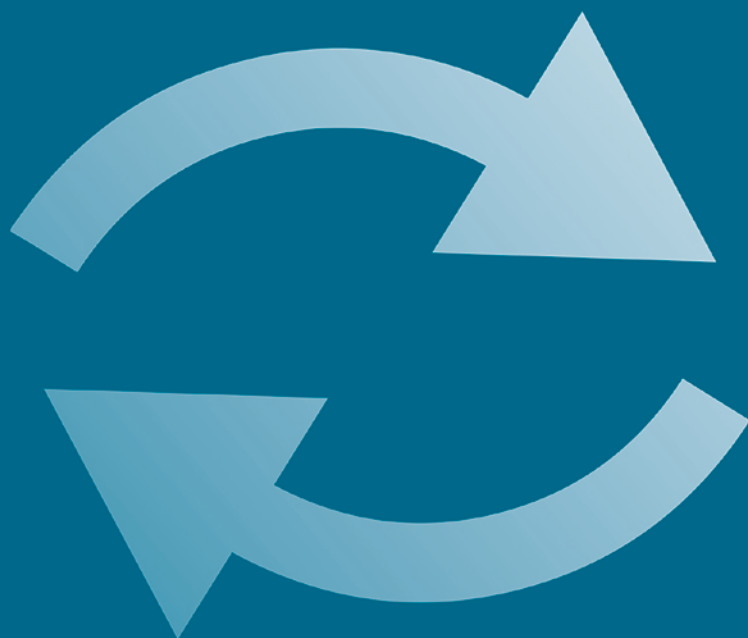


marbacherschriften
neue folge.20

1989 literarisch
Internationale Perspektiven
Herausgegeben von
Madeleine Brook und
Stephanie Obermeier



Wallstein

1989 literarisch

Internationale Perspektiven

Herausgegeben von Madeleine Brook
und Stephanie Obermeier

marbacher schriften. neue folge
Herausgegeben von Sandra Richter,
Ulrich von Bülow und Anna Kinder
band 20

1989 literarisch
Internationale Perspektiven

Herausgegeben von Madeleine Brook
und Stephanie Obermeier

WALLSTEIN VERLAG

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16KOA026 mit Mitteln des Bundesministeriums für Forschung, Technologie und Raumfahrt im Open Access bereitgestellt.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Ausgenommen von der Publikation im Open Access und somit auch von der Lizenzierung unter der Creative-Commons-Lizenz ist der Beitrag von Jeang-Yean Goak.

Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

© Autorinnen und Autoren 2026

Publikation: Wallstein Verlag, Göttingen 2026

Wallstein Verlag GmbH

Geiststr. 11, 37073 Göttingen

www.wallstein-verlag.de

info@wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag nach einem Reihentwurf von
Keppler | Schmid, Stuttgart und Marbach a.N.

ISBN (Print) 978-3-8353-3994-1

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8160-5

DOI <https://doi.org/10.46500/83533994>

Inhalt

Vorwort	7
Yûji Nawata Von der Idealität zur Materialität <i>Literaturwissenschaft vor und nach der Wende 1989</i>	15
Konstantin Ulmer Im meuterland <i>Die Zerstörung der DDR und der Aufbau-Verlag</i>	26
Sandra Richter Ironie und ironisiertes Material <i>Irmtraud Morgners Romane im Kontext ihres Archivs</i>	40
Yang Yu »Weshalb ich in Deutschland nie dazugehören kann« <i>Zum Fremdsein als existenzielle und künstlerische Haltung im Werk von Herta Müller</i>	56
Hiroshi Yamamoto Blick unter den Rock und Leichen im Keller <i>Vergleich der literarischen Gestaltung der Unterwelt-Chronotopoi bei Wolfgang Hilbig und Günter Grass</i>	63
Leilian Zhao Der Chronist Christoph Hein im Roman <i>Willenbrock</i>	72
Chieh Chien Als »ganz Deutschland Westdeutschland geworden ist« <i>Jurek Beckers Auseinandersetzungen mit der deutschen Wiedervereinigung</i>	88
Igor Ebanoidze »Ich bin meine Identität im doppelten Sinne losgeworden« <i>Die psychologischen Kontroversen des deutschen Ost-West-Dialogs um die Wendezeit am Beispiel von Brigitte Burmeisters Roman »Unter dem Namen Norma«</i>	98

Jeang-Yean Goak

Die kulturelle Hybridität und die Rolle der Literatur
in der Annäherung zwischen Ost und West anhand
von Thomas Brussigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. . . 109

Asako Miyazaki

Schwesternfiguren in der Post-DDR-Literatur um 2010 . . . 121

Xiaocui Qiu

Eine archivalische Annäherung an die Einführung der Werke
Hans Magnus Enzensbergers in die DDR 131

Jie Han

Die Kafka-Rezeption in der DDR vor dem Systemwechsel . . 136

Katrín von Boltenstern

Zwischen Ost und West
Der Systemwechsel und seine Überlagerungen
im literarischen Nachlass von Helga M. Novak. 140

»Übersetzungen«

Yoko Tawada im Gespräch
mit Sandra Richter und Jan Bürger 145

Zu den Autorinnen und Autoren 159

Vorwort

Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf eine Tagung zurück, die im Juli 2019 im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) in Kooperation mit dem Literaturarchiv der Akademie der Künste, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Renmin University of China und der Duksung Women's University, Seoul, stattfand. Die Tagung war die wissenschaftliche Auftaktveranstaltung eines vom Auswärtigen Amt geförderten Forschungs-, Bildungs- und Ausstellungsprojektes für den asiatischen und deutschen Austausch (2019-2021),¹ das darauf abzielte, Literaturaustausch und Momente intensiver und komplexer sozialer und politischer Veränderungen über Ländergrenzen hinweg zu beschreiben und zu diskutieren.

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass solche Momente – und nicht nur solche um die Jahre 1933, 1945 oder 1989 – u. a. zu engen Verbindungen der literarischen Kulturen Asiens und Deutschlands führten. Schon im Umfeld der Bewegung des 4. Mai, die erste Revolte Chinas, gab es eine Begeisterung für Goethe und andere Autoren, die Intellektuelle zumeist in japanischer

1 2020 hat das bundesweite Lesungs- und Bildungsprogramm im Rahmen des Projekts begonnen und umfasste u. a. online Schreibworkshops mit Autorinnen und Autoren mit internationalem Hintergrund wie Özlem Özgül Dündar und Pierre Jarawan. Das für Oktober 2021 geplante Ausstellungsprojekt ›Wie Literatur Welt+Politik macht‹ in Kooperation mit internationalen Sammel- und Ausstellungseinrichtungen wurde pandemiebedingt im innovativen virtuellen Ausstellungsraum einem breiten Publikum nachhaltig zugänglich gemacht (<https://www.literatursehen.com/projekt/wie-literatur-welt-und-politik-macht/> [Zugriff: 10.6.2025]). Auch für die mit internationalen Forschungspartnern konzipierten wissenschaftlichen Workshops (›Vernetzung deutscher und ostasiatischer Literatur Mitte des 20. Jahrhunderts: Ein Blick in die Archive‹, 13. Oktober 2021; ›Deutschsprachige Exilliteratur in Ostasien am Beispiel Klara Blums: Ein Blick in die Archive‹, 24. November 2021) mussten wir auf digitale Formate ausweichen.

Übersetzung lasen. In den 30er- und 40er-Jahren emigrierten zahlreiche deutsche Künstlerinnen und Künstler, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler nach China, insbesondere nach Shanghai, für das zeitweise keine Visumsbeschränkungen galten. Für die meisten Emigrantinnen und Emigranten war Shanghai nur ein Transitort. Viele verließen China Ende der 40er-Jahre in Richtung Amerika, einige gingen auch in die DDR. Auch die Bestände des DLA dokumentieren diesen Wissenstransfer, die Entstehung neuer Wissensnetzwerke, so etwa in den Briefen des Literaturwissenschaftlers und Journalisten Fritz Friedländer (1901–1980), der aus Shanghai, später aus Melbourne, mit dem nach New York ausgewanderten Kurt Pinthus (1886–1975) korrespondierte und die Situation der jüdischen Emigration oder die Emigrantenliteratur erörterte.² Eine Ausnahme unter den nach China emigrierten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern ist die Schriftstellerin Klara Blum, genannt Dshu Bailan (朱白兰, 1904–1971), die über Moskau nach China kam. Ein Teilnachlass Klara Blums befindet sich im DLA, darunter wichtige Dokumente ihrer Auseinandersetzung mit China, wo sie in den 40er-Jahren Romane und Lyrik verfasste sowie deutsche Sprache und Literatur unterrichtete.³ Zu denken ist aber auch an Figuren wie den russischen Literaturnobelpreisträger Alexander Solschenizyn (1918–2008), der 1974 nach seiner Ausweisung aus der Sowjetunion zunächst bei Heinrich Böll in der Bundesrepublik unterkam und dann 1976 in die USA übersiedelte, bis er 1994 schließlich wieder nach Russland zurückkehrte.⁴

Vor dieser historischen Folie lassen sich inzwischen auch die sozio-ökonomischen und soziopolitischen Umwälzungen der jüngeren Vergangenheit – das Ende der DDR, der Sowjetunion sowie des ehemaligen Jugoslawiens – aus den Archiven erforschen. Vor allem sind sie aber auch nach wie vor virulentes Thema literarischer Auseinandersetzung. In der deutschsprachigen Literatur nach 1989 tritt oft eine klare Dialektik von Ost und West, von hier und dort, hervor – das Gedicht *Das Eigentum* (1990) von Volker Braun ist dafür nur ein

2 Friedländer verfasste zwischen 1946 und 1966 mehrere Briefe an Pinthus, die dieser aufbewahrte und die sich heute im DLA befinden (DLA, A:Pinthus, Kurt). Der persönliche Nachlass Friedländers wird als Teil der Leo Baeck Institute Repository am Center for Jewish History in New York aufbewahrt (Sig. AR 7201 / MF 621).

3 DLA, A:Blum, Klara. Weitere Bestände werden im Archiv der Sun Yat-sen Universität in Guangzhou, China, aufbewahrt.

4 Der Hauptteil von Solschenizyns literarische Nachlass befindet sich in den Händen seiner Erben, die größtenteils in den USA ansässig sind. Bemerkenswert in den Sammlungen des DLA sind die Bestände zu Solschenizyn im Verlagsarchiv des S. Fischer Verlags, die den Zeitraum von 1967 bis 1983 umfassen (DLA, A:Fischer, Samuel Verlag / Solženicyn, Aleksandr I.).

bekanntes Beispiel.⁵ Der trennende Graben, der die bundesrepublikanische Gesellschaft bis heute durchzieht, zeigt sich hier bereits deutlich. Ein zunehmend populistisch geprägter politischer öffentlicher Diskurs im letzten Jahrzehnt in Deutschland, insbesondere – aber bei weitem und zunehmend nicht ausschließlich – im Osten des Landes und das öffentliche Streitgespräch zwischen den beiden in Dresden geborenen Schriftstellern Durs Grünbein und Uwe Tellkamp im März 2018⁶ offenbart eine tiefe Spaltung der Gesellschaft und belegt eindrücklich, dass nicht nur eine Auseinandersetzung um Sprechformen und demokratische und anti-demokratische Haltungen dringend geboten ist. Sie zeugen auch davon, dass die politisch erfolgte Umstellung in den beiden Deutschländern um 1989/90 vor allem kulturell und gesellschaftlich nicht hinreichend aufgearbeitet ist.

Angeregt von der koreanischen Wissenschaftlerin Jeang-Yean Goak, die sich wie viele ihrer Kolleginnen und Kollegen für dieses Thema interessiert, stehen daher *deutsch-deutsche* Umbrüche im 20. Jahrhundert im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes und die Frage, wie diese in der (ost- und west-)deutschen Literatur verhandelt wurden. Das Interesse gilt nicht nur der Verdichtung der wissenschaftlichen Diskussion um die ›Wende‹ in der deutschen Literatur, vorangetrieben einerseits durch das 30-jährige Jubiläum des Mauerfalls 2019, andererseits durch die Entdeckung bzw. Neuauswertung von relevantem Archivmaterial, das seit Mitte der 80er-Jahre bekannt wird.⁷ Es richtet sich darüber hinaus auf Fragen, die in solchen Diskussionen ein-

5 Das Gedicht erschien erstmals 1990 unter dem Titel *Nachruf* in der Tageszeitung *Neues Deutschland*. Später veröffentlichte Braun das Gedicht unter seinem heute bekannten Titel in seiner Lyriksammlung *Lustgarten, Preußen. Ausgewählte Gedichte* bei Suhrkamp (1996).

6 Tellkamp gehörte zu den Erstunterzeichnern der Petition Charta 2017 gegen den Ausschluss einiger neuere Verlage von der Leipziger Buchmesse. Auf der Buchmesse im darauffolgenden Jahr sorgte die öffentliche Diskussion zwischen Tellkamp und Grünbein zum Thema ›Meinungsfreiheit in der Demokratie‹ am 8. März 2018 im Kulturpalast Dresden für intensive öffentliche und mediale Aufmerksamkeit, nicht zuletzt wegen Tellkamps Aussagen zur Meinungsfreiheit und zur Flüchtlingskrise 2015 in Deutschland. Vgl. u. a. Doreen Reinhard, »Weltbürger trifft Sorgenbürger«, in: *Die Zeit*, 9. März 2018: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-03/dresden-uwe-tellkamp-durs-gruenbein-afd-pegida> (Zugriff: 10.6.2025); Alexander Kissler, »Tellkamp versus Grünbein. Das fängt alles erst an«, in: *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 16. März 2018: <https://www.cicero.de/uwe-tellkamp-durs-gruenbein-islam-debatte-suhrkamp-erklaerung-2018> (Zugriff: 10.6.2025); Maren Lehmann, »Grünbein und Tellkamp. Wie das Schisma von Dresden entstand«, in: *Frankfurter Allgemeine*, 17. März 2018: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/geisteswissenschaften/durs-gruenbeins-scherbengericht-in-dresden-15490867.html> (Zugriff: 10.6.2025).

7 Vgl. Ulrich von Bülow/Sabine Wolf: »Vorwort«, in: *DDR-Literatur. Eine*

gebettet sind: nach der Möglichkeit eines Gleichgewichts zwischen Tradition und Modernität, den Einwirkungen von Internationalisierungsstrategien auf Vorstellungen der nationalen Identität, die – in Deutschland wie andernorts – seit 2019 nicht weniger aktuell geworden sind.

Tagung und Sammelband stellen daher konsequent die Frage nach der Bedeutung von Literatur in und für sozioökonomische und politischen Umbrüche in den Mittelpunkt: Welche Rolle hat die Literatur für die deutsche Wiedervereinigung und das gegenseitige Verständnis von Ost und West gespielt? Welche Funktion kommt ihr für Verständigungs- und Austauschprozesse zu? Welche Zwischenräume sind in den Werken von Grenzgängerfiguren entstanden? Wie setzen sich Autorinnen und Autoren mit den inhärenten Ambiguitäten und Gegensätzen auseinander, die zwischen Gefühlen der Zugehörigkeit und des Fremdseins, zwischen Vorstellungen eines Ideals und Herausforderungen der Realität entstehen? Dabei wird das Thema nicht nur in einer deutsch-deutschen Konstellation nach 1989 in den Blick genommen, sondern vor allem auch international: Welche Perspektiven bringen insbesondere die asiatische Literatur- und Kulturwissenschaften in dieses oft als fast unikal deutsch-deutsch empfundene Ereignis ein – und in dessen anhaltende Resonanz in der deutschen Literatur 30 Jahre später? Einige dieser Perspektiven sind sehr persönlich und klingen als historische Zeugen dieser Umwälzungen nach.

Die ersten zwei Kapitel des Bandes befassen sich mit den Auswirkungen der gesellschaftspolitischen Veränderungen von 1989/90 auf Bereiche, die u. a. für das Verständnis der Literaturwissenschaft als zentral gelten können: theoretischer Diskurs und die Institutionen der Literaturproduktion. Yûji *Nawata* eröffnet den Band mit persönlichen Überlegungen zu den veränderten Forschungsbedingungen in der Germanistik seit den 80er- und 90er-Jahren. Nawata untersucht, wie die Literaturwissenschaft auf die Herausforderungen eines breiteren kulturwissenschaftlichen Wandels in den deutschsprachigen Geisteswissenschaften um 1989/90 reagierte, indem eine Neubewertung der ästhetischen Theorie versucht wurde. Wie könnten – so fragt Nawata – diese Versuche über den deutsch-deutschen Kontext hinaus wirken? Auch Konstantin *Ulmer* argumentiert für die beschleunigende Wirkung von 1989/90 und stellt die These auf, dass in bestimmten Bereichen des DDR-Literaturbetriebs das Schwinden oder gar Verschwinden zentraler Institutionen der ostdeutschen Literaturkultur mindestens ebenso viel mit immanenten Bruchlinien zu tun hatte, die

bereits in der Gründungsphase angelegt waren – der Aufstieg und Niedergang des Aufbau Verlags erlangt damit fast tragische Ausmaße.

Sandra Richter und Yang Yu fragen nach den Schreibstrategien von Autorinnen und Autoren in autoritären Regimen unter den Bedingungen des intensiven gesellschaftspolitischen Wandels: Richter weist auf Irmgard Morgners Einsatz von Ironie als Distanzierungsstrategie in ihren Romanen der 60er- und 70er-Jahre hin, die nicht nur für das Verständnis der Texte der Autorin wesentlich ist, sondern auch unter ihren schreibenden Zeitgenossinnen und Zeitgenossen ungewöhnlich ist, vor allem in ihrer Formen- und Strategienvielfalt. Diese Praxis könnte Hinweise auf die noch wenig erforschte Funktion der Ironie in der Kommunikationstheorie geben. Das Schlüsselkonzept der ›Distanzierung‹ greift Yu in ihrer Auseinandersetzung mit Herta Müllers Werk im Sinne des ›Fremdseins‹, des distanzierten bzw. distanzierenden Blicks als unmittelbare Folge der Erfahrung des Überwachungsstaates auf, aber auch als poetologischen Ansatz, den Müller mit dem Konzept ihrer eigenen Autorschaft verbindet.

Das Thema der Erzählperspektive steht im Mittelpunkt der folgenden drei Kapitel. Hiroshi Yamamoto vergleicht die Auseinandersetzung mit dem unterirdischen Raum in den Romanen von Günther Grass und Wolfgang Hilbig, die in den Jahren um bzw. kurz nach historischen Schlüsseljahren für die deutsche und europäische Gesellschaft (1945 bzw. 1989) entstanden. Yamamoto zeigt, dass die Verwendung der Topographie – hier der figurative sowie buchstäbliche Blick von unten, aus dem Untergrund – ein entscheidendes Element in den ästhetischen Projekten dieser beiden Autoren bildet, argumentiert jedoch, dass das Ausmaß der ästhetischen Tragweite insbesondere von Hilbigs Schreiben um die Wendezeit in der Forschung noch nicht realisiert ist. Im Gegensatz zur Froschperspektive der Erzähler in den Werken von Grass und von Hilbig untersucht Leilian Zhao das Konzept der subjektiv-objektiven Perspektive des Schriftsteller-Chronisten, die Rolle, die der Autor Christoph Hein nicht nur für sich als Schriftsteller und für seine eigenen Autor-Prinzipien, sondern auch für Schriftstellerinnen und Schriftsteller im Allgemeinen beansprucht.

Die Konfrontation von Autorinnen und Autoren mit der Wiedervereinigung der zwei deutschen Staaten und der damit einhergehenden psychologischen Auswirkungen, z.B. das Gefühl, dass ›Deutschland‹ eigentlich als Westdeutschland zu verstehen sei, bilden die Schlüsselthemen der Beiträge von Chieh Chien und Igor Ebanoidze. Chien analysiert Jurek Beckers höchst zwiespältige Gefühle gegenüber der neuen Situation, nicht zuletzt, weil die westdeutschen wirtschaftlichen und politischen Systeme eine aufgezwungene (und oft unwillkommene) Neubewertung von Identitätskonzepten in ostdeutschen

Lebensbereichen mit sich brachten, die viele fragen ließ, inwieweit sich die Systeme des Westens wirklich so sehr von denen der ehemaligen DDR unterschieden. Ebanoidze greift in seiner Analyse von Brigitte Burmeisters Roman *Unter dem Namen Norma* die Frage nach der psychologischen Doppelanfechtung von Werten auf, mit der sich viele Bürgerinnen und Bürger der ehemaligen DDR nach 1990 konfrontiert sahen – zum einen, weil sie unter einem Regime gelebt hatten, mit dessen Ideologie sie nicht einverstanden waren (das sie aber auch nicht offen kritisierten), und zum anderen, weil sie nach 1990 in einer größeren deutschen Gesellschaft lebten, an deren Wertaushandlung sie nicht teilhaben konnten.

Der (weitgehend) chronologischen Anordnung der Kapitel dieses Bandes folgend wenden sich die nächsten Beiträge nun der Literatur v. a. der späten 90er-Jahre zu. Jeang-Yean Goak und Asako Miyazaki befassen sich beide mit Literatur, die sich auf jene Generation konzentriert, die die Ereignisse von 1989/90 als Jugendliche und junge Erwachsene erlebte. Goak hebt in ihrer Analyse von Thomas Brungs *Sonnenallee* Strategien kultureller Hybridität hervor, die von DDR-Jugendlichen angewandt wurden und im Roman sowohl für das Potenzial für eine erfolgreiche Anpassung dieser Generation an die Gesellschaft nach der Wiedervereinigung sprechen als auch Ausdrucksmittel einer kritischen Perspektive auf die Vorurteile darstellen, die Deutsche auf beiden Seiten der Grenze hegten. Dieser letztendlich optimistischen Darstellung gegenüber steht Miyazakis Analyse von Schwesternbeziehungen in der Post-DDR-Literatur. Hier werden die zerstörerischen, zersplitternden Auswirkungen der sozialen und politischen Veränderungen auf eine ganze Generation junger Menschen deutlich, deren radikale Auswirkungen sich noch Jahrzehnte später in den engsten familiären Beziehungen zeigen.

Die letzten drei Fallstudien von Xiaocui Qiu, Jie Han und Katrin von Boltenstern untersuchen Aspekte der Literaturrezeption im Kontext der beiden deutschen Staaten. Qiu beleuchtet die Herausforderungen für die Veröffentlichung von sozial- und politikkritischen Dichterinnen und Dichter aus der BRD in der DDR, auch – oder gerade – von solchen wie Hans Magnus Enzensberger, die sich sowohl gegen den Westen als auch gegen den Osten positionierten. Han zeigt den engen Zusammenhang zwischen der politischen Entwicklung der DDR und den Wechselfällen der Rezeption von Franz Kafka, nicht zuletzt bedingt durch die Identifikation des Autors als Vertreter der (dekadenten, westlichen) Moderne. Damit verweist Han auch subtil auf die mögliche Rezeptionsspannung um Autorinnen und Autoren, die zur ›Weltliteratur‹ zählen. Von Boltenstern dreht die analytische Perspektive um und fragt nach der Rezeptionserfahrung der Autorinnen und Autoren.

Anhand von Archivquellen zeigt sie am Beispiel der DDR-Autorin Helga Novak, wie Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die sich aus unterschiedlichen Gründen zwischen den beiden deutschen Staaten bewegten, vor der Herausforderung standen, sich mit dem eigenen Werk und sogar mit der eigenen deutschen Sprache, den eigenen Sinneswahrnehmungen, völlig neu auseinanderzusetzen.

Die Überlegungen von Katrin von Boltenstern bilden somit den Übergang zum Gespräch, das Sandra Richter und Jan Bürger während der Tagung am 4. Juli 2019 mit der Schriftstellerin Yoko *Tawada* führten. Die Transkription dieses Gesprächs bildet den Abschluss dieses Bandes und bietet faszinierende Einblicke in das Selbstverständnis einer Autorin und Übersetzerin, die sich zwischen zwei Sprachen, zwei Kulturen und zwei Gesellschaften bewegt. Sprache, so argumentiert Tawada, bildet eine umfassende sensorische und körperliche Erfahrung; es ist die Sprache, die uns schreibt. Die Veränderung der Bedingungen für den Gebrauch der Sprache (z.B. durch die Übersetzung, den Umzug ins Ausland oder die Auseinandersetzung mit sich verändernden soziopolitischen Systemen) fordert den Mensch heraus, sich selbst grundlegend neu wahrzunehmen.

Abschließend möchten die Herausgeberinnen ihren Dank aussprechen. Er gilt vor allem dem Auswärtigen Amt, das diesen Band und die ihm zugrunde liegende Tagung durch großzügige finanzielle Unterstützung ermöglicht hat. Dank gebührt ebenso den Organisatorinnen und Organisatoren und Kooperationspartnern der Tagung, v.a. Anna Kinder (DLA Marbach), Marcel Lepper (Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin; 2018–2020), Leilian Zhao (Renmin University of China, Peking) und Jeang-Yean Goak (Duksung Women's University, Seoul). Für das umfangreiche Lektorat dieses Bandes danken wir v.a. Birke Bödecker, Dilan Canan Çakir, Felix Dieterle und Jasmin Wahl. Nicht zuletzt ist allen Beitragenden zu diesem Band zu danken, sowie den Urheberrechtsinhaberinnen und -inhabern für die Publikationsgenehmigung von einschlägigen Quellenmaterialien.

Das Projekt war, wie so viele in den Jahren der Pandemie zwischen 2020 und 2022, mit Schwierigkeiten behaftet. Tagungen, wissenschaftliche Workshops, Veranstaltungen für Schülerinnen und Schüler, eine ganze Ausstellung, die ursprünglich als Präsenzveranstaltungen gedacht und geplant waren, mussten fast ausschließlich in Online-Formate umgewandelt werden. Mit Blick auf den Hintergrund und die Fragestellungen unseres Projekts erhielt die Situation eine gewisse Ironie: Plötzlich mussten wir alle neue und ungewohnte Verhaltens- und Denkweisen annehmen, um ein anspruchsvolles, internationales Projekt zu verwirklichen – und das unter weltweit eingeführten Bedingun-

gen der strikten Reise- und Bewegungskontrolle und Quarantänemaßnahmen, die in unterschiedlichem Maße in ebenso unterschiedlichen politischen Kontexten durchgesetzt wurden. Unter diesen Umständen waren die außerordentlich zeitaufwändige Umgestaltung des Projekts sowie die starke Verzögerung in der Erstellung dieses Sammelbandes unvermeidlich, trotz der besten Bemühungen der Herausgeberinnen und der Autorinnen und Autoren. Wir sind daher sehr dankbar für die vielen Gespräche, die wir im DLA mit zahlreichen asiatischen Tagungs- und Projektpartnern – sowohl persönlich als auch online – führen konnten, seitdem internationale Reisen wieder möglich wurden, und freuen uns, dass dieser Band, so sehr er sich auch verzögert hat, dazu dienen kann, die im Jahr 2019 geführten Diskussionen zu würdigen und die Tür für weitere Gespräche in künftigen Kooperationen zu öffnen.

Madeleine Brook / Stephanie Obermeier

Yûji Nawata

Von der Idealität zur Materialität

*Literaturwissenschaft vor und nach der Wende 1989*¹

Die deutsch-deutschen Beziehungen vor und nach der Wende 1989 konnte ich nur als Nicht-Deutscher betrachten, wobei ich die Innenperspektive der Deutschen sehr oft nicht erfassen konnte. Trotzdem würde ich sagen, dass ich als Wissenschaftler eine eigene Erfahrung der Wende besitze. Diese Erfahrung möchte ich jetzt thematisieren und kontextualisieren, zuerst in einem europäischen und dann in einem globalen Kontext. Ich erlaube es mir daher – ganz im Gegensatz zu den üblichen Konventionen des wissenschaftlichen Schreibduktus –, mich in diesem Beitrag oft in der ersten Person auszudrücken. Ebenfalls möchte ich anmerken, dass es im Folgenden nicht um Literatur, sondern um Literaturwissenschaft geht.

Ich forschte 1995-98 und dann wieder 2004-05 am Seminar für Ästhetik der Humboldt-Universität zu Berlin am Lehrstuhl des Literaturwissenschaftlers und Medienhistorikers Friedrich Kittler (1943-2011). Bei jedem Aufenthalt hatte ich mit dem Zentrum für Literaturforschung (ZfL) im Osten der neuen Bundeshauptstadt zu tun, zum Beispiel durfte ich dort Vorträge halten. Am ZfL lernte ich auch Karlheinz Barck (1934-2012) kennen, der das Projekt ›Theorie und Geschichte ästhetischen Denkens‹ leitete. Diese beiden, Friedrich Kittler und Karlheinz Barck, versuchten, die Literaturwissenschaft im Sinne einer neuen Ästhetik neu zu definieren. Dies ist als Teil eines großen

1 Ich bedanke mich bei Lydia Schmuck (DLA) für die freundliche Unterstützung bei der Durchsicht des Nachlasses von Karlheinz Barck sowie bei der Entschlüsselung seiner Handschrift. Mein Dank gilt auch Susanne Holl und Andrea Tralles-Barck, die mir die Genehmigung zur Zitierung unveröffentlichter Texte von Friedrich Kittler bzw. Karlheinz Barck erteilt haben. Da ich hier meine eigene Erfahrung thematisiere, habe ich den mündlichen, persönlichen Ton des Vortrags beibehalten, den ich am DLA auf der Tagung ›Systemwechsel, literarisch. Ost- und West-Deutschland um 1989 im internationalen Vergleich‹ (3.-5.7.2019) gehalten habe.

kulturwissenschaftlichen Wandels in den deutschsprachigen Geisteswissenschaften zu sehen, der in den 80er-Jahren begann.² So war ich in der zweiten Hälfte der 90er-Jahre im Osten Berlins, d.h. in einer Phase, in der sich ein Wandel in den Geisteswissenschaften in ganz Deutschland vollzog. Es war zu spüren, dass die politische Wende 1989/90 diese Entwicklung in den Geisteswissenschaften beschleunigte. Das ist meine Wendeerfahrung, die aber erst einige Jahre später kam, nach der Wiedereröffnung des Brandenburger Tors.

Meine Fragen in diesem Beitrag sind die folgenden. Erstens: Was habe ich erfahren? Worin bestand diese kulturwissenschaftliche Wende, die fast gleichzeitig mit der politischen Wende 1989/90 begann und dann die deutschsprachigen Geisteswissenschaften, einschließlich der Literaturwissenschaft, ergriff? Zweitens: Was bedeutet diese kulturwissenschaftliche Wende im globalen Kontext? Kann diese wissenschaftliche Bewegung, die über die deutsch-deutschen Grenzen hinaus Gültigkeit erlangte, auch in einem größeren Zusammenhang Auswirkungen haben?

Beim Versuch, diese beiden Punkte zu diskutieren, möchte ich mich auf die beiden oben genannten Personen konzentrieren: Friedrich Kittler und Karlheinz Barck. Dabei möchte ich einige Materialien aus Barcks Nachlass im Besitz des Deutschen Literaturarchivs Marbach (DLA) hervorheben und im Kontext meiner kritischen Diskussion analysieren.

Friedrich Kittler wurde 1943 in Rochlitz in Sachsen geboren, zog aber 1958 mit seiner Familie in den Westen. Er studierte Germanistik, Romanistik und Philosophie in Freiburg im Breisgau und promovierte 1976. 1987 nahm er eine Professur für Neugermanistik an der Ruhr-Universität Bochum an. Im Jahr 1993 wechselte er auf den Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien der Humboldt-Universität zu Berlin. Er verstarb 2011.

Literaturgeschichte als Teil der Mediengeschichte zu analysieren, das war, kurzgefasst, die Methode der Literaturwissenschaft Friedrich Kittlers. Medien waren für ihn konkrete Dinge wie bewegliche Lettern, Phonographen oder Computer. Ein vollständiges Bild dieser Methode präsentierte Kittler in zwei Monografien: *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985) und *Grammophon, Film, Typewriter* (1986). Literatur wurde hier nicht mehr aus dem Geist des Autors bzw. der Autorin erläutert. Werkimmanente Interpretationen unter Ausschluss historischer Kontexte lehnte er ebenfalls ab. Stattdessen erläuterte Kittler beispielsweise

2 Vgl. Hartmut Böhme, »Kulturwissenschaft«, in: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin / New York 32000, S. 356-359, hier S. 359.

Goethes Literatur auf die damalige Situation des Buchdrucks hin.³ Kafkas Schriften analysierte er aus der damaligen Medienkonstellation heraus, die aus Grammophon, Film und Schreibmaschine bestand.⁴ Seine Methode, Literaturwissenschaft und Mediengeschichte auf diese Weise zu integrieren, scheint inzwischen in den deutschsprachigen Gebieten Allgemeingut geworden zu sein.

Friedrich Kittlers Brief an Karlheinz Barck vom 5. Dezember 1990 befindet sich im Besitz des DLA.⁵ Kittler thematisiert in diesem Brief den von Barck mitherausgegebenen und 1990 bei Reclam in Leipzig erschienenen Band *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, ein erfolgreiches Buch, das 2002 die siebte Auflage erreichte. Das griechische Wort *Aisthesis* bedeutet Wahrnehmung. Barcks *Wahrnehmung heute* ist eine Anthologie von Essays aus den Jahren 1967 bis 1988, in denen moderne Wahrnehmungen von Raum, Zeit, Gender usw. behandelt werden. Die Beteiligung des Romanisten Barck ist an der Vielzahl der Texte aus Frankreich sichtbar. Für Friedrich Kittler wird das Kapitel ›Medien/Simulacren‹⁶ mit Beiträgen von Paul Virilio, Jean Baudrillard, Shûhei Hosokawa und Kittler selbst besonders wichtig gewesen sein. Virilio bespricht hier den Film,⁷ Baudrillard das Video,⁸ Hosokawa ein in den frühen 80er-Jahren noch sehr neues Abspielgerät, den Walkman.⁹ Dargelegt wird in den drei Essays, wie diese Medien die Wahrnehmung des modernen Menschen veränderten. Kittlers Beitrag zu diesem Kapitel, »Fiktion und Simulation«, beschäftigt sich ebenfalls mit einem neuen Medium, mit der Computersimulation. Kittler identifiziert die Quelle der Computersimulation in den Versuchen der Alliierten im Zweiten Weltkrieg, deutsche Raketen abzuwehren.¹⁰ Im oben erwähnten Brief an Barck lobt Kittler dieses Buch als »Paradigma für eine Revolution von innen, in der Gutenberggalaxis selbst.«¹¹ Kittler meinte damit, dass dieses auf Papier in schwarz und weiß gedruckte Buch mit seinen Texten über neue Medien über die Welt von Papier und Lettern hinausgeht. Wo sah

3 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.

4 Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.

5 Friedrich Kittler an Karlheinz Barck, Bochum, 5.12.1990 (DLA, A:Barck).

6 Vgl. Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, Leipzig 1998, S. 165–276.

7 Paul Virilio, »Der Film leitet ein neues Zeitalter der Menschheit ein«, in: Barck u.a. (Anm. 6), S. 166–195.

8 Jean Baudrillard, »Videowelt und fraktales Subjekt«, in: Barck u.a. (Anm. 6), S. 252–264.

9 Shuhei Hosokawa, »Der Walkmann-Effekt«, in: Barck u.a. (Anm. 6), S. 229–251.

10 Vgl. Friedrich Kittler, »Fiktion und Simulation«, in: Barck u.a. (Anm. 6), S. 196–213, hier S. 196f.

11 Kittler (Anm. 5).

Kittler in diesem Brief den Grund für das Ende des Kalten Krieges? Denn Kittler schreibt hier eine Art Technikgeschichte der Kriege des 20. Jahrhunderts. Laut Kittler siegte der Westen wegen seines technologischen Vorsprungs gegenüber dem Osten:

Nur Gorbatschow oder sein Ghostwriter, wenn ich dem SPIEGEL-Dokument Nr. 1 vom Januar 1990 glauben darf, war in der Lagebeurteilung soweit wie Du und Deine Reclamverschworenen (»Durch sind wir aus der Sicht der Gesamtzivilisation in einer Reihe wichtiger Bereiche gewissermaßen in einer früheren technologischen Epoche stehengeblieben, während die Länder des Westens in die nächste eingetreten sind, die Epoche der Hochtechnologien«).¹²

In diesem Brief schlug Kittler Barck ein Symposium vor, ein »Projekt, in Trassenheide über Die [sic!] Waffe zu reden«, von dem wir nicht wissen, ob es zustande kam. Trassenheide ist ein Badeort auf der Insel Usedom und liegt unweit von Peenemünde, wo ab 1936 in der sogenannten Heeresversuchsanstalt militärische Raketen entwickelt wurden. 1943 wurden Peenemünde und – wegen fehlplatzierten Zielmarkierungen – der kleine touristische Badeort Trassenheide von britischen Luftstreitkräften bombardiert. Nach Kittler verstanden Ost- und Westdeutschland die Geschichte des Zweiten Weltkriegs auch als Technologiekrieg, der den Computer hervorbrachte und die technologischen Bedingungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmte. Unter diesen Bedingungen agierten sowohl die DDR als auch die BRD (mit allen unterschiedlichen Graden der Technikentwicklungen). So schrieb Kittler in seinem Text *Biogeographie* (1997): »West und Ost sind nur andere Namen des Selben.«¹³ Vermutlich sollte dies das Thema des von ihm vorgeschlagenen Symposiums sein. Ost und West hatten Gegensätze in Fragen der Ideologie inne, besaßen aber eine gemeinsame Technikgeschichte.

Karlheinz Barck wurde 1934 in Quedlinburg geboren. Er studierte 1953–58 Romanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin und promovierte 1966 an der Universität Rostock mit einer Studie über den spanischen Philosophen und Soziologen José Ortega y Gasset (1883–1955). Er arbeitete anschließend am Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften in Ostberlin, wo er 1976–91 den Bereich ›Theorie und Methodologie der Literaturwissen-

¹² Ebd.

¹³ Friedrich Kittler, »Biogeographie«, in: Jochen Hörisch (Hg.), *Mediengenerationen*, Frankfurt a.M. 1997, S. 90–97, hier S. 97.

schaft« und ab 1992 das Projekt ›Theorie und Geschichte ästhetischen Denkens‹ leitete.¹⁴

An dieser Stelle möchte ich eine sehr persönliche Erfahrung mit dem bekannten Romanisten beschreiben, der ich im Archiv sozusagen wiederbegegnet bin. Bei der Durchsicht von Barcks Nachlasskatalog¹⁵ fand ich einen Brief von mir an ihn, den ich im Herbst 2004 verfasst hatte.¹⁶ Mein Brief bezieht sich auf Walter Benjamin, dessen Rezeption in Japan Barck interessiert hatte. Als ich 2013 als Fellow zum ZfL kam, konnte ich Barck leider nicht mehr sehen, denn er war im vorigen Jahr gestorben. Heute vergibt das ZfL den Carlo-Barck-Preis für exzellente Dissertationen in Literatur- und Kulturforschung und zeichnet in dieser Form posthum den Romanisten aus, der im Freundeskreis gern Carlo genannt wurde.

Unter seinen Büchern ragt das von ihm mitherausgegebene, siebenbändige Werk *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* (2000–05) hervor, das Ergebnis des oben erwähnten Projekts ›Theorie und Geschichte ästhetischen Denkens‹. Obwohl dieses Werk als Höhepunkt seines beachtlichen wissenschaftlichen Schaffens angesehen werden kann, ist es dennoch seine Mitherausgeberschaft von *Wahrnehmung heute*, die mich in diesem Beitrag beschäftigt.

Die Anthologie wurde von vier Personen herausgegeben: Karlheinz Barck in Ostberlin, Heidi Paris und Peter Gente vom Merve-Verlag in Westberlin und Stefan Richter vom Reclam Verlag in Leipzig, bei dem der Band 1990 erschien. Am Ende des Bandes ist auch der Briefwechsel dieses Herausgeberteams zur Planung der Veröffentlichung aus dem Zeitraum von November 1988 bis Mai 1989 dokumentiert.¹⁷ In einem Brief vom 6. November 1988 weist Barck darauf hin, dass der französische Denker Paul Virilio »eine 200jährige deutsche Tradition der Technophobie in aestheticis« kritisiere¹⁸ und auch, dass »der antike Begriff der *téchnê* wieder aktuell geworden« sei.¹⁹ Ein gegenwärtiger französischer Denker und ein altgriechischer Begriff werden also herangezogen, um eine neue Ästhetik vorzuschlagen, die nicht mehr in der Tradition steht, die seit Alexander Gottlieb Baum-

14 Das Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften wurde 1992 in das Zentrum für Literaturforschung (ZfL) umbenannt und ist heute als das Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung bekannt.

15 Zu Barcks Nachlass vgl. Lydia Schmuck, »Der Nachlass Karlheinz Barck im Deutschen Literaturarchiv Marbach: erste Einblicke«, in: *Geschichte der Germanistik* 53/54 (2018), S. 167–171.

16 Yuji Nawata an Karlheinz Barck, Berlin, 2.9.2004 (DLA, A:Barck).

17 Barck u. a. (Anm. 6), S. 446–468.

18 Ebd., S. 451 f.

19 Ebd., S. 454. Hervorhebung im Original.

garten (1714-1762) oder dem deutschen Idealismus vorherrschte. Barck kommt es darauf an, nicht mehr idealistisch, sondern technisch bzw. materialistisch zu denken. So betont er im selben Brief in Großbuchstaben den Unterschied zwischen der »IDEALITÄT DES SINNS« und der »MATERIALITÄT DER SINNE«. ²⁰ Auch die Literatur findet einen Platz in diesem Versuch der Medientheorie: In den Essays von Felix Philipp Ingold (»Das Buch«) ²¹ und Michel de Certeau (»Die Lektüre: Eine verkannte Tätigkeit«) ²² wird nämlich das Lesen als wichtiger Faktor der Literatur thematisiert.

Nach mehrmaligem Briefwechsel zog Barck im April 1989 eine »Zwischenbilanz« über den Plan einer Anthologie. Sie ist zwar als Teil des Briefwechsels veröffentlicht, hätte sich jedoch ebenfalls sehr gut als Einleitung des Buches geeignet.

Zwischenbilanz:

Aisthesis – Wahrnehmung – andere Ästhetik

Titel und Auswahl des Bandes folgen einer Einstellung, die auf eine Neubestimmung von Ästhetik in doppelter Hinsicht hinaus will: 1. hinsichtlich einer längst fälligen Aufwertung der Sinne und 2. hinsichtlich einer Berücksichtigung von Technik/Technologie. Damit erinnern wir an die Aktualität von Benjamins Feststellung, daß besonders in Deutschland seit dem Idealismus sich eine technikfeindliche Auffassung und Betrachtung der Kunst durchgesetzt hat, die heute angesichts neuer Medien (spätestens) ihre Stunde der Wahrheit (oder ihr Dilemma) erfährt. Für uns in der DDR besteht ob der merkwürdigen (und noch wenig aufgeklärten) Tatsache, daß trotz Marxismus sich eine wirklich materialistische Sicht/Ansicht von Ästhetik nicht durchgesetzt hat, Grund, die Erfahrungen anderer Kulturen/Länder aufzuarbeiten und bekanntzumachen, in deren Denktraditionen die ästhetische Idealisierung nicht so mächtig gewesen ist. So z. B. in der englisch-amerikanischen Tradition, aus der ja nicht von ungefähr die Arbeiten von Marshall McLuhan kommen, oder die französische Tradition, in der der Enzyklopädismus der Aufklärung mit seiner Einheit von Hedonismus und Materialismus, von Technik und Kunst nie ausgestorben ist. ²³

Unter den Humanwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern der DDR stellte Barck, hinsichtlich seiner Idee einer technischen bzw.

²⁰ Ebd., S. 453.

²¹ Vgl. ebd., S. 289-294.

²² Vgl. ebd., S. 295-298.

²³ Ebd., S. 460f.

materialistischen Ästhetik, eine Ausnahme dar. Dazu trug die Tatsache, dass er Romanist war, zweifellos viel bei. Die Wissenschaften der DDR waren selbstverständlich vielfältig. Barck schreibt in seinem undatierten Text »Gewendete Wissenschaft?«, der sich im Nachlass am DLA befindet:

Es ist an der Zeit, ein von der Politik des Einigungsprozesses geprägtes Bild zu korrigieren, das die Wissenschaften in der DDR (und ihren gegenwärtigen Zustand) undifferenziert als eine homogene Landschaft darstellt. *Die Literaturwissenschaft* z.B. hat es ebenso wenig je gegeben wie *die DDR-Wissenschaft*[.]²⁴

Unter den Geisteswissenschaften in der DDR war die Romanistik – oder vielleicht besser: Barcks Romanistik – außergewöhnlich in dem Sinne, dass sie einem technischen Denken nah stand. Friedrich Kittler schreibt in dem oben erwähnten Brief an Barck vom »Hochtechnologiestandard einzig und allein der DDR-Romanistik«.²⁵ Auch Kittler studierte Romanistik – nicht in der DDR, sondern in Freiburg, in der Nähe Frankreichs. Zeitgenössische französische Denker waren Kittler genauso wie Barck vertraut. Frankreich fungierte manchmal als Katalysator, der die Geisteswissenschaften in Ost- und Westdeutschland zu einer neuen Synthese verhalf.

Es fand zu dieser Zeit, d.h. in den späten 80er- und den 90er-Jahren, mit Sicherheit eine Wende in den Geisteswissenschaften in Deutschland statt. Ein zentraler Punkt war die Fokussierung auf technische und materielle Aspekte der Kultur. Die Medienwissenschaft (z.B. von Friedrich Kittler), die Theorie des kulturellen Gedächtnisses (z.B. von Aleida und Jan Assmann), die Bildwissenschaft (z.B. von Horst Bredekamp) oder die Wissenschaftsgeschichte (z.B. von Hans-Jörg Rheinberger) sind hier nur einige Beispiele, die alle um diese Zeit die ersten Genese- und Entwicklungsphasen durchmachten und kulturelle Phänomene von technischen und materiellen Bedingungen aus analysierten. Diese Wissenschaften wurden oft als Kulturwissenschaft bezeichnet und avancierten zu beliebten Methoden der Literaturwissenschaft.²⁶ Auch in diesem Zug, und nicht nur im Zusammenhang mit der politischen Wende, wurde das ZfL an der Akademie der Wissenschaft-

24 Karlheinz Barck, »Gewendete Wissenschaft?«, undatiert (DLA, A:Barck). Hervorhebung im Original.

25 Kittler (Anm. 5).

26 Auch das Schiller-Nationalmuseum und das Literaturmuseum der Moderne in Marbach scheinen ihre Ideen manchmal aus der Kulturwissenschaft zu schöpfen. Technizität und Medialität der Literatur gehören zu den Themen ihrer Ausstellungen, wie etwa in der Ausstellung »#LiteraturBewegt 1: »Lachen.

ten der DDR als Zentrum für Literaturforschung neu organisiert. Schon in den 90er-Jahren war es ein kulturwissenschaftliches Institut, wie sein späterer Name – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung – erst im Nachhinein explizit machte. Barck war an diesem Institut vor und nach 1989 tätig und spielte mit seiner technischen Ästhetik bei der kulturwissenschaftlichen Wende der deutschen Geisteswissenschaften eine prägende Rolle.

Nun zur zweiten Frage, die ich am Anfang dieses Beitrags stellte: Könnte die Kulturwissenschaft, die über die deutsch-deutsche Grenze Gültigkeit fand, auch über die Grenze Europas hinaus wirken?

Wie betrachtete Karlheinz Barck diese Frage? Eine undatierte, handschriftliche Notiz in seinem Nachlass am DLA bietet einige mögliche Hinweise auf seine Meinung.

Ästhetik + Eurozentrismus

Der Ursprung der Ästhetik im griechischen Logos und dann im dt. Idealismus ist *die* Provokation der Künste und Kulturen, die sich dann entreißen im 20. Jh.

Der Surrealismus ist der erste Schauplatz einer Revision dieser Herrschaftstradition.

U. jetzt (2005) die Arbeit von

*Iris Därmann*²⁷

Mit der Arbeit der Kulturwissenschaftlerin Iris Därmann meint Barck wahrscheinlich deren Monografie *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie* (2005). Därmann analysiert kritisch, wie europäische Philosophinnen und Philosophen, die im Logos (»in den Schranken des Griechischen«)²⁸ befangen waren, »fremde« Kulturen, wie sie von der Ethnologie vermittelt wurden, nicht angemessen besprechen konnten. Barcks Notiz impliziert, dass eine neue Ästhetik, die jenseits des griechischen Logos und des deutschen Idealismus funktioniert, auch außereuropäische Kulturen behandeln kann.

Was bei Barck eine Implikation bleibt, wird bei Friedrich Kittler explizit. Meine Arbeit unter seiner Betreuung in den 90er-Jahren zielte darauf ab, neuere deutsche und neuere japanische Literatur auf der

Kabarett« (19.5.2019–15.9.2019) und »Hands on! Schreiben lernen, Poesie machen« (29.9.2019–01.03.2020).

27 Die handschriftliche Notiz ist – wie Abb. 1 deutlich macht – an manchen Stellen leider nur schwer lesbar. Etwaige Fehler in der Transkription sind daher ausschließlich meine eigenen.

28 Iris Därmann, *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*, München 2005, S. 19.

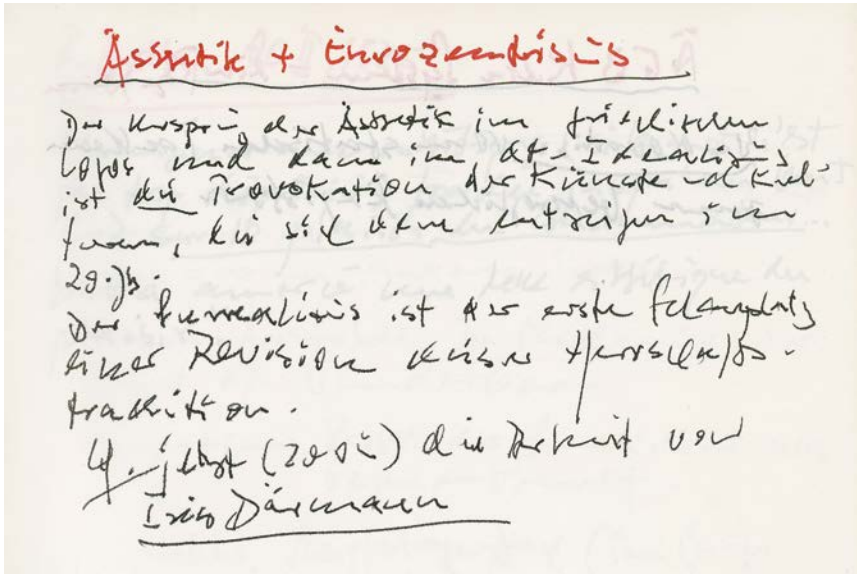


Abb. 1 Karlheinz Barck, »Ästhetik + Eurozentrismus«, undatiert (A:Barck, DLA).

Basis der Mediengeschichte miteinander zu vergleichen.²⁹ Ich wagte es, Friedrich Kittler nicht nur postalisch, sondern auch telefonisch zu kontaktieren mit der Bitte, diese Forschung zu betreuen. Auf mein Schreiben, dem ein Forschungsplan beilag, antwortete er am 12. Juli 1994 mit einem Brief, den ich auch dem DAAD vorlegte (es existierte ein DAAD-Stipendium, das auch für ein Postdoc-Projekt aus Ostasien offen war). Dieser Brief wurde nicht mehr mit der Schreibmaschine, sondern mit einem Textverarbeitungsprogramm geschrieben:

Aber auch in systematischer oder komparatistischer Absicht – und welche japanische Germanistik unterstände nicht der Verpflichtung zu vergleichen? – scheint mir die Frage nach Medientechniken eine der wenigen möglichen Schnittstellen, um zwischen verschiedenen Literaturen von heute internationale Bezüge herzustellen.

Kittler sprach mir gegenüber einmal davon, dass er sich wegen eines Textes von Martin Heidegger (1889-1976) für meine Forschung inter-

²⁹ Das Ergebnis wurde veröffentlicht: Yûji Nawata, *Vergleichende Mediengeschichte. Am Beispiel deutscher und japanischer Literatur vom späten 18. bis zum späten 20. Jahrhundert*, Paderborn 2012.

Bemühungen aufs engste verbindet. Aber auch in systematischer oder komparatistischer Absicht – und welche japanische Germanistik unterstände nicht der Verpflichtung zu vergleichen? – scheint mir die Frage nach Medientechniken eine der wenigen möglichen Schnittstellen, um zwischen verschiedenen Literaturen von heute internationale Bezüge herzustellen.

Gründung:	Konto-Nr.:	BLZ:
-----------	------------	------

Abb. 2 Ausschnitt aus dem Brief von Friedrich Kittler an Yuji Nawata, Berlin, 12.7.1994 (Privatbesitz: Nawata).

essierte. Der Text – *Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden* –, der 1953/54 entstand, ist ein Dialog und basiert auf einem Gespräch, das tatsächlich zwischen ihm und dem japanischen Germanisten Tomio Tezuka (1903–1983) stattfand.³⁰ Hier zweifelt der Fragende (Heidegger) daran, dass die europäische Ästhetik ein ostasiatisches Denken erläutern kann.³¹ Genauso wie Barck meint Heidegger, dass die Ästhetik eine europainterne Wissenschaft bleibt. Der Text ist eine Diskussion über die Sprache, manchmal über die japanische Sprache, geführt in der Sprache, in diesem Fall in der deutschen Sprache. Er ist ein kompliziertes Sprachspiel, das zu keinem klaren Fazit kommt.³² Meine vielen Dialoge mit Kittler kamen dank des Gesprächs von Heidegger und Tezuka zustande, waren allerdings viel einfacher, weil wir nicht über abstrakte sprachliche Begriffe, sondern über konkrete Materialien und Techniken sprachen und dies nicht als Philosophen, sondern eher als Historiker. Gegenstand, Zeitraum und Ort sollten bei unseren Diskussionen immer klar sein.

Der zentralen These von Kittlers späten Jahren stimme ich allerdings nicht zu. Kittler wollte, bewusst und explizit eurozentrisch, in der Geburt des griechischen Alphabets bei Homer eine singuläre Bedeutung in der Mediengeschichte erkennen.³³ Mein Bild ist ein anderes: Die antiken Kulturtechniken aus den Gebieten zwischen Ägypten und China erreichten – mit gewissen Verzögerungen – Peripherien wie Europa oder Japan. So betrachtet ist es möglich und sogar nötig, mit Kittlers Methode eine globale, nicht-eurozentristische Mediengeschichte zu schreiben und auf dieser Basis eine integrierte Weltliteraturgeschichte zu verfassen, die kein einfaches Bündel von National-

30 Vgl. Martin Heidegger, »Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden«, in: ders., *Gesamtausgabe*, I.XII. *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt a.M. 1985, S. 79–146, zur Entstehung vgl. S. 259.

31 Vgl. ebd., S. 82.

32 Vgl. Nawata (Anm. 16), S. 24. Tezuka selbst sagt im Gespräch: »Mir scheint, wir bewegen uns jetzt im Kreis.« Heidegger (Anm. 30), S. 142.

33 Vgl. Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik*, I.I., *Aphrodite*, München 2006.

literaturgeschichten ist.³⁴ Denn eine technische Ästhetik nach Kittler oder Barck, die nicht idealistisch, sondern sachlich denkt und deshalb über die deutsch-deutsche Grenze hinweg ihre Gültigkeit findet, kann bestimmt auch über Europa hinaus und über Sprachgrenzen hinweg funktionieren.

34 Vgl. Yûji Nawata, »Europe in the Global History of Culture, or: Journeying to a Japanese Cape with Friedrich Kittler«, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 51 (2019) H. 1, S. 113-134.

Konstantin Ulmer

Im meuterland

Die Zerstörung der DDR und der Aufbau-Verlag

Die DDR ist verschwunden. Nach 40-jährigem Bestehen hat sie sich 1989/90 aufgelöst. Nicht in Luft, nein: Sie hat sich aufgelöst in der bzw. in die Bundesrepublik, der sie nach Artikel 23 des Grundgesetzes beigetreten ist. Geräuschlos war ihr Verschwinden allerdings nicht. Ihm gingen massive Störungen voraus.¹ Aber reicht dieser Begriff aus, um den Anfang des Verschwindens der DDR zu beschreiben, die Auflösung, den Systemwechsel?

Im Mai 2019 erfuhr ein anderer, stärkerer Begriff eine unerwartete Konjunktur, nachdem der YouTuber Rezo sich in die politische Debatte um die Europawahl eingemischt hatte. Für den Titel seines inzwischen 18,5 Millionen Mal aufgerufenen (Stand April 2021) Videos »Die Zerstörung der CDU«² ist er vielstimmig angegriffen worden, vor allem aus dem Lager der »Zerstörten«. An deren Argumentation zeigte sich, dass ein Großteil von ihnen nicht besonders YouTube-affin ist, weil sie den Begriff, der im Netzjargon anders definiert ist als im herkömmlichen Sprachgebrauch, lediglich als Sprachaggression deuteten. Marcus Beckedahl, Chefredakteur des Blogs netzpolitik.org, versuchte aufzuklären, indem er schrieb, »zerstören« heiße »jemanden argumentativ auseinandernehmen«.³ Interessant ist auch die Definition,

1 Zum Begriff der Störung bzw. Aufstörung vgl. etliche Veröffentlichungen des Gießener Literaturwissenschaftlers Carsten Gansel, z.B. Carsten Gansel/ Norman Ähtler, »Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften – Einleitung«, in: dies. (Hrsg.): *Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin 2013, S. 7–13, oder Carsten Gansel, »Zur Kategorie ›Störung‹ in Kunst und Literatur – Theorie und Praxis«, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 61/4 (2014), S. 315–332.

2 Rezo ja lol ey, »Die Zerstörung der CDU«, <https://www.youtube.com/watch?v=4Y1lZQsyuSQ> (Zugriff: 11.6.2025).

3 Marcus Beckedahl, »Rezo vs. CDU – Wer ist hier alternativlos«, <https://netzpolitik.org/2019/rezo-vs-cdu-wer-ist-hier-alternativlos/> (Zugriff: 11.6.2025).

die Rezo selbst gibt: »Dieses Video wird kein langweiliges Politikvideo. Das wird diesmal wirklich 'n Zerstörungsvideo. Nicht, weil ich aktiv versuche, jemanden zu zerstören, sondern weil die Fakten und Tatsachen einfach dafür sprechen, dass die CDU sich selbst, ihren Ruf, und ihr Wahlergebnis damit selbst zerstört.«⁴ Die Definition der Zerstörung als Selbstzerstörung passte zu einer Darstellung des 2014 verstorbenen Ost-Berliner Literaturkritikers und wissenschaftlers Werner Liersch, der über den Staat, in dem er einen wesentlichen Teil seines Lebens verbrachte, Folgendes schrieb: »Es gibt das Wort, dass eine Regierung weniger dem Wirken der Opposition, als ihren eigenen Fehlern unterliegt. Die 40 Jahre DDR-Geschichte sind eine 40-jährige Geschichte der Selbstzerstörung.«⁵

Die Zerstörung der DDR zeichnete sich auch im literarischen Feld ab. Ihr gingen reihenweise kleinere und größere Irritationen voraus, Aufstörungen, Emanzipationsbewegungen. Der Aufbau Verlag, der bedeutendste Verlag der DDR,⁶ war ein Seismograf für diese Entwicklung, mitunter sogar ihr Epizentrum. Den Aufbau Verlag und die Zerstörung der DDR möchte ich der Dramatik der historischen Ereignisse folgend als klassisches Drama vorstellen.

Exposition: Der Vorzeigeverlag und die großen Verstörungen

Am Anfang, im Sommer 1945, waren Trümmer. Berlin lag in Schutt und Asche. Ähnlich wüst wie auf den Straßen sah es nach zwölf Jahren Nazi-Herrschaft und sechs Jahren Weltkrieg in den Köpfen der Besiegten und der wenigen, die sich befreit fühlten, aus. Die Hinterlassenschaft des Nazi-Regimes, das am 8. Mai kapituliert hatte, war in jeder Hinsicht gewaltig.

Im noblen Ortsteil Dahlem war die Verwüstung nicht ganz so massiv. Dort, im Südwesten der Stadt, trafen sich am 16. August 1945 Klaus Gysi, Kurt Wilhelm, Heinz Willmann und Otto Schiele in der Wohnung des Letzteren. Sie kamen zusammen, um einen Verlag zu gründen, dessen Name als Programm zu lesen war, als Aufruf und Hoffnung: Aufbau.

4 Rezo ja lol ey (Anm. 2), Minute 1:12-1:27.

5 Werner Liersch, »Die Hoffnung trog. Jürgen Jahns Partisanenunternehmen über Ernst Bloch in der DDR klärt ein beschämendes Kapitel Zeitgeschichte auf«, in: *der Freitag*, 7.9.2007.

6 Vgl. zu dieser Einschätzung Christoph Links, *Das Schicksal der DDR-Verlage. Die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, Berlin 2016, S. 253.

Bei der Suche nach Autorinnen und Autoren konnte sich der Verlag auf den unmittelbar zuvor gegründeten Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands stützen, dessen Präsident Johannes R. Becher (1891-1958) geworden war. Becher, im Juni 1945 aus dem Moskauer Exil zurückgekehrt, war ein glühender Vertreter der These vom »Gewinn der Niederlage«. ⁷ Landauf, landab predigte er in pathosriefenden Reden und Gedichten, dass nach der Apokalypse die Auferstehung Deutschlands folgen müsse. ⁸ Das verlegerische Mittel, um die Auferstehung voranzutreiben, unterstand ihm bald auch offiziell: Im Herbst 1945 übertrugen die Gesellschafter ihre Verlagsanteile an den Kulturbund. Doch Becher blieb im Hintergrund. Verlagsleiter wurde 1947 der SU-Exilant Erich Wendt, Cheflektor der US-Exilant Max Schroeder.

Mit diesem institutionellen und personellen Rückgrat wuchs Aufbau in Windeseile zu einer Heimstatt für Exilautorinnen und -autoren wie Lion Feuchtwanger, Anna Seghers und Arnold Zweig heran, verlegte außerdem »humanistische Klassiker« wie Goethe, Heine und Keller sowie erstaunlich viele der Im-Lande-Geblienen wie Hans Fallada, Ernst Wiechert und sogar Gerhart Hauptmann. Die Erfolge der Frühzeit, der Klang der Autorinnen- und Autorennamen und die Höhe der Auflagen waren derart beeindruckend, dass der Verlag bereits vor der Gründung der DDR zu einem Zentrum des literarischen Lebens und zu einem konsekrationsmächtigen Label geworden war. ⁹ Mit der Gründung im Oktober 1949 wurde das Unternehmen dann zum Vorzeigeverlag eines sozialistischen Staates und spätestens damit zu einer »grunddialektischen Angelegenheit«. ¹⁰ Im Verlagsleben und im Programm standen Abhängigkeiten neben Autonomiebestrebungen, Politik neben Kunst, Zensur neben Courage. Willi Bredel stand neben Bertolt Brecht, Alexander Abusch neben Ernst Bloch, Adam Scharrer neben Heinrich Mann. Von dieser Dialektik ausgehend arbeitete der Aufbau Verlag an einem ästhetischen Bezugskoordinatensystem, das auch deswegen ein heikles Unterfangen war, weil die SED die Literatur

7 Zitiert nach Gerd Dietrich, »Kulturbund«, in: Gerd-Rüdiger Stephan [u.a.] (Hrsg.), *Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch*, Berlin 2002, S. 530-559, hier S. 532.

8 Vgl. Johannes R. Becher, *Deutsches Bekenntnis. Drei Reden zu Deutschlands Erneuerung*, Berlin 1945.

9 Vgl. zu den Gründungsjahren des Verlags und der öffentlichen Wahrnehmung Konstantin Ulmer, *Man muss sein Herz an etwas hängen, das es verlohnt. Die Geschichte des Aufbau Verlages 1945-2020*, Berlin 2020, S. 9-36.

10 Gunnar Cynybulk, »Zurück in die Zukunft. Eröffnungsrede«, in: Gunnar Cynybulk / Franziska Günther (Hrsg.), *Zurück in die Zukunft. Gestern. Heute. Aufbau*, Hauspublikation Aufbau Verlag 2015, S. 25.

unglaublich ernst nahm, ihr, im besten und im schlimmsten Sinn, alles zutraute. Davon zeugen nicht zuletzt die großen und kleinen Erschütterungen wie die Entstalinisierung und der Ungarn-Aufstand 1956, das Kahlschlagplenum 1965 oder die Biermann-Ausbürgerung und ihre Folgen 1976.

Die drei genannten Fälle verraten zudem viel über das kulturpolitische Selbstverständnis der SED. Folgt nach systemtheoretischer Darstellung auf einen Störimpuls eine Selbstirritation des Systems und schließlich eine Systemevolution,¹¹ versuchte die Systempartei anders zu verfahren. Sie konnte ein leises literarisches Rauschen nicht verhindern, »entstörte« die Konflikte aber, zumindest wenn sie ihr zu groß, zu folgenreich erschienen, nicht mit Kommunikation, sondern mit der Keule. Einen Schritt auf die Aufstörer zugehen konnte sie nur, wenn sie ihn als Schritt nach vorne verkaufen konnte. Das funktionierte mal mehr, mal weniger gut, bis zum letzten der genannten Fanalfälle. Mit Rezo gesprochen: Spätestens mit dem Versuch, Biermann zu zerstören, war die Selbstzerstörung des Politbüros und des Zentralkomitees (ZK) der SED unaufhaltbar. Der Konflikt ließ sich nicht mehr entstören. Er war irreversibel.

Katastase: Die Störfälle der Vorwendezeit

Die Ausbürgerung des aufmüpfigen Liedermachers im November 1976 mit ihren vielfältigen Folgen gilt als »historische Zäsur in der kulturpolitischen Entwicklung« der DDR, die, so Roland Berbig in der Einleitung seiner 1994 erschienenen Dokumentensammlung *In Sachen Biermann*, in ihrer »außerordentliche[n] Dimension [...] über die Literaturgeschichte weit hinausgreift«. ¹² Tatsächlich lässt sie sich als Anfang vom Ende interpretieren, als Beginn der Wende. Denn mit dem Fall Biermann ging ein Mentalitätssturz der Intelligenz einher, eine Spaltung innerhalb des literarischen Felds, schließlich eine Ausreisewelle von Sozialistinnen und Sozialisten aus dem real existierenden Sozialismus der DDR. Einer der ersten, die die Post-Biermann-DDR verließen, war Thomas Brasch (1945–2001), der einst von seinem Vater Horst denunziert worden war, nachdem er 1968 Flugblätter gegen die

¹¹ Vgl. Gansel/Ächtler (Anm. 1), S. 10.

¹² Roland Berbig/Holger Jens Karlson, »Leute haben sich als Gruppe erwiesen«. Zur Gruppenbildung bei Wolf Biermanns Ausbürgerung«, in: Roland Berbig [u.a.] (Hrsg.), *In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*, Berlin 1994, S. 11–28, hier S. 11.

Intervention in Prag verteilt hatte. In der Bundesrepublik wurde Brasch 1977 mit *Vor den Vätern sterben die Söhne*, erschienen bei Rotbuch, bekannt, kurz darauf legte Suhrkamp *Kargo* vor, eine Mischung aus Prosa, Gedichten, Dialogen, Zitaten, Dokumenten und Fotos, die Heiner Müller im *Spiegel* wie folgt kommentierte: »Das Buch dokumentiert nicht den Prozeß einer Desillusionierung, die Enttäuschung liegt vor der Niederschrift, der Text ist ihre Folge.« Und weiter: »Die Generation der heute Dreißigjährigen in der DDR hat den Sozialismus nicht als Hoffnung auf das *Andere* erfahren, sondern als deformierte Realität.«¹³

Für diese »deformierte Realität« suchte Brasch in seinem offensiven Spiel mit Gattungsgrenzen die passende literarische Sprache. Der Form maß auch er eine politische Bedeutung zu, aber er kehrte sie um: Anstelle eines volksverbundenen, monosemantischen, wie auch immer gearteten sozialistischen Realismus wollte er bei den Leserinnen und Lesern durch Montagetechniken eine »produktive Ratlosigkeit«¹⁴ erzeugen. Braschs Generation hatte bald ihren eigenen Namen, der vom Titel eines 1980 bei Aufbau erschienenen Bandes stammte: *Hineingeboren* von Uwe Kolbe.

Für die Zensurbehörde in der DDR, die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel (HV), war der 1957 geborene Kolbe, der als Hineingeborener sein Land im 1980 veröffentlichten generationsnamensprägenden Gedicht als »Stacheldrahtlandschaft« bedichtete, ein schwieriger Fall. Sie führte mit Autor und Verlag eine ausführliche Stellendiskussion, kämpfte gegen einzelne Gedichte, gegen eine Widmung für die 1977 nach West-Berlin übergesiedelte Sarah Kirsch und gegen Verse wie »ich will anarchie gegen jede institution«¹⁵ – eine Zeile, die man als »weißen Elefanten« deuten kann, der auffiel und rausfliegen musste, in dessen Schatten aber anderes Kritisches durchlaufen konnte. Da Verlag und Autor entgegenkommend beim Feilschen um die Verhandlungsmasse waren, kamen die Gespräche gut voran. Schließlich schickte der zuständige Aufbau-Lektor Günther Drommer der HV eine Notiz, in der er etliche Änderungen bekanntgab und den HV-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeitern mit dem abschließenden Statement zu überzeugen versuchte, »die äußerlich reibungsfreie, wirklich schnelle Publikation [...] dürfte als nicht unbedeutender

13 Heiner Müller, »Wie es bleibt, ist es nicht«, in: *Der Spiegel* (12.9.1977). Hervorhebung im Original.

14 Margarete Hässel/Richard Weber, *Arbeitsbuch Thomas Brasch*, Frankfurt a.M. 1987, S. 167.

15 Notiz zur Druckgenehmigung Lyrik-Manuskript Uwe Kolbe von Meta Borst, 11.6.1979 (Bundesarchiv, DR 1/2119).

kulturpolitischer Erfolg gewertet werden.«¹⁶ Drommer wusste natürlich, dass die kulturpolitischen Erfolge in der Post-Biermann-Zeit sehr rar gesät waren – und er wusste auch, dass die HV-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeiter oft entgegenkommend waren, sobald sie Argumente an der Hand hatten, die sie gegebenenfalls zu ihrer eigenen Verteidigung anführen konnten, denn sie, die Zensorinnen und Zensoren, fürchteten den sogenannten vierten Zensor, der im ZK oder im Politbüro saß und der oft ebenso hart wie willkürlich zuschlug.

Hineingeboren hatte also nach dieser Vorarbeit erscheinen können. Doch trotz des geglückten Einstands ahnte der legendäre Franz Fühmann (1922–1984) in seinem Nachwort, dass Kolbe kein konfliktfreies Dichterleben in der DDR bevorstand:

Aus einem Alltag, der Epigonales züchtet und hätschelt, ragen diese Gedichte so heftig, daß man sich ihnen stellen soll. Bis dahin noch einmal: Ecce poeta! und willkommen soll er uns sein! Schwer genug wird er's noch haben; er macht sich's ja selbst schwer, denn leichter geht's nicht.¹⁷

Der paratextuelle Kassandraruf Fühmanns sollte sich schnell bewahrheiten. Im Verlag ging kurz nach der Veröffentlichung des Gedichtbands ein Schreiben des Kulturrats aus Saalfeld ein, in dem eine Lesung des Autors »als Provokation, Staatsverleumdung und Beleidigung unserer Werktätigen« angeschwärzt wurde.¹⁸ Günther Drommer versicherte der HV daraufhin, dass Kolbe »eine solche Dummheit« nicht mehr begehen werde.¹⁹ Die folgende »Dummheit« war in der Tat deutlich subtiler: Kolbe veröffentlichte in der Anthologie *Bestandaufnahme 2* 1981 einen Text mit dem Titel *Kern meines Romans*, bei dem nicht die Zensorinnen und Zensoren, sondern erst eine aufmerksame Leserin das Akrostichon entschlüsselte, das sich aus den großen Anfangsbuchstaben der Wortreihen bilden ließ. »Eure Maße sind elend«, ließ sich auf diese Weise lesen, »Euren Forderungen genügen Schleimer«, »Eure ehemals blutige Fahne bläht sich träge zum Bauch«, »Eurem Heldentum den Opfern widme ich einen Orgasmus« und schließlich: »Euch mächtige Greise zerfetze die tägliche Revolu-

16 Notiz von Günther Drommer, 16.6.1979 (Bundesarchiv, DR 1/2119).

17 Franz Fühmann, »Anläßlich der Gedichte Uwe Kolbes«, in: Uwe Kolbe, *Hineingeboren. Gedichte 1975–1979*, Frankfurt a.M. 1982, S. 131–137, hier S. 137.

18 Brief des Rates für Kultur Saalfeld an den Aufbau-Verlag, 14.5.1980 (Bundesarchiv, DR 1/2119). Kolbe war gemeinsam mit der Sängerin Barbara Thalheim und Richard Pietraß aufgetreten und hatte auch Gedichte gelesen, die aus dem Band herausgeflogen waren.

19 Aktennotiz von Günther Drommer, 27.5.1980 (Bundesarchiv, DR 1/2119).

tion«. ²⁰ Aber noch hielten die »mächtigen Greise« die Fäden in der Hand: Die *Bestandsaufnahme* 2 verschwand aus den Buchhandlungen und der nächste Kolbe-Band mit dem Titel *Bornholm II* konnte erst 1986 bei Aufbau erscheinen. Dass kein »Bornholm I« existierte, wussten die geübten Leserinnen und Leser im Leseland durchaus zu entschlüsseln.

Die »Hineingeborenen« hatten in Kolbe einen Repräsentanten, obwohl er nicht unbedingt ein typisches Beispiel für seine Dichtergeneration war. Zwar wohnte er wie sie alle in einer schäbigen Hinterhofwohnung, jobbte dies und das und schlenderte mit anarchistischem Habitus durch den real existierenden Sozialismus, doch unterschied er sich von vielen seiner Mitstreiterinnen und Mitstreiter in zwei Punkten. Erstens war er seit seinem Debütband *Hineingeboren* (1980) ein Autor, der bereits ein eigenes Buch vorweisen konnte, und zweitens nutzte er avantgardistische Formtraditionen in anderer Art und Weise als Sascha Anderson, Stefan Döring, Jan Faktor, Bert Papenfuß-Gorek oder Rainer Schedlinski. Sie, die Dichterinnen und Dichter der von Adolf Endler getauften »Prenzlauer-Berg-Connection«, hatten indes einen eigenen Umgang mit der kontrollierten literarischen Öffentlichkeit gefunden, indem sie sich eine Suböffentlichkeit geschaffen hatten, sich trafen, lasen, malten, musizierten und gaben inoffizielle Zeitschriften, Grafik-Lyrik-Mappen und Tape-Produktionen in Kleinstauflagen von Hand zu Hand weitergaben. Dass sie damit die Zensur umgingen, war ein Effekt, der mit der formalästhetischen Zerstörung einer funktionalen Literatursprache in ihrer Lyrik korrespondierte. Beides – Veröffentlichungsform und Literatursprache – trafen sich mit den literaturtheoretischen Überlegungen der Dichterinnen und Dichter, die eher Meute als Gruppe waren. Bei einer ihrer »Zersammlungen« legten Papenfuß-Gorek, Döring und Faktor ein Manifest mit dem Titel *Zoro in Skorne* – Rotwelsch für »Unbehagen in der Kunst« – vor, dessen Kernpunkt die »Unkontrollierbarkeit« war. ²¹

Dass die Autoren für diese Unkontrollierbarkeit die Nichtveröffentlichung in der offiziellen literarischen Öffentlichkeit in Kauf nahmen, ist allerdings nur die halbe Wahrheit. Einige von ihnen wurden in Zeitschriften wie der *Neuen Deutschen Literatur* oder *Sinn und Form* und in Anthologien gedruckt. Bereits 1981 hatte zudem die Akademie der Künste eine Sammlung in Auftrag gegeben, die bald verworfen,

²⁰ Kolbes *Kern meines Romans* findet sich u.a. in Hiltrud Herbst / Anton G. Leitner (Hg.), *Weltpost ins Nichtall. Poeten erinnern an August Stramm*, Münster 2015, S. 14f.

²¹ Peter Böthig, »Literatur des Prenzlauer Bergs«, in: Michael Opitz / Michael Hofmann (Hrsg.), *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren, Institutionen, Debatten*, Stuttgart/Weimar 2009, S. 192–194, hier S. 193.

von Elke Erb mit Unterstützung von Anderson und Papenfuß-Gorek unter dem geänderten Arbeitstitel »Leila Anastasia« weitergeführt wurde und die beim Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch (KiWi) auf großes Interesse stieß. Stasi und HV waren deswegen in heller Aufregung. Man fürchtete nicht nur die Texte an sich, nicht nur die Veröffentlichung im Lager des Klassenfeinds, sondern auch die Gruppenbildung, die ein repräsentativer Überblick hätte verstärken können. An den Aufbau Verlag ging der Auftrag, seinen Einfluss bei den beteiligten Autorinnen und Autoren geltend zu machen, immerhin bestanden mit einem Teil von ihnen bereits Förder- und Buchverträge. Außerdem sollte der Verlag ein Gutachten zu dem Manuskript erarbeiten, das von der Cheflektorin Ruth Glatzer unterzeichnet war. Auch Elmar Faber, seit 1983 Verlagsleiter, war persönlich interessiert an der Sammlung und dachte über eine strenge, profilbestimmende Auswahl nach. Gleichzeitig bestätigte er aber dem stellvertretenden Kulturminister und HV-Leiter Klaus Höpcke, dass die Vorbehalte der Zensur durchaus zutreffend seien:

Ich erkenne im Manuskript keine Suche nach ›Möglichkeiten, in unserer durch sich selbst gefährdeten Zivilisation zu bestehen‹, so wie es Elke Erb im Brief an mich zu motivieren versucht. Ganz im Gegenteil gibt es im Manuskript vielfältige resignative und nihilistische Tendenzen, Elegisches, Verharrendes, Verzweifelndes. Selbstmord und Tod sind beliebte Motive. Anarchistisches, Chaotisches schauen mannigfach hervor.²²

Auch in Richtung Westen wurde Druck gemacht: Faber suchte das Gespräch mit KiWi und teilte den Kölnern mit, dass die Publikation der Anthologie einen Abbruch der Verlagsbeziehungen zur Folge haben könne. Im selben Atemzug diskutierte er die Möglichkeiten einer Kooperation. Doch vor allem die Forderung Fabers, alle Autorinnen und Autoren, die die DDR verlassen hatten, herauszunehmen, war für die Herausgeberin und den westdeutschen Verlag unerfüllbar. 1985 veröffentlichte KiWi unter dem Titel *Berührung ist nur eine Randerscheinung* schließlich die Anthologie, die heute in keiner Literaturgeschichte fehlt.²³

22 Elmar Faber an Klaus Höpcke über »Leila Anastasia«, 15.5.1984 (Aufbau-Archiv Staatsbibliothek Berlin).

23 Vgl. zur Publikationsgeschichte z.B. Klaus Michael, »Berührung ist nur eine Randerscheinung. Die deutsch-deutsche Geschichte einer Anthologie«, in: Siegfried Lokatis/Ingrid Sonntag (Hrsg.), *100 Jahre Kiepenheuer Verlage*, Berlin 2011, S. 264–274.

Aufbau, das sich den Jungen weitgehend verweigert hatte bzw. verweigern hatte müssen, feierte sich zum 40. Geburtstag derweil selbst und beschwor seine Verlagsgeschichte als Geschichte der antifaschistischen Literaturvermittlung: Die Festveranstaltung zum Jubiläum wurde vom Fernsehen begleitet, es erschien ein verlagsgeschichtlicher *Almanach* und eine zweibändige Verlagsbibliografie, eine Reprint-Kassette mit sechs Büchern aus der Produktion 1945, es gab einen Schaufenster-Wettbewerb für Buchhandlungen, eine Ausstellung in der Staatsbibliothek Berlin und einige Aktionen im Westen, darunter eine Ausstellung in Köln, eine Bücherschau in Saarbrücken sowie eine Lesetour durch 25 westdeutsche Buchhandlungen.²⁴

Peripetie: Die Zerstörung der DDR

Bereits im Windschatten der Feierlichkeiten zum 40. Verlagsgeburtstag hatte Faber die Erschließung marginalisierter Epochen und Strömungen gefordert und dabei das Mittelalter, den Expressionismus und den Konstruktivismus genannt.²⁵ Zudem hatte er in einem Interview mit der LDPD-Zeitung *Der Morgen* gesagt:

Verschwiegen sei dennoch nicht, daß uns die Zwanzigjährigen unter den Autoren ein wenig fehlen. Man vermißt die von unverwechselbaren Tönen lebenden jungen Originalgenies, die experimentierfreudig sind, ohne epigonal zu sein, und die unsere komplizierte Welt mit klarem politischen Verstand durchschauen.²⁶

Im Mai 1986 lud er schließlich neun der *Randerscheinungs*-Autorinnen und Autoren ein, um »über die Bedingungen für künftige Veröffentlichungen in der DDR zu beraten. Das Ansinnen einer erneuten Überblickssammlung für die DDR wurde von den anwesenden Autoren entschieden zurückgewiesen, da es Zeit sei für eigenständige Publikationen.«²⁷ Faber, in seinem Habitus gänzlich anders als sein Vorgänger Fritz-Georg Voigt und ein ausgesprochen irritationsfreudiger Funktionär, wollte den jungen Wilden irgendwie ein Forum bieten, tat sich aber schwer, sie neben die Generation Seghers, neben die Aufstörerin

24 Vgl. zum groß gefeierten Jubiläum Ulmer (Anm. 9), S. 236–242.

25 Vgl. Interview von Elmar Faber mit *Der Morgen* [ohne Datum abgelegt] (Aufbau-Archiv Staatsbibliothek Berlin).

26 Ebd.

27 Michael (Anm. 23), S. 273.

Christa Wolf oder neben den Aufstörer Christoph Hein zu stellen. Deswegen arbeiteten Faber, Cheflektorin Ruth Glatzer und das Lektorat für Zeitgenössische deutsche Literatur ein Reihenprofil aus, das mit einem Namen versehen wurde, der die Position der oppositionellen Dichterinnen und Dichter im Vorzeigerverlag ziemlich exakt markierte: *Außer der Reihe*. Als Herausgeber konnte mit Gerhard Wolf ein integrer und bestens vernetzter Protagonist der älteren Generation gewonnen werden. Die beiden Bände, mit der die Reihe 1988 eröffnet wurde, markierten das Programm: Mit Bert Papenfuß-Gorek erschien einer der besten Lyriker und mit Rainer Schedlinski einer der wichtigsten theoretischen und organisatorischen Köpfe der Prenzlauer-Berg-Connection. Der Band von Papenfuß-Gorek nannte sich *dreizehntanz*, weil er dreizehn Zyklen versammelte, auf deren Publikation der Autor in der DDR dreizehn Jahre hatte warten müssen. Aus einem der Gedichte stammt der Aufsatztitel:

rasender schmersts weiterlachen

ich such die kreuts & die kwehr
kreutsdeutsch treff ich einen
gruess ich ihn kwehrdeutsch
auf wiedersehen faterland
ich such das meuterland

dort müssen sie landen
die kleinen gruenen jungs
in ihren warmhalteuniformen
daumenlutscher lutschen dorne
streifzuegler im grossfeuerholz

spannend erzahlt weitermachen²⁸

rasender schmersts weiterlachen lässt sich in Bezug auf das Sozial- und auf das Symbolsystem Literatur als Symptom der Zerstörung lesen. Eine Partei, die im Formalismus die Zersetzung der Kunst gesehen hatte und in der »experimentell« immer noch als Totschlagwort funktionierte, ließ den Vorzeigerverlag orthografisch, grammatikalisch und semantisch provokative Verse veröffentlichen, ließ eine Sprache zu, die die herrschende Sprache sabotierte und dekonstruierte, die eine

28 Bert Papenfuß-Gorek, »rasender schmersts weiterlachen«, in: *dreizehntanz*, Berlin/Weimar 1988, S. 106 © Aufbau Verlage GmbH & Co. KG, Berlin 1988, 2008.

poetische Sprache als Gegensprache entwickelte.²⁹ Sie, die so gerne zur geliebten Heimat der Dichter geworden wäre, sah mit an, wie sich ein ehemaliger Bausoldat mit großem poetischen Talent vom »faterland« verabschiedete und das »meuterland« suchte. Sie, die die Stasilosschickte, wenn die Grenze des »gesellschaftlichen Normalismus« überschritten wurde und die die Prenzlauer-Berg-Connection über die IMs »neuen Typus«, über Sascha Anderson und Rainer Schedlinski, von innen her paralysieren hatte wollen, war – gescheitert. Beispielhaft dafür stand auch das *Lyrikspektakel*, das der Aufbau Verlag im Dezember 1988 im Berliner Kino Babylon veranstaltete und das mit Non-Stop-Lesungen, experimentellem Film, einer Modenschau, Musik und reichlich Ekstase ein Meuterland in nuce war. Der allmächtigen Stasi war es vorher nicht einmal gelungen, 100 Karten für ihre Kader zu bekommen.³⁰ Das Rauschen war überall zu hören.

Doch hatte das Politbüro immer noch nicht verstanden. Es hatte nicht verstanden, dass sich im »rasenden schmerzt« der jungen Generation die Zerstörung des SED-Staats spiegelte. Und während in der DDR der Unmut ein bisher nicht gekanntes Maß an Öffentlichkeit fand, feierte sich die Gerontokratie im Rahmen des 40. Gründungsjubiläums der DDR in einer skurrilen Art und Weise nochmal selbst. Drei Wochen zuvor hatten sieben Autorinnen des Berliner Schriftstellerverbandes (Christa Wolf, Helga Königsdorf, Helga Schütz, Daniela Dahn, Sigrid Damm, Gerti Tetzner, Rosemarie Zeplin) eine Resolution veröffentlicht, die wie folgt lautete:

Angesichts der gegenwärtigen Massenflucht können wir offizielle Verlautbarungen wie »Es gibt keinen, aber auch gar keinen Grund, in der DDR irgend etwas zu verändern« nicht hinnehmen. Es ist uns unerträglich, wie die Verantwortung für diese Situation abgeschoben wird, obwohl die Ursachen in nicht ausgetragenen Widersprüchen im eigenen Land liegen.³¹

29 Vgl. Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe, Berlin 2009, S. 409.

30 Vgl. Ulmer (Anm. 9), S. 248.

31 Helga Königsdorf, *1989 oder Ein Moment Schönheit. Eine Collage aus Briefen, Gedichten, Texten*, Berlin/Weimar 1990, S. 53.

Retardation: Ein Moment Schönheit

Die zitierte Resolution wurde auch im Eröffnungsband einer Anfang 1990 ins Leben gerufenen Aufbau-Reihe abgedruckt, die ebenfalls einen vielsagenden Namen trug: ›Texte zur Zeit‹. Der Band hieß *1989 oder Ein Moment Schönheit* und stammte von Helga Königsdorf. In ihrem Vorwort hatte Königsdorf geschrieben:

In diesem Jahr gab es einen Moment, da waren wir alle sehr schön. Die nach uns kommen werden die Ereignisse historisch betrachten. Sie werden ihn suchen, den roten Faden durch das Geäst der Zeit. Aber was sie finden, wird nicht das Eigentliche sein. Sie finden Akten oder modernere Dokumentationen.³²

Die Schönheit, von der Königsdorf schrieb, war die Schönheit der Emanzipation, der Autonomisierung, die überall greifbar war. In ›Texte zur Zeit‹ erschien mit der Lizenz des Rowohlt Verlags der Erinnerungsband *Schwierigkeiten mit der Wahrheit* des 1957 als Aufbau-Verlagsleiter zu fünf Jahren Haft verurteilten Walter Janka, den der unbeugsame Kommunist bereits Ende 1989 im Deutschen Theater vorgestellt hatte, wo er im maßlos überfüllten Saal nach seiner Lesung und einem »Venceremos« minutenlang im donnernden Beifall auf der Bühne gesessen hatte.³³ Auf die Buchmesse 1990 lud Aufbau Günter Grass, der jahrelang als »die literarische Unperson der DDR«³⁴ gegolten hatte und nun mit Reden und Gesprächen unter dem Titel *Deutscher Lastenausgleich. Wider das dumpfe Einheitsgebot* und dem »deutschen Trauerspiel« *Die Plebejer proben den Aufstand* im Aufbau Verlag veröffentlicht wurde. Die Möglichkeit, bisher Undruckbares zu veröffentlichen, wurde auch mit Büchern des Paradedissidenten Solschenizyn und des Paradedrivialen Simmel genutzt, die zum Gewinn von 500.000 Mark im ersten Halbjahr 1990 beitrugen.³⁵ Neben dem Programm wurde auch die Struktur überdacht, und auch hier war für einen Moment Hoffnung zu spüren: Das Schwesterlabel Rütten & Loening sollte als Marke für bibliophile Ausgaben profiliert, große Werkeditionen fortgeführt und neue geplant werden, ein Autorenrat

32 Ebd., S. 5.

33 Vgl. Gerhard Ebert: »›Schwierigkeiten mit der Wahrheit‹. Ulrich Mühe las im Deutschen Theater aus einem Buch von Walter Janka«, in: *Neues Deutschland*, 30.10.1989.

34 Daniela Dahn: »Ästhetik der Zuständigkeit. Nachdenken über den abwesenden Herrn G«, in: Klaus Pezold (Hrsg.), *Günter Grass. Stimmen aus dem Leseland*, Leipzig 2003, S. 9–18, hier S. 9. Hervorhebung im Original.

35 Vgl. Ulmer (Anm. 9), S. 257.

nach dem Vorbild Luchterhands Mitsprache und ein eigener Taschenbuchverlag Zweitverwertung garantieren. Den großen strukturellen Defiziten wusste man mit Kreativität zu begegnen: Für die schnelle Produktion von Hannes Bahrmanns Wendechronik lieh Christoph Links, rechte Hand von Elmar Faber, für seinen Verlag, in dem sogar die elektrischen Schreibmaschinen Mangelware waren, vom Wuppertaler Peter Hammer Verlag einen Computer.

Katastrophe: Die Zerstörung des Aufbau Verlags

Der Moment Schönheit war, wie jeder Moment, bald vorüber. Es begann, teilweise natürlich mit zeitlichen Überschneidungen, der hässliche Teil der Wende im literarischen Feld: Ein Teil der Lagerbestände des einzigen Grossisten der DDR landeten in einem Tagebau, die Altbestände der Bibliotheken wurden mitunter ebenfalls auf den Müllkippen entsorgt.³⁶ Buchhandlungen tauschten Bücher, die das Label DDR trugen, gegen solche aus dem Westen aus. Der deutsch-deutsche Literaturstreit zog herauf und erklärte Christa Wolf und Co. zu heteronomen Statthalterinnen und Statthaltern eines untergegangenen Literatursystems.³⁷ Der gemeinsame Buchmarkt führte außerdem dazu, dass die Autorinnen und Autoren ihre Rechte neu ordnen konnten und sich viele für den Westen entschieden. Schließlich manifestierte sich die nahende Katastrophe im Währungsumtausch zum 1. Juli 1990: Am Monatsende hatte Aufbau Bücher für 300.000 DM umgesetzt, nachdem es im ersten Halbjahr noch 15 Millionen DDR-Mark gewesen waren.³⁸ Die Zerstörung des alten Aufbau Verlags war nicht mehr aufzuhalten: Die Verlagsdependance in Weimar wurde zum 1. Januar 1991 aufgelöst, die große Lektoratsbibliothek mit seltenen historischen Bänden ging zum Teil in ein Antiquariat und wurde zum anderen Teil vom Hausmeister im Kohleofen verfeuert. Die Mitarbeiterzahl wurde von 200 auf 120 reduziert und sank in kurzen Abständen, bis nur noch 40 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter übrig waren.

Für eine literarisch und wirtschaftlich gewagte Unternehmung wie ›Außer der Reihe‹ war da kein Platz mehr. Bereits die 1990 erschienenen Bände wie der *Mutter Vater Roman* von Reinhard Jirgl, dessen

36 Vgl. Jürgen Petry, *Das Monopol. Die Geschichte des Leipziger Kommissions- und Großbuchhandels LKG*, Leipzig 2001, S. 193–195.

37 Vgl. Thomas Anz (Hrsg.): ›Es geht nicht um Christa Wolf‹. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland, München 1991.

38 Vgl. Ulmer (Anm. 9), S. 260.

»Poetik der Störung«³⁹ die Literaturwissenschaft später beschäftigen sollte und der 2010 mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet wurde, gingen im Getöse des Systemwechsels unter. 1991 war nach elf Bänden »Außer der Reihe« Schluss. Weitere waren zwar angekündigt, wurden aber nicht mehr gedruckt. Das lag freilich nicht nur an den Verkaufszahlen, sondern hatte auch literarische Gründe, weil sich die Sprachspielereien der Dichterinnen und Dichter des Prenzlauer Bergs in vielen Fällen schnell erschöpft hatten.

Was Aufbau blieb, war immerhin noch das symbolische Kapital. Das wertvolle Verlagsarchiv war in den letzten Jahren vom maroden Dachboden in den maroden Keller der Französischen Straße gewandert und schließlich im maroden Clubraum des Verlags gelandet, dessen großes Glaskuppeldach etliche undichte Stellen hatte. Obwohl einige Briefe und Gutachten bereits zerfielen, war die Substanz, auch die der Backlist, zweifellos groß. Im Juli 1991 schrieb Jan Ross in der FAZ:

Die DDR ist untergegangen, die Bedeutung ihres repräsentativen Verlags aber ist vielleicht noch gewachsen. Er hat sich in eine beispiellose Werkstatt der kulturellen Erinnerung verwandelt. Sein Haus in der Französischen Straße birgt Korrespondenzen und Kontrakte, Autographen und Dokumente. Sein Archiv ist eine Schatzkammer für jeden, der die Nachkriegszeit erforschen will.⁴⁰

Doch musste die Geschäftsführung bald einsehen, dass sich mit symbolischem Kapital das Konto nicht so einfach füllen ließ. Der alte Aufbau Verlag wurde bald von der Treuhand zum Verkauf angeboten, obwohl diese, wie sich später herausstellen sollte, gar nicht über den Verlag hätte verfügen dürfen.⁴¹ Den Zuschlag erhielt ein Immobilienmogul aus Westdeutschland mit marxistischer Vergangenheit, der sich an seinen ersten Tagen als Verleger gleich mit dem Plusauflagen-Skandal herumschlagen musste. Die Geschichte des neuen Aufbau Verlags begann also mit dem langen Arm der Vergangenheit.

39 Gansel (Anm. 1), S. 330.

40 Jan Ross, »Zeugnis, nicht Klage. Der Berliner Aufbau-Verlag nutzt seinen Vorsprung«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.7.1991.

41 Vgl. zur hochkomplexen Treuhand-Verkaufsgeschichte Ulmer (Anm. 9), S. 269-275.

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 Zauberspruch, 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 engelische, 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 Welpresse 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.

Yang Yu

»Weshalb ich in Deutschland
nie dazugehören kann«

*Zum Fremdsein als existenzielle
und künstlerische Haltung im Werk von Herta Müller*

In ihren Essays, Reden und Poetikvorlesungen greift Herta Müller wiederholt auf die Problematik zurück, weshalb sie »in Deutschland nie dazugehören kann« und weshalb sie »aus Deutschland nicht weggehen kann«.¹ Dieses Dilemma führt sie auf ihren aus dem rumänischen Überwachungsstaat mitgebrachten »fremden Blick« zurück, eine »abgerichtete, zutiefst unruhige«, kritische und reflektierende Sichtweise, die als bedrohter Blick unwillkürlich »alles Geschaute gleichzeitig zu deuten« hat und der es die »Hiesigen« nicht recht machen können.² Die vorliegende Arbeit will diesem Fremdsein und -bleiben im Werk von Herta Müller nachgehen, um seine Bedeutung für das politische und künstlerische Selbstverständnis der Autorin darzulegen.

Der fremde Blick – das mitgebrachte Land

In Interviews und Essays hebt Müller immer wieder hervor, dass der fremde Blick weder Kunstgriff noch geografisch verwurzelt ist, also mit der Schreibstrategie oder mit dem »Wechsel von einem Land in ein anderes« nichts zu tun hat,³ sondern einen biografischen Hintergrund aufweist. Er demonstriert die jahrelange Verunsicherung des dissidenten Subjekts, das im Bekannten wie Unbekannten immerfort die (Todes-)Gefahr wittert und »vor allem, auch vor sich selbst« Angst hat (VA, S. 178f.). Der bedrohte Blick gilt als ein Schauen in der

1 Herta Müller, *Hunger und Seide. Essays*, Reinbek b. Hamburg 1995, S. 30. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als HuS.

2 Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*, München 2003, S. 138, 141f. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als Kvt.

3 Herta Müller, *Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch*, München 2014, S. 178f. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als VA.

Angst und verwandelt die harmlosen Gegenstände um sich herum *ex abrupto* in das, was das beschädigte Subjekt permanent im Kopf trägt – Verfolgung, Gefährdung und Todesdrohungen. Somit werden bei Müller »die Innereien der Tiere, von der Glühbirne beleuchtet, zum Herztier«, oder »das zerschnittene Fell im Zimmer vom Fuchs« mutiert zum Jäger (VA, S. 178 f.): »Es bleibt im Wechsel aller nichtigen Dinge der wichtige Schatten, weil die Bedrohung bleibt« (Kvt, S. 137).

Das Ausmaß der Beschädigung wird erst durch die neue Umgebung sichtbar gemacht, indem die Willkür der Erinnerung und die zwanghaften Assoziationen, ausgelöst durch zufällig vorliegende Gegenstände, einen sonderbaren Magnetkreis erzeugen, dem das traumatisierte Subjekt kaum zu entkommen vermag. Als Beispiele der Unberechenbarkeit dieses durch Gegenstände evozierten »Mich-Gedächtnisses« im Sinne von Aleida Assmann⁴ beruft sie sich im Essay *Einmal anfassen – zweimal loslassen* (2003) auf ihre eigenen Erlebnisse: Als sie in Marburg weiße Enten »Wasser in die gelben Schnäbel hineinlaufen« sah, verwandelten sich ihre Schnäbel unversehens in »goldenes Besteck, ihre Schwimmhäute« in »goldene Wasserhähne«, die Nicolae Ceaușescu (1918–1989) angeblich besitzen sollte, ihr »wurde übel im Magen von ihrem Wasserkauen und schwindlig im Kopf« (Kvt, S. 108 f.). Die Gegenwart dupliziert die Qual, statt sie zu lindern. Somit bestreitet Müller die Ansicht der meisten Deutschen, »man müsse sich nur genügend mit der Gegenwart abgeben, um die Vergangenheit zu vergessen« (Kvt, S. 122), und beharrt darauf: »Je genauer ich Gegenwart betrachte, um so zudringlicher wird sie zum Paradigma für Vergangenes. Nur ohne Gegenwart könnte ich im Kopf ohne Vergangenheit sein« (Kvt, S. 122).

Fremdsein als Daseinsform

Wenn Müller das Fremdsein biografisch deutet, bezieht sie sich nicht nur auf den naheliegenden politischen Hintergrund, sondern führt es weiter zurück auf ihre Begegnung mit der Natur in der Kindheit, die ihr Verständnis für und Verhältnis zur Welt maßgeblich prägt und »mit existentiellen Situationen« zu tun hat.⁵ Als Kuhhirtin im Tal empfindet

4 Vgl. Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin ³2011, S. 184.

5 »Fremdsein kann ich vor meinem Kleiderschrank oder auf dem Bahnhof« – Ein Interview mit der rumäniendeutschen Schriftstellerin Herta Müller«, in: *Drei Raben – Zeitschrift für ungarische Kultur* 7 (2005), S. 128–134, hier S. 133.

sie im täglichen Umgang mit der Landschaft nie Geborgenheit oder Schönheit, sondern entdeckt in jedem Acker »das randlos ausgebreitete Panoptikum der Todesarten«, den »blühende[n] Leichenschmaus«: »Ich sah immer, daß das Feld mich nur ernährt, weil es mich später fressen will« (Kvt, S. 12 f.). Die überlegene und unbarmherzige Natur konfrontiert sie mit der Vergänglichkeit und Fragilität des Menschen, sodass das Landschaftsbild ihrer Kindheit ihr als »die erste große Niederlage« und »die erste große grundlose Ausweglosigkeit« vor- kommt.⁶ Sie versucht, sich durch das Essen von Pflanzen ihnen anzugleichen und damit zu ihnen zu gehören: »Ich hoffte, dass die gegessenen Pflanzen meine Haut, mein Fleisch so verändern, dass ich besser zum Tal passe. Es war schon der Versuch, mich pflanzennah zu machen, zu verwandeln« (VA, S. 10). Das determinierte Scheitern dieses Integrationsversuchs bringt ihr die Feindseligkeit aus der Umgebung und das endgültige Fremdsein des Individuums in der Welt nahe:

Es gibt Gefühle, gerade bei Kindern, die sind so konkret wie der Körper selbst. [...] Bei mir war es das Fremdsein, ich bin ständig mit diesen Pflanzen allein und gehöre noch immer nicht dazu. Ich bleibe fremd und bin für sie schwer zu ertragen. (VA, S. 10)

Mit der ersten großen »Niederlage« und »Ausweglosigkeit« bringt Müller ihr intuitives Erfassen und ihre frühe Erkenntnis zum Wesen der Welt und zur Existenz zum Ausdruck. Die »grundlose Ausweglosigkeit« bezieht sich nämlich auf die existenzielle »Angst vor etwas, das uns ganz in Frage stellt, Angst um das Leben, also Angst vor dem Tod. Das ist Angst ohne Grund«.⁷

Dieses Fremdsein, Hand in Hand gehend mit dem Gefühl der Ausichtslosigkeit und Isolation, findet sie in der zwischenmenschlichen Beziehung bestätigt und verstärkt. Als Kind bemüht sie sich, zur Familie und zur banat-schwäbischen Dorfgemeinschaft zu gehören, wo jedoch Gewalt, Kälte und Schweigen vorherrschen, wovon sich ihre Empfindsamkeit abhebt, die wiederum von ihr selbst als »abnormal« empfunden wird. Sie kennt den vom Kollektiv verübten Druck mit dem zum Kontrollmechanismus instrumentalisierten Wort »normal« (HuS, S. 88), ebenso bewusst ist ihr die Konsequenz, als »abnormal«, d. h., als »geisteskrank« oder »verrückt« stigmatisiert zu werden (TiS, S. 13). Infolgedessen sieht sie ihre einzige »Chance« und »größte Ar-

6 Herta Müller, *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 128.

7 Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Berlin 1991, S. 14 f. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als TiS.

beit« darin, ihr Anders- und Fremdsein zu verstecken: »Das Täuschen war die Arbeit meiner Kindheit«, um »den Schein des Dazugehörens« zu gewahren (TiS, S. 13). Später in der Stadt bringt ihr ihre Weigerung, sich dem Regime zu fügen und für die Securitate zu spitzen, nur Hass und Feinde, was sie abermals von der Gemeinschaft ausschließt.

Das Fremdsein bleibt nach ihrer Einbürgerung in Westdeutschland erhalten, zumal es mit Blick auf die zwischenmenschliche Beziehung noch forciert wird durch den Systemwechsel: »Die beiden Länder sind einander so fremd, daß nichts in ihnen und nichts in mir (von damals und jetzt) sich ungestraft begegnen kann« (HuS, S. 30). Obwohl Deutsch ihre Muttersprache ist, verwendet sie es immer mit Rumänien als Hintersinn und vermag die Intention der Deutschen kaum einzuschätzen. In Essays akzentuiert sie immer wieder ihre Schwierigkeit bei der Verständigung mit Deutschen. Als ein Deutscher z.B. nach ihrer prägnanten Vorstellung vom rumänischen Nationalepos spontan »Ist ja lustig« sagt, korrigiert sie sofort: »Es ist nicht lustig, es geht um Betrug und völlige Verlassenheit in der Angst, um Schmerz und Tod« (Kvt, S. 177). Sie begreift nicht, dass diese Bemerkung »sich als beiläufiges Seufzen« versteht und »nichts Inhaltliches« meint, sondern sie sieht »in jedem gesagten Wort« eine »Aussage« und glaubt, »›lustig‹ bleibt das Gegenteil von ›traurig‹« (Kvt, S. 177). Sie ist sich darüber im Klaren, dass sie sich in einem Dilemma des Erkennens befindet: »Man kann die Sprache jedoch nicht zweimal erlernen: Ich sag die alten gleichen Worte, ich spreche wie damals. Doch sehen muß ich darin etwas Neues« (HuS, S. 32).

Das Fremdsein interpretiert sie ferner als Selbstbegegnung und -bewusstsein, die eine bedeutsame Rolle in ihrer Sozialisation spielen. Das Fremdsein gilt ihr als das willentliche Verlassen der Norm, das zugleich die Angst evoziert, »ins Leere zu stürzen« (HuS, S. 92), und somit die Selbstentfremdung zur Folge hat. Selbstbewusstsein und -reflexion gehen also mit der Infragestellung der eigenen Identität bzw. dem Identitätsverlust einher.

Somit entwickelt sich das Fremdsein bei Müller zu einer paradoxen Daseinsform: Einerseits erklärt sie es zu einem trostlosen Schicksal des Menschen und leitet es aus ihrer Naturerfahrung in der Kindheit ab. Denn die Pflanzen-, Tier- sowie die anorganische Welt sind aus anderem Material und übertreffen folglich die Menschen in ihrer Beschaffenheit bei weitem, sodass sich der Mensch allerorts auf der Welt fremd fühlen muss. Wie sie in ihrem Essay *Das Land am Nebentisch* (1993) feststellt: »Zu Orten kann man nicht gehören. Man kann im Stein, im Holz, egal, wie es sich fügt, doch nicht zu Hause sein – weil man nicht aus Stein und Holz besteht. Wenn das ein Unglück ist,

dann ist Fremdsein Unglück« (TiS, S. 123). Andererseits liegt das Fremdsein als Prämisse der Wahrnehmung und dem Erkennen zugrunde, mittels derer sie der Umgebung überhaupt gerecht werden kann: »Die ideale Beziehung zu einer Umgebung ist aus meiner Sicht eine Fremdheit, an die man sich gewöhnt. Fremdheit kann nicht ausgetragen werden, weil sie eine Modalität der Wahrnehmung ist.«⁸

Dieses zwiespältige Fremdsein als »ideales Unglück« oder »unglückliches Ideal« macht das Ankommen der Eingewanderten in der neuen Umgebung unmöglich. Sie bleiben fremd, »reden und bewegen sich jeden Tag in der Spanne der beiden Gegensätze. Also *dazwischen*« (HuS, S. 26). Dieses Dazwischen als Dauerzustand des Fremdseins wird in der Erzählung *Reisende auf einem Bein* (1989) ferner verkörpert durch die Stadt, die im Kontrast zum Staat steht. Während Letzterer dogmatisches, geschlossenes Systemdenken bzw. eine männliche Denkweise (vertreten von der männlichen Hauptfigur Franz in der Erzählung) repräsentiert, allegorisiert die Stadt Freiheit und Wandlungsfähigkeit, sie sprengt den Rahmen des Musterdenkens und der verhärteten Ideologie. All diese Eigenschaften werden in der Erzählung der Protagonistin Irene zugeschrieben, die zugleich als Name einer geheimnisvollen Stadt in Italo Calvinos Roman *Le città invisibili* (1972) allen Deutungsmöglichkeiten offensteht und sich nicht festlegen lässt. Als Fremde ist Irene keinem Ort, keiner Zeit und keiner Liebe zugehörig. Sie sieht »mit dem erregten Blick auf die schlafenden Städte. Auf Wünsche, die nicht mehr gültig sind. Hinter den Bewohnern her«.⁹ Mit dem »erregten Blick« der Gegenwart will die reisende Fremde die verschüttete Vergangenheit der Stadt heraufbeschwören und befindet sich somit in einem subtilen Schwebезustand. Dadurch erlangt Irene ein ideales, bewegliches Dazwischen-Sein zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Imagination und Realität, Erinnerung und Vergegenwärtigung. Eben in diesem Sinne erweckt der Fremde für Julia Kristeva

eine neue Vorstellung von Glück. Zwischen Flucht und Ursprung: eine fragile Grenze, ein provisorisches Gleichgewicht. Dieses Glück, das ernst, gegenwärtig, manchmal sicher ist, versteht sich dennoch als Übergang. [...] Das fremdartige Glück des Fremden besteht darin, an dieser fliehenden Ewigkeit oder diesem immerwährenden Übergang festzuhalten.¹⁰

8 Brigid Haines / Margaret Littler / Herta Müller, »Gespräch mit Herta Müller«, in: Brigid Haines (Hrsg.), *Herta Müller*, Cardiff 1998, S. 14–24, hier S. 20.

9 Herta Müller, *Reisende auf einem Bein*, Frankfurt a.M. 2010, S. 98.

10 Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a.M. 1990, S. 14.

Ergo endet die Erzählung mit dem Satz: »Irene weigert sich, an Abschied zu denken«. ¹¹ Sie ist dieser vergänglichen Unvergänglichkeit verschrieben.

Fremdheit als poetologischer Ansatz

Irene ist die Bezeichnung einer Stadt und einer Person, folglich vor allem ein (Schrift-)Zeichen, das durch Ambiguität und Polysemie gekennzeichnet wird. Das Fluktuieren des Bezeichnenden korrespondiert mit der Wandlungsfähigkeit *der erfundenen Wahrnehmung*, die dem Schreiben zugrunde liegt: »Aus dem, was man erlebt hat, sucht sich der Zeigefinger im Kopf auch beim Schreiben die Wahrnehmung aus, die sich erfindet« (TiS, S. 20). Sie ist unberechenbar, weil sie von der unkontrollierbaren Angst ausgelöst wird, »deren Gründe sich nicht einschränken, nicht genau benennen lassen« (TiS, S. 14).

Somit stellt die erfundene Wahrnehmung eine Variante des fremden Blicks dar, der auch aus der Angst entstanden ist, sie widerspiegelt und einem seitdem anhaftet. Wie die erfundene Wahrnehmung sieht er »immer wieder dasselbe«, sprich das bedrohliche Bild. ¹² Er stammt ebenfalls zumeist »aus den vertrauten Dingen, deren Selbstverständlichkeit einem genommen wird« (Kvt, S. 147). Infolgedessen stellt Müller heraus: »Fremd ist für mich nicht das Gegenteil von bekannt, sondern das Gegenteil von vertraut. Unbekanntes muß nicht fremd sein, aber Bekanntes kann fremd werden« (Kvt, S. 136). Sowohl die erfundene Wahrnehmung als auch der fremde Blick werden gekennzeichnet durch die Unabsehbarkeit: »Überall, wo Menschen sich befinden, oder hinsehen, werden sie selbst, wird das, was sie sehen, eine Möglichkeit für das Unvorhersehbare« (TiS, S. 18). Wie sich im fremden Blick Vergangenheit und Gegenwart, Ferne und Nähe überschneiden, zeichnet sich in der erfundenen Wahrnehmung auch die Grenzüberschreitung zwischen Subjekt und Objekt, Fiktion und Faktum ab. Die *Entgrenzung* als Aufhebung dualistischer Denkmuster aller Art macht eins der wichtigsten poetologischen Prinzipien beim literarischen Schaffen Müllers aus.

Als bewusste Wahrnehmung und kritische, selbstreferentielle Denkweise wird der fremde Blick als *genaues Hinsehen*, als Reflexion und Selbsterlegung gedeutet. Denn »wo die Spiegelung beginnt, finden nur noch abstürzende Vorgänge statt, man blickt aus jeder kleinen

¹¹ Müller (Anm. 9), S. 176.

¹² Müller (Anm. 6), S. 97.

Geste in die Tiefe« (Kvt, S. 147). »In die Tiefe Blicken« heißt bei Müller auch das »Gedärm unter der Oberfläche« entdecken (TiS, S. 17), nämlich durch die Erscheinungen das Wesen, sprich, Bedrohung und Tod, ergreifen.

Als nonkonformistische Widerstandshaltung und bewusste Lebensform stellt das Fremdsein zugleich die Müller'sche Einstellung zur Moral dar. Die Moral als private ›Ohne-mich-Haltung‹ wirkt sich nicht nur maßgeblich auf ihre Entscheidungen in konkreten Fällen aus, sondern sie gilt auch als ihr Beweggrund zum Schreiben. Sie fühlt sich moralisch verpflichtet, der anderen Schriftstellerkolleginnen und -kollegen, die dem Ceauşescu-Regime zum Opfer gefallen sind, literarisch zu gedenken. Daher verärgert es sie, dass die Moral »in Deutschland kein Thema, nicht einmal für die Medien« ist (HuS, S. 24). Für sie und die politisch Verfolgten ist die Moral hingegen wichtig, weil die »*moralische Integrität*« sie von »politischen Mitläufern und Verbrechern« abhebt (HuS, S. 24; Hervorhebung im Original). Müller erhebt die moralische Integrität gar zum Kriterium zur Bewertung der Kunst: »Die Frage, ob ein Künstler in der Konsequenz seiner Texte lebt, muß erlaubt sein. Die Erwartung, daß er das tut, muß berechtigt bleiben« (HuS, S. 29f.). Ihr Anachronismus und determiniertes *Dazwischen* in der neuen Umgebung sind Müller durchaus bewusst und sie bringt dies auf die Formel: »Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, wenn wir reden, werden wir lächerlich« (Kvt, S. 105).

Das Fremdsein hat bei Müller vielerlei Varianten und nuancierte Ausdifferenzierungen. Es bezieht sich nicht nur auf ihre Erfahrungen mit der Politik, sondern gewinnt auch auf der existenziellen sowie erkenntnistheoretischen Ebene an Bedeutung, was zugleich bei ihrem literarischen Selbstverständnis bzw. ihren poetologischen Ansätzen Niederschlag findet. Die Dialektik des Fremdseins bildet somit ein ausgeprägtes Charakteristikum in ihrem Schreiben wie in ihrem Leben, wovon sie sich immer wieder inspirieren lässt.

Hiroshi Yamamoto

Blick unter den Rock und Leichen im Keller

*Vergleich der literarischen Gestaltung
der Unterwelt-Chronotopoi bei Wolfgang Hilbig
und Günter Grass*

In der deutschen Literaturgeschichte stellt der Mauerfall einen ebenso entscheidenden Einschnitt dar wie das Kriegsende. Es ist allerdings für die Nachwendezeit bezeichnend, dass im Zuge des Postmodernismus – ästhetisch gesehen – bereits eine zu große Pluralität herrschte, als dass sich der Wenderoman *par excellence* hätte herauskristallisieren können. Die Nachkriegsliteratur hingegen konnte noch einen Neubeginn markieren, zumal unter der NS-Diktatur modernistische Ansätze fast völlig verloren gegangen waren. Im Anschluss an die europäische Moderne gelang es etwa Heinrich Böll (1917-1985), Uwe Johnson (1934-1984) und Günter Grass (1927-2015), mit einer »zunehmende[n] Komplizierung der epischen Strukturen«¹ konventionelle Erzählmuster zu unterlaufen.

Grass' erfolgreicher Roman *Die Blechtrommel* (1959) zum Beispiel zeichnet sich vor allem durch eine durchgehende Froschperspektive aus, mit deren Hilfe der ewig Dreijährige nicht nur den Frauen unter den Rock, sondern auch hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens sehen kann, um die »Beteiligung des Kleinbürgertums an den Katastrophen des 20. Jahrhunderts«² ans Licht zu bringen. Es kommt wohl nicht von ungefähr, dass sich auch bei Wolfgang Hilbig, dem repräsentativen Autor für die Wendezeit schlechthin, eine ebenso starke »Vorliebe für ein Erzählen aus der Unten-Perspektive« beobachten lässt.³

Wenn in der literarischen Topografie beider Autoren untergründige Räume eine wichtige Rolle spielen, so sind die autobiografischen

1 Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 299.

2 Benedikt Jeßing / Ralph Köhnen, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2017, S. 70.

3 Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Berlin 2007, S. 494.

Bezüge unübersehbar: Hilbig fand als Enkel eines Bergmanns »bei Fliegeralarm Schutz in den Kohlenschächten«⁴ und in der DDR saß er »tief unten in den Dunkelzonen von Kesselhäusern und den Restlöchern sächsischer Tagebaue« fest,⁵ während Grass kurz nach dem Kriegsende in einem Kalibergwerk bei Hildesheim unter Tage arbeitete.⁶

Jedoch erschöpft sich die Bedeutung ihrer unterirdischen Topografie keinesfalls in der Sozialkritik eines Underdogs. Vielmehr hat sie mit einem ästhetischen Vorhaben zu tun, das darauf abzielt, in der architektonischen Form – oder gar in der materiellen Beschaffenheit der Bauten und Räume – die eigene narrative Strategie ablesbar zu machen. Um die Differenzen zwischen der Nachkriegs- und Wendeliteratur zu verdeutlichen, möchte ich im Folgenden am Beispiel repräsentativer Prosawerke – Grass' *Die Blechtrommel* sowie Hilbigs *Die Weiber* (1987) und *Ich* (1993) – die ästhetischen Implikationen ihrer Untergrund-Chronotopoi herausarbeiten.

Wenn man die literarische Konstruktion in Analogie zur architektonischen betrachtet, dann lässt sich feststellen, dass im 19. Jahrhundert dem monumentalen Turm eine besondere Bedeutung zukam. Das Faszinosum der Panoramasicht des 1889 vollendeten Eiffelturms liegt darin, so Roland Barthes, »über die unmittelbare Wahrnehmung hinauszugelangen und die Dinge in ihrer Struktur zu sehen«.⁷ Seine Entsprechung findet die bürgerliche Erzählliteratur genauso im auktorialen Erzähler, der von einem erhöhten Standpunkt aus die Geschichte als ein kausal und teleologisch organisiertes Ganzes darzubieten weiß.

Allerdings wäre es falsch anzunehmen, dass es in jenem Zeitraum gänzlich am kritischen Blick von unten fehlte. Victor Hugo etwa, der schon 1831 Paris aus der Vogelschau vor Augen führte,⁸ liegt etwa eine naive Begeisterung für den Fortschritt fern. Später widmet er im Roman *Les Misérables* (1862) demjenigen einen Exkurs, was unter der Oberfläche der Stadt liegt. So wird der Orientierungslosigkeit in der labyrinthischen Kanalisation, aber auch der Asylmöglichkeit für die von der Gesellschaft Verdammten besondere Aufmerksamkeit geschenkt.⁹

Es ist dann Dostojewski, der aus der Perspektive eines Bewohners im Kellerloch die Beziehung zwischen dem Kapitalismus und dem modernen Monumentalbau kritisch thematisiert. Im »Kristall-

4 <https://www.deutscheakademie.de/en/academy/members/wolfgang-hilbig/selbstvorstellung> (Zugriff: 15.3.2021).

5 Michael Braun, »Wüste Kohlehalden«, in: *Der Tagesspiegel* (2.6.2008).

6 Vgl. Volker Neuhaus, *Günter Grass*, Stuttgart 2010, S. 254.

7 Roland Barthes, *Der Eiffelturm*, München 1970, S. 20.

8 Vgl. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris 1967, S. 138–160.

9 Vgl. Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris 2018, S. 1221–1239.

palast«,¹⁰ der 1862 auf der Londoner Expo ausgestellt wurde, sieht der russische Schriftsteller laut Sloterdijk den »Hinweis auf einen integralen, erlebnisorientierten, populären Kapitalismus angelegt«. ¹¹ Im Zuge des technischen Fortschritts bleibt allerdings selbst die unterirdische Schanze nicht von der Moderne unversehrt. Denn sie ist, wie in Benjamins *Passagen-Werk* (1927-40; 1982) erläutert wird, bereits in die Warenlogik eingebunden, zu einem ebenso technisch und kommerziell genutzten Raum geworden wie die Oberfläche der Stadt. ¹² Trotz aller historischer Vorläufer dürften jedoch erst die Erfahrungen beider Weltkriege und beider Totalitarismen den untergründigen Räumen mehr Entfaltungsmöglichkeiten gegeben haben.

Ein Motiv, auf das der Roman *Die Blechtrommel* immer wieder anspielt, ist der »Wunsch nach Rückkehr in [die] embryonale Kopflage«. ¹³ Einerseits bieten Bunker und Keller dem Helden ebenso viel Geborgenheit wie die Röcke der Großmutter, ¹⁴ wenn auch sie zugleich zum Totenreich gehören, sodass der Sturz Oskars in den Keller als Anspielung auf mythologische »Hadesfahrten« zu verstehen ist. ¹⁵ Andererseits erlangt Oskar erst durch diese angebliche Regression eine kritische Erzählperspektive. »Aus der tückischen Scheinnaivität« mustert er, wie in der Forschung bereits bemerkt wurde, »auf satirische und burleske Weise« die Welt »von unten«. ¹⁶

Bekanntlich hat Grass beim Verfassen des Romans seine ursprüngliche Idee aufgegeben, einen Säulenheiligen zum Romanhelden zu machen, der aus der »erhobenen Position« alles beobachten sollte, was um ihn geschieht. ¹⁷ Durch Oskar, diesen »umgekehrte[n], auf den Kopf gestellte[n] Säulenheilige[n]«, ¹⁸ wird zwar die »von oben herab« »schrecklich verkürzt[e]« göttliche Perspektive korrigiert, jedoch bleibt

10 Fjodor Dostojewskij, *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, Frankfurt a.M. 2008, S. 30.

11 Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt a.M. 2005, S. 275.

12 Vgl. Isabel Kranz, *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, München 2011, S. 136.

13 Günter Grass, *Die Blechtrommel*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 3, Göttingen 1997, S. 55. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als Bt.

14 Vgl. Neuhaus (Anm. 6), S. 72.

15 Volker Neuhaus, *Günter Grass. Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien*, Göttingen 2010, S. 54.

16 Wilfried F. Schoeller, »Die Blechtrommel«, in: *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 6, München 1989, S. 794-796, hier S. 795.

17 Günter Grass, *Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge. Ein Versuch in eigener Sache*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 15, Göttingen 1997, S. 323-332, hier S. 326.

18 Nicole Casanova, »Am liebsten lüge ich gedruckt.« Gespräch mit Günter Grass, in: *Der Spiegel* (2.4.1979).

die auktoriale Erzählsituation, wie sie im ursprünglichen Plan entworfen wurde, durch die »Scheinnäivität« erhalten, die Oskar jeden intimen Bereich zugänglich macht.

Die Ambiguität bestimmt auch Oskars Haltung gegenüber der Architektur, die sich durch Aversion und Subversion gegen solide Turm- und Prachtbauten und durch Sehnsucht nach dem Ephemeren auszeichnet. Hoch oben auf dem Stockturm, dem Danziger Landmark, liegt es ihm völlig fern, einem Eroberungsgefühl zu verfallen und die Lesenden »mit der Vogelschau der Stadt [zu] langweilen« (Bt, S. 129). Er zersingt die Frontfenster des Stadttheaters, das im Stil des bei den Nazis beliebten Neo-Klassizismus erbaut wurde. Wenn wir diesen »Musen- und Bildungstempel« (Bt, S. 130) in Bezug zum o.g. »Kristallpalast« setzen, dann kann der »glastötende Gesang« (Bt, S. 110) als ein rebellischer Angriff auf das Bürgertum verstanden werden, das selbst die Kunst konsumierbar machen und in die Monumentalbauten ihr eigenes Klassenbewusstsein einprägen will. Mit der Zauberstimme und ferner mit dem scharfen Geruchssinn versehen sollte Oskar befähigt sein, die Hegemonie des Gesichtssinns und des Verstandes in der modernen Welt zu durchbrechen.

In der verschanzten polnischen Post bezeichnet Oskar »als einzig menschenwürdige Behausung« (Bt, S. 319) das »hochempfindliche Kartenhaus« (Bt, S. 314), mit dem sich sein mutmaßlicher Vater Jan in Todesangst wie besessen beschäftigt, bis es schließlich die hereinbrechenden SS-Männer zerstören, die »keinen Nerv für diese Architektur« haben, denn sie schwören »auf Beton«, um »für die Ewigkeit« (Bt, S. 316) zu bauen. Aus diesem vergänglichen Gegenentwurf zu den Baumonumenten ziehen jedoch sowohl Oskar als auch Grass für ihr jeweils eigenes Schreiben keine ästhetischen Konsequenzen. Vielmehr tritt die satirische Absicht in den Vordergrund. Deswegen ist der Roman wohl im Ganzen chronologisch erzählt und »einem konservativen epischen Muster verpflichtet«.¹⁹

Wenn Oskar den Eiffelturm von unten betrachtet und dessen Stahlpfeiler mit Omas »Röcken« (Bt, S. 433 f.) in Parallele setzt, so verdächtigt er ihn eines Transvestismus, um die Autorität des phallischen Monuments *par excellence* zu verspotten. Der Zwiebelkeller, ein umgebauter ehemaliger Luftschutzbunker, in dem die Spießbürger zu einem hohen Preis geschnittene Zwiebeln kaufen, um sich eine trügerische Katharsis zu verschaffen, kommt zwar effizient zum Einsatz: Es wird aufgezeigt, wie sehr die bürgerliche Gesellschaft die Kriegserinnerungen verwischt, sogar zum kommerziellen Zweck missbraucht. Jedoch ist die Art und Weise des Umbaus, der dem Bunker »die Decke

19 Schoeller (Anm. 16), S. 794.

genommen und ihn nach oben bis in die Parterrewohnung erweitert« (Bt, S. 687) hat, auch für die Erzählstrategie des Romans selbst symptomatisch. Der erweiterte unterirdische Raum, der den Anschein erweckt, als wäre man gleichzeitig oberhalb der Erde und unter Tage, ist ebenso zu klar und übersichtlich geordnet wie die unterirdische Vogelscheuchenfabrik im Roman *Hundejahre*,²⁰ als dass man sich völlig in labyrinthischer Dunkelheit verlieren könnte. Im hellen Keller können die Gäste entweder weinen oder sich – von der Stimme Oskars schockiert – in die Hosen machen. Die Tatsache, dass es sich hier nur um dünnflüssiges, durchsichtiges Wasser handelt, legt den kollektiven Wunsch nahe, das Vergangene einfach vergangen sein und nicht in der Gegenwart stocken zu lassen. Auf der ästhetischen Ebene bestimmt insofern trotz der innovativen Froschperspektive eine ebensolche Übersichtlichkeit und Durchsichtigkeit den Roman *Die Blechtrommel* in seiner narrativen Komposition.

Im Betonbunker am Atlantikwall, einem anderen Gegenentwurf, überschneidet sich noch einmal das Konzept der Vogelschau eines »Säulenheiligen« mit der regressiven Fantasie der Rückkehr in den weiblichen Schoß. Die »unversehrten Bunker« (Bt, S. 713) erinnern durch ihre runde Form und durch die motivische Bezugnahme auf die erotische Asylszene an einen Uterus. Durch die Schließscharte, die in ihrer Form Schamlippen gleicht, kommt einem alles ins Bild, was sich auf dem Strand und auf dem Meer bewegt. Während die U-Boot-Bunker als nahtloser »Monolith«²¹ für die Ewigkeit gebaut wurden, führen deren Ruinen heute diesen Anspruch *ad absurdum*. Im Kontext von Grass' Spätwerk betrachtet, nimmt dieses militärische Objekt die luft- und schalldichte »Raumkapsel« aus dem Roman *Die Rättin* (1986) vorweg, in der der Erzähler Oskar die Erde nach der atomaren Katastrophe umkreist, um auf alles wie der »Säulenheilige« im ursprünglichen *Blechtrommel*-Konzept, »allem enthoben, herab[schauen]« zu können.²² Allerdings liegt die Pointe dieses späteren Romans darin, dass der Erzähler sich, von allen anderen Nachrichtenkanälen abgeschnitten, so völlig an die Bilder halten muss, die auf dem Monitor gezeigt werden, dass er eher wie in ein Gefängnis »gesperrt«²³ wirkt.

Wenn Grass sich damit begnügt, Spermien mit der euphemistischen Bezeichnung »Rotz« (Bt, S. 373) zu versehen, so geht Hilbig

20 Vgl. Günter Grass, *Hundejahre*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 5, Göttingen 1997, S. 5-744, hier S. 706-739.

21 Paul Virilio, *Bunkerarchäologie*, Wien 2008, S. 61 ff.

22 Grass (Anm. 17), S. 326.

23 Günter Grass, *Die Rättin*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 9, Göttingen 1997, S. 6-487, hier S. 468.

mit einer größeren Aufmerksamkeit auf die klebrigen Körperflüssigkeiten ein, die gleich Julia Kristevas »Milchhaut« »höchst effektiv die Grenzen von innen und außen, von fest und flüssig«²⁴ in Frage stellen. Der Ich-Erzähler, der in Hilbigs *Die Weiber* täglich aus dem Keller durch eine vergitterte Öffnung hindurch die Arbeiterinnen beobachtet und dabei onaniert, tritt »die schillernde Spucke auf dem Zementfußboden breit«,²⁵ als überzöge er den grauen Beton mit Lack. In ähnlicher Weise bringen Körperflüssigkeiten vielfache Verwandlungen hervor. Im »feuchtheiße[n]« (W, S. 9) Keller, in dem ihm der Schweiß aus allen Poren tritt, fällt es dem Voyeur immer schwerer, sich seiner eigenen körperlichen Einheit zu versichern. Während »etwas in mir zu schimmeln begänne«, sind ihm die Augäpfel »hervorgetreten und scheinen mit einem bestimmten Schleim überquollen« (W, S. 9), so dass sie selbst zu einer verschleimten und verschmierten Peniseichel werden.

Auch im Roman *Ich* werden die Abwasserkanäle Berlins wörtlich vermenschlicht und mit dem »Unterleib der Stadt«²⁶ und mit warmen, faltenreichen Darmwänden gleichgesetzt. Dem Ich-Erzähler, der mit einem detailgetreuen Blick die Zustände der Wand, die Risse und Beulen, die Nässe und den Schimmel betrachtet und ihren Geruch, ihre Geräusche und ihre Wärme aufnimmt, erscheint es, als ob das Gestein »die beißenden Gerüche der Fäkalien aus[schwitzt]« (I, S. 29). Das »Grundgemäuer«, das als »porös und durchlässig« (I, S. 29) beschrieben wird, stellt einen Gegensatz zu jenem monolithischen Bunker bei Grass dar.

Hilbigs Unterwelt mit den »reich verzweigten und unübersichtlichen Gängen« (I, S. 18) ist nicht so klar strukturiert wie bei Grass. Im finsternen Labyrinth verlassen sich die Figuren weitaus mehr auf den Geruchssinn, das Gehör und das Gefühl als auf den Gesichtssinn. Hilbig zielt allerdings darauf ab, Sinnverwirrungen zu erzeugen, um Wirklichkeit, Fantasie und Halluzinationen immer schwerer unterscheidbar zu machen: »Es war nur ein leises Summen in der Stille, vielleicht nur in meiner Einbildung, oder vielleicht summt nur die von der Riesenlast über mir zusammengepreßte Luft in meinen Gehörwindungen« (I, S. 24). Konturlos wird auch der Held »Ich«, der jeweils mit Initialen wie M. W., W. und C. oder unter dem Decknamen Cambert auftritt. Wie Walter Hinck einmal bemerkte, weiß Hilbig, der

24 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 2002, S. 528.

25 Wolfgang Hilbig, *Die Weiber*, in: ders., *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 2010, S. 7-111, hier S. 10. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als W.

26 Wolfgang Hilbig, *Ich*, in: ders., *Werke*, Bd. 5, Frankfurt a.M. 2012, S. 7-373, hier S. 246. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als I.

»eine Sonde für Doppel- und Mehrbödigkeit«²⁷ besitzt, »jede unterschiedene Bedeutungsfixierung«²⁸ zu umgehen.

So wird die Grenze zwischen dem Organischen und dem Anorganischen durchlässig. Im Roman *Ich* fressen Miasmen aus dem Untergrund bzw. Unterleib wie eine Geschlechtskrankheit die Haut des Oberkörpers der Stadt Berlin an und aus, beflecken sie mit Schwamm, Ekzemen und Aussatz (vgl. I, S. 15). Auch in *Die Weiber* werden Entgrenzungen in der Metapher der sexuell übertragbaren Krankheit zum Ausdruck gebracht. Nach einem »grotesken [...] Koitus mit einer schmierigen Mülltonne«²⁹ fühlt sich der Ich-Erzähler wie ein »Aus-sätziger« (W, S. 60). Die Krankheit des Körpers überträgt sich so folgenreich auf die Sprache des Ich-Erzählers, dass seine Erzählung an Linearität verliert und sich »immer mehr in Erinnerungen, Träume[n] und Halluzinationen«³⁰ auflöst: »Verschiedene Zeiten [...] schieben sich ineinander. Die Interferenz von Traum, Erinnerung und Erfahrung schafft ein Wirklichkeitsgewebe von ganz eigener Tiefenstruktur.«³¹

Auffällig ist, wie in diesem Textgeflecht die räumlichen und zeitlichen Elemente nach dem ästhetischen Verfahren des »Chronotopos« miteinander zu »einem sinnvollen und konkreten Ganzen«³² verschmolzen werden. Der historische Tatbestand, dass die Presserei in *Die Weiber* im Krieg zu einer Munitionsfabrik gehörte, wird durch eine halluzinative Beschwörung des Ich-Erzählers vergegenwärtigt. Ihm scheint es, als drehten dort die Zwangsarbeiterinnen von damals immer noch mit der Hand Granaten. In seiner erotischen Fantasie verwandeln sich wiederum diese »Granaten« in die »rötlich gelbe[n], pralle[n] Eichel[n] auf steifen Männerschwänzen« (W, S. 84).

Verschiedene Bedeutungsebenen wie die erotische, historische und sprachliche werden wie bei einer Doppel- bzw. Mehrfachbelichtung im Akt des Schreibens fixiert. Als der Ich-Erzähler als Schüler zu schreiben beginnt, kommt es ihm gleichzeitig auf die sexuelle Befriedigung an, »diese drei hüstelnden Ejakulationen endlich über den Schreibtisch [...] fliegen zu lassen« (W, S. 41). Seine Manuskripte, die deswegen

27 Walter Hinck, »Katakomben der Geschichte. Zu der Erzählung *Alte Abdeckerei*«, in: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1994, S. 180-189, hier S. 183.

28 Ebd., S. 186.

29 Roberto Cazzola, »Verseucht sind das Land, die Menschen, die Sprache. Zu der Erzählung *Die Weiber*«, in: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1994, S. 153-173, hier S. 163.

30 Ingo Schulze, »Erzähle, sage ich mir, sonst wird alles ins Vergessen taumeln«. Nachwort«, in: Wolfgang Hilbig, *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 2010, S. 283-346, hier S. 287.

31 Hinck (Anm. 27), S. 183f.

32 Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, Frankfurt a.M. 2008, S. 7.

von der Mutter als Pornografie verdammt und später vom Staat verboten werden, landen dann auf dem Müllberg, so dass sie wiederum auf die »mörderischen Traditionen« der NS-Vergangenheit Bezug nehmen: »Ich hatte den Eindruck, es würde Haar in ungeheuren Mengen über die Halden gestürzt, ich bilde mir ein, kolossale Ballen verfilzten Haars aller Farbschattierungen würden hier dem Wetter preisgegeben« (W, S. 41). Die Frauenhaare, diese »polysemische Metonymie«,³³ sind aber für den Erzähler auch mit den Erzählfäden gleichgesetzt, mit denen Texte wie eben diese Ich-Erzählung verwoben sind. Ferner führen sie ihn als Schamhaar in einen sinnlichen, erotischen Bereich. Als er in der Manier eines Faustverkehrs »einen fleischigen behaarten Hügel inmitten der Mülltonne« (W, S. 38) durchbricht, wird sein Arm bzw. Penis »von hirnähnlichen Stielen und Windungen« (W, S. 39) gehalten. Diese imaginierte Gebärmutter kann auch als ein ästhetisches Modell dienen: Die Falten-Form des weiblichen Geschlechtsorgans durchkreuzt, so Winfried Menninghaus, »die leitende Unterscheidung von außen und innen, von Oberfläche und Körpertiefe. Die Falte wölbt das Äußere so nach innen, daß sich das Äußere ins Innere verliert, ja selbst ein Inneres des Äußeren erzeugt.«³⁴ In *Die Weiber* wird bis auf die letzte Szene im Nachtrag, die wohl nur darum zum Einsatz gebracht wird, um die verworrene Geschichte abzuschließen, jede Vogelschau vermieden. Das assoziative Spiel mit unterschiedlichen Bedeutungsschichten macht eine eindeutige Rekonstruktion der Haupthandlung so schwer, dass sich die Lesenden im fast wörtlichen Sinn in einem dunklen Labyrinth verlaufen.

In den beiden besprochenen Prosawerken entfaltet Hilbig pedantische, fast schon paranoide, synästhetische Beschreibungen der Räume und Dinge. Alles, was sein Schreiben konstruiert, ist, ähnlich wie das Kartenhaus in *Die Blechtrommel*, nur für den Augenblick gebaut; es scheint »empfindsam, leichtatmend« (Bt, S. 315). Hilbigs Konstruktion fällt allerdings nicht einfach im nächsten Augenblick zusammen, sondern ist dem Prozess einer ständigen Metamorphose unterworfen, denn sie besteht nicht aus Papier, sondern aus schwammigen, schleimigen und klebrigen Stoffen.

Der vergleichende Blick auf die unterirdischen Chronotopoi und deren ästhetischen Implikationen bei Grass und Hilbig dürfte deutlich gemacht haben, dass Ersterer durch den Einsatz der Froschperspektive zwar das konventionelle Muster des bürgerlichen Realismus auf den Kopf gestellt hat, um die stilistischen Mängel in der Stunde Null zu überwinden und Anschluss an die europäische Moderne zu finden. Auf

33 Cazzola (Anm. 29), S. 171.

34 Menninghaus (Anm. 24), S. 120.

eine stabile Erzählinstanz und durchgängige Chronologie, wie sie im traditionellen Roman üblich sind, hat der zeitlebens überzeugte Sozialdemokrat jedoch keineswegs so konsequent verzichtet wie der politische Dissident Hilbig. Die Konturen der Personen und Dinge, aber auch die der Zeit und des Raumes, bleiben auf diese Weise klar und übersichtlich, wodurch sich die Pointe seines magisch-realistischen Romans nicht selten in sozialkritischer Satire erschöpft, wohl in der Hoffnung, die Machtstrukturen zu erschüttern und zu demokratisieren. Dies hat wohl auch dazu beigetragen, dass Grass' Roman nicht nur deutsche, sondern auch internationale Leserinnen und Leser für sich gewinnen und zum deutschen Nachkriegsroman *par excellence* avancieren konnte. Ein solcher Welterfolg ist dem sowohl im politischen als auch im ästhetischen Sinne aufsässigen Einzelgänger Hilbig nicht gegönnt, der mit der Wende längst vom Traum jeglicher politischer Utopie Abschied genommen hatte, und der auf Kosten der Popularität die literarischen Konventionen immer wieder mit dem Stilmittel der subversiven Boden- und Konturlosigkeit zu durchbrechen versuchte. Allerdings darf man davon ausgehen, dass der Arbeit Hilbigs aufgrund ihrer ästhetischen Radikalität in der zukünftigen Literaturgeschichte ein deutlich höherer Stellenwert beigemessen werden wird als dies derzeit noch der Fall ist.

Leilian Zhao

Der Chronist Christoph Hein im Roman *Willenbrock*

Der Chronist Christoph Hein

Christoph Hein wird als wichtiger Repräsentant der deutschen Literatur hoch geschätzt, wie die Aussage des Literaturwissenschaftlers Rüdiger Bernhardt belegt, der 2010 konstatierte, dass Hein »zu den bekanntesten deutschen Schriftstellern der Gegenwart« zähle.¹ »Jedes seiner Bücher ist dank einer außergewöhnlich konsequenten Geistes- und Schreibhaltung des Autors, einer eingreifenden und engagierten Absicht, ästhetischer Disziplin und philosophischer Grundlegung ein literarisches Ereignis«.²

Hein äußert seine Ansichten oft als ein ›Chronist‹. Aus der Perspektive des Chronisten thematisiert er wichtige soziale Probleme während der Trennung und nach der Wiedervereinigung der zwei deutschen Staaten. Folglich bezeichnet Astrid Köhler ihn als einen Schriftsteller, der aus der »Position eines distanziert-kritischen Beobachters«³ schreibt. Hein hält die Chronisten-Rolle für sein Schreibprinzip, mit dem er Wert auf neutrales Aufzeichnen der Geschichte legt, und der Chronik Berichterstattungs- und Protokollton verleiht. Aber seine Werke sind schlussendlich subjektive Chroniken und sind viel mehr als objektiv, denn sie sind poetische Produkte der Phantasie und Erfindung des Dichters. Im Folgenden werden anhand Heins eigener Erklärungen die Eigenschaften des ›Chronisten‹ herausgearbeitet.

1 Rüdiger Bernhardt, *Erläuterungen zu Christoph Hein. In seiner frühen Kindheit ein Garten*, Hofffeld 2010, S. 5.

2 Ebd.

3 Astrid Köhler, »Christoph Hein, ›Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen‹«, in dies. (Hrsg.): *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung*, Göttingen 2007, S. 131–133, hier S. 132.

In seiner Rede *Die Zeit, die nicht vergehen kann oder Das Dilemma des Chronisten. Gedanken zum Historikerstreit* anlässlich zweier deutscher 40-Jahrestage« am 29. Mai 1989 bekräftigt Hein die Pflicht des Chronisten zu »Gerechtigkeit«, Nennen von »Tugenden« und »Untugenden«. »Er hat nicht zu huldigen, er darf vielmehr den Blick nicht senken, um alles wahrnehmen und aufzeichnen zu können. Und das ohne Hass und Eifer, also gelassen und unparteiisch«. »Wir sind uns schnell einig, daß es nicht die Aufgabe der Geschichtsschreibung und der Literatur sein kann und darf, dem Staat und der Kirche beizuspringen.«⁴ Hein verweist hierin auf das Dilemma des Chronisten: »Historiker wie Literat haben es mit einem Publikum zu tun, das ihre Schriften nicht nur kritisch aufnimmt, sondern auch mit Gläubigkeit.« Aber das Publikum kann sie auch unkritisch aufnehmen: »Die unkritische Haltung huldigt« zwar »dem begabten Poeten«, doch »mit der Huldigung verkürzt sie das eigene kritische Bewußtsein bis zur Selbstaufgabe«. Anschließend vergleicht Hein den Chronisten mit einem Kind, »das im nächtlichen Wald laut singt, um seine Furcht und die Finsternis zu vertreiben.« Man solle die Wirkung des Chronisten anerkennen, nämlich »dem Kind glauben, daß sein Gesang ihm den Weg durch den Wald erleichterte und die beängstigende Dunkelheit besiegte.« Ein Chronist kann jedoch wenig an der Realität ändern: Es bleibt »im Wald trotz des lauten Gesanges finster.«⁵

In *Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschen- und volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar. Rede auf dem X. Schriftstellerkongreß der DDR*« erläutert Hein Merkmale der Chronik eines Schriftstellers:

Denn Schriftsteller sind, denke ich, Chronisten. Schreiben ist nach meinem Verständnis dem Bericht-Erstatten verpflichtet. Natürlich ist es die Chronik eines Schriftstellers, sie ist nicht objektiv, sondern sehr viel mehr: Sie ist eingreifend und realistisch und phantastisch und magisch, Poesie eben. Eine Chronik, die von einem Menschen, dem Schriftsteller, und seiner Welt erzählt und nur dann und nur dadurch von Interesse ist. Dafür sind Erfahrungen die Voraussetzung.⁶

4 Christoph Hein, »Die Zeit, die nicht vergehen kann oder Das Dilemma des Chronisten. Gedanken zum Historikerstreit anlässlich zweier deutscher 40-Jahrestage«, in: *Christoph Hein. Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden. 1987-1990*, Frankfurt a.M. 1990, S. 128-154, hier S. 138. Die folgenden Zitate ebd.

5 Ebd., S. 139.

6 Christoph Hein, »Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschen- und volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar. Rede auf dem X. Schriftstellerkongreß

Aus dem Zitat kann man die subjektive Eigenschaft von Chroniken herauslesen. Die Erzählperspektive eines Chronisten ist ein wichtiges Merkmal seiner Poetik. Hein erläutert sein Verständnis eines Chronisten als jemand, »der mit großer Genauigkeit aufzeichnet, was er gesehen hat.« Der Schriftsteller soll nicht »den Sachverhalt, den er darstellt, auch noch selber« kommentieren, aber: »Man kann nicht schreiben und sich bedeckt halten. Ohne Rückgrat ist Schreiben nicht möglich.«⁷

Besonders deutlich wird Heins Chronisten-Rolle anhand seiner nüchternen Betrachtungen der DDR, BRD und des wiedervereinigten Deutschlands ab 1989. Im Interview mit Krzysztof Jachimczak fasst Hein es als seine »Aufgabe« auf, »mit seinem Schreiben den ›Dialog zwischen den Zeiten‹ sichtbar zu machen.«⁸ Hein gibt zu, dass seine Vorbilder Johann Peter Hebel und Franz Kafka z.T. seine genauen Schreibweisen angeregt haben: »Ja, ich verstehe mich als Chronist, der mit großer Genauigkeit aufzeichnet, was er gesehen hat. Damit stehe ich in einer großen Tradition von Johann Peter Hebel bis Kafka.«⁹ Der Zusammenhang von Heins chronistischem Schreiben mit seinen Vorgängern Hebel, Kleist und Kafka besteht im ganz subtilen und gelassenen Aufzeichnen vom betrachteten Sachverhalt, indem sie ihr, eigentlich durch Subjektivität gekennzeichnetes Schreiben in eine objektive Form einkleiden und dabei ihre große Beobachtungsgabe präsentieren.

Hein ist ein Schriftsteller mit starkem »Geschichtsbewußtsein«. Daher ist »Geschichte« nach wie vor eine wichtige Kategorie für seine Werke. Im Interview mit Krzysztof Jachimczak über den Roman *Horns Ende* bekräftigt Hein die Relevanz von Geschichte für ihn und für seine Themenwahl als Chronist:

Was ich vorher sagte mit dem Chronisten, das gilt auch für die Themenwahl. Da will ich erfahrene, erlebte Themen meiner Zeit, meines Landes auch in meinen Arbeiten auftauchen lassen. Sie haben Recht, es gibt natürlich übergreifende Themen. Aber ich versuche, nach meinem Vermögen, nach meinem Können, meine mir erfahrbare Welt auszuschreiten. Daß es ein paar Themen gibt, also Sie sagten Geschichte, unser Verhältnis zur Geschichte, Geschichts-

der DDR«, in: *Christoph Hein. Die fünfte Grundrechenart. 1987-1990*, Frankfurt a.M. 1990, S. 104-127, hier S. 123.

7 Christoph Hein, »Die alten Themen habe ich noch, jetzt kommen neue dazu. Gespräche mit Sigrid Löffler (März 1990)«, in: Lothar Baier (Hrsg.), *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt a.M. 1990, S. 37-44, hier S. 38.

8 Krzysztof Jachimczak, »Gespräch mit Christoph Hein«. In: *Sinn und Form* 2/1988, S. 342-359, hier S. 353. Zit. nach Köhler (Anm. 3), S. 132, Fn. 10.

9 Hein (Anm. 7), S. 38.

bewußtsein, die für mich wichtig sind, stelle ich auch im nachhinein fest.¹⁰

Hein beteuert darin noch die Bedeutung der Erfahrung für sein Schaffen. Daher zeichne er sich als einen subjektiven Chronisten aus:

Insofern sagte ich einmal, daß ich eigentlich nur ein Chronist bin, sicherlich ein sehr subjektiver, sicherlich mit einer Weltsicht, die nur meinen Augen entspricht, aber im Grunde teile ich nur etwas über mich mit, über mein Verhältnis zur Welt, gebe also eine sehr subjektive Berichterstattung.¹¹

Mit Recht betont Hein die enge Beziehung von Literatur und Gesellschaft: »Die Literaturen entwickeln sich immer im Kontext zu einer Gesellschaft. [...] Wir sind nicht unabhängig, kein Individuum ist von gesellschaftlicher Entwicklung unabhängig.«¹² Aus Heins Erläutern seiner Einsichten in Geschichte, Gesellschaft und Chronisten können wir schlussfolgern, dass er wahre geschichtliche und gesellschaftliche Ereignisse als Hintergrund und Basis für konkrete schicksalhafte Lebensgeschichten seiner Figuren nutzt. Seine Chronik verknüpft weder nur pessimistisch noch lediglich optimistisch die kollektive Geschichte mit verschiedenen Individuen. Geschichte ist für Hein meistens identisch mit dem Begriff »Vergangenheit«. Seine Einsicht darin ist auch anregend dafür, seine Chronisten-Rolle besser zu verstehen: »Vergangenheit ist die aktuelle Chance von gestern. Wir haben sie genutzt oder vertan, sie ist unkorrigierbar geworden, aber auch unvergänglich. Wir müssen mit ihr leben, sie gehört zu unserem Leben, zu unserer Gegenwart wie zu unserer Zukunft.«¹³ Insofern sind individuelle Schicksale untrennbar von der Geschichte. Das ist der wichtige Grund für Heins Verarbeiten der Geschichte durch konkrete Beispiele in seinen Werken.

Hein wird von Radoslava Minkova ein »politisch engagierter Autor« genannt, der »ausdrücklich auf gesellschaftliche Ereignisse in seinem Lande reagiert«.¹⁴ Er greift in seinem Werk wiederholt folgende typische gesellschaftliche Themen auf: Vergangenheitsbewälti-

10 Christoph Hein, »»Wir werden es lernen, mit unserer Vergangenheit zu leben«. Gespräch mit Krzysztof Jachimczak. Nach dem Erscheinen von *Horns Ende* (1986)«, in: Lothar Baier (Hrsg.), *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*, Frankfurt a.M. 1990, S. 45–67, hier S. 55.

11 Ebd., S. 51.

12 Ebd., S. 66.

13 Hein (Anm. 4), S. 133.

14 Radoslava Minkova, *Zur Problematik des Fremdseins in Thomas Bernhards*

gung nach dem Zweiten Weltkrieg, unzulängliche Auseinandersetzung mit dem faschistischen Gedankengut in der BRD und der DDR, Diskriminierung und Betrug der aus Schlesien Vertriebenen durch die SED bei der Bodenreform in den 50er-Jahren. Um zur positiven Veränderung der Gesellschaft beizutragen, kritisierte er die Missstände in Ostdeutschland wie »Bürokratie, Demagogie, Bespitzelung, Machtmißbrauch, Entmündigung und auch Verbrechen«. ¹⁵ Er kämpfte lange in der sozialistischen DDR um die Öffentlichkeit, gegen die menschenfeindliche Zensur. Er erhoffte sich davon mehr Freiraum zum literarischen Schaffen. Sein Grundsatz war damals, »Alltagsdeformationen in der DDR« ¹⁶ zu thematisieren. Schon zu DDR-Zeiten kritisierte Hein in seinen Werken Mängel der DDR. Sein Theaterstück *Cromwell* (1980) beschreibt das Scheitern eines früher erfolgreichen Revolutionärs an seinen eigenen Begrenztheiten. Seine bekannte Novelle *Der fremde Freund* (1982) spielt auf die Erhebung der Ostberliner Bauarbeiter am 17. Juni 1953 gegen die von der Regierung beschlossene Arbeitsnormenerhöhung um 10 Prozent an. Dieses Ereignis wird noch in seinen Romanen nach der Wende wie *Landnahme* (2004) und *Glückskind mit Vater* (2016) erwähnt. Er thematisiert in seinem Theaterstück *Die wahre Geschichte des Ah Q* (1983) die Unruhe und Verzweiflung der Intellektuellen als Werkzeug und Opfer des mächtigen Systems. Im Roman *Horns Ende* (1985) erhängt sich ein ehemaliger Museumdirektor, ein Parteifunktionär, verzweifelt in der Struktur der DDR voller Opportunismus und Denunziationen. Zur Wende verarbeitet er den »Prager Frühling« 1968 in der Tschechoslowakei als geschichtliche Vorlage des Romans *Der Tangospieler* (1989). Der Protagonist Dallow bekommt deswegen früher seine »Stelle an der Universität«, weil Roessler »wegen seiner Äußerung vor den Studenten über den Einmarsch der DDR-Truppen in Prag im Frühling des Jahres 1968 bestraft« wird. ¹⁷ In seinen Romanen *Von allem Anfang an* (2004), *Landnahme* und *Glückskind mit Vater* werden Erinnerungen an die Berliner Mauer dargestellt. Das Hauptthema von *Landnahme* und *Das Napoleon-Spiel* ist die Vertriebenen-Problematik in der DDR. In seinem Roman *Willenbrock* (2000) greift er aktuelle Themenkomplexe nach der Wende auf, wie z.B. zuneh-

und Christoph Heins Erzählwerken. Eine vergleichende Untersuchung, Frankfurt a.M. 2002, S. 161.

15 Christoph Hein, »Der alte Mann und die Straße. Ansprache auf dem Alexanderplatz. 4. November 1989«, in: *Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden. 1987-1999*, Frankfurt a.M. 1990, S. 194-196, hier S. 194.

16 Hein (Anm. 7), S. 38.

17 Minkova (Anm 14), S. 143.

mende Kriminalität und Gewalt, Bürokratie, Verlust vom Sicherheitsgefühl der Ostdeutschen und Versagen der Justiz.

Auf dem X. Schriftstellerkongress der DDR 1987 kritisierte Hein in seiner Rede *Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschen- und volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar* die Zensur der DDR. Kompromisslos forderte er die Abschaffung der Zensur. Die Zensur sei von 1945 bis 1956 in Hinsicht auf »die geistige Schlacht um Deutschland, um die Deutschen«¹⁸ notwendig gewesen, aber »spätestens im Februar 1956« »hätte die Zensur« »verschwinden müssen«.¹⁹ »Die Zensur ist nutzlos, denn sie kann Literatur nicht verhindern, allenfalls ihre Verbreitung verzögern.«²⁰ Die Paradoxie der Zensur entspringt ihrer Wirkung gegen ihre »Absicht«.²¹ Hein begründet besonders ausführlich die Menschenfeindlichkeit der Zensur: »Die Zensur ist menschenfeindlich, feindlich dem Autor, dem Leser, dem Verleger und selbst dem Zensor«. Der »Autor« wird »Opfer« der Zensur, und den »Leser entmündigt die Zensur«. Sie »zerstört« die »Autorität« des Verlegers. Nicht zuletzt führt die Zensur dazu, dass sich der »Blick« und »Sinne« des Zensors »verengen«.²² »Die Zensur ist volksfeindlich. Sie ist ein Vergehen an der [...] Weisheit des Volkes«. »Die Zensur ist ungesetzlich, denn sie ist verfassungswidrig« und »schädigt im hohen Grad das Ansehen der DDR«.²³

Trotzdem hege er »skeptischen Optimismus, ohne den könnte ich nicht leben und arbeiten.«²⁴ Hein metaphorisiert in der Parabel *Kein Seeweg nach Indien* (1990) fiktiv die Desillusion der Utopie der 40-jährigen DDR-Geschichte. Eine Flotte von einigen Schiffen erlebt unter Leitung vom Großen Kapitän eine endlose und schwierige Fahrt in Richtung Indien, die Entdeckungsfahrt von Christoph Kolumbus nachahmend. »Indien« bedeutet hier das schöne Paradies. Der Chronist Hein beschreibt darin parabelhaft Unzulänglichkeiten in der DDR-Geschichte: Der Große Kapitän steht für den Regierungschef der DDR. Er versucht, die Mannschaft, also das Volk, mit Musik und Tanz aufzumuntern, es durch Propaganda zur Zusammengehörigkeit zu ermutigen, starke Kampfkraft durch bewaffnete Matrosen zu zeigen. Aber wenn hier und da Aufstände, Aufruhr und Widerstand entstehen,

18 Hein (Anm. 6), S. 107 f.

19 Ebd., S. 108.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 109.

23 Ebd., S. 110.

24 Christoph Hein, »Die DDR ist nicht China. Spiegel-Gespräch zur ›Wende‹ in der DDR 23. Oktober 1989«, in *Christoph Hein. Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden. 1987–1990*, Frankfurt a.M. 1990, S. 175–181, hier S. 176.

lässt er sie brutal unterdrücken, selbst wenn Blut vergossen werden muss. Er lässt die misstrauischen und verzweifelten Mannschaften überwachen, die Verräter zum Tod verurteilen, immer neue Spitzel anwerben. Die Anspielung auf die DDR-Regierung ist offensichtlich.

Nur wenige Schreiber an Bord schrieben, um dem Großen Kapitän zu gefallen. Aber die meisten erfüllten ihre Pflicht mit Engagement. Manche auf der Flotte wurden für verrückt gehalten, und einige wurden sogar mit Schreibverbot bestraft, trotzdem »schrieben die Schreiber weiter. Sie beschrieben den tatsächlichen Zustand der Schiffe und die wirkliche Stimmung an Bord«. Die Schreiber der Flotte wurden »als die unerschrockenen Chronisten der Narrenschiffe«²⁵ gefeiert. Hein beschreibt hier seine Lebensexistenz als Schriftsteller in der DDR: Die Schreiber empfinden die »Fahrt auf den Narrenschiffen« nicht als »verlorene Zeit«. Sie trösten sich damit, dass sie gebraucht werden, Erfahrungen machen und sich selbst bereichern können: »Denn alles, was man braucht, zum Leben und zum Schreiben, sind Liebe und Erfahrungen.«²⁶

Die Schreiber, d.h. die »Schriftsteller sind in erster Linie ›Chronisten‹; sie erscheinen abgegrenzt von der ›Mannschaft‹, die den Hauptanteil am Umsturz trägt. Zudem sind vor allem sie es, die der Utopie nachtrauern bzw. diese aufrechterhalten wollen.«²⁷

Der Erzähler als Chronist im Roman *Willenbrock*

In Heins fünftem Roman *Willenbrock* erzählt der Erzähler als Chronist meistens in erlebter Rede in dritter Person. Er pflegt Heins Prinzip, »ohne Hass und Eifer« zu schreiben, hält sich an Heins kontinuierlich distanzierte, »gelassene und unparteiische«²⁸ Erzählhaltung. Einerseits zeigt Hein gute Beobachtungsgabe beim subtilen Erzählen über das Verhältnis seiner Protagonisten zur Geschichte, Gesellschaft und Welt. Er verleiht dem Erzähler, d.h. dem Chronisten die Formen von Protokoll oder Berichterstattung und will damit Neutralität und Glaubwürdigkeit gegenüber dem Lesepublikum suggerieren. Sein Chronisten-Blick gewährleistet hiermit insbesondere eine sachliche

25 Christoph Hein, *Kein Seeweg nach Indien*, in: Lothar Baier (Hrsg.), *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*, Frankfurt a.M. 1990, S. 13–19, hier S. 18.

26 Ebd., S. 19.

27 Frank Thomas Grub, »Wende« und »Einheit« im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Bd. 1. Untersuchungen. Berlin / New York 2003, S. 195.

28 Hein (Anm. 4), S. 138.

Erzählhaltung ohne eigenes Kommentieren und starke Gemütsbewegung. Andererseits erscheint der Erzähler zuweilen auch als auktorialer Erzähler und bohrt hauptsächlich durch innere Monologe in die tiefe Psychologie der Hauptfigur Bernd Willenbrock hinein, um seine starke Ambivalenz und inneren Konflikte bei wichtigen Augenblicken seines Lebens zu entlarven, wie z. B. bei der Entdeckung der mutmaßlichen intimen Begegnung seiner Frau Susanne mit einem anderen Mann im Kiefernwald und bei seiner verwandelten Haltung zur Pistole. In diesen Momenten verschwindet der Erzähler kurz und lässt Willenbrock in direkter Form seine Ahnungen, Assoziationen und intimsten Bewusstseinsinhalte präsentieren. Durch das Wechseln der Erzählperspektiven thematisiert Hein die nach der Wende in Osteuropa zum Vorschein kommenden Probleme wie steigende Kriminalität, Gewalt, Verlust eines allgemeinen Sicherheitsgefühls, die Konfrontation von Individuen mit der Bürokratie, das Versagen der rechtstaatlichen Systeme von Polizei und Staatsanwaltschaft bei der Aufgabe, seine Bürger zu schützen.

Laut Köhler hat der Buchtitel *Willenbrock* programmatische Bedeutung: Bei Bernd sei der »innere Willen [...] offensichtlich gebrochen«.²⁹ Silke Pasewalck stimmt Köhler zu, wenn sie behauptet, der Titel sei »Programm«: Es gehe um »einen gebrochenen Willen«.³⁰ Und Bernds gebrochener Wille geht auf die kranke Gesellschaft nach der Wende Deutschlands zurück, die ihn zunehmend frustriert und von fast allen sozialen Beziehungen isoliert.

Dieser Roman mit 23 Kapiteln demonstriert durch das Schicksal eines Einzigen vielseitige aktuelle soziale Probleme in Ostdeutschland und Osteuropa nach der Wende, also nach der friedlichen Vereinigung Deutschlands 1989. Die Hauptfigur Bernd Willenbrock ist ein mittelter und verheirateter Ostberliner. Er hat mit seiner Frau Susanne keine Kinder. Vor der Wende war er Ingenieur eines Rechenwerkes in Ostberlin. Nach der Wende ist er arbeitslos und steht im Roman so stellvertretend für viele andere auch: Hochqualifizierte Ingenieure aus der ehemaligen DDR waren plötzlich »aussichtslos«. Bernd persifliert ihre Lage: »Auf dem Amt traf ich die halbe Ingenieurschule wieder. Das war nicht eben ein angesehenes Absolvententreffen.«³¹

Auf Vorschlag und mit Hilfe seines Schwagers betreibt Bernd selbstständig einen »Handel mit Gebrauchtwagen« (Wb, S. 14), die nach

29 Köhler (Anm. 3), S. 135.

30 Silke Pasewalck, »Christoph Hein: Die Wende gegen den Strich bürsten«, in: Willi Huntermann [u. a.] (Hrsg.), *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Würzburg 2001, S. 75–90, hier S. 81.

31 Christoph Hein, *Willenbrock*, Frankfurt a. M. 2000, S. 13. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl als Wb zitiert.

Polen, Russland und Rumänien kommen. Er profitiert als materieller Nutznießer von der Wiedervereinigung und wird ein »Musterbild ostdeutscher Prosperität nach der Wiedervereinigung«.³² Als Gebrauchtwagenhändler äußert er seine Zufriedenheit: »Ich bin selbstständig, habe keinen Chef mehr, bei dem man mich anschwärzen könnte« (Wb, S. 33).

Aber Bernd muss einen hohen Preis für seinen Profit bezahlen. Nachdem er von einigen Osteuropäern mit Diebstählen und Einbrüchen bedroht worden ist, fühlt er sich nirgendwo mehr sicher. Nach diesen kriminellen Vorfällen wird er noch von überheblichen und bürokratischen Staatsanwälten bedrängt. Bernd, ein ehemaliger Ingenieur mit vielversprechender Zukunft, ist ein zynischer, frustrierter, hilfloser und isolierter Händler geworden. Er wird dazu gezwungen, sich von einem Waffen ablehnenden Pazifisten in einen bewaffneten Selbsthelfer zu verwandeln, der einen jungen Autodieb mit der Pistole erschießt.

Das Ehepaar Willenbrock ist einander untreu. Bernd verführt oft schöne Kundinnen auf seinem Autohof: Junge »Frauen [...] stellten für ihn eine willkommene Abwechslung dar [...]. Bei jeder Frau, die ihn sexuell interessierte, versuchte er die Grenzen auszukundschaften, indem er sie überschritt. Er wurde zudringlich [...] unverschämt« (Wb, S. 68). Die unabhängige Susanne führt eine Boutique, einen für Bernd »lächerlich kleinen Laden«. Er unterschätzt ihren Willen zur Selbstständigkeit, was sich als Riss ihrer Liebe erweist. Schließlich hat sie »etwas unangenehm Herrisches an sich« (Wb, S. 190), was ihm missfällt. Bernd verrät damit den Grund für seine schiefgelaufene Ehe. Durch ein im Anrufbeantworter gespeichertes Telefonat von einem Mann merkt er zufällig, dass Susanne mit diesem anrufenden Mann im Kiefernwald »ein Verhältnis« (Wb, S. 265) hatte. Ab diesem Moment präsentiert der Erzähler einen sechsseitigen inneren Monolog von Bernd, um dem Leser seine durch Eifersucht, Selbstvorwurf, Schuldgefühl, Irritation, Unruhe, Überlegenheitsgefühl und Provokation vermischten intimsten Assoziationen, Ahnungen und ambivalente Gefühle subtil vor Auge zu führen. Bernd sagt zu sich: »Ich werde nicht den eifersüchtigen Gehörnten spielen« (Wb, S. 268). Doch in der Tat sind ihm vor Eifersucht die schon abgeschafften »Duelle« (Wb, S. 268) eingefallen.

Um die komplizierte Innenwelt der Hauptfigur besser darzustellen, wendet Hein manchmal auktoriales Erzählen an und wechselt die Erzählperspektiven, indem er ab und zu erlebte Rede in der 3. Person durch subjektives allwissendes Erzählen ersetzt. Bernds innere Mono-

32 Köhler (Anm. 3), S. 133.

loge und Kommentierungen seiner Mitmenschen tragen dazu bei, das Schicksal eines Einzelnen als Symptom von gesellschaftlichen Missständen aufzuzeigen. Im Sinne des Autors erzählt der Erzähler als ein Chronist eher aus der objektiven Perspektive. Heins sezierende Gesellschaftsanalyse geht überdies in Form von Berichterstattung noch auf Psychogramme des Protagonisten ein, indem er die Strategie des inneren Monologs gewandt gebraucht.

Bernd ist mit seiner neuen Funktion als selbständiger Händler zufrieden, besonders wenn er an den wichtigen Wendepunkt seines Lebens denkt. Er wird nicht mehr wie in DDR-Zeiten vom Kollegen Dr. Willi Feuerbach bespitzelt und verärgert. Dieser meldete nämlich seinen Vorgesetzten, dass Bernd unerlaubte Beziehungen ins Ausland hat. Daraufhin galt Bernd als »Sicherheitsrisiko« (Wb, S. 32). Und seine »Londonreise wurde gestrichen« (Wb, S. 247). Darüberhinaus verlor er seine Chancen zum beruflichen Aufstieg.

Bernds misslungene Karriere führt zu seiner späteren zynischen Lebenshaltung. Viele Jahre später kommt Willi zu Bernds Autohof, um sein minderwertiges Auto zu verkaufen, ohne zu wissen, dass Bernd der Besitzer des Gebrauchtwagengeschäfts ist. Nun ergreift Bernd die Gelegenheit, sich an Willi zu rächen. Er zählt empört die Folgen von Willis »Verleumdungen« auf und schließt mit den Worten: »Und das alles habe ich dir zu verdanken« (Wb, S. 247). Die meisten DDR-Bürgerinnen und -Bürger besaßen kaum die Freiheit, ins Ausland zu reisen. Daher hätte eine Dienstreise nach London Bernd viel bedeuten können. Doch die Zeit heilt die Wunde. Als sein ehemaliger Kollege Berner ihm bei einem Anruf Willis Denunziation verriet, langweilte sich Bernd nur, denn er hielt diese unangenehme Vergangenheit für unbedeutend. Aber inzwischen ist Bernd hilflos vielen Übeln ausgeliefert, von Autodiebstahl über das Erschlagen des Wachhundes von seinem verprügelten Nachtwächter bis zum Einbruch von vier Russen in sein Landhaus. Als Folge verliert er jegliches Sicherheitsgefühl. Sein Unmut wächst umso mehr, als Bernd durch die arroganten Staatsanwälte verärgert wird. Darüber hinaus wird Bernd von Willi Feuerbachs Arroganz gereizt, der sich nicht aufrichtig bei ihm entschuldigen will. Daher nimmt er die Gelegenheit wahr, seinem langgehegten Frust und seiner Wut Ausdruck zu verleihen. Er schlägt Willi kräftig ins Gesicht, sodass dessen Nase sofort heftig blutet. Statt aber Genugtuung bei diesem Anblick zu fühlen, empfindet er Reue und Scham, denn Willi ist »im Grunde ein armes, lächerliches Würstchen [...], ein ewig zu kurz Gekommener« (Wb, S. 250). Willi dient daher nur als Sündenbock. Bernd ärgert sich eigentlich darüber, dass er gegen die damals mächtigeren Beamten nichts tun und bloß den ihnen unterlegenen Willi bestrafen kann.

Parallel zu seinem geschäftlichen Erfolg wird Bernd jedoch Opfer von Diebstählen und Einbrüchen, die sein ruhiges Leben zerstören. Zu DDR-Zeiten hatte er aus Abneigung gegen Gewalt seine Wehrpflicht durch Arbeiten als Bausoldat ersetzt. Doch der friedfertige Pazifist wird allmählich zum Selbstverteidiger, der auch vor Gewalt nicht mehr zurückschreckt. Durch Darstellungen von Bernds Erlebnissen und Empfindungen kritisiert der Erzähler bei Hein die chaotische Lage, Apathie und das Versagen des Rechtssystems in Ostdeutschland nach der Wiedervereinigung. Damit erfüllt Hein seine Mission als Chronist.

Ein Beispiel aus dem Roman kann diese Entwicklung in der Haltung vom Gebrauchtwagenhändler und Heins Systemkritiken maßgeblich zeigen. Bernd werden sieben Autos gestohlen. Er ärgert sich über die ungeklärte Rechtslage nach diesem Diebstahl. Er lehnt anfänglich das Angebot von seinem russischen Stammkunden Kylow ab, die Diebe durch Gewalt zu bestrafen: »Das ist ein zivilisiertes Land, ich bringe mich in Teufels Küche, wenn ich die Gerechtigkeit selbst in die Hand nehme. [...] Ich lehne Gewalt ab, grundsätzlich« (Wb, S. 56).

Nach dem Abgang von Kylow schwankt Bernd zwischen Neid und Ablehnung: Er »bemerkte verwundert, dass ein überraschendes und undeutliches Gefühl von Neid in ihm aufstieg und sich in seine unzuweideutig vorgebrachte Ablehnung mischte« (Wb, S. 57). Er hält »einfache und gewalttätige Lösungen« für »lachhaft«, »barbarisch« und »kriminell, ein Rückfall in ein vorzivilisiertes Stadium«, aber er »beneidete den Russen, denn er spürte, dass ihm dessen leichtfertige Ansichten und kurzentschlossene Urteile unendlich fern waren« (Wb, S. 59).

Doch die Bedrohung seiner Eigentümer und seines Lebens durch zunehmende Kriminalität verkürzt seine Distanz von der kurzentschlossenen Selbstjustiz. Beim zweiten Zwischenfall wird Bernds Nachtwächter von Autoräubern verprügelt und dessen Wachhund erschlagen. Die Täter werden nicht erwischt und bleiben unbestraft. Das versagende Rechtssystem gibt Bernd den letzten großen Anstoß, sich von seiner pazifistischen Haltung abzuwenden.

Im 11. Kapitel beschreibt der Chronist Hein durch seinen Erzähler ganz genau den Vorgang des dritten gefährlichen Erlebnisses, das Bernd durchmachen muss. Die chronologische Schilderung vom Erzähler liest sich wie eine sachliche Berichterstattung: »In der Nacht zum 27. Juli wurde Willenbrock von einem leisen Knarren geweckt« (Wb, S. 139). Zwei Russen brechen um 2 Uhr in der Nacht in sein Landhaus an der Ostsee ein und erschlagen ihn beinahe. Er wird bei der Selbstverteidigung verletzt. Erst mit Hilfe seines Nachbarn kann er die

Polizei anrufen. Doch inzwischen glaubt er nicht mehr an eine erfolgreiche Ermittlung seines Falls durch die Polizei.

Hein lässt den Erzähler einige Systemkritik bei der Erzählung einstreuen. Nach dem Überfall will Bernd die Polizei anrufen, aber der faule Oberpolizist im Dorf will sich nicht in die Lage von Bernd versetzen. Wegen seiner Armverletzung wollte er sich im Krankenhaus röntgen lassen. Der Arzt ist empört über die übermäßige Bedrohung der Menschen durch Verbrecher: »Jede Woche haben wir einen Fall wie Sie. Man soll Mauer bauen. Überall Mauer bauen, anders ist der Menschheit nicht beizukommen. Um Deutschland eine Mauer, um jedes Land. [...] Dann ist Ruhe. Wilde Bestien werden auch in Käfigen gehalten« (Wb, S. 158). Der Taxifahrer verrät Bernd eine heimlich versteckte Pistole im Taxi und nennt sie »meine Risikoversicherung. Sie beruhigt ungemein« (Wb, S. 160). Hein schildert subtil, wie leistungsunfähig der Polizist das Protokoll führte: »Der Beamte hatte eine halbe Stunde gebraucht, um acht Zeilen mit der Schreibmaschine zu tippen. [...] Jeden Buchstaben lange suchend und immer wieder intensiv das daneben liegende Blatt und die Personalpapiere studierend, tippte er erneut.« (Wb, S. 166).

Daraufhin versieht Bernd sein Wochenendhaus mit allen möglichen Sicherheitsanlagen. Der apathische Verkäufer gibt ihm gegenüber zu, dass er von Einbrüchen lebe, was für Bernd geradezu ironisch klingt. Hein verpasst nicht die Gelegenheit, an dieser Stelle die Gier des Kapitalismus nach Profit zu verspotten. Trotz guter Ausrüstung des Hauses leiden Bernd und seine Frau Susanne unter Schlaflosigkeit und werden immer um 2 Uhr nachts wach – die genaue Uhrzeit des Einbruchs.

Bernd erfährt, dass die zwei russischen Einbrecher zwar von der Polizei gefasst, aber anschließend lediglich zur deutsch-polnischen Grenze abgeschoben wurden. Weil die Einbrecher Bernds Adresse kennen, besteht Gefahr für eine erneute Bedrohung zwei Tage später. Der Erzähler gibt keinen Hinweis darauf, ob die Autodiebe und die Einbrecher identisch sind. Die Begründung der Polizisten lautet ironisch: »Unsere Gefängnisse sind schon mit eigenen Leuten überfüllt« (Wb, S. 167).

Laut dem Staatsanwalt Tesch konnte kein Haftbefehl gegen die verdächtigten Einbrecher beantragt werden, weil die »am Tatort gesicherten Spuren zur Identifizierung der Verursacher nicht geeignet gewesen seien« (Wb, S. 254). Er will keinen Zeit- und Geldaufwand betreiben, um Bernds Forderung danach zu befriedigen, die Täter nach gerichtlichen Verfahren zu bestrafen, zur Garantie für sein Eigentum und Leben. Bernd ist gezwungen, einen Brief an den Generalstaatsanwalt zu schreiben. Darin bittet er »darum, ihm einen Waffenschein auszustellen, da die Justiz offensichtlich nicht willens oder in der Lage sei,

Gewalttaten zu ahnden, und er künftig selbst für den Schutz seiner Familie sorgen werde« (Wb, S. 281).

Bernd geriet in Lebensgefahr, aber die Täter können aufgrund der Ohnmacht der Justiz nicht bestraft werden. Wie Astrid Köhler es treffend zusammenfasst: Bernd fühlt sich »von Polizei und Justiz allein gelassen«. ³³ Schließlich fühlt sich Bernd geradezu dazu getrieben, etwas gegen die kollektive Apathie des Justizsystems zu tun. Köhler analysiert treffend, dass die Kriminalität ein unvermeidliches Nebenprodukt der entfremdeten bürgerlichen Gesellschaft sei: »Jugendliche« wollen nicht mehr »den Konsens der bürgerlichen Gesellschaft« tragen; Erwachsenen wird »die Teilhabe an der westeuropäischen Bürgerlichkeit verwehrt«. ³⁴ Wie der Titelheld von Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* (1808/1810) sieht sich Bernd dazu gezwungen, sich selbst mit Gewalt zu schützen, wenn Polizei und Staatsanwaltschaft in ihren eigentlichen Aufgaben dem Individuum gegenüber versagen. Er nimmt einen von Kylow besorgten Revolver an, den er fortan stets in einer Aktentasche mit sich trägt. Er übt insgeheim das Laden und das Entladen der Waffe. Er hat nun eine richtige Waffe und braucht sich nicht mehr für seine »Signalpistole« (Wb, S. 179) zu schämen.

Am Ende des Romans wird von Bernds gewalttätigem Selbstschutz erzählt. In der Nacht des 29. Dezembers beobachtet er, wie ein junger Mann sein Auto aus der Garage seines Hauses zu stehlen versucht. Er schießt dem Mann direkt in die Brust und der Verwundete flieht heftig blutend auf die Straße. Bernd versteckt sich daraufhin in seinem Wohnzimmer, ohne die Polizei anzurufen oder dem Verwundeten Hilfe zu leisten. Da der Schuss vom Lärm der Silvesterfeierlichkeiten übertönt wird, wird der Vorfall von keinem bemerkt. Bernd kauft täglich Zeitungen, um heimlich die Nachwirkung seiner Tat zu verfolgen, aber es wird nichts darüber berichtet. Die geschehene Gewalt, die er erleidet und selber ausübt, hat starke psychische Auswirkungen: Bernd erleidet soziale Isolation und kann nicht mehr an das Rechtssystem glauben.

Bernds Haltung zu den Rechtslagen vor und nach der Wende verändert sich mit seinen Erlebnissen. Nach dem ersten Zwischenfall tadelt er die alte DDR: »Es lebt sich leichter [...] aber das alte System taugte nichts [...]. Trotzdem bin ich nicht unglücklich, dass es vorbei ist« (Wb, S. 52f.). Er hegt keine DDR-Nostalgie. Nach seiner Verletzung durch die Einbrecher vermisst er im 12. Kapitel jedoch das bessere Sicherheitsgefühl, das Vertrauen auf das Sicherheitssystem zu DDR-Zeiten: »Irgendetwas wurde zerstört, dachte er, es wird nie mehr wie früher, irgendetwas ist vorbei« (Wb, S. 170). Das bedeutet, dass

³³ Köhler (Anm. 3), S. 133.

³⁴ Ebd., S. 137.

Bernd dem vom Staat garantierten ruhigen Leben nachhängt, was er erst im Nachhinein zu schätzen weiß.

Nach dem Chronisten Hein bedarf Ostdeutschland einer differenzierten Analyse. Das träge Arbeitsverhalten der Polizisten und der Staatsanwälte sei kein neues Phänomen nach der Wiedervereinigung. Bernds Konfrontation mit der Bürokratie, die im Roman als exemplarisch dargestellt wird, sei eher eine Nachwirkung des alten Systems der DDR. Daran kritisiert Hein in einer Rede 1989: »Aus der Arbeiterklasse wurde eine Kaste von Berufsbeamten, unkündbar, schlecht bezahlt, frustriert und uninteressiert an der eigenen Arbeit.«³⁵

Was die Missstände nach der Wendezeit angeht, richtet sich Heins Augenmerk nicht nur auf Ostdeutschland, sondern auch auf Osteuropa. Bernd kann sich gut über die veränderte Lage in Osteuropa informieren, durch Gespräche mit seinem polnischen Automechaniker Jurek, mit seinem russischen Stammkunden Kylow und mit dem Mitspieler im Handballclub Genser, der viel von Kriminalität in Russland erzählt. Jurek muss für seine Arbeit in Berlin nach der Wende einen hohen Preis bezahlen. Wegen seiner Abwesenheit werden seine Familienmitglieder in Polen vernachlässigt: Sein Sohn wird Räuber, seine Frau will sich scheiden lassen. Der Erzähler legt dem Ausländer Jurek eine einfache deutsche Ausdrucksweise durch kurze Sätze in den Mund: »Die Frau läßt sich scheiden. [...] Sie ist allein. Am Abend, ich bin nicht daheim. Nicht wie Sie, Chef. Ich bin hier, sie da, man sieht sich nicht. Sie will die Scheidung« (Wb, S. 271). Die vor der Wende als erhaben wahrgenommenen Gefühle der Polen wie Stolz und Mut sind laut Jurek verlorengegangen: »Früher waren wir stolz, mutig und arm. [...] heute sind wir nur noch arm« (Wb, S. 121).

Durch das Gespräch von Bernd mit seinem russischen Geschäftspartner Kylow im vierten Kapitel kann der Erzähler vom veränderten Leben in Deutschland und Russland erzählen. Auf Wunsch Bernds bestätigt ihm Kylow Nachrichten über Moskau in deutschen Zeitungen: »In der Zeitung stehen nur schlimme Nachrichten über Mütterchen Russland. Wenn man denen glauben will, ist ganz Moskau eine Räuberhöhle« voller »Rauschgift, Mafia, Prostitution, Mord und Totschlag« (Wb, S. 44f.). Kylow verspottet den Ordnungssinn der Deutschen: »[I]n Deutschland ist selbst die Bestechung amtlich geregelt. Es gibt bei euch Gesetze, die festlegen, wie man Schmiergelder zahlt. [...] Bei euch müssen sogar die Kriminellen bei ihren Verbrechen Zucht und Ordnung halten« (Wb, S. 54).

35 Hein (Anm. 3), S. 129.

Eine weitere Auswirkung wird in Bernds Vernachlässigung von grundsätzlichen sozialen Beziehungen und familiären Strukturen deutlich.

Bernds Eltern sind verstorben. Er hat nur einen Bruder, Peter. Aber die Brüder sind voneinander distanziert. Wegen Peters früherer Flucht – »mit einem Segelflugzeug der Sportgemeinschaft« (Wb, S. 292) in den Westen mit 24 Jahren – wurde Bernd »Mitwissenschaft bei Peters Flucht vorgeworfen« (Wb, S. 293). Bernd wurde aus dem Sportflugzeugclub ausgeschlossen. Er musste das Segelfliegen aufgeben. Später kann er sich nur damit abfinden, sein Hobby durch das Lesen von Büchern übers Fliegen ausüben. Anfang Dezember in der Nachwendzeit besuchen Bernd und Susanne seinen Bruder in Goslar, der als Beamter tätig ist. »Die Brüder begrüßten sich förmlich« (Wb, S. 292), weil sie sich seit ihrer Trennung immer fremder vorkommen. Trotz ihres Treffens entsteht nie wieder eine enge Beziehung zwischen den Brüdern, wodurch Bernd eine emotionale Verarmung erlebt.

Bernds Liebesaffären mit jungen hübschen Mädchen entspringen seinem neuen Zynismus. Seine Schuldgefühle führen dazu, dass er den verdächtigten Ehebruch seiner Frau lieber verschweigt. Als Folge entfremden sich Bernd und Susanne zunehmend. Das wird am Ende des Romans angedeutet. Durch das Fenster seines Hauses sieht er verwundert, »wie vertraut seine Frau mit dem Nachbarn spricht.« Susanne aber ist kurz danach »nicht mehr zu sehen« (Wb, S. 319). Susannes komisches Verschwinden deutet schon das Ende ihrer Ehe an. Mit seiner Pistole scheint Bernd mehr Sicherheitsgefühl zu haben. Aber in der Tat ist er beinahe von der Welt isoliert, wenn er sich nicht auf seine Frau und seinen Nachbarn verlassen kann. Eine zunehmende soziale Isolation schleicht sich ein in Bernds ganze Existenz, von seiner Beziehung zu den regelnden Einrichtungen des Rechtsstaats bis hin zu seiner eigenen Teilnahme an dem grundlegenden Baustein der Gesellschaft: der Familie.

Der Erzähler verschleiert Bernds seelische Einsamkeit und tief-sinnige Krise mit der Schilderung seines ruhigen Gartens: Der zarte »Glanz der rosafarbenen Blätter« (Wb, S. 319) von Obstbäumen in seinem Garten dient nur als eine Schönheitsschleier für seine scheinbare »bürgerliche Zufriedenheit«.³⁶

Fazit

Hein verbindet geschickt seine kritische Einstellung zu Überbleibseln der problematischen ostdeutschen Gesellschaftsstruktur und zu neuen aktuellen Missständen nach der Wende mit Bernd Willenbrocks persönlichen Erlebnissen. Hiermit ist Hein ähnlich wie Goethe, der mit seiner Tragödie *Die natürliche Tochter* ein »Gefäß« bereiten wollte, »worin ich alles, was ich so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernst niederzulegen hoffte.«³⁷

Hein erfüllt seine Chronisten-Rolle im Roman, indem er die subjektive kommentierende Stimme des Protagonisten Bernd Willenbrock und anderer Figuren in Dialogen und inneren Monologen mit den neutralen und distanzierten Schilderungen des Erzählers verknüpft. Sein Wechseln der Erzählperspektiven von erlebter Rede in der 3. Person und auktorialem Erzählen durch innere Monologe bewirkt genaue und lebendige Geschichtsschreibung sowie gute Erzähleffekte bei seinem Lesepublikum bzw. bei der Öffentlichkeit.

Heins Chronik im *Willenbrock* erweist sich als eine hervorragende subjektive Berichterstattung, die Symptome im kranken Ostdeutschland nach der Wende diagnostiziert. Bernds gebrochener Wille durch die Bedrohung durch Diebstähle und Einbrüche, Verdrängung durch Justizsystem und Isolation von allen sozialen Beziehungen, besonders von der Familie, beweist die Notwendigkeit zum Heilen einer solchen kranken Gesellschaft. Darin besteht das Ziel von Heins wiederholt betonter Chronisten-Rolle.

37 Johann Wolfgang Goethe, »Tag- und Jahreshefte«, in: Friedmar Apel [u.a.] (Hrsg.), *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Tagebücher, Briefe und Gespräche* in 40 Bänden, Bd. 17, Irmtraut Schmid (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1994, S. 9-349, hier S. 67.

Chieh Chien

Als »ganz Deutschland Westdeutschland
geworden ist«¹

*Jurek Beckers Auseinandersetzungen
mit der deutschen Wiedervereinigung*

Jurek Becker (1937-1997) zählt zu jenen deutschen Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die der deutschen Wiedervereinigung stets skeptisch gegenüberstanden. Unverblümt bekräftigte er, dass er »sie nie ersehnt habe«.² Denn die Tatsache, dass es zwei deutsche Staaten gab, hielt er schon immer für »eine Art Naturzustand«.³ Auch die bekannte Auffassung Willy Brandts, »es wächst zusammen, was zusammen gehört«, teilte er nicht. Becker war fest davon überzeugt: »Man sollte skeptisch gegenüber dem Märchen von gemeinsamem Hintergrund, gemeinsamer Geschichte, gemeinsamer Kultur sein.«⁴

Obwohl Becker 20 Jahre lang (1977-1997) in der BRD lebte, betrachtete er sich im Westen stets als Außenstehender.⁵ In seiner Prosa den Westen als Handlungsort zu literarisieren, kam für ihn überhaupt nicht in Frage: »Ich werde die Empfindung nicht los, ich mische mich hier in die Angelegenheiten fremder Leute ein.«⁶ Andererseits ist es schwer zu sagen, ob er sich eher mit der DDR identifizierte, wo er einst als Störenfried gebrandmarkt worden war und seine Werke deshalb streng zensiert wurden. Ein Hinweis darauf findet sich in seinem Essay »Der Tausendfüßler«:

1 Jurek Becker, »Ist es Resignation, wenn man aufhört, größenwahnsinnig zu sein?« – Gespräch mit Wolfram Schütte und Axel Vornbäumen, in: ders., *Mein Vater, die Deutschen und ich – Aufsätze, Vorträge, Interviews*, Frankfurt a.M. 2007, S. 292-302, hier S. 302.

2 Jurek Becker, »Mein Vater, die Deutschen und ich«, in: ders., *Mein Vater, die Deutschen und ich – Aufsätze, Vorträge, Interviews*, Frankfurt a.M. 2007, S. 247-268, hier S. 252.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 254.

5 Jurek Becker, »Zurück auf den Teppich!« – Der Schriftsteller Jurek Becker über seine neue Fernsehserie, über deutsche Dichter und die Nation, in: *Der Spiegel* (12.12.1994).

6 Ebd.

Von denen (also von den Ostdeutschen) bin ich mal einer gewesen, denke ich und bin froh, daß ich es hinter mir habe. Aber wenn ich später am Schreibtisch sitze, habe ich es noch lange nicht hinter mir. Es ist ein unangenehmes Gefühl, daß man zu denen gehören kann, mit denen man am liebsten fertig wäre.⁷

Mit dem realen Leben im Westen gab er sich zufrieden, wohingegen sein inneres Leben sich vorwiegend auf den Osten richtete. Er befand sich sozusagen in einer Diskrepanz zwischen innen und außen, zwischen Ost und West. Durch die Wiedervereinigung verschärfte sich diese Bedrängnis noch mehr. Dem Titel dieses Beitrags liegt eine Aussage Jurek Beckers zugrunde, die sein Ringen mit seinen ambivalenten Gefühlen zu diesem Thema zum Ausdruck bringt: Der Ort, aus dem er stammte, »wäre genauso in Westdeutschland, wie ganz Deutschland Westdeutschland geworden ist.«⁸ Im Folgenden steht nicht die Art und Weise, wie die DDR in Westdeutschland integriert worden ist, im Vordergrund, sondern vielmehr eine zweite Nuance, die in Beckers Aussage enthalten ist. Nämlich die Frage, wie Ostdeutsche bzw. sozialistisch Gesinnte damals mit dem Verlust der DDR konfrontiert wurden.

Wie die ganze Welt mit der überstürzten Wiedervereinigung Deutschlands konfrontiert wurde, fühlte sich Becker davon überfallen. In Reden und Artikeln suchte er sich Klarheit zu verschaffen. Einerseits stellte er infrage, welchen »Ungerechtigkeiten« die Ostdeutschen ausgesetzt waren, andererseits konnte er seinen inneren Tumult nicht zügeln: »Irgendwie haben sie es aber auch verdient. Oder noch schlimmer: Irgendwie haben wir das verdient.«⁹ Er wurde von dem Gedanken überwältigt, dass er bei der Wiedervereinigung »auf die Verliererseite gehöre«.¹⁰

Auch in Beckers Roman *Amanda herzlos* (1992) wird die Wiedervereinigung durch die folgende Äußerung Amandas heruntergespielt: »Und weißt du, daß es an jeder Ecke Bananen zu kaufen gibt? So ein

7 Jurek Becker, »Der Tausendfüßler«, in: ders., *Mein Vater, die Deutschen und ich – Aufsätze, Vorträge, Interviews*, Frankfurt a.M. 2007, S. 280–291, hier S. 288. Ersichtlich ist, dass Becker ungern direkt über seine eigene Identität sprach. Eben diese Thematik beschäftigte ihn sein ganzes Leben lang. Der Essay geht auf einen Vortrag vom 24. März 1995 auf einem Symposium der Washington University in St. Louis zurück; veröffentlicht wurde dieser zum ersten Mal in *World Literature Today* 69 (1995). Vgl. die Quellenangaben des Buches *Mein Vater, die Deutschen und ich – Aufsätze, Vorträge, Interviews*, S. 326.

8 Becker (Anm. 1), S. 302.

9 Becker (Anm. 7), S. 288.

10 Ebd.

Unglück ist das ja auch nicht«. ¹¹ Damit weist Amanda ihren Sohn zwar auf die BRD Anfang 1989 hin, aber so wird auch angedeutet, dass nach der Wiedervereinigung nicht nur im Westen, sondern auch im Osten Bananen an jeder Ecke erhältlich waren, als ob die Bananen der größte Gewinn der Wiedervereinigung gewesen wären. ¹²

Überprüft man Beckers Stellungnahmen zur Wiedervereinigung, so bekommt man den Eindruck, dass seine Kritik daran sich widerspricht. Der vorliegende Beitrag wird versuchen, auf die vermeintlichen Widersprüche, die Ambivalenzen einzugehen. Von einem Seitenwechsel kann hier nicht die Rede sein. Im Wesentlichen geht es bei Becker um die Identifikations- bzw. Zugehörigkeitsproblematik und um den Perspektivenwechsel, also um variierende Sichtweisen, anhand derer er die beinahe übergangslose Wiedervereinigung kritisch zu durchdenken gedachte. Die damit verbundenen Standpunkte, von denen Becker literarisch, philosophisch und soziopolitisch ausging, werden im Folgenden in den Fokus gerückt.

Verlust der Sprachrohrfunktion durch die Wiedervereinigung?

Becker vertrat die Ansicht, dass Schriftstellerinnen und Schriftsteller als Verkünder des Kollektivs fungieren sollten. Diese soziopolitische Funktion wahrzunehmen, nahm er ernst. Bewusst entwickelte er sich zu einem kritischen Störenfried. Da sein Roman *Schlaflose Tage* (1978) ¹³ dem Rotstift des Zensors zum Opfer gefallen war, wandte er sich an die westlichen Medien *Spiegel* und *Frankfurter Rundschau*, was ihm noch mehr Ärger mit der Zensurbehörde einbrachte. ¹⁴ Inmitten dieser schwierigen Situation entschied er sich 1977 nach Westberlin überzusiedeln. Obgleich Becker nach seiner Auswanderung aus dem Osten 20 Jahre lang ein sesshaftes Leben im Westen führte,

¹¹ Jurek Becker, *Amanda herzlos*, Frankfurt a.M. 1994, S. 384.

¹² Wie Olaf Kutzmutz richtig erkannt hat, »korrigiert« der Roman »einen westlichen Blick auf die DDR, die gern und pauschal als unmenschliches Regime, als finsterner Ort von Unterdrückung, Zensur und Stasi betrachtet wird.« Olaf Kutzmutz, *Jurek Becker*, Frankfurt a.M. 2008, S. 113.

¹³ Im Roman versucht der Protagonist in seinem Beruf als Lehrer den politischen Richtlinien der DDR nicht mehr blindlings zu folgen, sondern beginnt die Kritikfähigkeit seiner Schülerinnen und Schüler zu fördern, was ihm schließlich misslingt. Anzeichen vom »zivilen Widerstand« stehen hier im Mittelpunkt. Jurek Becker, *Schlaflose Tage*, Frankfurt a.M. 1980 (urspr.: 1978). Vgl. Kutzmutz (Anm. 12), S. 89.

¹⁴ Kutzmutz (Anm. 12), S. 90f.

schöpfte er seine literarische Kreativität stets aus den soziopolitischen Verhältnissen der DDR.

Beckers Aussage, dass »ganz Deutschland Westdeutschland geworden ist«, bezieht sich ebenfalls auf die deutsche Literatur. Von der deutschen Einheit rührte zugleich »die Wiedervereinigung der deutschen Literatur« her,¹⁵ wodurch sich Becker äußerst betroffen fühlte. Seines Erachtens gehe die DDR-Literatur aufgrund der Wiedervereinigung unter, werde »sich entpolitisieren«, »all ihre Eigenarten verlieren« und »unter neuem Firmennamen weiterbestehen, ganz einfach als deutsche Literatur, und das heißt im Klartext: als westdeutsche.«¹⁶ Gerade deswegen wollte Becker den Status quo nicht wahrhaben. Ausdrücklich sprach er von der »schwindende[n] Ungleichheit der Schreibbedingungen«.¹⁷ Was einst die DDR-Literatur auszeichnete, war schließlich »die Verschiedenheit der Bedingungen«,¹⁸ unter welchen sich die Literatur in Ost- und Westdeutschland voneinander differenzierte. Indem die Heterogenität der »Schreibbedingungen« beider Länder durch die deutsche Einheit im Handumdrehen nivelliert wurde, hörte die Literatur der DDR-Dissidentinnen und -Dissidenten auf, im realen Leben zu existieren. Einst hatte sie großen Anklang beim ostdeutschen Lesepublikum gefunden, das sich nach »Meinungsverschiedenheiten« gesehnt hatte. Nun aber verlor sie sowohl ihre »Ersatzfunktion« als auch das öffentliche Interesse.¹⁹

Aufgrund der deutschen Einheit war die Zensur der DDR-Literatur nicht mehr existent. Nach Beckers Ansicht hatte die Zensur aber dazu beigetragen, dass das Schaffen einer oppositionellen DDR-Schriftstellerin oder eines oppositionellen DDR-Schriftstellers auf dem Büchermarkt im Westen große Aufmerksamkeit erregen konnte. Der Grad der durch die Zensur verursachten Drangsale, die jene Schriftstellerin oder jener Schriftsteller hatte erdulden müssen, bestimmte auch die

15 Jurek Becker, »Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur«, in: ders., *Mein Vater, die Deutschen und ich – Aufsätze, Vorträge, Interviews*, Frankfurt a.M. 2007, S. 189–204, hier S. 189. Der Essay basiert auf einem Vortrag im März 1990 auf einem Symposium der Washington University in St. Louis; zum ersten Mal erschien dieser in *The German Quarterly* 63 (1990). Vgl. die Quellenangaben des Buches *Mein Vater, die Deutschen und ich – Aufsätze, Vorträge, Interviews*, S. 325.

16 In diesem Sinne betont Becker noch folgenden Punkt: »[S]o bedeutet auch ein Zusammenwachsen der beiden deutschen Literaturbetriebe nichts anderes, als daß die Gesetze des westdeutschen Literaturbetriebs sich über das Ganze ausbreiten.« Becker (Anm. 15), S. 199.

17 Ebd., S. 190.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 190f.

Beeinflussung der westlichen Medien. Was verboten war, verfügte über eine besondere Faszination.

In »Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur« stellt Becker fest:

Nicht nur die Leser wollten es so, auch die westdeutsche Kritik unterzog die Bücher aus der DDR einer Sonderbehandlung. Man beurteilte diese Bücher nach Kriterien, die vor allem ideologisch ausgerichtet waren und wenig mit den Maßstäben zu tun hatten, mit denen die eigene Literatur begutachtet wurde.²⁰

Dass der Westen die Literatur der DDR-Dissidentinnen und -Dissidenten positiv bewerten musste, lag auf der Hand. Wenn die DDR-Autorinnen und -Autoren gegen ihr Land, ihre Gesellschaft, ihre Politik sprachen, erwies sich der demokratisch-kapitalistisch geprägte Westen als bestätigt und anerkannt. Was der Westen fördern wollte, war selbst politisch bzw. ideologisch bedingt.

Es ist nicht verwunderlich, dass die westliche Welle der Begeisterung über solche DDR-Autorinnen und -Autoren sowie -Werke oft in den Osten zurückfloss. Wenn ein Werk aus der DDR besonders durch dessen oppositionelle Züge im Westen hervorragte, konnte es in der Leserschaft der DDR auf noch mehr Resonanz stoßen.²¹ Laut Becker »hing die Publizität eines Autors in der DDR wesentlich davon ab, wie er im Westen beachtet wurde«; nicht zu verkennen war für ihn das »paradoxe« Phänomen, »daß das Verbot eines Buches dem Autor oft eine größere Bekanntheit einbrachte, als die normale Veröffentlichung es getan hätte.«²² Falls dies einer DDR-Schriftstellerin bzw. einem DDR-Schriftsteller gelang, vermochte sie oder er sich in beiden Ländern zugleich einen Namen zu machen.

Hinsichtlich der abrupten Wiedervereinigung machte sich Becker sogar Sorgen, woran sich die ostdeutschen Autorinnen und Autoren in Zukunft orientieren könnten, wenn die Zensur nicht mehr weiter existierte. Hierin scheint ein Paradoxon zu liegen: Obwohl die Zensur unentwegt DDR-Autorinnen und -Autoren im freien Schaffen hemmte, sie schikanierte und peinigte, erkannte Becker dennoch an, wie die Spezifika der DDR-Literatur durch die Zensur geprägt worden waren.

20 Ebd., S. 193, vgl. S. 201.

21 Gerade weil man in der DDR keinen Zugang zu freien Medien hatte und »jede von der Parteilinie abweichende Ansicht kleinlich behindert wurde«, war man – um mit Becker zu sprechen – »*begierig auf Bücher, genauer – auf die Bücher der Abweichler*«; »*man brauchte sie [...] um mit seiner Existenz besser fertigzuwerden.*« Ebd., S. 190f.

22 Ebd., S. 194.

Genau genommen war es nicht die Zensur, der Becker nachtrauerte, sondern die Einmaligkeit der DDR-Literatur, der Widerstands- und Durchsetzungswille dahinter. Das Bewusstsein der DDR-Autorinnen und -Autoren, das sich besonders in ihrer provokanten, widerspenstigen Herausforderung an die Zensurbehörde ausprägte, war ihm unentbehrlich. Eben damit identifizierte er sich. Denn sein Schreiben kreiste größtenteils um die Schreib- und Lebensbedingungen der DDR, oft auch im Vergleich zu denen der BRD. Als Schriftsteller war er davon abhängig. Als die Wiedervereinigung vollzogen wurde, kam ihm auch ein Großteil seiner schriftstellerischen Identität abhanden. Seine Bekümmernis, wie ostdeutsche Schriftstellerinnen und Schriftsteller ohne die der DDR eigenen Lebens- und Schreibbedingungen ihren eigenen Weg gehen konnten, bezog er ebenso auf sich selbst.

Verlust der sozialistischen Utopie

Kurz vor der Wiedervereinigung erhofften sich viele ostdeutsche Schriftstellerinnen und Schriftsteller, wie z.B. Thomas Rosenlöcher (geb. 1947) und Christa Wolf (1929–2011), auf eine beinahe euphorische Weise noch ein drittes Deutschland, wo sich ein echter, in Wertekanons wie Gerechtigkeit und Gleichheit wurzelnder Sozialismus verwirklichen könnte.²³ Als ›ganz Deutschland Westdeutschland wurde‹, wurde für sie das idealisierte Wunschbild vom Sozialismus ebenfalls ausgeblendet.

Auch Becker konnte nicht umhin, den Verlust der als Orientierungshilfe fungierenden sozialistischen Werte zu problematisieren. Im Kontrast zum westlichen Kapitalismus maß er dem erträumten idealen Sozialismus durchaus großes Gewicht bei. Es handelte sich keineswegs um blinden Eifer. Bereits in seiner Studienzeit an der Humboldt-Universität Berlin hatte er sich der marxistisch-leninistischen Lehre gewidmet und ernsthaft versucht, den Sozialismus theoretisch zu er-

23 Vgl. Thomas Rosenlöcher, *Ostgezeter – Beiträge zur Schimpfkultur*, Frankfurt a.M. 1997, S. 18 und S. 27; Thomas Rosenlöcher, *Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern – Harzreise*, Frankfurt a.M. 1991, S. 49; Christa Wolf, *Ein Tag im Jahr*, München 2003, S. 468. Darüber wurde bereits in folgender Abhandlung d. Verf. diskutiert: Chieh Chien, »Nostalgie in der Heimat. Erläutert anhand der deutschen und taiwanischen Literatur seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts«, in: *Soochow Journal of Foreign Languages and Literatures* 29 (2009), S. 131–156, hier S. 145.

gründen.²⁴ Aus der Lehre hatte er »Argumentationsregeln«²⁵ erworben. Infolgedessen waren seine sozialistischen Anschauungen überaus theoretisch konzipiert und eher idealistisch gefärbt.

Auch nachdem der real existierende Sozialismus gescheitert war, schien der westliche Kapitalismus in Beckers Augen nicht erstrebenswerter. Nach seiner Auffassung hing das Fiasko des Sozialismus weder mit »fehlender Demokratie« noch mit der Wiedervereinigung zusammen; es war »die Folge von Katastrophen, von Mißwirtschaft, von Zusammenbrüchen.«²⁶ Zwar hatten die Westdeutschen dabei nicht einfach tatenlos zugeesehen, aber es war im Grunde die DDR, die ihren Untergang selbst verschuldet hatte.

Die westdeutsche Gesellschaft setzte Becker mit »einer desorientierten und veroberflächlichten Gesellschaft« gleich.²⁷ Als ein vom Standpunkt eines Ostdeutschen ausgehender Westdeutscher war Becker der Meinung, dass es im Westen außer Umsatz sonst kein anderes als Orientierung dienendes Ziel gab, nach dem man trachtete.²⁸ Davon handeln auch die für die gleichnamige Fernsehserie verfassten Drehbücher *Wir sind auch nur ein Volk* (1994-95). In diesen versucht Becker eine westliche Gesellschaft darzustellen, die dermaßen vom Umsatz abhängig ist, dass Geld nicht nur das soziale Dasein, sondern auch die menschlichen Beziehungen bestimmt; sogar das Gewissen des Individuums beugt sich dem Geldprimat, sodass Momente, in denen die Menschlichkeit die Oberhand gewinnt, aus dem Rahmen fallen.²⁹

Laut Becker zeigten die sozialistischen Länder nicht nur »einen anderen Weg«, sondern gaben vielen sowohl im Osten als auch im Westen »eine Hoffnung«.³⁰ Dazu äußerte er sich noch präziser: »Allein das

24 Sander L. Gilman, *Jurek Becker. Die Biographie*, übers. von Michael Schmidt, Berlin 2004, S. 67. Vgl. dazu auch Chieh Chien, *Herta Müller – Textanalyse im Vergleich zu Wolfgang Hilbig, Jurek Becker und Christa Wolf*, Taipei 2015, S. 107.

25 Gilman (Anm. 24), S. 67.

26 Jurek Becker, *Wir sind auch nur ein Volk*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1995, S. 172. In »Mein Vater, die Deutschen und ich« heißt es: »Sie, die Einheit, ist niemandes Verdienst, sie ist nicht etwa das Resultat einer klugen, weitsichtigen Politik, die mancher im nachhinein als die seine ausgibt. Vielmehr ist sie die Folge von Katastrophen, von Mißwirtschaft, von Zusammenbrüchen.« Becker (Anm. 2), S. 252.

27 Becker (Anm. 15), S. 203.

28 Jurek Becker, »Antwort auf eine weitere Umfrage: Über die letzten Tage«, in: ders., *Mein Vater, die Deutschen und ich – Aufsätze, Vorträge, Interviews*, Frankfurt a.M. 2007, S. 180-181, hier S. 180: »Wir im Westen leben in Gesellschaften ohne Zielvorstellung. Wenn es doch so etwas wie ein Programm gibt, dann lautet es: Umsatz.« Vgl. dazu auch Chien (Anm. 23), S. 147.

29 Chien (Anm. 23), S. 148.

30 Becker (Anm. 28), S. 180f. Becker (Anm. 2), S. 258. Chien (Anm. 23), S. 147.

Vorhandensein zweier gegensätzlicher politischer Systeme simulierte einen Wettbewerb um die vernünftigere Form menschlichen Zusammenlebens, der wie eine Versicherung für die Zukunft zu sein schien.³¹ Das sozialistische System vermochte demnach dem kapitalistischen System nicht nur standzuhalten; beide Seiten könnten gegenseitig sogar die Konkurrenzfähigkeit verstärken. Ohne den Konterpart würde der Kapitalismus eines Tages nur die Ressourcen der Erde verbrauchen und zu einer globalen »Armut« führen.³²

Mit dem Untergang der DDR und der sozialistischen Nachbarländer blieb die erhoffte Möglichkeit am Ende doch unverwirklicht. Das kapitalistische System wurde im Siegeszug angeblich konkurrenzlos. Becker musste schließlich annehmen, dass keine Hoffnung mehr bestand, den idealen Sozialismus irgendwann in die Praxis umzusetzen.³³

Verlust des heimatlichen Umfelds bzw. der realen Erinnerungsorte

Nach der Wiedervereinigung sahen sich viele Ostdeutsche plötzlich mit der Gefahr des Identifikationsverlustes konfrontiert. Ihre Identifikationsbasis hing nicht nur mit den sozialistischen Werten und Normen zusammen. Sie war auch geografisch bedingt und spielte auf die Zugehörigkeit bzw. das Heimatgefühl an. An dem Ort, wo man schon immer gelebt hatte bzw. immer noch lebte, bekam man plötzlich vollends das Gefühl, heimatlos zu werden. In diesem Sinne klagte Thomas Rosenlöcher: Man fühle sich wie »ein Fremder im eigenen Land«.³⁴

Solch einen Zustand präsentieren auch Beckers Drehbücher *Wir sind auch nur ein Volk*. Die Figuren im Osten kommen mit den neu eingeführten Gesetzen kaum zurecht, müssen nochmals lernen, wie sie mit dem Leben im eigenen Land umgehen.³⁵ Überdies findet sich

31 Becker (Anm. 2), S. 258.

32 Ebd., S. 257.

33 Ebd., S. 256.

34 Rosenlöcher 1991 (Anm. 23), S. 10.

35 Jurek Becker, *Wir sind auch nur ein Volk*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1995, S. 104. Eine ähnliche Aussage Beckers findet sich in einem Interview: »Was mich stört, ja, empört, ist, daß die ostdeutschen Regelungen abgeschafft wurden, allein weil sie ostdeutsche Regelungen waren. Es wurde nicht geprüft, welche Qualität sie haben.« Paul O'Doherty / Colin Riordan, »Ich bezweifle, ob ich je DDR-Schriftsteller gewesen bin« – Gespräch mit Jurek Becker«, in: Colin Riordan (Hrsg.), *Jurek Becker*, Cardiff 1998, S. 12–23, hier S. 18. Vgl. dazu auch Chieh Chien, »Gerechtigkeitsproblematik in der deutschen Literatur während der

in den Drehbüchern die Darstellung eines von Westdeutschen initiierten Versuchs, die Ostdeutschen kennenzulernen. Die gegenseitige Entfremdung der West- und Ostdeutschen voneinander wird auf die Spitze getrieben. Zugleich wird auf das historische Gedächtnis und die Erinnerungen der Ostdeutschen hingewiesen, die vom Westen degradiert oder gar aberkannt werden.³⁶ Auch Becker persönlich, der stets zwischen Ost und West schwankte, empfand nach der Wiedervereinigung eine Art Verlust von realen Erinnerungsorten. Dies zeigt der folgende Passus:

Als ich aus der DDR in den Westen kam, gab es, zumindest theoretisch, die Möglichkeit, daß ich zurückgehen konnte. Das geht heute nicht mehr, ich kann nicht einmal damit kokettieren. Ich könnte zwar an einen Ort gehen, der früher in der DDR gelegen hat, aber der wäre genauso in Westdeutschland, wie ganz Deutschland Westdeutschland geworden ist.³⁷

Die Orte, die mit seinen Erinnerungen verbunden waren, existierten selbstverständlich in der geografischen Landschaft weiter. Da die Lebens- und Schreibbedingungen sowie seine Gefühle für die Orte sich geändert hatten, fiel es Becker jedoch schwer, die jeweiligen Orte weiter als aktuelle Anhaltspunkte für seine Erinnerungen anzusehen. Mithin vermochte er sie nur noch im Gedächtnis zu lokalisieren. Angesichts dessen fragte er sich ferner nach dem Sinn der Zugehörigkeit und danach, wo er eigentlich hingehörte. Wie ein Geständnis klingt der folgende Passus: »Vielleicht weiß ich gar nicht, wie es ist, sich zugehörig zu fühlen. Es gibt einen guten Indikator fürs Weinen, da laufen einem Tränen aus den Augen. Aber was ist der Indikator für Zugehörigkeit? Vielleicht fühle ich mich zugehörig und weiß es nur nicht ...«³⁸

Becker war sich dessen nicht sicher, weil sich seine Gefühle und Gedanken fortwährend zwischen Ost und West bewegten. Von beiden

Wiedervereinigung Deutschlands«, in: Ryozo Maeda (Hrsg.), *Transkulturalität*, München 2012, S. 486-493, hier S. 488f.

³⁶ Beispielsweise kritisiert der Ostdeutsche Langhans wie folgt: »Wenn nach der Vereinigung nur das bleibt, was es schon vorher im Westen gegeben hat, und wenn alles Ostdeutsche verschwindet, dann ist was schiefgelaufen.« Damit konfrontiert, dass Ostdeutschland lediglich ein Westdeutschland geworden ist, lässt sich das Unbehagen des Ostprotagonisten Grimm auch nicht unterdrücken: »Bloß zehnmal beschissener.« Becker (Anm. 26), S. 129.

³⁷ Becker (Anm. 1), S. 302.

³⁸ Ebd.

Seiten bekam er sowohl das, was er suchte, als auch das, was er ablehnte. Solange er sich nicht entscheiden konnte, hatte er noch die Möglichkeit zur Wahl, und die Frage konnte offenbleiben.

Schlusswort

Einst fragte sich Becker: »Wenn ein Mitspieler den Ort der Handlung verläßt und das Stück ohne ihn weitergeht – entkommt er damit jeder Verantwortung für die Qualität des Ganzen?«³⁹ Dem Passus zufolge verstand sich Becker als ein Überläufer, der der DDR abtrünnig geworden war. Diese Frage wurde für ihn angesichts der deutschen Wiedervereinigung hochaktuell. Wenn man jedoch Beckers ununterbrochene literarische Beschäftigung mit der DDR erwägt, besteht kein Zweifel, dass er sich oft in Gedanken in der DDR befand und sich stets als bewusst kritischer Schriftsteller mit der DDR befasste. Metaphorisch gesagt hatte er zwar »den Ort der Handlung« verlassen, aber er erweiterte das Stück fortwährend, indem er woanders einen anderen Handlungsstrang schuf und weiter mitspielte. So gesehen wird klar, wohin er gehörte. Auch wenn er anders gesinnt war, war seine Zugehörigkeit zur DDR nicht abzuerkennen. Mit dem Verlust der DDR ging Becker auch vieles verloren, vor allem das innere und äußere Leben im Kontrast zwischen Ost und West bzw. im Aufzeigen einer Parallele zwischen Ost und West.

39 Becker (Anm. 7), S. 288.

Igor Ebanoidze

»Ich bin meine Identität
im doppelten Sinne losgeworden«

*Die psychologischen Kontroversen
des deutschen Ost-West-Dialogs um die Wendezeit
am Beispiel von Brigitte Burmeisters Roman
»Unter dem Namen Norma«*

Brigitte Burmeisters (geb. 1940) Roman *Unter dem Namen Norma* (1994) zählt der Literatur-Historiker Wolfgang Emmerich in seiner 2000 erschienen *Kleinen Geschichte der DDR-Literatur* zu den drei repräsentativsten epochendiagnostischen Werken, die die Situation der Wendezeit um 1990 und des Systemwechsels mit Augen der ostdeutschen Autorinnen und Autoren thematisieren. Die zwei anderen sind seiner Meinung nach Thomas Brussigs *Helden wie wir* (1995) und Erich Loests *Nikolaikirche* (1995).¹ Die drei Romane sind poetologisch sehr verschieden. Formell zeichnet sich Brigitte Burmeisters Werk durch die Übernahme einiger Kunstgriffe des Nouveau Romans aus, u. a. in der Bildung der Dialoge.² Inhaltlich repräsentiert ihr Werk auf sehr paradoxe Weise ein auch postsowjetischen Leserinnen und Lesern sehr vertrautes Phänomen des trotzigen Selbstbewusstseins eines nicht mehr existierenden Bürgertums. Bürgertum versteht sich hier im Sinne von Staatsangehörigkeit. Der Staat existiert nicht mehr; nach dem Systemwechsel wird er als totalitär und verbrecherisch erklärt. Und dennoch repräsentieren einige ehemalige Bürgerinnen und Bürger – in bestimmten Kontexten und zwar nur »nach außen« – eine ambivalente Selbstidentifikation mit dem Staat samt seiner vorherrschenden Ungerechtigkeit: In der Schlüssepisode des Romans schreibt sich die Ich-Erzählerin die von ihr improvisatorisch erfundene Identität der ehemaligen Stasi-Informantin zu.

Einerseits zeigt sich darin das für das menschliche Bewusstsein in totalitären bzw. ideologisch geprägten Staaten wohl kennzeichnende Phänomen des »doppelten Denkens«. Dieses Konzept (»doublethink«)

1 Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erw. Neuausgabe, Berlin 2000, S. 312.

2 Burmeister ist Romanistin und hat den Gegenstand des Nouveau Romans auch wissenschaftlich behandelt.

geht auf den dystopischen Roman *1984* (1949) von George Orwell zurück und ist darin negativ konnotiert als schizophrene Bewusstseinszerspaltung oder manipulative Strategie, etwa Heuchelei. In dieser letzten Bedeutung taucht der Begriff des doppelten Denkens schon zu Aufklärungszeiten auf, etwa bei Emanuel Swedenborg: »Dass Schmeichler und Heuchler ein doppeltes Denken haben, ist bekannt; denn sie können sich zusammennehmen und sich hüten, dass ihr inneres Denken nicht entdeckt werde«. ³ Wie auch bei Immanuel Kant mit seiner Vorstellung vom »doppelten Ich« ⁴ gibt es hier eine hierarchische Strukturierung mit einer Teilung in das Innere und das Äußere bzw. Höheres und Niedriges. Die Skala des doppelten Denkens kann aber nicht nur hierarchisch bzw. vertikal, sondern auch horizontal verlaufen; in diesem Fall entfällt die negative Konnotation. Ein gutes Beispiel dafür ist das politische Bekenntnis Thomas Manns: »Ich bin ein Mensch des Gleichgewichts. Wenn das Boot nach links zu kentern droht, lehne ich mich automatisch nach rechts. Und umgekehrt.« ⁵ In der modernen Psychologie wird das doppelte Denken sogar positiv bewertet, und zwar als die Fähigkeit, zwei gegensätzliche Überzeugungen gleichzeitig zu vertreten und beide zu akzeptieren. Insofern fühlt sich der Doppeltdenkende dem Singular- oder Einheitlichdenkenden überlegen, wodurch eine solche Haltung als Machtstrategie verstanden werden kann. Geht es jedoch um das Bewusstsein der Bürgerinnen und Bürger eines nicht mehr existierenden, ideologisch, politisch und wirtschaftlich überwältigten Staates, so wird doppeltes Denken zu einer Ressentimentstrategie. Der Begriff des Ressentiments wie Nietzsche ihn prägte passt zum Thema bereits in seinem ursprünglichen Kontext, denn es handelt sich hier um einen Systemwechsel, der für die DDR sowie für den ganzen Ostblock zur »Umwertung aller Werte« geführt hat. ⁶ Ein weiterer Autor, der sich mit der Problematik des Ressentiments beschäftigt, ist Jean Améry, dessen Buch den Untertitel *Bewältigungsversuche eines Überwältigten* trägt. ⁷ Zwar sollten dabei keine direkten Parallelen zu Amérys Erfahrungen im National-

3 Emanuel Swedenborg, *Göttliche Offenbarungen*, übers. von Johann Friedrich Immanuel Tafel, Tübingen 1836, S. 113.

4 Vgl. Immanuel Kant: *Der Anthropologie Erster Theil. Anthropologische Didactik. Von der Art, das Innere sowohl als das Äußere des Menschen zu erkennen*, in: ders., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefasst*. Königsberg 1798, S. 15.

5 Thomas Mann / Karl Kerényi, *Gespräch in Briefen*, hg. von Karl Kerényi, Zürich 1960, S. 42.

6 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 5, Berlin / New York, S. 245–412, hier S. 270f.

7 Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart 1977.

sozialismus gezogen werden, aber der psychologische Mechanismus der »Bewältigungsversuche« weist bei den DDR-Autorinnen und -Autoren gewisse Ähnlichkeiten auf; besonders bei denjenigen, die dem kommunistischen Regime kritisch gegenüberstanden, ohne öffentlich zu protestieren. So gesehen wurden sie doppelt überwältigt: einmal vom ehemaligen DDR-Regime, an das sie sich gegen ihren Willen anpassen mussten, zweitens von der neuen Realität nach der Wende, die wiederum neue Anpassungsstrategien von ihnen verlangte. Daher brauchten sie eine doppelte Kompensation: Zu DDR-Zeiten war das die sogenannte »Faust in der Tasche«, die im Verborgenen gegen die offizielle Ideologie gerichtet wurde; nach der Wende war es hingegen eine gewisse Trotzigkeit, u.a. auch eine rebellisch konnotierte DDR-Identität, die so bizarre Formen annehmen konnte wie im Roman von Brigitte Burmeister.

Die Ich-Erzählerin des Romans zieht bald nach der Wende aus Ost-Berlin zu ihrem Mann, der schon seit einigen Jahren erfolgreich Karriere in der Nähe von Mannheim macht. Auf einer Party, die ihr Mann organisiert hat, erzählt sie der wohlwollenden Westlerin Corinna, die »sich kein Urteil anmassen will«, ⁸ ihre improvisatorisch erdichtete Lebensgeschichte. Dieser fiktiven Geschichte zufolge war sie jahrelang aus Liebe zu einem attraktiven Stasi-Mann als Stasi-Informantin tätig, als heimliche Mitarbeiterin unter dem Spitznamen »Norma«. Norma ist einerseits der Name der besten Freundin der Protagonistin, die jedoch keineswegs eine Stasi-Informantin war. Andererseits ist es ein Anagramm des Wortes »Roman«, worüber die Autorin 1999 in einem Interview mit Holly Liu spricht. ⁹ Darüber hinaus könnte der Name auch eine Anspielung auf Vincenzo Bellinis Oper *Norma* (1831) sein. Hier ist die Hauptfigur eine druidische gallische Vestalin, die aus Liebe zu einem römischen Krieger die gallischen Verschwörer verrät. Diese Anspielung ist wohl eher zufällig, zumindest aber schwer beweisbar.

Die von der Protagonistin erfundene Geschichte wird von der Konfidentin für wahr gehalten. Am nächsten Tag muss die Ich-Erzählerin ihrem empörten Mann, der seiner Frau nun nicht mehr vertraut, alles erklären:

Ich breitete Erinnerungen aus im Bogen um die leere Mitte. [...] Der Satz kam wie von außen. Er forderte mich auf, etwas zu erzählen,

8 Brigitte Burmeister, *Unter dem Namen Norma*, Stuttgart 1994, S. 218.

9 Holly Liu, »Ich wehre mich ...«. Ein Interview mit Brigitte Burmeister«, in *GDR Bulletin* 26 (1999) H. 1, S. 31-37, hier S. 36.

das zu diesem Auftakt passte. Die Form war gegeben, der Inhalt ergab sich dann, Schritt für Schritt. [...] Er schüttelte mich wieder: Du willst mir doch nicht weismachen, dass dir ein fremdes Wesen diese Geschichte eingegeben hat? – Mehrere, und etliche Bekannte, ich selbst natürlich auch, und Corinna mit ihren Fragen, ihrem Verständnis. Sie hat mich inspiriert, in aller Unschuld.¹⁰

Dies klingt für nicht involvierte Zuhörende rätselhaft genug und es bedarf daher einer weiteren Erklärung:

Also habe ich ausgepackt und bin meine Identität losgeworden, im doppelten Sinne. [...] [G]enau das hätte ich vermutet: hinter der freundlichen Fassade nichts als Argwohn, ach was, die Überzeugung von der kollektiven Verdorbenheit der Dagebliebenen. Und die Vermutung habe sich ja deprimierend deutlich bestätigt. Denn nie und nimmer wäre meine reale Geschichte auf solche Glaubenbereitschaft gestossen wie der Zusammenschnitt von erwartungsgemäßen Gruselbildern! Anstatt mich dem Verdacht auszusetzen, dass ich unterschlage und beschönige, wenn ich erzähle, wie dies und das gewesen ist, habe ich von vornherein gelogen.¹¹

Dadurch wird zwar die Absicht der Autorin deutlich, doch die Motivation hinter dem Verhalten der Hauptfigur bleibt trotzdem ungeklärt. Die Protagonistin ruft während ihres Besuches in West-Deutschland weder Mitleid noch Argwohn hervor. Was bleibt, sind ihre eigenen Projektionen, intuitive Wahrnehmungen oder gar Wahnvorstellungen. Um zu entschlüsseln, wodurch ihre Reaktion provoziert wird, sollten die Nuancen des Gesprächs mit Corinna wie auch einige intertextuelle Faktoren berücksichtigt werden.

Der Dialog zwischen Corinna und der Ich-Erzählerin thematisiert von Anfang an die Gemeinschaft, doch es wird kaum konkretisiert, um welche Gemeinschaft es genau geht. Die erste Replik Corinnas betont die gemeinsame Gender-Rolle, bei der »immer uns Frauen die Sorgerolle zufällt. Dagegen müssen wir uns wehren, nicht wahr?«¹² Die zweite Replik Corinnas enthält eine Anspielung an vermutlich gemeinsame Kindheitserinnerungen. Der Hauptfigur scheint es aber so fern zu sein, wie Italien selbst:

10 Burmeister (Anm. 8), S. 241.

11 Ebd., S. 242 f.

12 Ebd., S. 218.

Rucola, sagte Corinna, erinnere sie an die Kindheit, an den Gemüsegarten der Grosseltern.

– In Italien?

– Keine Spur, in der Pfalz.¹³

Die Ich-Erzählerin bekennt ihrerseits, dass sie auf eine engere Gemeinschaft der hier auf der Party Anwesenden gezählt hat. Corinnas Meinung nach ist dies nach den hiesigen ungeschriebenen Kommunikationsregeln aber nicht möglich:

Ich dachte, dass Menschen, die so eng beisammensitzen, [...] mehr voneinander erfahren möchten als die Namen. Deshalb, dachte ich mir, wäre etwas Gemeinsames angebracht, eine Art Gesellschaftsspiel, bei dem die Einzelnen sich vorstellen. [...]

– Aber doch nicht auf Kommando. So etwas ergibt sich spontan oder bleibt aus, wenn kein Bedürfnis besteht, meinen Sie nicht?

– Ich würde schon gerne, sagte ich.

– Es ist eine individuelle Angelegenheit. [...] Lassen wir die anderen in Ruhe. Ich glaube, sie würden Ihren Vorschlag als Störung empfinden, als [...] Eingriff in die persönliche Freiheit.¹⁴

Die Ich-Erzählerin beginnt dann ihre fiktive Liebesgeschichte zu erzählen. Allerdings ist diese Geschichte von solcher Art, dass sie entweder als Tatsache empathisch akzeptiert werden kann oder aber die Protagonistin aus der westlichen Gesellschaft ausschließen soll. Ein empathisches Zuhören könnte wohl eine Art Gemeinschaft gleichgesinnter Individuen erschaffen. Dagegen stellt die Zuhörerin ab und zu Fragen, die eigentlich gar nicht zur Geschichte passen, sondern das Erzählende irgendwie zu verallgemeinern und ihm das Normative aufzudrängen suchen.

Besonders repräsentativ ist dabei Folgendes: Die Protagonistin teilt ihre ganz realen Kindheitserinnerungen mit, z.B. erzählt sie davon, wie ihr Vater Geschenke der west-deutschen Verwandten nicht annehmen wollte, oder beschreibt einen Streit zwischen den Eltern und die Vorwürfe der Mutter: »An die Kinder denkst du wohl gar nicht? Dass die sich über echte Schokolade und ein hübsches Spielzeug freuen würden, ist dir ganz egal, Hauptsache, dein elender Antifaschismus«.¹⁵ Für jeden ›Ostler‹ ist absolut klar und nachvollziehbar, wie sehr man sich nach westlichen Produkten – lecker und schön verpackt, eine

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 221 f.

¹⁵ Ebd., S. 228.

unerschöpfliche Vielfalt verheissend – sehnen konnte, und wie wie schmerzhaft dann die Vorenthaltung solcher Geschenke wäre, besonders für Kinder. Das ist etwas Unverwechselbares, wenngleich auch nur für eine bestimmte Epoche und einige Länder Typisches. Seitens der Rezipientin wäre als Reaktion auf diese Mitteilung daher eine gewisse Empathie zu erwarten. Stattdessen verallgemeinert Corinna das Wahrgenommene ins Normative: »Meine Eltern hatten auch öfter Streit, um andere Dinge natürlich, sagte Corinna. Meistens war es die Mutter, die einlenkte, harmoniebedürftig, wie Frauen nun mal sind. Oder war es bei Ihnen anders?«¹⁶

Solche Nuancen führen zur steigenden Vereinsamung der Protagonistin und zu ihrer Radikalisierung als Abwehrreaktion. Um diese Reaktion zu entschlüsseln, lohnt es sich ein anderes, drei Jahre vor dem besprochenen Roman erschienenes Buch mit dem Titel *Wir haben ein Berührungstabu* heranzuziehen – ein Gespräch zwischen Brigitte Burmeister und der bekannten Psychoanalytikerin Margarete Mitscherlich (1917–2012).

Wenn ich zur semantischen Analyse des Romans die persönlichen Bekenntnisse der Autorin anführe, setze ich damit keineswegs die Übereinstimmung ihrer Identität mit der Identität der Ich-Erzählerin voraus. Vielmehr bedeutet dies, dass die Schlüsselereignisse des Romans sich nicht völlig aus der hermetischen Logik des Kunstwerkes enträtseln lassen, und darum einer außertextuellen Referenz bedürfen.

Margarete Mitscherlich ist in erster Linie als die Autorin des psychoanalytischen Werks *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) bekannt, das sie zusammen mit ihrem Mann Alexander Mitscherlich (1908–1982) verfasste. Das Buch gehört zum Kanon der deutschen Erinnerungskultur. Derselbe Diskurs ragt hervor, wenn das Gespräch zwischen Burmeister und Mitscherlich das Thema der Nachkriegszeit sowie der Kindheitserinnerungen der Schriftstellerin berührt. Die Autorin bekennt sich dazu, dass sich ihr Onkel Ende der 40er-Jahre zu Hause einige antisemitischen Äußerungen erlaubte:

M.: Das hat er [B. Burmeisters Onkel, Anm. I. E.] also nach dem Krieg noch so geäußert? Hass auf die Juden, etc.?

B.: Eben diese dumpfe Mischung aus Hass oder zumindest Abneigung, Neid, Unterlegenheitsgefühl, eine hartnäckige Aversion, die mit Erfahrungen begründet wurde: dass diese Juden sich überall breitmachen.

M.: Ich weiss nicht, ob das hier möglich gewesen wäre. Ich glaube, dass hätte hier kein Mensch mehr gewagt.

B.: Öffentlich passierte das auch nicht, aber zu Hause. Um den Kindern klarzumachen, dass sie gar nicht verstanden, was gewesen war, und sich deshalb auch kein Urteil anmassen konnten. Der Antisemitismus ist ja nicht mit dem Zusammenbruch des Dritten Reiches schlagartig erloschen. [...]

M.: Das ist schon phänomenal, denn ich glaube, selbst in der Familie wurde kaum noch vertreten, dass man die Juden zu Recht umbringen durfte.

B.: Dieser Satz, wir hatten das Recht dazu, wurde bei uns nie ausgesprochen. Ich glaube nicht einmal, dass er gedacht wurde. Worum es ging, war die Abwehr von Schuld durch das Nennen »verständlicher Gründe« für Handlungen, die mit den verinnerlichten christlichen Geboten kollidieren.

M.: Gab es bei Ihnen auch Entnazifizierungen?

B.: Ja, kräftig.¹⁷

Bemerkenswert ist, dass Burmeisters Bekenntnis sowohl sehr sachlich als auch zutiefst persönlich wirkt. Sie erzählt einfach die Tatsachen, dabei hatte sie einen Großteil ihres Lebens in einem Land verbracht, in dem es viele Tabus gab. Das Persönliche kann aber sowohl im privaten als auch im öffentlichen Diskurs mitgeteilt und rezipiert werden. Wird es im öffentlichen Diskurs rezipiert, so wird bei der Reaktion das Normative berücksichtigt. Das Normative aber, das bei der Mitteilung persönlicher Meinungen berücksichtigt werden muss (also doppeltes Denken), war im Ostblock immer das ideologische, künstliche, oktroyierte. Die wahre Kommunikation im Ostblock kannte überhaupt keine Normativität der Ideen und Meinungen, dies wurde einfach verweigert. Daraus resultiert das Missverständnis in diesem Dialog. Burmeister erzählt eine Familiengeschichte, erwähnt dabei eine bestimmte negative Tatsache, worauf Mitscherlich erklärt, dies hätte so nicht sein können. Burmeister beginnt sich zu wehren, erklärt, dass die Tatsache eher mit dem ungebildeten Chauvinismus als mit Rassentheorie zu tun hatte, doch Mitscherlich hält die Tatsache trotzdem für unmöglich. Dann kommt die Frage: »Gab es bei Ihnen auch Entnazifizierungen?« – als ob Mitscherlich plötzlich an der Gemeinschaft der Grundvoraussetzungen zweifelte. Das Gespräch konzentriert sich kurz auf ein anderes Thema, obschon auch hier ein gewisses »Nicht-Sein-Dürfen« thematisiert wird:

17 Margarete Mitscherlich / Brigitte Burmeister, *Wir haben ein Berührungstabus*, Hamburg 1991, S. 31 f.

M.: Obwohl Sie die Tochter eines Akademikers waren, konnten Sie Abitur machen und studieren? Es hieß doch immer, dass solche Leute das nicht dürften.

B.: Ein solches Verbot gab es nicht. [...]

M.: Das wurde hier absolut sicher behauptet.

B.: Das kann man behaupten, wenn es eine Grenze gibt, die es den Leuten erschwert, sich an Ort und Stelle von den Verhältnissen zu überzeugen.¹⁸

Dann kehrt Mitscherlich zum Antisemitismus von Burmeisters Onkel zurück. Sie will dies offenbar verstehen, operiert aber wieder mit den Argumenten des öffentlichen Diskurses, indem sie suggeriert, der Onkel hätte doch Angst vor den Folgen solcher Äußerungen haben müssen:

M.: Ich würde jetzt gern noch ein bisschen bei Ihrer Familie bleiben. [...] Eigentlich hätte Ihr Onkel doch Angst haben müssen, dass seine Kinder oder seine Nichten und Neffen, denen gegenüber er aus seinem Antisemitismus keinen Hehl machte, das in der Schule oder sonstwo rumerzählen?¹⁹

Burmeister antwortet darauf, dass sie in der DDR auch als Kind solche Dinge wohl nie im öffentlichen Diskurs besprochen hätte:

B.: Ob es uns ausdrücklich gesagt wurde oder nicht, wir begriffen ziemlich bald, was wir in der Schule erzählen konnten und was nicht, oder welchen Lehrern auf keinen Fall. [...] Selbst beim deutlichen Gefühl, dass es etwas Böses ist, antisemitisch zu sein, hätte ich meinen Onkel nicht verraten.

M.: Aber in der Nazizeit haben die Kinder scharenweise ihre Eltern verraten.²⁰

Die DDR wird demnach mit dem sogenannten Dritten Reich verglichen bzw. als dessen Fortsetzung betrachtet, und zwar in einem äußerst paradoxen Kontext (die Angst vor antisemitischen Äußerungen wird der Angst vor antinazistischen Äußerungen gleichgesetzt). Diese Parallele verwirrt die Schriftstellerin so sehr, dass sie, anstatt auf die Inkorrektheit der gezogenen Parallele hinzuweisen, das Verhalten der Hitler-Jugend-Kinder psychologisch zu erklären versucht: »B.:

18 Ebd., S. 37.

19 Ebd., S. 39.

20 Ebd., S. 40.

Aber nicht bewusst, oder? Aus Blöðheit oder Naivität?«²¹ Dann muss Mitscherlich selber den Ausweg aus der entstandenen ›Sackgasse‹ finden, indem sie auf den wesentlichen Mentalitätsunterschied hinweist: »Nein, weil sie absolut identifiziert waren mit den Nazis und Hitler. Und das waren sie in der DDR eben nicht.«²² Darauf folgt endlich die Frage, die m.E. einen direkten Einfluss auf das Konzept des *Norma*-Romans ausgeübt haben könnte: »M.: Man sagt hier doch, dass zumindest jeder zweite irgendwie mit der Stasi gearbeitet hat, stimmt das?«²³ In dem Sinne könnte Mitscherlich keine Andere als diejenige sein, die Burmeister zur fiktiven Liebesgeschichte ihrer Protagonistin ›inspiriert‹ hat – angeblich »in aller Unschuld«, wie später Norma über ihre Vis-à-vis sagt. Auf die oben zitierte, zugespitzt gestellte Frage reagiert Burmeister mit einem Verweis auf die eigene Erfahrung:

B.: Ich nehme mal mich als Beispiel. Was während all der Jahre an meinem Akademie-Institut nicht möglich war, ging plötzlich, nachdem ich freiberufliche Autorin geworden war. Ich konnte zu Vorträgen und Lesungen in den Westen fahren. Die Reisen galten als Dienstreisen, ich musste sie beim Kulturministerium beantragen und hinterher einen Bericht schreiben, wie wortkarg auch immer, in neunfacher Ausfertigung. Dabei war mir klar, dass eine oder mehrere Kopien an die Stasi gingen. Insofern war ich eine Informantin der Stasi, und so gesehen hat auch jeder Lehrer, der Beurteilungen schrieb, jeder Betriebsleiter etc. die Stasi informiert.²⁴

Hier bildet das Gespräch schließlich eine postharmonische Einheit in Bezug auf die Stereotypen. Auf Mitscherlichs »jeder zweite« reagiert Burmeister, indem sie das Verfahren passiver Teilnahme der Bürgerinnen und Bürger am Funktionieren staatlicher Mechanismen beschreibt. Dazu kann hinter dieser Erklärung auch eine Gegenzuspitzung stecken, etwa in der Art: ›Ach so, jeder zweite? Wieso dann nicht jeder, mich eingeschlossen?‹

Als letzte Passage aus dem Gespräch möchte ich Burmeisters Beschreibung des Gefühls der Verletztheit und auch des Stolzes auf ihr Leben in der DDR anführen:

B.: Und jetzt: immer unschuldig, immer Opfer. Die älteren DDR-Deutschen sogar doppelt: einst von den Nazis betrogen, dann von

21 Ebd., S. 41.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 46.

24 Ebd.

den kommunistischen Antifaschisten. Und wir alle, ganz gleich wie jung wir sind – betrogen um vierzig Jahre unseres Lebens.

M.: Was stimmt da nicht, Ihrer Meinung nach?

B.: Das »wir«. Und dieses Durchstreichen all dessen, was Leben heißt, auch unter den Bedingungen eines totalitären Regimes. Damit will ich weder sagen, dass es keine Opfer gegeben hat [...] noch behaupten, es gäbe keinen Grund, sich betrogen zu fühlen – um Reisen, die man nicht hat machen können, um so viele Annehmlichkeiten des täglichen Lebens, um Mitsprache, um persönlichen Entfaltungsraum und anderes mehr. Aber ich wehre mich gegen eine Art der Kritik, die schon wieder kritiklos ist, weil sie in Bausch und Bogen alles für schlecht erklärt, was war. Und in diesem Zusammenhang ärgert mich auch, wenn eine ganze Gesellschaft sozusagen psychiatrisiert wird – allesamt deformiert, alles Insassen einer geschlossenen Anstalt.²⁵

Die Probleme der Post-DDR-Identität bespricht sie später auf eine ähnliche Weise in ihrem Interview mit Holly Liu. Mittlerweile ist der beschriebene Zustand des »Trotzes« nicht nur für die Bevölkerung der postkommunistischen Länder sehr aktuell geworden. So schrieb vor Kurzem Francis Fukuyama aus der amerikanischen Erfahrung über die »verdeckte Isothymia, [das] ungestillte Verlangen nach Würde und Würdigung«²⁶ einer quasidominierenden Volksgruppe. »Obwohl sie einer dominierenden Volksgruppe angehören, halten sich viele weiße Arbeiter für ungerecht behandelt und ausgegrenzt.«²⁷ Dies ist ein soziologischer Aspekt der modernen Prozesse des Identitätsverlustes und der Identitätssuche. Wenn wir aber die literarischen Parallelen bedenken, darf man sich an ein Gespräch aus dem Jahr 1948 beim Hessischen Rundfunk zwischen der Schriftstellerin Elisabeth Langgässer, dem Publizisten Eugen Kogon und dem Literaturwissenschaftler Hans Meier erinnern. Da postuliert Langgässer:

Vieles in dem sowjetischen Roman wirkt auf uns seltsam, scheinbar oberflächlich, naiv, weil es nicht so neurotisch, nicht so zersetzt ist, wie unsere Welt. Es erscheint uns als platter Optimismus, weil wir ein Menschentum nicht mehr verstehen, das nicht neurotisch ist.²⁸

25 Ebd., S. 47.

26 Francis Fukuyama, *Identität: Wie der Verlust der Würde unsere Demokratie gefährdet*, Hamburg 2019, S. 30f.

27 Ebd.

28 Karlheinz Müller, *Elisabeth Langgässer. Eine biographische Skizze*, Darmstadt 1990, S. 79.

Burmeisters Ausweg aus dem misslungenen Dialog ihrer Protagonistin mit einer westlichen Vis-à-vis ist wohl auch »neurotisch«. Die Gesprächspartnerin wirkt genauso »scheinbar oberflächlich, naiv und optimistisch« wie der sowjetische Roman auf Langgässer im Jahr 1948. Die Rollen wurden also vertauscht: Hier gilt nach dem neuen Systemwechsel um 1990 der Westen als platt, der Osten dagegen als kompliziert, schwer erfassbar und dekadent-neurotisch. In diesem Sinne tragen viele literarische Manifestationen eines Post-DDR-Trotzes, wie in Burmeisters Roman, dekadente Züge in die deutsche literarische Landschaft der letzten Jahrhundertwende ein.

Asako Miyazaki

Schwesternfiguren in der Post-DDR-Literatur um 2010

Fünf Schwestern in *Pride and Prejudice* (1813) von Jane Austen, vier Schwestern in *Little Women* (1868-1869) von Louisa May Alcott und vier Schwestern in *Sasameyuki* (1947; dt. Übers. *Die Schwestern Makioka*, 1964) von Jun'ichirō Tanizaki – sie haben trotz aller Unterschiede eine Gemeinsamkeit: Obwohl die Schwesternfiguren verschiedene Weiblichkeitstypen verkörpern, heiraten sie schließlich. Das Heiraten macht den Höhepunkt bzw. das Ende der Erzählhandlung aus. Die einzige Schwester, die nicht heiratet, Beth in *Little Women*, muss im Laufe der Geschichte an einer Krankheit sterben. Diese Konstellation ist insofern verständlich, da sich die Geschichten dieser englischen, amerikanischen und japanischen Romane jeweils in einer Gesellschaft abspielen, die durch juristische und gesellschaftliche Geschlechterungleichheit gekennzeichnet ist, in der es für Frauen äußerst schwierig ist, sich selber ihr Leben zu finanzieren und selbstständig zu leben. Ihr Leben ist von der Heirat abhängig, von Männern abhängig.¹

Im Gegensatz zu diesen literarischen Erzählungen von vielen Schwestern sind die Handlungen der beiden Post-DDR-Romane über ostdeutsche Schwestern, um die es im Folgenden gehen soll, nicht auf eine Eheschließung hin ausgerichtet. Dennoch haben die beiden Romane mit den oben genannten Texten gemein, dass sie Beispiele dafür zeigen, wie unterschiedliche Frauen derselben Herkunft unter gesellschaftlichen Verhältnissen leiden und um ein gutes Leben kämpfen. Julia Schochs *Mit der Geschwindigkeit des Sommers* (2009) beginnt mit dem Selbstmord der älteren Schwester. Die jüngere Schwester erzählt darin von ihrer toten Schwester und denkt über deren Leben

1 Asako Miyazaki, »Narrative Regulierung von vier bzw. fünf Schwestern in Jane Austens *Pride and Prejudice*, Louisa May Alcotts *Little Women* und Junichiro Tanizakis *Schwester Makioka*«, in: *The Decoding of ›Culture‹* 19 (2019), S. 21-36. [Auf Japanisch].

nach. In Judka Strittmatters Roman *Die Schwestern* (2012) wird eine gemeinsame Reise von zwei Schwestern dargestellt, die seit ihrer Kindheit in der DDR eine konflikthafte Beziehung zueinander haben. Der Roman endet ohne richtige Versöhnung, obwohl im Laufe der Erzählung, d.h. im Laufe ihrer Reise, einige versöhnende Momente ansatzweise auftauchen.

Welche gesellschaftlichen Probleme offenbaren sich in den Konstellationen dieser ostdeutschen Schwesternpaare, die etwa zwanzig Jahre in der DDR und dann die nächsten zwanzig Jahre in der Nachwende-gesellschaft gelebt haben?

Verschiedene Haltungen zur DDR-Vergangenheit

Beide Romane bieten anhand von Schwesternfiguren Beispiele dafür, wie um das Jahr 2010 mit der eigenen DDR-Vergangenheit umgegangen und wie sich davon distanziert wird. Die Positionierungen können je nach den Personen abweichend bis gegensätzlich sein, selbst wenn die Figuren aus der gleichen sozialen Umgebung stammen.

In Julia Schochs Roman spielt dabei der Altersunterschied eine Rolle: Die ältere Schwester kennt die Zukunftsutopie des Sozialismus, die Ende der 60er-Jahre, als sie vermutlich geboren wurde, zumindest als Propaganda noch geläufig war.² Die Familie wohnt in dieser Zeit in einer Plattenbausiedlung. Im offiziellen Diskurs der 60er-Jahre waren Plattenbausiedlungen ein Symbol für die sozialistische Zukunft.³ Aber schon als Kind empfindet die ältere Schwester, dass die Plattenbausiedlung in Wirklichkeit die propagierte Zukunftsutopie gar nicht verkörpert, und das gibt ihr zynische Züge. In der Siedlung ist sie ständig davon enttäuscht, dass sich nichts wirklich zu ereignen scheint. Im Alltag hat sie sich den gesellschaftlichen Normen angepasst, sowohl in der Schule als auch im Familienalltag. Gerade deshalb bekommt sie

- 2 Vgl. Martin Sabrow, »Zukunftspathos als Legitimationsressource. Zu Charakter und Wandel des Fortschrittsparadigmas in der DDR«, in: Heinz-Gerhard Haupt / Jörg Requate (Hrsg.), *Aufbruch in die Zukunft. Die 1960er Jahre zwischen Planungseuphorie und kulturellem Wandel. DDR, CSSR und Bundesrepublik Deutschland im Vergleich*, Weilerswist 2004, S. 165–184. Zu Schochs Roman in diesem Bezug: vgl. Asako Miyazaki, *Brüche in der Geschichtserzählung. Erinnerung an die DDR in der Post-DDR-Literatur*, Würzburg 2013, S. 74–85.
- 3 Philipp Springer, »Vom Verschwinden der Zukunft. Stadthistorische Überlegung zum Utopieverlust in der sozialistischen Stadt Schwedt«, in: Heiner Timmermann (Hrsg.), *Deutsche Fragen. Von der Teilung zur Einheit*, Berlin 2001, S. 451–464; Adelheid von Saldern, »Die Platte«, in: Martin Sabrow (Hrsg.), *Erinnerungsorte der DDR*, München 2009, S. 301–311.

durch die Wende ein krisenhaftes Gefühl. All diese Bemühungen und Disziplinierungen scheinen ihr durch den Zusammenbruch der DDR plötzlich ungültig geworden zu sein. Diese seelische Krise und Orientierungslosigkeit in der neuen Gesellschaft teilt die Erzählerin nicht, weil sie später, vermutlich Mitte der 70er-Jahre, geboren ist.⁴ Erst anlässlich des Todes der älteren Schwester versucht sie mittels des Erzählens, die Probleme ihrer Schwester nachzuvollziehen.

Bei Judka Strittmatter basiert der Unterschied der Haltungen zur DDR-Vergangenheit weniger auf den etwa zwei Jahren Altersunterschied der Schwestern (vermutlich ca. 1968 und 1970 geboren), sondern eher auf ihren Charakterzügen, die im Gegensatz zueinander stehen. Am Anfang ihrer Reise hören sie im Radio, dass der Besitzer des Hotels, in dem sie übernachten, als ehemaliger Inoffizieller Mitarbeiter (IM) der Stasi überführt worden ist.⁵ Die ältere Schwester, Martha Andruschat, findet es richtig, dass seine Stasi-Vergangenheit öffentlich gemacht wird, während die jüngere Schwester Johanne die Notwendigkeit der Stasi-Verfolgung nun zwanzig Jahre nach der Wende als fragwürdig empfindet und sich von dem Thema distanziert. Martha möchte daraufhin wissen, ob die Hotelmitarbeiter die Verfolgung ihres Chefs ebenfalls für richtig halten. Ihre Erwartungen werden allerdings enttäuscht, als sie ihrer ehemaligen Schulfreundin Esther zufällig begegnet, die jetzt in dem Hotel arbeitet. Martha befragt sie zum Vorfall. Esther aber vermeidet es, auf Marthas Frage nach dem Chef zu antworten, und Martha findet sie am nächsten Tag auf der Versammlung der Hotelmitarbeiter, die ihren Chef schützen wollen. Esther empfindet für ihren Arbeitsgeber Dankbarkeit und sogar Zuneigung, obwohl sie während der DDR als Tochter staatsfeindlicher Eltern Opfer der Stasi war. Hier treten also unterschiedliche politische Positionierungen von drei Frauen ähnlichen Alters (zwei Schwestern und eine Freundin) auf, sodass Risse und Unstimmigkeiten im Umgang mit der DDR-Vergangenheit hervorgehoben werden.

Stark divergierende Haltungen zur DDR-Vergangenheit innerhalb einer Generation oder in einer Familie verhindern, dass sich Erinnerungsgemeinschaften herausbilden. Zwar könnte die Verschiedenheit an sich unproblematisch sein und theoretisch auf die Möglichkeit eines Denkens jenseits einer Identitätspolitik hinweisen. Hier ist die Folge aber wohl eher eine andere: Die Schwierigkeit der Solidarität unter Ostdeutschen aufgrund ihrer Verhältnisse zur Vergangenheit

4 Julia Schoch, *Mit der Geschwindigkeit des Sommers*, München 2009, S. 108. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als GS.

5 Judka Strittmatter, *Die Schwestern*, Berlin 2012, S. 56. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als DS.

kann dazu führen, dass ihre Stimmen und ihre Bilder in der politischen Öffentlichkeit im Nachwendedeutschland nur schwer als solche repräsentiert und anerkannt werden, während der westdeutsche Blick auf die DDR-Vergangenheit manchmal ein vereinfachtes Bild der DDR-Vergangenheit mit größerer Einflusskraft verbreiten kann.⁶ Die Brüche und Brüchigkeit innerhalb der ostdeutschen Erinnerungslandschaft werden in den behandelten Romanen gerade anhand der Schwesternfiguren ans Licht gebracht. Hier stellt sich die Frage: Könnte diese Funktion nicht auch von Brüderfiguren getragen werden? Welche weiteren Funktionen die Schwesternfiguren in den beiden Texten erfüllen, wird im Folgenden erörtert.

Unter der Dominanz der Männlichkeit

Die DDR, an die sich die Schwestern in den Romanen erinnern, ist eine Gesellschaft, in der die Unterordnung von Frauen manchmal deutliche Konturen gewinnt. Beide Schauplätze liegen an der Ostsee. In Schochs Roman ist es eine Garnisonsstadt an der polnischen Grenze in der Nähe vom Stettiner Haff, die als Eggesin vermutet werden kann, der Ort, an dem die Schwestern als Offizierstöchter aufwachsen und an dem die ältere dauerhaft wohnen bleibt. Viele Soldaten der Nationalen Volksarmee (NVA) wohnten damals in den dortigen Kasernen. Sie kamen nicht aus dem Ort, sondern waren nur für ihren Dienst dorthin gezogen.

In Strittmatters Roman stammen die Schwestern, die in Berlin mit ihren Partnern wohnen, vermutlich aus Rostock – der Text gibt nur den Bezirksnamen »Hanseviertel« an und verallgemeinert den ostdeutschen Schauplatz, wie bei Schoch. Sie reisen nur deshalb zusammen in die ehemalige Heimat, weil Johannes Mann wegen einer Fußverletzung für den Urlaub ausfällt. So fahren sie etwa zwanzig Jahre nach der Wende von Berlin aus in ihre Heimatstadt und übernachten in einem Hotel in der Nähe der Platte, wo sie ihre Kindheit verbracht haben. Dieses Hotel an der Ostsee war zu DDR-Zeiten ein Devisenhotel, in dem nur Ausländer mit Westgeld übernachten konnten und in dem Stasi-Spitzel aktiv waren. Der Vater der Schwestern war ein staatsreues Parteimitglied, aber kein IM, wie sich Martha erinnert.

6 Vgl. Thomas Ahbe, »Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg. Soziologische und diskursanalytische Befunde nach 20 Jahren staatlicher Einheit«, in: Elisa Goudin-Steinmann / Carola Hähnel-Mesnard (Hrsg.), *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität*, Berlin 2013, S. 27–58.

Es ist bemerkenswert, dass die Schauplätze der Handlung in beiden Romanen durch die Präsenz der staatlichen Macht gekennzeichnet sind, in einem Fall Kasernen und Soldaten, im anderen Fall ein Devisenhotel und ein Vater als Parteimitglied.

Gerade in so einem Raum sind die beiden Schwesternpaare sozialisiert worden, unter der Dominanz einer staatlichen Autorität, die durch männliche Figuren verkörpert wurde. In Schochs Roman werden Szenen aus der DDR-Zeit in der Garnisonsstadt beschrieben, in denen die Schwestern einem intensiven Männerblick begegnen, dem Blick der Soldaten. Merkwürdig ist, dass die ältere Schwester Soldaten begegnen will und sie sogar anspricht in der vergeblichen Hoffnung, »daß sich etwas ereignet« (GS, S. 134). Aus solchen Episoden ist zu vermuten, dass die ältere Schwester seit ihrer Schulzeit Soldaten begehrt und sich unbewusst ihrer Autorität und Männlichkeit untergeordnet hat. Das mag einer der Gründe sein, warum sie nicht aus dem Ort wegzieht, obwohl sie die Leere des dortigen Alltags verachtet und obwohl einige Frauen im Zuge der Wende oder sogar davor diesen Ort und ihre Männer verlassen. Die ältere Schwester bleibt dort, auch nachdem sie im Wendejahr geheiratet und dann zwei Kinder bekommen hat. Die Spuren des Militärischen in dieser ehemaligen Garnisonsstadt werden dabei ihr Anker. Ihre Orientierungslosigkeit in der neuen Gesellschaft teilt sie nicht mit ihrer Familie, sondern mit einem ehemaligen Soldaten, mit dem sie vor der Wende als Jugendliche eine kurze Beziehung hat, und der sie etwa sieben, acht Jahre nach der Wende plötzlich wieder anruft. So findet ihre Affäre zwar sporadisch, aber kontinuierlich in den letzten Jahren ihres Lebens statt. Obwohl er kein Soldat mehr ist, ist sein Soldatenstatus für sie von Bedeutung: Sie nennt ihn für sich immer Soldat und schläft deshalb mit ihm, weil sie sich an seine Uniform erinnert. Er gehört für sie zur Vergangenheit, zu einem verschwundenen System. Über ihre Gegenwart und Zukunft tauschen sie sich nicht aus. Die Spuren der Autorität und Männlichkeit, die sich im Bild der Militäruniform symbolisch niederschlagen, sind etwas, das die ältere Schwester noch einmal lebendig macht, wenn auch nur in Momenten. Die Figur der älteren Schwester zeigt so die Nachhaltigkeit des Einflusses ihrer Sozialisation und die Schwierigkeit, sich im neuen System neue Werte anzueignen.

In Strittmatters Roman leidet die ältere Schwester Martha Andruschat langjährig an der Beziehung zu ihrer Familie, vor allem zu ihren Eltern. Als sie mit neunzehn Jahren, zwei Jahren vor der Wende, mit ihrem Vater zum ersten Mal im Westen ist, um ihre Verwandte zu besuchen, bleibt sie alleine dort. Den Einwand ihres Vaters weist sie dabei zurück: »Aber ich möchte nicht länger eingesperrt sein« (DS, S. 176). Dennoch kann sie den Wunsch nicht völlig aufgeben, von den

Eltern irgendwann geliebt zu werden. Nachdem sie in verschiedenen Berufen tätig ist, arbeitet sie als freie »Textabfasserin« (DS, S. 32) im journalistischen Bereich. Dienstlich reist sie weltweit, etwa nach Indien oder nach Fidschi. Trotz ihrer Selbstständigkeit und Mobilität ist sie geistig weniger emanzipiert als vielmehr gefesselt vom Mangel an Elternliebe und von traumatischen Kindheitserinnerungen an die Gewalt des Vaters und die Kälte der Mutter, sodass sie die Beratungen einer Psychotherapeutin braucht. Sie hat als Jugendliche auch an Bulimie gelitten, weil ihre Eltern sie zu dick fanden. Als Erwachsene kann sie auch nicht völlig aufhören, mit ihrer Schwester um Schönheit zu rivalisieren.

Die beiden Schwesternromane, die um 2010 erschienen sind und deren Handlungen sich ebenfalls um diesen Zeitraum herum abspielen, zeigen auf diese Weise ein Vergangenheitsbild des DDR-Alltags, der auf der symbolischen Ebene von einem männlich geprägten Herrschaftssystem durchdrungen war. Dieses Bild der DDR-Gesellschaft wird im öffentlichen Diskurs nach der Wende nicht sehr auffällig, weder als Teil einer Ostalgie noch im Kontext der Aufarbeitung der SED-Diktatur. Die Geschlechterpolitik der DDR hatte ja eine ›fortgeschrittene‹ Seite, wie der höhere Frauenanteil an der Erwerbsarbeit im Vergleich zu Westdeutschland beispielhaft zeigt. Die Soziologin Sylka Scholz verweist darauf, dass etwa Anfang der 70er-Jahre als Folge solcher sozialen Entwicklungen ein neues, positives Bild des zärtlichen Vaters, der Kinder mitbetreut, entstand.⁷ Scholz erklärt, dass dieser Mentalitätswandel dem Abstieg der Heldenbilder entspricht, die als Propaganda verbreitet worden waren – die Arbeitshelden und Sporthelden der 50er-Jahre, dann die Kosmonautenhelden der 60er-Jahre. Scholz' Beschreibung des Bildes vom zärtlichen Vater als neue Art der Männlichkeitsvorstellung in der DDR ist zwar überzeugend. Wenn man sich aber auf die symbolischen Repräsentationen der staatlichen Macht fokussiert, ist ein Abstieg der Männlichkeit oder deren Wandel in eine ›zärtliche‹ Richtung jedenfalls als nur sehr begrenzt festzustellen. In der DDR-Literatur war das Subjekt der Geschichte stets männlich konnotiert, und dabei nie als zärtlicher Vater. Schon in der Gründungsphase der DDR, so behauptet die Literaturwissenschaftlerin Julia Hell, haben die KPD-Funktionäre eine patriarchale Ordnung von kulturellen Repräsentationen etabliert, in der kämpferische Antifaschisten als väterliche Figuren oder als ›der symbolische

7 Vgl. Sylka Scholz, »Vom starken Helden zum zärtlichen Vater? Männlichkeit und Emotionalität in der DDR«, in: Manuel Borutta / Nina Verheyen (Hrsg.), *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotionalität in der Moderne*, Bielefeld 2010, S. 203–228.

Vater« erscheinen. Dazu trugen nach Hell vor allem die Romane von Hans Marchwitza, Willi Bredel und Otto Gotsche bei und machen so einen wichtigen Bestandteil des Gründungsnarrativs aus.⁸ Solche väterlichen Figuren seien dann zu Orientierungspunkten geworden, an denen sich die Protagonistinnen und Protagonisten der ›Ankunftsliteratur‹ um 1960 als Söhne und Töchter positionieren.⁹ Als in der späteren Phase der DDR nun das Scheitern der sozialistischen Geschichte thematisiert wird, erscheinen als deren Subjekt wieder männliche – und meistens kämpferische – Protagonisten. Das ist z.B. anhand der an Lenin angelehnten Figur eines Revolutionärs in Volker Brauns Erzählung *Der Eisenwagen* (1981) deutlich zu sehen oder auch bei den Soldaten- und Arbeiterfiguren in Heiner Müllers fünfteiligem Stück *Wolokolamsker Chaussee* (1986).¹⁰ Auf diese Weise blieb in der DDR-Literatur die Männlichkeit, die die kämpferischen Antifaschistenfiguren als Prototyp verkörpern, und die durch die Verbindung mit der Staatsmacht sowie den Status als Subjekt der Geschichte charakterisiert wird, recht konsistent. In diesem Sinne könnte sie als eine Variation der ›hegemonialen Männlichkeit‹ verstanden werden, die die australische Soziologin Raewyn Connell als Konfiguration charakterisiert, die »die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet.«¹¹

In dieser Hinsicht werfen die Romane von Julia Schoch und Judka Strittmatter einen Blick zurück auf die kulturelle Ordnung der DDR und die dort zirkulierende ›hegemoniale Männlichkeit‹, die vor allem durch die Literatur vermittelt wurde.

Dysfunktion ›schwesterlicher‹ Beziehungen

Die Darstellungen von Offizierstöchtern in einer Garnisonsstadt (bei Schoch) und von Töchtern eines tyrannischen Vaters, der staatsstreues Parteimitglied war (bei Strittmatter), deuten an, wie die mit der Staatsmacht verbundene patriarchale Ordnung in der DDR die gesellschaftlichen und familiären Verhältnisse beeinflusst – auch über den Systemwechsel hinaus. In beiden Texten sind die Schwestern offensichtlich

8 Julia Hell, *Post-Fascist Fantasies. Psychoanalysis, History, and the Literature of East Germany*, Durham/London 1997, S. 25–63.

9 Ebd., S. 105–109.

10 Vgl. Miyazaki 2013 (Anm. 2), S. 33–43.

11 Raewyn Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden, 4. erw. Aufl., 2015, S. 130f.

unfähig, einander aufzubauen, sich gegenseitig zu respektieren und aufeinander stolz zu sein. Zwar ist die Erzählerin bei Schoch als Kind ihrer älteren Schwester »nachgelaufen« (GS, S. 14) und von ihr beschützt worden. Das liegt aber an ihrer Angst vor dem Alleinsein. Nachdem sie als Erwachsene ihren Heimatort verlassen hat, spielt die Beziehung zu ihrer Schwester keine große Rolle mehr. Im letzten Telefongespräch erzählt ihr die ältere Schwester nicht von ihrer Entscheidung, in die USA zu reisen und dort Selbstmord zu begehen. Sie spricht ausschließlich und ausführlich von der ausweglosen Beziehung zu ihrem Liebhaber, dem Soldaten. Die jüngere Schwester scheint keinen großen Einfluss auf die ältere ausüben zu können.

Das Fehlen einer positiven Beziehung unter Frauen wird bei den rivalisierenden Schwestern Andruschat in Strittmatters Roman noch deutlicher: »Es mangelte beiden einfach an Empathie für die andere. Es ging ihnen ab, der anderen beizustehen, sich für sie verantwortlich zu fühlen, geschweige denn, sie retten zu wollen« (DS, S. 44). Das ist nicht auf die persönlichen Charaktere der Schwestern zurückzuführen, sondern auf die familiäre Ordnung unter dem Vater. Denn sie können sich als Kinder nur dann sicher fühlen, wenn die andere von ihnen »im Fokus mütterlicher oder väterlicher Strafaufmerksamkeit stand« (DS, S. 40). Ihre gemeinsame Reise wird am dritten Tag unterbrochen, als Johanne nach einer Streitigkeit zwischen ihnen alleine nach Hause fährt, einen Tag früher als geplant. Was Marthas Leiden einigermaßen erleichtert, ist die Partnerschaft mit einem Mann, der ein völlig anderer Typ ist als ihre bisherigen Freunde. Viktor, Sohn einer Feministin, zeigt keine autoritären Züge und bereitet ihr, so erklärt der allwissende Erzähler, ein »Gefühl der Befreiung« (DS, S. 231). Diese Beziehung lindert auch ihren Schönheitswahn. Dennoch bleibt ihre mentale Emanzipation beschränkt, denn sie kann bis zum Ende nie dauerhaft positive Beziehungen mit Frauen eingehen. Nicht nur mit ihrer jüngeren Schwester Johanne, sondern auch mit ihrer ehemaligen Schulfreundin Esther, die sie im Hotel zufällig wiedersieht, gelingt ihr kein produktiver Austausch. Es kann als eine symptomatische Gemeinsamkeit betrachtet werden, dass die beiden leidenden älteren Schwestern in den beiden Romanen, Martha Andruschat bei Strittmatter und die ältere Schwester bei Schoch, nur in ihren heterosexuellen Beziehungen Hoffnung bzw. Versöhnung spüren können.

Dennoch interessieren sich die Schwestern füreinander. Bei Schoch ruft die ältere Schwester die jüngere an, bevor sie in die USA reist und Selbstmord begeht. Nur deshalb erzählt die jüngere Schwester im Text überhaupt die Geschichte ihrer älteren Schwester. Bei Strittmatter rei-

sen die beiden Schwestern zusammen in ihre Heimatstadt, obwohl sie nicht zu einer endgültigen Versöhnung kommen. In ihren Versuchen tritt ein schwieriger Konflikt zwischen der Schwesternschaft (biologischer bzw. familiärer Schwesternbeziehung) und dem Wunsch nach einer Schwesterlichkeit (horizontaler und solidarischer Beziehung unter Frauen) auf.¹²

Zwar ist dieser Konflikt an sich natürlich nicht für den Post-DDR-Kontext spezifisch: Um nur ein Beispiel zu nennen: Im westdeutschen Film *Die bleierne Zeit* (Regie: Margarete von Torotta, 1981) intensivieren zwei erwachsene Schwestern – eine RAF-Terroristin im Gefängnis und ihre ältere Schwester, die Journalistin ist – ihre schwierige, aber starke Beziehung.¹³ Die Versuche der hier behandelten ostdeutschen Schwesternpaare, sich mit ihrer eigenen Beziehung zu beschäftigen, ist jedoch zugleich eine Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit. In diesem Kontext ist es dann von besonderer Bedeutung, dass sie sich von ihren Tochter-Rollen lösen, auch wenn ihnen dieses Loslösen nicht vollkommen gelingt. Somit unterscheiden sie sich nicht nur von jenen Schwestern in *Pride and Prejudice*, *Little Women* und *Sasameyuki*, die als Töchter auf dem Weg zur Heirat auftreten. Auch kontrastieren die ostdeutschen Schwesternpaare mit denjenigen Protagonistinnen in der DDR-Literatur, die den väterlichen Antifaschistenfiguren und derer ›hegemonialen Männlichkeit‹ untergeordnet sind. Diese Protagonistinnen erscheinen dabei metaphorisch als Töchter der patriarchalen Staatsmacht, wie Rita Seidel in Christa Wolfs Erzählung *Der geteilte Himmel* (1963) oder die Titelfigur in ihrer Erzählung *Kassandra* (1983), die Königstochter ist.¹⁴ Wie schwierig es ist, sich von derartigen Verhältnissen zu befreien, zeigt vor allem die ältere Schwester bei Schoch, die nach dem Systemwechsel mit einem ehemaligen NVA-Soldaten eine Beziehung eingeht. Dennoch distanzieren sich alle Schwestern in den Romanen von Julia Schoch und Judka Strittmatter etwa 20 Jahre nach der Wende zumindest in Momenten von ihrem Tochter-Sein, das von der patri-

12 Zu den beiden Begriffen vgl. Corinna Onnen-Isemann / Gertrud Maria Rösch, »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.), *Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung*, Frankfurt a.M. / New York 2005, S. 7–20, hier S. 12; Gertrud Maria Rösch, »Die unzärtlichen Schwestern. Zur Binnendifferenzierung des Weiblichen am Beispiel der Schwesterbeziehung«, in: Peter Wiesinger (Hrsg.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongress Wien 2000*, Bern 2003, S. 57–66, hier S. 58.

13 Zu anderen Beispielen von Schwesternfiguren in der Gegenwartsliteratur vgl. Gertrud Maria Rösch, »Auf der Suche nach der anderen. Schwesternbeziehungen in der deutschen Gegenwartsliteratur«, in: Onnen-Isemann/Rösch (Hrsg.) (Anm. 12), S. 171–185.

14 Vgl. Hell (Anm. 8), S. 177, 182, 224–228, 237–239.

archalen Ordnung der DDR belastet war. Die zeitliche Distanz und ihr Alter konfrontieren sie mit der potenziellen Möglichkeit, dass sie nicht als Töchter, sondern als Schwestern – eben anlässlich ihrer Schwesternschaft – eine horizontale Schwesterlichkeit entwickeln könnten.

Xiaocui Qiu

Eine archivalische Annäherung an die Einführung der Werke Hans Magnus Enzensbergers in die DDR

Als der ostdeutsche Aufbau Verlag 1969 dem Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik eine Auswahl von Hans Magnus Enzensbergers Gedichten vorlegt, wird der Druck nicht genehmigt. Der Grund dafür wird durch eine Aktennotiz klar, die sich im Bundesarchiv befindet: Enzensberger nehme – vor allem mit seinem Gedichtband *landessprache* (1960) – »gegenüber dem Marxismus und der sozialistischen Gesellschaftsordnung eine revisionistische Haltung«¹ ein. Den zweiten Versuch, Texte Enzensbergers in Ostdeutschland zu publizieren, unternimmt fünf Jahre später der Verlag Neues Leben. Während der Aufbau Verlag die künstlerische Qualität von Enzensbergers Lyrik betont, unterstreicht der Herausgeber Bernd Jentzsch in seinem Gutachten,² dass bei diesem »zornigen jungen Mann«³ der Einfluss von Autoren wie Bertolt Brecht, Wladimir Majakowski, Pablo Neruda und Hans Arp zu spüren sei. Neben diesen in der DDR sehr anerkannten Autoren und Künstlern wird auch ein ostdeutscher Dichter als Vergleich herangezogen, und zwar Volker Braun. Braun, geboren 1939, gehört zu den jungen Dichtern, die mit ihren Texten in den Jahren nach dem Mauerbau in die Öffentlichkeit treten. Brauns Gedichte – vor allem *Die Mauer* – bringen die Weigerung zum Ausdruck, die Teilung Deutschlands zu akzeptieren. Gleichzeitig bekennt er sich zur DDR.⁴ Mit diesem Hinweis auf Braun soll zugleich angedeutet werden, dass kritische Stimmen wie Enzensberger

1 Aktennotiz der Leiterin Dr. Anneliese Kocialek der Abteilung Belletristik, Kunst- und Musikkultur, Berlin, 6.2.1969 (Bundesarchiv, DR 120/216/69).

2 Vgl. Verlagsgutachten von Bernd Jentzsch, Berlin, 20.5.1974 (Bundesarchiv, DR 305/59/74).

3 Ebd.

4 Vgl. Hannah Schepers, »... da wird provoziert mit parolen und ermuntert mit hohn.« Volker Brauns Reflexion über die Teilung Deutschlands nach dem Bau der Mauer«, in: *Deutschland Archiv Online* 9 (2012), <http://www.bpb.de/>

durchaus dem Sozialismus dienlich sein können. Dadurch gewinnt der Versuch, einen kritischen Autor wie Enzensberger dem ostdeutschen Leser zugänglich zu machen, ein neues Fundament:

Obwohl Enzensberger das Instrumentarium seiner Gesellschaftskritik verfeinert, d.h. geschärft hat, lassen sich alle Gedichte auf einen gemeinsamen Nenner bringen: Systemanalyse, Wohlstandskritik und Lethargieunduldsamkeit [...] mit den Mitteln der indirekten Provokation [...].⁵

Die Auswahl des Verlags präsentiere diejenigen Gedichte, in denen Enzensberger »ein Bild vom Menschen unter kapitalistischen Bedingungen«⁶ skizziere. Indem Enzensberger als Kritiker des Kapitalismus durch die rhetorische Umformulierung neu kontextualisiert wird, gelingt es dem Verlag Neues Leben seine Gedichte als *Poesiealbum 84* (1974) zu publizieren. Das bis zu dem Zeitpunkt unveröffentlichte Gedicht *Nicht Zutreffendes streichen*, das zum ersten Mal in diesem Heft erscheint, thematisiert die Angst, sich zu artikulieren:

Was deine Stimme so flach macht
so dünn und so blechern
das ist die Angst
etwas Falsches zu sagen
[...]
Hast du es denn nicht satt
aus lauter Angst
aus lauter Angst vor der Angst
etwas Falsches zu sagen
immer das Falsche zu sagen?⁷

Trotz einiger kritischer und polemischer Töne geschieht die Veröffentlichung, was mit der Reihe *Poesiealbum* zusammenhängt. Die Lyrikreihe, begründet 1967 von Bernd Jentzsch, gilt als einer der wichtigsten Beiträge zur Lyrikverbreitung und -vermittlung in Ostdeutschland. Vor diesem Hintergrund tritt Jentzsch Enzensberger gegenüber, ein Jahr vor der Publikation, vergleichsweise selbstbewusst auf: »[B]ei uns im Verlag sind bisher alle Poesiealbum-Westlizenzen wirklich

geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/135604/volker-brauns-reflexionen-ueber-die-teilung-deutschlands?p=all (12.11.2019).

⁵ Verlagsgutachten von Bernd Jentzsch (Anm. 2)

⁶ Ebd.

⁷ Bernd Jentzsch (Hrsg), *Poesiealbum 84. Hans Magnus Enzensberger*, Berlin 1974, S. 31.

unbürokratisch behandelt worden. Ich denke, da werden wir keine Schwierigkeiten bekommen«. ⁸ Ein Blick in die Bestände des Deutschen Literaturarchivs Marbach zeigt ferner, welche Folgen die Teilung Deutschlands für die Publikationspolitik hatte. Nachdem Jentzsch und Enzensberger die Auswahl in einem persönlichen Gespräch am 28. Februar 1974 ⁹ in Westberlin abgestimmt haben, muss in der Korrespondenz geklärt werden, ob die Texte, die in der DDR noch nicht erschienen waren, ebenfalls wie Erstveröffentlichungen behandelt werden, ¹⁰ was für die DDR auch der Fall ist.

In seinem Gedicht *landessprache* schreibt Enzensberger: »Meine zwei Länder und ich, wir sind geschiedene Leute«. ¹¹ Diese Position, die den Ost-West-Gegensatz noch betont, kann bei Enzensbergers Auftritten im Literatursystem der DDR nicht ignoriert werden. Klaus Schuhmann, der die Gedichtauswahl *Beschreibung eines Dickichts* 1979 herausgibt, konstatiert Enzensbergers »dritten Standpunkt« ¹² anhand seiner lyrischen Verhältnisse zur Politik, mit dem er sich »keinem seiner beiden ›Vaterländer‹ zugehörig fühlt.« ¹³ Und der Großteil der Fragen und Problemen Enzensbergers habe »Intellektuelle im imperialistischen Ländern zu erörtern.« ¹⁴ Dies macht noch Dorothea Dornhofs Nachwort zur neun Jahre später veröffentlichten Sammlung *Erinnerung an die Zukunft. Poesie und Poetik* deutlich. Der 1988 im Leipziger Reclam Verlag veröffentlichte Essay- und Gedichtband schildert einerseits Enzensbergers literarische Karriere, andererseits begründet er, warum der westdeutsche Autor in der sozialistischen DDR gelesen werden sollte. Enzensberger sei »Sprecher und Motor der ›Neuen Linken‹« ¹⁵ und richte seine scharfe Kritik auf die kapitalistische Gesellschaft der BRD. Diese Meinung findet sich bereits in einem Gutachten, das der Rostocker Literaturwissenschaftlicher und DDR-Uwe-Johnson-Entdecker Jürgen Grambow im Vorfeld der Veröffentlichung für den Verlag verfasste:

8 Bernd Jentzsch, *Flöze. Schriften und Archiven 1954-1992*, Leipzig 1993, S. 141.

9 Vgl. Bernd Jentzsch an Siegfried Unseld, Berlin, 25.3.1974 (DLA, SUA:Suhrkamp).

10 Vgl. Bernd Jentzsch an Helene Ritzerfeld, Berlin, 26.3.1974 (DLA, SUA:Suhrkamp).

11 Hans Magnus Enzensberger, *landessprache*, in: ders., *Landsprache. Gedichte*, Frankfurt a.M. 1960, S. 11.

12 Klaus Schuhmann, »Nachwort«, in: Hans Magnus Enzensberger, *Beschreibung eines Dickichts. Gedichte*, Berlin 1919, S. 212.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 221.

15 Dorothea Dornhof, »Nachwort«, in: Hans Magnus Enzensberger, *Erinnerung an die Zukunft. Poesie und Poetik*, Leipzig 1988, S. 317.

Es ist gewiß nicht falsch, in Enzensberger einen potentiellen Bündnispartner im Kampf für das Überleben des Planeten zu sehen. Eine Konsequenz aus dieser Sicht wäre die erneute, intensivere verlegerische Hinwendung zu seinem literarischen Werk.¹⁶

Dem ostdeutschen Leser gibt das Buch mit seinen 333 Seiten – das Poesiealbum von 1974 umfasste nur 32 Seiten – einen umfangreichen Einblick in Enzensbergers lyrisches und poetologisches Schaffen sowie in seine Kapitalismuskritik. Dies ändert allerdings nichts daran, dass sich Enzensberger weder vom Westen noch vom Osten vereinnahmen ließ. Seine Systemkritik ist grundsätzlich komplexer ausgelegt. 1966 reagiert Enzensberger auf das Verlangen der Linken nach einem eindeutigen Bekenntnis:

Die Moralische Aufrüstung von links kann mir gestohlen bleiben. Ich bin kein Idealist. Bekenntnissen ziehe ich Argumente vor. Zweifel sind mir lieber als Sentiments. Revolutionäres Geschwätz ist mir verhaßt. Widerspruchsfreie Weltbilder brauche ich nicht. Im Zweifelsfall entscheidet die Wirklichkeit.¹⁷

Enzensbergers Absage an widerspruchsfreie Weltbilder bzw. Systeme ist die Voraussetzung seiner politischen Beweglichkeit und seiner Unabhängigkeit. Angesichts der angespannten politischen Situation schreibt er 1987 in seinem Band *Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern* den Epilog *Böhmen am Meer*.¹⁸ Der Epilog wird von einem fiktiven amerikanischen Zeitungskorrespondenten im Jahre 2006 verfasst und berichtet über die Zukunft Berlins. Die Mauer und der Todesstreifen dienen nach dem Ende der deutschen Teilung als Naturschutzgebiet. 1989, als der reale Sozialismus unerwartet schnell zusammenbrach, sieht sich Enzensberger in seiner alten Einschätzung bestätigt. In dem Essay *Gangarten – Ein Nachtrag zur Utopie*¹⁹ erklärt er 1990, die jüngsten Entwicklungen in Europa seien der Beweis für die

16 Gutachten von Jürgen Grambow, Berlin, 25.11.1987 (Bundesarchiv, DR 340/65/88).

17 Hans Magnus Enzensberger, *Peter Weiss und andere*, in: *Kursbuch* 6 (1966), S. 176.

18 Die Wendung ›Böhmen am Meer‹ geht zurück auf William Shakespeares Komödie *Ein Wintermärchen*. Zu den Texten, die sie aufgreifen, zählen neben Enzensbergers Essay z.B. auch Ingeborg Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* (1964), das mit seiner Vielschichtigkeit u.a. die unsicheren Verhältnisse zwischen Begrenzung und Entgrenzung darstellt. Vgl. Reiner Neubert (Hrsg.), *Liegt Böhmen am Meer? Ein literarisches Lesebuch*, Leipzig 2015.

19 Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Gangarten – ein Nachtrag zur Utopie*, in: *Kursbuch* 100 (1990), S. 1–10.

grundsätzliche Ohnmacht der Politik und der Politiker. Das Miss-trauen gegenüber scheinbar perfekten und fleckenlosen Systemen bleibt für Enzensberger ein wichtiges Thema. Unmittelbar einleuchtend wird dies angesichts der Gestaltung seines kurzen Texts mit dem Titel *System*, der durch die Buchkünstlerin Veronika Schäpers (geb. 1969) im Jahre 2013 realisiert wird. Sie druckt ihn auf japanisches Senkashi-Papier, das fast leer wirkt und sich durch fünf Bögen altes Papier mit Wasserrückständen optisch kontrastiert. Nur wenn man genauer hinsieht, erkennt man den Text, angefangen mit einer Anmerkung zu dem System, das »[a]uf den ersten Blick tadellos«²⁰ sei. Eine bessere und schönere Version vom System, die oft versprochen werde, bleibe weiterhin aus.

20 Hans Magnus Enzensberger, *System*, Münster 2013, S. 1.

Jie Han

Die Kafka-Rezeption in der DDR vor dem Systemwechsel

Franz Kafka zählt zu den am häufigsten und mit verschiedensten Deutungsmustern interpretierten Schriftstellern der Welt – eine Tatsache, die der Rätselhaftigkeit seiner Texte und der Ratlosigkeit des Lesers im Umgang mit seinem Werk keinen Abbruch tut. Kafkas Prosa ist »eine Parabolik, zu der der Schlüssel entwendet ward; [...] Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.«¹ Gerade diese Vieldeutigkeit eröffnet einen breiten Raum für Interpretationen und dieser kann, wie ich im Folgenden am Beispiel der Kafka-Rezeption in der DDR zeigen möchte, ein epochenspezifisch aktualisierbarer Interpretationsspielraum sein.

Die Kafka-Rezeption im Dualismus des sozialistischen Realismus und der Moderne

Kurz nach der Staatsgründung der DDR wurden die Literaturkampagnen aus der Sowjetunion der 30er-Jahre mit der Rückkehr vieler Exilanten gewissermaßen nachinszeniert, wobei sie nun als Akteure zeigen konnten, was sie in ihrer Moskauer Zeit als Zuschauer gelernt hatten.² Der sozialistische Realismus wurde infolgedessen als bevorzugte Schaffensmethode kulturpolitisch stark gefördert, mit dem Höhepunkt des Bitterfelder Wegs: »Das Bestreben der SED richtete sich nun darauf, alle mit der Doktrin des sozialistischen Realismus nicht in Übereinstimmung zu bringenden künstlerischen Tendenz administrativ aus-

1 Theodor W. Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: ders. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1955, S. 304.

2 Vgl. Vera Annette Klein, *Das geteilte Urteil. Die Literaturkritik und Christa Wolf*, Berlin 2018, S. 36.

zuschalten.«³ Deshalb musste die Moderne eine harte Zeit in der DDR hinnehmen und unter den wiederkehrenden kulturpolitischen Kampagnen gegen den Formalismus und die Dekadenz leiden.

Das Schicksal Kafkas, der als Inbegriff der Moderne galt, war eng verbunden mit diesem sich gegen den westlichen Modernismus positionierenden kulturpolitischen Kontext der 50er- und 60er-Jahre: »Und gewiss gibt es keine Literaturveranstaltung, deren politische Folgen einer politisch so wenig ambitionierten Gestalt geschuldet waren wie der dieses Dichters.«⁴ In der Ära Ulbricht (1950-1971) trug Kafkas Werk den Stempel der »Dekadenz« und wurden deshalb offiziell von der Erbe-Diskussion über literarische Vorbilder ausgeschlossen.⁵ Kafkas Texte wurden als Ausdruck der Ausweglosigkeit, Entfremdung und Hilflosigkeit interpretiert, es wurde behauptet, er treibe somit »seine Leser zur Resignation, zum Pessimismus und Nihilismus«.⁶ So ist nachvollziehbar, dass hohe Kulturfunktionäre wie der erste Kulturminister der DDR Johannes R. Becher (1891-1958) und Alfred Kurella (1895-1975) – einer der ideologischen Leitfiguren – direkt in die Kafka-Diskussion eingriffen und gegen die Verbreitung von Kafkas Werk argumentierten. Becher zum Beispiel betonte in den frühen 50er-Jahren, dass es nicht mehr notwendig sei, Kafka zu publizieren, weil Kafka von der gesellschaftlichen Entwicklung überholt werde und provokativ unnütz wirke.⁷

Somit stellte Kafka in der Ära Ulbricht ein heikles Problem dar und der DDR-Leser musste daher lange auf die Kafka-Publikation warten. Erst 1965 kam schließlich eine Werkauswahl von Kafkas Texten mit nur 5.000 Exemplaren in den DDR-Buchhandel, gefolgt von der Publikation des Romanfragments *Amerika* 1967. Wie Hermsdorf anmerkt, wurde auch hier »nicht für einen Markt produziert, nicht um literarische Bedürfnisse zu befriedigen, sondern um sie zu kanalisieren.«⁸ Damit wurde Kafka mit den zwei DDR-Editionen in der Ära Ulbricht höchstens formal rehabilitiert.

3 Günter Erbe, *Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem »Modernismus« in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*, Opladen 1993, S. 60.

4 Klaus Hermsdorf, *Kafka in der DDR. Erinnerung eines Beteiligten*, Berlin 2006, S. 151.

5 Vgl. Christian Dahms, »Kafka in der DDR. Zur Karriere eines »Geheimtipps««, in: Peter Goßens / Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), *Weltliteratur in der DDR. Debatten – Rezeption – Kulturpolitik*, Berlin 2015, S. 145-164, hier S. 146.

6 Ehrhard Bahr, »Kafka und der Prager Frühling«, in: Heinz Politzer (Hrsg.), *Franz Kafka*, Darmstadt 1973, S. 516-538, hier S. 520.

7 Vgl. Johannes R. Becher, *Gesammelte Werke. Band 13. Bemühungen I. Verteidigung der Poesie. Poetische Konfession*, Berlin/Weimar 1972, S. 550.

8 Vgl. Hermsdorf (Anm. 4), S. 208.

Die Kafka-Rezeption im Zuge der Annäherung zwischen Realismus und Moderne

In der Ära Honecker (1971-1989) herrschte eine günstigere kulturpolitische Atmosphäre für die Kafka-Rezeption, denn mit der politischen Kurskorrektur, die 1971 auf dem 8. Parteitag der SED verkündet wurde, begann eine neue Phase der kulturpolitischen Verhältnisse. Im Dezember gleichen Jahres erklärte Honecker auf der 4. Tagung des Zentralkomitees der SED: »Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben.«⁹ Diese Aussage bedeutete keinesfalls grenzenlose Freiheit für Künstlerinnen und Künstler, Schriftstellerinnen und Schriftsteller, weil der Anspruch auf Parteilichkeit für den Sozialismus nicht aufgegeben wurde. Dennoch signalisierte Honeckers vielbeachtete Äußerung eine Öffnung der Kulturpolitik und weckte bei Kulturschaffenden und Schriftstellerinnen und Schriftstellern neue Hoffnungen auf mehr künstlerische Freiheit und ästhetische Vielfaltigkeit.¹⁰

Der kulturpolitische Kurs gegen die Moderne ließ in der Ära Honecker allmählich nach und das Gesamtverdict von der Moderne als dekadent fand immer weniger Zustimmung. Es zeigte sich eine versöhnliche Haltung gegenüber den modernistischen Erscheinungen in der Literatur und Kunst: »Kafkas unaufhaltsamer Aufstieg zum Klassiker der Moderne war auch in der DDR nicht mehr rückgängig zu machen.«¹¹ Mit der seit den 1970er-Jahren einsetzenden Enttabuisierung und Rehabilitierung der Moderne wurde Kafka mit der Zuschreibung wie ein humanistischer oder tragischer Autor oder auch als der unglückliche Prager geduldet.¹² Von DDR-Kulturpolitikern ist seit der Mitte der 1970er-Jahre keine öffentliche Äußerung mehr bekannt, die von Kafka abriet.¹³ »In der Ära Honecker sollte die Kafka-Forschung neuen Auftrieb erhalten«,¹⁴ und DDR-Forscher versuchten, ein sachlicheres Kafka-Bild zu entwerfen. Beispielsweise behandelte Klaus

9 Gisela Rüß (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974*, Stuttgart 1976, S. 287.

10 Vgl. Erbe (Anm. 3), S. 113 f.

11 Ebd., S. 142.

12 Vgl. Martina Langermann, »Faust oder Gregor Samsa?« Kulturelle Tradierung im Zeichen der Sieger«, in: Birgit Dahlke / Martina Langermann / Thomas Taterka (Hrsg.), *Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 173-213, hier S. 209.

13 Vgl. Manfred Behn, »Auf dem Weg zum Leser. Kafka in der DDR«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Franz Kafka*, München 1994, S. 317-332, hier S. 328.

14 Erbe (Anm. 3), S. 142.

Hermesdorf 1978 in seinem Text *Anfänge der Kafka-Rezeption in der sozialistischen deutschen Literatur* die produktive Kafka-Lektüre von Bertolt Brecht und Anna Seghers. Zugleich wurde Kafka wieder in den Publikationsverkehr aufgenommen und so kam sein Werk in hoher Auflage bei den DDR-Lesern erstmals richtig an. In dieser Phase erschienen schließlich neun Ausgaben in fünf Verlagen mit einer Gesamtauflagenhöhe von ca. 550.000 Exemplaren.¹⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Kafka-Bild in der Ära Ulbricht politisch stark gefärbt war. Als ein Vertreter der dekadenten Literatur konnten sich Kafkas Werke in dieser Phase nicht durchsetzen und blieben mit kleinen Auflagen schwer zugänglich. Die Kurskorrektur in den 70er-Jahren bewirkte, dass sich das Etikett der ›Dekadenz‹ allmählich vom Werk Kafkas ablöste – und damit eine sachlichere und breitere Kafka-Rezeption möglich wurde. Vergleicht man diese zwei Phasen, wird eine Entwicklung der Wechselbeziehung zwischen Politik und Literatur in der DDR deutlich.

15 Vgl. Behn (Anm. 13), S. 328.

Katrin von Boltenstern

Zwischen Ost und West

*Der Systemwechsel und seine Überlagerungen
im literarischen Nachlass von Helga M. Novak*

Aufbrüche und Umbrüche prägten das Leben der Autorin Helga M. Novak auf besondere Weise. Ihre Lebensgeschichte, das zeigt schon die verknäppte Aufzählung markanter Eckpunkte und Zäsuren, ist eine exzeptionelle, in der die Thematik des Systemwechsels einen zugespitzten Ausdruck findet. Verwoben in die Zeitläufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Biografie dieser Autorin gleich von mehreren Wechseln verschiedener Gesellschaftssysteme bestimmt: 1935 in Berlin geboren, erlebte Novak als Kind den Nationalsozialismus sowie den Zweiten Weltkrieg. Nach dessen Ende beteiligte sie sich aktiv an dem propagierten Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft und begann 1954 ein Journalistik-Studium in Leipzig. Drei Jahre später, 1957, führten Verwicklungen mit dem Ministerium für Staatssicherheit dazu, dass Novak die DDR fluchtartig verließ und einige Monate in Island lebte. Zwar kehrte sie 1958 in den Osten Deutschlands, nach Ostberlin zurück, doch sollte die Bewegung durch verschiedene europäische Gesellschafts- und Sprachsysteme Novaks Biografie weiter zeichnen: 1961, im Jahr des Mauerbaus, siedelte die junge Frau wieder nach Island über. 1965 nahm sie ein Studium am Literaturinstitut »Johannes R. Becher« in Leipzig auf – als Ehefrau eines Isländers genoss sie besondere Bewegungsfreiheit – und debütierte im selben Jahr beim westdeutschen Luchterhand Verlag mit einem Gedichtband. 1966 war Novak die erste Autorin, die aus der DDR ausgewiesen wurde und nicht wieder einreisen durfte. Bis 1968 lebte sie daraufhin erneut in Island, zog im Anschluss nach Frankfurt am Main und wohnte später in Westberlin. Ab den 80er-Jahren hielt sich die Autorin länger in kommunistisch geprägten Ländern auf. 1985 mietete sie sich eine Wohnung auf der Insel Korčula in Jugoslawien, im heutigen Kroatien. Als dort Ende der 80er-Jahre der Krieg ausbrach, begann die Autorin ein Haus im polnischen Legbąd zu bauen und blieb mehr als zehn Jahre, während der sich dort vollziehenden politischen

und wirtschaftlichen Wandlungsprozesse, in Polen. Als Touristin mit isländischem Pass reiste sie nach Polen immer wieder ein und aus. 2006 verlegte Novak ihren Lebensmittelpunkt wieder nach Deutschland, wo sie in der Nähe von Berlin 2013 verstarb.¹

Die Frage nach der Rolle von Systemwechseln für literarische Texte und Schreibweisen lässt sich – zumindest im Falle Novaks – nicht stellen, ohne die biografischen Hintergründe auf irgendeine Weise zu berücksichtigen. Im Folgenden soll deshalb ein Zugriff auf das Thema aufgezeigt werden, der beides – Leben und Schreiben – parallel in den Blick nimmt: der Zugang über den literarischen Nachlass als einem »Konstrukt, das Leben und Werk umschließt«.²

Spuren des Systemwechsels, hier verstanden als ein Wechsel von politischen Systemen bzw. Gesellschaftssystemen in einer zwischen Ost und West aufgeteilten Welt, finden sich in Novaks literarischem Nachlass, der im Deutschen Literaturarchiv Marbach liegt, zahlreiche. Charakteristisch dabei ist, dass sich die Erfahrungen des Umbruchs vielfach in Form der Überlagerung in die Selbstzeugnisse der Autorin eingeschrieben haben. Kurze Schlaglichter auf drei archivalische Fundstücke sollen dies exemplarisch veranschaulichen und Anschlussmöglichkeiten markieren.

Das Verhältnis zu Ost oder West erscheint im Nachlass nicht als Pass-, Grenz- oder Zugehörigkeitsfrage, sondern als verhandelbare Frage der Positionierung und als Möglichkeit der Auseinandersetzung mit spezifischen Verhältnissen und Ereignissen. Wiederholt hatte Novak Orte des Umbruchs gezielt aufgesucht, um die hier stattfindenden Umwälzungen schreibend mitzuerleben: zuerst die Nelkenrevolution Mitte der 70er-Jahre in Portugal sowie später Solidarność Anfang der 80er-Jahre in Polen. Bevor die Autorin die Ereignisse in Portugal in ihrem Buch *Die Landnahme von Torre Bela* (1976) literarisch verarbeitete, beschrieb sie ihre Erlebnisse in einem Brief. Dessen Konstellation aus Ort, Adressat, Zeit und Inhalt zeigt, wie sich hier verschiedene Erfahrungsschichten überlagern. Aus Lissabon berichtet Novak 1975 einer schweizerischen Freundin von einer Veranstaltung der maoistischen portugiesischen Partei in Portugal und reflektiert gleichzeitig ihre DDR-Vergangenheit:

- 1 Vgl. Izabela Surynt, »Leben als Exil. Zum Schaffen von Helga M. Novak«, in: Walter Schmitz / Jörg Bernig (Hrsg.), *Deutsch-deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*, Dresden 2009, S. 173–187. Und: Rita Jorek, *Helga M. Novak – Biographie* [2014/15, unveröffentlicht].
- 2 Irmgard M. Wirtz, »Einführung«, in: Stéphanie Cudré-Mauroux / Irmgard M. Wirtz (Hrsg.), *Literaturarchiv – Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive*, Göttingen/Zürich 2013, S. 7–10, hier S. 7.

Und diese Veranstaltung [...] hat mich mit einer beklemmenden Gewalt in meine eigene Geschichte, in meine ganz frühe und fanatische FDJ-Zeit zurückversetzt. Ich habe mir das heute Nacht lange überlegt, es war ein seltsamer Haß, der mich dort gepackt hat, aber auch nicht nur Haß, auch ein bißchen Neid auf die Zeit, in der ich noch vollkommen identifiziert war mit meiner radikalen Rolle.³

In der europäischen Zeitgeschichte und als deren Beobachterin spiegelte Novak auch in späteren Korrespondenzen wiederholt ihre persönlichen Erfahrungen, die so den DDR-Horizont überschreiten und sprengen.

Auf andere Weise zeigt sich Novaks fluide Positionierung zwischen den Systemen und die damit verbundenen Interferenzen und Grenzüberschreitungen an ihrem unveröffentlichten Vortrag »Philosophische Notizen zum Herrschaftsvertrag und zum Zivilen Ungehorsam«, den die Autorin 1983 während ihrer Teilnahme am *International Writing Program* in Iowa City in den USA hielt. Auch hier ist die Briefkonstellation, die diese Veranstaltung rahmt, wieder signifikant: In etlichen langen Briefen schildert Novak der sich in Westdeutschland befindlichen Dichterin Sarah Kirsch, 1977 aus der DDR weggegangen, die Geschehnisse während ihres Aufenthalts in den USA und die Begegnungen mit den anwesenden, aus ganz Europa stammenden Autorinnen und Autoren. Novak erklärt, dass sie ihren Tagungsbeitrag ursprünglich in dem Panel vortragen wollte, der den mittel- und osteuropäischen Autorinnen und Autoren zugedacht war. Da dieser Wunsch zu Konflikten führte, trat Novak schließlich gemeinsam mit den westeuropäischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern auf.⁴ Ihr auch in englischer Übersetzung im Nachlass vorliegendes Skript von 1983 hält fest:

Ich gehöre zu denen, die ihren ORT haben verlassen müssen, und das nicht freiwillig. Es war mir und meinen Leuten nicht möglich, unserer Regierung das Mandat zu entziehen, sie zur Vertrags-einhaltung zu bewegen, immerhin hatte sie uns ein menschliches und sozialistisches Leben versprochen.

Nun bin ich weder zu Ost- noch zu Westeuropa zu rechnen, dennoch sitze ich heute hier, weil das meiner Herkunft entspricht. Ich lebe in West-Berlin, das ist jener Knopf, den sie direkt auf die Naht genäht haben. Und wer weiß nicht, daß Knöpfe ganz plötzlich

3 Helga M. Novak an Sabina Patt, Lissabon, 13.10.1975 (DLA, A:Novak).

4 Vgl. Helga M. Novak an Sarah Kirsch, Iowa, 11.10.1983. Und: Helga M. Novak an Sarah Kirsch, Iowa, 21.10.1983 (DLA, A:Kirsch).

abreißen können und wegrollen und man dann lange und vergeblich suchen darf.⁵

Statt von Ländern, Nationen oder Systemen spricht Novak von Orten und Europa. Sie positioniert sich dezidiert gesamteuropäisch, auf der Nahtstelle zwischen Ost und West, sich der brüchigen Rahmung bewusst und von diesem, nicht fixierten Punkt aus schreibend, einer Suchbewegung gleich.

Das Wechseln der Orte erscheint dabei als ein produktives Moment in Novaks Nachlass. Die Aneignung fremder Umgebungen über Sprache und die schriftliche Umsetzung von neuen Sinneswahrnehmungen beschreibt Novak in verschiedenen Selbstzeugnissen als für sie typische Vorgänge. Eindrucksvolles Zeugnis dafür ist ein Brief Novaks von 1987, der verdeutlicht, wie sich die Auseinandersetzung mit dem persönlich erlebten Systemwechsel als Überlagerung in das Nachlassmaterial eingeschrieben hat. Adressat des Briefes ist Johann Lippert (geb. 1951), ein rumäniendeutscher Dichter, der 1987 aus dem von dem Diktator Nicolae Ceaușescu regierten Rumänien in die Bundesrepublik ausgereist war. Sein Ankommen in West-Deutschland begleitete Novak brieflich mit detaillierten Ratschlägen. Eindringlich empfiehlt sie dem jungen Lyriker, die Tiefe des erfahrenen Einschnitts so direkt wie möglich schriftlich festzuhalten. Den Wechsel von Ost nach West begreift Novak in ihrem Brief im Zuge dessen auch als Möglichkeit zu einer neuen schriftstellerischen Produktivität. Während sie sich in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien, auf der Insel Korčula aufhält, schreibt sie an Lippert:

Natürlich fällt es Dir schwer, darüber zu schreiben, dennoch solltest Du das versuchen, sei es als Tagebuch oder in Briefen, es muß nicht gleich als ›Prosa‹ gedacht sein. Die Anfangs-Erlebnisse werden nie wieder dieselbe Tiefe erreichen, später werden diese wichtigen, harten, schwierigen SINNLICHEN Eindrücke vielleicht/ wahrscheinlich ersetzt durch Gefühlserlebnisse – so wie Erinnerungen, Sehnsüchte, alte Ängste, Träume, Freude allem entkommen sein. [...] Was ich sagen will, die ersten Eindrücke, die über Augen, Ohren, Nase, Haut gehen – bitte, schreib sie auf. Wenn Du nicht weißt WIE, dann schreib mir das in Briefen, aber haarklein, genau, bildlich, ich will es riechen! [...]

Dein Gefühl, gar nicht richtig Deutsch zu können, verstehe ich. Als ich nach Jahren aus Island kam, ging es mir ebenso. Damals fing ich

5 Helga M. Novak, Philosophische Notizen zum Herrschaftsvertrag und zum Zivilen Ungehorsam, 1983 (DLA, A:Novak).

an, Prosa zu schreiben, und zwar »Fibelsätze«, weil ich direkt neu Deutsch lernen mußte. Hinzu kam, ich kannte den Westen überhaupt nicht, Island ist nicht Westen in dem Sinne. Und dann tauchten in den westdeutschen Gesprächen die seltsamsten Faschismen und Grausamkeiten auf, das konnte ich nur inform [sic!] ganz krutzer [sic!], einfacher Aussagesätze aufschreiben, so – wie ich es eben in der Bahn, Kneipe, Budike gehört hatte.⁶

Ab 1985 war Novak mehrmals nach Rumänien gereist und hatte Bekanntschaft mit einigen rumäniendeutschen Autorinnen und Autoren aus dem Umfeld der Aktionsgruppe Banat geschlossen, die alle bereits ihre Ausreise beantragt hatten. Im brieflichen Austausch mit ihnen wurden diese Biografien für Novak zur Folie, auf deren Grundlage sie über ihre eigenen Erfahrungen des Bruchs, über den Wechsel von Lebenswelt und Sprachsystem schreiben konnte.⁷ Sich selbst verortete Novak dabei, das zeigt der Brief an Lippert ebenfalls, in einem Raum dazwischen,⁸ suchend, schreibend, unterwegs: »Von mir gibt es rein nichts Neues zu berichten, ich pendle so durch Ost- und Südmittel-europa und suche mich selber, dabei schreibe ich Gedichte.«⁹

6 Helga M. Novak an Johann Lippert, Čara/Korčula, 24.10.1987 (DLA, A:Novak).

7 Vgl. Michaela Nowotnick, »Die Wurzeln sind ausgerissen. Man ist nackt und fremd«. Helga M. Novak und die rumäniendeutsche Literatur«, in: Marion Brandt (Hrsg.), *Unterwegs und zurückgeseht. Studien zum Werk von Helga M. Novak*, Gdańsk 2017, S. 81–89.

8 Vgl. dazu: Izabela Surynt, »Zwischenräume. Helga M. Novaks polnische Phantasien«, in: Ewa Tomicka-Krumrey (Hrsg.), *Jabłonowski-Preis 2009*, Leipzig 2011, S. 13–39.

9 Helga M. Novak an Johann Lippert, Čara/Korčula, 24.10.1987 (DLA, A:Novak).

»Überseesungen«

Yoko Tawada im Gespräch

mit Sandra Richter und Jan Bürger¹

SANDRA RICHTER Einen schönen guten Abend. Herzlichen Dank, dass Sie hierhergekommen sind für einen sehr besonderen Abend mit einer sehr besonderen Autorin, die etwas Besonderes tut. Sie eröffnet nämlich eine neue Reihe in Marbach, die ›Zwischen den Sprachen‹ heißt. Nun werden Sie sich fragen, wieso muss man eigentlich in einem deutschen Literaturarchiv überhaupt über so ein Thema sprechen? Deutschsprachige Literatur ist doch eigentlich per se eine Literatur zwischen den Sprachen.

Was ist denn überhaupt Deutsch? Ein Amalgam, das vergleichsweise spät entsteht. Eine Sprache, die sich u.a. aus verschiedenen Dialekten und Sprachen entwickelt und im 15. und 16. Jahrhundert eine erste Art von schriftlicher Normalisierung erfahren hat – durch Martin Luther, der aus der Wettiner Kanzleisprache kommend das Neue Testament übersetzt und so etwas Neues erzeugt hat. Eine Sprache, die sich aus der Mittellage verschiedener Länder überhaupt erst entwickelt hat – zwischen Dänisch, Polnisch, Tschechisch, Französisch. Denn Deutschland ist keine Insel, auch das Alte Reich war keine Insel, sondern immer ein Ort zwischen den Sprachen.

Mehrsprachigkeit war, meinen wir, hier schon immer eine Kreativkraft. Denken sie an Martin Opitz, der im 17. Jahrhundert das Deutsche als Literatursprache erst erfinden wollte aus der Auseinandersetzung mit anderen Sprachen, dem Englischen, dem Französischen. Die französische Hochsprache war längst im Entstehen, die Pariser Akademie hatte die Sprache stark normalisiert. Opitz' legendäre Poetik *Von der deutschen Poeterey* (1624) wäre nicht entstanden, denke ich, ohne die Auseinandersetzung mit den anderen Literaturen, vor allem mit der

1 Das Gespräch fand am 4. Juli 2019 im Deutschen Literaturarchiv statt. Die Gesprächsform wurde beibehalten.

italienischen, französischen und englischen – und mit der polnischen Literatur und Kultur, die in Schlesien vor der Tür lag.

Oder denken Sie an das 18. Jahrhundert, als Johann Christoph Gottsched in der *Critischen Dichtkunst* (1729) die deutsche Literatur noch einmal neu erfinden wollte. Gottscheds Versuche wären undenkbar gewesen ohne die sogenannten Hugenotten, die französischen Exilanten, die im Alten Reich des frühen 18. Jahrhunderts rund vierzig Journale französischer Sprache unterhielten, die überhaupt erst Vorbilder u. a. für Gottscheds Zeitschriften und Dramen lieferten, die sich ihrerseits oft aus Übersetzungen aus dem Französischen speisten.

Diese zwei großen Gründungsversuche der deutschen Literatur wären gänzlich unmöglich gewesen ohne die Mehrsprachigkeit, auf der sie beruhten. Aber wir meinen, dass diese Geschichte nicht selbstverständlich ist und nicht einfach mitgelesen wird, wenn man von deutschsprachiger Literatur spricht; dass wir die Aufmerksamkeit auf das Thema ›Zwischen den Sprachen‹ lenken müssen. Der Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung, der vielen Autorinnen und Autoren, die zwischen den Sprachen schrieben, das professionelle Schreiben ermöglicht hat, wurde vor wenigen Jahren eingestellt. Man könnte jetzt kalauern und sagen, jetzt wo der Preis eingestellt ist, wird mehrsprachige Literatur archivreif. Das ist vielleicht auch nicht ganz verkehrt. Jetzt, da der Chamisso-Preis eingestellt worden ist, eröffnen wir diese Reihe, um genau mit jenen Autorinnen und Autoren ins Gespräch zu kommen, die zwischen den Sprachen schreiben – heute noch oder wieder.

Wir ergreifen heute die besondere Gelegenheit, mit Yoko Tawada zu sprechen. Denn wir haben Germanistinnen und Germanisten aus Seoul, Peking, Moskau, Tokio, Taipeh zu Gast, die hier gemeinsam über die Literatur der DDR sprechen und über den Wandel dieser Literatur nach 1989, die sich hineinsozialisiert und -entwickelt haben in ein neues politisches System. ›Systemwechsel, literarisch‹ heißt die Tagung und ich freue mich, dass wir so viele Gäste haben, die heute hier zuhören können und sicherlich auch im Anschluss noch rege diskutieren werden.

JAN BÜRGER Ein paar Worte möchte ich auch vorwegschicken – zu Yoko Tawada. Wir freuen uns besonders, dass sie sich sofort bereit erklärt hat, mitzumachen, als wir darüber nachdachten, eine solche Reihe zu veranstalten – eine Reihe, die einmal ernsthafter die Frage stellt, ob ein deutsches Literaturarchiv sich auf Deutschsprachiges fixieren kann oder ob man nicht darüber hinausgehen muss. Man könnte noch grundlegender werden: Heute Nachmittag hatten wir einen Politiker zu Gast. Er hat uns fast naiv gefragt, ob Schiller schwä-

bisch gesprochen hat. Wir haben natürlich gesagt, ja, er hat sehr schwäbisch gesprochen und in gewissem Sinne ist dieses Schwäbische in der Ausprägung, wie Schiller es gesprochen hat, schon eine Schwundstufe von Zweisprachigkeit.

Yoko Tawada verkörpert diese Zweisprachigkeit viel radikaler, indem sie tatsächlich so etwas ist wie eine Avantgardistin. Sie ist zur Avantgardistin geworden, ohne es zu merken – wie vielleicht alle guten Avantgardistinnen und Avantgardisten. Sie kam nämlich auf relativ normalem Wege nach Deutschland: Sie kam in relativ friedlichen Zeiten und sehr jung. 1982 hat es sie nach Hamburg verschlagen. Dort hat sie nicht nur ein Praktikum gemacht, sie hat nicht nur ihr Deutsch verbessert, sie hat nicht nur in Hamburg studiert, sondern sie hat auch damals schon angefangen, aus diesem Lernen, aus diesem Leben in einer doch sehr anderen Kultur Literatur zu machen. Und sie hat eben nicht über diese Erfahrung geschrieben, sondern sie hat die Erfahrung selbst zum poetischen Bauprinzip gemacht. »Überseezungen«, der Titel unseres heutigen Abends, den wir aus einem älteren Band herbeizitiert haben, sagt im Grunde schon alles.²

Wenn man sich Hamburg vorstellt – und Yoko Tawada hatte auch noch das Glück, in dieser Zeit am Ufer der Elbe zu wohnen –, ist das Wort ›Übersee‹ allgegenwärtig. Man muss sich schon sehr bemühen, um es aus den eigenen Fantasien, Träumen, aus seinem Sprachgebrauch auszuschließen. Jemand, der sich in das Deutsche hineinlebt, in die Hamburger Kultur, kommt auch sehr bald mit dem Wort ›Übersee‹ in Berührung. Sprechend für Yoko Tawadas wunderbare Fantasie ist es, dass sie von der ›Übersetzung‹ zur ›Zunge‹ und zum Wort ›Übersee‹ kommt, das groß auf den Containern und Schiffen steht. Und von dort aus zu den ›Überseezungen‹. Da merkt man schon sehr viel von ihrem Verfahren, das solche merkwürdigen Zwitterformen hervorbringt: Formen zwischen Deutsch und Japanisch, zwischen Original und Übersetzung (falls es so etwas überhaupt gibt), zwischen Prosa und Lyrik. Es sind all diese Bastarde, im positiven Sinne, diese Zwitterwesen, die auf fantastische Weise die dichterischen Möglichkeiten erweitert haben.

Als Yoko Tawada 2016 den Kleist-Preis erhielt, sagte hielt sie sie fest: »Jede Sprache bildet einen Zwischenraum und der Raum zwischen zwei Sprachen ist kein Zwischenraum, sondern der eigentliche Raum, in dem die Literatur geschrieben wird.«³ Das ist für mich ein Satz, der zunächst ganz klar klingt, der aber sehr trickreich ist und immer un-

2 Vgl. Yoko Tawada, *Überseezungen*, Tübingen 2002.

3 Yoko Tawada, »Rede zur Verleihung des Kleist-Preises«, in: Andrea Allerkamp u.a. (Hrsg.), *Kleist Jahrbuch*, Stuttgart 2017, S. 11–16, hier S. 12.

klarer wird, je länger man über ihn nachdenkt. In einem anderen Essay hat sie einen ähnlichen Gedanken etwas plakativer, etwas deutlicher ausgedrückt. Dort heißt es: »Die Dichtung versucht stets, die Sprache von der kommunikativen Kompromissform zu befreien«.4 Mir scheinen diese beiden Aussagen sehr eng beieinander zu liegen, aber vielleicht gibt es auch da ein Dazwischen.

In den jetzt schon bald dreißig vergangenen Jahren hat Yoko Tawada eine ganze Reihe von Büchern veröffentlicht, meist schlanke, schöne Bände, alle erschienen im Tübinger Konkursbuch Verlag von Claudia Gehrke. Mit diesen Büchern ist Yoko Tawada nach und nach bekannter geworden. Wenn man damals in Hamburg gelebt hat, so wie ich selbst, kannte man sie und hat auf sie geachtet. Sie war oft in der Nähe der Universität und hat dort gelegentlich auch unterrichtet. Umso überraschender war es für mich zu sehen, wie stark sie besonders in der US-amerikanischen Germanistik diskutiert wird. Vielleicht war die amerikanische Germanistik aufmerksamer und besser vorbereitet auf dieses Phänomen, das da zwischen den Sprachen, zwischen Japan und Deutschland entstanden ist. Liebe Yoko Tawada, wie ist es Ihnen selbst ergangen, wenn Sie zurückschauen: Gab es irgendwann einen Punkt, an dem Sie merkten, dass diese Literatur ins Fliegen gekommen ist? Wie ist das Werk aus diesen ersten Experimenten mit dem Schreiben entstanden?

YOKO TAWADA Ich weiß es nicht, aber einige experimentelle Texte sind in Amerika entstanden, zum Beispiel. Anfang der 80er-Jahre hatte ich das Gefühl, es gibt Hamburg und es gibt Tokio, aber alles andere war noch nicht so präsent, und der Zwischenraum war groß genug. Aber Europa ist dann zusammengewachsen, ich war oft in Amerika, und das hat auch etwas gemacht. Das sind nicht nur zwei Sprachen, sondern sie sind zu einem Netz der Sprachen geworden, wo alles möglich war. In Amerika war es so, dass Japanisch und Deutsch, dass beide Fremdsprachen waren. Ich wollte dort zuerst zweisprachige Sachen machen, habe dann aber bemerkt, dass es für normale Amerikaner ja dasselbe ist – sie merken nicht, was Japanisch ist und was Deutsch. Das geht nicht, es geht ja um die Differenzen zwischen zwei Sprachen, die für alle spürbar sind, ohne diese Sprachen zu können. Was könnte das sein? Die Fremdheit einer Sprache an sich. Nicht, dass diese Sprache zufällig für eine Person fremd ist, sondern dass die Sprache an sich ein fremdes Wesen in der Welt ist und dass es mehrere davon gibt, dass das nicht eins ist und auch nicht zwischen zwei. Das habe ich

4 Yoko Tawada, *akzentfrei. Literarische Essays*, Tübingen 2016, S. 48.

versucht, auch performativ darzustellen, und daraus entwickelten sich unterschiedliche Texte.

Einige sind in einer Sprache erzählt, und daraus lese ich heute: *Sendbo-o-te* ist auf Japanisch geschrieben, auf Japanisch erzählt. Aber dadurch, dass das Buch von Peter Pörtner ins Deutsche übersetzt wurde, passiert nochmal etwas. Es bleibt nicht in einer Sprache, es kommt dadurch Mehrsprachigkeit hinein.

SR Wie geht das Übersetzen bei Ihnen? Sie sagten, Ihre Texte werden übersetzt – oder übersetzen Sie sich auch selbst? Oder entstehen dann neue Texte?

YT Ich habe dreimal, glaube ich, aus dem Deutschen ins Japanische übersetzt. Das war für mich eine Art Experiment, weil ich dann auf Japanisch so schreibe, wie ich auf Japanisch nie schreiben würde. Beim ersten Mal habe ich *Etüden im Schnee* (2016) aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzt und dabei bemerkt: Ich wollte neu schreiben. Aber das ging nicht, man kann eine Geschichte nicht zweimal schreiben. Übersetzen ging aber auch nicht, und dann entstand meine eigene Übersetzung, die dann doch eine Übersetzung ist – aber das kann ich selber nicht definieren. Das Übersetzen aus dem Japanischen ins Deutsche war mühsam, und damals habe ich mir gesagt, das mache ich nie wieder. Deshalb habe ich dieses Mal Peter Pörtner darum gebeten.

JB Auch für mich, der ich kein Japanisch kann, wirkt es so, als wären es wirklich zwei sehr unterschiedliche Stimmen: das Japanische im Deutschen, gerade bei *Sendbo-o-te*, und die anderen Texte, die Sie direkt auf Deutsch geschrieben haben. Das ist, ein bisschen überspitzt formuliert, wie bei Pessoa: Fernando Pessoa schrieb unter mehreren Namen und in jeweils unterschiedlichen Stilen. Sie haben zwei Sprachen und schreiben in zwei Stilen. Zum einen gibt es diese eher langen erzählerischen Bögen, die man in den japanischen Romanen findet, was vielleicht auch an der Übersetzung liegt; zum anderen diesen poröseren Stil der auf Deutsch geschriebenen Texte. Geht es Ihnen auch so, bemerken Sie etwas in der Art?

YT Ja, beides. Einerseits gibt es einen Stil, den ich habe, wenn ich auf Japanisch schreibe. So schreibe ich nie, wenn ich auf Deutsch schreibe. Aber in *Sendbo-o-te* ist auch viel von Peter Pörtner drin, in dieser Stimme, finde ich. Also der Übersetzer – ohne dass er etwas falsch übersetzt oder verändert – muss ja auch seine Stimme finden, und das kann nie dieselbe sein, wie die der Autorin, weil das eine andere Sprache ist. Es gibt da keine Nachahmung – das wäre auch nicht gut, wenn

man versuchen würde, die Stimme der Autorin im Deutschen nachzumahen. Das wäre nicht echt, nicht wahr.

SR Ich finde es interessant, dass Sie auf *Etüden im Schnee* anspielen, das ist eines meiner Lieblingsbücher von Ihnen. Mir scheint es so zu sein, dass dieser Roman sehr souverän mit dieser ganzen Vielsprachthematik aufräumt – die Aspekte des Exils oder der Transkulturalität, das wirkt hier ganz selbstverständlich. Für die, die den Roman nicht kennen: Er handelt von einer Generation von Eisbären. Der Jüngste ist Eisbär Knut im Berliner Zoo, der uns allen bekannt ist, aber natürlich im Roman eine ganz eigene Dynamik entwickelt. Er ist ein bisschen der verwöhnte Jungbär, der ganz selbstverständlich in der Gesellschaft dort zu Hause ist und sich quasi als Mensch aufführt. Die Generation zuvor, die Großmutter, die Mutter – die waren Zirkusbären, in Russland, in der DDR, und so fort. Es scheint beinahe so zu sein, dass es egal ist, in welcher Kultur sie leben, sie haben mehr damit zu tun, dass sie sich bewähren in dieser eigentümlichen Umgebung des Zirkus. Ich finde es interessant, dass Sie sagen, das war eigentlich eine Art Versuch, den Sie vielleicht nicht mehr machen werden.

YT Wenn ich das höre, dass das Ihr Lieblingsbuch ist, dann würde ich es vielleicht doch nochmal machen.

SR Das Buch lebt von großer Ironie, ist auch sprachlich sehr gekonnt, wirkt beinahe gelassen, klassisch.

YT Aha. Ich kam mir als Übersetzerin meiner eigenen Texte vor wie ein ungeübter Eisbär, der im Zirkus arbeitet, aber seine Nummer überhaupt nicht beherrscht.

JB Mögen Sie, um das zu widerlegen, vielleicht jetzt ein Stück lesen?

YT Ich werde aus *Etüden im Schnee* leider heute nichts lesen, aber aus *Sendbo-o-te*.

(YT liest einen längeren Textauszug.)

YT Als ich *Sendbo-o-te* schrieb, gab es neue Gesetze in Japan, die gerade erlassen wurden. Nicht nur terroristische Akte, sondern auch deren Planung ist strafbar. Das beinhaltet alles, was im Kopf schon vorgeht. Staatsgeheimnisse zu verraten ist natürlich auch verboten, aber auch Dinge zu tun, die die Stabilität des Staats ins Wanken bringen

könnten. Auch in der Fantasie. In diese Richtung geht es. Es wird langsam verboten, Schritt für Schritt. Haben Sie dazu Fragen?

SR Ja, aus einem Vergleich: Wenn man *Etüden im Schnee* liest, ist das ein in Teilen tragischer Text, und die Tiere verhalten sich wie Menschen. Jetzt haben wir in *Sendbo-o-te* einen dystopischen Text, in dem die Menschen tierischer werden – oder auch puppenhafter. Das scheint absichtlich zu sein.

YT Das stimmt. Die Kinder zum Beispiel gehen nicht mehr so wie die sportlichen Menschen aus der Vergangenheit, sie suchen sich ein Vorbild im Oktopus. Der kann sich auch ganz toll bewegen, der Oktopus. Der hat gar kein Problem mit dem Leben, auch wenn er kriecht.

SR Ich habe das Gefühl, sie fühlen sich wohl in Spuren.

YT Ja, sie fühlen sich wohl, und sie suchen nicht mehr nach dem olympischen Körper.

JB An der Beobachtung ist was dran, die Tierwelt in dem Roman ist extrem reduziert. Es gibt keine normalen Hunde, man leiht sie sich, um mal irgendwie Bewegung zu haben, und auch ein anderes Gegenüber zu haben. Es gibt Insekten, aber die von uns als Natur erfahrene Welt – die ja oft auch domestiziert oder künstlich ist – ist weitgehend abgeschafft, nicht wahr? Die ist verschwunden.

YT Ja, in die Richtung geht es. Ich war mit einer deutschen Freundin in Japan, und sie hat gesagt, in Japan gibt es nur Spinnen und Krähen und sonst keine Tiere. Da war ich sehr erschrocken. Also ganz stimmt das nicht, aber in deutschen Großstädten gibt es viel mehr Tiere, auch Hasen und Füchse. Oder Wildschweine in Berlin. Die in Japan zu sehen, ist schon schwierig.

JB Ich war nie in Japan, aber ich glaube, die Erfahrung mit dem Nichtmenschlichen ist grundsätzlich anders. Ich erinnere mich an die Bücher von Banana Yoshimoto, die in den 90er-Jahren auch hier sehr populär waren. Darin hieß es immer, die jungen Leute führen ins Grüne. Aber an solchen Stellen beschrieb die Autorin nur Hochhäuser, Hochhäuser, Hochhäuser. Sie sagte, die Figur fährt ins Grüne, aber sie beschrieb nur Häuser. Das fand ich damals frappierend. Aber ist das tatsächlich eine reale Erfahrung, die auch Sie gemacht haben?

YT In Japan gibt es natürlich in der Mitte der Hauptinsel Gebirge, wo wenige Menschen leben. Da gibt es noch Bären und so, aber das ist etwas anderes. In Deutschland fährt man am Wochenende raus ins Grüne. Wenn man das von Tokio in Richtung Osaka macht, dann gibt es kein Grün, bis Osaka ist alles besiedelt. Es gibt deshalb in Tokio sowie in Osaka Cafés, in denen man Katzen streicheln kann. Da sind Katzencafés, auch Raubvogelcafés, Hundecafés. Diese Tiere werden nur noch einem bestimmten Ort im Großstadtleben zugewiesen. Das ist schon ein bisschen wie die Realität in diesen Romanen. Manchmal sagen die Leute, *Sendbo-o-te* sei ein Zukunftsroman. Nein, ich habe nur die Gegenwart genauer angeschaut, ausgeweitet oder etwas weiter fantasiert, mehr nicht. Es ist nicht so: Jetzt leben wir in dieser Welt, und es gibt dann getrennt von uns irgendwo eine Zukunft, die ganz tragisch oder ganz anders ist – gar nicht. *Sendbo-o-te* ist ein Versuch einer Lektüre der Gegenwart. Vieles, was in Japan extrem ist, gibt es in Deutschland auch zum Teil.

SR Wobei die Tiere in Deutschland, speziell die Wildschweine in der Stadt, durchaus auch als Problem diskutiert werden können. Sie zerstören Gärten. Wenn ich mich zurückerinnere an meine Jugend, da gab es deutlich weniger Tiere. Zum Beispiel, als ich den ersten Fischreier sah, war das relativ spät, jetzt sieht man die häufiger; oder die Population von Störchen, die nun im Land existieren, die gab es früher nie. Da ist viel passiert in den letzten 20 Jahren. Wer weiß, was in Japan noch kommt?

JB Kehren wir noch einmal zu unserem Anfang zurück. Der Titel des neuen Romans *Sendbo-o-te* mit diesem auf Deutsch »eingerahmten« o zeigt ja schon, dass das Sprachspiel hier auch wieder sehr präsent ist. Bei allen dystopischen und politischen Momenten ist das Buch auch ein Roman über das Sprechen und die Sprache. Einer der Helden ist ein Schriftsteller, der nicht mehr schreibt. Vielleicht ist die Sprache so etwas wie dieses anarchische, nicht kontrollierbare Moment, vielleicht die Natur, die über die Sprache zurückkehrt. Sie reden so viel über Zungen, über Zähne – im Roman fallen die Zähne aus –, und die Sprache ist vielleicht plötzlich eine sehr sinnliche Wirklichkeit. Normalerweise würde man hierzulande sagen, Sprache sei etwas eher Abstraktes, etwas Rationales. Bei Ihnen scheint das Gegenteil der Fall, sowohl in den deutschen Texten als auch hier: Sprache wird zur großen sinnlichen Erfahrung. Im Grunde sind das Schmecken und das Sprechen sehr eng beieinander.

YT Das war in *Überseetzungen* auch schon so. Schon in meinem ersten Jahr in Deutschland habe ich die Sprache oder in diesem Fall die deutsche Sprache sehr körperlich, sehr sinnlich wahrgenommen. Eine Fremdsprache muss man bewusst körperlich realisieren, aussprechen. Wo ist die Zunge in diesem Moment, was machen die Zähne? Dann gibt es Muskeln, die ich nicht habe, die mir fehlten: Muskeln, um Deutsch zu sprechen. Das war ein ganzkörperlicher Einsatz beim Deutschsprechen, und ich dachte: Aha, so ist die Sprache. Als ich Kind war, war das auch so mit dem Japanischen. Irgendwann wird man erwachsen und faul, und man redet einfach, ohne den Körper zu spüren. Was ich beim Erlernen der Fremdsprache toll finde, ist, dass der Körper wieder mitmachen muss. Ganz bewusst. Das ist eine Erfahrung, die auch meinem zweisprachigen Schreiben zugrunde liegt. Die andere Sache ist, dass Sprechen, Essen, all das durch den Mund geschieht, das ist ja ein Austausch mit der Umwelt. Wir sagen etwas und das hat eine Auswirkung auf die Umwelt, oder wir essen etwas und das ist kontaminiert, giftig oder bio, oder was auch immer. Das verändert unser Denken und unseren Körper. Dann sagen wir etwas dazu, und auch das verändert wieder die Welt. Das alles – Körper, Nahrung, Sprache – das kann man nicht vom Körper trennen.

JB Es gibt in einem Ihrer sehr frühen Bücher, *Wo Europa anfängt* von 1991, eine, wie ich finde, ziemlich beachtliche, fast versteckte Nachbemerkung. Damals schrieben Sie, ich zitiere:

In welcher Sprache schreiben Sie?

Jedes Mal, wenn mir diese Frage gestellt wird, werde ich verwirrt, weil ich befürchte, man will eigentlich folgendes wissen: »Welche Sprache *benutzen* Sie?« Und ich spüre die Machtgier der Menschen, die die Sprachen *beherrschen* wollen, um sie als Werkzeuge verwenden zu können. Aber sie merken dabei nicht, dass die Sprachen SIE schreiben und nicht umgekehrt.⁵

In der deutschen Tradition stehend ist Idee des »Die Sprache schreibt mich und nicht umgekehrt« gar nicht so weit weg von den Romantikern, von Novalis' *Monolog* zum Beispiel, in dem er sagt: Die Wahrheit kommt eigentlich heraus, wenn die Sprache mich spricht. Gehen Sie vielleicht noch einen Schritt weiter? Glauben Sie, dass die Sprache, die mich besitzt, auch meinen Leib verändert, mein Auftreten, meine Physiognomie, meine Muskeln?

5 Yoko Tawada, *Wo Europa anfängt*, Tübingen 1991, S. 88.

YT Das ist tatsächlich so. Das sieht man auch bei den japanisch-stämmigen Amerikanerinnen und Amerikanern, die nur Englisch sprechen und nie Japanisch. Sie sehen anders aus. In einem Flugzeug von San Francisco nach Tokio musste die Stewardess ein Formular austeilen, je nachdem ob man japanischer Staatsbürger ist oder nicht, und sie musste überhaupt nicht fragen, sie hat das alles richtig verteilt und gar nicht erst gefragt: Sind Sie japanischer Amerikaner oder sind Sie Japaner? Das Englischsprechen, wofür man nochmal ganz andere Muskeln braucht, verändert auch die Gesichter. Der Gesichtsausdruck wird natürlich auch sozial eingeübt: Man spricht mit jemandem und zeigt eine bestimmte Mimik, wenn man überrascht oder entsetzt ist. Das ist auch in der Gesellschaft gelernt. Aber ich bin mir sicher, dass allein das Sprechen einer Sprache den Körper verändert.

SR Es ist ja auch umgekehrt so, wenn wir Europäer versuchen, eine asiatische Sprache zu lernen. Ich habe mich ein wenig am Chinesischen versucht und dachte oft: Was mache ich mit meiner Zunge, wo gehört die hin? Und: Wie lerne ich überhaupt diese Sprache schreiben? Sie sieht anders aus, sie ist eher vom Bild her gedacht. Das ist uns Europäern, die mit einem alphabetischen System arbeiten, fremd. Da kommt man erstmal nicht auf die Idee, dass Sprache irgendetwas mit Körper zu tun hat. Es gibt abstrakte Codes, die heißen A, B, C und so, und die haben nichts damit zu tun, was man eigentlich bezeichnen möchte. Wenn man Ihre Texte liest, hat man den Eindruck, Sie gehen sehr viel spielerischer mit Bildern und Lauten um, und auch das ist im europäischen Sprachsystem nicht unbedingt gegeben. Es ist wirklich eine andere Form, die für uns auch reizvoll ist, wenn man sie umgekehrt wieder ins Europäische übersetzt.

JB Glauben Sie zum Beispiel, dass aus diesem Zusammenspiel von Körperlichkeit und Sprechen auch Ihre Vorliebe für den Buchstaben O kommt? Es gibt viele Texte, die mit dem O spielen – O als Nichts, als Loch, als Rad, als etwas Rundes. Hat es etwas damit zu tun?

YT Das ist wie ein Loch, nicht wahr? Vielleicht habe ich im Text über den Gotthardtunnel in der Schweiz damit begonnen: O am Eingang und O am Ausgang, und wenn man auf der italienischen Seite aus dem Tunnel herauskommt, heißen alle Ortsnamen plötzlich Airolo und Locarno, immer mit zwei O. In *Überseetzungen* gibt es einen Text über Toronto – mit drei O! Das ist wirklich eine große Leistung: Drei O, das kann keine deutsche Stadt.

JB Zurück zu einem Gedanken, den ich vorhin hatte: Hat die deutsche Romantik und deren Auseinandersetzung mit Sprache für Ihre Literatur tatsächlich eine große Bedeutung oder ist das eher die akademische Betrachtung? Sie sind ja auch Literaturwissenschaftlerin. Sind die Romantiker für Sie Autoren, die die Sprache sinnlich wahrnehmen und umsetzen?

YT In der Romantik gibt es tatsächlich Dinge, die mir von Anfang an wichtig waren. Sei es der Umgang mit dem Unheimlichen und der Natur, die Sprache, die Haltung gegenüber Zivilisation, Technologie, Toten, Puppen – das ist nicht erst durch die Romantik zu mir gekommen. Aber die deutsche Romantik hat vieles, was auch mit nicht-europäischen Kulturen kommunizieren kann, viel stärker als in anderen Epochen in Deutschland.

Ein Beispiel ist die Puppe. Die Puppe oder allgemein das Spielzeug sind insgesamt in der deutschen Kultur nicht wichtig. Sie sind dem Menschen untergeordnet. Der Mensch ist wichtig und die Puppe ist nur Abbildung, nur Fälschung. Das ist der Grundgedanke. Aber die Romantik stellt das auf den Kopf. Es gibt so viele Momente, wo die Puppe wichtiger wird oder die Stadt und dann der Wald oder Vernunft und Verrücktsein. Auch das Besessensein vom Nichtmenschlichen: Das Nichtmenschliche – also nicht nur Tiere, sondern auch Geister – spielen eine große Rolle, was außerhalb von Europa auch der Fall ist. Nur Europa hat das überwunden. Dieser universale Charakter der deutschen Romantik kommt immer dann zum Vorschein, wenn man außereuropäische Kulturen betrachtet, liest oder studiert. Dabei denkt man immer wieder: Das ist ja wie die deutsche Romantik!

SR Wir fragen jetzt viel nach deutscher Literatur und Kultur. Die deutsche Romantik ist ein großes Feld, und sie hat sich gerne inspirieren lassen von der indischen Kultur und von vielem anderen mehr. Welche japanischen Traditionen sind es eigentlich, die sich in Ihrem Werk finden und die wir nicht kennen?

YT Viele japanische Autorinnen und Autoren sind nicht ins Deutsche übersetzt, und die japanische Literatur insgesamt ist auch ein weites Feld. In einem meiner Bücher habe ich Bezug genommen auf das *Kopf-kissenbuch* von Sei Shōnagon: Das ist ein tausend Jahre altes Buch einer Hofdame am japanischen Kaiserhof, das deshalb interessant für mich ist, weil es eine Mischgattung ist. Darin sind erzählte Teile und poetische Teile, aber auch Auflistungen von Sachen, zum Beispiel alles, was sie unheimlich findet, alles, was sie scheußlich findet. Diese Mischgattung hat mich immer sehr interessiert. Im Ver-

gleich dazu ist die *Geschichte vom Prinzen Genji* ihrer Zeitgenössin Murasaki Shikibu eher erzählt. Das mag ich auch gern, aber so habe ich nie geschrieben.

SR Solche Gattungsmischungen gibt es auch in der deutschsprachigen Literatur, aber vermutlich ist diese noch einmal speziell. Denkt man beispielsweise an die Hofliteratur des 17. Jahrhunderts. Da kennen wir Gesprächsformen, in denen alle möglichen Dinge zum Tragen kommen. *Frauenzimmer Gesprächsspiele* heißen diese Formen bei Georg Philipp Harsdörffer: Das sind dann Witze oder Schilderungen der Perücken usw. Es ist sehr stark gemischt, aber vermutlich ist das Japanische dann doch nochmal anders angelegt.

YT Was ich zum Teil erstaunlich am *Kopfkissenbuch* fand: Obwohl ein ganz anderes Leben bzw. ganz andere Lebensweisen beschrieben werden, die tausend Jahre zurückliegen, werden ganz kleine Beobachtungen gemacht, durch die man sich in diese Welt hineinversetzen kann. Zum Beispiel beschreibt die Erzählerin an einer Stelle, wie sie sich die Fingernägel schneidet, und die Fingernägel springen ins Feuer verbrennen und es ist sehr unangenehm. Das kann man als heutiger Leser sofort nachvollziehen. Wie kommt das eigentlich, dass unser Leben heute so anders aussieht, man sich aber in solchen kleinen Beobachtungen und sinnlichen Wahrnehmungen wiedererkennen kann? Ich würde nicht sagen, das sind bedeutungslose Beobachtungen, aber sie lassen sich nicht einem Register zuordnen, wie zum Beispiel ›Weiblichkeit‹ oder ›Freiheit‹ oder ›Entwicklung‹. Zu keinem Stichwort passen diese kleinen Beobachtungen und trotzdem erkennt man sie als heutiger Leser wieder. Aus solchen Details besteht unser Leben. Das fand ich schon erstaunlich und interessant.

SR Es scheint mir ungewöhnlich zu sein, dass da in der Tat etwas Hässliches oder auch Verstörendes geschildert wird. Das wäre in der deutschsprachigen Hofliteratur eher nicht vorgekommen.

YT Stimmt. Mittelalterliche buddhistische Erzählungen sind voller unmöglicher Episoden, die gibt es in Deutschland vielleicht auch. Als Studentin habe ich sehr gerne einen Autor gelesen: Er heißt Shiina Rinzō und seine Werke sind vergessen, auch nie übersetzt worden, glaube ich, höchstens ins Englische. Er war von Dostojewski beeinflusst, aber ein sehr japanischer Mensch, ein Lebenszerstörer, der mich sehr fasziniert hat. Ich schreibe nicht so, aber ich habe einen ganz starken Drang, alles auseinander zu nehmen oder erst einmal kaputt zu machen. Mich fasziniert alles, was kaputtgeht, stirbt, zu Ende geht.

Gleichzeitig ist darin eine Freude – und keine Schadenfreude; dass das eine Seite des Lebens ist, die durchaus wertvoll und irgendwie schön ist. Wenn dieses Moment enthalten ist, fühle ich mich angezogen, egal aus welchem Land der Text stammt.

JB Sind Sie dann von dort aus, über diese Beobachtung des Sich-Verwandelnden, Zerstörenden, auch vom *Kopfkissenbuch* zu Ovid gekommen, zu den Metamorphosen? Eines Ihrer Bücher heißt doch *Opium für Ovid* (2000)?

YT Da habe ich beides lose miteinander verbunden. Erstaunlicherweise gibt es zum Thema ›Verwandlung‹ nicht viele Werke in der europäischen Literatur: zwischen Ovid und Kafka ganz wenige. Bei Ovid bedeutet die Verwandlung etwas anderes, als das, was ich in *Opium für Ovid* geschrieben habe, aber er ist trotzdem wichtig in dem Zusammenhang, denke ich.

JB Wollen wir noch einen Sprung machen in die Texte, die tatsächlich auf Deutsch entstanden sind?

YT Ja. *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende*, daraus lese ich gleich. Aber wenn Sie schon Chinesisch gelernt haben und heute Gäste aus China hier sind, möchte ich vorher dieses Gedicht als Beispiel für kurze performative Texte vortragen. Ich habe einfach chinesische Wörter ausgesucht, die ich schön fand, und sie ins Deutsche übersetzt. Für diejenigen, die keine Sinologen sind oder auch keine Chinesen oder Japaner oder Koreaner: Wir Japaner können diese Idiogramme verstehen, aber wir sagen das nicht so. Und deshalb ist es schön für mich. (*hält Blätter mit Schriftzeichen hoch*)

Ein chinesisches Wörterbuch: Pandabär heißt große Bärkatze (大熊貓 [dàxióngmāo]). Seehund heißt Seeleopard (海豹 [hǎibào]). Meerschweinchen heißt Schweinmaus (豚鼠 [túnshǔ]). Delfin heißt Meerschwein (海豚 [hǎitún]). Tintenfisch heißt Tintenfisch (墨魚 [mòyú]). Computer heißt elektrisches Gehirn (電腦 [diànnǎo]). Kino heißt Institut für elektrische Schatten (電影院 [diànyǐngyuàn]). Schwindelerregend heißt In den Augen blühen unzählige Blumen in voller Pracht (眼花繚亂 [yǎnhuāliáoluàn]). Ohnmacht heißt Abenddämmerung der Vergangenheit (昏過去 [hūnguòqù]).

Vielleicht würden die chinesischen Germanistinnen unter Ihnen dieses Zeichen nicht als »Institut« übersetzen, das ist die japanische Art, wie

wir dieses Zeichen heute benutzen. ›Hof‹ wäre vielleicht besser, nicht wahr? Dann also ›Hof‹ für elektrische Schatten«. Auch schön für Kino. Dieser Text steht in *Überseetzungen*.

SR Eigentlich müssten wir jetzt eine der chinesischen Kolleginnen bitten, uns dies auf Chinesisch zu lesen. Wir befinden uns ja zwischen den Sprachen und nicht nur im deutschen Sprach- und Denkraum.

YT Ja, stimmt. Oder können Sie das?

SR Nein. Leilian, willst Du uns das vorlesen? Leilian Zhao ist eine Kollegin von der Renmin University of China, die sich vor allem auf die Literatur des 18. und arbeitet über Hölderlin, dann noch über Heine. Gestern hat sie einen Vortrag zu Christoph Hein gehalten.⁶

YT Ich danke Ihnen. Gut, dann lese ich aus dem Buch *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende*.

(YT liest einen längeren Textauszug.)

6 Vgl. den Beitrag von Leilian ZHAO in diesem Band.

Zu den Autorinnen und Autoren

KATRIN VON BOLTENSTERN, Dr. phil., geb. 1987; Referentin für die Geschäftsstelle ›Friedenspreis des Deutschen Buchhandels‹ und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin. Veröffentlichungen u.a.: *Nun lesen Sie mal schön! Briefwechsel Franz Fühmann / Wieland Förster 1968–1984* (Hrsg. Roland Berbig unter Mitarb. von Katrin von Boltenstern, 2016), *Nachlassformationen. Studien zum literarischen Archiv: Richard Leising und Helga M. Novak* (2022). Aufsätze u.a. in: *TEXT+KRITIK Sonderband: Ins Archiv, fürs Archiv, aus dem Archiv* (2021).

MADELEINE BROOK, Dr. phil.; Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaft an der University of Oxford und der Ludwig-Maximilians-Universität München. Promotion 2011 an der University of Oxford zur Rezeption von August dem Starken in der Literatur (erschienen 2013). Seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Veröffentlichungen u.a.: *Popular history and fiction: the myth of August the Strong in German literature, art and media* (2013), *Gefälschte Provenienzen in der Literatur und ihren Wissenschaften* (Hrsg. mit Stefanie Hundehege, 2024), »Verschwinden«. Vom Umgang mit materialen und medialen Verlusten in Archiv und Bibliothek (Hrsg. mit Stefanie Hundehege und Caroline Jessen, 2024), *Narrating Africa – Narrating Namibia. A multifaceted approach* (Hrsg. mit Julia Augart, Stefanie Hundehege und Nelson Mlambo, 2025), Aufsätze u.a. in: *Tracing the Heroic through Gender* (Hrsg. Carolin Hauck, 2018), *German Life and Letters, Angermion*.

JAN BÜRGER, Dr. phil.; Promotion in der Germanistik an der Universität Hamburg zu den Werken von Hans Henny Jahnn. Im Jahr 2000 Gründungsmitglied des Herausgeberteams der Berliner Zeitschrift *Literaturen*. Seit 2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Literaturarchiv Marbach; stellv. Leiter der Abteilung Handschriften und Leiter des Siegfried Unseld Archivs. Veröffentlichungen u.a.: *Benns Doppelleben oder wie man sich selbst zusammensetzt* (2006), *Der Neckar. Eine literarische Reise* (2013), *Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henny Jahnn* (2017), und *Zwischen Himmel und Elbe. Eine Hamburger Kulturgeschichte* (2020).

CHIEH CHIEN, Prof. Dr. phil.; 1997 Promotion in Neuerer Deutscher Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Professur

rin für deutsche Sprache und Literatur an der National Taiwan University in Taipei, Taiwan. Forschungsschwerpunkte bzw. Publikationen: Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Franz Kafka, Elfriede Jelinek, Herta Müller, Josef Winkler, Ferdinand von Schirach, Frauenliteratur, Naturheilkunde und deutsche Literatur, Literatur um die Wende bzw. nach der Wende. Veröffentlichungen u.a.: *Das Frauenbild in den Romanen Stille« und Homo faber von Max Frisch im Lichte der analytischen Psychologie C. G. Jungs* (1997), *Gewaltproblematik bei Elfriede Jelinek – Erläutert anhand des Romans Lust* (2005), *Herta Müller – Textanalyse im Vergleich zu Wolfgang Hilbig, Jurek Becker und Christa Wolf* (2015).

IGOR EBANOIDZE, Dr. phil., geb. 1967; war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Maxim-Gorky-Institut für Weltliteratur der Russischen Akademie der Wissenschaften (Moskau), lebt und arbeitet heute in Tiflis. Forschungen zur Theorie des Autors, zur existenzphilosophische Literatur sowie zur Biografie und nachgelassenen Werke von Friedrich Nietzsche, Thomas Mann und Hermann Kasack. Herausgeber der 13-bändigen Nietzsche-Studienausgabe auf Russisch. Veröffentlichungen u.a.: *Prisma Fridricha Nietzsche* [Friedrich Nietzsches Briefe] (Hrsg. und Übers., 2007), russ. Übersetzung von *Dieser Krieg!* von Thomas Mann (2022).

JEANG-YEAN GOAK, Prof. Dr.; Professorin am Institut für Germanistik der Duksung Women's University, Seoul; ehem. Vizepräsidentin der Koreanischen Gesellschaft für Deutsche Sprache und Literatur; Vorständin mehrerer koreanischer Gesellschaften für Germanistik. Forschungsschwerpunkte bzw. Publikationen zu Kulturpolitik, Kulturmanagement, Kulturkritik und Medienkritik auf der Grundlage von Psychoanalyse, Postkolonialismus und Kultursemiotik. Veröffentlichungen u.a.: *Kulturdemokratie. Kulturpolitik und Kunstmanagement in den deutschsprachigen Ländern* (2017), *Studie zu den Leitsätzen für die auswärtige Kulturpolitik von Ralf Dahrendorf* (2019), *A study on foreign cultural policy by unified Germany to establish a Northeast Asian peace community – focusing on »Conception 2000«* (2020).

JIE HAN, Dr.; seit 2021 Dozentin der Abteilung ›Deutsch‹ der Nankai-Universität; 2021 Promotion an der Universität Stuttgart, gefördert durch ein Stipendium des China Scholarship Council; Dissertation: *Produktive Aneignung. Zur Kafka-Rezeption in der DDR und in China* (2021); Masterstudium an der Universität Peking und als DAAD-Stipendiatin und Programmstudierende am Institut für deutsche Literatur

an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 20. Jahrhunderts, Kafka-Rezeption in der DDR und in China, Literaturaustausch zwischen China und Deutschland.

ASAKO MIYAZAKI, Dr. phil., geb. 1980; seit 2022 Associate Professor an der Rikkyō-Universität. Studium in Tokyo und Berlin, 2013 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin zur Post-DDR-Literatur. Forschungsschwerpunkte: Erinnerung und Literatur, DDR-Literatur, Schwestern in der Literatur. Veröffentlichungen u.a.: *Brüche in der Geschichtserzählung. Erinnerung an die DDR in der Post-DDR-Literatur* (2013), »Erinnerung an eine ›erinnerungslose‹ Sprache. Sprachimagination bei den Exildichterinnen Hilde Domin und Rose Ausländer«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (2016), »Myth of Preservation: Images of Ice, Snow and Glaciers as Metaphors for Memory in Post-Holocaust Literature and Art (Sebald, Celan, Bałka)«, in: Susi K. Frank / Kjetil A. Jakobsen (Hrsg.): *Arctic Archives. Ice, Memory, and Entropy* (2019).

YŪJI NAWATA, Prof. Dr., geb. 1964; Professor für deutsche Literatur und Kultur an der Chuo-Universität Tokyo. Studium der Deutschen Literaturwissenschaft und Promotion zu Hölderlin in Tokyo, Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Neuere deutsche Literatur, Vergleichende Kulturwissenschaften. Veröffentlichungen u.a.: *Vergleichende Mediengeschichte: Am Beispiel deutscher und japanischer Literatur vom späten 18. bis zum späten 20. Jahrhundert* (Hrsg., 2012), *Bildlichkeit und Schriftlichkeit in der deutschen Kultur zwischen Barock und Gegenwart. Mit aktuellen Ansätzen aus der Kulturwissenschaft und der Literatur* (Japanische Gesellschaft für Germanistik, 2015), *Kulturwissenschaftliche Komparatistik. Fallstudien* (2016), *Performance Spaces and Stage Technologies. A Comparative Perspective on Theatre History* (Hrsg. mit Hans Joachim Dethlefs, 2022).

STEPHANIE OBERMEIER, Dr., geb. 1989; Studium der Anglistik und Komparatistik an der University College Dublin und der University of Kent. Promotion 2021 in der Komparatistik an der University of Kent, Thema: *Reluctant Autofictionalists: Early Twenty-First-Century French and German Experiments with the Autofiction Genre*. Seit 2022 Direktionsassistentin am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Veröffentlichungen: »Im beweglichen Umgang mit den störrischen Fakten«. Attitudes to Genre in Felicitas Hoppe's *Prawda: Eine Amerikanische Reise* (2018)«, in: *German Life and Letters* 72/3 (2019); Gershom Schocken, »I will not see his like again: Remembering Salman

Schocken (1968)« [Übers., mit einem Kommentar von Caroline Jessen], in: *Leo Baeck Institute Year Book* 67/1 (2022).

XIAOCUI QIU, Dr., geb. 1990; Studium in Beijing und Köln, Promotion an der Universität Stuttgart; Kulturmanagerin und Certified Financial Expert (Frankfurt School of Finance & Management); wissenschaftliche Mitarbeiterin und Leiterin des Referats Finanzen am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Forschungen zu Medientheorie, Bild und Text bei Hans Magnus Enzensberger. Chinesische Übersetzung von Enzensbergers *Untergang der Titanic. Eine Komödie* (2017). Archiverschließungen im Rahmen des DLA-Projekts ›Global Archives‹ zur jüdischen Autorin Klara Blum im chinesischen Exil.

SANDRA RICHTER, geb. in Kassel, Studium der Germanistik, Politikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Hamburg; Professorin für Germanistik am King's College London, 2008-2025 Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Stuttgart, seit 2019 Direktorin des Deutschen Literaturarchivs Marbach, seit 2025 Professorin für Germanistik an der Universität Hamburg. Gastwissenschaftlerin u.a. an der École normale supérieure Paris, zahlreiche Preise (u.a. Heinz Maier-Leibnitz-Preis 2005), zuletzt erschienen: *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur* (32019), *Rainer Maria Rilke oder Das offene Leben* (2025).

YOKO TAWADA, geb. 1960 in Tokyo. Die vielfach ausgezeichnete Schriftstellerin schreibt auf Deutsch und Japanisch. Studium der Literaturwissenschaft an der Waseda-Universität in Tokyo und der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft in Hamburg, Promotion in Zürich (*Spielzeug und Sprachmagie. Eine ethnologische Poetologie*). Veröffentlichungen u.a.: *Überseetzungen* (2002), *Chikyū ni chiribamerarete* (auf Japanisch, 2006), *Sendbo-o-te* (2018), *Paul Celan und der chinesische Engel* (2020); zuletzt erschienen: *Chikyū ni chiribamerarete* (auf Japanisch, 2018), *Eine Zungengymnastik für die Genderdebatte* (2023).

KONSTANTIN ULMER, Dr. phil., geb. 1983. Studium der Germanistik, Politik-, Kommunikations- und Medienwissenschaft in Leipzig, Promotion mit einer literatursoziologischen Arbeit. Lebt als Literaturvermittler in Hamburg. Veröffentlichungen u.a.: *VEB Luchterhand? Ein Verlag im deutsch-deutschen literarischen Leben* (2016), *Man muss sein Herz an etwas hängen, das es verlohnt. Die Geschichte des Aufbau Verlages 1945-2020* (2020).

HIROSHI YAMAMOTO, Prof.; seit 2017 Professor für Neuere deutsche Literatur an der Waseda-Universität in Tokyo. Forschungsschwerpunkt: zeitgenössische deutsche Literatur und Übersetzung. Veröffentlichungen: *Übersetzung – Transformation* (Hrsg. mit Christine Ivanovic, 2010), *Im Zeichen des Unverfügbaren. Literarische Selbst- und Fremdbilder im 20. und 21. Jahrhundert* (Hrsg. mit Yvonne Dudzik, Arne Klawitter und Martin Fietze, 2023), zahlreiche Schriften u.a. zu Herta Müller, Ilse Aichinger, Alfred Döblin, Oskar Pastior, Thomas Kunst.

YANG YU, Prof. Dr., geb. 1972; Germanistikstudium in Nanjing; Promotion in Neuerer Deutscher Literatur an der Universität Tübingen; seit 2005 Professorin für Germanistik an der Guangdong University of Foreign Studies. Forschungsschwerpunkte: Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert; deutschsprachige Nachkriegsliteratur; Geschichte der deutschen Poetik; interdisziplinäre Ansätze zu Literatur und Anthropologie; Theorie des Romans; Veröffentlichungen zum Thema Exilliteratur und Gegenwartsliteratur, u.a.: »Zur Poetik der Kulinarik im Werk von Günter Grass«, in: *Journal of Shanghai Jiaotong University* (2/2019).

LEILIAN ZHAO, Dr. phil; Studium der Germanistik am Beijinger Fremdspracheninstitut (jetzt Beijing Foreign Studies University), Promotion über Heinrich Heine an der Peking University in Beijing. Ab 1999 tätig als Lehrerin für Germanistik am School of Foreign Languages Renmin University of China, 2000-10 Leiterin für Germanistik, ab 2007 Professorin. 2011-14 Humboldtianerin am Institut für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Stuttgart; 2017-20 Vertrauenswissenschaftlerin der Alexander von Humboldt-Stiftung. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur im 18. und 19. Jahrhundert. Veröffentlichungen, u.a.: *Gesellschaftskritik in Heines Lutezia unter besonderer Berücksichtigung der chinesischen Heine-Rezeption* (2004), *Modernität in Kleists Dramen* (2014), *Studien zu Friedrich Hölderlins Harmoniedenken* (2017).