

Sandra Richter

Ironie und ironisiertes Material

Irmtraud Morgners Romane im Kontext ihres Archivs

Schreiben in der DDR bedeutete Schreiben unter Bedingungen, die das Schreiben einerseits – im Sinne eines auch ästhetischen Sozialismus – und idealiter in besonderer und besserer Weise als im Kapitalismus ermöglichen sollten, andererseits de facto erheblich einschränkten. Vor diesem doppelten Hintergrund und der je individuellen Einstellung zum Sozialismus entwickelten Autorinnen und Autoren ihre Schreibstrategien. Im Angesicht der Zensur eröffnete das Aneignen antiker Mythologie oder von Märchen Freiräume des Schreibens; die Ironie erlaubte das Schreiben in der augenzwinkernden Form des ›als ob‹. Zu den Meisterinnen solcher Ironie zählte Irmtraud Morgner: die einst gefeierte und heute weitgehend vergessene Autorin, deren Humor, Witz und Ironie die Forschung betont, wobei sie mehr illustriert als ausführt, was sie damit meint.¹ Der Befund, dass das Morgner'sche Werk ironisch sei, scheint allzu evident; Detailanalysen erübrigen sich scheinbar. Doch meine ich, dass gerade der gründliche Blick auf Morgners ironisches Schreiben Neues zutage fördert: erstens über ihr Werk, zweitens über das Schreiben unter den politischen, vor allem den literaturpolitischen Bedingungen der DDR, und drittens über den Gebrauch von Ironie in Literatur überhaupt.

Morgners Stil ist magisch-realistisch, dokumentarisch und phantastisch zugleich. Zu ihren Sujets gehören: der Sozialismus, den sie in den 60er- und 70er-Jahren wohlwollend und später kritisch schildert, das Leben der Frau mit all seinen Sonnen- und Schattenseiten, die von

1 Aus der umfangreichen Forschung zu Morgner vor allem Monika Meier, »Von schelmischem Spiel zu närrischem Ernst. Die Dialogisierung geschlechtsspezifischer Denkformen und Redeweisen in den Romanen ›Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz‹ und ›Amanda‹ von Irmtraud Morgner«, in: *Weimarer Beiträge* 38 (1992) H. 2, S. 245–258; Carola Opitz-Wiemers, »Vom unflätigen Gelächter in den Texten Irmtraud Morgners«, in: Björn Ekmann (Hrsg.), *Die Schwierigkeit, Satire (noch) zu schreiben*, Kopenhagen [u.a.] 1996, S. 91–106.

den jeweiligen politischen Systemen mitbestimmt werden. Welche Rolle spielt dabei Ironie und was ist damit gemeint, blickt man auf Morgners Texte? Inwiefern erlaubt es Ironie, politische Themen aufzunehmen und sie in einem anderen, distanzierten, vielleicht auch humorvollen Licht darzustellen? Der Beitrag nimmt seinen Ausgang nicht nur von Morgners Romanen, sondern auch von ihrem Nachlass, der sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach befindet. Er erlaubt es, diese Frage präziser zu stellen und einige Antworten vorzulegen, denn er enthält Material, das Morgner in ihren Texten ironisierte.

Was ist Ironie?

Ironisches Schreiben ist ein Schreiben mit doppeltem Boden, oder besser: mit mehreren Ebenen, motiviert offenbar aus dem Versuch, Abstand von etwas zu nehmen, von einer problematischen Wirklichkeit, vom unmittelbar Gesagten.² Quintilian und Cicero waren der Auffassung, dass ironisches Sprechen und Schreiben das Gegenteil von dem ausdrückt, was wörtlich gesagt oder gemeint ist.³ Heinrich Lausberg erklärt diese Bedeutung von Ironie aus ihrem situativen Gebrauch: als Waffe in der verbalen Auseinandersetzung, die der Überzeugung des Gegenübers diene.⁴ An die antike Rhetorik anknüpfend vertritt noch der Linguist Herbert Paul Grice in den 70er-Jahren eine modifizierte Auffassung von Quintilian und Cicero: dass nämlich Ironie nur als Implikatur des Gesagten verstehbar ist. Aus seiner Sicht verletzt ironisches Sprechen die Qualitätsmaxime (»Do not say what you believe to be false«).⁵

Zahlreiche Ansätze aus Linguistik, Psycholinguistik und Literaturwissenschaft beziehen sich noch heute auf Grice und arbeiteten mit seinem Ansatz weiter. Dabei fallen zwei Kritikpunkte der Grice weiterdenkenden Forschung auf: die Kritik daran, dass Grice vor allem Propositionen in den Blick nimmt, und die Kritik an seiner semantischen Analyse. Ironie erscheint bei Grice als sinnlos, da er den Kontext

2 Dieser Abschnitt des Beitrags speist sich aus Hartmut Leuthold / Sandra Richter, »Understanding irony in literary texts. A cognitive approach«, in: *Seminar: Special Issue on Neuroaesthetics* 58 (2022) H. 1, S. 101–117.

3 Vgl. Quintilian, *Institutio oratoria* 8, 6, 54; Cicero, *Ad Herennium*, 4, 34, 46.

4 Vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, §§ 582–585.

5 Herbert P. Grice, »Logic and conversation, syntax and semantics«, in: *Speech Acts* 3 (1975), S. 41–58, hier S. 53.

ihrer Äußerung und den pragmatischen Bezug vernachlässigt.⁶ Dabei ist die Frage zentral, ob Ironie eine genuin ironische kommunikative Funktion erfüllt, die über die bloße Negation oder das Vorstellen von etwas im Modus des ›als ob‹ hinausgeht.⁸ Trotz einiger Forschungsbemühungen sind die sozialen und kommunikativen Funktionen ironischer Rede aber bislang nicht umfassend abgesteckt: Garmendia etwa betont die kritische Funktion von Ironie; andere Forscherinnen und Forscher sehen in der Ironie eine Möglichkeit, Kritik gesichtswahrend oder in humorvoller Form vorzubringen;⁹ weitere wiederum zeigen, dass Ironie Kritik verstärken kann.¹⁰ Die psycholinguistische Forschung befasst sich darüber hinaus mit dem Umstand, dass Ironie eine Fülle höherer kognitiver Vermögen voraussetzt, von Kindern nur bedingt und von schizophrenen oder dementen Personen mitunter gar nicht verstanden wird.¹¹ Dabei bleibt die Frage offen, warum eine Kommunikationsform wie Ironie, die kognitiv aufwendig ist, überhaupt Verwendung findet. Noch komplexer erscheint die Verwendung von Ironie, bedenkt man eine jüngste Erkenntnis empirischer Studien: dass Ironie nämlich über die Zeit unterschiedlich – zunächst positiv, nach einer Weile jedoch kritisch und negativ – verarbeitet wird.¹²

6 Vgl. Joana Garmendia/Kepa Korta, »The point of irony«, in: Mixel Aurnague/Kepa Korta/Jesús M. Larrazabal (Hrsg.), *Language, Representation and Reasoning: Memorial Volume to Isabel Gómez Txurruka*, Bilbao 2007, S. 189–200.

7 Dan Sperber/Deirdre Wilson, »Irony and relevance: A reply to Drs Seto, Hamamoto and Yamanashi«, in: Robyn Carston/Seiji Uchida (Hrsg.), *Relevance theory: Applications and implications* 37 (1998), S. 283–293.

8 Vgl. Gregory Currie, »Why irony is pretence«, in: Shaun Nichols (Hrsg.), *The architecture of the imagination: New essays on pretence, irony, and fiction*, Oxford 2006, S. 111–133; Garmendia/Korta (Anm. 7).

9 Vgl. Shelly Dews/Ellen Winner, »Muting the meaning: A social function of irony«, in: *Metaphor and Symbol* 10 (1995) H. 1, S. 3–19; Shelly Dews/Joan Kaplan/Ellen Winner, »Why not say it directly? The social functions of irony«, in: *Discourse Processes* 19 (1995) H. 3, S. 347–367; Roger J. Kreuz/Debra L. Long/Mary B. Church, »On being ironic: Pragmatic and mnemonic implications«, in: *Metaphor and Symbol* 6 (1991) H. 3, S. 149–162.

10 Vgl. Herbert L. Colston, »Salting a wound or sugaring a pill: The pragmatic functions of ironic criticism«, in: *Discourse Processes* 23 (1997) H. 1, S. 25–45.

11 Vgl. Keisuke Wakusawa [u.a.], »Comprehension of implicit meanings in social situations involving irony: a functional MRI study«, in: *Neuroimage* 37 (2007) H. 4, S. 1417–1426; Alexander M. Rapp [u.a.], »Isn't it ironic? Neural Correlates of Irony Comprehension in Schizophrenia«, in: *PLoS One* 8 (2013) H. 9; Eva Filippova/Janet Wilde Astington, »Further development in social reasoning revealed in discourse irony understanding«, in: *Child Development* 79 (2008) H. 1, S. 126–138.

12 Vgl. Ruth Filik [u.a.], »The emotional impact of verbal irony: Eye-tracking

Darüber hinaus ist unklar, was unter Ironie fällt und ob es überhaupt Ironiesignale gibt, wie Lausberg meinte.¹³ Ist Ironie vielleicht bloß »a family of related phenomena that each require their own theoretical approach«?¹⁴ Entsteht Ironie möglicherweise erst aus einem ironischen Pakt zwischen Autor und Leser, der dem fiktionalen Pakt, wie ihn die Literaturtheorie kennt, vergleichbar wäre? Wie wäre dieser Pakt ausgestaltet? In jedem Fall muss es etwas von dem geben, was die Linguistik *Common Ground* nennt: ein geteiltes Wissen über das, was kommuniziert und wie es kommuniziert wird, und zwar hier mittels Ironie.¹⁵ Eine solche Theorie eines ironischen Paktes, die auf der Vorstellung vom *Common Ground* aufruht, existiert bislang nicht. Sie wäre an der Semantik-Pragmatik-Schnittstelle zu lozieren, denn sie strahlt auf beide Bereiche aus. Ein Weg zu einer solchen Theorie könnte über das genaue Beobachten von Funktionen führen, die Ironie in literarischen Texten erfüllt, solchen Texten also, die ein Maximum von Vielschichtigkeit erlauben und eine Fülle sozialer Funktionen freilegen, die über normalsprachliche Äußerungen hinausgehen. Morgners Romane eignen sich für das Beobachten ironischer Funktionen in besonderer Weise, denn sie bedienen sich nicht nur der Ironie, sondern der Gebrauch von Ironie und die Spielarten von Ironie sind in ihren Romanen erheblich.

Ironie im Wandel der Salman-Romane

Zu Morgners Haupttexten zählen zwei umfangreiche Romane, die als sog. Salman-Romane eng miteinander zusammenhängen und zugleich in einem Spannungsverhältnis zueinanderstehen: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (1974/76) und *Amanda. Ein Hexenroman* (1983). Beide Romane widmen sich der Frau in der Geschichte. Ihre Protagonistinnen sind Partnerinnen. Sie arbeiten zusammen: Trobadora Beatriz de Día, eine Trobadora aus dem 12. Jahrhundert, die vornehmlich über Liebe und zum Zweck der Unterhaltung singt, ahmt Dornröschen nach. Weil sie die

evidence for a two-stage process«, in: *Journal of Memory and Language* 93 (2017), S. 193–202.

¹³ Vgl. Lausberg (Anm. 4), §582.

¹⁴ Herbert L. Colston / Raymond W. Gibbs, »A brief history of irony«, in: dies. (Hrsg.), *Irony in language and thought: A cognitive science reader*, New York 2007, S. 3–21, hier S. 4.

¹⁵ Vgl. Robert C. Stalnaker, »Common ground«, in: *Linguistics and Philosophy* 25 (2002) H. 5/6, S. 701–721.

mittelalterliche Männerwelt unerträglich findet, lässt sie sich in einen 800-jährigen Schlaf versetzen, im Mai 1968 wacht sie wieder auf. Sie ernennt Laura Salmann, eine resolute DDR-Bürgerin und Mutter eines Sohnes, zu ihrer Spielfrau; zwischen beiden Frauen entsteht eine solidarische und freundschaftliche Beziehung. In Paris tritt Beatriz als Hausfrau und Terroristin auf, in Berlin erscheint sie als Zirkusgröße und Poetin. Ihr Feind ist das Patriarchat, ihr Schicksal ein Todessturz beim Fensterputzen. Der Roman ist auf unterschiedlichen Ebenen mit mehreren lose verknüpften Handlungssträngen angelegt; er variiert die Stilebenen, um dialogisch gegen eine als patriarchal wahrgenommene hohe Literatur anzuschreiben.

Im *Amanda*-Roman ersteht Beatriz als untote Sirene wieder auf. Sie soll den Weltfrieden herbeisingen. Laura-Amanda Salmann hingegen spaltet sich infolge der widrigen Verhältnisse in zwei Hälften: die Bürgerin Laura und die Salonhure Amanda, die im Hörselberg anschafft, aber zugleich als Hexe die Verhältnisse ändern will. Ihre beiden Hälften können nur durch einen Zaubertrank, das Trinksilber, wieder vereint werden, eine Vorstellung, die an E. T. A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* (1815/16) erinnert und die intertextuelle Verwobenheit auch des *Amanda*-Romans mit der metatextuellen und ironischen Literatur der Vorzeit belegt.¹⁶ Alle drei Frauen aus Morgners Roman kämpfen gegen sichtbare und unsichtbare Instanzen, teuflische und angelische, politisch ausgedrückt: gegen Staatssicherheit und Zensurbehörde. Verglichen mit dem *Trobadora*-Text ist der *Amanda*-Roman stringenter erzählt, skeptisch angelegt und verzichtet auf märchenhafte Elemente, wie schon Sheila K. Johnson zeigt.¹⁷ Was aber folgt daraus für das Vorkommen von Ironie?

Ist der *Trobadora*-Roman noch stark von Eindrücken der späten 60er-Jahre und von Reiseerfahrungen geprägt, verarbeitet der *Amanda*-Text den Ost-West-Konflikt, konkret: den NATO-Doppelbeschluss von 1979, und die problematischer werdenden Lebens- und Arbeitsbedingungen in der DDR. Der *Trobadora*-Roman wirkt heiter, utopisch, der *Amanda*-Text hingegen düster, dystopisch; sein Ziel ist nichts geringeres, als die Welt zu retten.¹⁸ Der Gebrauch von Ironie

16 Hanne Castein, »Wundersame Reisen im gelobten Land: Zur Romantikrezeption im Werk Irmtraud Morgners«, in: Howard Gaskill / Karin McPherson / Andrew Barker (Hrsg.), *The Reception of Romanticism in the Literature of the GDR*, Amsterdam 1990, S. 114–125, hier S. 117.

17 Sheila K. Johnson, »A New Irmtraud Morgner: Humor, Fantasy, Structures, and Ideas in ›Amanda. Ein Hexenroman‹«, in: Margy Gerber (Hrsg.), *Studies in GDR Culture and Society 4. Selected Papers from the Ninth New Hampshire Symposium on the German Democratic Republic*, Lanham 1984, S. 45–64.

18 Ebd., S. 46.

in den Romanen unterstützt diese Wahrnehmung, so die These, denn während der *Trobadora*-Roman von Ironie lebt, schwindet diese im Nachfolgetext zusehends und wird durch explizit kritische Ausdrucksformen wie die Groteske abgelöst. Im Folgenden soll die Bedeutung von Ironie in Morgners Romanen anhand exemplarischer Textstellen dargestellt werden.

Ironie in *Trobadora Beatriz*

Die Beatriz-Figur der *Trobadora* begrüßt den Systemwechsel emphatisch – so emphatisch, dass ihre Erwartungen überspannt wirken. Begeistert siedelt sie aus Paris in die DDR über. An der Grenze entwickelt sich eine komische Szene, beinahe ein Slapstick. Die *Trobadora* nämlich hält sich nicht an die Gepflogenheiten des Grenzübertritts und greift hinter die Scheibe, hinter der der Grenzpolizist sitzt. Sie gratuliert ihm zur Befreiung. Dieser reagiert irritiert, aber freundlich und fragt sie nach dem Grund der Reise:

»Ansiedlung im Paradies«, sagte Beatriz. Die Antwort weckte sein Mißtrauen erneut. Er mahnte Beatriz, dem Ernst des Vorgangs entsprechend präzise Antworten zu erteilen, die Deutsche Demokratische Republik wäre kein Paradies, sondern ein sozialistischer Staat. »Gott sei Dank«, sagte Beatriz und erhob die rechte Faust zum Gruß, »hier werd ich endlich Arbeit kriegen.«¹⁹

Das Paradies, erfahren die Lesenden, ist die DDR nicht, wohl aber ein sozialistischer Staat. Und dieser, so scheint es im Text, befindet sich auf dem richtigen Weg. Auch die Reaktion des Grenzbeamten auf die Freude *Trobadora* lässt in keiner Weise erahnen, dass es sich anders verhalten könnte. Das sozialistische Projekt bedarf offenbar der feministischen Ergänzung. Mit der Arbeit, die der *Trobadora* so wichtig war, ist es nämlich nicht weit her. Erst nach und nach kann sie sich als Autorin behaupten und mustert dabei landauf landab die Verhältnisse, unter denen Frauen arbeiten und leben. Die Bilanz fällt schlecht aus: Auch im Sozialismus regiert das Patriarchat und der Reformbedarf ist groß.

19 Irmtraud Morgner, *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau*, München 2010, S. 133. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als TrB.

Im Zitat entsteht Ironie aus mehreren Konstellationen: erstens aus dem Aneinander-Vorbeireden der Trobadora und des Grenzpolizisten, zweitens aus der diskrepanten Informiertheit, der die Kommunikation zwischen beiden unterliegt und die seitens der Rezipierenden mindestens geahnt wird. Der Polizist weiß, dass ein Leben in der DDR nicht Befreiung bedeutet und dass es seine Aufgabe ist, die Unfreien in ihrem Staat festzuhalten. Beatriz, die als Freie kommt, wirkt auf ihn wie ein naives Hippie-Mädchen, dessen Vorstellungswelt in mittelalterlicher Vorromantik wurzelt; sie wird in der DDR keine Arbeit bekommen und hofft vergebens auf Besserung. Drittens wirkt das Aufeinandertreffen der Stilebenen ironisch. Während der Grenzpolizist, seiner Rolle entsprechend, kein enthusiastischer DDR-Bürger ist, sondern pflichtgemäß handelt, auch aus Einsicht in das Unterdrückungsarsenal des Staates, bewusst nüchtern und prosaisch bleibt, schwärmt Beatriz, rhetorisch und gestisch, durch den Einsatz hyperbolischer Wendungen wie »Paradies« und durch den Gruß mit der sozialistisch gestreckten Faust als wollte sie den Gründungsmythos der DDR beschwören. Damit erweckt sie das Misstrauen ihres Gegenübers.

Die beiden Figuren im Text bewegen sich, was ihre Einstellung, ihre Erfahrungen, ihr Wissen und ihren Stil betrifft, in unterschiedlichen Sphären, anders als die Lesenden und die Erzählerin, die Einsicht in beide Sphären haben, zwischen denen also *Common Ground* entsteht, kein vollständiger vielleicht, aber doch ein partieller, sodass der Text ironisch wirkt. Ironie fungiert dabei als Entdeckungszusammenhang; sie bringt ans Licht, wie widersprüchlich DDR-Mythos und -Wirklichkeit sind, sachlich wie sprachlich. Doch bezieht sich solche Ironie nicht einfach auf das Gegenteil des Gesagten; vielmehr oszilliert die Bedeutung des ironischen Sprechens in einer Spannbreite von der utopischen Sehnsucht nach einem besseren Sozialismus und dem Verweis darauf, dass er unmöglich ist. Ironie bedeutet hier also vor allem das Anspielen auf eben diese Varianten des Möglichen, das sich ergibt, wenn man Aussagen miteinander konfrontiert.

Sprachlich ist der *Trobadora*-Roman auf der Höhe der modernen Schreibtechnik, und er ist äußerst gelehrt. Morgners Trobadora dichtet selbst, setzt sich kritisch mit dem mittelalterlichen Ideal höfischer Liebe auseinander, eignet sich im Handumdrehen neueste Texttechniken an. Morgner hat den Roman wie einen Schelmenroman angelegt, mit einem eigenen »Bauplan« ausgestattet, mit Brecht zahlreiche Verfremdungseffekte eingebaut, die mitunter selbstreflexiven Charakter haben. Wie John Heartfield und Kurt Tucholsky arbeitet sie zudem mit realexistierenden Textschnipseln, Zeitungsartikeln vor allem, die sie (je nachdem) affirmierend und kritisch aufgreift – mit ironischem Ergebnis.

Ausgehend von Zeitungsartikeln und Vorträgen, die an der Berliner Akademie der Wissenschaften gehalten wurden, befasst sich Beatriz mit den Problemen der Ernährung und des Hungers.²⁰ Ernährungsökonomischer Hintergrund ist offenbar die Frage, inwiefern die DDR autark werden könnte und wie sich das Nahrungsproblem lösen ließe. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Beiträge von G. Pose und M. Möhr, die sich mit dem Einfluss der Ernährung auf das endokrine System des Menschen und der Ernährungssituation in der DDR befassen. Sie heben – wie die Erzählerin im Roman – die ernährungsphysiologische Bedeutung von Eiweißen, Kohlehydraten, Fetten, Vitaminen und Mineralsalzen hervor und berechnen den Bedarf der DDR-Bevölkerung an Lebensmitteln. Eine direkte Textübernahme von Forschungsarbeiten im Roman lässt sich nicht nachweisen.²¹ Vielmehr arbeitet sich Morgner selbst ein und hinterlässt zwei kurze wissenschaftliche Essays zum Thema,²² die sie in Ausschnitten in den Roman übernimmt. Sie konzentriert sich dabei auf einen Lösungsvorschlag: die synthetische Herstellung von Fleisch – mit Hilfe von Verfahren, die zahlreiche agrarökonomische Probleme lösen würden. In ihrer Detailliertheit und Dichte erscheinen die Verweise im Roman vor dem Hintergrund des Wissensstandes der frühen 70er-Jahre wie der ironische Kommentar auf solche Überlegungen bzw. wie eine Steigerung und Übertreibung, eine hyperbolische Struktur, die wiederum ironisch wirkt.

Morgner delegiert die Thematik an ihre Figur Valeska, die dritte zentrale Frauenfigur im Roman, eine äußerst disziplinierte und rationale »Eiweißspezialistin« (TrB, S. 326) mit kannibalistischen Gelüsten, eine groteske Figur, die in einer matriarchalen Lebensgemeinschaft zu vorläufiger Ruhe kommt. Die Erzählerin kommentiert Valeskas beruflichen Werdegang ironisch: »Eine Frau muß selbstverständlich begabter sein, wenn sie das gleiche wie ein Mann erreichen will.« (TrB, S. 344) Diese Form der Ironie ließe sich leicht mit Grice erläutern: Gemeint ist das Gegenteil des Gesagten. Eine Frau muss nicht begabter sein als

20 Z.B. Emil Rechtziegler, »Ursachen des Hungers. Zur Ernährungslage in den Entwicklungsländern«, in: *Horizont* 8 (1972), S. 23; M. Möhr / G. Pose / F. Birnstiel, »Tendenzen der Ernährungssituation in der DDR«, in: *Ernährungsforschung* 14 (1969) H. 4, S. 345–355; beides in DLA, A:Morgner, Mappe 4.

21 G. Pose / M. Möhr / H.-A. Ketz: »Empfehlungen für die tägliche Kalorien- und Nährstoffaufnahme für die Bevölkerung der Deutschen Demokratischen Republik«, in: *Ernährungsforschung* 15 (1970) H. 1, S. 1–14, hier S. 14, DLA, A:Morgner, Mappe 4.

22 Irmtraud Morgner, »Jährlich sterben 25 Millionen Menschen an Hunger«, dies.: »Frequenz der Nahrungsaufnahme und Thiaminhaushalt«, beides in: DLA, A:Morgner (gekennzeichnet mit der Überschrift »Persönliche Papiere«).

ein Mann, wenn sie einen bestimmten Beruf ergreifen will. Auch der *Common Ground* zwischen Erzählerin und Leserin ist schnell hergestellt: Frau ist sich einig, dass die Anforderungen, mit denen Frauen in der DDR konfrontiert sind, überzogen sind und das ›bürgerliche‹ Geschlechterverhältnis reproduzieren. Infolgedessen ist auch die soziale Funktion dieser ironischen Aussage knapp bestimmt. Es geht um Kritik am realexistierenden Sozialismus, der feministisch zu bessern ist, um der zweiten Hälfte der Menschheit ihr Recht und ihre Entfaltungsmöglichkeiten zu verschaffen. Valeska löst ihr Dilemma biophysisch: Sie erfährt eine Geschlechtsumwandlung und aktualisiert infolgedessen die Geschlechtereigenschaften, die ihr in der jeweiligen Situation passend erscheinen, gleich ob es weibliche oder männliche sind. Dass diese hermaphroditische Lösung wenig realistisch ist, wird im Text wiederum durch den Einsatz ironischer Schreibstrategien deutlich. Sie entlarven die pathetische Rede Valeskas, mit der diese ihre gedoppelte geschichtliche Existenzform preist.²³

In der Auseinandersetzung mit einem bestimmten zeitgenössischen Stereotyp erhält Ironie bei Morgner eine ähnlich entlarvende Funktion. Es geht um die »sinnliche Frau«, die Joan Terry Garrity alias »J« im Jahr 1969 in der Form einer Monographie in die Welt setzte.²⁴ Morgner nimmt die »sinnliche Frau« durch einen Auszug in dem Ehemagazin *Jasmin* aus dem Jahr 1971 wahr (ursprünglich bei Axel Springer erschienen, jedoch bald an Hans Weitpert verkauft), das erotische und psychologische Tipps bereithielt und sich im Zusammenhang mit Alice Schwarzers Abtreibungskampagne auch für feministische Themen interessierte.²⁵ In fraglichem Artikel heißt es, »Eine sinnliche Frau kann jeden Mann bekommen, den sie will. Gleichgültig, wie sie aussieht, wie gut sie kochen kann, wie alt sie ist.«²⁶ Der Beitrag predigt das epochentypische sinnliche Programm, so als würde er Herbert Marcuses *Eros and Civilization* (1955) in die Praxis übersetzen und trivialisieren, denn es geht hier nicht um das erotische Ausleben des femininen Selbst, sondern darum, wie man einen Mann angelt und sexuell beglückt, wobei das eigene Glück wie von selbst zu folgen scheint. Garrity hält eine Mischung aus anzüglichen Vorschlägen und biederer Einsichten bereit – wie etwa, dass Aphrodisiaka fragwürdig schmecken und nur die Liebe beim Sex hilft, die Frau außerdem ihren eigenen Körper lieben und pflegen soll. Drei Stichworte sind

23 Meier (Anm. 1), S. 248.

24 J. [Joan Terry Garrity], *The Sensuous Woman*. New York 1969; dt. *Die sinnliche Frau*, Hamburg 1971.

25 *Jasmin* 124 (1971), S. I-III.

26 Ebd., S. I.

Garritys Programm: Feingefühl für das männliche Gegenüber, Phantasie, etwa beim Erfinden obszöner Sprache, und – sexuell betrachtet – Mut zu Neuem, etwa zu einschlägiger Tätigkeit an ungewöhnlichen Orten.

Morgners Roman kommentiert solche ›How to‹-Literatur aus dem Genre der Eheratgeber ironisch. Dabei geht es nicht um ein schlichtes Entlarven derselben als trivial, denn die Vision von der sinnlichen Frau gefällt der Erzählerin offenbar. Vielmehr sieht die literarische Wirklichkeit anders aus: Die Trobadora probiert mit einem Liebes-trank, sich den geliebten Troubadour Raimbaut d'Aurenga zu verpflichten, was gründlich misslingt (TrB, S. 33). Nicht anders als im kapitalistischen Regime der Zeit erscheinen die Männer – im Kapitalismus wie im Sozialismus – als sexuell dominante Personen, die ihre eigenen, nicht-manipulierbaren erotischen Vorstellungen haben und sich die Frauen zu eigen machen, notfalls mit Gewalt und zumeist ohne jede Phantasie. So wird die Trobadora noch in der Provence zum Sexualobjekt ihrer Mitfahrgelegenheit und muss sich in der DDR einer begehrlichen Attacke des Zirkusdirektors erwehren (TrB, S. 143). Die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern bringt sie auf einen ironischen Gegensatz: »Frauen ohne unterdrücktes Liebesleben gelten als krank (nymphoman). Männer solcher Art gelten als gesund (kerngesund).« (TrB, S. 57) Hier entwickelt sich die Ironie aus der chiastischen Struktur der Aussage und der Deutlichkeit der in Klammern gesetzten Attribute. Die Semantik der Krankheit steht derjenigen der Gesundheit gegenüber. Solche Ironie entlarvt die widersprüchlichen und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, die sich aus traditionellen Moralvorstellungen speisen.

Trobadora aber schläft angesichts solcher Widersprüche selig: »Die Stirn von Zufriedenheit geglättet. Die Lippen von Trägheit aufgeworfen. Denn mehr Worte, als die nötig sind, zu behaupten, die DDR wäre für Frauen tatsächlich das gelobte Land, kamen nicht drüber« (TrB, S. 495). Zu mehr als einem gestischen, physischen Kommentar ist sie offenbar nach ihren einschlägigen Erfahrungen im »gelobten Land« nicht in der Lage, und dieser Kommentar wirkt wiederum ironisch. Durch das Nicht-Sagen und Schlafen ist alles gesagt. Im Roman ist es der schönen Melusine vorbehalten, einen Schlusspunkt zu setzen und einen Appell zu formulieren. Sie löst dies, indem sie den wichtigsten, vielfach aufgelegten Sexratgeber aus der DDR exzerpiert: Siegfried Schnabls *Mann und Frau intim* (1969).²⁷ Melusine notiert, dass Frauen, Umfragen zufolge, mengenmäßig im Vergleich

27 Siegfried Schnabl, *Mann und Frau intim. Fragen des gesunden und des gestörten Geschlechtslebens. Mit Illustrationen von Helmut Fiege*, Rudolstadt 1969.

zu Männern nur ein Zehntel der Orgasmen haben. »Diese Bilanz erfordert die Änderung des heute beobachteten Zustandes« (TrB, S. 592), folgert sie.

Andere, oder gar umgekehrte Konstellationen gehören in das Reich der Utopie. Unter dem Stichwort »Kaffee verkehrt« erzählt Laura zwar eine solche Geschichte, kennzeichnet sie jedoch schon im Titel ironisch als »zu wahr« (TrB, S. 163), weist also, mit Grice gesprochen, auf eine Verletzung der Qualitätsmaxime hin. In einer bulevardesken Szene aus einer »verkehrten Perspektive«²⁸ behandelt Lauras Frauenbrigade einen Mann, als sei er ein Sexualobjekt: Sie pfeifen ihm hinterher, beschreiben ausschließlich sein Äußeres, bedrängen ihn physisch, machen ihn betrunken, tätscheln seinen Po – und verteidigen die eigenen Handlungen mit dem Argument, Frauen gegenüber sei solches Verhalten üblich: »Sie sind nur nichts Gutes gewöhnt, weil sie keine Dame sind«, entgegnet Beatriz auf seinen Protest hin (TrB, S. 164). Der Euphemismus wirkt ironisch: Denn gut ist das Verhalten gegenüber Frauen nicht. Auch hier wird die Qualitätsmaxime verletzt, wobei angesichts der gründlich zum Problem gewordenen Geschlechterverhältnisse offenbleibt, welche Form erotischer Annäherung überhaupt gewünscht wäre. Der *Common Ground*, auf den die Ironie der geschilderten Szene anspielt, ist vornehmlich ex negativo bestimmt: als Ablehnung der bestehenden Ordnung der Verhältnisse.

Alles zusammengenommen ist das Ziel klar: Morgners *Trobadora*-Roman schreibt den Sozialismus mit ironischen Mitteln feministisch um. Es ist ein Systemwechsel im sozialistischen System, das jedoch weniger mit sozialistisch-realistischen als mit rhetorischen und stilistischen Mitteln herbeigeführt werden soll.

Ironie, Drastik und Groteske im *Amanda*-Roman

Der *Amanda*-Roman ist als Kontrafaktur des *Trobadora*-Textes angelegt. Das Blocksberg-Material, das im Archiv der Hexistischen Unterweltorganisation (»HUU«) liegt (AH, S. 27), zeigt, dass die Autorin vielfach mogelte.²⁹ Beatriz, nun Sirene, durchwühlt das Material mit ihren Krallen und Laura Salman schließt: »Das Buch der Morgner [also: ›Trobadora Beatriz‹] stinkt nach innerer Zensur. Und trotzdem

²⁸ Meier (Anm. 1), S. 245.

²⁹ Irmtraud Morgner, *Amanda. Ein Hexenroman*, München 2011. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als AH.

steht noch zu viel drin. Fürn Teufel zu viel, für Menschen zu wenig.« (AH, S. 21)

Retrospektiv ist von »Rufmord« an Laura die Rede (AH, S. 35). Und auch die neue Beatriz will in ihrer poetischen Wahrheit nicht so recht Tritt fassen: Eine dichtende Kollegin erklärt ihr, es ginge in ihrem Beruf nicht darum, sich zu »verwirklichen«, sondern darum »durchzuhalten« (AH, S. 36). Doch auch diese Sirene mogelt: Sie verdient ihr Geld als Bandarbeiterin, gibt sich aber als Facharbeiterin aus (AH, S. 37). Sie teilt, wie Beiträge aus Morgners Nachlass belegen, das Schicksal vieler Frauen in der DDR. Morgner befasst sich mit dem problematischen Zustand der Frauenarbeit in der DDR, und Unterstreichungen zeigen, dass die Autorin Beiträge darüber gründlich gelesen hat, denn die Berufsgruppe der qualifizierten Frauen ist für die Autorin zentral; potenziell handelt es sich um ihre Leserinnen. Wenn etwa ein bibliografisch nicht nachweisbarer Zeitungsbeitrag »Facharbeiterinnen – ein Problem?« auf den – verglichen mit ihren männlichen Kollegen – geringen Prozentsatz von Facharbeiterinnen unter der werktätigen weiblichen Bevölkerung hinweist, denn 23 % Facharbeiterinnen stehen 65 % Facharbeiter in der werktätigen Bevölkerung gegenüber,³⁰ greift Morgner genau diese Analyse in ihrem *Amanda*-Roman auf und nutzt sie, wie im Fall der Sirene, um die DDR-Wirklichkeit zu kritisieren.

Dabei gibt sie den Gehalt des Zeitungsartikels nicht im Verhältnis von Eins zu Eins wieder, sondern ergänzt ein weiteres Faktum: dass nämlich auch Facharbeiter nicht zu den Kreativberufen gehören, in denen es für Frauen noch viel schlechter aussieht als in anderen. So heißt es in der *Trobadora*: »Katja S. zog den Beruf der Facharbeiterin dem der Dichterin entschieden vor, weil eine Facharbeiterin gute Arbeitsergebnisse privat nicht fürchten müsste. Eine Dichterin oder dergleichen hätte bei solchen Ergebnissen nur Niederlagen zu erwarten« (TrB, S. 37). Katja S. berichtet, wie sie ihrem ersten Mann mit ihrer Poesie Minderwertigkeitskomplexe versetzte, wie der zweite von ihren Veröffentlichungen abgestoßen war und der dritte sich von ihnen verfolgt fühlte. Als schöpferische Frau bleibe nur die Einsamkeit, bilanziert die Erzählerin (TrB, S. 38). In diesem Fall speist sich die Ironie aus widerstreitenden Interessen. Sprachlich wird sie mit Hilfe von Negationen (»nicht fürchten«, »nur«) und einer additiven Reihungen vorgebracht (ebd., passim).

Die Ironie der Erzählerin färbt sich hier wie an anderer Stelle bitter: »In den alltäglichen kleinen Kriegen zwischen Mann und Frau siegte

30 Der fragliche Zeitungsbeitrag findet sich in DLA, A:Morgner, 5, Mappe 10, 13. Buch, Reise Laura.

gewöhnlich der Mann. In den großen Kriegen hatten beide die Chance zu verrecken« (AH, S. 17). Das drastische »verrecken« überrascht, denn noch im *Trobadora*-Roman liest man dergleichen nicht. Solche Drastik und Kritik wie im Abschnitt über die Facharbeiterinnen war dort nicht in gleicher Weise üblich. Die Ironie hielt in der Schwebel, was zum Möglichkeitsraum des Sozialismus gehörte und was nicht. Im *Amanda*-Roman gleitet die Ironie in die Groteske ab. Etwa lachen sich Amanda/Laura und Beatriz vor der Walpurgisnacht, die sie mit anderen Hexen rituell begehen wollten, scheinbar tot, in einer grotesken Szene. So lautet eine Hexenbegrüßung mit Rabelais und Fischart: »Mistkrücken – Dreckdampfer – Stinktiere – Saubatzen – Bettscheißer – Arschkriecher – Windbeutel – Stumpfzähne – Tagediebe – Lümmel – Krachwedel – Hosenhuster – Hundsfötter« usf. (AH, S. 416). Die deutlichen Komposita entstammen dem Register der Suada und sind in *Trobadora Beatriz* noch als »Flüche« ausgewiesen, die Beatriz in *Amanda* ausnahmsweise entfahren (TrB, S. 45). Sie geben den Generalbass des Romans vor. Die Semantik der »Flüche« speist sich vor allem aus den unteren physischen Regionen, dem Fäkalbereich und einer unangenehmen Olfaktorik, kurz: dem grotesken Körper, wie Michail Bachtin ihn beschrieb. Folgerichtig zeichnet sich Laura im »Amanda«-Roman durch karnevaleskes, deftiges Lachen aus.³¹

Umweltzerstörung und die Dystopie eines dritten Weltkrieges bestimmen die Phantasie der Erzählerin und ihrer Figuren. Der Traum von der Befreiung der Frau im Sozialismus ist ausgeträumt. Hier wie in anderen Regimen bleibt es bei Ungleichheit. Über 200 Seiten lang zelebriert der *Amanda*-Roman deshalb Lauras Depression und ihre Experimente, die ein todbringendes Destillat zum Ziel haben. Sie stürzt sich schließlich aus dem Fenster und löst ein weltweites Medienecho aus, das die DDR in Erklärungsnot bringt:

Die DDR verliert mit ihr ihre größte Schriftstellerin. Die Frauenbewegung verliert mit ihr eine international bekannte Feministin. Die Welt verliert mit ihr eine Frau von Rang. Wir stehen erschüttert angesichts dieses Ereignisses, zu dem die Regierung in Osterberlin bis zur Stunde schweigt. Die Weltpresse wartet bisher vergebens auf eine entsprechende Meldung der DDR-Nachrichtenagentur ADN beziehungsweise der sowjetischen Nachrichtenagentur TASS. Mit einer DPA-Meldung ging der Berliner Fenstersturz um die Welt. [...] Amnesty International hat sich inzwischen eingeschaltet und festgestellt, daß der Berliner Fenstersturz gar nicht stattgefunden

31 Opitz-Wiemers (Anm. 1), S. 93.

den hat. Er ist eine lancierte Lüge, der die Verhaftung der weltberühmten Künstlerin verschleiern soll. [...] Das Vorgehen der Ostberliner Behörden hat eine weltweite Kampagne ausgelöst. In allen europäischen Hauptstädten wurden bereits »Komitees zur Befreiung von Laura Salman« gegründet. [...] Wer will, kann seine Stellungnahme gegen die Verhaftung von Laura Salman, für einen menschlichen Sozialismus, auch direkt an die ZDF-Redaktion richten.

Das Zitat ist in einem schlichten, auf Wiederholungen setzenden Kampagnenton gehalten: Gleich dreimal geht Laura Salman verloren; »wir stehen erschüttert« nimmt den emotionalen Stil von Kondolenzreden auf. Im hohen Ton vergleicht der Beitrag den Berliner mit dem Prager Fenstersturz, verkündet ein epochales Ereignis und klagt an. Das Zitat provoziert und verzichtet auf jede Form figurativer Rede: Wer den Sozialismus mit menschlichem Antlitz verteidigen wollte, ist in Ostdeutschland oder der Sowjetunion fehl am Platz. Er oder sie wende sich an die Westmedien.

Der Archivroman, der Morgners *Amanda*-Text auch ist, richtet sich schlussendlich gegen das eigene ironische Schreiben der Vorzeit, gegen die Erzählung und Hoffnung auf einen feministischen und menschlichen Sozialismus hinter dem Eisernen Vorhang, der mit den Mitteln figurativer Rede eingefordert wird. Leibniz wird gegen Marx, Pessimismus, Dystopie und Groteske werden gegen revolutionären Optimismus und Sozialistischen Realismus gestellt – einen Optimismus und Sozialismus, der bei Morgner im *Trobadora*-Roman schon oder bereits ironisch gebrochen war.

Politische Funktionen Ironie: Die politische Brisanz des ironischen Paktes

Morgner legt in ihren Romanen eine große Spannbreite ironischer Wahrnehmungs- und Darstellungsformen vor. Häufig taucht die Grice'sche Form auf; sie zielt darauf, dass Ironie die entgegengesetzte Proposition impliziert. Zugleich wird aber ebenso häufig deutlich, dass nicht immer nur ein exaktes Gegenteil, sondern viele andere, mehr oder minder gegenteilige Bedeutungen gemeint sind. Solche vielschichtigen Bedeutungsmöglichkeiten erschließen sich nicht ohne weiteres und nicht vollständig aus dem Gesagten; vielmehr ist nur die ungefähre Richtung, der Umfang des Implizierten erkennbar. Was die Lesenden jeweils daraus folgern, hängt nicht nur vom Text, sondern

auch vom Ausmaß des *Common Ground* ab, den sie mit der Autorin erzielen, sofern diese exakt im Sinn hatte, worauf sie hinauswollte. Das muss bei Literatur nicht der Fall sein; mitunter bleibt es bei der ungefähren Bedeutung oder einem vage abgesteckten Bedeutungsspielraum – eine Konstellation, die näher beleuchtet werden müsste, widerspricht sie doch der auf Propositionen konzentrierten Terminologie des *Common Ground*. *Common Ground* kann jedoch im Fall der Ironie auch Ambiguität erlauben – in einem Maß, dass über normalsprachliche Ambiguität hinausgeht und Vorstellungen einschließt. Die Strukturformen, die solche implizite, jedoch gerichtete Mehrdeutigkeit erlauben, sind in diesem Fall das Aneinander-Vorbeireden, die diskrepante Informiertheit, Hyperbolik und übertriebene Gestik.

Morgners Ironie erscheint dabei größtenteils als subversiv: Ironie hilft gegen Angst; Gelächter kann umstürzlerisch wirken. Ihr Material, Zeitungsartikel und wissenschaftliche Beiträge, nutzt sie als Informationsquelle, gebraucht das dort dargebotene Vokabular, um Stile zu imitieren und zu ironisieren; sie übertreibt, kommentiert ironisch, stellt gegenüber, mitunter in chiasmischer Struktur.

Zu Beginn der 70er-Jahre in dem Roman *Trobadora Beatriz* war diese Ironie noch optimistisch getönt; mit der Verfestigung des DDR-Systems wird sie Ende der 70er-Jahre – im *Amanda*-Roman – zunehmend bitter; sie wird durch Groteske, Drastik und nicht-figurative Kritik ersetzt. In diesem Zusammenhang lässt sich auch eine literaturhistorische Beobachtung von Wolfgang Emmerich hinsichtlich der Wahrnehmungs- und Schreibverfahren konkretisieren: Emmerich notierte, dass die DDR-Literatur der späten 70er-Jahren einen »geschichtsphilosophischen Paradigmenwechsel« erfuhr.³² Im Fall von Morgner äußert sich dieser nicht nur geschichtsphilosophisch, durch die Ersetzung von Marx durch Leibniz und durch pessimistische Einsichten, sondern auch durch einen Wandel der Schreibstrategien von ironischen zu nicht-figurativen, drastischen und grotesken Darstellungsweisen.

Dass Ironie aber überhaupt und auch zu Beginn der 70er-Jahre nur bei wenigen Autorinnen und Autoren der DDR auftauchte, dass Morgners Darstellungsformen nicht die Sache eines jeden waren, ist bezeichnend: Parteigänger lachen nicht, wie Hans Magnus Enzensberger formulierte.

Ironie impliziert immer auch eine Distanz zum Gegebenen; sie fungiert als Entdeckungszusammenhang, erhellt Missliebiges, klärt

32 Wolfgang Emmerich »Dialektik der Aufklärung« in der jüngeren DDR-Literatur«, in: Anna Chiarloni / Gemma Sartori / Fabrizio Cambi (Hrsg.), *Die Literatur der DDR*, Pisa 1988, S. 407–421, hier S. 410.

über Widersprüche auf, kritisiert, klagt an – in einer Form figurativer Rede, die per se systemsprengend ist. Wer Distanz hält, glaubt nicht an ein System. Wer die Darstellungsformen der Ironie gebraucht oder – als Leserin oder Leser – den ironischen Pakt mit einer Autorin wie Morgner annimmt, denkt und schreibt also den Wandel, im Ernstfall auch den Systemwechsel fort.

Ein solcher ironischer Pakt geht der Lektüre des Romans vermutlich voraus oder ist in Morgners Fall gleich zu Beginn der Lektüre zu etablieren, weil ihre Romane (hier: vor allem der *Trobadora*-Roman) ansonsten unverständlich bleiben. Doch ist der Schluss eines solchen Paktes nicht so zu verstehen, dass sich die Lesenden die Sichtweisen der Autorin zu eigen machen. Vielmehr erlaubt es der ironische Deutungs- und Andeutungshorizont, einige Darstellungen anzunehmen, andere jedoch nicht. Wer Morgners Romane liest, bleibt gedanklich ungebunden – mit ironischer Distanz zu den Romanen selbst.