochrüstung, vermochte nicht nur wenig dramatische Geschichten zu produzieren, sondern hinterließ auch wenig »einleuchtende« (BRECHT) originäre Bilder von wirklichen, nicht im Nachhinein konstruierten Konfliktsituationen – eine nicht unbeträchtliche Hürde für spannungsreiche Poetisierung des Erfahrungsmaterials.

Und doch werden in die Gedichte der Nach- und Nachgeborenen immer wieder auratische Benennungen geschaufelt, die mit der DDR untergegangen sind. Der Gedichttitel *Platz der Befreiung* erinnert an einen Platz, der vielleicht heute nicht mehr so heißt, er sucht aber auch einen »Platz der Befreiung« für das sprechende Ich, sich von lastenden, konfliktträchtigen Erinnerungen zu lösen. Die aber dürften weniger mit Stasi und FDJ als vielmehr mit den ersten Liebeserlebnissen zu tun haben. Die sind

dann verbunden mit »Super-8-Streifen« und der legendären »Karo«-Zigarette. Deshalb ist *drittens* die dezidierte Hineinzitierung von unwiderruflich verschwundenen Dingen, die Menschen umgeben haben, konstitutionell für viele Gedichte. Natürlich, auch im Westen ist die LP und die Beta-Video-Cassette längst zum Sammlerstück geheiligt, nur: im Osten ist eine ganze Konsumweltpalette von Produkten vinetahaft verschwunden und feiert nur mehr in Filmen wie *Good bye Lenin*, Ost-Pro-Messen oder raffinierten Produkt-Fakes bzw. Replacements (das Waschmittel »Spee«, Spreewaldgurken oder »Rotkäppchen-Sekt«) marktwirtschaftliche Auferstehung. Und da sich Verschwundenheiten bestens zur sekundären Mythologisierung (nach ROLAND BARTHES) eignen, nimmt es nicht wunder, daß sie als vorzüglich zur poetischen Aufladung dienlich erscheinen. Ihr Wirkungskreis dürfte begrenzt sein, im schlechtesten Falle dienen sie als Codewörter, die nur den ostelbisch Eingewohnten verständlich sind.

Diese drei Schwierigkeiten beim poetischen Abrufen von DDR-Erfahrung in den Gedichten jüngerer Lyriker sind zugleich Anzeigen für funktionale Bestimmungen, die sich ähnlich auch in Gedichten etlicher Generationsgefährten finden. Die begabte, leider im Alter von nur 28 Jahren verstorbene Lyrikerin BEATRIX HAUSTEIN nimmt in ihrem Gedicht *Einen Tag in Morgenröte Rautenkranz der Himmel schwarz die Sonne gelb* – wie vor ihr schon LUTZ SEILER, BARBARA KÖHLER oder KATHRIN SCHMIDT – einen der wenigen östlichen Superstars ins Gedicht und konfrontiert ähnlich wie BARBARA KÖHLER den Mythos GAGARIN mit dem »Vaterunser« und dem Bild des »Im-Kreis-Gehens«, Topos für die Langleiwe am Gängelband im begrenzten Land:

sahen gagarin an *vaterunser der du bist*
im himmel das war
 ein foto wir fragten
 nach dem *glück* die sonne
 im genick drehten wir
 im kreis *eigentlich wollten wir doch*
 alle kosmonauten werden
 und deine augen blau ...¹²

12 BEATRIX HAUSTEIN: *Einen Tag in Morgenröte Rautenkranz der Himmel schwarz die Sonne gelb*. In: *Lyrik von JETZT*, a. a. O., S. 276f.

Bedeutsamer als das eher mittelmäßige Gedicht ist die Tatsache, daß die Verfasserin es für nötig hielt, dem Gedicht noch einige erläuternde Sätze hinterherzuschicken; sie vertraut offenbar nicht mehr darauf, daß der Leser Kontexte selbst erschließen kann: »Morgenröte Rautenkranz ist ein Ort im Vogtland, wo 1937 S. Jähn geboren wurde. Es existiert dort ein Kosmonautenmuseum. Als Kinder im Ferienlager Schönheide mussten wir jeden Sommer nach Morgenröte Rautenkranz wandern, manchmal führen wir auch mit dem Bus.«¹³

MAIK LIPPERT, 1966 in Erfurt geboren, ruft in seinem Gedicht *z.b. bananen* die frugale Sehnsuchtskonnotation zu DDR-Zeiten ab, muß freilich mit zeittypischen Vokabeln wie »nylontasche« und »verkaufsstellenleiterin« der zeitlichen Verortung nachhelfen, was, vorsichtig gesagt, der Poetizität des Textes nicht gerade zuträglich ist:

z.b. bananen
 esse ich noch immer
 am liebsten überreif
 wie damals
 fruchtkörper
 mit geborstenen schalen
 gestrandete boote
 am boden der nylontasche
 mutter noch in der schürze der verkaufsstellenleiterin
 gestärkte kragenflügel
 im küchenhimmel¹⁴

Ein Zwischenfazit: Die symbolische Partikelstreuung von DDR-Erfahrungsresten bleibt fast immer unbefriedigend, weil symbolische Kongruenzen allgemeine Wertungs-Erwartungen immer nur bestätigen und nicht irritieren, weil sie zumeist an Gegenstände und Tatbestände gebunden sind, deren Poetizität bestenfalls aus ihrem Verschwundensein gezogen werden kann, und schließlich, weil sie mit einer begrenzten Geltungswerte inhärenter Codes rechnen muß.

¹³ Ebenda.

¹⁴ MAIK LIPPERT: *z.b. bananen*. In: *Lyrik von JETZT*, a. a. O., S. 34.

DDR-Erfahrung als Spür- und Spurensuche

Wie aber kann der Dichter dem Dilemma medialer und konvergenter neuideologischer Überformung, das weite Teile der Lyrik und fast vollständig die neonaturalistische Prosa der Mittdreißiger bestimmt, entgehen? Poetisches Sprechen, dieser Gedanke ist seit SCHILLER unzählige Male variiert worden, erinnert in der Freistellung der Worte aus ihrem instrumentellen Gebrauch an die Freiheit kindlicher Wahrnehmung, vermag die Dinge unbefangen und in ihrer auratischen Einzelheit zu erfassen, bevor sich der abstrahierende Mehltau der begrifflichen Einordnung über sie legt. Egal, ob dabei »Gedichte als Nervensysteme der Erinnerung« (JOACHIM SARTORIUS) oder als Gleichnisorte inkommensurablen Überschusses ihre Sogkraft entfalten. Ein solches Sensorium zu entwickeln bedarf des Mutes, sich ins Ungesagte zu bewegen. Daß es geht, führen etwa die Gedichte LUTZ SEILERS, CHRISTIAN LEHNERTS oder UWE TELLKAMPS vor.

Zwei Drittel der Gedichte des Bandes *pech & blende*¹⁵ von LUTZ SEILER beziehen sich auf Herkunftslandschaft und frühe Erfahrungen: das Aufwachsen in einer vom Uranabbau versehrten Landschaft und in einer Kultur, in der Verhaltensnormen, Umgangsformen, familiäre Gepflogenheiten hochgradig verquickt worden waren mit dem alles beherrschenden Bergbau im Dienste der Militärs. SEILERS Geburtsort gibt es heute nicht mehr; das Dorf Culmitzsch bei Selmingstädt fiel 1968 dem Vortrieb des Uranbergbaus zum Opfer. Ein Erfahrungsgrund mehr, sich der Herkunft zu versichern, um das eigene, eher unheimliche Gewordensein zu begreifen, mit BLOCH mithin »etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat«. Die aber konnte späterhin nur noch in der Sprache gesucht werden.

Das Insistieren auf das Eigenleben des Gedichts gründet eine poetologische Verwandtschaft im Namen der sich entfernenden Kindheit: In das Gedicht *gravitation* von SEILER ist eine vergleichbare Auffassung eingeschrieben, die auf den kreatürlichen Urgrund körperlicher Erfahrung ebenso verweist wie auf das eigene Leben des Gedichts: »jedes gedicht geht langsam / von oben nach unten, von unten nach oben ... jedes

15 LUTZ SEILER: *pech & blende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

gedicht / geht auf ameisenstraßen / durch die schallbezirke seiner glocke
 ... das ICH / liest den eisernen zähler, der / dir in den adern hängt: jedes
 gedicht nagt am singenden knochen, es / ist auf kinderhöhe abgegriffen /
 und erzählt.«¹⁶

»der eiserne zähler«, »der singende knochen« – was vordergründig eine interessante Bildspannung verspricht, hat einen schaurigen Hintergrund: das Ticken der Geigerzähler. LUTZ SEILER führte in seiner Wiener Poetik-Vorlesung im Januar 2001 aus, daß die Dörfer seiner Kindheit im Volksmund »müde Dörfer« genannt wurden, ein Beobachtungsausdruck für die dauernde Müdigkeit, über die die Leute klagten: Ursache war die niedrigdosierte Strahlenbelastung, die sich auf Menschen, Getier und Flora in der Gegend um Ronneburg legte. »Abwesenheit, Müdigkeit und Schwere waren die prägenden Zustände dieser Zeit. Wahrnehmungszustände der Kindheit, die später wie affine Medien wirken, in denen man sich der Welt am unmittelbarsten verbunden meint.«¹⁷ Diese Körperworte bildeten den Grundstock eines von SEILER so bezeichneten »Wörterbuchs des diffusen Daseins,«¹⁸ der ersten Kristallisation poetologischer Vorstellungen, die dem Begehren, sich im Gedicht zu ertasten, reflexiven Halt geben konnten. Zum Textideal gehörte und gehört der Versuch, »große Bewegungen im Gedicht auf ihren grotesken Höhepunkt zu treiben, wo sie zum Stillstand kommen und augenblicklich viel *Abwesenheit* frei wird«. Diese Stillstellung ist Teil des Konzepts, die Würde des Einzeldings aufleuchten zu lassen, und das heißt auch, »das lange verachtete Schwere, das heißt auch Langsame, Müde, Sperrige usw. als Qualitäten der Dinge und des Daseins neu zu entdecken und ›Stellen schlichter Materialität auszugrenzen‹ (JOSEPH HANIMANN, *Vom Schweren*) aus dem Bedeutungskreislauf der Datenflüsse.«¹⁹ Wer bei »Würde des Einzeldings« an vergleichbare Überlegungen ELKE ERBS in *Der Faden der Geduld* oder an FRANCIS PONGE, bei »Abwesenheit« auch an WOLFGANG HILBIG denkt, liegt richtig – die präpoetischen Entwürfe fanden späterhin Beistand durch die intensive Auseinandersetzung mit der Lyrik und Poetik

16 Ders.: *gravitation*. In: Ebenda, S. 80.

17 Ders.: *Heimaten*. Göttingen: Wallstein 2001, S. 10.

18 Ebenda, S. 12.

19 LUTZ SEILER: *Wiener Poetik-Vorlesung*. Manuskript.

vornehmlich von Dichtern und Dichterinnen der Hochmoderne, von BENN bis T. S. ELIOT, von DYLAN THOMAS bis PETER HUCHEL.

SEILER erinnert die unter das »Erziehungsziel« »Freundschaft zur Sowjetunion« subsumierten »Lerninhalte« in einem Erinnerungskontext, in dem sich einfühlende Sehnsuchtsbindung und Lehrer-Drohgebärde, neugierige Öffnung und Rückzug in das Innere zu jenem Gemisch des Nichtverbalisierbaren diffundiert, aus dem der Stoff für ein poetisches Verhalten in der Welt sich absetzen kann: »bis / sachalin stand / ich zur wand, dass / amudarja & syrdarja flossen, beschrieb / bei djamila das weinen, erkläre / wie hättest / du selber geweint.«²⁰ In seiner Wiener Poetik-Vorlesung schreibt SEILER: »Dinge, Materialien und Geräusche sind die Erinnerungen dieser Zeit. Nicht, was gedacht und gesagt wurde, von mir oder anderen; überhaupt: kaum Verbal-Erinnerungen, höchstens an ein paar Zeilen, Lieder, die gesungen wurden oder nach denen wir marschierten. Brecht z. B.: ›Vorwärts und nicht vergessen, worin unsre Stärke besteht ...‹ Als Kind glaubte ich, meine Deutschlehrerin selbst hätte diese Zeilen geschrieben. Wer aus meiner mit den »Teppichwebern von Kujan-Bulak« weichgeklopften Schulklasse nicht zufällig auch andere Erfahrungen machte, hat vielleicht nie wieder freiwillig Gedichte gelesen ... Die Dinge selbst sind nicht in ihrer vergangenen Realität von Bedeutung, sondern als Bestandteil meines Hörens oder Sehens, das sie geprägt haben. Die Dinge der Herkunft gehören zu jener unklaren Zahl von Vermittlern, Transmissionen, Passagen und Irrwegen zum Gedicht.«²¹ Die Lieder der Kindheit und Jugend, auf die SEILER in etlichen Gedichten zurückkommt, werden als sinnenkraftige Engramme erinnert, die etwas mit dem eigenen Gewordensein zu tun haben und die nicht beliebig zurückstutzbar sind in bloß naive Peinlichkeiten von Indoktrination. Das ist eine herauszuhebende Leistung dieser Gedichte. Stattdessen bindet SEILER sie ein in auffällig konkret situierte Empfindungslagen und vermag so unaufwendige Minigrotesken zu zeichnen: »*durchs gebirge, durch die steppen zog // unsre kühne division* aber wir / standen wie abgehustet / vor jedem ehrenmal des unbekanntes.«²² »ein winter bis / du schwarz wirst kleiner

20 Ders.: *neunundsechzig, altes jahrhundert*. In: Ders.: *pech & blende*, a. a. O., S. 85.

21 Ders.: *Wiener Poetik-Vorlesung*. Manuskript.

22 Ders.: *durchs gebirge, durch die steppe zog*. In: Ders.: *pech & blende*, a. a. O., S. 47.

/ erstens schnauze alle singen / zweitens *auf der mauer auf / der lauer* drittens lauter & // wir sangen wurden / lauter kleiner schwarz verschwanden.«²³ »es sang von seinem bleichen / kopf aus styropor so leise / lieder loreleyn es sang / *man müßte nochmal / zwanzig seyn*«²⁴ usw. Das groteske Moment entspringt fast immer der Konfrontation zwischen Kollektivgesang und Einzelstimme. Dieses Moment der Verlorenheit des einzelnen in staatlichen Kollektivdrücken thematisieren auch Gedichte von UWE TELLKAMP²⁵ und CHRISTIAN LEHNERT, die in weit ausgreifenden Langtexten ihre Armeezeit erinnern, »*wo / der zwangsläufig folgende gleichschritt / mich nur immer wieder von neuem / in der uniform meines nachbarn wiederholt*«.²⁶ LEHNERT entwickelt »rasende formeln / der melancholie«²⁷ aus einem »biotop aus schlick und schrott«,²⁸ setzt floral-animalische Verflüssigungsbilder gegen die »Gestelle« von Technik, Zurüstungserfahrungen durch staatliche Brachial-Macht und Erziehung. Die am Anfang oder in der Mitte der neunziger Jahre zu Papier gebrachten Erinnerungsgänge betonen das Qualvolle des Erinnerungsprozesses, an dessen Ende nur neue Worte für Heimatlosigkeit stehen:

... teilweise

hielt die mittlere entfernung mich, eine europäische
namensform, vergessen oder wenig beachtet, wieder-

gefunden im geräusch des pfeifenden stahlspints
aus dem fenster, wiederverloren, von neuem war

die zusammengesetzte elblandschaft ein manöverfeld
aufblitzender laute (vorwärts deutsche jugend!),

23 Ders.: *wanzen*. Ebenda, S. 44.

24 Ders.: *müde bin ich*. Ebenda, S. 66.

25 Vgl. UWE TELLKAMP (der tauchergott: utopia). In: *Lyrrik von JETZT*, a. a. O., S. 232ff.

26 CHRISTIAN LEHNERT: *objekt h*. In: Ders.: *Der gefesselte Sänger*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 29.

27 Ders.: *ohne ausgang*. Ebenda, S. 27.

28 Ders.: *spaziergang in übigau*. Ebenda, S. 21.

starteten weite pupillen auf einen masten-
 wald wie auf brennstäbe, das schwemmland,

 auf dem ich anwesend sei, mich verästle in allem
 für niemanden, in zeitlosen plattenzeilen,

 inmitten der zeit, lehnen sich stacheldrahtzäune
 an den kopf, erklären betreten verboten,

 so fühlte ich durch die hageldecke hindurch,
 daß es friert, stummer wortschatz,

 welche verzweifelten partikel einer heimat?²⁹

DDR-Erfahrung als Gegenstand von Generalbetrachtung

Einen entgegengesetzten Weg zur Bildung eines eng an die Sehweite des
 sprechenden Ich gebundenen Aufbaus von Bilder-Innenwelten schlagen
 junge Lyriker ein, die in Gedichten eine systemische, geschichtsphilos-
 ophisch beladene Überschau veranschlagen. Solche Konstruktionsverfah-
 ren, für die etwa Gedichte von VOLKER BRAUN oder HEINER MÜLLER Pate
 gestanden haben mögen, haben in Zeiten postmoderner Diskursegalität
 nicht gerade Konjunktur, zumal die Einnahme eines überschauenden
 Standortes für den Sprecher immer ein Autorisierungsproblem birgt. RON
 WINKLERS Generalrückschau *deutsche demokratische R.* mag hierfür als Bei-
 spiel gelten:

EXQUISIT war dein Leben hier, DELIKAT
 in der finalen Gesellschaft zur Rettung des Menschen
 die Geburt bereits eine ÜBERERFÜLLUNG
 ZUM WOHL DES VOLKES der Gattung Genosse

29 Ders.: *bei nahendem Gewitter*. Ebenda, S. 32f.

dein verheimlichtes Ich galt als Projekt
 im Sinne der Zukunft und Lenins, MEISTER VON MORGEN
 AUF DER ÜBERHOLSPUR wie Heimleiter Ulbricht
 SEIT AN SEIT mit den Klassikern OHNE ZEITVERLUST

die NEUE ZEIT, die WEITER GESTEIGERT werden konnte
 von Planjahr zu Planjahr, volkseigen und souverän
 wie die Kuba-Orange, Vitamin für den Frieden,
 der Richtung Westen marschierte, im Keller FEINFROST

in den Adern das Ringen der Lehren – COCA COLA,
 Biermann und DER SCHWARZE KANAL – bis (Jahre später)
 nicht mehr zu übersehen war: diese aufgehende Sonne
 wird nie eine aufgegangene Sonne sein³⁰

Das Gedicht ist erkennbar von der Schlußpointe her gebaut, ansonsten reiht es Schlagwort an Schlagwort, Phrase an Phrase. Die Überzeichnungen wirken schon wieder unfreiwillig komisch, es geht erkennbar nicht um Auseinandersetzung oder Standortbestimmung, sondern vielleicht um Einschreibübungen in einen Gestus. Hier schlägt eine frei flottierende Wut zu Buche, die eher psychologisch erklärbar ist: Die Generation WINKLERS ist weitgehend um die notwendigen pubertären Ablösungskonflikte betrogen worden, die zu einer stabilen Ich-Findung in der ersten Lebenskrise auf dem Lebensweg unabdingbar sind. WINKLER, Jahrgang 73 und in Jena aufgewachsen, erlebte »systemnahe« Erwachsene in der mittleren Adoleszenz nicht als ernsthafte Konfliktgegner, sondern als in der Wendezeit zutiefst verunsicherte, dann gedemütigte Gestalten. Die narzißtische Kränkung, die aus nicht ausgetragenen Konflikten herührt, sollte nicht unterschätzt werden. Der Pioniergruß »Immer bereit!« konnte so auf den Lippen gefrieren und sich neuen, diffuseren Autoritäten anzudienen versuchen. In der Prosa von JANA HENSEL³¹ bis CLAUDIA RUSCH ist diese Eilfertigkeit, sich den neuen Machtdiskursen pseudonaiv

30 RON WINKLER: *Deutsche Demokratische R.* Manuskript.

31 Vgl. JANA HENSEL: *Zonenkinder*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002; CLAUDIA RUSCH: *Meine freie deutsche Jugend*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2003.

und clever zugleich zu unterwerfen, bei aller Vernebelungsenergie evident, in Gedichten wie dem von WINKLER in der Speisung von den ideologischen Leitdiskursen der neunziger Jahre schlaglichtartig einsichtig. Und anzubieten hat der Lyriker, wie er in einem Gedicht *dt. demokr. Relikt* mit Referenz auf GABI KACHOLDS Gedichtband *zügellos* offeriert, letztlich nur die übliche »ich bin ich«-Folklore.

der visionäre Realismus aus dem Geist der Schwielen –
bis das durch Spruchband und Asche gegangene Volk
zu sich selbst kam und blieb, sanft rebellierend

aus der Deckung potemkinscher Sprache heraus
die gelackmeierten Zungen *zügell os* in die Zukunft
behauptend: ich bin das Ich, und ohne mich geht es nicht ³²

RON WINKLER gehört übrigens zu den begabtesten Dichtern seiner Generation, und in den letzten zwei Jahren versucht er mit hoher Sensibilität, den neuen Ideologiefallen wieder zu entkommen.³³ So versucht er in einem Langgedicht *Höhentraining, Hundsgeschichte*³⁴ seinen frühen Prägungen auf ebenso persönlicher wie labyrinthischer Erkundungsreise in die Erinnerung auf die Spur zu kommen.

Das Gedicht *August* von RENATUS DECKERT, der 1977 in Dresden geboren wurde, macht noch einmal die Schwierigkeiten anschaulich, mit Generaltopoi sinnvoll und sinnlich zu operieren:

August
Ein Mauersegler über dem Todesstreifen, ein
Aufschwung hart an der Grenze,
dort,
wo Gott jetzt die Rotweinreste
in den Himmel gießt.
Die Schatten der Masten dringen ein in die verbotenen

32 RON WINKLER: *dt. demokr. Relikt*. Manuskript.

33 Siehe etwa: RON WINKLER: *Vereinzelt Passanten*. Gedichte. Idstein: Kookbooks 2004.

34 Ders.: *Höhentraining, Hundsgeschichte*. Manuskript.

Horizonte von gestern.
 Ränder,
 verstrickt zu Nähten von ungeübter Hand.
 Raketen und Korken,
 scharf geschossen,
 sind aus dem Himmel zurück.
 Stimmknötchen
 haben sich ausgewachsen zu Knoten
 in der Zunge,
 die sich nachts entwirren,
 wenn die Konturen verschwimmen und alle Hunde
 grau sind.
 Ihr Anschlagen ein Nachhall in den Ohren
 der Grenzgänger von einst.
 Über die Rostspur der Stacheldrähte wächst Gras.³⁵

Das Gedicht thematisiert die Schwierigkeit des genauen Erinnerns, wie die Schlußsequenz überdeutlich nahelegt. Die das Gedicht durchziehende Toposkette »Grenze« (August – Todesstreifen – verbotene Horizonte – Hunde – Rostspur der Stacheldrähte) ist einem so oft strapazierten semantischen Feld zugehörig, daß die dagegegehaltenen Poetisierungen von Gegenwartsmomenten nicht hinreichen, um dem Text mehr Substanz zu verleihen. Etwas raffinierter verfährt der Berliner Lyriker TOM SCHULZ, der die DDR-Erinnerung ins Groteske wendet und sich leicht zu habender Didaktik enthalten kann:

Erinnerung an die 70er Jahre.
 Ente Lippens. Vati und Mutti, die ihr Land
 Nicht verkaufen werden, nicht jetzt.
 Alle unsere träume haben wir
 Mit der D-Mark bezahlt.
 Im Cafe Bandscheibenvorfall
 Schlagen die Hinterköpfe

35 RENATUS DECKERT: *August*. In: *Lyrik von JETZT*, a. a. O., S. 211.

Ein letztes Mal im Küchenbüffet auf.
 Die Kellnerinnen mit den Altersflecken:
 Entführt in den Serail.

DECKERT, WINKLER und SCHULZ sind Protagonisten einer lebendigen Berliner Lyrikszene, die durchaus ein waches Gespür für eine geschichtssatte Großstadtlyrik-Tradition in dieser Stadt besitzt, für GEORG HEYM und GOTTFRIED BENN, HEINER MÜLLER und VOLKER BRAUN, DURS GRÜNBEIN und BERT PAPENFUSS. An ihnen will sich ihr eigener Anspruch messen lassen. Wenn sie sich im Überschau-Versuch noch dann und wann überheben, so ist doch das Bemühen unverkennbar, die Gedichte zu den Welt-Rissen und Geschichts-Katakomben hin zu öffnen.

DDR-Erfahrung als Leerstelle

Eine vierte Umgehensweise mit DDR-Erfahrung sei hier umrissen, die, für den Lyrikspezialisten von hohem Interesse, für den Soziologen und Kulturhistoriker wenig ergiebig sein dürfte:

Die seit Mitte der neunziger Jahre veröffentlichten Gedichtbände junger, vornehmlich ostdeutscher Lyriker tragen so seltsame Titel wie *Die Rosen zitieren die Adern*³⁶ (JÖRG SCHIEKE), *tage in wirrschraffur*³⁷ (ANDRÉ SCHINKEL), *die innenwände des horns*³⁸ (RALF MEYER), *Der Schaum und die Zeichnung vom Pferd*³⁹ (THOMAS KUNST), *Ein Stück Schnee verteidigen*⁴⁰ (UDO GRASHOFF). Das Abdriften von einigermaßen festen Benennungen zu geheimnisumwitterten, phantasmagorischen Entgrenzungsmetaphern schon in der Titelgebung deutet auf paradigmatische Verschiebungen poetischer Aufmerksamkeit und der Traditionsbindungen. Literarische Orientierungsfiguren finden sie, wie aus Widmungen zu ersehen, in Autoren wie ERNST MEISTER, PETER HUCHEL, E. E. CUMMINGS oder

36 JÖRG SCHIEKE: *Die Rosen zitieren die Adern*. Berlin: Galrev 1995.

37 ANDRÉ SCHINKEL: *tage in wirrschraffur*. Halle (Saale): Stekovics 1996.

38 RALF MEYER: *die innenwände des horns*. Halle (Saale): Stekovics 1996.

39 THOMAS KUNST: *Der Schaum und die Zeichnung vom Pferd*. Berlin: Kowalke 1998.

40 UDO GRASHOFF: *Ein Stück Schnee verteidigen*. Halle (Saale): Stekovics 2001.

GERHARD FALKNER. Wieder einmal werden die Frühromantiker entdeckt, vornehmlich NOVALIS und BRENTANO. Das verwundert nun so sehr nicht. Denn vergleichbar den Frühromantikern sehen sich die jungen Dichter nach DDR-Tristesse und möglicherweise kurzer Wende-Euphorie in einer Situation, in der alles besser und nichts gut wird. Sie sind verheißungslos auf sich geworfen. Anders als die etwas Älteren wie UWE KOLBE, BERT PAPPENFUSS, KURT DRAWERT oder KATHRIN SCHMIDT war für sie – Ausnahme LUTZ SEILER – die Auseinandersetzung mit ihrer DDR-Sozialisation kein Thema mehr, denn in ihrer Kindheit und Jugendzeit bot das »langweiligste Land der Welt« (VOLKER BRAUN 1965) ihnen offenbar wenig an sinnvollen Orientierungsmöglichkeiten in der Gesellschaft, und die überall spürbaren Auflösungserscheinungen verhinderten wohl auch allzu rigide Erfahrungen mit der Staatsmacht, die traumatisierend hätten wirken können. Die pseudohedonistischen Achtziger sind lange vorüber, die Ruinen-Parties Geschichte, bei verhagelten Zukünften bieten sich Gangbarkeiten in rigiden Ästhetizismus, in die Mythologien, in zisierte Innenweltbilder der Beziehungsfallen und narzißtischen Allmachtsphantasien an: »Dionysische Winterspiele« benannte WILHELM BARTSCH in einem Nachwort zu ANDRÉ SCHINKELS erstem Gedichtband *durch ödland nachts* dieses Treiben.⁴¹ Kaum ein überindividueller Einsatz, der lohnte, keine Utopien wenigstens aus dem WITTGENSTEINSCHEN Geist der Sprachkritik, keine spürbare Empörung aber auch über die Erbärmlichkeit von Lebensumständen und -aussichten. Um so mehr bewahrt das Gedicht die Kostbarkeiten sprachlicher Funde, soll den leichten Taumel oder die stille Verzückung evozieren, die bisweilen von kühnen Metaphern ausgehen. Nach dem Ende der Avantgarden knüpft man eher an die Hochmoderne der Jahrhundertmitte an, für die Namen wie T. S. ELIOT, GOTTFRIED BENN, WILLIAM BUTLER YEATS, DYLAN THOMAS oder PAUL CELAN stehen mögen. Deren Lyrik war in der DDR verlegt worden, wie es überhaupt zu den frühen Erfahrungen dieser Dichter gehört hat, daß in der sowieso wortfixierten DDR-Gesellschaft die große Dichtung dieses Jahrhunderts in den einschlägigen »Szenen« junger, suchender Intellektueller große Aufmerksamkeit erfuhr. Nicht zuletzt die

41 WILHELM BARTSCH: *Nachwort*. In: ANDRÉ SCHINKEL: *durch ödland nachts*. Halle (Saale): Stekovics 1994.

Genauigkeitsansprüche im »Handwerklichen«, egal ob von KARL MICKEL oder ELKE ERB weitergegeben, waren auch bei den Jüngeren noch verbindlichkeitsstiftend. Denn hochartifizuell kommt die Lyrik der jüngeren Dichter allemal daher.

Geschichte wird mythologisiert, als gleichsam archäologisch zu entziffernde Ge-Schichtung in das lyrische Bild genommen, wie beim Hallenser Lyriker ANDRÉ SCHINKEL:

wotan

flüsternd ist aller welt die zeit gestohlen
 der klärungen sind genug an uns vorbeigesegelt
 die Jahre vertrödelt
 wehrlos liegen zwei abendländer
 besoffen und erdwärts genagelt
 trunken vor geld- und wortnot
 nur noch die aggression eines
 bettlers zeugt von der kraft
 ... damals als atlantis überbraust ward
 von den göttern warf wotan seine flüche
 weiter höher schneller sicherer als
 wir menschenbündel uns ruhe gönnten
 heute nach der entkrampfung in der
 im flur und unterm rock der anstalt.⁴²

Der Berliner HENDRIK GERICKE baut kosmogonisch angedunkelte Legendenden nach dem Prinzip des »auto-reverse« – so auch der Titel seines Gedichtbandes – und erzeugt so die Endlosschleife einer Stimme, deren Rede immer wieder knochig durch technisch-mathematische Interventionen durchstört wird. Der Sprecher versucht diesen »zustand zwischen den zuständen« in der Wiederkehr des Gleichen als durchaus magischen Entrückungsakt heraufzuführen, wie man ihn aus dem Schamanismus oder der kirchlichen Liturgie kennt. Der Zyklus *nocebo* endet bezeichnend:

42 ANDRÉ SCHINKEL: *wotan*. Ebenda, S. 62.

schwarzlicht herrschte vor,
 daß der himmel unterkellert schien.
 wir liefen im kreis,
 blieben nicht stehen,
 unserem schatten
 aus dem licht zu gehen.⁴³

Geperlte Metaphorik, Wellenbewegung von Motivübergleitungen, Synkopie erotisierender Verhaltenheit kennzeichnen die Gedichte des Leipziger Lyrikers THOMAS KUNST. Die taktvolle Inszenierung dieser raffinierten Stücke ereignet sich als Wortlust, die Körperzeichen so zu umfließen vermag, daß das Magische taktil wird und den Leser anfaßt. Viele von ihnen verführen an südliche Gestade, in »lachsrosa Nächte«⁴⁴ mediterraner Hafenstädte etwa. Sprache löst sich so in verführerische Wortmusik auf.

Keine Frage, hier steht eine Tradition von MALLARMÉ bis POETHEN Pate, die in den letzten dreißig Jahren eher an den Rand der oft geschmäckerlichen Aufmerksamkeit von Lyrik-Liebhavern gewandert war. Wichtig ist »ein warmes Wort, ... nichts weiter als eine gebogene, glückselige Form«, wie es in den *Horn-Stücken*⁴⁵ RALF MEYERS programmatisch heißt. Doch auch dort, wo reale Orte, Begebenheiten, Kindheitserinnerungen Eingang ins Gedicht finden, erscheinen sie oft in der eigentümlichen Verwaistheit symbolischer Kennung. ANDREAS ALTMANN zeichnet seine *wortebilden*⁴⁶ elliptisch um die Fixpunkte »worte« und »bilder«, was zur Folge hat, daß die Konkreta von Benennungen oftmals zum Vehikel selbstreferentieller Brechung im Prisma des Schreibens selbst fungieren. Damit verlieren sie die Aura des Singulären und authentisch in die Sprache Erinnernten, aus dem etwa die Lyrik WULF KIRSTENS ihren Reiz zu ziehen versucht. Poetizität wird hingegen eher über überraschende

43 HENRYK GERICKE: *nocebo*. In: Ders.: *autoreverse*, Berlin: Galrev 1996.

44 THOMAS KUNST: *Ein von der Stadt verlassenes Meer*. In: Ders.: *Der Schaum und die Zeichnung vom Pferd*. Berlin: Kowalke 1998.

45 RALF MEYER: *Horn-Stücke*. In: Ders.: *die innenwände des horns*. Halle (Saale): Stekovics 1996, S. 33.

46 ANDREAS ALTMANN: *wortebilden*. Berlin: Kowalke 1997.

Verb-Anschlüsse, Metaphernbildungen aus Abstrakta, über die schnörkellose Syntax und den scheinobjektivierenden Gestus des Berichtens gezogen. »nur in / den bildern fragen wir die augen wach bevor / das letzte blatt den himmel offen hält.«⁴⁷ Das alles ist nicht reizlos und erinnert ein wenig an die seriellen Produktionen eines so monomanischen Dichters wie LOTHAR WALSDORF, aber das Verfahren ist relativ leicht einsehbar und hält dann doch nicht so sehr viele Überraschungen feil.

Kein Fazit, aber ein Eindruck nach der Lektüre der Gedichtbände: Die Erlesenheit der Gedichte, ihre ernste Neko-Romantik oder die luzide Leichtigkeit, mit der Bildperlen gefädelt werden – das alles hat weniger mit »Trümmer-Expressionismus« (IRIS RADISCH) zu tun als mit dem Drahtseilakt, eine Gedichtsprache mit Neuigkeitsanspruch finden zu wollen. Sie betreiben eine Art *Schadenzauber*,⁴⁸ wie JÖRG SCHIEKE eines seiner gelungensten Gedichte übertitelte.

Aussichten

Es ist nicht zu übersehen, daß sich die Aufmerksamkeit des Literaturmarktes und seiner massenmedialen Agenten in den letzten Jahren deziert den dreißigjährigen Prosa-Newcomern aus Ostdeutschland zuwandte. Egal, ob zu Ostbefindlichkeit und Ostalgiewelle, zu Erfurter Schulmassaker oder zum Widerstand im DDR-System Auskünfte erwünscht werden, sie gelten seltsamerweise mit einem Mal als Experten und gern gesehene Talkshow-Gäste. Während sich eine Minderheit von Lyrikern den Marktbegehren trotzig zu entziehen versucht, haben sich viele Protagonisten mit den allgemeinen Geschäftsbedingungen vertraut gemacht und sich mit den Vorgaben der Herrschaftsdiskurse arrangiert. Wiewohl dabei die Lyrik eher eine Randrolle spielt, haben vermutete Öffentlichkeitsbedürfnisse jedoch auch hier längst die Produktionsästhetiken durchweicht. Dies zeigt sich insbesondere in der weitgehenden

47 Ders.: *tiere im novemberpark*. Ebenda, S. 86.

48 JÖRG SCHIEKE: *Schadenzauber*. In: Ders.: *Die Rosen zitieren die Adern*. Berlin: Galrev 1995, S. 9.

Abwesenheit von Sprachexperiment und Gesellschaftskritik im Gedicht, es zeigt sich in der Meidung strenger Formen und intertextueller Komplexität, die dem Eingängigen Widerstand böten. Es ist vielleicht überzogen, von dieser Dichtergeneration als von den »Jungen Milden« zu sprechen, die gut in die allgemeine Biedermeierisierung der Literatur sich einfügen, wie sie in Restaurationszeiten üblich ist. Lenkt man den Blick jedoch dezidiert auf die jüngere *ostdeutsche* Lyrik, widersprechen viele Gedichte dem allgemeinen Bild. Sicher, je jünger die Autoren sind, desto mehr sind DDR-Embleme zum Zitat geronnen, das Erinnerung bestenfalls streifen kann. Doch kann das sprachempfindliche Hereinsehen von Erinnerungssplittern aus DDR-Zeiten in das zeitgenössische Gedicht gar nicht so paradoxerweise ein Stück weit Immunisierungsarbeit leisten gegen den Uniformisierungsdruck globalkapitalistischer Industrialisierung der Sinne, Welthaltungen und Sehgewohnheiten. Und die Einübung gerade junger Dichter und Dichterinnen in eine komplexe Welt- und Geschichtserfassung im Gedicht, wie sie HEINER MÜLLER, KARL MICKEL oder VOLKER BRAUN exemplarisch vorführten, läßt noch einiges an Überraschungen gewärtigen, wenn sich ihre dichterische Spürfähigkeit und vorhandenes Handwerkskönnen mit einer deutlicheren Empörung gegen die Unzumutbarkeit der Herrschaftsverhältnisse gegenüber der menschlichen Würde verbünden werden. Was zu hoffen bleibt.

Verzeichnis der schriftlichen und medialen Publikationen von KLAUS SCHUHMAN¹

I. Bücher

- Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. Berlin 1964, 340 S.
- Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. München 1971, 418 S. (überarbeitete Fassung)
- Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen. Berlin 1973; zweite Auflage 1977, 211 S.
- Weltbild und Poetik. Zur Wirklichkeitsdarstellung in der Lyrik der BRD bis zur Mitte der siebziger Jahre. Berlin 1979, 518 S.
- sankt ziegenzack springt aus dem ei. Texte, Bilder und Dokumente zum Dadaismus in Zürich, Berlin, Hannover und Köln. Mit Einleitungen und Kommentaren. Leipzig 1991, 490 S.
- Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik. Reinbek bei Hamburg 1995, 517 S.
- Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913–1919). Leipzig 2000, 221 S.
- Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации, документы. Moskau 2002, 559 S.
- »Ich gehe wie ich kam: arm und verachtet.« Leben und Werk Max Herrmann-Neisses (1886–1941). Bielefeld 2003, 276 S.
- »Ich bin der Braun, den ihr kritisiert ...« Wege zu und mit Volker Brauns literarischem Werk. Leipzig 2004, 242 S.
- Leipzig Transit. Literaturgeschichtliche Steifzüge von Wedekind bis Vesper. Leipzig 2005
- »Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander« – Ein Kursbuch für das Gedicht-Netzwerk der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts (in Vorbereitung beim Aisthesis Verlag Bielefeld)

1 Mit Ausnahme der Beiträge in Wochen- und Tageszeitungen. Stand vom 30. Juni 2005. Zusammengestellt von KLAUS SCHUHMAN.

II. Mitautorschaft (Hauptautor)

- Geschichte der deutschen Literatur. Literatur der BRD. Berlin 1983, 639 S.,
2. Auflage 1985 (S. 43–67, S. 220–243, S. 420–482)
Das literarische Leipzig, hg. v. Andreas Herzog. Leipzig 1995 (S. 227–300)

III. Herausgeberschaft

- Klabund: Kunterbuntergang des Abendlandes. Gedichte, kleine Prosa,
Tagebücher, Briefe. Berlin 1967 (mit Nachwort und Anmerkungen)
Bertolt Brecht: Hauspostille. Beiheft zur Reprint-Ausgabe, 51 S. Frankfurt
am Main 1970
Christian Morgenstern: Ausgewählte Werke. Leipzig 1975 (mit Nachwort
und Anmerkungen von Renate Beyer); zweite Auflage 1977; Aus-
gewählte Werke in zwei Bänden. Leipzig 1985; Ausgewählte Werke
in zwei Bänden, überarbeitete Fassung. Hanau 1985
Iwan Goll: Unter keinem Stern geboren. Ausgewählte Gedichte. Berlin
1973 (mit Nachwort)
Günter Eich: Träume. Hörspiele, Leipzig 1973 (mit Nachwort)
Günter Eich: Tage mit Hähern. Ausgewählte Gedichte. Berlin und Leip-
zig (mit Nachwort) 1975
Christoph Meckel: Flaschenpost für eine Sintflut. Lyrik, Prosa und Gra-
phik. Berlin 1975 (mit Nachwort)
Ludwig Rubiner: Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke
1908–1919. Leipzig 1976 und Frankfurt am Main 1976 (mit Nachwort)
Martin Walser: Was zu bezweifeln war. Aufsätze und Reden 1958–1975.
Berlin 1976 (mit Nachwort)
Ilse Achinger: Spiegelgeschichte. Erzählungen und Dialoge. Leipzig 1979
(mit Nachwort)
Hans Magnus Enzensberger: Beschreibung eines Dickichts. Berlin 1979
(mit Nachwort)
Marieluise Fleißer: Ausgewählte Werke. Berlin 1979 (mit Nachwort und
Anmerkungen)
Paul Celan: Die Silbe Schmerz. Berlin und Weimar 1980
Peter Rühmkorf: Phönix voran! (Gedichte). Berlin 1982 (mit Nachwort)

- Iwan Goll: Gefangen im Kreise. Dichtungen, Essays, Briefe. Leipzig 1982, zweite Auflage 1988 (mit Nachwort)
- Franz Joseph Degenhardt: Ala – Kumpanen, Sangesbrüder. Ausgewählte Gedichte, Leipzig 1984 (mit Nachwort)
- Vom jüngsten Tag. Ein Almanach. Leipzig 1993 (Reprint, mit Vorwort S. 1–31)
- Freude, schöner Spötterfunken. Friedrich Schiller parodiert. Berlin 2000 (mit Nachwort)
- Hermann Hesse: Eine Stunde hinter Mitternacht. Leipzig 2002 (mit Nachwort)
- Friedrich Dürrenmatt: Die Panne. Leipzig 2003 (mit Nachwort)
- Heinrich Böll: Drei Erzählungen (mit Nachwort), Leipzig 2004 (zusammen mit Eckehart Schumacher-Gebler in der Bibliothek »SG« – Schumacher-Gebler)
- »Mit ihm hat ein neues dramatisches Zeitalter begonnen«. Ein Georg-Kaiser-Lesebuch (mit Nachwort). Halle 2004
- Erich Kästner: Der Karneval des Kaufmanns. Gesammelte Texte aus der Leipziger Zeit 1923–1927. Leipzig 2004 (mit Nachwort)

IV. Nachworte

- Klabund: Bracke. Berlin 1964
- Klabund: Bracke. Leipzig 1983
- Claire Goll: Ich verzeihe keinem. Berlin 1980
- Ingeborg Bachmann: Gedichte. Berlin 1966
- Ingeborg Bachmann: Das dreißigste Jahr. Berlin 1968
- Nicolas Born, Friedrich Christian Delius, Volker von Törne: Rezepte für Friedenszeiten. Berlin 1973
- Denkzettel. Politische Lyrik in der BRD. Leipzig 1976 und Frankfurt am Main 1976
- Hans Henny Jahn: Dreizehn nicht geheure Geschichten. Leipzig 1987

V. Mitherausgeberschaft

Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR-Literatur in den siebziger Jahren. Berlin 1981 (zusammen mit Horst Nalewski). Eigene Beiträge: Auf der Suche nach dem wirklichen Blau. Künstler- und Schriftstellerproblematik in drei Erzählungen von Anna Seghers, S. 136–148; Autorenstandpunkt und Gesellschaftsprozess. Zur Wirklichkeits-Sicht und Schreibweise einiger DDR-Schriftsteller, S. 163–187

Im Blick: Junge Autoren. Lesarten zu neuen Büchern. Halle und Leipzig 1987 (zusammen mit Walfried Hartinger). Eigene Beiträge zu: Irina Liebmann »Berliner Miethaus«, S. 51–56; Friedemann Schreier: »Billeschak«, S. 88–92; Brigitte Struzyk: »Leben auf der Kippe«, S. 97–102

VI. Mitarbeit

Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig 1986, 18 Artikel

VII. Ausstellungen

Der Kurt Wolff Verlag in Leipzig, Universitätsbibliothek Leipzig 1993
Kurt Pinthus – Lektor und Schriftsteller (mit Beiheft), Universitätsbibliothek Leipzig 1996

Brecht im Exil (mit Beiheft), Deutsche Bücherei Leipzig 1998

Wilhelm Klemm – Poet und Maler, Börsenverein für den deutschen Buchhandel (Buchhaus Leipzig) 1998

Erich Kästner in Leipzig, Börsenverein für den deutschen Buchhandel (Buchhaus Leipzig) 1999

Ödön von Horváths »Kasimir und Karoline« (Uraufführung) in Leipzig (mit Beiheft), Deutsche Bücherei Leipzig 2001

VIII. Bildungsportal Sachsen

Bibliographie zur Dramaturgie des Theaters und der Medien. Fachrichtung Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig (Prof. Dr. Reichel): 293 Titel-Eintragungen zur Geschichte und Dramaturgie des Hörspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart

IX. Arbeiten für den Hörfunk
(Deutschlandfunk, Deutschlandradio Berlin,
Mitteldeutscher Rundfunk)

- Sächsische Ouvertüre. Das Jahr 1913 und der Verleger Kurt Wolff in Leipzig (DLF 1993, Feature)
- Joseph Roth in Leipzig (MdR 1994, Essay)
- Von der poetischen ars amandi zur Lebensbilanz des fünften Jahrzehnts – Walter Hasenclever in Leipzig (MdR 1995, Essay)
- Walter Mehring zum 100. Geburtstag: »Der Kaufmann von Berlin« (DLF 1996, Feature)
- Fragwürdige Klassizität – Gerhart Hauptmann in der Kritik seiner Schriftstellerkollegen (DLF 1996, Feature)
- Das halbe Leben des Axel Eggebrecht (MdR 1997, Essay)
- Im Widerstreit vereint – Gottfried Benn und Johannes R. Becher. Ein Vergleich (DLF 1997, Feature)
- Reimann contra König – ein Anekdotenbuch macht Skandal (MdR 1997, Essay)
- Brechts »Buckower Elegien« – Editions-geschichte als Zeitgeschichte (MdR 1998, Essay)
- Im Zauber der Musik – Hermann Hesse in Leipzig (MdR 1999, Essay)
- Orpheus, Johann Ohneland, Hiob – Die drei Leben des Iwan Goll (DRB 2000, Feature)
- Horváths »Kasimir und Karoline« in Leipzig (MdR 2001, Essay)
- Klaus Mann »Revue zu Vieren« auf der Leipziger Bühne (MdR 2002, Essay)
- Vom Gedicht zur Dichtung für den Rundfunk – Peter Huchel (MdR 2003, Essay)
- Der Verleger Kurt Desch – Welt im Buch (MdR 2003, Essay)
- Vom Ethos des Radios – Arno Schirokauer (MdR 2004, Essay)
- Georg Kaiser – Abschied von Deutschland (MdR 2005, Essay)
- Erich Kästner in Leipzig (MdR 2005, Essay)

X. Aufsätze in Sammelbänden

- Menschenbild und Konfliktgestaltung im sozialistischen Gegenwartshörspiel. In: Das sozialistische Menschenbild: Weg und Wirklichkeit. Leipzig 1967, S. 337–348
- Zu einigen Aspekten des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft in der sozialistischen Gegenwartsliteratur der sechziger und siebziger Jahre. In: Literatur und Geschichtsbewußtsein. Berlin 1976, S. 87–126
- Anmerkung zu Volker Brauns »Guevara oder der Sonnenstaat«. In: Text + Kritik (Heft 55), München 1977, S. 27–34
- Seitdem hat die Welt ihre Hoffnung (Brecht und die Oktoberrevolution). In: Wer war Brecht? Berlin (West) 1977, S. 403–414
- »Von der Willfähigkeit der Natur« und »Über das Frühjahr« (Brecht). In: Begegnung mit Gedichten. Bamberg 1967, S. 265–273
- Zu einigen Aspekten der Aufnahme und Wirkung des literarischen Werkes von Michail Scholochow in der DDR-Literatur. In: Werk und Wirkung Michail Scholochows im weltliterarischen Prozeß. Leipzig 1977, S. 195–201
- Eulenspiegel im 20. Jahrhundert am Beispiel von Klabunds Roman »Bracke«. In: Welt und Roman. Budapest 1983, S. 311–320
- Widerspruchsproblematik im Spannungsfeld von Gegenwart und Zukunft. In: DDR-Literatur im Gespräch. Berlin 1985, S. 24–35
- Lagebericht zur ökologischen Situation. Beobachtungen zur Lyrik der achtziger Jahre. In: DDR-Literatur im Gespräch. Berlin 1986, S. 23–43
- Vorüberlegungen zu Brechts Sonetten. In: Zur Ästhetik Brechts. Brecht 1985. Berlin 1986, S. 170–180
- »und wäre auch Wortspiel, es schafft sich Wahrheit«. Zu Richard Pietraß' Gedichtband »Spielball«. In: DDR-Literatur im Gespräch. Berlin 1987, S. 324–332
- »Er will die Fronde der großen internationalen Kunstbewegung sein«. In: Katalog der Dada-Ausstellung in Altenburg (1987), S. 5–12
- Ingeborg Bachmann. In: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen. Berlin 1988, S. 659–677
- »Fundament« und »Gewölbezone« – zur Architektur von Peter Rühmkorfs poetologischem Weltbild (am Beispiel des Buches »Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich«). In: Zwischen Freund Hein und

- Freund Heine – Peter Rühmkorf. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 235 bis 255
- Im Widerstreit zwischen unbewältigter Schuldverstrickung und zukunfts-gewissem Aufbruch – Willi Bredels Erzählung »Das schweigende Dorf«. In: Zwischen politischer Vormundschaft und künstlerischer Selbstbestimmung. Berlin 1989, S. 115–117
- Vom »geflügelten« zum »bodenlosen Satz«. Anmerkungen zu einem neuen Text von Volker Braun. In: DDR-Literatur im Gespräch, Berlin 1990, S. 193–199
- Gottfried Benn: Kleine Aster. In: Vom Umgang mit Lyrik der Moderne. Berlin 1992, S. 73–76
- Landeskunde im Gedicht. Zeitwandel und Zeitwende in der Lyrik Volker Brauns. In: Germanistik, Heft 1/1993, S. 134–145
- Drei Arten, den Dialog im Gedicht zu führen. Erich Fried im Gespräch mit den Lyrikern des 20. Jahrhunderts. In: Herbert Arlt und Manfred Diersch: Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1994, S. 132–144
- Von Marski zu Dsugashwili (Grenzüberschreitung bei Hartmut Lange, Heiner Müller, Volker Braun). In: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. DDR-Literatur der sechziger Jahre. Leipzig 1995, S. 184–191
- Wider das wilhelminische Heldentum (Legende vom toten Soldaten). In: Jan Knopf (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Bertolt Brecht. Stuttgart 1995, S. 19–30
- Von Cassandra zu Medea – Figurationen und Reflektionen in der Zeiten- »Wende«. In: Die Rezeption der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach der Wende. Wrocław 1997, S. 95–104
- De la déclaration de Berlin à la déclaration d' Erfurt: les écrivains face à la réalité politique et littéraire dans les années 1989–1997. In: Allemagne d' aujourd'hui, 1998, No. 144, avril-juin. S. 231–241
- »Zertrümmerung der Person« – Galy Gay (Brecht) und Franz Biberkopf (Döblin) im Vergleich. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leipzig 1997. Berlin, Frankfurt am Main u.a. 1999, S. 97–104
- »Ich brauche keinen Grabstein«. Der Lyriker Bertolt Brecht und seine Nachgeborenen. In: Text + Kritik, Sonderband Lyrik des 20. Jahrhunderts. München 1999, S. 138–154
- Späte Entdeckung eines frühen Gedichts von Volker Braun. In: Was ist

- das Bleibende? Zwanzig Einmischungen von Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern. Berlin 2003, S. 40–48
- Heinrich von Kleist in der Literatur des geteilten Deutschlands. In: Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft. Stuttgart 2003, S. 103–110
- Auf dem Weg nach Leipzig – Hans Natoneks Publikationen in der Berliner Zeitschrift »Die Schaubühne« (1916). In: Leipziger Kalender 2003. S. 363–371
- Die Sprache der Liebe. Ein literaturgeschichtlicher Exkurs ins 20. Jahrhundert zu Ivan Goll und Paula Ludwig. In: »Aus tausend Spiegeln seh ich mich an« – Paula Ludwig 1900–1974, Dichterin, Malerin. Bregenz 2004, S. 17–28
- Warum soll ich Mode werden – Volker Brauns Gedicht »Lagerfeld«. In: Volker Braun in Perspective. Amsterdam, New York 2004, S. 169–175
- Vom Völkerschlachtdenkmal zur Festspielhalle. Gerhart Hauptmann in Leipzig. In: Leipziger Kalender 2004, S. 193–202

XI. Beiträge in Sammelbänden
der Rosa-Luxemburg-Stiftung in Leipzig

- »Gelegenheitsdichtung des jungen Brecht« – Hans Mayer entschlüsselt ein Gedicht. In: Hans Mayers Leipziger Jahre. Leipzig 1997, S. 93–96
- »Baal« 1923. Zur Problematik einer Leipziger Uraufführung. In: Leipziger Brecht-Begegnungen 1923–1994. Leipzig 1998, S. 15–20 (= Texte zur Literatur, 5)
- Wechselspiel des Erzählens zwischen Märchen und Roman bei Irmtraut Morgner und Günter Grass. In: Von Dostojewski bis Kundera. Beiträge zum europäischen Roman und zur Romantheorie. Leipzig 1999, S. 145–151
- Hinze und Kunze im Dialog. Ein literaturhistorischer Diskurs. In: Volker Braun zu Ehren: Hinze und Kunze bei Volker Braun. Leipziger Kolloquium. Leipzig 2000, S. 9–17 (= Texte zur Literatur, 8)
- Jahrhundert-»Gefährten«. Literarische Korrespondenzen im Werk von Anna Seghers und Bertolt Brecht. In: Anna Seghers im Rückblick auf das 20. Jahrhundert. Leipzig 2001, S. 85–99

- Positionsbestimmung bei Lukács und Brecht zu Beginn des Exils 1933/34. Eine Nachprüfung. In: Sozialismus und Demokratie. Georg Lukács' Überlegungen zu einem ungelösten Problem. Leipzig 2002, S. 71 bis 79
- Reflexionen und Alternativen zum 17. Juni 1953 bei Bertolt Brecht, Stefan Heym und Erich Loest in Texten aus dem Jahre 1953. In: Mene-tekkel 17. Juni. Reader der Konferenzen der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen anlässlich des 50. Jahrestages des 17. Juni 1953. Leipzig 2003, S. 251–266
- Vom »falschen Propheten« zum »echt-preußischen« Nietzsche – Nietzsche-Kontroversen von Tucholsky (1913) bis Tucholsky (1932). In: Nietzsche und die europäische Linke. Leipzig 2005 (im Druck).

XII. Festschriften

- Landeskunde im Gedicht – der Lyriker Volker Braun gibt Auskunft. In: Literature, Culture and Ethnicity. Festschrift for JANEZ STANONIK. Ljubljana 1992, S. 213–223
- »Die Gerechtigkeit ist das Brot des Volkes« – Wandel und Stetigkeit in der Lyrik Bertolt Brechts. In: Begegnung der Zeiten. Festschrift für Helmut Richter. Leipzig 1999, S. 311–321
- »Vom Völkerschlachtdenkmal zur Festspielhalle«. Gerhart Hauptmann in Leipzig. In: Annäherungen. Polnische, deutsche und internationale Germanistik. Festschrift für Norbert Honsza. Wrocław 2003, S. 595 bis 604.

XIII. Aufsätze und Rezensionen in »Weimarer Beiträge«

- John Willet: Das Theater Bertolt Brechts. Heft 5/1965, S. 886–889
- Heinz Schwitzke: Geschichte und Dramaturgie des Hörspiels. Heft 2/1965, S. 284–289
- Lyrikprobleme der Jahrhundertmitte in theoretischer Sicht. Becher-Sonderheft 1966, S. 81–99
- Themen und Formenwandel der späten Lyrik Brechts. Brecht-Sonderheft 1968, S. 39–60
- Interview mit Max Walter Schulz. Heft 8/1977, S. 51–68
- Erzähler und Denker im Widerstreit. Heft 8/1977, S. 69–78

- Aspekte des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft in der Gegenwartsliteratur der DDR. Heft 7/1975, S. 5–36
- Weite und Vielfalt der Wirklichkeitsdarstellung in der DDR-Literatur. Heft 8/1980, S. 5–23
- Ansichten über Lyrik. Heft 8/1981, S. 176–179
- Peter Motzan: Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Heft 9/1982, S. 188–191
- Aspekte jüngster DDR-Literatur: Peter Hacks: »Pandora« und Volker Braun: »Großer Frieden«. Heft 1/1983, S. 71–75
- Rolf Paulus: Lyrik und Poetik Karl Krolows 1940–1970. Heft 6/1983, S. 1143–1147
- Günther Rücker: Herr von Oe. / Hilde, das Dienstmädchen. Heft 11/1985, S. 1898–1902
- Werner Mittenzwei: Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit Welträtseln. Heft 2/1988, S. 333–337
- Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Heft 2/1989, S. 347–350
- Zu Volker Braun: Berichte von Hinze und Kunze. Heft 12/1984, S. 2079 bis 2082
- Der Geist der französischen Revolution im Zeitbewußtsein deutscher Schriftsteller. Heft 5/1989, S. 781–786
- »Der Krieg unser Vater ...« Verwischte Spuren in einem Text aus Ernst Jüngers »Das abenteuerliche Herz« (1929). Heft 4/1995, S. 599–605
- Brecht bei Fried. Zeitalterdialog im Gedicht. Heft 1/1998, S. 118–132
- »So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.« Wege sexueller Befreiung bei Otto Groß, Hans Henny Jahnn und Bertolt Brecht. Heft 1/1999, S. 125–130
- »Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft.« Begegnungen mit Kleist im letzten Jahrhundertdrittel. Christa Wolf, Günter Kunert, Heiner Müller, Christoph Hein, Stefan Schütz, Elisabeth Plessen. Heft 3/2001, S. 418–432
- Vom »Trottelbuch« zum »Torpedokäfer«. Franz Jung in der Literaturkritik 1912–1963. Heft 2/2005, S. 315–320

XIV. Aufsätze und Rezensionen in »Sinn und Form«

- Seitdem hat die Welt ihre Hoffnung (Brecht). Heft 5/1967, S. 1169–1180
Der Briefeschreiber Bertolt Brecht. Heft 3/1984, S. 640–652
Was ich gebe sind Winke. Brigitte Struzyk: »Leben auf der Kippe«. Heft
2/1986, S. 439–442
Die Kunst der Miniatur (Manfred Jendryschik: »Anna, das zweite Le-
ben«). Heft 3/1986, S. 673–679

XV. Aufsätze und Beiträge in »Deutsch als Fremdsprache«

- Individuum und Gesellschaft in der DDR-Literatur. Zu einigen Aspekten
der Konfliktgestaltung in Werken der letzten zwei Jahrzehnte. Litera-
risches Sonderheft 1977, S. 1–10
Zwei Autoren im Blickpunkt: Wolfgang Köber und Uwe Saeger. Literari-
sches Sonderheft 1983, S. 96–99

XVI. Wissenschaftliche Zeitschrift
der Karl-Marx-Universität Leipzig

- Schriftsteller im Spannungsfeld von Revolution und Restauration – An-
merkungen zu Erik Neutsch und Christa Wolf. Heft 6/1983, S. 608 bis
612

XVII. Zeitschrift für Germanistik

- Peter Horst Neumann: Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist
Günter Eich. Heft 2/1983, S. 245–248
Dada in Zürich. Heft 4/1987, S. 484–486
Werner Stauffacher (Hg.): Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien.
Heft 3/1988, S. 361–364
Über Gottfried Benn. Heft 1/1990, S. 89–93

Rez. zu: Horst Albert Glaser (Hg.): Gottfried Benn. 1886 bis 1956. Heft 2/1992, S. 435–437

XVIII. Ausländische Zeitschriften

Philologia, Sofia

Ich-Gewinn und Welt-Gewinn in der DDR-Literatur der siebziger Jahre. 1980, Heft 6, S. 20–36

Acta Neophilologica, Ljubljana

Begegnung im »Zenit« – Iwan Goll und Ljubomir Micić im Spiegel einer vergessenen Zeitschrift. XV (1982), S. 17–31

Blickwechsel: Christa Wolf und Ingeborg Bachmann – Drei Begegnungen. XXIII (1990), S. 63–74

Wissenschaftliches Jahrbuch der Philosophischen Fakultät der Universität Thessaloniki 1984–1986

Lagebericht zur ökologischen Situation. Beobachtungen zur Lyrik der achtziger Jahre. S. 149–166

Acta Universitatis Wratislaviensis

Themen und Formen der späten Lyrik Brechts. No. 266 (1975), S. 38–56

Ich-Gewinn und Welt-Gewinn in der DDR-Literatur der siebziger Jahre. No. 498 (1979), S. 3–23

Auf der Suche nach dem wirklichen Blau. Künstler- und Schriftstellerproblematik in drei Erzählungen von Anna Seghers. No. 799 (1988), S. 3–14

Eigentlich ging der Kleist-Preis an zwei ... Anna Seghers und Marieluise Fleißer, Literarische Streifzüge. No. 1434 (1994), S. 33–42

Langwierige Annäherung an einen Schriftsteller. Skizze zur Editions- und Wirkungsgeschichte Hans Henny Jahns in der DDR. In: Im Dialog mit der interkulturellen Germanistik. No. 1497 (1993), S. 187–193

Das Bild der Revolution bei Anna Seghers, Heiner Müller und Volker Braun. No. 1561 (1994), S. 97–106

Zbliżenia – Annäherungen (Polen-Deutschland), Wrocław

Vor 100 Jahren (Felix Dahn: Zur Abwehr Chamberlains! Ansprache, gehalten in der Versammlung von Studenten und Dozenten zu Breslau am 12. November 1901). Heft 3/2001, S. 88–90

- »In mein Tintenfaß ist ein Hetzel gefallen«. Die Briefgedichte der Marie-luise Fleißer. Heft 3/2002, S. 95–98
Breslauer Universitätsjubiläum kritisch betrachtet – ein Absolvent aus Neisse meldet sich zu Wort. Heft 2/2003, S. 44–46
Koch contra Hauptmann – noch ein Germanistikprofessor auf literarischem Kriegskurs. Heft 3/2003, S. 94–98
Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik
Volker Brauns Lyrik der siebziger und achtziger Jahre im Spiegel der Gedichtgruppe »Der Stoff zum Leben«. Bd. 26–1088, S. 237–271
Juni – Magazin für Kultur & Politik
Im Widerstreit zwischen Gelehrsamkeit und dichterischer Freiheit. Die Promotionsakte Walter Hasenclever. Nr. 1/1991, S. 131–137
Cahiers d' Études Germaniques, Lyon
Vom »modernen Ich« zur »dorischen Welt« – Figuren und Konstellationen der Selbstdarstellung im Medium des antiken Mythos bei Gottfried Benn. Nr. 26/1994, S. 39–50

XIX. Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik

- Auf den Spuren zweier Lehrkonzepte. Die Brecht-Benn-Konstellation zu Beginn der dreißiger Jahre. Heft 19/20/21 – 1994

XX. Berliner Lese-Zeichen

- Herr Kästner blickt in die Zukunft oder Der Schriftsteller als Prophet. Heft 2/1999, S. 19–26
Zeitsplitter: »Wende«-Einsprengsel. Heft 5/2000, S. 20–25
»Bruder Hitler« redivivus oder Was leistet die Satire? Heft 3/2001, S. 7–13
Max Herrmann-Neiße erweist Gottfried Benn seine poetische Reverenz. Heft 6–7/2001, S. 79–82

XXI. Leipziger Blätter

- »Ein paar erhebliche Meilen über dem Kulturmeeresspiegel Berlin«
– Joseph Roth in Leipzig. Heft 25/1994, S. 52–54
- Viel Lärm um einen »Geenij« – Hans Reimann und sein »Anekdotenbuch« bei Paul Steegemann. Heft 26/1995, S. 105–107
- Ein (Hinter-)Wäldler in Klein-Paris. Nachtrag zu »Das literarische Leipzig«. Heft 28/1996, S. 64–66
- Von der Kabarettpremiere in der »Retorte« zum Aufführungsverbot im Schauspielhaus – Walter Mehring in Leipzig. Heft 30/1997, S. 66–67
- Brechts Baal. Die Uraufführung des Stücks fand 1923 im Alten Theater statt. Heft 32/1998, S. 25–27
- Ärger mit dem Abendlied. Erich Kästners Spuren in den Leipziger Blättern. Heft 34/1999, S. 55–57
- Die Lorelei im Sachsenton. Joachim Ringelnatz, Hans Reimann, Erich Kästner und Lene Voigt beerben Heinrich Heine. Heft 42/2003, S. 56–57

XXII. Das jüdische Echo. Zeitschrift für Kultur und Politik

- »Ein Zeitalter wird besichtigt.« Arnold Zweigs deutsch–französische Friedens- und Kulturmission. Oktober 1996, S. 169–172

XXIII. Muschelhaufen. Jahresschrift für Literatur und Graphik

- Zweifache Landnahme. Guntram Vesper zwischen Frohburg und Steinheim am Vogelsberg. Nr. 44/2004, S. 29–33
- »Knabenteich« und »Tümpel«. Thomas Böhme erinnert an Peter Huchel. Nr. 44/2004, S. 168–171

XXIV. Aus dem Antiquariat

- Hermann Hesses Prosadebüt »Eine Stunde nach Mitternacht«. Heft 9/1999, S. 472–473

- Das »Goldene Buch des Deutschen Volkes«. Heft 12/1999, S. 720–723
 Albert Einstein. Dichter und Lektor. Heft 5/2000, S. 303–306
 Der Kleist-Preis 1928 ging an eine Frau: Anna Seghers. Heft 8/2000,
 S. 500–503
 Menschheitsdämmerung – Sternstunde der Verlagsgeschichte. Heft 11/
 2000, S. 749–752
 Tod und Verklärung eines Schriftstellers – Ödön von Hörvath zum Ge-
 denken. Heft 5/2001, S. 279–284
 Kobes & Co. bei Heinrich Mann. Eine Wiederentdeckung. Heft 9/2001,
 S. 531–535
 Skandal in Ingolstadt. Eine theatergeschichtliche Reminiszenz an Marie-
 luise Fleißer. Heft 9/2001, S. 536–539
 Kryptische Sprüche oder Der Fall Ernst Glaeser. Heft 2/2003, S. 115–117
 Im Ausnahmefall Lyrik – Schriftsteller und Verleger im Wortwechsel.
 Heft 6/2003, S. 427–431
 Reden oder Schweigen – eine Exilkontroverse um Stefan George und
 Karl Kraus im Jahr 1933. Heft 6/2004, S. 421–425

XXV. Aufsätze und Rezensionen
 in »ndl« (Neue deutsche Literatur)

- Walter Mehring: Teuflische Epiphanien. Heft 3/1996, S. 90–95
 Brecht und kein Ende? Heft 6/1996, S. 140–145
 »Wir glätten weinend unsre Bügelfalten«. Galgendichters Widerhall bei
 Expressionisten und Dadaisten. Heft 3/1997, S. 67–76
 »Wir stammen aus Bayrisch-Amerika«. Brecht-Parodien der zwanziger
 Jahre. Heft 1/1998, S. 91–106
 Hundert Jahre und Tausend Seiten. Neue Veröffentlichungen über
 Bertolt Brecht. Heft 3/1998, S. 169–174
 Tucholsky im Fontane-Schritt. Heft 4/1998, S. 99–105
 Anprall der Bilder (zu Volker Braun). Heft 3/1999, S. 37–45
 Mitten in der Katastrophe. Volker Braun als Chronist der Niederlage.
 Heft 4/1999, S. 130–132
 Erich Fried: Ein Ungleiches=Einige Leichen. Nachtlieder nach Goethe.
 Heft 5/1999, S. 142–148

- Abgesänge. Lyrische Bilanzen des Jahrgangs 1929. Heft 6/1999, S. 100 bis 112
- Der »Weltfreund« und seine Kritiker. Gedenkblatt für Franz Werfel und Alfred Wolfenstein. Heft 5/2000, S. 142–146
- Deutscher Hymnenvergleich. Von der Schwierigkeit, Lobverse zu schreiben. Heft 6/2000, S. 111–118
- Zahn-Poesie. Den Schrecknissen standhalten: Christoph Meckels neue Gedichte. Heft 1/2001, S. 172–174
- Ein Ding des Übermuts. Zu Rilkes »Ode an Bellmann«. Heft 6/2001, S. 121–123
- Vom Gedichteschreiben in »schwerer Lage«. Bertolt Brechts »Böser Morgen« und Peter Huchels »April 63«. Heft 3/2002, S. 168–173
- Charakterstudien. Carl Zuckmayers »Geheimreport« über Künstler und Schriftsteller des »Dritten Reiches«. Heft 5/2002, S. 181–184
- Restbestände. Heiner Müller, Volker Braun, Durs Grünbein: Echos und Nekrologe. Heft 6/2002, S. 156–160
- Physiognomie eines Jahrhunderts. Lebens- und Zeitgeschichte in Thea Sternheims Tagebüchern. Heft 4/2003, S. 142–147
- Lyrischer Wunschzettel. Orges Nachleben bei den »Nachgeborenen«. Heft 6/2003, S. 81–90
- Reiten für Deutschland. Lyrische Feindbilder – deutsche Dichter und der 1. Weltkrieg. Heft 8/2004, S. 9–15
- Von Ackermann zu Usame Bin Laden. Günter Grass, Rolf Hochhuth und Robert Gernhardt als Sonettenschreiber. Heft 9/2004, S. 79–83

Zu den Autoren

Willi Beitz, Prof. Dr. sc. phil., geboren 1930, Promotion 1957, Habilitation 1964 mit Arbeiten zur modernen russischen Literatur. Hochschullehrer (1966 Professur) an den Universitäten Halle/S. und Leipzig (bis 1992). Hg. des Buches *Vom ›Tauwetter‹ zur Perestroika. Russische Literatur zwischen den fünfziger und neunziger Jahren* (Bern 1994).

Volker Braun, geboren 1939, freischaffender Schriftsteller (Lyrik, Stücke, Prosa, Essays) in Berlin. Träger renommierter Literaturpreise in Ost und West, Mitglied mehrerer Akademien und des PEN. Jüngste Bücher: *Lustgarten, Preußen* (2000), *Wie es gekommen ist* (2002), *Der berühmte Christian Sporn* (2004), *Das unbesetzte Gebiet* (2004), *Auf die schönen Possen* (2005).

Stephen Brockmann, Prof. Dr., geboren 1960, Professor für Deutschland-Studien und deutsche Literatur an der Carnegie Mellon University in Pittsburgh, USA. Promotion 1989 in Leipzig unter dem Thema *Mass Culture / Mass Death: The World War and Weimar Realism*. 1999 erschien: *Literature and German Reunification*, 2004: *German Literature at the Zero Hour*. Geschäftsführender Herausgeber des *Brecht-Jahrbuches*.

Anna Chiarloni, Prof. Dr., geboren 1938, Professorin für Deutsche Literatur an der Universität Torino. Veröffentlichungen über Goethe, Christa Wolf, die deutsche Lyrik der Gegenwart. Jüngste Bücher: *Poesia tedesca contemporanea* (Alessandria 1996), *Germania '89* (Milano 1998), *La prosa della riunificazione* (Alessandria 2002).

Peter Geist, Dr. phil., geboren 1956, Promotion 1987 zur DDR-Lyrik der jüngsten Zeit. Bis 1996 Mitarbeiter an den Universitäten Leipzig und Cluj, seitdem Gelegenheits-Stellen und Arbeitslosigkeit. Bücher: *Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante* (DDR-Lyrik-Auswahl), 1991; *Kurzbesichtigung eines Arsenal: Die Lyrik der Moderne*, 1992; in Vorbereitung ist ein Essayband zur deutschsprachigen Lyrik seit 1990. Veröffentlichungen zu Peter Huchel, Volker Braun, Thomas Brasch, Wolfgang Hilbig, zur »Sächsischen Dichterschule«, zur »Literatur des Prenzlauer Bergs«, zur rumänien-deutschen Literatur.

Dorothea Gelbrich, Prof. Dr. phil. habil., geb. 1943, seit 1967 Mitarbeiterin und Hochschullehrerin (Professur 1998) an der Pädagogischen Hochschule und der Technischen Universität Dresden. Promotion zur Lyrik für Kinder, Habilitation 1983 zur lyrischen Subjektivität in der Literatur für Kinder.

Peter Gosse, geboren 1938, zunächst bis 1968 Ingenieurstätigkeit, 1985–1993 Dozent, danach letzter Direktor des Instituts für Literatur »Johannes R. Becher«, freischaffender

Lyriker und Essayist in Leipzig, Mitglied des PEN. Jüngste Bücher: *Phantomschmelz* (1998), *Neles Selen* (2003), *Meine Nackademie* (2003), *An und für sich* (2005).

Ralph Grüneberger, geboren 1951, Arbeiter, 1978–1982 Studium am Institut für Literatur, seit 1978 Veröffentlichungen von Gedichten und Prosa. Seit 1996 Vorsitzender der Gesellschaft für zeitgenössische Lyrik, Mitglied des PEN. Jüngste Bücher: *Blühende Landschaft* (2001), *Schreibwetter* (2002), *Die Sonne steht über Nimbschen* (2005), *Das Karussell schläft auch* (2005).

Peter Gugisch, Dr. phil., geboren 1935, bis 1969 Mitarbeiter an der Universität Greifswald, dann bis 1990 beim Rundfunk der DDR, seit 1977 Honorarprofessor an der Universität Leipzig. Promotion 1965 zum Hörspiel. 1999 erschien »Meine Liebe! Sehr Verehrter! 365 Briefe eines Jahrhunderts« (mit Barbara Gugisch).

Horst Haase, Prof. em. Dr. habil. Dr. h. c., geboren 1929, Hochschullehrer an der Humboldt-Universität und an der Karl-Marx-Universität, Mitarbeiter an der Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Mitglied der Leibniz-Sozietät. Forschungen zur deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.

Christel Hartinger, Dr. phil., geb. 1941, 1964–1991 Mitarbeiterin an der Karl-Marx-Universität, Promotion 1982 zur späten Lyrik Brechts. Seit Erwerbsunfähigkeit 1995 vielfältige ehrenamtliche Tätigkeit. Veröffentlichungen zur Lyrik der DDR.

Walfried Hartinger, Prof. Dr. phil. habil., 1938–2003, 1961–1994 Tätigkeit an der Karl-Marx-Universität (Professur 1985), Promotion 1969 zur Lyrik der DDR, Habilitation 1983 zur Methodologie der Literaturwissenschaft. Seit 1994 Vertretungsprofessuren an der Universität Rostock und am Deutschen Literaturinstitut Leipzig, 2001–2003 Mitarbeiter am Institut für Medien-Kommunikationswissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Veröffentlichungen zur DDR-Literatur und zur Lyriktheorie.

Andreas Herzog, Dr. phil. habil., geb. 1959, Mitarbeiter an der Universität Leipzig 1989–1999, danach DAAD-Lektor an der Universität Budapest, jetzt Privatdozent an der Universität Leipzig. Promotion 1990 zu Thomas Bernhard, Habilitation 2004 zur deutschsprachigen jüdischen Literatur.

Norbert Honsza, Prof. Dr., geboren 1933, Promotion 1964, Habilitation 1970, bis 2003 Lehrstuhlleiter für Germanistik in Wrocław und Łódź. Etwa 700 Veröffentlichungen, u. a. zu Thomas Mann, Heinrich Böll, Günter Grass, zur Unterhaltungsliteratur und zu den deutsch-polnischen Literaturbeziehungen. Vorsitzender der Polnischen Goethe-Gesellschaft. Jüngste Bücher: *Günter Grassa portret własny* (Wrocław 2000), *Schöpferische Begegnungen* (Wrocław 2000), *Literatur und Kultur im Querschnitt* (Wrocław 2003).

Werner Jung, Prof. Dr. phil. habil., geb. 1955, Promotion 1985 *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins*, Habilitation 1994 *Schauerhaft Banales* (zur Alltäglichkeit in der Literatur). Lehrstuhlvertretungen an verschiedenen Universitäten, Professur 2001 an der Universität Duisburg-Essen. Bücher über Lessing, Simmel, Lukács, Wellershoff; 1997 *Kleine Geschichte der Poetik*; Hg. des Jahrbuchs der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft.

Heinz Klunker, geboren 1933, Studium in Leipzig, Münster und Bochum, 1967–1977 tätig am *Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt*, 1977–1997 am Deutschlandfunk in Köln. Bücher: *Zeitstücke und Zeitgenossen – Gegenwartstheater in der DDR* (1972 und 1975), *Ingeborg Bachmann. Vierzig Gedichte* (Auswahl und Nachwort, 1985). Lebt in Berlin.

Dietrich Löffler, Prof. Dr. phil. habil., geboren 1936, 1967–1993 Mitarbeiter und Hochschullehrer an der Martin-Luther-Universität (Professur 1984), Promotion 1963 zu Novalis, Habilitation 1977 über literarische Interessen. Veröffentlichungen zur Literatursoziologie und zum Buchmarkt.

Michael Masanetz, Dr. phil., geboren 1953, seit 1985 Mitarbeiter an der Universität Leipzig, Promotion 1987 zu Fontane, Veröffentlichungen zu Büchner, Hebbel, Raabe, Thomas Mann, Christoph Hein.

Annemarie Mieth, Prof. Dr. paed. habil., geboren 1936, 1959–1969 Lehrerin, 1969 bis 2000 Mitarbeiterin und Hochschullehrerin an der Universität Leipzig (Professur 1992), Promotion 1976 zur Literaturdidaktik, Habilitation 1990 zur reformpädagogischen »Arbeitsschule«. Veröffentlichungen zur Fachdidaktik Deutsch und zur deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.

Günter Mieth, Prof. Dr. sc. phil. Dr. h. c., geboren 1931, 1959–1992 Mitarbeiter und Hochschullehrer an der Karl-Marx-Universität (Professur 1976), Promotion 1965 und Habilitation 1976 zu Hölderlin. *Friedrich Hölderlin – Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution* erschien 2001 in 2. Aufl.; Hg. von Hölderlin in vier Bd. (2. Aufl. 1995). Gastprofessuren an den Universitäten Algier, Wrocław, Besançon.

Ilse Nagelschmidt, Prof. Dr. phil. habil., geb. 1953, seit 1978 Mitarbeiterin und Hochschullehrerin an der Pädagogischen Hochschule Leipzig und an der Universität Leipzig (Professur 1996); 2002–2004 Beauftragte für Gleichstellung von Mann und Frau bei der Sächsischen Staatsregierung. Promotion 1983 zum Bild der Frau in der DDR-Literatur, Habilitation 1991 zur Frauenliteratur in der DDR.

Antonia Opitz, Doz. Dr. phil. habil., geboren 1937, 1964–1998 Mitarbeiterin an der Universität Leipzig, seit 1999 Hochschullehrerin an der Katholischen Péter-Pázmány-Universität Piliscsaba (Ungarn). Promotion 1978 zur vergleichenden Lyrikforschung,

Habilitation 1990 zu Georg Lukács, Veröffentlichungen zu Thomas und Heinrich Mann, Karl Kraus, Anna Seghers, Heiner Müller und zur ungarischen Literatur.

Roland Opitz, Prof. Dr. sc. phil., Honorar-Prof., geb. 1934, 1957–1987 Mitarbeiter und Hochschullehrer an der Karl-Marx-Universität (Professur 1975), Promotion 1962 zu Michail Lermontov, Habilitation 1972 zu Leonid Leonov. 1987–1990 Direktor des Reclam-Verlags Leipzig, 1990–1997 Professor an der Humboldt-Universität. Veröffentlichungen zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. 1999–2003 Präsident der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft.

Klaus Pezold, Prof. Dr. phil. habil., geb. 1937. Mitarbeiter und Hochschullehrer an der Karl-Marx-Universität 1960–1992 (Professur 1980). Promotion 1966 zu Martin Walser, Habilitation 1980 zum BRD-Roman in den sechziger Jahren. 1991 erschien die *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*.

Klaus Schuhmann, Prof. Dr. phil. habil., geboren 1935, 1959–1998 Mitarbeiter und Hochschullehrer an der Universität Leipzig (Professur 1975), Promotion 1962 zur Lyrik Brechts, Habilitation 1972 zur Lyrik der BRD. Veröffentlichungen: siehe Bibliographie im vorliegenden Buch.

Christiane Schulz, Prof. Dr. phil. habil., geboren 1950, 1975–1997 Mitarbeiterin an den Universitäten Leipzig und Brno, seitdem Gelegenheitsstellen und Arbeitslosigkeit. Promotion 1978 zu Leonid Leonov, Habilitation 1989 zu Dostoevskijs Schillerbild (als Buch 1992 erschienen).

Klaus Werner, Prof. Dr. phil. habil., geboren 1942. Promotion 1969 zur Lyrik der Kunert- und Enzensberger-Generation, Habilitation 1985 zu Stephan Hermlin. 1965 bis 1993 Mitarbeiter und Hochschullehrer (Professur 1989) an den Universitäten Leipzig und Erfurt, Gastlehtätigkeit an den Universitäten Cluj und Wrocław. 1998–2001 Forschungsprojektleiter bei der Stiftung Weimarer Klassik, seit 2003 Professor für Deutsche Literatur an der Universität Opava. Veröffentlichungen zur DDR- und BRD-Literatur und zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts.