

V&R

Carsten Gansel (Hg.)

Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung

Unter Mitarbeit von Sonja Klocke

Mit 5 Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8471-0249-6

ISBN 978-3-8470-0249-9 (E-Book)

© 2014, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: XXX

Druck und Bindung: ⊕ Hubert & Co, Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

INHALT

CARSTEN GANSEL und SONJA KLOCKE	9
Erinnern und Erinnerungen – Vorbemerkung	
I GEMEINSCHAFTEN – ERINNERN UND NACH-DENKEN	
CARSTEN GANSEL	15
Erinnerung, Aufstörung und „blinde Flecken“ im Werk von Christa Wolf	
SONJA HILZINGER	43
Sie und er – Ein Modell der anderen Art	
PETER BRAUN	51
Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst	
SVITLANA MACENKA	73
Die Spirale als Denkfigur und Textmetapher am Beispiel des Schaffens von Christa Wolf	
II VOM „GETEILTEN HIMMEL“ BIS ZU „MIT ANDEREM BLICK“	
SONJA E. KLOCKE	91
(Anti-)faschistische Familien, (post-)faschistische Körper und die Frage nach der Ankunftsliteratur – Christa Wolfs „Der geteilte Himmel“	
CARMEN ULRICH	111
Christa Wolfs „Selbstversuch“ – Im Abseits konventionalisierter Erinnerung oder eine „unerhörte Form des Bewusstseins“	
NADINE J. SCHMIDT	121
„Grenzen des Sagbaren“ – Reflexionen zur literarischen Konstruktion von Erinnerung in Christa Wolfs Roman „Kindheitsmuster“	
LOTHAR BLUHM	139
Christa Wolfs „Medea. Stimmen“ und die Ästhetik des Vorbehalts	
WERNER NELL	151
Divergenzen und Konvergenzen – „Mythos“ Medea bei Christa Wolf und Cesare Pavese	

ANNA K. KUHN	165
Christa Wolfs „Ein Tag im Jahr“ – Das Tagebuch als Alltagsgeschichte	
HALINA LUDOROWSKA	185
Wendepunkte und Selbstvergewisserung in Christa Wolfs „Mit anderem Blick“	
III „ERINNERN, WIEDERHOLEN UND DURCHARBEITEN“ – „STADT DER ENGEL ODER THE OVERCOAT OF DR. FREUD“	
MARGRID BIRCKEN	199
Lesen und Schreiben als körperliche Erfahrung – Christa Wolfs „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“	
MICHAEL HAASE	215
Christa Wolfs letzter „Selbstversuch“ – Zum Konzept der subjektiven Authentizität in „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“	
PETER PAUL SCHWARZ und SEBASTIAN WILDE	231
„Und doch, und doch ...“ – Transformation des Utopischen in Christa Wolfs „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“	
AIJA SAKOVA-MERIVEE	245
Die Ausgrabung der Vergangenheit in „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“	
FRANZISKA BOMSKI	257
„Moskauer Adreßbuch“ – Erinnerung und Engagement in Christa Wolfs „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“	
IV RÄUME – REZEPTION – STIMMEN	
TANJA WALENSKI	283
Unterwegs mit Christa Wolf im (sowjet-)russischen Raum – zu Biographie, Rezeption und „Medea. Stimmen“	
JOSÉ FERNÁNDEZ PÉREZ	311
„Zeugnis ihrer Zeit und unseres Lebens“ – Zur Rezeption von Christa Wolf in Spanien nach 1989	

ANNA K. KUHN	323
Nachdenken über Christa Wolf	
SABINE LANG	327
Ortlose Begegnungen in Zeiten der „Nichtübereinstimmung mit der Welt“	
GERDA NEU-SOKOL	329
Christa Wolf oder Auf der Suche nach dem besseren Leben	
FLORENTINE STRZELCZYK und SANDRA HOENLE	333
„Kassandra“ im kanadischen Klassenzimmer	
V „SEI DENNOCH UNVERZAGT“ – BEGEGNUNGEN	
CHRISTOPH HEIN	337
Laudatio auf Christa Wolf	
CHRISTA WOLF	345
Dankesrede. Begegnungen – An Uwe Johnson erinnern	
CARSTEN GANSEL und CHRISTA WOLF	353
„Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben“ – ein Gespräch	
VI BEITRÄGERINNEN UND BEITRÄGER	367

Carsten Gansel und Sonja E. Klocke

Erinnern und Erinnerungen – Vorbemerkung

Im September 2010 erhielt Christa Wolf für ihren neuen Roman „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ (2010) den Uwe-Johnson-Literaturpreis. In der Begründung zur Preisverleihung hieß es:

„Christa Wolf entwirft in ihrem Roman ‚Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud‘ ein faszinierendes Netzwerk, in dem die Ich-Erzählerin alltägliche Begebenheiten, Assoziationen, Erlebnisse, Gefühle und Erinnerungen verwebt. Dabei taucht die Protagonistin, die sich auf der Gegenwartsebene in Los Angeles befindet, tief in den Zeitschacht hinab und sucht bohrend den eigenen Erinnerungen an Ereignisse auf die Spur zu kommen, die viele Jahrzehnte zurück liegen.“¹

Wenig später wurde Christa Wolf dann mit dem neuen Thomas-Mann-Preis für ihr Lebenswerk ausgezeichnet.

Die Preise wie der überraschende Tod der Autorin im Dezember 2011 haben dazu geführt, dass das Werk international neu vermessen wird. Bereits die Preisverleihungen galten als äußerer Anlass, dem Werk einer Autorin nachzugehen, deren internationales Renommee sich in einer Vielzahl von Monographien und Einzeluntersuchungen niedergeschlagen und die weltweit eine umfassende Rezeption erfahren hat. Dabei war zu konstatieren, dass Christa Wolf nach 1989 zum Gegenstand heftiger Kritik wurde und die Strahlkraft ihres Werkes zeitweise abnahm. Christoph Hein brachte dies in seiner Laudatio für den Uwe-Johnson-Preis so auf den Punkt:

„In den letzten zwanzig Jahren hatte Christa Wolf Irritationen, Angriffe, Kampagnen erlebt und durchstehen müssen wie wenige deutsche Autoren vor ihr. Die, die sie liebten und schätzten, waren um sie besorgt, fürchteten um sie, um ihre Gesundheit, um ihre Arbeitskraft.“²

Die Nachrufe auf Christa Wolf, die vor 1989 lange als die wichtigste gesamtdeutsche Autorin galt, spiegelten nicht nur die unterschiedliche Bewertung ihres literarischen Werks wider, sondern waren auch Ausdruck der Unterschiede zwischen Ost und West in der Bewertung einer für die deutsche Literatur gewichtigen Autorin. Christa Wolf wurde nach 1989 trotz ihrer andauernden Popularität im In- und Ausland einschrän-

1 Gansel, Carsten/Schumacher, Lutz (Hgg.): Christa Wolf. Dokumentation zum Uwe-Johnson-Preis 2010. Neubrandenburg 2011, S. 4.

2 Hein, Christoph: Laudatio auf Christ Wolf. In diesem Band, S. 329 – 336.

kend als DDR-Dichterin bezeichnet.³ Hervorgehoben wurde eine vermeintliche Nähe zum DDR-System, was sich in Bezeichnungen wie „Staatsdichterin“, „DDR-Literaturstar“, „Ostkünstlerin“ oder „Renommierautorin der DDR“ ausdrückte.⁴

Erkennbar war, dass ein Teil der Nachrufe auf die Person der Autorin zielten und das vorliegende Werk eine nebenrangige Rolle spielte. Von daher standen die Nachrufe im Gegensatz zum wiedererwachten und verstärkten Interesse an Christa Wolf und ihrem Schaffen im internationalen akademischen Bereich. So stellte der Präsident der German Studies Association (GSA), Stephen Brockmann, in seiner Eröffnungsansprache auf der 36. Konferenz der „German Studies Association“ im Oktober 2012 in Milwaukee (Wisconsin, USA) Christa Wolf ins Zentrum seines Beitrags. Unter dem Titel „Remembering What Remained“ ging er dem Werk von Christa Wolf und dem Gedächtnis an die DDR nach, er verwies dabei auf den Literaturstreit in den frühen 1990er Jahren, markierte die Rolle von Christa Wolf und ging auf ihren letzten Roman „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ ein (2010). Vor allem in den USA wurde innerhalb kürzester Zeit ein Themen-Cluster zu Christa Wolf organisiert, das sich auf der 36. Konferenz der German Studies Association (GSA) mit gleich sechs Panels unter dem Titel „Remembering Christa Wolf“ dem Schaffen und der Rezeption der Autorin widmete.⁵ Dabei wurde unter anderem auf die teilweise ausgesprochen problematischen Nachrufe auf Christa Wolf verwiesen, in denen alte und vermeintlich abgeschlossene Debatten wieder ins Zentrum gerieten.⁶ Ausgesprochen kritisch wurde herausgestellt, dass die Mehrzahl der Nachrufe auf Christa Wolf die durchweg selbstkritische und um Ehrlichkeit bemühte Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit in ihrem letzten großen Roman nicht wahrnahmen.⁷

3 Siehe Meldungen zum Tod der Autorin oder Berichte zur Trauerfeier wie beispielsweise: Christa Wolf ist tot. In: Süddeutsche Zeitung vom 01. Dezember 2011; Schriftstellerin Christa Wolf gestorben. In: Zeit Online, 01. Dezember 2011 (<www.zeit.de/news/2011-12/01/literatur-schriftstellerin-christa-wolf-gestorben> letzter Zugriff 13.12.2013); Der letzte Weg von DDR-Autorin Christa Wolf. In: Die Welt, 13. Dezember 2011.

4 Hammelehle, Sebastian: Genossin einer ganzen Generation. In: Spiegel Online; 01. Dezember 2011 (<www.spiegel.de/kultur/literatur/zum-tode-christa-wolfs-genossin-einer-ganzen-generation> letzter Zugriff 28.12.2013); Harms, Ingeborg: Schwäche wusste sie in Stärke zu verwandeln. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 01. Dezember 2011.

5 Im German Studies Review 36.2 (Mai 2013) finden sich dazu auch „Snapshots“ der Konferenz mit Beiträgen von Patricia Herminghouse, Stephen Brockmann, Daniela Colombo und Christine Kanz.

6 Siehe dazu Klocke, Sonja: The Triumph of the Obituary: Constructing Christa Wolf for the Berlin Republic. German Studies Review 36.5 (erscheint im Mai 2014).

7 In dem Band „Wohin sind wir unterwegs? Zum Gedenken an Christa Wolf“ finden sich Reden von Freunden, Kollegen und Familienmitgliedern, die bei der Beisetzung auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof und bei der Gedenkfeier der Berliner Akademie der Künste am 13. Dezember 2011 gehalten wurden. In den Beiträgen wird erneut auf die Rolle von Christa Wolf in den Auseinandersetzungen nach 1989 eingegangen. Vor allem Günter

Vor diesem Hintergrund zielen die in diesem Band versammelten Beiträge darauf, sich im historischen Abstand dem Werk von Christa Wolf unter Einbeziehung neuerer kulturwissenschaftlicher Theorien zuzuwenden, um die Bedeutung der Autorin für die deutsche (Literatur-) Geschichte herauszuarbeiten. Am Beispiel von Christa Wolfs Werk wird einsehbar, in welcher Weise geschlossene Systeme auf literarische Störungen mit Mitteln der Repression und des Ausschlusses reagieren. In Entwicklungen nach 1989 zeigt sich aber auch, wie in einer Mediengesellschaft unter gänzlich anderem Vorzeichen Autoren zum Gegenstand scharfer Kontroversen werden können und das literarische Werk selbst dabei in den Hintergrund gerät.⁸ Den Großteil des Bandes bilden neue Interpretationen ihres umfangreichen Oeuvres vom Frühwerk bis zum letzten großen Roman sowie Beiträge, die der politischen Dimension von Christa Wolfs Schaffen und der internationalen Bedeutung der Schriftstellerin nachgehen. Eine gewichtige Rolle spielt in den Beiträgen der Aspekt des Erinnerns. Bereits Mitte der 1960er Jahre hat die Autorin auf die Bedeutung des Erinnerns für das eigene Schaffen aufmerksam gemacht. Nachfolgend bilden das erinnernde Nachdenken und die damit verbundene Selbsterkundung einen Kern dessen, was Christa Wolf ‚subjektive Authentizität‘ nennt. Es ist dies für die DDR der 1960er Jahre ein Neuanatz, weswegen in Verbindung mit ‚Nachdenken über Christa T.‘ auch die Rede davon war, dass der Text so etwas wie die Gründungsurkunde der neueren Literatur in der DDR gewesen sei. Zu fragen ist daher nach der Rolle des ‚Prinzips Erinnerung‘ bis zu ihrem letzten Roman, ebenso wie nach den ästhetischen Formen, in denen Erinnerung inszeniert wird. Bei einem Blick auf das Werk der Autorin sind schließlich die unterschiedlichen Facetten wie der literaturgeschichtliche Ort des Schreibens zwischen Roman, Erzählung und Essay im Kontext der Entwicklungen innerhalb wie außerhalb der Literatur in der DDR zu beleuchten. Entsprechend finden sich im ersten Teil Beiträge, die derartige Grundaspekte des Schaffens von Christa Wolf diskutieren. In diesem Kontext spielt auch die Frage eine Rolle, welche Formen die Autorin entwickelt, um den ‚blinden Flecken‘ auf die Spur zu kommen und ein erzählerisches Netzwerk zu entwerfen (Siehe u. a. die Beiträge von Carsten Gansel und Svitlana Macenka). Bislang wenig untersucht wurde die Künstlergemeinschaft zwischen Christa und Gerhard Wolf, die das Werk der Autorin entscheidend geprägt hat. Erstmals wird ein Überblick über die Phasen und die Profilierung der Zusammenarbeit gegeben (Sonja Hilzinger). In welcher Weise Christa Wolf an der Bildenden Kunst interessiert war und wie die Bildende Kunst ihr Schaffen zunehmend

Grass polemisierte in diesem Zusammenhang erneut scharf gegen eine „Pressekampagne des Jahres 1990“. Die zurückhaltenden Ansprachen von Volker Braun oder Jana Simon machten auf die besondere persönliche wie literarische Leistung von Christa Wolf aufmerksam. Suhrkamp Verlag (Hg.): *Wohin sind wir unterwegs? Zum Gedenken an Christa Wolf*. Berlin: Suhrkamp 2012; siehe die Reden von Volker Braun, Jana Simon, Daniela Dahn, Günter Grass.

8 Siehe dazu Gansel, Carsten Gansel/Ächtler, Norman (Hgg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin/Boston 2013; de Gruyter.

bis hinein in die Textstrukturen beeinflusst hat, das wird in einem weiteren Beitrag untersucht (Peter Braun). Im zweiten Teil des Bandes finden sich Beiträge, die aus der „Jetztzeit“ erneut ausgewählten Texten von Christa Wolf nachgehen und jeweils Neues zu entdecken suchen. Das Spektrum reicht vom „Geteilten Himmel“ und der Ankunftsliteratur (Sonja Klocke) über den Roman „Kindheitsmuster“ (Nadine J. Schmidt) bis zum „Selbstversuch“, jenem Text, der zunächst bevorzugt im Kontext der Gender-Debatte analysiert wurde (Carmen Ulrich), mithin also Texte, die vor 1989 erschienen. Mit „Medea. Stimmen“ lag dann bereits ein Roman vor, der nicht zuletzt auch eine Reaktion auf das Vergehen der DDR und die veränderten Zeitläufe darstellte (Lothar Bluhm, Werner Nell). Der gewichtigen Rolle, die das Tagebuch im und für das Schaffen von Christa Wolf spielt, wird am Beispiel von „Ein Tag im Jahr“ auf den Grund gegangen (Anna K. Kuhn). Schließlich rückt am Beispiel des Bandes „Mit anderem Blick“ der Zeitbezug in Texten von Christa Wolf im Rahmen der sogenannten Nachwende-Narrationen in den Fokus der Aufmerksamkeit (Halina Ludorowska). Ein dritter Komplex setzt sich mit Christa Wolfs letztem Roman „Stadt der Engel“ auseinander und stellt ihn in Bezug zu frühen Selbstversuchen, diskutiert Wandlungen im Konzept der ‚subjektiven Authentizität‘ ebenso wie Transformationen des Utopischen oder wendet sich der Bedeutung des ‚Erinnerungsortes Moskau‘ zu (Margrid Bircken, Michael Haase, Peter Paul Schwarz und Sebastian Wilde, Aija Sakova, Franziska Bomski). In einem vierten Teil werden ausgewählte Aspekte der Rezeption von Christa Wolfs Werk nach 1989 beschrieben. Dabei geht es nicht um Vollständigkeit, die Beiträge sollen jeweils nur einen knappen Einblick geben, abgezielt ist – ganz im Sinne von Christa Wolf – auf Stimmen. Während Aspekte der Rezeption in der Sowjetunion und Spanien auf der Grundlage u. a. von Rezensionen beschrieben werden (Tanja Walenski, José Fernández Pérez), kann und soll es nicht darum gehen, der vielgestaltigen Rezeption des Werkes von Christa Wolf in Nordamerika auf den Grund zu gehen. Dies wäre ein Kapitel für sich. Statt dessen geben kurze und sehr persönlich gehaltene Stimmen eine Vorstellung davon, was Christa Wolf und ihre Texte für Leserinnen und Leser in den USA und Kanada bedeutet haben und bedeuten (Anna K. Kuhn, Sabine Lang, Gerda Neu-Sokol, Florentine Strzelczyk und Sandra Hoenle).

Den Abschluss bilden Beiträge, die im Rahmen der Verleihung des Uwe-Johnson-Preises an Christa Wolf im September 2010 standen. Neben der Laudatio von Christoph Hein findet sich Christa Wolfs Näherung an Uwe Johnson, die hier das erste und einzige Mal ausführlicher über ihren persönlichen Bezug zu diesem für die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts gewichtigen Autor Auskunft gibt. Das Gespräch mit Christa Wolf ist – so die Information von Gerhard Wolf – das letzte, das die Autorin für die Öffentlichkeit geführt hat.

Gießen und Madison, November 2013

I

GEMEINSCHAFTEN –
ERINNERN UND NACH-DENKEN

Carsten Gansel

Erinnerung, Aufstörung und „blinde Flecken“ im Werk von Christa Wolf

Wenn man plötzlich die Frage gestellt bekäme, was man – nehmen wir ein Beispiel – am Abend des 30. Januar 2006 getan hat, es war ein Montag, dann würden die wenigsten eine Antwort wissen. Denkbar wäre, dass einige im Tagebuch nachschließen oder sich aber doch erinnerten, weil der entsprechende Tag mit einem Ereignis verbunden ist, das sich fest im Gedächtnis eingebrannt hat. Die Aufforderung, sich an etwas zu erinnern, das viele Jahre zurück liegt, bereitet Probleme, weil sich die Handlungen, Ereignisse, Geschehnisse oder die Gespräche schlichtweg nicht mehr im lebendigen Gedächtnis, dem Funktionsgedächtnis, befinden, sie sind vergessen oder aber gegebenenfalls im Speichergedächtnis abgelagert. Der Einzelne könnte nun versuchen, sich in sein damaliges Ich zu versetzen, dem Vergangenen Nach-Denken und sich bemühen, auf dem Zeitstrahl zurückzugehen. Noch schwieriger wird es, wenn es im nächsten Schritt darum ginge, den Prozess des Erinnerns und das Ergebnis, das Erinnerte, in Sprache zu fassen. Die Probleme, die sich dabei dem Einzelnen stellen, reflektiert die Ich-Erzählerin in Christa Wolfs „Stadt der Engel“ (2010):

„Bruchteile von Sekunden war ich abwesend, die Erinnerung übertrifft das Licht an Geschwindigkeit (24)/ VOM ENDE HER ERZÄHLEN kann auch ein Nachteil sein, man kommt in Gefahr, sich unwissender zu stellen, als man ist (28)/ Mich überspülte eine Erinnerungswooge, ausgelöst durch die Sprache, durch das Wort ‚Moskau‘ (71)/ Es geht um Gedächtnis, es geht um Erinnerung. Mein Thema seit langem (202)/ Ich fühlte mich ganz unbelastet, verstehst du das, Sally (202)/ Wie lange ist das denn her – Dreiunddreißig Jahre. – Ach du lieber Himmel. Und woher wollen Sie heute wissen, was Ihnen damals wichtig war? Das will ich rauskriegen. Und wie? Ich steig noch mal runter in diesen Schacht (205)/ Ich setzte mich an mein Maschinchen und schrieb: NUN IST JA SCHREIBEN EIN EIN SICHERANARBEITEN AN JENE GRENZ-LINIE, DIE DAS INNERSTE GEHEIMNIS UM SICH ZIEHT UND DIE ZU VERLETZEN SELBSTZERSTÖRUNG BEDEUTEN WÜRDEN (271)“.¹

Die Zitatmontage aus Christa Wolfs Roman, für den die Autorin 2010 mit dem Uwe-Johnson-Preis ausgezeichnet wurde², unterstreicht einmal mehr, wie zentral für

1 Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010 (Seitenangaben im Zitat. Seitenangaben im Text fortan unter Sigle SdE).

2 Vgl. dazu die Laudatio von Christoph Hein sowie Christa Wolfs Dankesrede in diesem Band. Die Beiträge wurden erstmals abgedruckt in Gansel, Carsten/Schumacher, Lutz (Hgg.): Dokumentation zum Uwe-Johnson-Preis 2010. Neubrandenburg: Nordkurier/

Autorin wie Ich-Erzählerin das Erinnern ist. Erkennbar wird zudem, wie sogenannte „flash-backs“ das Ich treffen und zu einer Irritation bzw. Störung führen können. Ausgehend von „Stadt der Engel“ soll nun gewissermaßen im Krebsgang zurück nach der Bedeutung des „Prinzips Erinnerung“ im Werk von Christa Wolf gefragt werden. In einem ersten Teil geht es darum zu zeigen, wie die Erinnerung zu einer zentralen Kategorie im poetologischen Konzept von Christa Wolf wird und warum das Erinnern von konflikthaften Zuständen zu Störungen führen kann. In diesem Rahmen soll die Kategorie der Störung für literarische Prozesse produktiv gemacht werden. Der zweite Teil zielt darauf, Veränderungen in der Poetik von Christa Wolf in Richtung auf die Ausprägung einer Netzwerkstruktur kenntlich zu machen. Christa Wolfs Auffassung von einem „Gewebe der Literatur“ wird dann drittens über Aspekte der Analyse der Erzählung „Störfall“ (1987) vertieft, wobei es auch darum geht, die Suche des Ichs nach den eigenen „blinden Flecken“ herauszustellen. Schließlich soll viertens unter Einbeziehung von Archivmaterial aus dem Nachlass von Christa Wolf die nach 1989 zum Gegenstand der Kritik gewordene Erzählung „Was bleibt“ (1979/89) diskutiert werden und das Bemühen der Autorin, die „Grenzen des Sagbaren“ zu überschreiten.

1 Verfahren der erinnernden Reflexion – Anfänge

Die Erzählung „Der geteilte Himmel“ (1963)³ löste in Ost wie West ein vielstimmiges Echo aus und machte Christa Wolf international bekannt. In der nachfolgenden Literaturdebatte gab es kontroverse Auffassungen zum ‚Was‘ und ‚Wie‘ des Erzählens, wobei Christa Wolf u. a. eine nicht hinreichend positive Darstellung von Vertretern der SED vorgeworfen wurde. Christa Wolf hat im „Geteilten Himmel“ über die Liebe zweier junger Menschen erzählt, die an der deutschen Teilung zu scheitern scheint, über ihre Träume, Ideale und ihre Suche nach Glück und Selbstverwirklichung. Die persönliche Einfühlung der Autorin in die Figuren – eine Vorstufe des für Christa Wolfs Schaffen später bestimmenden Prinzips der „subjektiven Authentizität“ – waren ein Grund für die große Resonanz. Die Form der Erzählung ist an den inneren Genesungsprozess der weiblichen Protagonistin gebunden: Die Lehrer-Studentin Rita Seidel erwacht nach einem Unfall im Krankenhaus. Während der Zeit ihrer Genesung erinnert sie sich an vergangene Ereignisse und versucht sich Klarheit über ihre Gefühle zu verschaffen. Ihr Freund, der promovierte Chemiker Manfred Herfurth, war nach Westberlin geflohen, weil er in der DDR für seine beruflichen Pläne keine Perspektive sah. Rita folgt Manfred – obwohl sie ihn nach wie vor liebt – nicht. Die Trennung führt letztlich zu einer schweren psychischen und physischen Erschütterung. Während Prolog und Epilog einen ersten Rahmen bilden, funktioniert der

MLG 2010, S. 13 – 20, S. 21 – 27. Siehe auch die Informationen auf den Seiten der Homepage des Uwe-Johnson-Preises (<www.Uwe-Johnson-Preis.de>).

3 Wolf, Christa: Der geteilte Himmel. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1961 (zitiert wird aus der Taschenbuchausgabe. Reclams Universalbibliothek Band 188, 3. Aufl. 1966), S. 9 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle GH).

Sanatoriumsaufenthalt nach dem seelischen Zusammenbruch als zweiter Rahmen. Die Gegenwartsebene umfasst zwei Monate von Ende August bis Anfang November 1961. Darin eingebaut ist die Erinnerung an die Liebesgeschichte zwischen Rita Seidel und Manfred Herfurth, die im Sommer 1959 begann und mit Ritas Besuch in Westberlin kurz vor dem Mauerbau für beide schmerzvoll endet. Ritas Unfall, der auch als Selbstmordversuch gelesen werden kann, stellt einen erneuten Wendepunkt im Leben der Protagonistin dar.⁴ Ihre Krise und deren Bewältigung wird gewissermaßen vom guten Ende her erzählt. Das Verfahren der erinnernden Reflexion erfolgt über den inneren Monolog, die erlebte Rede, es gibt zeitliche Überblendungen, Rückblenden und Vorausdeutungen. Es sind dies Momente modernen Erzählens und einer für die damalige DDR-Literatur nicht häufigen Form der „Subjektivierung“ des Erzählens.⁵ Das 1. Kapitel des „Geteilten Himmels“ setzt nach dem einleitenden Paratext so ein:

„In jenen letzten Augusttagen des Jahres 1961 erwacht in einem kleinen Krankenzimmer das Mädchen Rita Seidel. Sie hat nicht geschlafen, sie war ohnmächtig“. (GH 9)⁶

Der heterodiegetische Erzähler beginnt also mit dem Erzählen auf der Gegenwartsebene im Präsens. Mit dem zweiten Kapitel kommt es kurzzeitig zu einem Wechsel des Erzählers, es wird von der dritten in die erste Person gewechselt und in einer Analepse an den Beginn der Geschichte zurückgeführt:

„Als er damals vor zwei Jahren in unser Dorf kam, fiel er mir sofort auf. Manfred Herfurth. Er wohnte bei einer Verwandten, die vor niemandem Geheimnisse hatte. Da wußte ich bald so gut wie jeder andere, daß der junge Mann ein studierter Chemiker war und daß er sich im Dorf erholen wollte“ (GH 11).

An diesem Erzählanfang von Christa Wolfs früher Erzählung lässt sich bereits das Grundprinzip von Texten markieren, in denen das Moment von Erinnerung eine Rolle spielt. Betrachtet man die Struktur der zwei Kapitel, dann ist zu unterscheiden zwischen dem erinnernden und dem erinnerten Erzähler – bzw. Figuren-Ich. Die erinnernde Instanz befindet sich mit hoher Wahrscheinlichkeit in einer – wie auch immer gearteten – Gegenwart. Anders das Erinnerte, bei dem es sich um etwas handelt, das auf einer Vergangenheitsebene angesiedelt ist. Klar dürfte sein, dass es sehr viele Varianten der Ausgestaltung von Gegenwarts- und Vergangenheitsebene geben kann. So besteht die Möglichkeit einer umfassenden Darstellung der gegenwärtigen Situation, also der Basiserzählung.⁷ Vor diesem Hintergrund erfolgt – durch ein

4 Siehe dazu bereits die profunde Darstellung bei Hilzinger, Sonja: Christa Wolf. Stuttgart: Metzler 1986, S. 16 ff.; siehe auch die zu Ende der DDR erschienene instruktive Darstellung von Hörnigk, Therese: Christa Wolf. Schriftsteller der Gegenwart. Berlin: Volk und Wissen 1989.

5 Siehe dazu auch Gansel, Carsten: „Du bist ein weißer Rabe“. Christa Wolfs „Der geteilte Himmel“. In: Praxis Deutsch Heft 133, September 1995, S. 35 – 40.

6 vgl. Ebd. die Kommentierung

7 Zu diesen Fragen des Erinnerns hat der Verf. sich bereits mehrfach und in verschiedenen Beiträgen geäußert. Vgl. etwa Gansel, Carsten: Formen der Erinnerung in der

Foto, eine Nachricht oder einen Geruch motiviert – in Form einer Rückwendung (Analepse) der Wechsel auf die Vergangenheitsebene: Vielleicht wird – wie bei Uwe Johnson in den „Jahrestagen“ – „das Kind, das ich war“, erinnert, das Mädchen oder die junge Frau. Denkbar ist aber auch, dass die Gegenwartsebene erzählerisch nur knapp angedeutet wird, dafür aber die erinnerte Vergangenheit breiten Raum einnimmt. „Der geteilte Himmel“ nun beginnt mit dem Ende. Rita liegt im Krankenhaus. Was folgt ist die Rekonstruktion des Vergangenen, eine Art analytisches Erzählen, das durchaus einen Vergleich zu Uwe Johnsons „Mutmassungen über Jakob“ (1959) möglich macht. Freilich geht Johnson mit seiner Figur weniger freundlich um, denn als das Erzählen beginnt, ist die Hauptfigur Jakob tot, von einem Güterzug überfahren. Daher kann eine vom Leser noch nicht identifizierbare Stimme mit Zweifel, Unverständnis, Abwehr, Misstrauen diesen grandiosen ersten Satz des Romans sagen: „Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen.“⁸ Im Weiteren ist die Frage zu beantworten, wer dieser Jakob war und was vom ihm geblieben ist im Gedächtnis seiner Umgebung.

Christa Wolf hat – entgegen mancher Vermutungen – im Gespräch betont, dass Uwe Johnsons „Mutmassungen über Jakob“ ihr bei der Arbeit am „Geteilten Himmel“ noch gar nicht bekannt waren:

„Ich habe Johnson keineswegs so früh zur Kenntnis genommen, wie man mir unterstellt. Das stimmt alles nicht. ‚Die Mutmassungen über Jakob‘ (1959) kannte ich gar nicht, als ich den ‚Geteilten Himmel‘ schrieb. Ich habe Johnson ziemlich spät gelesen. Aber als Autor habe ich ihn von Anfang an sehr geschätzt.“⁹

Aber auch im „Geteilten Himmel“ steht die Frage, was vorher geschehen ist und was zu dieser Störung führte, die Rita Seidel ins Krankenhaus gebracht hat. Dass es nicht nur ein Unfall war, das lässt der Erzähler wissen, indem er mitteilt, was der behandelnde Arzt vermutet: „Er denkt, wie gerne er den Kerl unter die Finger kriegen möchte, der dieses hübsche und empfindsame Mädchen so weit gebracht hat“ (GH 10). Abgesehen davon, dass der Erzähler hier bereits sehr früh die Koordinaten der Figur festlegt und damit eine Sympathie lenkung vornimmt – Rita ist nicht nur hübsch, sondern auch empfindsam – wird nachfolgend die Geschichte im

deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. In: Ders. (Hg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010, S. 19–36. Siehe zuletzt Gansel, Carsten: Zwischen Störung und Affirmation? Zur Rhetorik der Erinnerung im Werk von Günter Grass. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Sonderheft 2012, Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 173–198 sowie Ders.: Sprechen und (Ver)Schweigen: Kriegsdarstellung und Aufstörung bei Grass und Strittmatter. In: Lützeler, Paul Michael u. a. (Hgg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Tübingen: Stauffenberg Verlag 2013, S. 243–270.

8 Johnson, Uwe: Mutmassungen über Jakob. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1959 (TB 1974), S. 7.

9 Gansel, Carsten und Wolf, Christa: „Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben“ – Ein Gespräch. In diesem Band, S. 354.

Rückblick chronologisch entwickelt. Es finden sich keine schnellen Schnitte und wechselnden flash-backs. Dies wird einige Jahre später schon anders sein. Christa Wolf ist nicht mehr jene, die sie 1963 war, ihr In-der-Welt-Sein hat sich verändert und dies hat Konsequenzen, auch ihre Figuren sind andere geworden. In „Lesen und Schreiben“ (1972) macht die Autorin nunmehr bereits auf eine Art Wechselspiel zwischen Phantasie und Erinnerung aufmerksam.¹⁰ Sie unterstreicht, dass das Mensch-Sein der Phantasie bedarf, des „Spiels mit offenen Möglichkeiten“ (LuS 20). Zugleich laufe in uns ein schleichender und nicht aufhaltbarer Prozess von Verhärtung und Gewöhnung ab, der sich besonders über die Erinnerung hermache. Es würden „kolorierte Medaillons“ produziert, die durch Vereinfachung das bisher Erfahrene einordneten und damit unser Leben ertragbar-beruhigend machten. „Bei Gelegenheiten werden sie hervorgeholt und herumgezeigt, weil wir Bestätigung brauchen für unser eigenes beruhigend eindeutiges Empfinden: schön oder hässlich, gut oder böse“, so Christa Wolf (LuS 20). Man kann es auch so sagen: Erinnert wird bevorzugt das, was das eigene Selbst stärkt, anderes wird – möglicherweise – nicht erinnert, vergessen, gegebenenfalls verdrängt. Das ist nur natürlich. Denn: Grundlegend für den Prozess des Erinnerns ist der Umstand, dass Personen darauf aus sind bzw. darauf aus sein müssen, vergangene Erfahrungen in ein sinnstiftendes Verhältnis zur jeweiligen Gegenwart zu setzen, weil es nur dann möglich wird, das Ich zu stärken. Wenn es dem erinnernden Ich nicht gelingt, seine Erinnerungen sinnstiftend an gegenwärtige persönliche und gesellschaftliche Bedingungen und Bedürfnisse, Werte und Normen anzukoppeln, kann die eigene Identität in Frage stehen, ihre Stabilität und Kohärenz werden untergraben. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn es sich um traumatische Erlebnisse handelt. Dazu gehören Kriegserfahrungen, Massenmord, Vergewaltigung, Bombentod, Flucht und natürlich die vielen Facetten von persönlich empfundenem schuldhaftem Handeln.¹¹ Solche traumatischen Ereignisse lassen sich nur schwer in die individuelle Biographie integrieren.¹² Erfahrungen dieser Art wird das Ich daher nach Möglichkeit ausschließen, sie geraten in den Status eines „blinden Flecks“, werden abgelagert, vergessen, verschlossen oder – wie Peter Härtling im Gespräch notiert hat: „Es gibt nach wie vor Zellen, die der Wärter vorsätzlich vergisst, die er verschließt.“¹³ Vor allem

10 Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. In: Dies.: Fortgesetzter Versuch. Aufsätze, Gespräche, Essays. Leipzig: Reclam 1979, S. 7–40 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle LuS).

11 Siehe Gansel, Zwischen Störung und Affirmation? 2012.

12 Vgl. zum Zusammenhang von Erinnern und Identität Neumann, Birgit: Erinnerung, Identität, Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin u. a.: de Gruyter 2005 (= Media and cultural memory 3). Siehe auch Gansel, Carsten: Zwischen offiziellem Gedächtnis und Gegen-Erinnerung – Literatur und kollektives Gedächtnis in der DDR. In: Ders. (Hg.): Gedächtnis und Literatur in den >geschlossenen Gesellschaften< des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (= Formen der Erinnerung 29), S. 13–38.

13 Gansel, Carsten/Hernik, Monika: „Es gibt nach wie vor Zellen, die der Wärter vorsätzlich

bei der Annäherung an diese Zellen ist das Sich-Erinnern „wie gegen den Strom schwimmen“, und schreiben bedeutet, wie es bei Christa Wolf heißt, „gegen den scheinbar natürlichen Strom des Vergessens“ anzugehen, „anstrengende Bewegung“ (LuS 21). Das Erinnern von Verletzungen, Schicksalsschlägen, Niederlagen, ja von traumatischen Ereignissen setzt ein konflikthafte Verhältnis von Ich und Welt voraus und ist abzusetzen von solchen Erinnerungen, die eine harmonische Situation imaginieren – wie dies etwa eine Einschulung, ein Geburtstag, ein erfolgreiches Examen, eine Hochzeit sein können. Das Erinnern von konflikthafte Zuständen – welcher Art auch immer – kann eine Aufstörung bewirken, weil bislang die als gegeben angesehenen Gewissheiten in Frage gestellt und Irritationen erzeugt werden. Damit wird die Kategorie der Störung auch für Erinnerungsprozesse relevant.¹⁴ Wollte man in diesem Rahmen die Kategorie der Störung knapp bestimmen, dann erscheint es produktiv auf Niklas Luhmann zurückzugreifen. Luhmann hat herausgestellt, dass autopoietische Systeme über strukturelle Kopplungen nicht nur sporadisch von Einwirkungen betroffen sind, sondern dass das „Bewusstsein, das soziale Kommunikationssystem oder das Gehirn ständig mit Irritation versorgt“ werden.¹⁵ Als irritierend oder „aufstörend“ begreift er Phänomene, die einen „Informationsverarbeitungsprozess in Gang setzen, der im System operativ gehandhabt werden kann“. Psychische Systeme bzw. das Bewusstsein reagieren auf Störungen, indem sie die Wahrnehmung auf die entsprechende Störstelle lenken und sie zum Gegenstand von Kommunikation machen: „Man fragt zurück, man thematisiert eine Störung.“¹⁶ Ganz entscheidend ist zudem der Umstand, dass Störungen immer an bestimmten Erwartungshaltungen gemessen werden, die im System gültig sind und die sich bislang für die Existenz des Systems bewährt haben. Wenn nun Christa Wolf in „Lesen und Schreiben“ davon spricht, dass das „Bedürfnis auf eine neue Art zu schreiben“ einer „neuen Art in der Welt zu sein“ folgt und dieser „Wechsel der Weltempfindung“ sogar „die unantastbare Erinnerung“ antasten würde (LuS 7), dann ist damit gemeint, dass im Nach-Denken das einmal sicher Geglaubte ein aufstörendes Potential entfalten kann, weil erst in der Retrospektive eine Evaluation möglich wird.

verschließt“ – Gespräch mit Peter Härtling. In: Gansel, „Das Prinzip Erinnerung“. 2010, S. 481 – 497.

14 Siehe Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (Hgg.): Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Einleitung. In: Dies. (Hgg.): Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 7 – 14. Gansel, Carsten: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘ – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur. In: ebd., S. 31 – 56.

15 Luhmann, Niklas: Einführung in die Systemtheorie. Heidelberg: Carl-Auer Verlag 2006, S. 124.

16 Ebd., S. 127.

2 „Die Farbe der Erinnerung trägt“

Christa Wolfs Erzählung „Juninachmittag“, die 1965 entstand und dann 1967 erstmals im Almanach „Neue Texte“ des Aufbau-Verlags erschien¹⁷, bildet einen weiteren Einschnitt insofern, als es nunmehr deutlich erkennbar wird, in welcher Richtung der Umbau der Poetologie der Autorin erfolgt. Im Gespräch von 2010 hat Christa Wolf noch einmal in Absetzung zum klassischen Erzählen ihren Ansatz hervorgehoben:

„Ich erzähle eigentlich keine Geschichten. Natürlich finden sich solche auch, gewissermaßen anekdotenhaft. Mein Vorhaben besteht aber eben nicht darin – wie es dies bei den meisten Autoren der Fall ist und wie es auch die Leser gern haben – eine Geschichte im klassischen Sinne zu erzählen. Eine Geschichte, die ihren Anfang hat, ihren Höhepunkt, Wendepunkte, eine Ende.“¹⁸

„Juninachmittag“ setzte die Tendenz in Richtung auf ein modernes Erzählen konsequent fort, denn eigentlich handelt es sich bei dem Text um eine Art Bewusstseinsstrom einer weiblichen Ich-Erzählerin. Bereits zu Beginn wird mit dem Einstieg und der rhetorischen Frage die Erwartungshaltung des Lesers unterlaufen und derselben eine ‚Vision‘ für die neue Art des Erzählens entgegengestellt. Ganz in diesem Sinne heißt es:

„Eine Geschichte? Etwas Festes, Greifbares, wie ein Topf mit zwei Henkeln, zum Anfassen und zum Daraus-Trinken? Eine Vision vielleicht, falls sie verstehen, was ich meine. Obwohl der Garten nie wirklicher war als dieses Jahr.“¹⁹

Schon mit dem Textanfang ist unübersehbar auf den Umbau von Christa Wolfs Poetik verwiesen, denn eine chronologisch ablaufende Geschichte wird nicht mehr geliefert. „Lesen und Schreiben“ und „Nachdenken über Christa T.“ (1968) markieren weitere Stufen des Aus- und Umbaus, die natürlich mit individuellen und gesellschaftlichen Veränderungen zu tun haben. Mit „Nachdenken über Christa T.“ (1968) und dann „Kindheitsmuster“ (1976) wird das „Prinzip Erinnerung“ zu einer zentralen Kategorie. Gattungstypologisch formt sich mit „Christa T.“ das aus, was man unter Bezug auf Birgit Neumann und mit Blick auf die deutsche Gegenwartsliteratur ‚Erinnerungsroman‘ nennen kann. Bei Texten dieses Typs ist das erinnernde Ich bemüht, seinen persönlichen Erfahrungen auf die Spur zu kommen und diese in einen Bezug zur gegenwärtigen Situation zu stellen. Mit dem Textbeginn von „Nachdenken über Christa T.“ wird explizit die Funktion des Erinnerns zum Thema gemacht:

„Nachdenken, ihr nach-denken. Dem *Versuch, man selbst zu sein*. So steht es in ihren Tagebüchern, die uns geblieben sind, auf den losen Blättern der Manuskripte, die man aufgefunden hat, zwischen den Zeilen der Briefe, die ich kenne.

17 Wolf, Christa: Juninachmittag. In: Neue Texte. Almanach für deutsche Literatur. Berlin: Aufbau-Verlag 1967, S. 166 – 184.

18 Gansel/Wolf, „Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben“. In diesem Band, S. 362.

19 Wolf, Christa: Juninachmittag. In: Dies. Erzählungen. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1985, S. 36.

Die mich gelehrt haben, dass ich meine Erinnerung an sie, Christa T., vergessen muß. Die Farbe der Erinnerung trägt.“²⁰

Bereits zu Anfang des Textes gibt die Erzählerin den Hinweis, dass die Erinnerungen brüchig, unvollkommen, trügerisch sind. Gezeigt wird nachfolgend gleichwohl der Versuch einer Ich-Erzählinstanz, die sehr verschiedenen Erinnerungsfragmente in ein sinnvolles Ganzes zu bringen. Mit der Verlagerung des Akzents auf den gegenwärtigen Prozess von Erinnerung weist „Christa T.“ – für den Erinnerungsroman kennzeichnend – einen hohen Grad an Selbstreflexivität auf. Es geht damit nicht nur darum, das Vergangene zu vergegenwärtigen, vielmehr erfolgt gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Sein: der Schwierigkeit, ich zu sagen (CT 187), der „Angst vor den ungenauen Wörtern“ (CT 180) oder der Kritik an der „neuen Welt der Phantasielosen. Der Tatsachenmenschen. Der Hopp-hopp-Menschen“ (CT 59).²¹ Der von Christa Wolf entwickelte Umgang mit der Erinnerung ist untrennbar verbunden mit dem von ihr entwickelten poetischen Prinzip. Christa Wolf setzt darauf, erzählerisches Ich und Autorsubjekt eng aneinander zu rücken. Für die Autorin spielt daher neben den „drei fiktiven Koordinaten der erfundenen Figuren“ jene „wirkliche‘ des Erzählers“ eine entscheidende Rolle. Es ist dies die „Koordinate der Tiefe, der Zeitgenossenschaft, des unvermeidlichen Engagements, die nicht nur die Wahl eines Stoffes bestimmt, sondern auch seine Färbung“ (LuS 31). Die neue Art und Weise des Erzählens wird dann bekanntlich unter dem Begriff der „subjektiven Authentizität“ gefasst. Über verschiedene Stufen von „Kindheitsmuster“ (1976), „Kein Ort. Nirgends“ (1979), „Kassandra“ (1983) bis zu „Störfall“ (1987) hat Christa Wolf schließlich ihre Erinnerungs-Poetik weiter ausgefeilt. In ihrer Grazer Rede von 1983, die mit „Netzwerk“ überschrieben ist, taucht dann ein Terminus auf, der zu einer zentralen Metapher wird, jener vom „Gewebe der Literatur“.²² Es ist für Christa Wolf ein Netz, mit dem sie glaubt, dem Netz von alltäglichen Assoziationen, Erinnerungen, Gefühlen, kurz dem „Gewebe menschlicher Beziehungen“ am nächsten zu kommen. Im August 2010 nach dem Netzwerkcharakter ihrer Texte befragt, unterstreicht Christa Wolf die zentrale Bedeutung, die diese Form in ihrer Poetik gewonnen hat:

„Wenn ich gezwungen wäre, eine Poetik zu formulieren, dann würde ich sagen, dass ich ein Gewebe, ein Netzwerk anstrebe. Man hat mir gesagt, das sei weiblich. Das kann es dann gerne sein. In dem neuen Text wird dabei das Gewebe sehr viel deutlicher als etwa bei ‚Kindheitsmuster‘. In ‚Kindheitsmuster‘ sind es eher Schichten, die unter-, über- und nebeneinander liegen. Diesmal gibt es

20 Wolf, Christa: Nachdenken über Christa T. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1973, S. 7 (Kursivierung im Original. Seitenangaben im Text fortan unter Sigle CT).

21 Vgl. auch Neumann, Birgit: Fictions of Memory: Erinnerung und Identität in englischsprachigen Gegenwartsromanen. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Heft 4/2004, S. 333 – 360.

22 Wolf, Christa: Netzwerk. In: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959 – 1985. Band I. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1986, S. 72 – 74, hier: S. 73.

mitunter bereits in einem Absatz Übergänge, da ruft ein Wort eine Erinnerung hervor und schon entstehen neue Assoziationen. Im Realen geschieht so etwas in Bruchteilen von Sekunden, dafür dann eine literarische Form zu finden, das ist sehr schwierig.“²³

Nicht von ungefähr hat Christa Wolf im Prozess der Profilierung dieses Schreibansatzes auf Anna Seghers Erzählung „Der Ausflug der toten Mädchen“ (1943) verwiesen. Dies hat mehrere Gründe. Einmal, weil die Seghers hier, wie Christa Wolf meint, am rückhaltlosesten „Ich“ sagt. Zum Anderen ist die Erzählung in ein „Geflecht von berichtenden, nachdenkenden, erinnernden Sätzen“ eingebunden. Es wird ein „Prosa-Netz“ geknüpft, durch das mehrere Zeitebenen eingefangen werden.²⁴ In „Kassandra“ präzisiert Christa Wolf ihr Konzept und setzt sich von einem überkommenen Ästhetikbegriff mit seinem Gattungs- und Regelwerk ab, weil der Gefahr laufe, sich „Wirklichkeit vom Leibe zu halten“.²⁵ Und eben das kann und will Christa Wolf nicht. Hier liegt auch einer der Gründe für die von ihr empfundene Verwandtschaft mit Ingeborg Bachmann, die weder gewillt, noch in der Lage gewesen sei, „aus ihrer Erfahrung eine präsentable Geschichte zu machen, sie als Kunstgebilde aus sich heraus zu stellen.“²⁶ Die Bachmann habe der Gefahr entgegen gewirkt, ihre Erfahrungen in „Kunst“ abzutöten, „indem sie auf den Abstand, den bestimmte Formen geben, verzichtet.“²⁷ Christa Wolf begründet aus eben diesem Motiv ihr Plädoyer für eine netzwerkartige Struktur. Sie fragt, warum das Gehirn, „das doch oft mit einem Netzwerk verglichen wird, die Erzählung einer linearen Fabel besser ‚behalten‘ [sollte] als ein erzählerisches Netzwerk?“²⁸ Diese Überlegung wird in „Störfall“ aufgegriffen und eine vorläufige Antwort gegeben, wenn es dort heißt: „So wie unser Gehirn arbeitet, können wir nicht schreiben“²⁹. Und doch geht es Christa Wolf darum, dies zu versuchen.

3 „über den Rand der Prosa hinausgetreten“ – Störfälle

Eine Begründung für die in „Störfall“ weiter profilierte Netzwerkstruktur lautet so: „Alles, was ich habe denken und empfinden können, ist über den Rand der Prosa hinausgetreten“ (SF 66). Bei den „Nachrichten eines Tages“, die Christa Wolf bzw. ihre Ich-Erzählerin in höchster Weise aufstör(t)en, handelte es sich um die Katastrophe im sowjetischen Atomkraftwerk Tschernobyl. Nur wenige Monate nach dem Störfall erschien im Aufbau-Verlag die gleichnamige Erzählung. Das Reaktorunglück

23 Gansel/Wolf, „Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben“. In diesem Band, S. 354.

24 Wolf, Christa: Zeitschichten. In: Dies.: Die Dimension des Autors. 1986, S. 353–363, hier: S. 356.

25 Wolf, Christa: Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag 1983, S. 191.

26 Ebd., S. 193.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 150.

29 Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1987, S. 66 (Seitenangaben nachfolgend im Text unter der Sigle SF).

hatte bei Christa Wolf zu einer tiefgreifenden Aufstörung geführt, mithin zu einer „Selbstirritation – freilich aus Anlass von Umwelteinwirkungen“. ³⁰ Eben dies hatte Folgen für die literarische Konfiguration des Textes. Aber worum geht es in „Störfall“? Eine weibliche Ich-Erzählerin berichtet von ihrem Tagesablauf jenseits der professionellen Arbeit am Schreibtisch, sie zieht Unkraut im Garten, kocht Aal ein, geht zur Post, verjagt Hühner, spricht mit den Nachbarn. In diese alltäglichen Verrichtungen dringen nun zwei Nachrichten ein, die zunächst zu einer Auf-, dann Verstörung führen. ³¹ Die homodiegetische Erzählerin erfährt an diesem Tag durch Radio und Fernsehen von der Katastrophe in Tschernobyl. Gleichzeitig hat sich ihr Bruder einer komplizierten Gehirnoperation zu unterziehen. Die alltäglichen Beschäftigungen werden in der Folge durchweg unter dem Blickwinkel der Nachrichten reflektiert und bewertet. Die Nachrichten – nicht nur des ablaufenden Tages – funktionieren wie ein „glühender(r), pulsierende(r) Kern“ (SF 11), sie strahlen auf alles aus, was getan, gedacht, empfunden wird. Bereits die ersten drei Seiten machen die Besonderheit der Textstruktur anschaulich, aber keineswegs als Einleitung, sondern als direkter Einstieg in den Aufbau eines Netzwerkes. Es wird ein Geflecht entworfen, das bereits wesentliche Problemstellungen (Sinnzentren) anschlägt, die das reflektierende Ich bewegen. Die ersten drei Sätze lauten:

„Eines Tages, über den ich in der Gegenwartsform nicht schreiben kann, werden die Kirschbäume aufgeblüht gewesen sein. Ich werde vermieden haben, zu denken: ‚explodiert‘; die Kirschbäume sind explodiert, wie ich es noch ein Jahr zuvor, obwohl nicht mehr ganz unwissend, ohne weiteres nicht nur denken, auch sagen konnte. Das Grün explodiert: Nie wäre ein solcher Satz dem Naturvorgang angemessener gewesen als dieses Jahr, bei dieser Frühlingshitze nach dem endlos langen Winter“ (SF 9).

Die ausgelöste Irritation führt dazu, dass das Ich sich einmal mehr das Medium Sprache im Sinne von Sprechen und Schreiben bewusst macht und thematisiert. Genau dies meint Ludwig Jäger, wenn er herausstellt, dass *Störung* „jeder Zustand im Verlauf einer Kommunikation heißen [soll], der bewirkt, dass ein Medium [operativ] seine Transparenz verliert und in seiner Materialität wahrgenommen wird“. ³² Es geht bei Christa Wolfs Ich-Erzählerin in der Tat um das „Relevantwerden des Mediums“ Sprache. ³³ Das Ich macht sich das Medium (das Schreiben, Sagen bzw.

30 Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 118.

31 Zu den Graden von Störung siehe Gansel, Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘. 2013, S. 35.

32 Jäger, Ludwig. Störung und Transparenz: Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink 2004. 35 – 73, hier: S. 62. Transparenz wird dann „jeder Zustand [genannt], in dem die Kommunikation nicht ‚gestört‘ ist, also das Medium als Medium *nicht* im Focus der Aufmerksamkeit steht“ (ebd.). Siehe dazu ausführlich Gansel, Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘. 2013, S. 38 – 40.

33 Ebd.

Sprechen) bewusst und erkennt, dass angesichts der Zerstörung neue Formen des Sprechens, Denkens, Schreibens gefunden werden müssen. Man wird – so bereits der erste Satz – über das Ereignis nicht in der „Gegenwartsform“ schreiben können. Die Wahl des Futur II im Zustandspassiv („werden die Kirschbäume aufgeblüht gewesen sein“) unterstreicht das Reflexivwerden. Dem Ich ist es nicht möglich, das herkömmliche Erzähltempus Präteritum zu wählen, weil in diesem Fall Vorgänge als in der Vergangenheit abgeschlossen betrachtet würden.³⁴ Eben dies ist der Ich-Erzählerin angesichts des globalen Ausmaßes der Störung verwehrt. Die Wahl des Perfekts verhindert es, Abstand zum Vorfall Tschernobyl herzustellen. Die gewählte Form kann – das ist beabsichtigt – auf den Leser irritierend wirken und auch ihm die Nähe und Unmittelbarkeit der Ängste fühlbar machen. Zudem wird die in Gegenwart und Zukunft hineinreichende Gefahr des Störfalls offenkundig. Der zweite Satz lautet: „Ich werde vermieden haben, zu denken ‚explodiert‘; die Kirschbäume sind explodiert, wie ich es noch ein Jahr zuvor, obwohl nicht mehr ganz unwissend, ohne weiteres nicht nur denken, auch sagen konnte“ (SF 9). Offenbar wird damit bereits zu Beginn, auf welche Weise die Form der Vernetzung zustande kommt: Die Ich-Erzählerin aktualisiert im Text Sememe (Bedeutungsvarianten) eines Wortes, die eigentlich in antonymischer Beziehung zueinander stehen, weil sie sich auf unterschiedlich zu bewertende Erscheinungen der Wirklichkeit beziehen: Die erste Variante von „explodieren“ meint den Reaktor und deren zweite die Kirschbäume, das Grün, die Natur überhaupt. Angesichts der Katastrophe hat die Ich-Erzählerin einmal mehr ihre sprachliche Unschuld verloren.³⁵ Das reflektierende Ich bedenkt die Möglichkeiten exakten, angemessenen, adäquaten Bezeichnens von Erscheinungen und Ereignissen der Realität. Ins Bewusstsein gehoben wird – für Christa Wolf kennzeichnend – die Gefahr, ‚falsch‘ zu benennen, Namen zu geben und unüberlegt Sprache zu benutzen. Mit dem Textanfang ist also bereits auf die Rolle von „Sprache“ verwiesen. Die im Text weiter durchgezogene Irritation wird schon auf der ersten Seite über die Intensitätsgrade Aufstörung und Verstörung bis zur Zerstörung getrieben.³⁶ Was „gemeinsam mit dem spaltbaren Material in einem Reaktorgehäuse“ (SF 10) weggesprengt, mithin also zerstört ist, das sind die Zukunftsvisionen, das ist jene utopische Vision, an die Christa Wolf und mit ihr die Ich-Erzählerin geglaubt haben, der Kommunismus. Im Weiteren sind es nicht die Wahl der Handlungen und Ereignisse allein, die zu einer Vernetzung führen, sondern vor allem die sprachliche Gestaltung der Reflexionen, der Einbau von Liedzeilen (Franz Schuberts „In einem Bächlein helle“) oder die Anspielung auf andere literarische Texte (Stephan Herm-

34 Diese Überlegungen – exemplarisch an Christa Wolfs „Störfall“ diskutiert – finden sich bereits bei Gansel, Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘. 2013, S. 45 ff. Für die vorliegende Darstellung zu „Störfall“ wurde auf diesen Teil zurückgegriffen.

35 Bereits in „Nachdenken über Christa T.“ hatte Christa Wolf über das „Janusgesicht“ der Sprache nachgedacht und Sprachzweifel artikuliert.

36 Zu den Intensitätsgraden von Störung siehe Gansel, Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘. 2013, S. 35.

lins „Die Vögel und der Test“). Die Liedzeilen, die das Ich beim Duschen zunächst einfach vor sich her singt, wirken plötzlich aufstörend und provozieren eine erneute Reflexion: „In einem Bächlein helle [...] Die launische Forelle“ (SF 11). Forelle und Fisch assoziieren einmal mehr zusätzliche, dem Kontext entsprechende Merkmale: „Speicherfisch für radioaktive Zerfallsprodukte“ (SF 11). Die Umwertung erfolgt aus der durch die Reaktorkatastrophe ausgelösten Sorge und Angst sowie dem Wissen um den Abbau radioaktiver Stoffe. Die graphische bzw. phonemische Form des Wortes bleibt in diesem Fall erhalten („Fisch“), obwohl sich der Merkmalsatz verändert hat und damit auch das Verhältnis des Ich zu diesem Lebensmittel. In gleicher Weise funktioniert dies bei dem Lexem „Pilz“. Es kommt zur Hervorhebung eines Merkmals, das ansonsten nur für eine bestimmte Art von Pilzen – etwa Giftpilze – zutrifft: „ungenießbar für diese Saison!“ (SF 11). Für das Ich – das sei nochmals betont – führt die wahrgenommene Störung zur Aufhebung von Transparenz und dazu, dass die Sprache selbst zum hinterfragten Medium wird. Sprache ist in „Störfall“ durchweg Mittel *und* Gegenstand der Darstellung. Beide Ebenen sind untrennbar miteinander verknotet. Fast automatisch führt das Bemühen, Sprache so genau wie möglich einzusetzen, zur Reflexion über ihre Möglichkeiten. Bei dem Bestreben, exakt die tatsächlichen Sachverhalte in ihrer existenziellen Dimension zu benennen, verbietet sich eine den Gegenständen unangemessene „Übersetzung“ ins Literatur- bzw. Alltagssprachliche, weil die Gefahr der Verhüllung besteht. Wenn bislang dem Bereich der Atomforschung vorbehaltene Wörter wie GAU, Cäsium, Jod 131, Halbwertszeit, Becquerel in den Text drängen, dann ist das ein Ausdruck des ganzen Ausmaßes, in dem das alltägliche Leben durch die Reaktorkatastrophe gestört bzw. zerstört worden ist. Dabei stellt die Katastrophe von Tschernobyl nur ein Glied in einer langen Kette von Störfällen dar. Weil dies so ist – die Erzählung „Störfall“ entstand in einer Zeit der Systemkonfrontation zwischen Ost und West –, geht es Christa Wolf darum, mit dem Text Irritationen zu erzeugen und sensibel dafür zu machen, dass der Katastrophe wie dem sich abzeichnenden Weltzustand nicht mit alten Denk- und Bildkategorien beizukommen ist. Eine aufstörende Funktion erfüllen dementsprechend auch die Vielzahl von literarischen Zitaten, die keineswegs sofort als solche erkennbar sind. Aus Bertolt Brechts „Erinnerung an die Marie A.“ werden nur die letzten beiden Zeilen reflektiert („doch jene Wolke blühte nur Minuten und als ich auf sah schwand sie schon im Wind“), womit auf das Geschehen um die Reaktorkatastrophe verwiesen ist. Goethes „Mailied“ und dessen erste Verse „Wie herrlich leuchtet mir die Natur“ kann unter den neuen Bedingungen nicht mehr wie früher rezipiert werden und führt das Ich zu der Frage, „was wir mit den Bibliotheken voller Naturgedichte machen“ (SF 44). Das Nachdenken über Sprache endet schließlich bei einem „Wort-Ekel“, der den Zweifel an der eigenen Sprachfähigkeit einschließt. Von diesem „Knoten“ im Netzwerk ausgehend, wird zu einem neuen Thema bzw. Sinnzentrum übergeleitet, das für das Ich zentrale Bedeutung besitzt: Es geht um die Frage nach dem „blinden Fleck“ der eigenen Person und die Suche nach „Abgründe(n) in mir selbst“ (SF 46). Von menschlichen Abgründen hat Christa Wolf bereits in ihrer Wiener Rede von 1983 gesprochen und davon, dass Menschen,

„die von sich nichts wissen [...] die sichersten Objekte für Demagogie und Massenwahn [sind]. So läßt sich aus dem Durchschnittsmenschen das Monstrum heraustreiben.“³⁷

Genau darum wird Literatur für sie immer mehr zu einer aufstörenden Instanz, zu einem „Instrument zur Öffnung unbewusster Bereiche, der Weg zum Depot des Verbotenen, von früh aus Ausgesonderten, nicht Zugelassenen, Verdrängten; zu den Quellen des Traums, der Imagination und der Subjektivität“.³⁸ Um den persönlichen wie globalen Gefährdungen entgegenzuarbeiten, komme es darauf an, dem eigenen „blinden Fleck“ nahe zu kommen. Genau dieses Bestreben motiviert die Gedanken- und Erinnerungsarbeit in „Störfall“ und führt dazu, dass unterschiedliche Bedeutungsschichten miteinander vernetzt werden. „Blinder Fleck“ meint dabei zunächst jene Stelle im Auge, die in Verbindung mit dem Gehirn steht, das bei der Operation des Bruders in Gefahr ist. „Blinder Fleck“ steht aber auch für das Unbewusste, Nicht-Sichtbare, Noch-Nicht-Erklärbare, das, was wissentlich oder unwissentlich versteckt und im Gedächtnis verschüttet wird. In „Störfall“ ist damit natürlich das Bild für die gänzliche moralische Unansprechbarkeit derjenigen gemeint, die „die Gefahren über uns und sich heraufbeschwören“. Im Laufe des Textes wird die Suche nach dem „Blinden Fleck“ – und das ist kennzeichnend für Christa Wolf – zunehmend zur Frage nach der „eigenen Verantwortlichkeit“ (SF 73). Über verschiedene Stufen gelangt das Ich zu der Erkenntnis, dass den „blinden Fleck“ zu finden, „die konkrete Wahrnehmung des wirklichen eigenen Ungenügens“ (SF 102) bedeutet. Es geht also darum, „der eigenen Wahrheit ohne Angst ins Gesicht zu sehen“, die Bedrohung „nicht dem äußeren Feind aufzubürden, sondern sie da zu lassen, wo sie hingehört, im eigenen Innern“ (SF 103). Zum „eigenen Ungenügen“ gehören dabei sehr wohl auch Denk- und Verhaltensweisen, die sich im Alltag zeigen, etwa in dem Fall, da die Hühner des Nachbarn Störungen provozieren und Aggressivität hervortreiben, Ameisen in der Küche in den Status eines Störfalls geraten und mit geradezu genüsslicher Akribie vernichtet werden, und dass trotz allen Wissens um die Gefahren eine gewisse Sensationslust bei den Nachrichten über Tschernobyl mitspielt oder die Suche fremder Leute nach einem Kindergrab auf dem eigenen Grundstück Unmut und Bissigkeit auslösen. Doch weitaus wichtiger sind die Hinweise auf ein Ungenügen der schriftstellerischen Arbeit, die schließlich die „Grenzen des Sagbaren“ betreffen.

4 Die „Grenzen des Sagbaren“ oder „Was bleibt“ (1979/1989)

Mit dem Verweis auf die „Grenzen des Sagbaren“ ist zur Erzählung „Was bleibt“ übergeleitet, die im Juni 1979 entstand und im November 1989 publiziert wurde.³⁹ In dem Text geht es einmal mehr um ein Schriftsteller-Ich, das in einer Art Bewusstseins- und

37 Wolf, Wiener Rede. In: Dies.: Die Dimension des Autors. Band 1. 1986, S. 77 – 82, hier: S. 78.

38 Ebd., S. 79.

39 Wolf, Christa: Was bleibt. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1990 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle WB).

Erinnerungsstrom die Dauerbewachung durch das Ministerium für Staatssicherheit reflektiert. Bekanntlich wurden Thema wie Zeitpunkt der Veröffentlichung von westdeutschen Kritikern als unangemessen empfunden und bildeten den Auslöser des sogenannten „deutsch-deutschen Literaturstreits“. Dieser Umstand hat mit dazu beigetragen, dass die Vielschichtigkeit des Textes ebenso wenig erkannt wurde wie die Tatsache, dass das Ich in dieser Erzählung dem eigenen „blinden Fleck“ weitaus näher kommt als in allen anderen Texten. Von eigener Feigheit ist die Rede, vom „beschämende(n) Bedürfnis, mich mit allen Arten von Leuten gut zu stellen“ (WB 14), vom „bevorzugten Leben“ (WB 15), von „Selbstzensur“ (WB 36) und „Angst“ (WB 50). Eine gewisse Überhöhung der eigenen Person, die sich im Text durchaus findet, wird mehrfach abgedämpft, so etwa, indem das Ich einen Bezug zur Situation der russischen Autorin Anna Achmatova herstellt, die unter Stalin „zwanzig Jahre lang einen persönlichen Begleiter gehabt (haben soll)“. Angesichts dieses Lebensschicksals erkennt das Ich: „Mir hatten sie nicht einmal die Instrumente gezeigt“ (WB 21). Aber noch wichtiger ist die schonungslose Selbstkritik, wenn das Ich Georg Büchner paraphrasierend notiert, es „log und katzbuckelte und geiferte und verleumdete aus uns heraus, und es gierte nach Unterwerfung und nach Genuß. Nur: Die einen wußten es, und die anderen wußten es nicht“ (WB 22).⁴⁰

Derartige Fragen, die den Text betreffen, spielten allerdings in der nach 1989 einsetzenden Debatte um „Was bleibt“ keine Rolle.⁴¹ Thomas Anz hat 1991 in der Dokumentation zum „Literaturstreit im vereinten Deutschland“ treffend hervorgehoben, dass Christa Wolf und ihre Erzählung „Was bleibt“ von Anfang an kein geeignetes Objekt darstellten, um das vermeintliche „Versagen der deutschen Intellektuellen gegenüber dem zweiten totalitären Sündenfall in der jüngeren deutschen Geschichte“ nachzuweisen. Denn in der Tat war Christa Wolf in „Was bleibt“ mit nichts anderem beschäftigt als mit der „Aufarbeitung“ gerade auch der eigenen Schuldanteile. Die Erzählung ging vor dem Hintergrund der entwickelten Erinnerungs- und Reflexionsstruktur neben dem in der Überwachung durch das Ministerium für Staatssicherheit zum Ausdruck kommenden Zustand der DDR der Frage nach, was die Ich-Erzählerin bislang daran hinderte, unverstellt Ich zu sagen und die „Grenzen des Sagbaren“ zu überschreiten. „Es ist ein gespaltenes Selbst, von dem ‚Was bleibt‘ erzählt. In einigen

40 In Georg Büchners „Dantons Tod“ (1835) hatte es geheißen: „Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet?“ – Inwieweit das Verdrängen des eigenen Ungenügens das Leben im Einzelfall einfacher machen kann, darauf ist Christa Wolf im Gespräch eingegangen. Siehe Gansel/Wolf, „Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben“. In diesem Band, S. 361.

41 In „Stadt der Engel“ versucht die Ich-Erzählerin der Freundin Sally die Atmosphäre der Wendezeit von 1989/90 nach dem Erscheinen eines Textes zu beschreiben, bei dem es nicht fern liegt, „Was bleibt“ zu assoziieren: „Den ersten Schub der Hexenjagd hattest du hinter dir, einer deiner Texte, der einen Tag deines Lebens unter Kontrolle beschreibt, hatte Anlaß gegeben, dir eine Anmaßung zu unterstellen, dan die du im Traum nicht gedacht hattest“ (SdE 203).

Passagen tritt die von jungen Männern observierte Ich-Erzählerin in einen Dialog mit der Stimme des Gewissens in ihr, ‚meinem inneren Zensor‘, wie Thomas Anz kommentiert.⁴² Und wohl keine andere Autorin ist frühzeitig so weit an die eigenen „blinden Flecken“ gegangen wie Christa Wolf. Umso bedrückender ist es – gerade auch im Rückblick –, auf welche Weise die Autorin in eine öffentliche Debatte hineingeriet, bei der es im Kern letztlich nicht um sie selbst ging.⁴³

Da in der Diskussion seit 1989 mehrfach die Vermutung geäußert wurde, Christa Wolf habe ihren Text der mit der Wende entstandenen neuen Situation angepasst, seien nachfolgend einige wenige Aspekte angesprochen, die sich bei einem ersten, freilich nur vorläufigen Vergleich der Fassungen zeigen. Von der Erzählung „Was bleibt“ finden sich im Nachlass von Christa Wolf elf Manuskriptteile (Signaturen 816 bis 826), die vom 25. März 1979 bis zum November 1989/1990 reichen. Die ersten beiden Fassungssteile (Signatur 816 und 817) sind erste Vorstufen zu „Was bleibt“, es handelt sich um handschriftliche und maschinenschriftliche Skizzen von jeweils nur 20 bzw. 19 Seiten. Die letzten beiden im Nachlass vorliegenden Fassungen (Signaturen 825 und 826) sind zum einen ein Exemplar des Luchterhand Verlages mit Titelei (Signatur 825) sowie zum anderen zwei Verlagskopien des Textes (Signatur 826) mit einigen wenigen handschriftlichen Korrekturen. Ein Vergleich der verschiedenen Fassungen zeigt, dass die Grundstruktur der Erzählung wie auch die zentralen stofflich-thematischen Linien mit den entsprechenden Vernetzungen bereits im Sommer 1979 vorlagen. Bei den Bearbeitungen vom November 1989 handelt es sich ab der Fassung mit der Signatur 819 um kleinere stilistische Korrekturen, die den Inhalt bzw. die Botschaft des Textes nicht tangieren.

Das erste Textfragment mit der Signatur 816 (25. März 1979 – 27. Juli 1979) enthält kurze Skizzen, die mit den Titeln „Von etwas anderm“, „Erinnerung an heute“, „An heute erinnern“ und „Die Achmatowa“ überschrieben sind. „Von etwas anderm“ ist eine handschriftliche Ausarbeitung, die schon auf ein zentrales Moment des Textes verweist, auf die „ungezwungene Sprache“, die das Ich noch nicht gefunden hat:

„In einer ungezwungenen Sprache, die ich noch nicht gefunden habe, kann ich eines Tages womöglich auch darüber reden. Dann würde ich nicht, wie ich es heute mußte (und darum sage ich nichts) mit Autos anfangen, mit roten, grünen, blauen und weißen – in der letzten Woche waren es vor allem weiße –; aber wo fängt heute eine Erzählung noch mit einem Auto an, mit dem zwei bis drei junge Herren, Kollegen, Genossen (wir nennen sie unzutreffend ‚Herren‘), die sich

42 Anz, Thomas: Einleitung. In: „Es geht nicht um Christa Wolf“. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. Herausgegeben von Thomans Anz. München: edition spangenberg 1991, S. 7 – 28, hier: S. 23. In diesem Zusammenhang heißt es an einer Stelle: „Was sie [Christa Wolf – der Verf.] daran hinderte, in ihrer literarischen und politischen Opposition, ihrer ‚leisen Dissidenz‘ gegenüber dem SED-Regime noch weiter zu gehen, weniger Kompromisse zu schließen und die Grenzen des für diesen Machtapparat noch Zumutbaren zu überschreiten, hat sie selbst genau gesehen, beschrieben, analysiert und kritisiert“ (ebd.).

43 Vgl. ebd.

nichts dabei denken, wenn sie stundenlang, solange ihre Arbeitszeit eben dauert, auf einem Parkplatz in ihrem Auto sitzen bleiben, Zeitung lesen, Bockwürste essen, die sie manchmal durch einen aus ihrer Mitte von jenem Bockwurst- und Bierstand holen lassen, der glücklicherweise im Nachbarhaus untergebracht ist und die sich nicht zu schade sind, Brause aus der Flasche zu trinken, ich habe es einmal gesehen. Das war übrigens gestern vormittag, um 11.15 Uhr“.⁴⁴

Auf der folgenden Seite finden sich handschriftliche Notizen, die untereinander geschrieben bereits bestimmte Reflexionslinien sowie Figurenbezüge des Textes fixieren. Es sind dies: „Heimatverlust/Dichterlesung: Struktur des Hintergrunds/Friedrichstraße/Achmatowa hatte 20 Jahre lang ihren persönlichen Bewacher/Das Wahnsystem, den gesunden Körper allmählich auffrißt [...]“.⁴⁵

Heimatverlust
Dichterlesung: Struktur des
Hintergrunds
Friedrichstraße
Achmatowa hatte 20 Jahre
lang ihren persönlichen Be-
wacher.
Das Wahnsystem, e das
gesunden Körper allmählich
auffrißt.
... annehmen u. annehmen, e
D nicht um einen Fortschritt, sondern
um ein festes handelt.
Am Schluss wurde ich: sie haben sie
Recht, mich was mich selber per die
wachen (was meinen Klaimant.)

Handschriftliche Notizen von Christa Wolf zu „Was bleibt“ (Signatur 816).

44 Akademie der Künste (AdK), Berlin, Archiv Christa Wolf. Signatur 816. Ich danke Gerhard Wolf für die Möglichkeit, die Unterlagen zu „Was bleibt“ einzusehen. Sabine Wolf (Akademie der Künste) danke ich für die Unterstützung. Die Seiten in der Akte 816 sind nicht paginiert.

45 Ebd.

In weiteren Ausarbeitungen – immer noch in der ersten Manuskriptstufe (Signatur 816) – wird erkennbar, was mit den Notizen zur Ortsangabe Friedrichstraße, zur Achmatowa oder zur Dichterlesung gemeint ist. So setzt der handschriftliche Entwurf vom 18.04.1979 mit der Überlegung ein: „Einmal werde ich alt sein, und wie würde sie sich dieser Tage erinnern?“ Im weiteren Verlauf der entworfenen Passage wendet sich der Blick der Protagonistin aus dem Berliner Zimmer ihrer Wohnung, in das sie barfuß läuft, sofort der Friedrichstraße zu:

„Der Parkplatz war belebt, sie interessierte nur die erste Reihe. Langsam, methodisch suchte sie mit dem Blick die zwanzig Wagen ab, die infrage kamen, ärgerte sich wieder, daß sie kein Fernglas besaß, zögerte, bis die zwei Leute aus dem hellblauen ‚Wartburg‘ ausstiegen, ein Ehepaar, führte den Blick zurück: nichts. Alle geparkten Autos waren leer, wenn sie richtig sah.“⁴⁶

Die Skizzen der frühen Entwürfe bestätigen, dass das auslösende Moment der Aufstörung in der von der Ich-Erzählerin wahrgenommenen Observierung durch das Ministerium für Staatsicherheit liegt. Auf einem weiteren Blatt – immer noch im Konvolut mit der Signatur 816 – finden sich handschriftliche Notizen, die erkennen lassen, in welchem hohem Maße sich das Ich durch die Vorgänge der Beobachtung angegriffen fühlt. Nun könnte der Eindruck entstehen, dass die Entwürfe darauf zusteueren, ein Ich zu entwerfen, das sich in einer Opferrolle befindet. Genau dieser Vorwurf wurde nach dem Erscheinen des Textes 1989 von Teilen der Literaturkritik erhoben. Aber das ist mitnichten der Fall, denn schon in den ersten Entwürfen wird immer wieder der eigene „blinde Fleck“ umkreist. Es ist von der Angst die Rede, dass „sie ihr ‚Gesicht verliert“, d. h. „so wird wie diese“, gesprochen wird von der „Schuld des Verstricktseins, des Mitspielens auch noch ‚danach“, oder auch davon, dass „die schlechtesten Eigenschaften, die man hat, die Schwächen, aufgerührt werden – an denen ‚kriegt‘ man dich.“⁴⁷ Und schließlich notiert Christa Wolf einen Satz, der im Sommer 1979 fast schon wie ein früher Abgesang auf die DDR wirkt: „Brüderlichkeit als Stichwort für alles: ist verloren“. Das Wort ‚Brüderlichkeit‘ spielt auch in der Endfassung des Textes eine Rolle, aber anders als im Entwurf ist dem Lexem „Brüderlichkeit“ nun eine Zukunftshoffnung eingeschrieben und die Erfahrung, dass Autor und Leser im Bunde sind.⁴⁸

Unter der Signatur 817 finden sich 19 Blatt, die eine weitere Bearbeitungsstufe insofern darstellen, als es sich um Maschinenschrift mit einigen wenigen handschriftlichen Korrekturen handelt. Überschriften sind die Textentwürfe mit „Heute. Erinnerung“ (Meteln, 24.5.79), „Observation“ (Meteln, 29.5.79), „Metapher“ (Meteln, 22.6.79), „Von etwas anderm“ (ohne Angabe von Ort und Zeitpunkt des Entstehens).⁴⁹ Der Entwurf „Observation“ setzt erneut ein mit „Einmal, dachte ich: bald würde

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd. Das Wort „Brüderlichkeit“ stiftet bei der Lesung der Ich-Erzählerin in einer Berliner Bibliothek zwischen den Zuhörern eine Art von Gemeinschaft, die ihnen trotz der erfahrenen regressiven politischen Verhältnisse Hoffnung gibt.

49 Akademie der Künste (AdK), Berlin, Archiv Christa Wolf. Signatur 817.

ich alt sein“. Allerdings folgt nicht – wie im ersten Entwurf 816 – ein sofortiger Übergang zu den parkenden Autos mit den jungen Männern vom Ministerium für Staatssicherheit, vielmehr findet sich eine Beschreibung von alltäglichen Handlungen und Reflexionen, die das Ich vollzieht, um den Zeitpunkt hinauszuzögern, da sie fast schon zwangsweise den Blick auf die parkenden Autos in der Friedrichstraße richten muss. Als es dann soweit ist, kann das Ich fast aufatmen, denn: „Es stand keiner da. Soweit ich sehen konnte – und natürlich hatte ich mir die Brille aufgesetzt – waren die Autos in der ersten und auch die in der zweiten Reihe unbesetzt.“⁵⁰ Der maschinenschriftliche Entwurf fixiert im weiteren Reflexionen über die Phasen der Bespitzelung, etwa die Situation, in der das Ich spät in der Nacht plötzlich aufsteht, das Licht anknipst, ans Fenster tritt und zu den Überwachern herüberwinkt. Worauf „sie ihre Scheinwerfer dreimal hintereinander kurz aufblendeten und uns so bewiesen: Sie hatten Humor.“⁵¹ Obwohl diese Reaktion das Ich kurzzeitig gelassener stimmt, wird das Gefühl der Angst immer stärker, und es gibt wiederum den Hinweis auf die „neue Sprache“. Dabei werden die eigenen Ängste ins Verhältnis gesetzt zu dem, was anderen Menschen zugefügt werden kann. Ausgehend davon bedenkt das Ich die eigene privilegierte Situation, für die es nur dann eine Legitimation sieht, wenn versucht wird, die „Grenzen des Sagbaren“ zu überschreiten:

„Angst. Eimal, in ihrer neuen Sprache, würde sie auch darüber reden können, dachte sie, und es würde schwierig sein, weil es einfach schien. Die Unruhe. Die Schlaflosigkeit. Die Tabletten. Die Träume. Es ließe sich schildern, dachte sie. Aber wozu? Es gab auf der Welt andere Ängste als diese kleine bescheidene Angst, und es würde sie langweilen, auch genieren, davon zu reden. Wie ihr das Haar ausging, büschelweis, bis es dünn war wie vor vielen Jahren nach dem Typhus. Na und? Was weiter? Es war wieder gewachsen. Die Tabletten lagen ungebraucht in der Schublade. Es renkte sich alles ein. Ich lebe, sagte sie sich jeden Tag, unter extrem bevorzugten Bedingungen, und was ein solches Leben rechtfertigen könnte, wäre allein der Versuch, an dieser oder jener Stelle die Grenzen des Sagbaren zu überschreiten, ungeachtet, besser: trotzend, nein: eingedenk der Tatsache, daß Grenzverletzungen aller Art gehandelt werden.“⁵²

Schon in diesem frühen Entwurf also benennt das Ich die Hemmung, von den eigenen Ängsten zu berichten angesichts dessen, was anderen widerfährt.⁵³

Zwischen dem 23. Juni 1979 und dem 26. Juli 1979 lag schließlich ein maschinenschriftlicher Entwurf von 85 Seiten vor (Signatur 818), der einige wenige handschriftliche Korrekturen aufweist und die Grundlage für weitere Überarbeitungsstufen bildete.⁵⁴

50 Akademie der Künste (AdK), Berlin, Archiv Christa Wolf. Signatur 817. Observation, S. 2.

51 Ebd., S. 7.

52 Ebd., S. 8.

53 Vgl. dazu WB, S. 15 f.

54 Akademie der Künste (AdK), Berlin, Archiv Christa Wolf. Signatur 818. Auf Seite 1 des

Meteln, 23.6.79

Was bleibt

deutlich
Heute nacht wurde ich ~~im~~ beim Namen gerufen und mußte, da der Ruf unausweichlich war, laut mit Ja antworten. Dann erwachte ich, den Ruf und meine Antwort im Ohr, und schlief nicht wieder ein. Ich sollte wohl anfangen.

Es ist zu früh, ich weiß es. Aber ist es nicht immer zu früh? Jene andere Sprache, die ich im Kopf, noch nicht auf der Zunge habe - werde ich sie je sprechen? Einmal werde ich alt sein. Wie aber werde ich mich dann dieser Tage erinnern? Etwas in mir zieht sich ~~im~~ Schreck zusammen, wie es sich glückhaft erweitern kann, wenn ich plötzlich froh werde. Wann war ich es zuletzt? Das will ich jetzt nicht wissen. ~~Ich~~ will wissen, was bleibt.

Die hehmütige Frage treibt von mir weg, geht mir zehn, zwanzig Jahre voraus, ein ~~ein~~ dunklen kühnen ~~Weg~~ Flug, der mich mitnimmt, ~~danke-ich~~ bis ich spüre, daß es mich zerreißt. ^{Signatur} Es trennt sich von mir der Beobachter, der in mir saß und sich so oft meiner Augen bediente, ~~flugschnell~~ jetzt, ich würde beten, hätte ich es je gekonnt, sieht er mich fremd mit um Jahrzehnte älteren, das heißt ganz jungen ~~an~~ Augen an, spöttisch und nüchtern und unbestechlich. Alarmiert, als läute eine Glocke in mir Sturm, an die lange Zeit niemand gerührt hat,

sah ich sie
aufspringen - es war ein Morgen im März. Grau, kühl, auch nicht mehr allzu früh -, sah sie barfuß über die Auslegeware im Schlafzimmer, den Kokosläufer im Flur, den schön gemusterten Teppich im Berliner Zimmer laufen, die schweren Vorhänge zurückreißen, mit dem scharfen Geräusch, das Eisenringe auf Eisenschiene machen, das Fenster zum Hinterhof öffnen, der, von übervollen Mülltonnen und Bauschutt eingenommen, ~~menschen~~ leer war, still,

Seite 1 des Typoskripts von „Was bleibt“ (Signatur 818).

Wenngleich der Anfang des Entwurfs nicht mit der publizierten Endfassung übereinstimmt, finden sich in diesem Text auf der stofflich-thematischen Ebene bereits sämtliche der für die Botschaft der Erzählung zentralen Reflexionen, Figuren, Episoden. Dazu gehören:

Textes ist das Datum notiert, der 23.6.79. Auf Seite 78 (von 85 Seiten) steht am linken Rand oben mit Maschine „Do.26.7.79“.

- der Hinweis auf das Schicksal der russischen Autorin Anna Achmatowa, die über zwanzig Jahre vom KGB observiert wurde und vor deren Hintergrund sich die eigene Überwachung lächerlich ausnimmt,
- drei Briefe, von denen der zweite von einem ihrer „vertrautesten Freunde“ stammt, von dem wiederum ein anderer Freund berichtet hatte, „er sei seit langem ein fester Mitarbeiter der anderen und auf sie ‚angesetzt‘“ (46)⁵⁵,
- die Einführung von Figuren, die die Generation der Jüngeren verkörpern, die längst die Vorsicht gegenüber der Macht wie ein auf Ausgleich bedachtes Verhalten aufgegeben haben (44),
- die Begegnung mit „dem Mädchen“, das die Erzählerin in ihrer Wohnung aufsucht und dem sie ein Manuskript zum Lesen gibt, nach dessen Lektüre das Ich erkennen muss, in welcher Weise die „Grenzen, an denen sie sich abarbeitete“, für die junge Generation gefallen waren (61),
- die Fragen einer jungen Frau, die nach der Lesung eine offene Diskussion über die Probleme der Gegenwart motiviert (79),
- die beiden jungen Leute, „ein junger Mann und ein junges Mädchen“, die nach dem Ende der Veranstaltung „das Nachspiel, den Epilog“ eröffnen, in dem sie der Erzählerin davon berichten, dass „man die Wartenden unten mit Polizei auseinandergetrieben hat?“ (79),
- das abschließende Telefongespräch mit der „älteren Tochter“, die von einem Freund bereits von der Lesung erfahren hat (84),
- das Textende, in dem abschließend der Verweis auf die „andere Sprache“ fällt und der hier so lautet:

„*Sie* schrieb sich seine Nummer auf, *dann sah ich sie* durch die Zimmer gehen und alle Lichtschalter ausdrehen, bis nur noch ihre Schreibtischlampe brannte. *Diesmal, Brüderchen, hätten sie uns aber beinahe gehabt.* Diesmal haben sie, ob sie es nun drauf angelegt hatten oder nicht, den richtigen Punkt getroffen, wie? – *Den du nicht nennen wolltest, Schwester, vergiß es nicht. – Wo werd ich denn.* Obwohl. In meiner anderen Sprache, die ich im Kopf, noch nicht auf der Zunge habe *Eines Tages, denk ich mir, sprechen wir beide aus einem Mund, Bruder, ganz leicht und frei.* Es ist noch zu früh, *ich weiß,* aber ist es nicht immer zu früh? Einmal werde ich alt sein. Sollte ich nicht einfach hinsetzen an diesen Tisch, unter die Lampe, das weiße Papier nehmen, den Stift, und anfangen? Bedenken, was bleibt. Was wachsen soll. Was uns wohl anstünde. Was dagegen besser nicht allzu stabil geriete. Was dieser Stadt zugrunde liegt, und woran sie zugrunde geht. Und daß es kein Unglück gibt außer dem: nicht zu leben. *Und am Ende keine Verzweiflung außer der einen: Nicht gelebt zu haben*“ (85).⁵⁶

55 Ebd. Alle Seitenangaben beziehen sich auf die Rohfassung mit der Signatur 818.

56 Ebd. (Hervorhebungen – C.G.). In der dann publizierten Fassung lautet der Absatz: „*Ich* schrieb mir die Nummer auf. *Ich ging* durch alle Zimmer und drehte alle Lichtschalter aus, bis nur noch die Schreibtischlampe brannte. Diesmal hatten *sie mich* aber beinahe

Betrachtet man die ersten Entwürfen von „Was bleibt“ bis zu der hier zitierten ersten maschinenschriftlichen Fassung von 85 Seiten (Signatur 818), dann fällt auf, dass Christa Wolf eine Art Traum-Ich installiert, das sich im Selbstgespräch mit einem abgespaltenen Ich und in einem imaginierten Gespräch mit dem Bruder („Brüderchen“) befindet. Auf diese Weise werden zwei bzw. drei Stimmen gegeneinandergestellt bzw. in einen Dialog gebracht (Er-/Sie-Erzähler und Bruder auf einer Traumebene sowie eine Ich-Erzählerin auf der real-fiktiven Ebene). Interessant dabei ist, dass vom Traum-Ich Gedanken fixiert werden, die über das hinausgehen, was das ‚reale Ich‘ sich zu diesem Zeitpunkt zu sagen traut.⁵⁷ Insofern irritieren das „zweite Ich“ wie auch die imaginierte Bruderstimme die auf der Gegenwartsebene reflektierende Ich-Erzählerin, stören sie auf und bestärken sie in dem immer dringlicher werdenden Selbstanspruch, die „Grenzen des Sagbaren zu überschreiten“.⁵⁸ Es ist dies eine Forderung, die schon

gehabt. Diesmal haben sie, ob sie es nun darauf angelegt hatten oder nicht, den Punkt getroffen. Den *ich* eines Tages, in meiner neuen Sprache, benennen würde. Eines Tages, *dachte ich*, werde ich sprechen können, ganz leicht und frei. Es ist noch zu früh, aber ist es nicht immer zu früh. Sollte *ich mich* nicht einfach hinsetzen an diesen Tisch, unter diese Lampe, das Papier zurechtrücken, den Stift nehmen und anfangen. Was bleibt. Was *meiner Stadt* zugrunde liegt und woran sie zugrunde geht. Daß es kein Unglück gibt außer dem, nicht zu leben. Und am Ende keine Verzweiflung außer der, nicht gelebt zu haben.“ (WB 76, Hervorhebungen – C.G.)

57 So heißt es im Text mit Blick auf das Traum-Ich: „Da man sich einen Traum nicht verweisen, wohl auch nicht vorwerfen kann, lachte sie laut auf, um mir zu beweisen, daß sie über den Dingen stand. Das Lachen klang gezwungen. Keine Angst. *Meine anderere Sprache, dachte sie*, immer noch damit beschäftigt, mich zu täuschen, während sie das Geschirr in das Spülbecken stellte, *ihr Bett machte*, ins Vorderzimmer zurückging und endlich am Schreibtisch saß, der mit Papieren bedeckt war – *ihre andere Sprache*, die in ihr zu wachsen begonnen hatte, zu ihrer vollen Ausbildung aber noch nicht gekommen war, würde – *so stellte sie sich das vor* – gelassen das Sichtbare dem Unsichtbaren opfern; auf das aufdringlich Vorhandene beinahe ganz verzichten können, aufgehört haben, die Gegenstände – nicht Dinge, das ist der Unterschied! – nach ihrem Aussehen zu beschreiben – tomatenrote, weiße Autos, lieber Himmel? – und würde, mehr und mehr, das unsichtbare Wesentliche durchscheinen lassen, ein Hauch zuerst, ein Umriß, ein Schatten, die aber, freudig hervorgelockt, gehegt und gepflegt durch ihre neuen Behutsame Sprache, sich entwickeln würden, hervortreten, Kontur annehmen, Farbe und Gestalt“ (Signatur 818, Blatt 8, Hervorhebungen C. G.).

58 Dieser Anspruch, die „Grenzen des Sagbaren“ zu überschreiten, findet sich in sämtlichen Textentwürfen wie auch in der publizierten Fassung: „Nur keine Angst. In jener anderen Sprache, die ich im Ohr, noch nicht auf der Zunge habe, werde ich eines Tages auch darüber reden. Heute, das wußte ich, wäre es noch zu früh“ (WB 5); „Einmal, in meiner neuen freien Sprache, würde ich auch darüber reden können“ (WB 15); „die Grenzen des Sagbaren zu überschreiten, der Tatsache eingedenk, dass Grenzverletzungen aller Art gehandelt werden“ (WB 16); „Nachdenken über die Grenzen des Sagbaren; mit welchen Wörtern beschreibt man die Sprachlosigkeit des Gewissenlosen“ (WB 21); „Eines Tages, dachte ich, werde ich sprechen können, ganz leicht und frei“ (WB 76). Vgl. dazu bereits

die homodiegetische Erzählerin in „Kindheitsmuster“ (1976) gegen Ende des Textes im Rahmen einer Traumepisode herausgestellt hat:

„Nachts werde ich – ob im Wachen, ob im Traum – den Umriß eines Menschen sehen, der sich in fließenden Übergängen unaufhörlich verwandelt, durch den andere Menschen, Erwachsene, Kinder, ungezwungen hindurchgehen. Ich werde mich kaum verwundern, daß dieser Umriß auch ein Tier sein mag, ein Baum, ein Haus sogar, in dem jeder, der will, ungehindert ein und aus geht. Halbbewußt werde ich erleben, wie das schöne Wachgebilde immer tiefer in den Traum abtreibt in immer neuen, nicht mehr in Worte faßbare Gestalten, die ich zu erkennen glaube. Sicher, beim Erwachen die Welt der festen Körper wieder vorzufinden, werde ich mich der Traumerfahrung überlassen, mich nicht auflehnen gegen die Grenzen des Sagbaren“.⁵⁹

Das Ich in „Kindheitsmuster“ identifiziert „Grenzen des Sagbaren“, weil ihm bewusst wird, dass man mit Sprache nicht alles fassen kann – davon war bereits in „Nachdenken über Christa T.“ die Rede – und zudem gewisse Verbotsregeln für das Sprechen existieren. Gerade daraus resultiert das Bestreben, für Erfahrungen, die jenseits dieser Grenzen liegen, eine Darstellungsform zu finden.⁶⁰ Auffällig in diesem Rahmen ist der Umstand, dass die Ich-Erzählerin den Traum benötigt, um die sich selbst auferlegten Begrenzungen zu lockern. Es handelt sich dabei nicht zufällig um ein Experiment, dem das Ich sich nur kurzzeitig ausliefert und bei dem es die Fäden in der Hand zu behalten sucht. In „Was bleibt“ geht Christa Wolf einen Schritt weiter, indem es zur Aufhebung der Aufspaltung des Ich kommt.

Diese Entscheidung für eine spezifische Erzählform des Textes wird mit der nächsten Bearbeitungsstufe (Signatur 819) verändert. Bei dem Konvolut mit der Signatur 819 handelt sich um einen für die DDR typischen Maschinendurchschlag von 66 Blatt mit einigen wenigen handschriftlichen Korrekturen. Datiert ist diese Fassung, in der sich im Text keine Hinweise auf das Entstehungsdatum finden, auf den 1. Juni 1979 – 30. November 1989. Mit dieser Fassung findet Christa Wolf – was die Ebene des discours betrifft – zur Endform der Erzählung. Sie löst das Mit- und Gegeneinander der drei Stimmen auf und baut statt dessen durchweg auf ein Erzähler-Ich. Diese Entscheidung führt einerseits mit Blick auf das ‚Wie‘ des Erzählens zu einer Vereinfachung der Erzählstruktur. Andererseits scheint die Veränderung dem Anliegen der Autorin eher zu entsprechen, unverstellt ‚Ich‘ zu sagen. Auf (erzählerische) ‚Absicherungen‘, wie sie letztlich durch die Aufspaltung des Erzähler-Ichs zustande

Gansel, Carsten: Die „Grenzen des Sagbaren überschreiten“ – Zu ‚Formen der Erinnerung‘ in der Literatur in der DDR. In: Ders. (Hg.): Rhetorik der Erinnerung – Gedächtnis und Literatur in den ‚geschlossenen Gesellschaften‘ des Real-Sozialismus zwischen 1945 bis 1989. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 19 – 38.

59 Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1976, S. 530 f.

60 Siehe dazu bereits den profunden Beitrag von Jäger, Manfred: Die Grenzen des Sagbaren. Sprachzweifel im Werk von Christa Wolf. In: Drescher, Angela (Hg.): Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien-Dokumente-Bibliographie. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1989, S. 309 – 330, hier: S. 310.

kommen, wird verzichtet. Anders gesagt: Ab Fassung 819 wie auch in der dann publizierten Fassung von „Was bleibt“ bedarf es für das Sprengen der „Grenzen des Sagbaren“ keiner Separierung mehr im Rahmen eines Traumes.⁶¹

Von Interesse für die Endphase der Arbeit an der Erzählung sind einige handschriftliche Notizen vom 27.07.1979 (Meteln), die also zu einem Zeitpunkt fixiert wurden, da bereits eine erste vollständige Fassung des Textes (Signatur 818) vorlag. Die Notizen sind überschrieben mit „Was bleibt“ und reflektieren die Folgen der Überwachung für das Ich, allerdings handelt es sich nicht um Fiktionales, sondern um grundsätzliche Überlegungen, die Christa Wolf anscheinend angestellt hat, um sich selbst Klarheit darüber zu verschaffen, welche Konsequenzen die offensichtliche Observation durch die Staatssicherheit für sie selbst hat. Möglicherweise handelt es sich auch um Notizen, die Ausgangspunkt für eine weitere Bearbeitung des Textes sein sollten. Konstatiert wird in den Notizen vom 27.07.1979 eine den Kern der Persönlichkeit erfassende Irritation und Aufstörung, die letztlich zu einer Entfremdung von der Stadt (Berlin) führt und einen „Heimatverlust“ bedeutet⁶²:

„Das Unheimliche hervorheben, das sie erst allmählich versteht. Als sie begreift, daß diese observierenden Posten – in Gestalt von Wagen – aus ihr selbst herausgetrieben sind, daß ‚ihre Stadt‘ ihr damit sie selbst sich entgegenstelle. Daß ‚ihre Stadt‘ sie zum Objekt macht, daher der extreme Schmerz, die unheimliche Angst, das Grauen“.⁶³

Ausgehend davon bedenkt Christa Wolf „nun mehrere Wege“ einer möglichen Reaktion auf die Observierung. Eine erste Variante wird so fixiert:

„versteinern, Objekt werden, werden ‚wie sie‘: da die Geschichte des Freundes, den sie selbst einmal tödlich beleidigt (sowie Frauen politisch handeln, werden sie auch als pol. Gegner ‚ernst‘ genommen, gibt es keine Nachsicht, keine Schonung für sie)“.⁶⁴

Bemerkenswert ist der Hinweis auf die besondere Stellung von Frauen, die nur solange mit Schonung rechnen können, da sie sich aus politischen Belangen heraushalten. Eine zweite Reaktionsweise, die Christa Wolf bedenkt, kann darin liegen, „sich in unfruchtbarer, haßvoller Gegnerschaft (zu) verzehren – also auf andere Weise doch auch werden ‚wie sie““. Unter drittens notiert die Autorin knapp: „gleichgültig werden, ‚sich

61 Die Entscheidung für den durchgehenden Einsatz einer homodiegetischen Erzählinstanz kann aber auch mit einem grundsätzlichen Arbeitsverfahren von Christa Wolf zusammenhängen, die oftmals in den ersten Entwürfen in der dritten Person geschrieben und dann sukzessive im Fortschreiten der Arbeit konsequent in die erste Person gewechselt hat.

62 Das Lexem „Heimatverlust“ war bereits in den handschriftlichen Notizen (Signatur 816) als ein Sinnzentrum fixiert worden.

63 Akademie der Künste (AdK), Berlin, Archiv Christa Wolf. Signatur 816. Obwohl die handschriftlichen Notizen den 27.07.1979 als Entstehungsdatum fixieren, also aus einer Phase stammen, da bereits die Grundfassung des Textes vorlag (23.6.79/26.7.79), befinden sie sich im Konvolut mit der Signatur 816.

64 Ebd. (Unterstreichungen im handschriftlichen Original).

zurücknehmen“⁶⁵, um dann als letzte Variante, viertens, einen produktiven Umgang mit der entstandenen Situation zu finden und diese als „Gelegenheit (zu) nehmen, sich selbst und zu sich selbst zu finden, selbstbewusst, autonom zu werden, souverän“.⁶⁵

Betrachtet man den weiteren Verlauf der Entstehungsgeschichte von „Was bleibt“ dann ist zu konstatieren, dass keine der fixierten möglichen Reaktionsweisen im Text umgesetzt wird, der Gender-Aspekt wird nicht vertieft und es werden auch keine neuen Reflexionen, Handlungen oder Figurenreden in den Text eingebaut. Ein stofflich-thematischer Ausbau der vorliegenden Fassung (Signatur 818) erfolgt nicht. Insofern bleibt in der publizierten Fassung – außer der Vision von der „neuen Sprache“ – offen, ob und wie das Ich sich angesichts der Eingriffe des Ministeriums für Staatssicherheit in Zukunft verhalten wird.

Man wird in der Literatur in der DDR zu Ende der 1970er Jahre und auch danach kaum einen Text finden, in dem die Aufstörung einer Person durch die gezielt erkennbaren Aktivitäten des Ministeriums für Staatssicherheit mit ihren psychischen Folgen für ein Schriftsteller-Ich (Angst, Unruhe, Schlaflosigkeit, Träume, Haarausfall) in dieser Weise geschildert und gleichzeitig – und darauf kommt es an – ins Verhältnis zur eigenen privilegierten Position gebracht werden, wie dies bei Christa Wolf in „Was bleibt“ der Fall ist. Dabei ist die beständige Aufforderung, endlich die „neue Sprache“ zu finden, mit einer selbstkritischen Abrechnung und der Erkenntnis verbunden, dass die nachfolgende Generation bereits einen Schritt weiter ist: „Ich dachte: Es ist soweit. Die Jungen schreiben es auf“ (WB 54).

5 Abschluss

Nun wird man den hohen Anspruch der Ich-Erzählerin, den eigenen „blinden Flecken“ schonungslos auf den Grund zu gehen, nur bedingt verallgemeinern können. Christa Wolf ist nach 1989 durch die Veränderung der politischen Verhältnisse und die Angriffe gegen die eigene Person permanent damit beschäftigt gewesen, den eigenen Schuldanteilen nachzugehen.⁶⁶ Dabei war es wohl nicht die Kritik als solche, die sie schockierte, sondern die an die Substanz gehende Beschädigung und Umwertung von ‚Leben‘. Wolf Lepenies hat mit Blick auf den Osten von einer „Delegitimierung von Biographien“ gesprochen. Es nimmt daher nicht wunder, wenn es Christa Wolf – zeitweise – die Sprache verschlug und von der erhofften neuen nicht die Rede sein konnte. Davon zeugen sämtliche Texte, die in „Hierzulande Andernorts“ publiziert wurden und eine Durchgangsstufe zu „Stadt der Engel“ bilden.⁶⁷ Es sind Gedenkreden, Essays, Erinnerungen, kurze Prosa,

65 Ebd. (Die jeweiligen Reaktionsweisen sind in der Skizze auch entsprechend von 1 bis 4 nummeriert).

66 Siehe dazu meine Rezension zu Christa Wolfs „Hierzulande Andernorts“. Gansel, Carsten: Von den Schwierigkeiten, Ich zu sagen. Auf der Suche nach einem bewohnbaren Land. Zu Christa Wolfs „Hierzulande Andernorts“. In: Freitag v. 09.07.1999.

67 Wolf, Christa: Hierzulande Andernorts. Erzählungen und andere Texte 1994 – 1998. München: Luchterhand Verlag 1999 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle HA).

die dann später in überarbeiteter Form in den letzten Roman eingebaut werden. Die 1999 erschienenen Texte sind durchgängig eine Reaktion auf die „Realien“ nach 1989, auch auf jene „Kränkungen“ durch Teile der deutschen Öffentlichkeit. „Warum brauchen wir immer noch und immer wieder Sündenböcke“, heißt es fragend. Die Begegnung mit dem Neuen – in diesem Fall das Bummeln auf der Third Street von Los Angeles, wo eigentlich Lockerheit angesagt ist – gerät einmal mehr zum Erinnerungsgenerator. Christa Wolf bekennt sich zu „Leitbildern“ früherer Jahre, „die Bredel, Seghers, Fürnberg, Becher, Weiskopf, Kuba und alle ihre weniger bekannten Gefährten“, die sie als „tragische Generation“ betrachtet, eine Generation, die „erbarmungslos zwischen den Fronten zerrieben wurde und die auf Nachsicht der Nachgeborenen nicht rechnen kann“ (HA 21). Inzwischen träfe das Verdikt für die eigene Generation zu. Bezugnehmend auf Adorno, notiert die Erzählerin „es gibt kein richtiges Leben im falschen aber wo gibt es ein richtiges in dem man richtig leben könnte“. Widersprochen wird Adorno nicht. Aber die „Wende“ – ein Wort, das die Autorin nicht gern gebraucht – wäre so nicht zustande gekommen, wenn es nicht Menschen gegeben hätte, die *ihr* „richtiges Leben“ mit allen Konsequenzen gelebt hätten. Der Gestus der Reflexion, der Erklärung, des Werbens um Verständnis durchzieht sämtliche Texte in „Hierzulande Andernorts“, egal ob Erzählung oder Gedenkrede.⁶⁸ Lockerheit findet man in den Texten des Bandes ebensowenig wie Leichtigkeit, Spiel, Spaß. Eine zarte Ironie ist das Höchste, was die Ich-Erzählerin sich zugesteht, so etwa in „Wüstenfahrt“, einer Erzählung, die einen rundum chaotischen Gruppenausflug in den USA beschreibt. Ganz anders dagegen die Erzählung „Im Stein“, die das Zentrum des Bandes bildet. Hier wird – wie schon in „Störfall“ – durch den Bewusstseinsstrom des Ichs eine Art Prosa-Netz, ein Geflecht entworfen. Gedächtnis, Erinnerung, Schmerz, Stein sind Schlüsselwörter, um die herum das erzählende Ich – auf dem Operationstisch liegend – Gedankenketten webt. Die assoziierende Technik gibt

68 In meiner damaligen Rezension hatte ich nach der Beobachtung, dass Christa Wolf in den Texten des Bandes „Hierzulande Andernorts“ um Verständnis für die eigenen Positionen wirbt, konstatiert: „Man ist daher an manchen Stellen geneigt zu fragen ‚warum‘ und zu sagen ‚es reicht‘. Nicht, weil die Fragen geklärt sind oder die Erinnerungen falsches Bewußtsein produzierten, sondern weil man sich inzwischen einen selbstbewußteren Umgang mit – ja – ostdeutscher Geschichte wünschte“. In Verbindung damit erfolgte ein Verweis auf Ulrich Plenzdorf, „der auf vergleichbare Fragen, etwa die nach einer privilegierten Stellung von Intellektuellen in der DDR, selbstbewußt kontert: ‚Aber warum soll ich mich in einer Gesellschaft, die auf Egoismus setzt, auf Durchsetzungsvermögen, auf Eigenverantwortung heute dafür entschuldigen, daß ich damals diesen Weg gegangen bin. Ich denke doch überhaupt nicht daran, vor wem habe ich mich denn da zu entschuldigen!‘“ (Gansel, Carsten: Von den Schwierigkeiten, Ich zu sagen. Auf der Suche nach einem bewohnbaren Land. Zu Christa Wolfs „Hierzulande Andernorts“. In: Freitag v. 09.07.1999). Siehe auch Gansel, Carsten/Plenzdorf, Ulrich: Von ungeölten Texten und erhoffter Provokation. Ein Gespräch. In: Nordkurier, 23.05.1998. Wochenendkurier, S. 4.

dem reflektierenden Ich die Freiheit, ohne Überleitung ganz verschiedene Sinn-Ebenen anzuschlagen, mit Wörtern und ihren Bedeutungen zu spielen, mosaikhaft Wahrnehmungen aus der Wirklichkeit mit Kunsterfahrungen, Kindheitserinnerungen, Märchenformeln, Losungen, Gesprächsteilen oder Zitaten aus anderen Texten zu verbinden. Es überwiegen die traurigen Töne, Nachdenklichkeit und Melancholie. Auch in den Texten, die Freunden und Schriftstellerkollegen gewidmet sind, gerät die nachdenkende Beschreibung der geachteten Person zu einer Selbstvergewisserung, es werden Echo-Effekte produziert, die der Befestigung eigener Denkfiguren dienen. An Franz Fühmann wird hervorgehoben, „daß ein Schreibender zuerst mit sich selbst ehrlich sein müsse“ (HA 51), an Lew Kopelew sein „absolute(r) Sinn für Anstand und Menschlichkeit“ (HA 172), am Philosophen Wolfgang Heise sein „untrügliches Maß für moralisches und unmoralisches Verhalten“ (HA 79), an Günter Gaus seine „Zivilcourage“ (HA 73). Auch in den Gedenkreden oder Glückwünschen an Stefan Hermlin, Günter Grass, Heiner Müller, Irmtraud Morgner und vor allem Heinrich Böll finden sich Worte wie Schuld, Unschuld, Schmerz, Stolz, Leid, Tod, Humanismus, Gewissen, Moral, Anstand, Solidarität, Ehrlichkeit, Strenge, Hoffnung, Vernunft, Sinn, Utopie. Dies sind Eckpunkte einer aufklärerischen Lebens- wie Schreibphilosophie, an der Christa Wolf festhält – gegen den Mainstream einer von ihr so empfundenen „Zeitgeistästhetik“ mit einem „fröhlichen Nihilismus“.

Betrachtet man die verschiedenen Texte in „Hierzulande Andernorts“ dann wird offensichtlich, dass sie nunmehr im letzten Roman „Stadt der Engel“ aufgehoben sind. Der Roman zeigt, wie schwierig und existenziell es sein kann, dem eigenen Ungenügen bzw. dem „blinden Fleck“ nahe zu kommen. Entsprechend gelangt das Ich zu der Position, dass es uns vielleicht aufgegeben ist, den „blinden Fleck“ „ALLMÄHLICH VON DEN RÄNDERN HER ZU VERKLEINERN, SO DASS WIR ETWAS MEHR RAUM GEWINNEN, DER UNS SICHTBAR WIRD. ABER, SCHRIEB ICH, WOLLEN WIR DAS ÜBERHAUPT. KÖNNEN WIR DAS ÜBERHAUPT WOLLEN. IST ES NICHT ZU GEFÄHRLICH. ZU SCHMERZHAFT“ (SdE 48).

Gleichwohl – und das führt „Stadt der Engel“ gewissermaßen vor – kann das Ich auch deshalb nicht ausweichen, weil sich herausstellt, dass es einen sehr konkreten „blinden Fleck“ gibt, einen, der sogar explizit benannt wird. Mehr als 30 Jahre später muss das Ich erkennen, dass es selbst Kontakt zum Ministerium für Staatssicherheit hatte und diese Begegnungen wie das Verfassen einiger weniger unverfänglicher Berichte ihm aus dem Gedächtnis gefallen waren. Dieser Umstand wie der hereinbrechende mediale Wirbel bringt das Ich in eine geradezu existenzielle Situation. „Ich fühlte mich ganz unbelastet, verstehst du das, Sally“ (SdE 202), sagt sie zu einer Freundin. Und wenig später wird sie gefragt: „Wie lange ist das denn her – Dreiunddreißig Jahre. – Ach du lieber Himmel. Und woher wollen Sie heute wissen, was Ihnen damals wichtig war? – Das will ich rauskriegen. – Und wie?“, lautet die Frage: Die Antwort kommt prompt: „Ich steig noch mal runter in diesen Schacht“ (SdE 205). Welche Erinnerungsschichten dabei auf welche Weise frei gelegt werden und welche

Aufstörungen die Folge sind, das kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Es sei auch darauf verzichtet, zu zeigen, wie es dem Ich gelingt, sich im Bewusstsein des eigenen „blinden Flecks“ dem Leben neu zuzuwenden. Wen diese Passagen des Textes, in denen sich das Autorin-Ich eine Nacht lang mit deutschen Volks- und Kunstliedern ins Leben singt, kalt lassen, der ist – das sei ausnahmsweise einmal moralisierend formuliert – wohl nicht nur für die Literatur verloren.

Sonja Hilzinger

Sie und er – Ein Modell der anderen Art

1

Vor zweieinhalb Jahrhunderten erschien Sophie von La Roches erster Roman „Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim“ unter der Herausgeberschaft ihres Jugendfreundes Christoph Martin Wieland. Karoline von Günderrode veröffentlichte wenige Jahrzehnte später unter dem männlichen Pseudonym Tian Poesie und Prosa. Johann Wolfgang von Goethe verliebte Gedichte seiner Geliebten Marianne von Willemer unter seinem Namen dem „West-östlichen Divan“ und Aufzeichnungen der jungen Bettine Brentano aus deren Gesprächen mit Goethes Mutter seinem Erinnerungsbuch „Dichtung und Wahrheit“ ein. Im vorigen Jahrhundert produzierte Bertolt Brecht in Liebesbeziehungen und Arbeitsgemeinschaften mit Autorinnen wie Elisabeth Hauptmann und Margarete Steffin ein bedeutendes Werk unter seinem Namen. Heiner Müller tat es ihm gleich in seiner Verbindung mit Inge Müller.

Einige wenige Beispiele aus einer langen Reihe gleichartiger Modelle mögen genügen, um diese durchaus etablierte Tradition nicht nur der deutschsprachigen Literatur(geschichte) aufzuzeigen.

Auf eine andere Traditionslinie hat Christa Wolf in den „Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra“ aufmerksam gemacht: die existenzielle Schwierigkeit von Autorinnen, die sich in die patriarchalen Muster von Literatur und Ästhetik einschreiben wollten, eingeschrieben haben und diese Anstrengung oft mit Einsamkeit, Verzweiflung, Krankheit und frühem Tod bezahlt haben. Wolf nennt Karoline von Günderrode, Annette von Droste-Hülshoff, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann, die den gleichzeitigen Anspruch auf literarische Produktion und eine gelungene Liebesbeziehung zu einem Mann mit dem Wunsch nach Selbstvernichtung bezahlten. Weitere Autorinnen, nicht nur der deutschsprachigen Literatur, wären hier zu nennen, und auch Autorinnen aus der Generation von Christa Wolf waren solchen dramatischen existenziellen Verwerfungen ausgesetzt. Sie selbst war fast sechzig Jahre verheiratet, Mutter zweier Töchter, Großmutter und inzwischen auch Urgroßmutter, hat gemeinsam mit ihrem Mann Gerhard ein Modell der anderen Art entwickelt und den sich jeweils verändernden Verhältnissen innen und außen angepasst – eine scheinbar unspektakuläre Lebensleistung, die zur Basis und zum Elixier der Wolfschen Co-Produktion geworden ist. So wie Leben und Schreiben für die Autorin Wolf zusammen ein Ganzes bildet und das eine ohne das andere nicht zu denken ist, gilt dies auch für die Privatperson Wolf. Mit Familienmitgliedern und Freunden zusammensein, in der Wohnung in Berlin und im Haus in Mecklenburg

leben, Bücher und Bilder um sich haben, gute Gespräche und gutes Essen lieben, gemeinsam Länder und Städte erkunden und allein am Schreibtisch arbeiten – in solche Zweiklänge fügen sich auch die individuellen Persönlichkeiten in diesem glücklichen Paar. Ein Modell der anderen Art – alltagstauglich und krisenerprobt, produktiv in vielerlei Hinsichten, ein Beispiel gelingenden Miteinanders. Grundlagen, Entwicklungslinien und Veränderungen in diesem Modell will ich im Folgenden in wesentlichen Zügen nachzeichnen, bezogen auf das „Herzstück“¹, wie Christa Wolf es nennt, dieser Verbindung: die Zusammenarbeit.

2

Eine erste Phase dieser besonderen Koproduktion sehe ich in den Jahren der Familiengründung bis zur Etablierung der freiberuflichen Tätigkeit von Christa und Gerhard Wolf in den Bereichen Literaturkritik und Lektorat. Als etwa Zwanzigjährige lernen die beiden, die sehr unterschiedlich sind und einander gerade deshalb so gut ergänzen, sich im Winter 1949/1950 an der Universität Jena kennen. Christa, eine dunkelhaarige aparte Schönheit mit ernstem Gesicht, stammt aus Landsberg an der Warthe; ihre Familie ließ sich nach der Flucht in Bad Frankenhausen am Kyffhäuser nieder, der Geburtsstadt Gerhards. Er war 1943, 15 Jahre alt, als Luftwaffenhelfer einberufen worden und hatte einen Kriegswinter mit der Flak an der Oder erlebt, ehe er in amerikanische Kriegsgefangenschaft geriet. Nach dem Krieg schloss er die Oberschule mit dem Abitur ab und arbeitete zwei Jahre als Oberschulhelfer an einer Schule in Thüringen, ehe er Germanistik, Geschichte und Pädagogik zu studieren begann und Christa Ihlenfeld kennenlernte. Die Jugendjahre dieser im „Dritten Reich“ aufgewachsenen Generation war die Zeit des Krieges, und ihr Weg ins Erwachsenenleben fiel zusammen mit dem Aufbau der sozialistischen Gesellschaft in der DDR – eine historisch einmalige Situation, die beider Lebensweg und Persönlichkeitsentwicklung entscheidend und gleichgerichtet prägte. Gemeinsam werden sie in den kommenden Jahren und Jahrzehnten erfahren, was es bedeutet, sich an der „heroischen Illusion des Sozialismus“ (wie im Zusammenhang mit der Diskussion um „Nachdenken über Christa T.“ ein Kollege schrieb)², abzuarbeiten und dabei die Ursprungsidee nicht aus den Augen zu verlieren, wonach „die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist“ (Marx/Engels, „Das Kommunistische Manifest“).

Im Sommer 1951 heirateten Christa und Gerhard. Als das erste Kind unterwegs ist (die Tochter Annette wird im Januar 1952 geboren), entscheidet sich das Paar – damals eine sehr ungewöhnliche Lösung – dafür, dass Christa ihr Studium fortsetzt

-
- 1 Wolf, Christa: Er und ich. In: Die Poesie hat immer recht. Gerhard Wolf: Autor, Herausgeber, Verleger. Ein Almanach zum 70. Geburtstag. Berlin: Janus Press 1998, S. 145–164, hier: S. 153.
 - 2 Zitiert nach: Dokumentation zu Christa Wolf, „Nachdenken über Christa T.“ Herausgegeben von Angela Drescher, Hamburg/Zürich: Luchterhand 1991, S. 20.; vgl. auch: Hilzinger, Sonja: Christa Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 81 ff.

und Gerhard es unterbricht, um Geld für die Familie zu verdienen. In Leipzig findet er eine Stelle beim Mitteldeutschen Rundfunk, wird allerdings schon bald darauf als verantwortlicher Literaturredakteur nach Berlin versetzt. Seine Frau wechselt unterdessen an die Universität Leipzig, wo sie im Sommer 1953 bei Professor Hans Mayer ihr Examen ablegt und sich nun ihrerseits nach einer Tätigkeit in Berlin umsieht. Während die junge Germanistin als Redakteurin der Zeitschrift des Schriftstellerverbands „Neue Deutsche Literatur“, als Gutachterin und Kritikerin arbeitet, schließt Gerhard neben seiner Tätigkeit für den Rundfunk das Studium ab, schreibt über Leben und Wirken des jüdischen Remigranten Louis Fürnberg (er und seine Frau Lotte sind Freunde der Wolfs) und gibt nach dessen frühem Tod gemeinsam mit der Witwe dessen Werke heraus. Im September 1956 wird die zweite Tochter Katrin geboren. In diesem für die sozialistischen Länder einschneidenden Jahr muss sich Gerhard entscheiden, ob er beim Rundfunk bleiben und die engen Spielräume dort, die ihn wiederholt in Konfliktsituationen bringen, akzeptieren oder andere Wege gehen will. Er wählt die freiberufliche Arbeit als Kritiker, Publizist und Lektor, u. a. für den Mitteldeutschen Verlag in Halle – bis 1988 wird er dort Autoren wie Hanns Cibulka, Heinz Czechowski und Walter Werner betreuen und Bücher machen. Als im Frühjahr 1959 die Bitterfelder Bewegung in Gang kommt – Schriftsteller arbeiten in Betrieben, Arbeiter schreiben –, ziehen Wolfs nach Halle an der Saale. Im VEB Waggonbau Ammendorf leiten sie gemeinsam einen Zirkel schreibender Arbeiter. Gerhard vertieft sein früh entdecktes Interesse für bildende Kunst – daraus wird sich mit den Jahren eine wunderbare Sammlung von Bildern entwickeln. Durch seine Lektoratsarbeit entstehen freundschaftliche Kontakte zu Georg Maurer, Volker Braun, Karl Mickel, Rainer und Sarah Kirsch, in die auch Christa einbezogen ist. Maurer war am Leipziger Literaturinstitut der Lehrer der jungen Autoren, die man später die Sächsische Dichterschule nannte. Bis 1962 ist auch Christa als Außenlektorin für den Mitteldeutschen Verlag tätig; einzeln und gemeinsam geben sie außerdem Anthologien zeitgenössischer Literatur heraus. Mit Anfang dreißig sind beide Wolfs beruflich in dem Feld tätig, für das sie durch ihr Germanistik-Studium ausgebildet wurden. Nun kommt etwas Neues hinzu: Der eigene Weg, den sie gehen bei der Suche und bei der Gestaltung literarischer Stoffe, bringt sie wiederholt in Konflikte mit den Sachwaltern des Sozialismus.

3

Die folgenden Jahre intensivieren die Arbeitsgemeinschaft und führen zu einer deutlicheren Profilierung der jeweils eigenen Anteile. Für Christa hat sich schon früh, konkret etwa seit etwa Mitte der fünfziger Jahre, das selbstreflexive Schreiben, das Nachdenken über die Grunderfahrungen der eigenen Biographie als lebensbegleitende Notwendigkeit erwiesen, und ihre ersten literarischen Versuche gelten jenem Blickwechsel, den sie als 16-17-Jährige im Niemandsland zwischen dem Zusammenbruch der alten Welt und dem Beginn eines neuen Lebens erfahren hat. Motive aus diesem Stoffkomplex werden in viele ihrer späteren Prosatexte eingehen; zunächst

entsteht im Sommer 1959 in gemeinsamer Arbeit die erste Fassung der „Moskauer Novelle“ als DEFA-Drehbuch. Das von Christa und Gerhard zusammen mit dem (nicht verwandten) Regisseur Konrad Wolf betriebene Filmprojekt scheitert vor allem am Einspruch der Sowjets. Der Film „Fräulein Schmetterling“ wird im Zusammenhang mit dem 11. Plenum des ZK Ende 1965 verboten, das Treatment „Ein Mann kehrt heim“ kann nicht weitergeführt werden. Die Filmerzählung „Till Eulenspiegel“ erscheint 1973 als Buch in gemeinsamer Autorschaft und wird als Film in veränderter Form realisiert. Zwanzig Jahre lang (1960 bis 1980) wird Gerhard Wolf an Filmdrehbüchern und als Dramaturg bei Filmen von Konrad Wolf beteiligt sein, und er wird auch die Prosatexte seiner Frau als Hörspiele und Performance-Texte einrichten. Während die mediale Vielseitigkeit und die Vermittlung zwischen künstlerischer Produktion verschiedener Genres und ihrem Publikum sich als Gerhards Schwerpunkt ausbildet, wendet sich Christa der Prosa zu, die sie übrigens für unverfilmbar hält. Sie schreibt die Erzählung „Moskauer Novelle“ (für die sie den Kunstpreis der Stadt Halle erhält), ihr Debüt als Prosaautorin. Ihr nächstes Buch, „Der geteilte Himmel“, wird ein veritabler „sozialistischer Bestseller“ (Angela Drescher), ausgezeichnet mit dem Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste (den übrigens 1974 Gerhard für seine Erzählung „Der arme Hölderlin“ erhalten wird). Die Verfilmung (an der Konrad Wolf, Gerhard und Christa Wolf beteiligt sind), kommt 1964 ins Kino. Da leben Wolfs schon seit zwei Jahren nicht mehr in Halle, sondern in Kleinmachnow bei Potsdam.

Christa, die preisgekrönte Schriftstellerin und loyale Genossin, spürt zunehmend ein Unbehagen zwischen ihrer Vereinnahmung als öffentliche Person und ihrem Anspruch auf „subjektive Authentizität“, der ihre Produktivität als Autorin und ihre Integrität als Mensch garantiert. Auf die Angriffe beim 11. Plenum gegen Künstlerkollegen reagiert sie mit einer mutigen Rede, in der sie Position gegen die repressive Kulturpolitik bezieht. Die politische Desillusionierung, die sich hier Bahn bricht, führt sowohl bei Christa als auch bei Gerhard zum Bestehen auf dem Eigenen. Ihre beiden nächsten Bücher zeigen dies auf jeweils individuelle Art und zugleich synchron. Christa verliert ihre Schulfreundin Christa Tabbert, die an Leukämie stirbt; Gerhard wird mit dem Lyriker und Prosaautor Johannes Bobrowski bekannt, einem aus Tilsit gebürtigen gläubigen Christen, der 1965 stirbt. „Nachdenken über Christa T.“ und „Beschreibung eines Zimmers“ sind auch Versuche, der Trauer über den Verlust die lebendige Vergewärtigung entgegenzuhalten, die Erinnerung gegen das Vergessen zu setzen. Beide Bücher geraten, wenn auch unterschiedlich intensiv, in die Mühlen der Zensur. Aber was bleibt, ist jeweils das persönliche Plädoyer für die Verweigerung von Anpassung und den Mut, den eigenen Weg zu sich selbst zu wagen. Als einen Reflex auf das Scheitern eines revolutionären Aufbruchs in der Geschichte – es ist die Zeit der Prager Ereignisse 1968 – schreibt Gerhard die Erzählung „Der arme Hölderlin“ (1972), die man vielleicht als früheres Pendant zu Christas „Kein Ort. Nirgends“ (1979) sehen kann.

In dieser Zeit um 1968 beginnt Christa mit der Arbeit an „Kindheitsmuster“, das Ende 1976 erscheint. Im Frühjahr dieses Jahres ziehen Wolfs in die Friedrichstraße

nach Berlin, und im November wird der Liedermacher Wolf Biermann während eines genehmigten Konzerts in Westdeutschland ausgebürgert. Dies führt zu einem verschärften Konflikt zwischen den Regierenden und einer Gruppe von Kulturschaffenden, zu denen auch Wolfs gehören. Die Gruppe bittet unter anderem mit Verweis auf die Ausbürgerungspraxis der Nazis darum, diese Maßnahme zu überdenken, was nicht geschieht. Während Christa eine strenge Rüge erhält, wird Gerhard aus der SED ausgeschlossen.

4

Auch in dieser erneuten Phase der politischen Desillusionierung wählen Christa und Gerhard einen gemeinsamen Weg aus dieser Krise, eine synchrone Bewältigungsstrategie, in der sie ihre jeweils genuinen Arbeitsfelder bestellen. Die Produktivität ihrer Zusammenarbeit erweist sich ein weiteres Mal in der gleichgerichteten Denkbewegung hin in einen historischen Raum, in dem aktuelle Konflikte zwischen Geist und Macht darstellbar und analysierbar werden. Sie wenden sich dem „Projektionsraum Romantik“ zu, den Lebensläufen und Lebensbrüchen der Generation der nicht-klassischen DichterInnen der Goethezeit, vereinfachend RomantikerInnen genannt, und ihren Werken, die Phantasie und Subjektivität, Traum und Reflexion, Sehnsucht und Utopie Raum geben. Während Christa in „Kein Ort. Nirgends“ eine mögliche Begegnung von Kleist und Günderrode 1804 in Winkel am Rhein gestaltet, eine Werkauswahl der Dichterin mit dem luziden Essay „Der Schatten eines Traumes“ herausgibt und eine Neuauflage des Günderrode-Buches der Bettina von Arnim mit einem „Brief über die Bettine“ betitelten Nachwort versieht, ediert Gerhard mit Günter de Bruyn fast ein Jahrzehnt lang die Reihe „Märkischer Dichtergarten“: ihr Ziel ist es, neben der offiziellen Ausrichtung auf die Weimarer Klassik andere Akzente zu setzen, zum Beispiel den *Gesprächsraum Romantik* zu erschließen. 1985 geben Wolfs ihre Essays und Prosatexte zum Thema in dem gemeinsamen Band „Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht“ heraus.

In den Jahren nach der Biermann-Ausbürgerung, der ‚bleiernen Zeit‘, entstehen auch Christas Prosaarbeiten „Was bleibt“ und „Sommerstück“, die allerdings erst zum Ende der 1980er Jahre veröffentlicht werden. In dieser Zeit intensivieren sich die Beziehungen zu den Autoren der Prenzlauer-Berg-Szene, die jenseits des offiziellen Literaturbetriebs eine subversive Untergrundkultur entwickelten. Ab 1988 gibt Gerhard insgesamt 11 Bände von Autoren wie Papenfuß, Jirgl, Döring oder Faktor in der Reihe „Außer der Reihe“ beim Aufbau-Verlag heraus.

Die Griechenlandreise der Wolfs 1980 bildet den Hintergrund für das „Kassandra“-Projekt, dessen Anlage – Tagebuch, Essay und Erzählung – sich auch im Titel „Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra“ spiegelt. 1988 ziehen Wolfs um nach Pankow. Nach „Störfall“ (1986), „Sommerstück“ (1989) und „Was bleibt“ (1990) tritt das literarische Schaffen im engeren Sinn zurück zugunsten des direkten politischen Engagements in der Umbruchszeit, und Christa schreibt zahlreiche tagesaktuelle politische Texte. Gerhard gründet 1990 den Verlag Janus press, der

die Literatur der Protestgeneration mit der Tradition der experimentellen Literatur etwa von Franz Mon oder Carlfriedrich Claus zusammenbringt; bildende Kunst und Literatur erscheinen in Büchern und Graphikmappen. Gerhard erfüllt sich damit einen langgehegten Traum. Er ist außerdem einer der Initiatoren der Galerie Forum Amalienpark in Pankow. Christa führt ihren Gesprächskreis mit Politikern, Wissenschaftlern und Journalisten aus Ost und West zu Problemen und Konflikten, die nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten akut werden, seit Ende 1989 über ein Jahrzehnt lang.

Nach Literaturstreit, Stasi-Debatte und einem knapp einjährigen USA-Aufenthalt veröffentlicht Christa den Roman „Medea. Stimmen“ (1996) und die Erzählungen „Wüstenfahrt“ (1999) und „Leibhaftig“ (2002). 2003 erscheint mit „Ein Tag im Jahr“ ein Lebensbuch besonderer Art. In diesem vier Jahrzehnte umfassenden Tagebuch Christas ist Gerhard präsent wie ein Alter ego, der vertraute nächste Mensch, der ja auch als kaum verfremdete Figur oder einfach als Du integraler Bestandteil vieler literarischer Texte Christas ist, von „Juninachmittag“ über „Kindheitsmuster“ bis zu „Leibhaftig“. Neben dem Tagebuch gibt es nur zwei weitere Texte Christas, in denen Gerhard sozusagen leibhaftig erscheint und auftritt. Dies ist zum einen der im Herbst 1988 zu seinem 60. Geburtstag entstandene Text „Er und ich“, in dem sie ein liebevolles Porträt von ihm und ihrer langjährigen Gemeinschaft entwirft. Ihre Beziehung sieht sie als Verbindung zweier sehr unterschiedlicher, einander von Grund auf zugetaner Menschen, die beide in Wesen und Verhalten auch Anteile des anderen Geschlechts in sich vereinen: dies ist das Geheimnis, das eine scharfe Trennung ihrer Rollen nach Geschlechtern unmöglich macht. Von den gemeinsamen Themen, die sie lebenslang begleiten, sind der Sozialismus bzw. die Politik, das Interesse für andere Menschen (vor allem Familie) und für Literatur vorrangig zu nennen. Das „Herzstück“ des Zusammenlebens aber ist die jeweilige Anteilnahme an den Arbeitsprojekten des bzw. der anderen – auch diese hat sich im Lauf der Jahre entwickelt und verändert. Kochen übrigens ist eine von Gerhards Lieblingstätigkeiten – und dazu gehört auch, Familie und Freunde um einen Tisch zu versammeln. Ihr zweiter Text über/für ihn ist im Grunde von ihm: denn monologisierend steht er im Dialog mit seiner Frau, wunderbar heiter, einfach köstlich – „Herr Wolf erwartet Gäste und bereitet für sie ein Essen vor“ (2003).

Ein ausgesprochenes Gemeinschaftsprojekt ist die Serie der Performances mit Wolf-Texten, eingerichtet von Gerhard, gelesen von Christa, begleitet von dem Maler Helge Leiberg am Overhead-Projektor und den Musikern Lothar Fiedler, Tina Wrase und Heiner Reinhardt. Von den 1990er Jahren („Im Stein“, „Medea. Stimmen“) bis zur „Kassandra“-Performance im Sommer 2010 in Schloss Neuhausen in Brandenburg sind diese Performances in Deutschland, der Schweiz und in Frankreich (u. a. in Paris, Lille und Bordeaux) zur Aufführung gekommen.

Überblickt man nun die Jahrzehnte, welche die Geschichte dieser Zusammenarbeit inzwischen ausmachen, wird erkennbar, dass es sich wirklich und wahrhaftig um ein Modell der anderen, der besonderen, der seltenen Art handelt. Der Weg beider wäre ohne ihren Weggefährten und seine Weggefährtin wohl anders ausgefallen.

Nachtrag

Dieser Beitrag entstand im Frühsommer 2010 auf Anregung von Alain Lance, dem französischen Autor, Übersetzer und Freund von Christa und Gerhard Wolf, der zusammen mit Jean-Baptiste Para den Schwerpunkt zu Christa Wolf für die im April 2011 erscheinende Ausgabe von „europe. revue littéraire mensuelle“ verantwortete. Den Wolfs gefiel die Idee eines Essays über ihrer beider Lebensbeziehung ausgesprochen gut, sie begleiteten und bereicherten meine Arbeit mit Gesprächen am Teetisch, ergänzten, kommentierten und präzisierten meinen Text. Und dabei entstand die Idee, aus diesem Essay ein kleines Buch zu machen, eine Art Doppelbiografie, eingebettet in die Zeitgeschichte, mit vielen Fotos. Nach der Rückkehr von Christa und Gerhard Wolf aus ihrem mecklenburgischen Sommerdomizil nach Berlin wollten wir das Projekt angehen. Dazu kam es nicht mehr. Am 1. Dezember 2011 ist Christa Wolf gestorben. Mein Wunsch, dieses Buch zu schreiben, ist geblieben.

Christa und Gerhard Wolf: „Gemeinsam gelebte Zeit“ erscheint im März 2014 im Verlag für Berlin-Brandenburg.

Peter Braun

Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst

„Das Zeichen ist ein Riß,
der sich stets nur auf dem Gesicht
eines anderen Zeichens öffnet.“

Roland Barthes

1 Kennlich werden

Im März 2012, wenige Monate nach ihrem Tod, ist ein letzter Band mit Essays, Reden und Gesprächen von Christa Wolf erschienen, deren Auswahl die Autorin noch selbst besorgt hat.¹ Damit liegt nun auch der essayistische Teil ihres Werkes vollständig vor, dem im Fall von Christa Wolf nicht nur der Status von Gelegenheitstexten oder Begleitpublikationen zukommt. Vielmehr speist sich ihr Schreiben ebenbürtig aus Narration und Reflexion und die damit verbundenen Gattungen drängen in der Entwicklung ihres Schreibens immer mehr über sich hinaus. Vorbereitet durch „Kindheitsmuster“ (1976), hat Christa Wolf spätestens seit „Störfall“ (1987) bis zu „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ (2010) ein offenes, essayistisches Erzählen entwickelt, das sich an den zerebralen Prozessen des Erlebens und des Erinnerns orientiert und für die Vielschichtigkeit und Sprunghaftigkeit des Bewusstseins immer wieder neue formale Umsetzungen sucht.

„Rede, daß ich dich sehe“ (2012) lautet der Titel jenes Bandes mit Essays, Reden und Gesprächen, die alle seit dem Jahr 2000 entstanden sind und mithin aus den letzten zehn Lebensjahren der Autorin stammen. Er nimmt eine Forderung auf, die Sokrates zugeschrieben wird. Pointiert kommt darin zum Ausdruck, was Wolf immer zum Schreiben angeregt hat: sich selbst zu erforschen und kennen zu lernen und sich somit Anderen kenntlich zu machen. Der Titel – im Deutschen mit einem auffälligen medialen Wechsel vom Reden zum Sehen – fügt sich in eine Reihe mit anderen Titeln aus den letzten Lebensjahren Wolfs, in denen sie nochmals verstärkt den Grundimpuls ihres Schreibens herausstellt. So überschreibt sie das Vorwort für ihre vorletzte Sammlung von Essays und Reden „Der Worte Adernetz“ aus dem Jahr

1 Vgl. Wolf, Christa: Rede, daß ich dich sehe. Berlin: Suhrkamp 2012.

2006 mit: „Kenntlich werden“², und die Sammlung ihrer Erzählungen von 1960 bis 1980, die 2008 in einer neuen Taschenbuchausgabe herausgekommen und dafür von ihr durchgesehen worden ist, nennt sie „Die Lust gekannt zu sein“. Schließlich finden sich auch in „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ vielfache Reflexionen auf das Schreiben, die jenen Grundimpuls aufnehmen und variieren – eindrücklich, weil in eine leichte, selbstironische Heiterkeit gehoben, etwa in jener Szene bei dem asiatischen Arzt Dr. Kim, zu dem sich die Ich-Erzählerin wegen ihrer Schmerzen in der Hüfte beibt. Dr. Kim stellt andere Fragen als andere Ärzte:

„You are a writer. What have you got to do to become a good writer. Da fühlte ich mich wieder in einer Prüfung, wollte gut abschneiden, versuchte mich einzufühlen in das, was der Lehrer hören wollte, und sagte, ich bemühe mich, mich so genau wie möglich kennen zu lernen und das auszudrücken. Doktor Kim schien es zufrieden. Ich solle regelmäßig meditieren, riet er mir noch, dann würde ich mich gut kennenlernen, und ich sollte nicht erschrecken vor dem, was ich da sehen würde und mich nicht scheuen, das auszudrücken. Dann würde ich der beste Schriftsteller der Welt werden können.“³

In „Rede, daß ich dich sehe“ gibt sich Wolf unmittelbar in den vier abgedruckten Interviews zu erkennen und mittelbar in den restlichen Texten, in denen sie der Redeweise von Künstlern, Politikern und eines Psychoanalytikers nachgeht. Unter den Künstlern finden sich auch sieben Vertreter der bildenden Kunst, also Grafikerinnen, Malerinnen und Objektkünstler. Es handelt sich hierbei nicht um die ersten Texte, in denen sich Wolf mit Bildern auseinandersetzt. Aber zum ersten Mal erhalten sie in der Komposition eines Buches ein derartiges Gewicht. Nicht nur sind die sieben kurzen Texte zu einem eigenständigen Kapitel zusammengestellt, jedem Text ist zudem die Abbildung einer exemplarischen Arbeit des entsprechenden Künstlers, teils farbig, teils schwarz-weiß, beigegeben.⁴ Ein weiterer Hinweis auf die besondere Bedeutung, die in diesem Buch der bildenden Kunst zukommt, sind die Porträtfotografien, die jedes der fünf Kapitel eröffnen. Das vierte Kapitel, jenes mit den Texten über bildende Künstler, zeigt Christa und Gerhard Wolf vor einer der Nagelarbeiten Günther Ueckers, dem auch einer der Texte gewidmet ist. Damit wird eine Spur zu Gerhard Wolf gelegt und das gemeinsame Interesse an diesem Thema betont. Die Fotografie indes, die am Anfang des fünften und letzten Kapitels des Bandes steht, zeigt Christa Wolf, die hinter einem Kunstbuch von Michael Morgner mit dem Titel „Deutsches Requiem“ hervorlugt.⁵

Was also hat es mit der bildenden Kunst auf sich? Warum wird ihr in diesem letzten Band mit Essays zum ersten Mal ein solcher Raum zugestanden? Was fasziniert die

2 Wolf, Christa: Der Worte Adernetz. Essays und Reden. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006. S. 7–18. Die Texte, die darin gesammelt sind, stammen aus der Zeit 1997–2005.

3 Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 67–68.

4 Vgl. Wolf, Rede, daß ich dich sehe. 2012, S. 131–158.

5 Ebd., S. 160.

Autorin an der bildenden Kunst und welche Aspekte hebt sie in ihren Texten hervor? Lassen sich bestimmte Motive oder ästhetische Strategien bestimmen, die auch für ihr Schreiben gelten, so dass ihre Texte zur bildenden Kunst auch poetologische Reflexionen frei legen?

Um diese Fragen beantworten zu können, muss zunächst einmal das Feld von Literatur und bildender Kunst im Werk von Christa Wolf ‚vermessen‘ werden. Das schließt notwendig auch die Arbeiten ihres Mannes Gerhard Wolf mit ein.

In einem zweiten Schritt gilt es dann, exemplarisch Publikationen zu untersuchen, in denen Texte von Christa Wolf zusammen mit Arbeiten von bildenden Künstlern präsentiert werden. An Hand der beiden Künstlerbücher „Wüstenfahrt“ und „Im Stein“ werde ich aufzeigen, wie sich die Rezeption verändert, wenn bildliche Repräsentationen unmittelbar auf den ‚Akt des Lesens‘ einwirken.

Voranstellen möchte ich meinen Ausführungen die folgende These: Der Einbezug der bildenden Kunst ist geeignet, das Werk Christa Wolfs aus dem starren und erstarrten Rezeptionsmuster „DDR-Literatur“ zu befreien. Statt historischer, (kultur-)politischer, mentalitätsgeschichtlicher und moralischer Fragen streicht der Kontext der bildenden Kunst und mithin die intermediale Vernetzung der Texte Wolfs deren Bezug zur ästhetischen Moderne und ihren Verfahren heraus. Denn in eben jener Vernetzung mit anderen Medien wie dem Radio, dem Film, der Fotografie oder der bildenden Kunst lässt sich ein, die Literatur seit dem frühen 20. Jahrhundert bestimmendes Charakteristikum benennen. Es ist also geradezu folgerichtig, dass in dem Maße, in dem sich Wolfs Schreiben für moderne Erzählweisen öffnet, auch die Interaktion mit den anderen Künsten an Bedeutung gewinnt.

2 Im Feld der bildenden Kunst

Folgt man in „Rede, daß ich dich sehe“ den Hinweisen zur Erstveröffentlichung der Texte über bildende Künstler, stößt man bald auf das Buch „Malerfreunde. Leben mit Bildern“, das 2010 erschienen ist⁶, und von dort wiederum auf den Ausstellungskatalog „Unsere Freunde, die Maler“ aus dem Jahr 1995.⁷ Beide Veröffentlichungen stecken das Feld der bildenden Kunst ab, in dem sich Christa und Gerhard Wolf bewegen. Der frühere Band bietet, begleitend zu einer Ausstellung⁸, Materialien, die

6 Wolf, Christa/Wolf, Gerhard: *Malerfreunde. Leben mit Bildern*. Edition Cornelius. Hrsg. von Manfred Jendryschik. Halle: Projekte Verlag 2010 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle Mf).

7 Wolf, Christa/Wolf, Gerhard: *Unsere Freunde, die Maler*. Hrsg. von Peter Böthig. Berlin: Gerhard Wolf/Janus Press 1995, S. 9 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle UF).

8 Die Ausstellung fand vom 19. August bis 01. Oktober 1995 in der Kurt Tucholsky Gedenkstätte Schloss Rheinsberg statt. Seitdem ist sie in unterschiedlichem Umfang und unterschiedlicher Zusammenstellung an verschiedenen Orten gezeigt worden, zuletzt im September/Oktober 2012 in der Villa Rosenthal in Jena unter dem Titel „Wortwelten/Bildwelten. Die Malerfreunde von Christa und Gerhard Wolf“. Ich selbst habe die Ausstellung mit betreut. Somit konnte ich eine Reihe der Bilder auch im Original sehen.

in drei Abteilungen angeordnet sind: (1) ein langes Gespräch zwischen dem Herausgeber und Christa und Gerhard Wolf, (2) einen dokumentierenden Abbildungsteil und (3) Texte über und Gespräche mit den ausgestellten Künstlern. Jede Abteilung ist streng chronologisch angelegt. Dagegen besitzt „Malerfreunde. Leben mit Bildern“ einen ganz anderen Charakter. In diesen Band haben allein Texte von Christa und Gerhard Wolf Aufnahme gefunden. Viele davon sind erst nach 1995 entstanden, bzw. überarbeitet und ergänzt worden. Zusammen mit einer Vielzahl hervorragender Reproduktionen ergibt sich daraus eine feine und vielstimmige Text-Bild-Komposition. Auch ist die strenge Chronologie als Ordnungsprinzip aufgehoben zugunsten einer stärker thematischen und kompositorischen Gewichtung. Schließlich ist die Zahl der vertretenen Künstlerinnen und Künstler zurückgegangen; nicht mehr die Menge und Vielfalt steht im Vordergrund, sondern die Intensität der Beziehung zu den künstlerischen Arbeiten.

Somit spinnt sich erst in „Malerfreunde. Leben mit Bildern“ ein filigranes Netz aus Korrespondenzen und Resonanzen – vergleichbar mit dem gemeinsamen Band über die Romantik „Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht“⁹ (1985), diesmal jedoch erweitert um das Zusammenspiel mit Bildern. Und erst hier entfalten mithin die Texte beider Autoren ihr ganzes Potential und verdichten sich zu einem ‚Gesprächsraum Bildende Kunst‘. Auf Grundlage dieser beiden Publikationen sollen nun , jeweils für Christa und Gerhard Wolf gesondert, die Art der Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst und die Weise der daraus entstandenen Texte herausgearbeitet werden.

3 Gerhard Wolf – Der Atelierbesuch als Topos

Seit Anfang der 1960er Jahre, als Gerhard Wolf für den Mitteldeutschen Verlag als freier Lektor tätig war, hat er für Buchpublikationen junger Autoren die Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern gesucht und immer wieder neue Anläufe genommen, Bild und Text in einen fruchtbaren, nicht rein illustrativen Dialog zu bringen. Eine erste Zusammenarbeit ergab sich mit Willi Sitte, der zu Christa Wolfs „Der geteilte Himmel“ (1963) acht Zeichnungen beisteuerte.¹⁰ „Wir wollten damals“, erzählt Gerhard Wolf, „diesen platten, illustrativen Realismus aufreißen, und Sitte¹¹ war für

Vgl. <[www.lesezeichen-ev.de/veranstaltungen/veranstaltungsreihen-2012/wortwelten-bildwelten-christa-wolf.html](http://www lesezeichen-ev.de/veranstaltungen/veranstaltungsreihen-2012/wortwelten-bildwelten-christa-wolf.html)> (Zugriff am 04. Dezember 2013).

9 Wolf, Christa/Wolf, Gerhard: *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht. Gesprächsraum Romantik*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1985.

10 Vgl. Wolf, Christa: *Der geteilte Himmel*. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1963.

11 Willi Sitte kommt aus der Hallenser Schule, die sich lange Zeit der Doktrin des Sozialistischen Realismus widersetzt und stattdessen versucht hat, Anschluss an die Malerei der Moderne zu finden. Erst allmählich hat sich Sitte dem staatlich verordneten Kurs angeschlossen, ohne je ganz den Akademie-Realismus des 19. Jahrhunderts als gültigen „volksnahen“ Stil zu akzeptieren. Vgl. Rehberg, Karl-Siegbert u. a. (Hgg.): *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*. Ausstellungskatalog. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2012, S. 105–123.

uns jemand, der sich auch in diesem Prozeß befand“ (UF 9). Ihren Niederschlag fand dieser Ansatz im Buch darin, dass den Zeichnungen Sittes im Layout nicht nur jeweils eine Seite zugestanden wurde, sondern jeweils eine Doppelseite: Auf der linken ist jeweils oben der Titel gedruckt, ansonsten ist die Seite weiß, und rechts folgt dann seitenfüllend mit kleinem Rand die Zeichnung. Somit ist die Lektüre des Textes unterbrochen und die Zeichnungen erhalten eine große Eigenständigkeit. Über diese erste persönliche Bekanntschaft sagt Gerhard Wolf: „Es war doch eine neue Erfahrung, die meine Beziehung zur Bildenden Kunst veränderte, jemanden kennenzulernen, der das auch ausübt“ (UF 9). In dieser Aussage steckt bereits im Kern die Weise, in der Gerhard Wolf seinem Interesse an Malerei und Grafik folgen wird: Es ist die Neugier auf das ‚Ausüben‘, auf den Herstellungsprozess und auf die Arbeitsweise der Künstler.

Eine zweite, wichtige Begegnung für Gerhard Wolf war jene mit Albert Ebert, einem Autodidakten, der spät und ganz auf sich gestellt eine eigene Form „Naiver Malerei“ entwickelte.¹² Über ihn hat Gerhard Wolf sein erstes Buch über bildende Kunst veröffentlicht.¹³ In dem dazugehörigen Text findet er – geradezu idealtypisch – zu einer Form, die ganz seinem produktionsästhetischen Interesse entspricht. Im Stil eines Reporters macht er sich darin auf den Weg nach Halle und besucht Albert Ebert in seinem Atelier. Ausführlich schildert er die Eindrücke, die er von Haus und Werkstatt gewinnt. So vermittelt er einen Eindruck von den Motiven und der Malweise der Bilder. Und davon, wie sie auf ihn, den Besucher wirken:

„[...] Leben im Haus, Leben auf der Straße, gewöhnliches Leben mit Geburt und Tod, nicht arrangiert oder zu Themen aufgebaut, [...] Welt, an die man ganz nahe herantreten und sie einmal in der Hand halten kann; die – wir wissen es im Augenblick – man so noch nicht gesehen hat und auch nicht wieder sehen wird wie dieses erste Mal zu Besuch bei Albert Ebert. Wir gehen mit ihm von Bild zu Bild und hören ihm zu.“¹⁴

Ausführlich lässt Gerhard Wolf sein Gegenüber zu Wort kommen. Später machen sie sich gemeinsam auf den Weg in die Stadt. Albert Ebert erzählt dabei seine Lebensgeschichte. Das Gespräch führt letztlich zurück zur Malerei, zu Alltag und Arbeitstechniken, zu Einfällen und Einfluss auf andere Maler, Bildhauer und Schriftsteller. Dazu werden einzelne Bilder beispielhaft herangezogen und sowohl ihre Entstehung als auch ihre Wirkung genau beschrieben. Über seinen Zugang zur bildenden Kunst sagt Gerhard Wolf rückblickend selbst: „Bei mir geht das Interesse für ein Werk oft überein mit einem Interesse an dem, der es macht, wie er es macht, warum er

12 Gerhard Wolf ist auf Albert Ebert über Johannes Bobrowski aufmerksam geworden, der einige Bilder des Malers besaß und mit ihm befreundet gewesen ist. So ist ein Kapitel in „Beschreibung eines Zimmers“ (1971) dieser Freundschaft zweier seelenverwandter Künstler gewidmet. Vgl. Wolf, Gerhard: Beschreibung eines Zimmers. 15 Kapitel über Johannes Bobrowski. Berlin: Union Verlag 1971, S. 124–133.

13 Vgl. Wolf, Gerhard: Albert Ebert – Wie ein Leben gemalt wird. Berlin: Union Verlag 1974.

14 Wolf, Gerhard: „Wie ein Leben gemalt wird“ [1974]. Zitiert nach: Wolf/Wolf, Malerfreunde. 2010, S. 51–66, hier: S. 52.

es macht. Das hat mich als Autor beschäftigt“ (UF 14). Damit überträgt er seinen Umgang mit Texten und Schriftstellern, mit denen er – aus einem emphatischen Verständnis heraus – als Lektor gearbeitet hat und in einen gemeinsamen kreativen Prozess eingetreten ist, auf die bildende Kunst. 1988 hat Gerhard Wolf ein Buch mit dem Titel „Wortlaut, Wortbruch, Wortlust. Dialog mit Dichtung“ veröffentlicht. Es enthält seine gesammelten Aufsätze über Lyriker und ihre Gedichte, die oftmals Manuskriptentwürfe oder Briefe der Autoren im Faksimile enthalten. Im Vorwort schreibt er: „Manche Autoren [...] suchten den Dialog und gewährten Einblicke in ihr schöpferisches Verfahren. Aus solcher Praxis sind meine Ansichten und Betrachtungen zu ihrer Dichtung entstanden, persönliche Begegnungen haben sie inspiriert.“ Und als eine Art Motto hat er ihnen mitgegeben: „Gedichte, auch von Zeitgenossen, erschließen sich nur dem, der sich selbst auf ihre Spur begibt.“¹⁵ Dieser Satz kann mit gleichem Recht auch über Gerhard Wolfs Texten zur bildenden Kunst stehen.

Die Bekanntschaft mit Clausfriedrich Claus im Jahr 1977, einem der großen avantgardistischen Außenseiter der Kunstszene in der DDR, stellte Gerhard Wolf hingegen vor neue Herausforderungen. Sie löste nicht nur einen intensiven Briefwechsel aus, der bis zu Claus' Tod im Jahr 1998 andauerte¹⁶, sondern führte auch zu einem kontinuierlichen, immer wieder weitergeführten Essay über dessen enigmatische Arbeiten. Claus selbst verstand sich nicht als Zeichner oder Maler, sondern als Schriftsteller. Sprache war ihm immer auch Bild, und die Möglichkeiten des Bildes nutzte er, um für die Prozesse des Denkens und Sprechens einen Ausdruck zu finden. Der ‚Gegenstand‘ seiner Arbeiten ist mithin nicht die Welt und wie sie jemand sieht, sondern jene *terra incognita*, die sich unter der Schädeldecke in der Sphäre des Gehirns und im Raum des Bewusstseins auftut. Gerhard Wolf beschreibt Claus' Arbeiten als „schwierige Expedition[en] in das Grenzgebiet von Sprache und Schrift: wie Sprache beim Denken sich bildet, Schrift sich aus Sprache in Zeichen offenbart“ und als Vorstoß in „die allen Bewußtseinstätigkeiten mögliche Erscheinungsform in der ihm nachvollziehbaren Struktur“ (Mf 11). Entsprechend tastend und reflektierend geht Wolf in seinem Essay vor, in dem er sich beschreibend den Arbeiten von Claus nähert und dabei dessen Suchbewegungen aufnimmt, um zugleich sein eigenes Vorgehen zu hinterfragen – etwa im Hinblick auf die Angemessenheit der Wortwahl und der Vorstellungsbilder, die sie hervorrufen.

Gerhard Wolf bemüht sich, die Entwicklung von Carlfriedrich Claus – wieder unter Einbeziehung seiner Biographie und seines Ateliers in Annaberg-Buchholz – nachzuzeichnen. Er konzeptualisiert sie als Zunahme von Komplexität durch Eroberung neuer Schichten bzw. Dimensionen. Verlaufen die frühen „Vibrationstexte“

15 Wolf, Gerhard: Wortlaut, Wortbruch, Wortlust. Dialog mit Dichtung. Leipzig: Reclam 1988, S. 6.

16 Einen kleinen Einblick in den Briefwechsel bietet der Band: Wolf, Gerhard (Hg.): Augen Blicke Wort Erinnern. Begegnungen mit Carlfriedrich Claus. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press 1999, S. 59–71. Gerhard Wolf arbeitet zur Zeit an einer Edition des Briefwechsels, die wiederum im Projekte-Verlag erscheinen soll.

noch wellenförmig, greifen die nachfolgenden „Sprachblätter“ immer mehr Raum, streben in alle Richtungen fort, drängen über den Rand hinaus und werden auf der Rückseite fortgesetzt. Eine neue Dimension erlangt Claus durch die Verwendung von transparentem Pergamentpapier, das er ebenfalls auf der Vorder- und auf der Rückseite bearbeitet. In Rahmen präsentiert, die frei im Raum hängen, können sie von beiden Seiten betrachtet werden, wobei der Vorder- zum Hintergrund wird und umgekehrt. Wolf beschreibt dies:

„Seine nicht mehr nur horizontal und vertikal sich erstreckende Schrift will, bei gleichzeitiger Transparenz, über die Fläche in die Tiefe, weitet sich aus, sammelt sich, in überlagernden Schichten wie in Brennpunkten: Um das ‚Sprach-Welt-Bewußtseins‘ des Ichs in der Konstruktion eines ‚Sprach-Welt-Raums‘ auszubauen, der Zeitebenen und Bilddimensionen, Einst und Jetzt, Blickfeld und Hintergründe umfaßt. Die Idee einer Landschaft aus Denken und Sprache“ (Mf 16).

Durch die Zusammenstellung verschiedener, transparenter „Sprachblätter“ zu Serien, die er selbst „Kombinate“ nennt, hat Claus seine Kunst neuerlich erweitert. So entwarf er zwischen 1959 und 1964 ein „Geschichtsphilosophisches Kombinat“, das Gerhard Wolf in seinem Essay wiederum als „einmaliges, modernes Palimpsest“ (Mf 18) charakterisiert, wobei der häufig nur metaphorisch verwendete Begriff hier bei Claus den unmittelbaren Augenschein auf seiner Seite hat.

Dieses bei Claus vor Augen stehende Palimpsest birgt auch den eigentlichen Faszinationskern von Gerhard Wolf, der ihn an die bildende Kunst bindet. Die Vorstellung von übereinander gelegten Schichten, die eine immer höhere Komplexität entstehen lassen, findet sich abgewandelt in vielen Texten – manchmal, wie bei Gerhard Altenbourg, auch ins ganz Handwerkliche gewendet. Denn Altenbourg habe, so Wolf, seine kombinierten Holzschnitte und Lithographien in einem komplizierten Verfahren von verschiedenen Stöcken und Metallplatten „in sich überlagernden Schichten“ gedruckt (Mf 70). So gelinge es Altenbourgs Graphiken, beispielsweise in einer Mappe für Johannes Bobrowski, dessen Versen ebenbürtig zu entsprechen, „sind sie doch durch die materiale Realität der Holzstrukturen im Verbund mit den Mehrfachdrucken der Radierungen den Strömungen und Farben der rhythmischen Bögen der Texte ganz nah“ (Mf 70).

Es spricht für Gerhard Wolf, dass seine Neugier auf Künstler sich auch auf die nachfolgende und nachnachfolgende Generation erstreckt. Mit großer Wachsamkeit beobachtete er die neuen stark expressiven und an den Expressionismus bewusst anschließenden Formexperimente der „jungen Wilden“ vom Prenzlauer Berg, die nochmals befeuert worden ist, als Gerhard Wolf nach dem Ende der DDR und in der anschließenden Aufbruchsstimmung seinen eigenen Verlag gründete und die Tradition der Künstlerbücher fortsetzte.¹⁷ Durch diese Künstler erhält die Vorstellung vom Palimpsest eine dynamische Gestalt, unter der sich das räumliche Vorstellungsbild der

17 Vgl. Böthig, Peter (Hg.): Die Poesie hat immer recht. Gerhard Wolf – Autor, Herausgeber, Verleger. Ein Almanach zum 70. Geburtstag. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press 1998, S. 215–226.

übereinander zu liegen kommenden Schichten auflöst zugunsten einer eher temporal gedachten Bewegung, die sich im spontanen Vollzug äußert. Wolf registriert diese spontane Bewegung z. B. bei der Dresdner Künstlerin Angela Hampel:

„Es ist kaum ein Zufall, daß [...] die zeichnende Hand mit einem nur ihr ausführbaren Elan, dem ich nichts Zufälliges ansehe, sondern eine nur ihr zugehörige Spontanität, die sich über die Bildidee schwungvoll durchsetzt, wagemutig bis in letzte körperliche Direktheit, einfallsreich bis ins gestisch Phantastische [...] mischen und wieder auseinanderstreben“ (Mf 185).

Es ist von daher auch kaum ein Zufall, dass Gerhard Wolf für diese bildkünstlerischen Arbeiten häufig Vergleiche zur Musik und vor allem zum Tanz zieht. Sie kulminieren in seinem Text über Helge Leiberg, der den Titel trägt: „Tanz – das schöpferische Element“ (Mf 189–196). Schon seit Anfang der 1980er Jahre trat Gerhard Wolf zusammen mit Clausfriedrich Claus auf, „zum Beispiel in Dresden, im Rosendorfer Club (das war der Club des dortigen Kernforschungszentrums). Ich las den Essay und Claus projizierte seine Blätter als Dias an die Wand“ (UF 38). In den 1990er Jahren ist es dann zunehmend Christa Wolf, die einzelne ihrer Texte zusammen mit den Arbeiten bildender Künstler präsentiert. In der Zusammenarbeit mit Helge Leiberg verwandeln sich die Lesungen, die sich immer weiter vom klassischen Format – der „Wasserglaslesung“, wie sie Lorient unvergleichlich karikiert hat – entfernen, zu multimedialen Kunstperformances.

4 Christa Wolf – Nagelproben oder: sich Bildern aussetzen

Ebenso wie ihren Ehemann schlug die Begegnung mit Clausfriedrich Claus und seinen filigranen „Sprachblättern“ auch Christa Wolf in einen Bann, dem sie sich nicht entziehen konnte. Sie erzählt:

„Zunächst habe ich seine Arbeiten einfach nur wahrgenommen, dann fand ich sie schön, und mit der Zeit haben mich die Blätter zunehmend fasziniert, weil die Grenzen des Sagbaren hinausgeschoben wurden. Diese unauflösliche Verbindung zwischen Doch-Wort und Strich, bzw. Zeichnung spricht, glaube ich, etwas aus, das man mit Sprache allein nicht mehr sagen kann. Es gelingt ihm mit seiner Methode vor allem, Unbewußtes auszudrücken, das schon verfälscht würde, wenn man es ins Wort hebt. Das ist ein Punkt, den man als Autor auch anstrebt“ (UF 46).

Mit wenigen Sätzen stößt Christa Wolf hier zu einem grundlegenden Dilemma ihres Schreibens vor und legt damit zugleich offen, in welchem Maß es sich auch an der bildenden Kunst geschärft hat. Denn so sehr sie bemüht ist, eine Schreibweise zu entwickeln, die den Prozessen des Bewusstseins und mithin unserem psychischen Erleben der Welt entspricht, so sehr ist sie sich stets bewusst, dass Erleben und Schreiben niemals ganz zur Deckung kommen können. Es bleibt immer ein Spalt bestehen, der nicht überbrückt werden kann – durch die verzerrende Differenz, die jede Transformation ins Sprachliche mit sich bringt. In ihrem Roman „Störfall. Nachrichten eines Tages“ aus dem Jahr 1987 wird dieses Dilemma eingehend reflektiert. Als imaginatives

Zentrum dient der Ich-Erzählerin dabei die Vorstellung des freigelegten Gehirns ihres Bruders, der sich an jenem erzählten Tag, als zugleich die ersten Nachrichten von dem Reaktorunglück in Tschernobyl eintreffen, einer Operation unterziehen muss. Vor dem Hintergrund der Arbeiten von Clausfriedrich Claus und des intensiven Briefwechsels, in dem dieser, philosophisch sehr belesen und im Hinblick auf die Hirnforschung auf dem aktuellen Stand, seine Arbeiten auslegt, erhält das ‚Bild‘ des freigelegten Gehirns eine Referenz und eine zusätzliche Bedeutungsdimension.¹⁸

Der hohe Stellenwert, den Claus für Christa Wolf besitzt, kommt darin zum Ausdruck, dass der Band „Malerfreunde. Leben mit Bildern“ durch einen kurzen Text von ihr über ihn eröffnet wird: „An Carlfriedrich Claus erinnern“ (Mf 7–8). Er akzentuiert den Grundton des gesamten Bandes. Es handelt sich dabei um eine Miniatur, in der sie mit wenigen Strichen ein dichtes Porträt von Claus zeichnet. Sie greift dabei auf einige Aspekte zurück, die auch in den Texten von Gerhard Wolf vorkommen. Vor allem im letzten Absatz verweist sie auf die Unbedingtheit seiner Arbeiten, die ihr eine tiefe Anerkennung abverlange und ihn zum ebenbürtigen Künstler, wenn nicht sogar zum Vorbild erhebe:

„Aber er musste tun, was er tat und er konnte es nur so tun. Wenn man will, mag man ihn als Figur anachronistisch nennen. Ich denke, seine visionäre Gedankenwelt, die in seinen Schriftblättern aufgehoben ist, weist weit in die Zukunft hinaus. Er hat daran geglaubt, dass es Sinn hat, an die Wurzeln unserer Existenz vorzudringen und sie bloßzulegen“ (Mf 8).

Für Christa Wolf war es das enorme Echo ihrer Erzählung „Kassandra“ aus dem Jahr 1984, das sie zu einer breiteren Auseinandersetzung mit bildender Kunst veranlasste. Denn mit ihrer Titelfigur traf sie auf eine Strömung, die jüngst als *Melancholische Antike* bezeichnet worden ist.¹⁹ Viele bildende Künstlerinnen und Künstler, darunter auch viele junge, reagierten auf Wolfs Erzählung und schickten ihr davon inspirierte Arbeiten. 1987 veranstaltete die Moritzburg in Halle sogar eine Ausstellung, die der Figur Kassandra gewidmet war. Angela Hampel gestaltete damals das Plakat (Vgl. UF 46). Womöglich wurden viele der Künstler durch die repräsentative „Kassandra“-Ausgabe von 1984, die zusätzlich zu der des Aufbau-Verlags erschien und zu der Nuria Quevedo, eine Emigrantin aus Spanien, die in den 1950er Jahren in die DDR kam, neun Radierungen beisteuerte, dazu angeregt.²⁰

Ihre Rezeption dieser Arbeiten inklusive der emotionalen Bedeutung beschreibt Wolf in einem Katalogbeitrag zu den Papier- und Buchobjekten von Helga Schröder, die immer eine große Nähe zur Schrift waren:

18 Vgl. dazu meinen Beitrag: Braun, Peter: Der strahlende Himmel. Christa Wolfs „Störfall“ wiedergelesen. In: Text und Kritik, Bd. 46. Christa Wolf (Fünfte Auflage: Neufassung), S. 72–86.

19 Vgl. Rehberg, Abschied von Ikarus. 2012, S. 348–359.

20 Vgl. Wolf, Christa: Kassandra. Vorzugsausgabe mit neun Radierungen von Nuria Quevedo. Leipzig: Reclam 1984.

„Ich lernte Helga Schröder in den achtziger Jahren mit der Cassandra-Mappe kennen, die mich zwang und es mir möglich machte, mich mit diesem anderen künstlerischen Beitrag zu einem, wie ich dachte, „eigentlich“ literarischen Thema auseinander zu setzen, mich auf die andere Sensibilität einzulassen, die mit Zeichen, Strichen und Farben ein Zentrum umkreist, in dem für mich das Wort stand: diese andere Zeichen-Setzung als Ergänzung zu sehen, als Zu-Satz zum Wort“ (Mf 168).

Sich auf der Grundlage des eigenen Schreibens auf die Sensibilität von Bildern einzulassen und sich ihrem ganz eigenen, genuinen Erkenntnisvermögen zu überlassen, kurz: sich Bildern als Schriftstellerin auszusetzen, charakterisiert die Texte von Christa Wolf über die bildende Kunst. Auch wenn sie, wie im Fall von Nuria Quevedo und Martin Hoffmann, den Topos des Atelierbesuchs aufgreifen und jeweils die Künstler ausführlich zu Wort kommen lassen, gehen sie immer vom „Ich“ Christa Wolfs aus, von der unmittelbaren Wirkung der Bilder auf die Autorin. Eindrucksvoll belegen dies die beiden Texte über die Arbeiten von Martin Hoffmann, der in der Endzeit der DDR mit Sepia-Aquarellen den Realismus mit seinen eigenen Mitteln unterlaufen hat. Seine fotorealistisch anmutenden Bilder stellen gespenstisch leere Räume und Stadtlandschaften dar; Menschen spiegeln sich allenfalls in Fensterscheiben oder reflektierenden Türen oder werfen ihren Schatten an die Wand. Wolf beginnt ihren Text mit dem Satz: „Die Person, die auf Martin Hoffmanns Graphiken und Aquarellen fehlt, bin ich – das scheint mir eine Antwort auf die Frage zu sein, warum Hoffmanns Arbeiten mich von Anfang an fasziniert haben“ (Mf 137). Daraufhin folgt sie beharrlich ihren Seherfahrungen und beschreibt ihre Suche nach den leichten Verschiebungen und Verdichtungen, durch die es Hoffmann gelinge, „durch ernüchternde Überexaktheit“ die monströse und entfremdete Lebenswelt der späten DDR bildlich auszudrücken. Die Innenräume Hoffmanns wiederum üben auf die Betrachterin einen Sog aus, „vielleicht, weil manche von ihnen Traumbildern ähneln, mit ihrer Vortäuschung der wirklichsten Wirklichkeit, die sich wie beiläufig zum Alptraum steigert“ (Mf 138).

In einem zweiten Text widmet sich Wolf den neueren Arbeiten Hoffmanns, in denen er aus vielfach übereinander geklebten Streifen von Pergamentpapier Gesichter modelliert. Und dieses Mal sind sie nicht realistisch überzeichnet, sondern durch die spezielle Herstellungstechnik im Vagen gehalten. Sie treten in Erscheinung und oszillieren, weil sie ohne feste Kontur sind. Wieder geht Wolf davon aus, wie die Köpfe auf sie beim ersten Anblick gewirkt haben: „Überraschung, Erstaunen, fast Erschrecken. Als ob sie sich von ihrem Hintergrund lösten und sich auf mich zubewegten“ (Mf 141–42). Auch im weiteren Verlauf des Textes, im Untertitel als „Gespräch“ bezeichnet, konfrontiert sie ihr Gegenüber immer wieder mit den Reaktionen, die dessen Bilder in ihr auslösen. So gesteht sie den Bildern zu, einen Zeittunnel herzustellen, der das Gefühl von Tiefe erzeuge, oder sie gibt einigen der Köpfe Namen wie z. B. „Virginia“:

„[...] ohne etwa eine Porträtähnlichkeit mit Virginia Woolf damit ausdrücken zu wollen. Diese Person habe etwas Zartes, sehr Differenziertes, sehr Bescheid

Wissendes. Sie blicke einen übrigens nicht an wie die meisten anderen, sie blicke vor sich hin, sage ich, das empfinde ich als rücksichtsvoll: Als habe sie die Schrecken gebändigt, die sie wohl hinter sich hat, und von denen ihr ein schmerzvoller Ausdruck geblieben ist“ (Mf 142–43).

Im Begriff des Respekts konvergieren schließlich die beschreibende Annäherung an die Arbeiten Hoffmanns und die Reflexion auf das eigene Schreiben. Für Hoffmann, schreibt Wolf, seien die Personen, die aus seinen Collagen aufscheinen, Gäste, die zu Besuch kommen. Damit habe er zu einer behutsamen Darstellung gefunden, durch die er die Figuren, die er schafft, nicht vereinnahmt, sondern ihnen ein Eigenleben zugesteht. Das wiederum ist ein Problem, das Christa Wolf als Schriftstellerin zeitlebens zutiefst beschäftigt hat und das auch noch einmal in den Reflexionen in ihrem Roman „Stadt der Engel“ eine wichtige Rolle spielt.²¹

Von besonderer Bedeutung sowohl für Christa als auch Gerhard Wolf ist die vielfältige und produktive Zusammenarbeit mit Günther Uecker. Seine Arbeiten, schreibt Gerhard Wolf emphatisch, haben „uns eine Sicht auf eine neue künstlerische Welt eröffnet, wie kaum sonst ein Werk zeitgenössischer Kunst“ (Mf 117). Und tatsächlich: Den Bildern und Objekten aus Nägeln, den Materialcollagen und großformatigen Aschebildern sind keine der Arbeiten der sonst in dem Band vertretenen Künstlerinnen und Künstler vergleichbar.

Die Zusammenarbeit begann im Jahr 1991. In der Schweizer Galerie Erkner in Sankt Gallen, wohin Christa Wolf zu einer Lesung eingeladen war, sahen sie und ihr Mann zum ersten Mal Arbeiten von Günther Uecker. Der Galerist fragte bei Christa Wolf nach einem Text für einen geplanten Katalog an; so entstand ihr Text „Nagelprobe“. Er lässt sich beschreiben als ein assoziativ verknüpfter Strom aus wortgeschichtlichen Ableitungen, Alltagsreden, Foltervorstellungen, Kinderliedern, Märchenmotiven, Wortspielen, christlicher Bildsymbolik und autobiographischen Erinnerungen, die alle um den Nagel kreisen. Ausgelöst wird dieser Strom an Assoziationen durch die reale Situation in der Galerie und die Bildwerke von Günther Uecker:

„Ich habe in einem Raum gesessen, denke ich, oder erzählte ich jemanden, den ich noch nicht kenne, da sind von beiden Seiten, genaugenommen auch von vorn und von hinten, also von allen vier Seiten, Nägel auf mich zu gewachsen, [...], während ich mich insgeheim fragte, wie weit diese Nägel, da sie nun einmal die Leinwände durchbrochen hatten, also durch sie hindurchgeschlagen worden waren, sich noch herauswagen würden. Millimeterweise, glaubte ich, seien sie schon herangewachsen, seit ich, auf Abstand bedacht, vorsichtig an diese Nagelfelder herangetreten war“ (Mf 101).

Erneut setzt sich Christa Wolf den Bildern aus und lässt sich durch die Wirkung auf sie mitreißen. „Nagelprobe“ erweist sich dabei nicht als ein Text über bildende Kunst, wie etwa ein Porträt, Atelierbesuch oder Gespräch, sondern als ein genuin literarischer, für den sich Wolf an den Arbeiten Ueckers inspirierte und deren Wirkung auf sie zugleich sprachlich parierte. Von dieser Art ebenbürtigen Zusammenspiels zwischen Bild und

21 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 356–357.

Text, wie sie in dem Katalog der Galerie Erkner vorliegt, ist es nur noch ein kleiner Sprung zu den Künstlerbüchern, die Gerhard Wolf in seinem Verlag veröffentlichte. Mit Günther Uecker realisiert er mehrere Projekte, darunter das Buch „Wüstenfahrt“ aus dem Jahr 1999 mit der gleichnamigen Erzählung von Christa Wolf.

Die Texte von Christa und Gerhard Wolf, die sich im Umkreis der bildenden Kunst bewegen, sind sehr verschieden – in der Länge, im Genre und im Selbstverständnis der Autoren. Auch der jeweilige Anlass und die damit verbundenen Vorgaben haben zur Unterschiedlichkeit der Texte beigetragen. Indes sind alle ihre Texte von einem geradezu kollegialen Interesse an der Kunst der Anderen getragen. Dieses entfacht sich an der Wirkung der ganz verschiedenen Bildwerke und Objekte, denen sich beide Autoren mit einer wachsenden Sensibilität aussetzen. Die durch die Kunstwerke bei ihnen ausgelöste Wirkung verfolgen sie zurück in deren Entstehungsprozess, in die Konzeptionen, die ihnen zugrunde liegen, sowie in die Techniken ihrer Herstellung, um ihnen auf diese Weise auf die Spur zu kommen. Mitunter, vor allem in den Texten von Gerhard Wolf, gesellt sich eine Neugier für die Lebensgeschichten der Künstlerinnen und Künstler hinzu und damit auch die Frage, warum malt einer, was er malt und wie er es malt.

Hingegen liegt allen diesen Texten sowohl ein kunstkritischer als auch ein kunstwissenschaftlicher Duktus fern. Denn weder geht es den Autoren um Urteile noch um eine Einordnung oder Systematik. Statt dessen betonen sie die persönliche und gewachsene Beziehung zu den Bildern und den Künstlern gleichermaßen. Für alle gilt stellvertretend, was Gerhard Wolf über die Bilder Gerhard Altenbourgs schreibt:

„Es sind eigene Wege, auf denen mich Altenbourgs Bilder begleitet haben, von denen wesentliche Stücke bis heute unsere Wände schmücken. Sicher nicht ohne unmittelbare Beziehung, um diese nüchterne Umschreibung zu wählen, zu ihren ‚Themen‘ und Titeln, mit denen sie mich jeweils zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Situationen angesprochen haben, so daß ich sie erwarb; ich habe ja keine Sammlerleidenschaft“ (Mf 72).

Christa Wolf verweist zudem auf die Haltung der Künstlerinnen und Künstler, d. h. auf das Beharren der eigenen Erfahrung, durch die sie bewegt und erregt wird:

„Mich fasziniert immer, wenn einer nicht anders kann und überhaupt nicht zu verrücken ist. [...] Auch wenn er oder sie ganz anders ist als ich, beeindruckt mich, wenn jemand aus sich heraus lebt und die Widersprüche bis zum Ende austrägt. Das sehe ich in vielen Arbeiten der Maler, mit denen wir befreundet sind“ (UF 53).

Zugleich gibt es Unterschiede. Gerhard Wolf versteht sich, vor allem in seinen Texten, die zu Zeiten der DDR entstanden sind, als Essayist, der über Kunst schreibt, als jemand, der schreibend Einblicke in die Werkstatt von Künstlern gibt und dabei den Schriftstellern und Malern in ihrem kreativen Prozess nachspürt. Seine Texte tragen einen dokumentarischen Zug, der sich im Interesse für konkrete Orte – das Atelier, das Schreibzimmer, der Lebensort – und im Interview mit den Künstlern ausdrückt. Einige dieser Texte hätten auch als Vorlage für einen DEFA-Dokumentarfilm dienen können. Christa Wolf hingegen schreibt immer auch als Literatin im engeren Sinne,

als ebenbürtige Künstlerin. Einerseits stellt sie – zunehmend – ihre künstlerische Sensibilität auf die Probe, testet sie an Werken der bildenden Kunst und tastet sich dabei vom Zeichensystem der Schrift an die andere, genuin bildliche „Zeichen-Setzung“ heran. Andererseits nutzt sie die Werke der bildenden Kunst immer auch zur Schärfung ästhetischer Fragen und Probleme, die ihr aus dem eigenen Schreiben erwachsen. Schließlich jedoch laufen die Interessen und Temperamente von Christa und Gerhard Wolf, wie sie sich in ihrem Band „Malerfreunde. Leben mit Bildern“ manifestieren, zusammen. Haben sie bereits in „Der geteilte Himmel“ Bilder als eine Möglichkeit angesehen, eine ästhetische Komplexität aufzubauen, die eine bloß widerspiegelnde Lesart unterläuft, entwickeln sie nach dem Ende der DDR und in der Aufbruchseuphorie in der ersten Zeit danach, vor allem im Rahmen des eigenen Verlags, neue Formen einer gegenseitigen ästhetischen Entgrenzung von Literatur und bildender Kunst. Zwei Beispiele dafür, die auf zwei unterschiedlichen Konzepten der Kombination von Bild und Text beruhen, möchte ich nun im zweiten Teil des Aufsatzes näher betrachten.

5 Wüstenfahrt

Nimmt man den Band zur Hand – DinA 4 im Querformat –, erkennt man auf dem Einband zunächst Sand auf einem weißen Hintergrund. Der Sand ist etwas vergrößert wiedergegeben im Vergleich zum natürlichen Augenschein. Das helle Braun der Sandkörner dominiert, dazwischen sind kleine weiße und schwarze Kieselsteine zu sehen. Nach unten hin ist nur ein weißer Untergrund dargestellt, auf den der Titel gesetzt ist: „Christa Wolf **Wüstenfahrt** Günther Uecker“.²² Wenn man den Band auf die Rückseite des Einbands umdreht, intensivieren sich die Brauntöne. Der Sand ist dichter auf den Untergrund aufgebracht. Das linke obere Viertel wird zudem von einer zertretenen und verrosteten Trinkdose dominiert, die mit dreizehn langen Stahlnägeln befestigt ist. Diese Nägel sind ein Stückweit in den Untergrund hineingeschlagen, der größere Teil ist jedoch noch sichtbar. Einige von ihnen scheinen gerade hineingetrieben, andere in verschiedene Richtungen umgebogen worden zu sein, so dass es so wirkt, als pressten sie die Dose geradezu auf den Untergrund. Um nur die Dose zu befestigen, hätten auch weniger Nägel ausgereicht, doch gewinnen sie so in ihrer Dichte und durch ihre unterschiedlichen Richtungswerte – jeder Nagel ist der sichtbare Teil einer imaginären Linie, die sich im Bild vielfach überschneiden – eine Eigendynamik.

Der Titel und die formatfüllende Abbildung des Einbands treffen sich in den Begriffen Sand und Wüste. Der Titel weitet den im Bild sichtbaren Sand zu einer Wüste, während der Sand die durch den Titel ausgelösten Assoziationen konkretisiert und sie so intensiviert. Denn durch die Farbe des Sandes werden zusätzlich Vorstellungsbilder der Wüste im Betrachter geweckt und durch die vergrößerte Wiedergabe der

22 Wolf, Christa/Uecker, Günther: *Wüstenfahrt*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press 1999 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle Wf).

Sandkörner haptische Erinnerung an Sand wach: Das Gefühl von Sand in der Hand, der durch die Finger rinnt.

Der Strom an Vorstellungen wird aber durch die von Rost zerfressene Aluminiumdose in bestimmte Bahnen gelenkt. Die Wüste ist kein unberührtes Refugium, sondern von den Wegwerfresten unserer Zivilisation gezeichnet. Diese Verbindung führt einerseits zum zweiten Teil des Titels, der „Fahrt“, mithin der Erfahrung, d. h. dem Erlebnis der Wüste, in der zumindest westliche Menschen notwendig ihre Spuren hinterlassen. Wüste und Zivilisation öffnen aber andererseits auch ein allgemeines Assoziationsfeld: Die Wüste als Ende der Zivilisation, als Ort des endgültigen Verfalls, als Resultat des selbstverursachten Klimawandels, als apokalyptischer ‚Wärmetod‘.

Dreizehn solcher „Materialbilder“, so ist aus dem Band zu erfahren, hat Günther Uecker im Format 29 x 40 cm zu Wolfs Erzählung angefertigt. Sorgfältig in beeindruckender Qualität reproduziert, so dass noch in der Abbildung der dreidimensionale Reliefcharakter der Materialcollagen erhalten bleibt, begleiten sie den Text. Meist stehen die Reproduktionen auf der rechten Seite, während die linke Seite dem Text vorbehalten ist. Dreimal füllen sie die gesamte Doppelseite und unterbrechen damit die Erzählung – im Gegensatz sind elf Doppelseiten allein mit Text gefüllt. Alle „Materialblätter“ variieren das beschriebene Thema: Sand auf weißem Untergrund, der bald mehr, bald weniger durchscheint, und darauf Reste unserer Zivilisation: der Teil einer Holzkiste, ein Stück Verpackungsschnur, ein abgerissenes Uhrenband, ein Zeitungsnipsel, eine Plastiktube sowie eine noch rot leuchtende Coladose mit der Aufschrift „always Coca Cola“ – jeweils dynamisch mit einer Vielzahl von Nägeln befestigt.

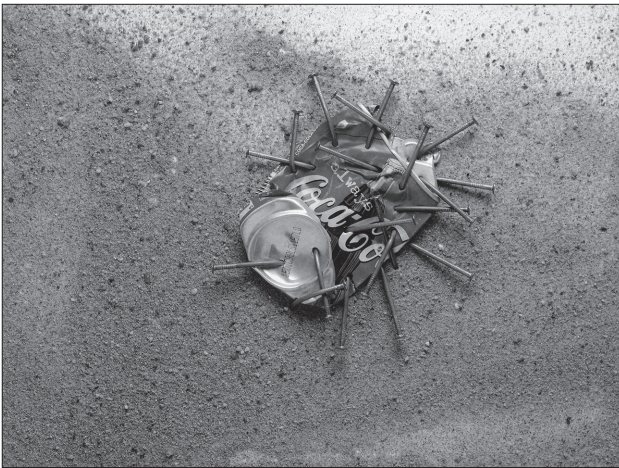


Abbildung 1: Günther Uecker – Materialbild zu „Wüstenfahrt“, Original in Farbe

Die Erzählung von Christa Wolf bewegt sich daneben relativ eigenständig. Sie ist eine Auskoppelung aus „Stadt der Engel“; das Unternehmen einer Wüstenfahrt, um dort den Vollmond zu sehen, wird in diesem späteren Text zwar erwähnt, aber bleibt

ausgespart.²³ Erzählt wird der zweitägige Ausflug einer Gruppe von Freunden – in „Stadt der Engel“ nennt sie die Ich-Erzählerin „die Gang“ – in eine wüstenähnliche, gleichwohl bergige Gegend im Umkreis von Los Angeles. In tragikomischer Weise werden die Zumutungen des *american way of life* und die kleineren und größeren Pannen sowie die Eigenheiten und die Egozentrik der beteiligten Figuren, die diese verursachen, ausgebreitet. Zugleich jedoch kommen auch die Schönheit der Landschaft und die leuchtenden Farben des Sonnenuntergangs zu ihrem Recht, die vor dem Hintergrund der erzählten menschlichen Unwägbarkeiten umso intensiver aufscheinen. Eine Figur indes bleibt von dem sarkastischen Ton der Ich-Erzählerin verschont und wird mit besonderem Ernst bedacht: Jane, eine Fotografin. Sie ist es, die den Tross trotz großer Verspätung anzuhalten zwingt, um den Sonnenuntergang zu fotografieren. Und die Erzählerin fügt ein: „Die Aufnahmen sind gar nicht schlecht geworden. Dem, der dabei war, bringen sie die Erinnerung an die Farben zurück, an die Kälte, die aus der Wüste aufstieg, und an den faden Geruch“ (Wf 20). Die Figur der Jane ist es auch, mit der die Ich-Erzählerin beim nachmittäglichen Lagerfeuer, als sich ein allgemeiner Überdruß breit macht, in ein ernstes Gespräch kommt. Jane erzählt von ihren Eltern, die beide den Holocaust überlebt haben. Ihr Vater hatte allerdings zuvor eine Familie, die alle umgebracht wurden: „Mein Vater hat sich immer schuldig gefühlt. Ich habe immer gedacht, daß er in mir seine erste tote Tochter gesucht hat. Er hat mich nicht annehmen können. Mühsam habe ich lernen müssen, daß ich es verdiene zu leben. Sichtbar zu sein. Die Fotografie hat mir dabei geholfen“ (Wf 47). Die Figur der Jane ragt aus der „Gang“ heraus; sie ist das heimliche Zentrum der Erzählung. Und so ist „Wüstenfahrt“, vermittelt über die knapp skizzierte Lebensgeschichte einer Vertreterin der *Second Generation* der *Survivors*, nicht zuletzt eine Erzählung über das Medium der Fotografie und über das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.²⁴

Eben dieses Verhältnis wird auch in den „Materialbildern“ von Günther Uecker thematisiert. Zum einen dadurch, dass es sich nicht um die „Materialbilder“ selbst, sondern um fotografische Reproduktionen handelt – noch dazu um Ausschnittreproduktionen –, zum anderen aber auch durch das Verhältnis zwischen Hintergrund – der Sand, der für die Wüste steht – und den darauf genagelten Gegenständen. Die

23 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 330: „Wir saßen lange in dem schattigen Innenhof, auf dringenden Wunsch von Susan verabredeten wir, daß wir beim nächsten Vollmond in die Wüste fahren und den Mondaufgang bewundern würden.“

24 Die Figur der Jane taucht auch in „Stadt der Engel“ auf. Man erhält dort dieselben Informationen über sie, aber anders dosiert. Hier wird bereits beim zweiten Auftritt ihre Lebensgeschichte, ihr „Schicksal“ preisgegeben. Durch diese andere Dramaturgie der Figurenzeichnungen schmälert sich die Wirkung. Allerdings enthält „Stadt der Engel“ einen wichtigen Zusatz, der in „Wüstenfahrt“ nicht vorkommt: „Die Fotografie habe ihr geholfen, zu sich selbst zu finden, merkwürdigerweise dadurch, daß sie sich mit der Kamera auf andere konzentrieren mußte und von sich selbst ganz und gar absehen konnte“ (Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 305).

Dosen sind darunter die größten Gegenstände, alle anderen sind sehr viel kleiner. Ihre Unscheinbarkeit in Anbetracht der Wüste wird zudem durch das dynamische Geflecht der Nägel konterkariert. Sie vollziehen damit eine deiktische Geste: Seht her.

Wie also lässt sich das Konzept beschreiben, nach dem in diesem Künstlerbuch Bilder und Texte miteinander kombiniert werden? Beiden kommt zunächst einmal eine große Eigenständigkeit zu, die nach einer entsprechenden, die Kunstwerke für sich nehmenden Betrachtung verlangt. Erst auf einer zweiten Ebene ergeben sich Berührungspunkte, durch die sich beide gegenseitig verstärken. Dies wirkt sich einerseits in einer intensiveren Lektüre aus, durch die auch andere Sinnesqualitäten als die bloß optischen Vorstellungsbilder angeregt werden. Andererseits erschließen sich so neue Bedeutungsdimensionen, die, allein für sich genommen, verborgen blieben.²⁵

6 Im Stein

Das Künstlerbuch „Im Stein. Christa Wolf – Helge Leiberg“ basiert auf einem anderen Konzept, das bereits beim ersten Durchblättern augenfällig wird.²⁶ Bild und Text teilen sich jede Seite. Die bildlichen Elemente umspielen, umfließen, umkreisen den Text. Allein von ihrer Anzahl scheinen sie zu dominieren. Bald wirkt es, als zwingen sie den Text in seine Schranken und würden ihm nur einen begrenzten Raum zugestehen, bald ziehen sie sich zurück und scheinen sich mit der Funktion einer Arabeske, eines schmückenden Ornaments zu begnügen. Dann aber wieder behaupten sie eine ganze Seite oder – drei Mal insgesamt – sogar eine Doppelseite für sich, um den ganzen zur Verfügung stehenden Raum für sich einzunehmen. Die Bewegung, die sich durch das ständig wechselnde Spannungsverhältnis ergibt, wird unterstützt durch die ungemein expressiv ausgeführten Zeichnungen. Alles ist Bewegung oder in Bewegung. Die Figuren sind mit wenigen Strichen oder Linien ausgeführt und bleiben eher angedeutet, so dass die Dynamik der Ausführung die Bewegung ins Bild setzt. Nicht selten bleiben Farbspritzer als Spur der körperlich ausgeführten künstlerischen Handlung im Bild zurück. Schließlich kommt noch eine das gesamte Spektrum nutzende und ständig wechselnde und damit überraschende Farbdramaturgie hinzu, die von verschiedenen Blautönen über Grün, Rot, Orange bis zu Gelb reicht.

25 Im Jahr 2010 ist es zu einer erneuten Zusammenarbeit gekommen. Im Projekte-Verlag ist Christa Wolfs Erzählung zusammen mit den Aschebildern von Günther Uecker, ebenfalls eine künstlerische Reaktion auf die Katastrophe von Tschernobyl, herausgekommen. Das Prinzip von Bild und Text ist dort sehr ähnlich. Hier werden die Reproduktionen der Aschebilder sogar vornehmlich in einem eigenen Teil des Buches abgedruckt. Vgl. Wolf, Christa/Uecker, Günther: Störfall/Aschebilder. Edition Cornelius. Hrsg. von Manfred Jendryschik. Halle: Projekte Verlag 2010. Und meinen Beitrag: Braun, Der strahlende Himmel.

26 Wolf, Christa: Im Stein. Radierungen und Steindrucke von Helge Leiberg. Rudolstadt: Burgart Presse und Gotha: Edition Balance 1998. Das Buch ist unpaginiert, deshalb erfolgt die Zählung nach Doppelseiten, zumal eine Doppelseite derjenige Ausschnitt ist, mit der der Betrachter bei der Rezeption konfrontiert wird.

In „Im Stein“ lässt sich eine Rezeption, die Bild und Text zunächst getrennt als eigenständige Teile für sich nimmt, nicht umsetzen. Bild und Text sind untrennbar miteinander verwoben; schon auf der Ebene der optischen Erfassung lassen sich Wörter und Bilder nicht voneinander absondern – immer ragt ein Bildelement in das Sehfeld hinein. Dieses Prinzip einer vollständigen Durchdringung von Bild und Text vertieft sich in einer betrachtenden Lektüre und lesenden Betrachtung des Buches.

Schlägt der Betrachter die erste Doppelseite auf und versucht sich, zwischen Bildelementen und Textblock zu orientieren, blickt ihn rechts oben ein einzelnes Auge intensiv an. Es handelt sich um ein visuelles Grundelement, das auf vielen Seiten wieder aufgenommen wird. In Wolfs Erzählung findet es seine Entsprechung in der besonderen Erzählsituation: Die Ich-Erzählerin wird operiert und bekommt ein neues, künstliches Hüftgelenk eingesetzt. Dafür reicht eine örtliche Betäubung aus. Auf diese Weise ist sie wach oder halbwach, kann jedoch weder etwas sehen – die Sicht ist ihr mit Tüchern verhüllt –, noch große Teile ihres Körpers spüren. Sie sind erstarrt, sie stecken „im Stein“. Teils verwundert sie das, teils verängstigt es sie. Je weniger sie sieht und spürt, desto mehr überlässt sie sich ihrem Strom im Kopf, den Erinnerungen und Gedankenketten – unterstützt durch die Musik, die sie über einen Kopfhörer wahrnimmt. Sie hat Mozart gewählt. Was ihr in den Sinn kommt, was ihr durch den Kopf geht, speist sich aus dem Bild- und Sprachreservoir des Steinernen, entzündet sich an Redewendungen, erinnert Kinderreime, Kinderlieder, Kinderspiele, greift Motive aus Mythen, Märchen und Literatur auf oder ruft sich konkrete Schicksale wach, wie jenes von Virginia Woolf, die mit Steinen beschwert in den Fluss ging und sich ertränkte. Herausgehoben aus dem Fluss der Assoziationen und Erinnerungen ist diejenige an Medusa – jener weit in die Zeit zurückreichenden „Urfrau“, der Perseus den Kopf abschlug. Dazu bediente er sich seines Schildes als eines Spiegels, denn wenn ihn ihr Blick getroffen hätte, wäre er versteinert. Das abgeschlagene Haupt der Medusa, der Schnitt ins eigene Fleisch – die Ich-Erzählerin spürt ihn nicht, sondern kann ihn nur gedanklich erzwingen. Zugleich dient ihr die mythologische Erzählung aber auch als eine kulturgeschichtliche Urszene, als frühe, erste Untat, von der abgesehen und geschwiegen wird – um „den Mann/Perseus“ zum Held erheben zu können. „Die Wahrheit der Texte“, sinniert die Ich-Erzählerin, „unter den Schichten von Verknennung Täuschung Irreführung Es mühsam lernen die richtigen, einschneidenden Fragen zu stellen“.²⁷

Wie an diesem Beispiel ersichtlich, bildet der Text den menschlichen Bewusstseinsstrom nicht mimetisch nach. Vielmehr sucht er nach einer formalen Entsprechung, weshalb der Text genau komponiert und hochartifizuell gestaltet ist – bis ins Schriftbild hinein: fehlende Satzzeichen, teilweise Kleinschreibung, in Schrägstriche gesetzte Wort- und Satzpartikel oder unterschiedliche Abstände zwischen den Wörtern, die für unterschiedlich lange Pausen stehen.²⁸

27 Vgl. Wolf/Leiberg, Im Stein. 1998, 15. Doppelseite.

28 Das experimentelle Schriftbild ist nicht dem Künstlerbuch geschuldet, sondern findet sich auch in dem Band „Mit anderem Blick“, in den die Erzählung aufgenommen worden ist. Vgl. Wolf, Christa: Mit anderem Blick. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 19–34.



*Abbildung 2: Helge Leiber – Lithographie der Medusa zu „Im Stein“,
Original in Farbe, laubgrün und orange-rot*

Gerade dieses experimentelle Schriftbild öffnet den Text und bildet Einfallsorte für die bildlichen Elemente. Diese wiederum reagieren auf den Text. Auf jeder Seite ist es ein Aspekt, ein Motiv, eine Wortwendung, die ins Bildliche aufgenommen wird. Es wirkt, als habe sich der Künstler Helge Leiber beim Lesen spontan für eigene Bildideen anregen lassen. Sie sollen den Text nicht illustrieren, denn es geht nicht um eine kohärente Übertragung des Erzählten. Vielmehr sind es Einzelheiten, Details des Textes, die als Sprungbrett dienen, um in eine ganz eigene Bildwelt zu gelangen. Auf der ersten Doppelseite beispielsweise ist es der Anfang des zweiten Absatzes: „ein Erwachen also, das weiß ich noch, wie ein Michlösen aus einer zähen Materie/ Schlamm, Asphalt?“ Auf dem dazugehörigen Bild ist eine schlanke, kahlköpfige Figur im Umriss abgebildet, die sich tatsächlich aus einer zähen Masse zu lösen ver-

sucht. Ihre Arme und Beine kleben noch fest. Sie versucht durch das Anheben und Abwinkeln der Arme und Beine loszukommen, ihr Körper ist aber durch vielfache Fäden noch mit der Masse verbunden. Unter diesen Fäden blicken nochmals zwei Augen hervor, die den Befreiungsversuchen folgen.

Bewegt sich diese bildliche Darstellung noch recht nah am Text, lösen sich die folgenden auf der zweiten Doppelseite. Hier ist der Ausgangspunkt das Geräusch eines Insekts, das die Ich-Erzählerin in der vorangegangenen Nacht trotz oder wegen der verabreichten Schlafmittel quälte. Sie will es der Krankenschwester erzählen, doch der Name des Insekts fällt ihr nicht ein. Die beiden bildlichen Elemente dieser Doppelseite spielen indes mit dem Motiv der Fledermaus und überblenden deren Umriss mit einem schemenhaften Gesicht und einem aufgerissenen Mund. Der Text spricht von einem „Schrillen“, „das haargenau den Unerträglichkeitspunkt in meinem Trommelfell traf“. Die akustische Empfindlichkeit in der Nacht, von der der Text handelt, führt auf der bildlichen Ebene zur Assoziation mit der Fledermaus.

Auf der vierten Doppelseite, um noch ein weiteres Beispiel zu nennen, wird die Ich-Erzählerin örtlich betäubt. Die Kanüle, die ihr dafür gelegt wird, löst die Assoziationen „Die Schlangengöttin Der Schlangenbiß“ aus. Unter den vereinzelt Körperteilen, die auf der rechten Hälfte dieser Doppelseite den Text umrahmen, befindet sich als ein direkter Bezug eine Schlange. Dieses assoziative Moment wird nun dafür genutzt, um auf der nächsten Doppelseite, die allein mit einer einzigen bildlichen Darstellung gefüllt ist, zu einem weit über den Text hinausführenden Exkurs auszuholen. In greller Farblichkeit – Rot, Gelb und Blau – wird bildlich das Motiv des Sündenfalls vorgeführt.

Nähe und Ferne zum Text variieren und loten den Raum des Möglichen aus. Zentrale Motive wie die Enthauptung Medusas sind ganz konkret umgesetzt und bringen die Gewalttätigkeit dieser Szene mit hoher Expressivität zum Ausdruck. So findet sich auch – auf der dreizehnten Doppelseite – einmal ein ganz eigenständiges Element, ohne im Text verankert zu sein. Wieder breitet es sich seitenfüllend über den gesamten zur Verfügung stehenden Raum aus. Man sieht die vier apokalyptischen Reiter, die eine Menschenmenge niedermetzeln, sowie links oben eine Figur mit Flügeln, die entsetzt ins Straucheln gerät, vielleicht Medusa (die Farbkontinuität zu einer früheren Darstellung auf der achten Doppelseite würde dafür sprechen). Dieses „eigenmächtige“ Bild kann jedoch durchaus als *pars pro toto* für das Programm aller bildlichen Elemente herangezogen werden: Sie nehmen in der Tendenz die mythologischen Züge der Erzählung auf, verstärken diese und erhöhen damit die Dramatik, die in der Erzählung von der Operation liegt. Dennoch sind, anders als in „Wüstenfahrt“, die Bezüge zwischen Text und Bild viel unmittelbarer. Für den lesenden Betrachter und betrachtenden Leser bedeutet dies, dass die eignen Vorstellungsbilder, die durch die Erzählung ausgelöst werden, zugleich in eine ganz bestimmte, fremde, mitunter sich vom Text lösende bildliche Konkretion gezwungen werden. Die eigenen Vorstellungsbilder werden dadurch zurückgedrängt. Der mögliche Verlust, der daraus resultiert, wird indes aufgewogen durch die Vielzahl von Entdeckungen, die der Betrachter in den Radierungen und Steindrucken von Helge Leiberg machen kann – und dies

sowohl im Hinblick auf die bild-künstlerischen Verfahren und deren Ergebnisse als auch auf ihre Korrespondenzen mit dem Text.

Wer mit den Arbeiten Helge Leibergs vertraut ist, kann einen weiteren, bereits angesprochenen Schritt der Entgrenzung von Literatur und Bild sicherlich nachvollziehen. In den 1990er Jahren kam es zu einer Reihe von Kunstperformances, die Lesung, Musik und Spontanmalerei am Overheadprojektor miteinander kombinierten. Die Musik stammte von Lothar Fiedler und Tina Wrase und, später, von Heiner Reinhardt, gelesen haben Corinna Harfouch oder Christa Wolf, und Helge Leiberg agierte am Projektor, der die entstehenden Zeichnungen an eine große, bühnenfüllende Leinwand warf. Die Texte von Christa Wolf, die so zur Aufführung gelangten, waren neben „Im Stein“ vor allem „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“²⁹ (Vgl. Mf 193).

Entbunden von der Dauer des Mediums Buch kommen hier die Stimme der Lesenden im Wechsel mit der Musik und die Malerei Helge Leibergs zusammen. Mal ist der Untergrund schwarz, auf dem weiße, klar konturierte Linien eingetragen werden, mal ist er hell und der nun sichtbare, von einer Hand gehaltene Pinsel lässt in wässrigen Farben, in Schwarz, Rot, Blau und Grün, Szenen oder Gesichter entstehen. Es sind flüchtige Bilder, die erscheinen und wieder verschwinden oder in ein anderes Bild übergehen. Eine Augenblickskunst.

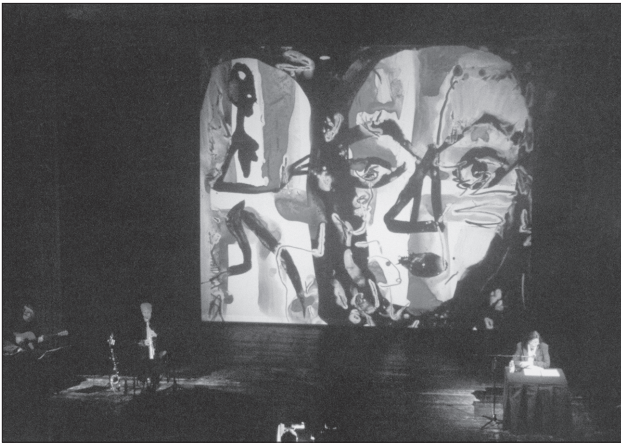


Abbildung 3: „Medea. Stimmen“-Performance mit Christa Wolf, Tina Wrase, Lothar Fiedler und Helge Leiberg – nicht im Bild zu sehen –, Toulouse, 2000

29 Eine Performance von „Kassandra“, die am 20 Juni 2010 in Neuhardenberg zur Aufführung kam, wurde aufgezeichnet. Die Dokumentation ist über „Zeitzeugen TV“ zu beziehen (vgl. <www.zeitzeugen-tv.com>).

7 Was bleibt?

Mit den beiden Künstlerbüchern und dem Ausblick auf die Performances habe ich unterschiedlich konzeptualisierte und realisierte Formen untersucht, in denen Texte von Christa Wolf und Werke bildender Künstler ganz unterschiedlichen Temperaments zusammen präsentiert werden. Die ästhetischen Erfahrungen, die so möglich werden, intensivieren die Rezeption, erschließen neue Bedeutungszusammenhänge, treiben Aspekte hervor, die sonst verborgen geblieben wären, überraschen durch Effekte der Fremdheit und Andersartigkeit und setzen die Phantasie frei. Es überrascht, in welchem Maß sich Wolf auf diese Experimente einließ; offenbar erfuhr sie einen solchen Umgang selbst als Bereicherung. Man muss sich nur die einzelnen Stationen im Ausland vor Augen halten, ganz abgesehen von den vielen deutschen Orten, auf denen sie die „Medea. Stimmen“-Performance aufführte: 1997 auf dem Musikfestival in Verbier, Schweiz, 2000 bei Gastspielen in Paris, Lyon und Toulouse, und im Jahr 2003 bei den Salzburger Festspielen (Vgl. Mf 193). Die Aufführungen sind einem mehr und mehr performativer gewordenen Literatur- und Kunstbetrieb sicherlich entgegengekommen. Und es mag auch sein, dass Christa Wolf durch sie den Verlust einer stärker gesellschaftsrelevanten Rezeption, wie dies in dem geschlossenen System der DDR der Fall war, kompensieren konnte. Gleichwohl belegen die besprochenen Beispiele eindrucksvoll, indem sich Wolfs Texte als anschlussfähig für die moderne bildende Kunst zeigen, wie sehr ihr Werk mit einer Schreib- und Erzählweise der Moderne verbunden ist. Die Konzepte der besprochenen Beispiele tragen und halten auch einer kritischen Betrachtung stand. Diese Christa Wolf gilt es noch zu entdecken und an diese Christa Wolf bleibt zu erinnern – um ihrer selbst und um der Literatur willen.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: aus Malerfreunde, S. 108

Abb. 2: aus Malerfreunde, S. 195

Abb. 3: aus Malerfreunde, S. 193

(Ich danke Martin Hoffmann, der mir die Abbildungen zur Verfügung stellte.)

Svitlana Macenka

Die Spirale als Denkfigur und Textmetapher am Beispiel des Schaffens von Christa Wolf

Die sozial-historischen Umstände, die gesellschaftlichen Prozesse und die Probleme des modernen Menschen, die man als Beweggründe des Schaffens von Christa Wolf bezeichnen kann, sind auf der Handlungsebene ihrer Werke im Sinne der großen Veränderungen, Umwälzungen, Katastrophen und geschichtlichen Unfälle meistens von der destruktiven Seite der Geschichte in den Blick genommen. Dadurch erklärt sich auch die Verschärfung der Situation des zu Sich-Selber-Kommens des Menschen und die besondere Aufmerksamkeit, welche die Autorin den Schwierigkeiten der Selbstverwirklichung widmet. Die zerstörerische Wirkung auf die Subjektivität wird mit Entfremdungseffekten, Identitätsstörungen, Verdrängungen, psychischem und körperlichem Ruin dargestellt. Trotzdem ist das Denken der Autorin durch eine tiefe Konstruktivität gekennzeichnet. Darauf weisen vor allem ihre nachdenkliche Erzählweise, ihre Argumentationsstrategie, ihr Streben, „die wirksam bleibenden Strukturen“ und existenziellen „Grundmuster“ herauszuarbeiten sowie ihre Art Selbstbefragung beim Schreiben, um die Einschränkungen bewusst zu machen und im schmerzhaften Prozess die Angst, „die einer echten inneren Freiheit entgegensteht“¹, loszuwerden, hin. Selbst die Poetik der „subjektiven Authentizität“ trägt dazu bei, die Autonomie des Denkens von Christa Wolf zu bestätigen und dessen unmittelbaren Bezug mit der Textualität ihrer Werke poetologisch zu erklären. In ihrem Roman „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ gesteht die Schriftstellerin ein, dass sie manchmal gerne wissen möchte, wie die Zeitschichten, durch die sie gegangen ist und die sie in Gedanken mühelos durchstößt, in ihrem Inneren angeordnet sind: „[W]irklich als Schichten, säuberlich übereinander? Oder als eine wirre Masse von Neurosen, aus der eine Kraft, die wir nicht kennen, den jeweils erwünschten roten Faden herauszieht.“²

Die „subjektive Authentizität“ bezieht sich im Wesentlichen auf die immanenten textuellen Prozesse. Der möglichen Veranschaulichung des inneren Verfahrens der Sinnbildung könnte dabei die Spirale als Denkfigur und Textmetapher dienen. Sie ist als Mittel der Artikulation und Widerspiegelung der in die Tiefe greifenden Ebenen des Textes zu verstehen, deren Zusammenwirken dazu beiträgt, dass die Konstituierung des Subjekts und des historischen Kontextes stattfindet. Von besonderer Bedeutung sind deswegen die von der Autorin selbst vorgeschlagenen Begriffe wie „die

1 Wolf, Christa: *Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1987–2000*. Hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2001. Bd. 12, S. 55.

2 Wolf, Christa: *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 351.

Tiefe“, „die Subjektkonstituierung“, „der Wirbel“, „der Strudel“ oder „der Sog“. Zur Erklärung der These, dass die Texte von Christa Wolf nach dem Prinzip der Spirale funktionieren, wird die Theorie des Polylogs der französischen Philosophin Julia Kristeva herangezogen. Die polytemporale Struktur, die Zeit des Polylogs, die Zeit der Subjektivität sowie das polyloge Subjekt sind diejenigen Begriffe, die es ermöglichen zu begreifen, wie der literarische Text funktioniert, in dem das Wörtlich-Artikulierte und Nichtverbale, das Reale und Fiktionale, das Physische und Metaphysische, das Historische und Mythologische aneinandertreten und letztendlich die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt der Erzählung aufgehoben werden.

Christa Wolf ist sich des Geheimnisses der Zeitrelativität bewusst: Der Augenblick kann sich bis zur Ewigkeit ausdehnen, und als Folge entstehen mehrere vielschichtige Möglichkeiten des Erlebens. Die Überwindung der linearen Dauer führt dazu, dass die Zeit mit Hilfe der Erinnerung und Voraussicht vertieft werden kann. Nach dem Prinzip, dass das Denken den Text mitstrukturiert, wird „die Tiefe“ bei Wolf zu einem poetologischen Begriff. Im Buch „Lesen und Schreiben“ behauptet die Autorin, dass die Tiefe keine Eigenschaft der Dinge bzw. der materiellen Welt, sondern die des menschlichen Bewusstseins oder sogar der Erfahrung sei:

„[E]ine Fähigkeit, die im gesellschaftlichen Zusammenleben der Menschen über lange Zeiträume erworben wurde und sich nicht nur gehalten, sondern entwickelt hat, weil sie brauchbar war. Sie ist also an uns gebunden, Subjekte, die in objektiven Verhältnissen leben. Sie ist das Resultat von unbefriedigten Bedürfnissen, daraus entstehenden Spannungen, Widersprüchen und unerhörten Anstrengungen des Menschen, über sich selbst hinauszuwachsen oder vielleicht: sich zu erreichen. Das mag Sinn und Aufgabe der Tiefe unseres Bewusstseins sein; dann dürfen wir sie nicht preisgeben zugunsten von Oberflächlichkeit.“³

Die Linie, welche die schreibende Hand auf dem Papier zeichnet, scheint für die Schriftstellerin intensiver, treffender und damit auch näher zum wirklichen Leben zu sein als die der menschlichen Existenz, die so oft davon abweicht. Der Weg zum Begreifen der Wichtigkeit des Erlebten verläuft daher in der Form einer Spirale: In die Tiefe ausgerichtet, bedeutet sie mehr als nur Umwege für das Erreichen eines Ziels. Die Spirale ist eine zentrale Denkfigur in der Überlegungslogik und im Erzählwerk von Christa Wolf. Die Autorin äußert sich in Form der kritischen Selbstreflexion: „Ich muss erst viele Umwege machen, bevor ich wieder zu dieser Denkstruktur, das bedeutet sehr oft Erinnerungsstruktur, komme“.⁴ Ihr durch den Gegenwartsmoment aktiviertes assoziatives Denken ist gleichzeitig zur Vergangenheit und zur Zukunft ausgerichtet, d.h. zu einer bestimmten Einheit, die nicht nur den wechselseitigen Zusammenhang und die wechselseitige Bedingtheit der historischen Perioden zu demonstrieren, sondern vor allem an einer momentanen Schnittstelle die Veränderbarkeit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Prozess ihres kommunikativen

3 Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Essays, Aufsätze, Reden. Darmstadt: Luchterhand 1985, S. 13.

4 Wolf, Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1987–2000. 2001, S. 206.

Begreifens zu zeigen hat. Die Schriftstellerin strebt danach, Textfiguren zu schaffen, welche die Arbeit des Gehirns am Genauesten imitieren. Mithilfe dieser Form versucht die Autorin, am meisten über sich selbst zu erfahren.

„Ich komme dem näher, wenn ich assoziiere, versuche, mir Analogien bewusst zu machen, nicht chronologisch vorzugehen und mir bestimmte Fragen zu stellen – obwohl das natürlich auch schmerzhafter und anstrengender ist. Es sind meine Fragen, die das Buch strukturieren, und nicht die Ereignisse.“⁵

In diesem Sinne kann man den literarischen Text von Christa Wolf als ein integrierendes Modell verstehen, das nach dem Prinzip der Spirale funktioniert. Dabei sind zwei Formen der Spirale zu unterscheiden: Zum einen ein Labyrinth, das sich zur Mitte dreht und auf die Reise des Erzählers zum geheimen Zentrum hinweist, wo die Hoffnung auf Selbsterkenntnis und das Verstehen der wesentlichen Gesetzmäßigkeiten des Lebens besteht, zum anderen ein sphärischer Wirbel, der sich um die eigene Achse aufrollt, dabei die Bewegungen in die Mitte und nach außen vereinigt.

Von besonderer Bedeutung ist deswegen das Schreiben. Den Anstoß dazu gibt die innere Erfahrung, welche die Autorin als einen Keim erfasst, der eine für alles Ursprüngliche charakteristische Energie enthält, die zur Verwirklichung strebt. Auf diese Weise wird der Text einem primären Impuls untergeordnet, der aber den Schöpfer selbst, sein Bewusstsein und Unterbewusstsein unmittelbar betrifft. Diese Art der Botschaft kommuniziert direkt und produktiv mit dem Bewusstsein des Rezipienten, wenigstens desjenigen, der in gleicher Weise denkt und fühlt. Ein solcher Text hat eine zentrierte Handlung. Er provoziert die Selbsterkenntnis. Es entsteht der Eindruck der Mitwirkung an den Grundlagen des Seins anstatt des Wegdrängens an seine Peripherie. In sich selbst vertieft, erreicht die Schriftstellerin einen Ort außerhalb von Zeit und Raum, für den die größte energetische Sättigung charakteristisch ist, was allerdings als Leiden und innere Leere empfunden werden kann. Diese besondere innere Erfahrung manifestiert sich in Form des Textes, der seinerseits eine sichtbare, für die Kommunikation und Rezeption annehmbare Form dieser Erfahrung ist. Er ist darüber hinaus ein Hinweis auf die Ursprünge, die in jedem Detail spürbar, in jedem Moment vorhanden sind. Das ist die Überidee, die das Material, nach Meinung von Christa Wolf, erzählbar und erzählenswert macht. Sie überlegt sich dazu in ihrem Buch „Ein Tag im Jahr“:

„Ich frage mich, ob dieses Wissen in dem Text, der den vorigen Sommer schildert, mitschwingen müsste. Ob Tiefe nur durch die zweite Zeit-Perspektive zu erreichen ist, ob nicht diese Perspektive indirekt in den Sätzen liegen müsste, in dem Abstand, den man ausdrückt. Ob ich dieses nur schreibe, weil nichts anderes in mir so zwingend ist und weil ich gar nicht schreiben will oder kann. Dazu – als Gegensatz oder Bestätigung – dieser Wirbel, den ich mir verschaffe und den Gerd andauernd rügt: Du kommst überhaupt nicht zur Ruhe.“⁶

5 Ebd., S. 207.

6 Wolf, Christa: Ein Tag im Jahr. 1960–2000. München: Luchterhand 2003, S. 209.

Der Wirbel, über welchen Christa Wolf spricht, ist nicht nur für ihren psychischen Zustand, sondern auch für ihr Denken charakteristisch. Die Denkspirale ist ein Ergebnis der Versuche der Verwirklichung des Selbstbestätigungsprogramms, wofür die Überwindung der jeweiligen Form der Begrenzung grundlegend ist. Die Schriftstellerin versteht die Schwierigkeit dieser Aufgabe, indem sie, wie viele andere Menschen auch, sich innerhalb eines Spannungsfeldes zwischen zwei Fronten befindet, attackiert von beiden Seiten. Diese Belastung macht sie besonders empfindlich und offenbart ihre schwachen Stellen, was die Angriffe von außen verstärkt. Gleichzeitig ermöglicht es den Erkenntnisweg, *wie* aus den einzelnen Lebensfragmenten das Schicksal zusammengesetzt ist, weswegen das Banal-Alltägliche vertieft wird und die Gegenwart bezeugt, wohin das Erlebte verschwindet und wie die Literatur, oft fälschlicherweise, die bestimmten Prozesse, Gedanken und Gefühle aus dem alltäglichen Strom bedeutsam werden lässt.

Die Schriftstellerin verfolgt in ihrem Schaffen die Aufgabe, das allmähliche gedankliche Verarbeiten der einzelnen Fragmente des eigenen Lebens sowie das Wiederfinden des Fadens der Aufeinanderfolge, des Determinismus, der Dazugehörigkeit zu untersuchen und zu beschreiben. Julia Kristeva erklärt:

„Aber der Rhythmus, der den skandiert, verwandelt diesen Faden in den zerschlagenen fragmentierten Übergang mit mehreren Rändern, Ausbrüchen ins Grenzlose, Zurückkehren zu demselben Rand, Expeditionen in andere Dimensionen, das ist ungläubliche ‚Topologie‘, dass alle möglichen und vorstellbaren Zonen (Geschichte des Denkens, Geschichte der Kunst, Geschichte der Eroberungen, Geschichte der Revolutionen, Geschichte des Klassenkampfes) auswertet und sie mit Hilfe von anderen grenzenlos macht. Das ist eine besondere ‚Phänomenologie des Geistes‘, deren Kapitel man wie Karten mischen sollte, so dass dieses Mischen die rekursive Bestimmtheiten, transtemporale Kausalitäten, achronische Abhängigkeiten zeigt, worüber Hegel, der Theologe der Abgeschlossenheit der Evolution, die in Folge des Zyklusabschlusses stattfindet, nicht mal denken konnte.“⁷

Bei Christa Wolf handelt es sich auch um die Darstellung eines „polylogischen, polytemporalen Subjekts“, das wegen der für sein Bewusstsein unerfreulichen Zeugnisse zum Subjekt mehrerer Jahrhunderte wird und aus diesem Grund zur Zeitverwandlung

7 „Але ритм, який її скандує, перетворює цю нитку на розбитий фрагментарний перехід із численними краями, поривами в безмежність, поверненнями до самого краю, виправами в інші виміри: це неймовірна ‚топологія‘, що підсумовує всі можливі та уявні зони (історію мислення, історію мистецтва, історію завоювань, історію революцій, історію класової боротьби) та убезмежує одні з допомогою інших. Це своєрідна ‚Феноменологія духу‘, розділи якої годилося б змішати як карти, щоб ці тасування розкрили рекурсивні визначеності, транстемпоральні каузальності, ахронічні залежності, що про них Гегель – теолог скінченності еволюції, яка відбувається внаслідок завершення циклів, – не міг помислити“ (Крістева, Юлія: Полілог. Київ: Юніверс 2004, с. 188). (Die Übersetzung vom Ukrainischen ins Deutsche von S. Macenka.)

beiträgt. Durch die Zeit der Subjektivität vollzieht sich die Erneuerung der historischen Zeit, und als Ergebnis erscheint ein neuer politischer Topos – geschichtet, vervielfältigt, wiederholbar. Die Bewegung der Gedanken verläuft gleichzeitig in zwei Richtungen: zu der atemporalen Grundlage und zur Geschichte der Dauer.

„Die Negativität liegt in der Grundlage der historischen Dauer: Ablehnung des Anderen, und auch des Ichs, eines veränderten Ichs. Die vorangegangene Geschichte, die Geschichte, die rund herum passiert, auf die man wie auf eine endgültige Rechtfertigung und auf eine unberührte Sublimierung bezieht, diese Geschichte erscheint auf der Negativität, Ablehnung, auf dem Tod, und den Kern des Gebrauchs dieser Negativität bildet das Subjekt selbst, dem man den Tod angetan hat [...] Es ist notwendig, dass die Geschichte *der Dauer* den Weg des Tötens, den sie voranschreitet, verstanden hat, es ist notwendig, dass die atemporalen Augenblicke, in denen die Dauer abbricht, nachdenken-reflektieren, und nur dann erreichen wir das, was die Geschichte unterdrückt und was sie gleichzeitig erneuert.“⁸

Solch ein Polylog der Epochen und sein Einbeziehen in den eigenen Diskurs gewährleistet das Aufdecken der geschichtlichen Verluste. Das Verstehen dieses Prozesses kann die kritische Position des Subjekts aktivieren und es zur „Rhythmisierung der Geschichte“ anregen. Als Resultat erscheint eine Achse, um die sich die „Fragmentierung der verwandelten Zeit“ dreht, eine verräumlichte Zeit und mehr ein Volumen als eine Linie. In diesem Wirbel findet das Aufeinanderprallen der persönlichen Erlebnisse, der geschichtlichen Ereignisse, der sozialen Prozesse, das Anpassen an die berühmtesten Figuren aller Zeiten und die Mythologisierung der eigenen Existenz statt. Es kann die durch den Rhythmus verursachten Explosionssituationen geben, die sich für das Subjekt in das scheinbare Stillstehen der Zeit verwandeln, und nur die Denkspirale erinnert daran, dass es sich um einen bedingten Kreis handelt, der sich nicht schließt.

Unter bestimmten Bedingungen entdeckt das Ich das Vorhandensein der Gegenwart in einer doppelten Grenzenlosigkeit: „im uralten Vor und in der historischen verwüstenden Grenzenlosigkeit.“⁹ Die Hauptheldin der Erzählung „Leibhaftig“, eine schwerkranke Frau, unternimmt an der Grenze zwischen Leben und Tod eine innere Archäologie, indem sie durch das Labyrinth des eigenen Körpers in die „Geschichte des Schmerzens und der Folter“ versinkt.

8 „Негативність лежить в основі історичної тривалості: відкидання іншого, а також Я, зміненого Я. Історія, яка передує нам, яка діється навколо, на яку покликаються як на остаточне виправдання і на недоторканну сублимацію, ця історія постає на негативності, відкиданні, смерті, й осередком застосування цієї негативності є передусім сам суб'єкт, якому заповідано смерть, якого суспільство довело до самогубства [...] Треба, щоб історія тривалості зрозуміла шлях убивства, яким вона простує, треба, щоб атемпоральні миті, де уривається тривалість, міркували-відлунювали, і тільки тоді ми здобудемо те, що історія згнічує і що водночас оновлює її“ (Ebd., S. 192).

9 „Я просто присутнє, щоб відкрити теперішнє в подвійній безмежності: бознаколишньому до та історичній спустошливій безпосередності.“ (Ebd., S.177).

„Die Soldaten des Herodes, welche die kleinen Kinder auf die Spitzen ihrer Schwerter spießen. Die ersten Christen, in der Arena Auge in Auge mit den wilden Tieren, die sich unter grässlichem Gebrüll zerreißen. Die Gräueltaten der Conquistadoren, der Kreuzritter, der Fürsten nach den Bauernkriegen. Die Frau, die, geschunden, im Landwehrkanal treibt. Und da hat mein Jahrhundert erst angefangen. Schinden auf jede denkbare Weise. Das Martyrium und der Untergang der Leiber, mein Leib mitten unter ihnen.“¹⁰

Der Körper der Kranken verwandelt sich in einen Text mit der komplizierten Struktur mehrerer ineinander eingesetzter Räume. Das in ein „du“ und ein „sie“ verstückelte Ich unternimmt eine Transitreise durch die Korridore des Todes.

„Dass alles seinen Preis hat, ist einer der banalsten Sätze, das weiß sie, der bleibt, wie alle banalen Sätze, nur banal, so lange man ihn nicht am eigenen Leib erfährt. Dafür, dass in diesem Bett etwas endet und danach, falls es ein Danach gibt, etwas anderes anfängt, ist dieses schauerliche Getöse der Preis, und die Qual der Leiber, die mir aus irgendeinem Grund eingebrannt werden soll. Die Pranger, in die Frauen auf den Marktplätzen eingespannt sind. Die Streckbetten und Daumenschrauben, die glühenden Zangen, die Schwedenstrünke. Das Vierteln mit Hilfe von Pferden, das Rädern und Hängen, das Ertränken und Ersticken. Das Vergewaltigen. Jetzt rächt es sich, dass sie von Kind an all die Schilderungen dieser Gräueltaten immer nur hastig überflogen, dass sie im Kino die Augen geschlossen, beim Fernsehen das Zimmer verlassen hat, wenn es wieder losging. Dass sie nur ein einziges Mal in einem ehemaligen Konzentrationslager gewesen ist. Immer wieder muss sie durch den gleichen betonierte schlecht beleuchteten Gang, den sie zu kennen meint, nicht erkennt. In den sie zurückgetrieben wird, wenn sie dem Ausgang nahe ist. Mein Vorgefühl, dass ich hinter den schweren Stahl Türen dich treffen werde, wird jedes mal erstickt. Was bedeutet es, dass ich den Ausgang aus diesem unterirdischen Labyrinth da suche, wo ich auch dich zu finden hoffe. Das Getöse geht in ein Rasseln von Ketten über, Ketten unzähliger Gefangener.“¹¹

Die Überlegungen, warum die Kranke eine solche Menge von verschiedenen menschlichen Opfern sieht, führen die Autorin zu poetologischen Zweifeln: Nicht alles, was in der Form der Geschichte erzählt werden kann, beweist seine Verständlichkeit. Die Bilder, welche die Heldin wahrnimmt, haben eine emotionale Grundlage und tauchen inselhaft im Gedächtnis auf und ab. Das von der Krankheit geschwächte Bewusstsein kontrolliert diesen Prozess nicht mehr und die Erzählzeitebenen verdrehen sich. Die Struktur wird wichtiger als der Inhalt. Im Text kontaktieren sich das Mythologische und die verschiedenen Etappen des Historischen. Das alles wird durch die Denkschleife bedingt und vereint, welche die Änderungen des seelischen Zustandes in einem durch die Krankheit ruinierten Körper erörtert und dadurch auch in einem im Zerfall befindlichen gesellschaftlichen Organismus wie in der Periode zwischen

10 Wolf, Christa: *Leibhaftig*. München: Luchterhand 2002, S. 20.

11 Ebd., S. 20–21.

Tod und Neugeburt. Darin liegt auch der Sinn der Verbindung der physischen und metaphysischen Zustände:

„Das Bewusstseinslicht, das hier innen und unten nur geduldet wird, solange es nicht störend eingreift, es schleust mich weiter, durch Sperren, Netze, Widerstände hindurch, leichte Bewegung, ein Schwimmen und Gleiten im Bereich des kaum noch Körperhaften, schemenhafte, einsehbare Vorgänge, die sich der Beschreibung entziehen, doch mir die erschütternde Einsicht vermitteln, es gibt einen Bereich, oder wie ich das nennen soll, in dem die Unterschiede zwischen Geistigem und Körperlichem schwinden, in dem eines auf das andere wirkt, eines aus dem anderen hervorgeht. Eines das andere ist. Also nur Einst ist. So wäre dies der Ort des Eigentlichen, und es würde sich lohnen, das zu erfahren?“¹²

Ein solches Abtauchen in die Welt der Toten offenbart eine besondere Wahrheit des Körpers. Man liest ihn ab wie eine Karte, auf der die gefährlichen Stellen markiert worden sind. Kein Immunsystem kann davor schützen. Der Körper macht die Botschaften einer versunkenen Epoche bekannt. Das ist die einzige Art und Weise, die Vorhaben der Ahnen zu begreifen, weil:

„[...] immer decken die Späteren die Zeugnisse der Vergangenen eifertig mit ihren Pflastersteinen und ihrem Beton zu, über den dann die neuen Soldaten marschieren. Und wenn wir ein wenig graben würden, uns in die Wände hineinarbeiten, wir würden auf Knochen stoßen. Die Einschusslöcher in den ober- und unterirdischen Häuserwänden zeugen von lebhaftem Schusswechsel, selbstverständlich muss auch Menschenfleisch in die Schusslinie geraten sein.“¹³

Aus diesen toten Zeugnissen soll das neue Leben wiedergeboren werden. Eben sie liefern die schlagende Argumentation im Prozess der Überlegungen der Schriftstellerin und bilden die Grundlage der Denkspirale:

„Die Spirale ist das Symbol des Lebens und des Todes. Die Spirale liegt genau dort, wo die leblose Materie sich in Leben umwandelt [...] Die Spirale bedeutet Leben und Tod nach allen Richtungen. Nach außen läuft sie in die Geburt, und Leben und anschließend durch ein sich scheinbar Auflösen in zu Große, in außerirdische, nicht mehr messbare Bereiche. Nach innen kondensiert sie sich durch Konzentration zum Leben und wird anschließend in unendlich kleinen Regionen wieder etwas, was wir als Tod bezeichnen, weil es sich unserer messenden Wahrnehmung entzieht.“¹⁴

Die Spirale bedeutet auch den Aufstieg in Form des Zurückkehrens zu den vorherigen Zuständen, aber auf einem höheren Niveau. Dieses höhere Niveau ist die Konstituierung des Erzählsubjekts durch seine Platzierung in den fremden diskursiven Feldern, die ihrerseits infolge dieser seiner Position erscheinen und verschwinden. Deswegen ist die Geschichte dieses Subjekts nicht linear, nicht zusammengestellt

12 Ebd., S. 97–98.

13 Ebd., S. 144.

14 Hundertwasser, Friedensreich: Die Spirale. In: Hundertwasser, Friedensreich: *Schöne Welt. Gedanken über Kunst und Leben*. München: dtv 1983, S. 65.

aufgrund der zeitlichen Dauer der verschiedenen, deutlich beschriebenen, in sich stabilen Positionen. Es repräsentiert gleichzeitig verschiedene Ansichten, die aufeinander geschichtet, umgedeutet und neu bestimmt werden. Das Zurückkehren zu den vorherigen Zuständen geschieht auf der Ebene der Erinnerung. Besonders wichtig ist dabei, dass die Erinnerung von ihrem aktuellen Verständnis abhängig ist, was in Bezug auf das Erzählsubjekt ihre Bedeutung als einen Gegenstand der Erfahrung bestimmt. Deswegen spiegelt die Erinnerung keine Realität wider, insofern die Realität der Erinnerung als ein Effekt der Nachwirkung der Versuche des Subjekts fungiert, das Reale zu reorganisieren. Der Prozess des Begreifens bildet die Grundlage für die Konstituierung des Subjektes selbst. Gerade das ist das Ziel des Aufstiegs: die Verhinderung der Verwandlung des Subjekts in ein Objekt.

Ein bestimmtes Denkmodell, meint Wolf, drängt auch eine bestimmte Erzählweise auf. Die Schriftstellerin findet für sich nur eine offene Erzählform, und zwar „das lebendige Wort“. In der dritten Poetikvorlesung zu „Kassandra“ heißt es, dass dieses Wort

„subversiv, unbekümmert, ‚eindringlich‘ im Wortsinn sein müsste und nicht danach fragen dürfte, ob es sein Ziel erreicht – ja, das nicht einmal ein Ziel haben dürfte, und vielleicht so aus der einzigartigen Lage zeitgenössischen Autoren, die Max Frisch beschreibt: das sie mit keiner Nachwelt mehr rechnen, eben jene einzig mögliche Folgerung sieht, die wieder Nachwelt, vielleicht sogar Zukunft schaffen hülfe. Heroengeschichten würde es nicht mehr liefern, auch Anti-Heroengeschichten nicht. Es würde eher unauffällig sein und Unauffälliges zu benennen suchen, den kostbaren Alltag, konkret. Für den Zorn des Achill, für den Konflikt des Hamlet, für die falschen Alternativen des Faust würde es vielleicht ein Lächeln haben. Es hätte sich in jedem Sinn ‚von unten‘ an sein Material heranzuarbeiten, das, wenn Mann (und Frau) es durch ein anderes Raster ansehe als bisher, doch noch bisher unerkannte Möglichkeiten offenbaren mag.“¹⁵

Eine Besonderheit dieses Wortes ist seine dialogische Natur. Die Autorin ist überzeugt, dass die Subjektivität sich in der Konfrontation mit der Realität entfaltet, und die Realität existiert in den Formen ihrer subjektiven und imaginären Entdeckung und Aneignung durch ein Subjekt. Deswegen erscheint der Text als ein Raum des Austausches und der Zirkulation. Die Veränderungen, denen das Material und die Autorin in einem solchen Dialog unterliegen, sind zwar nicht vorausszusehen, aber sehr bedeutsam.

Die Konstante in der dichterischen Arbeit Christa Wolfs ist es, die alltäglichen Dinge wichtig zu nehmen. „Mein Ideal ist ein Gewebe, ein Netzwerk von Denken und Handeln.“¹⁶ Die Strukturen des Alltäglichen bestimmen das literarische Schaffen.

15 Wolf, Christa: *Kassandra*. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1988, S. 166.

16 Wolf, *Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1987–2000*. 2001, S. 208.

„In der Zeit, als diese großen Ideologien für mich nicht nur immer zweifelhafter, sondern auch unwesentlicher wurden und keinen Anhaltspunkt mehr boten für moralische Werte und moralisches Handeln, wurde mir der normale Alltag immer wertvoller.“¹⁷

Aber von den alltäglichen Details erreicht der Gedanke die abstrakten Probleme und umgekehrt:

„Ich weiß nicht, ob es wieder ein Bedürfnis nach Analysen dessen, was heute in der Welt geschieht, geben wird. Auf die Dauer kommt man mit der Maxime ‚einfach leben‘ nicht aus. Dafür sind die Strukturen zu kompliziert und zu umfassend, die jetzt die Welt beherrschen. Die Steinzeitmenschen konnten das, einfach leben, wir können es nicht.“¹⁸

Deswegen bleibt es dabei, denkend zu fühlen und fühlend zu denken und die Formeln dafür zu finden, dass man bestimmte Stimmungen erkennt und benennen kann, eine Erfahrung verallgemeinert und die für sie relevanten Strukturen beschreibt.

Christa Wolf untersucht das Beziehungssystem zwischen „gestern“ und „heute“, das weit über die Grenzen der Gegenwart hinausreicht. Die Zeitspirale erklärt die Schriftstellerin mit dem Begriff „die Achronie“:

„Achronie ist nicht das gleichgültige Nebeneinander, – zitiert sie Elisabeth Lenk, –, sondern eher ein Ineinander der Epochen nach dem Modell eines Stativs, eine Flucht sich verjüngender Strukturen. Man kann sie auseinanderziehen wie eine Ziehharmonika, dann ist es sehr weit von einem Ende zum anderen, man kann sie aber auch ineinander stülpen wie die russische Puppen, dann sind die Wände der Zeiten einander ganz nah. Die Leute aus den anderen Jahrhunderten hören unser Grammophon plärren, und wir sehen durch die Zeitwände hindurch, wie sie die Hände heben zum lecker bereiteten Mahle.“¹⁹

Dieses Zeitmodell verwendet die Autorin nicht nur für die Herstellung des historischen Sinnes, der in einer fertigen Form nicht existiert, sondern auch für das Begreifen der eigenen Zugehörigkeit zur Tätigkeit der Geschichte. Somit wird es für sie grundlegend im gesamten Prozess der Subjektkonstituierung.

Auf solche Weise erhält das Material eine Form, zu der die Zeit wird. Der in breiter Darstellung vorgeführte Chronotop der Subjektivität in Wolfs Text erscheint so, als wäre er „ein Gewebe aus den merkwürdigsten, zum Teil weit hergeholten Fäden.“²⁰ Die Autorin erkennt die Gestalten an der Zeitgrenze, hört die Stimmen, und das ermöglicht ihr eine polyphone Erzählstruktur zu schaffen, die „die durchsichtige Mehrdeutigkeit“ wiederzugeben vermag – eine „Grammatik der vielfachen gleichzeitigen Bezüge.“²¹ Diese Bezüge haben eine besondere Bedeutung nicht nur für die Konzeption der Geschichte oder für die Konstituierung des Subjekts, sondern auch,

17 Ebd., S. 207.

18 Ebd., S. 210–211.

19 Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*. München: dtv 1999, S. 5.

20 Wolf, *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*. 1988, S. 202.

21 Ebd., S. 171.

nach J. Kristeva, für die „Rhythmisierung der Geschichte“ – das Erscheinen eines neuen diskursiven Feldes, das die Ununterbrochenheit und Veränderbarkeit demonstriert, das Anderssein respektiert, die Probleme der Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, der Bestimmtheit und Unbestimmtheit polemisiert sowie neue Sichtweisen und ein neues Begreifen der Objektivität zum Vorschein bringt. – Das ist eine Methode der Metakommentierung im Text.

Die Denkspirale ist ein Zeichen der Bewegung der Denkerin zu sich selbst, die Demonstration der Wanderung des Gedankens auf der Suche nach dem lebendigen Material und einer ihm entsprechenden Form. Auf solche Weise wird das persönliche Schicksal mit der gesamten Geschichte verbunden. Die eigene Existenz als ein Gewebe des Leidens wird artikuliert in einer genau bestimmten Form: Versteinerte „Medaillons“ der Erlebnisse, geschlossene, eingekreiste Erzählungen, die durch die Unreife und die nicht ausreichende Autonomie des Subjekts verursacht wurden, sollen durch eine innere Reise zum Endpunkt, aus dem es kein Zurück mehr gibt, reanimiert werden. Das Ziel dieses Weges ist die Zerstörung des Kreises: das Treffen mit dem Sich-Nicht-Kennen, mit dem mystischen Teil des eigenen Ichs, der das Wissen über die Welt integriert. Das ist ein schmerzliches Abtauchen in den Hades, wobei das Schaffen eine besonders Bedeutsamkeit erlangt:

„Aber es gibt doch diese Seelen, die sich auf der Grenze bewegen, nicht mehr lebend, noch nicht ganz tot. Und die dem Sänger Orpheus lauschen, als er seine Frau Eurydike von den Toten freisingen will. Diese Macht des Gesanges, verstehen Sie, was ich meine. Alles Wilde hält inne, wenn er singt. Sisyphos setzt sich auf seinen Stein. Der Höllenhund Kerberos hört auf zu bellen. Die Totenrichter brechen in Tränen aus. Die Kunst als Mittel, die wilden Triebe des Menschen zu zähmen, es gibt mir zu denken.“²²

Dass die eigene Geschichte die Struktur der Spirale annimmt, wird durch die Emotionalität der Wahrnehmung bedingt: Dieses Modell hat keinen Filter der intellektuellen Rekonstruktion der Welt. Die subjektive Authentizität wird dadurch erreicht, dass der Unterschied zwischen Subjekt und Objekt, realer Welt und der Erfahrung, dem Geschehen und der Wahrnehmung, der Realität und der Phantasie aufgehoben worden ist. Die Subjektivität wird als eine Identifikation des Subjekts mit dem Prozess der Symbolisierung verstanden, d. h. im Zentrum der Aufmerksamkeit steht das Verfahren der Bildung der Subjektivität, eine Aktivität, die einen produktiven und nicht reproduktiven Charakter besitzt. Und die Tätigkeit ist allumfassend: Wichtig ist nicht nur die Konfrontation mit den historischen Perioden, die wesentlich das Leben der Schriftstellerin beeinflusst haben, sondern auch das Empfinden ihrer selbst als ein polytemporales, polylogisches Subjekt. Als Ergebnis des Prozesses der Symbolisierung tritt die Konstituierung der neuen historischen Umgebung auf, in der das Subjekt sich bestätigt. Gerade diese Umgebung totalisiert, entgrenzt und schichtet die Zeit. Die große Geschichte, dargestellt als eine Geschichte des Leidens, des Verbrechens und des Todes, verliert ihre Linearität, wird von persönlicher Geschichte

22 Wolf, Leibhaftig. 2002, S. 178–179.

durchgedrungen und durch die mythologischen, atemporalen Augenblicke, die die Ewigkeit differenzieren, unterbrochen. Auf solche Weise wird eine kegelförmige, zum Zentrum gerichtete Spirale der Selbstreflexion zur Achse der Denkspirale, die nach außen gerichtet ist. Die im Text fixierte Subjektivitätsbildung ist mit dem Erreichen der neuen kritischen Position des Erzählsubjekts verbunden, und das ermöglicht eine der Gegenwart entsprechende Umdeutung der Vergangenheitsstrukturen. Diese Position garantiert das Zusammentreffen des Subjektverfahrens und des geschichtlichen Prozesses. Die Energie, die aus der inneren Zirkulation zwischen beiden Prozessen resultiert, bildet einen Vorwand für die Überwindung des Vergangenen in der Gegenwart.

Um die existierenden kommunikativen Schlüssel zu dechiffrieren und zu dekonstruieren, weicht Wolf zum Mythos aus, der für sie ein genügend offenes Modell bildet, um mit seiner Hilfe die eigene Erfahrung von der Gegenwart zu begreifen sowie eine Distanz, die normalerweise nur die Zeit verschafft, zu errichten.²³ Im Prozess der Subjektstituierung erfüllen die mythologischen Frauengestalten „Kassandra“ und „Medea“ die Funktion eines Danteschen Begleiters in die Tiefen des Verstehens und werden somit zu einer notwendigen Voraussetzung des narrativen Prozesses der Selbstbefragung. Der Mythos ist eine Tiefendimension des Erkenntnisgegenstandes: Die Denkspirale erreicht die mythologischen Tiefen für eine Umdeutung der Gegenwart, und in der Art und Weise des Handelns der mythologischen Helden kann man die Strukturen der Vergangenheit wiedererkennen, die für die moderne Generation charakteristisch sind.

„Ich solle mir die Zeit nehmen und mir ein Herz fassen und mich an einem inneren Seil – so was könnte man sich nämlich vorstellen – hinunterlassen in die Tiefe in mir, die ja nichts anderes sei als mein vergangenes Leben und meine Erinnerung daran.“²⁴

Kassandra und Medea sind für Wolf Grenzfiguren, Zeugnisse der Verwandlung des Subjekts in ein Objekt und Beispiele für die Umwertung der Werte.

„Es stellt sich heraus, dass ich – seit wann eigentlich? – Cassandra nicht mehr als tragische Figur sehen kann... Besteht ihre Zeitgenossenschaft in der Art und Weise, wie sie mit Schmerz umgehen lernt? Wäre also der Schmerz – eine besondere Art von Schmerz – der Punkt, über den ich sie mir anverwandle, Schmerz der Subjektwerdung.“²⁵

Die Stimmen aus der Vergangenheit führen zu einer neuen kritischen Realitätsannahme und zu neuen produktiven Methoden der Konfrontation mit ihr. In Wolfs Text wird eine solche Situation als die Spirale eines bestimmten Systems der Beziehungen fixiert:

23 Wolf, Christa: Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Hrsg. von Marianne Hochgeschurz. München: dtv 2000, S. 21.

24 Wolf, Medea. Stimmen. 1999, S. 133.

25 Wolf, Cassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung. 1988, S. 118.

„Wo lebte ich denn. Wie viele Wirklichkeiten gab es denn in Troia noch außer der meinen, die ich doch für eine einzige gehalten hatte. Wer setzt die Grenzen fest zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Und wer ließ nun zu, dass der Boden, auf dem ich so sicher gegangen war, erschüttert wurde.“²⁶

Das ist eine besondere Darstellung der Sicht- und Erkenntnisweise selbst sowie der dialogischen Natur des Verstehens, und die vertikale Struktur des Textes verleiht solchen Aussagen eine besondere Bedeutung. Nach der Definition von J. Kristeva ist es die Zeit des Polylogs:

„Die Außerzeitlichkeit, die Ich in der Analyse findet, ihren symbolischen Vorhang durchdringend, um in die Umwelt abzutauchen, wo das Unbegreifliche sich für den Vorrat behält, ohne Zeit und ohne ‚nein‘, aber in den Schreibakt zurückkehrend, um diese Teilung in der Form der Widersprüche zwischen Ich und sie (er) zu beschreiben.“²⁷

Das Ergebnis der Achronie ist eine multiplizierte Zeit. Das Subjekt wird zu einem polylogischen Subjekt, das nicht nach der Wahrheit für sein Wort verlangt, sondern die Wahrheit seiner Methode erfasst.

Im Roman „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“, den man als eine Quintessenz des Schaffens von Christa Wolf bezeichnen könnte, wird der subjektive Prozess der Wahrheitsfindung erneut thematisiert. Belastet und zutiefst verletzt durch die persönlichen Erlebnisse und Verluste und durch das Gefühl der eigenen Fremdheit versucht die Icherzählerin, „der Spur der Schmerzen“ nachgehend, mehr Raum um den blinden Fleck in ihrem Bewusstsein zu gewinnen, „weil der blinde Fleck das Zentrum der Einsicht und der Erkenntnis überdeckt“²⁸, und dadurch „schwer einzugestehende Tabus nach und nach von dem Verdikt des Unaussprechlichen zu befreien.“²⁹ Durch das erzählerische Hinuntersteigen „in den Schacht“ wird vor allem das persönlich Erlebte hervorgeholt. Dabei verweist das von der Autorin öfters erwähnte Bild des Sogs (des Wirbels und des Strudels) auf die Ausgesetztheit ihrer gedanklich unbearbeiteten Vergangenheit. Bemerkenswert ist zugleich, dass dem Erlebten immer noch eine ziemlich zerstörerische Kraft innewohnt, die selbst nicht immer durch die zeitlich und räumlich distanzierte Sprechsituation zu bändigen ist. Eine wichtige poetologische Bemerkung dazu macht Wolf im Gespräch mit Carsten Gansel:

„Bei mir ist es so gewesen: Wenn ich über bestimmte Erfahrungen, Erlebnisse, Erinnerungen schreibe, dann ist meistens der Tiefstpunkt bereits überwunden. Das

26 Ebd., S. 228.

27 „[...] це позачасовість, що знаходить Я в аналізі, пронизуючи його символічну ширму, щоб зануритись у середовище, де неусвідомлене береже себе про запас, без часу й без ‚ні‘, але повертаючись в акт письма, щоб окреслити той поділ у формі суперечності між Я і вона(він)“ (Крістева, Полілог. 2004, с. 187–188).

28 Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, S. 121.

29 Ebd., S. 272.

Erinnern kann daher nicht mehr wirklich schockieren. Solange mich bestimmte Probleme, Widersprüche, Konflikte besetzt haben, kann ich zumeist noch nicht darüber schreiben. Es ist schon so wie bei vielen Autoren: In dem Augenblick, da man schreibt, da muss bereits eine gewisse Distanz da sein. Mittendrin in einem Wirbel, da schreibt man nicht. Aber das erneute Erleben, das Sich-Aussetzen, das liefert die Voraussetzungen, um darüber zu schreiben.“³⁰

Diese Aussage bestätigt die Strukturiertheit, d. h. das Spiralhafte des Schreibprozesses, einerseits und legt andererseits das besondere Interesse der Schriftstellerin an den „Gefühlsstürmen, die an die Wurzeln der Existenz gehen“³¹, offen. Dadurch wird die Wichtigkeit des Lebens in der Schrift betont, „weil wir anders, ohne die wohlthätige Gabe des Erzählens, nicht überlebt hätten und nicht überleben können.“³² Nach J. Kristeva handelt es sich in einem solchen Fall um ein Subjekt in der Sprache, ein Subjekt im Prozess, das eine Wende, einen Wirbel, eine Umwälzung, einen Zusammenprall des Alten mit dem Gegenwärtigen ausdrückt. In diesem Zustand erlebt es den Ich-Verlust, den Verlust des Wissens, die durch die Spaltung verursachten Leiden, die Todesberührung und den Bedeutungs-mangel.

„Und nur dann entdeckt das Sprachsubjekt das Subjekt des Körpers, sich selber, zerstreut, zergliedert [...] So ein polylogischer Körper – ein ständiger Widerspruch zwischen der Substanz und der Stimme, dabei kommt jede von beiden nach ihrem Zusammenstoß in den Prozess der unendlichen Enttäuschung – das ist eine vokalisierte Substanz, eine geschwächte Stimme, wie die Stimme so auch die Substanz sind einander gegenüber grenzlos. Nun endlich haben sie die Einheit des Bewusstseins (das spricht) erreicht, um sich zu bezeichnen.“³³

Vieles übt auf die Erzählerin im Roman einen Sog aus: die Vergangenheit, die Stadt selbst, der Ozean, die moderne Kunst, die Bücher der Emigranten. In diesem Zusammenhang lässt die Erzählung über die Besichtigung der Installation eines modernen Künstlers in Los Angeles tief blicken. Während der Ausstellung, durch die der Künstler „sein Publikum sehen lehren“³⁴ wollte (auf „das eigentliche Ereignis dieser Installation“ blickend, also auf ein zwei Quadratmeter großes, viereckiges Loch, „ein Himmelsloch“), erlebte die Erzählerin einen Befreiungsmoment:

30 Dokumentation zum Uwe-Johnson-Preis 2010. Hrsg. von Carsten Gansel und Lutz Schumacher. Kurierverlags GmbH & Co. KG & Mecklenburgische Literaturgesellschaft e. V. 2010, S. 37.

31 Wolf, Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. 2010, S. 168.

32 Ebd., S. 13.

33 „Тільки тоді мовний суб'єкт відкриває суб'єкт тіла, самого себе розпорошеного, розчленованого [...] таке полілогове тіло – постійна суперечність між субстанцією і голосом, кожне з яких після їхнього зіткнення входить у процес безкінечного розшарування – це вокалізована субстанція, ослаблений голос, і голос, і субстанція безмежнені відносно одне одного. Але вони досягли нарешті єдності свідомості (що мовить), щоб позначити себе“ (Крістева, Полілог. 2004, с. 175).

34 Wolf, Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. 2010, S. 34.

„Allmählich lösten die Bedeutungen sich auf. Das dunkle Himmelsviereck übte einen Sog auf mich aus, es erinnerte mich an das viereckige Löwentor von Mykene, hinter dem für die Besiegte die Dunkelheit lauerte, jene endgültige Dunkelheit, von der mein nachtdunkles Himmelsviereck nur einen schwachen Vorgeschmack gab, doch nahm es mich mit, die Sinne schwanden, die Sinne schwinden, dachte ich noch, in mich gehen, warum denn nicht, tiefer, noch tiefer, die endgültige Dunkelheit, erwünscht, ja, manchmal erwünscht, die befreien würde von dem Zwang, alles sagen zu müssen. In diesen Schacht nicht wieder, das kann niemand verlangen, aber wer sagte mir denn, daß ich mich nach dem richten müßte, was andere verlangten, richten, ein schönes Wort, ich liebe diese doppeldeutigen Wörter, sich richten, gerichtet werden, das ist richtig. Gerechtigkeit, du Donnerwort. Tiefer. Noch tiefer. In den Wirbel gerissen, ausgespien werden. Stille. Im Auge des Orkans ist es am stillsten. Jetzt fallen lassen. Haltlosigkeit, ein Fallen ins bodenlose.“³⁵

Dieses Gefühl des „nichtenden Nichts“³⁶, der Auflösung der Bedeutungen, des Treibens dorthin, wohin die Worte nicht reichen, ist ein Erkenntnismoment, weil er eine Grundlage bildet für die Differenz zwischen der Person, die an Menschen, Ideen und Dingen hängt, die sie zerstören, und derjenigen, die nachdenkt und schreibt, „um menschlich wach und lebendig zu sein“, [...] um ein erfülltes Leben zu führen.“³⁷ In diesem Kontext bezeichnen die Gedanken über den Tod die den polylogischen Körper kennzeichnende Ausbruchssituation:

„Ich legte mich ins Bett und suchte angestrengt nach Beweisen, die ich für eine Verteidigung hätte brauchen können. Ich fand keine. Keinen Zipfel des overcoat des Dr. Freud konnte ich ergreifen. Ich spürte, daß ich in einen Strudel geriet, und begriff, daß ich in Gefahr war. Der Grund des Strudels, an dem ich nicht mehr da wäre, kam mir sehr verlockend vor, als das einzig Mögliche. Ich überlegte, wie ich es machen könnte, das lenkte mich etwas ab. Die Stimme in mir, die mich gemahnte, daß ich den anderen diesen Kummer nicht antun dürfe; die mir riet, wenigstens den nächsten Tag noch abzuwarten, war sehr leise.“³⁸

Das Hineingeraten in den Strudel, was zu Selbstmordgedanken führt, bekommt dadurch einen faustischen Aspekt. Die durch sich selbst bestehende und drohende Gefahr verstärkt die Notwendigkeit, sich über sich selbst Klarheit zu verschaffen. Insofern ermöglicht es das Spiralhafte des Textes, dass die geschilderte Ausbruchssituation an Energie verliert und in Reflexionen zerfällt:

„The overcoat of Dr. Freud, sagte ich. – Wie bitte? – Ach nichts. – Kommst du darauf wegen der Libido? – Nein, aber: wäre das ein guter Titel? – Das käme darauf an. Worauf denn? Darauf, daß der Weg in die Unterwelt gelingt: Der Eingang in die Unterwelt ist eine Wunde, erfuhr ich. Die Bewegungsart: Langsames Zurücktasten ins Dunkle. Ein Tunnelgefühl. ICH MUSS HINUNTER-

35 Ebd., S. 35.

36 Ebd., S. 34.

37 Ebd., S. 45.

38 Ebd., S. 236–237.

STEIGEN IN DIESEN SCHACHT. Aber mußte ich das wirklich? Oder war es wieder nur eine Pflichtübung. EIN FREMDER MENSCH BLICKT MIR DA ENTGEGEN. Aber stimmte das überhaupt?“³⁹

Wolf spricht auch über den Strudel des Vergessenwerdens:

„Weiter den Sunset Boulevard abwärts, auf den Ozean zu, und wehre dich nicht gegen den Strudel des Vergessenwerdens, der uns alle diesen berühmten Boulevard hinunterspült in diesen dunklen Ozean hinein.“⁴⁰

Sie weiß aber: „Einmal kommt die Zeit, da man dem Vergessenen nachgehen muß.“⁴¹ Ihr Text arbeitet gegen das Vergessen, und die Spirale als Textmetapher spielt dabei eine entscheidende Rolle:

„Aus dem Erinnerungskomplex zum Zwecke der Subjektkonstitution wird eine erneute Verständigung mit sich selbst, welche die verschiedenen Ichs zusammenfügt und diese Selbsterfahrung in einen neuen Kontext stellt.“⁴²

Diese Feststellung von Clemens Götze verallgemeinert die wichtige Aussage des Werkes von Christa Wolf, dass jede Erinnerungsarbeit und jede Selbsterfahrung „durch das Schreiben nur eine vorläufige, niemals abgeschlossene Daseinsform ist, die aber in jedem Falle ein Ziel hat, nämlich den Weg dorthin.“⁴³

Die Spirale als Denkfigur und Metapher des Textes vereinigt die Körperlichkeit, das Schreiben, ein bestimmtes Zentrum und die ständige Bewegung. Dank ihrer Dynamik verwandelt sie die polytemporale Struktur des Textes in die Sequenz eines ununterbrochenen, erkennenden Schaffensprozesses, dessen produktive Grundlage die Subjektstituierung und die Konstruierung des dafür benötigten historischen Kontextes bilden. Die Reise in sich selbst projiziert die Spirale auf der Ebene des Raums in die Zeit. Auf solche Weise demonstriert die Spirale zugleich Verschiedenheit und Kontinuität. Eine hervorragende Eigenschaft des literarischen Schaffens von Christa Wolf besteht demzufolge in der mächtigen Energie der Bewegung, welche für die Kontexte unserer Zeit von besonderer Bedeutung ist.

39 Ebd., S. 270.

40 Ebd., S. 317.

41 Wolf, *Leibhaftig*. 2002, S. 111.

42 Götze, Clemens: „Ich werde weiterleben, und richtig gut“. *Moderne Mythen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Berlin: WVB 2011, S. 77.

43 Ebd., S. 77.

II

VOM „GETEILTEN HIMMEL“
BIS ZU „MIT ANDEREM BLICK“

Sonja E. Klocke
(Anti-)faschistische Familien, (post-)faschistische Körper
und die Frage nach der Ankunftsliteratur –
Christa Wolfs „Der geteilte Himmel“

1 Einleitung

Als typisch für die Ankunftsliteratur, wie sie in der DDR beginnend mit Brigitte Reimanns „Ankunft im Alltag“ nach dem Mauerbau 1961 entstanden ist, gilt die Darstellung des graduellen Einrichtens der jungen Protagonisten im sozialistischen Alltag. Zu diesem individuellen Anpassungsprozess zählen die Bewährung in der politisch-gesellschaftlichen Arbeit und in der betrieblichen Produktion ebenso wie – damit verbunden – das „Realistischwerden“ gegenüber den eigenen idealistischen Erwartungen an den Sozialismus. Im Allgemeinen gehen die Helden und Heldinnen der Ankunftsliteratur, allerdings oft erst nach Phasen fundamentalen Zweifels am Sieg des Sozialismus und nach mühsamer Bewältigung verschiedener Stadien hin zum richtigen sozialistischen Bewusstsein, erfolgreich aus dem real-sozialistischen Umerziehungsprozess hervor.¹ Für die Illustration des Alltagslebens und des Weges von utopischen Idealen zum wahren sozialistischen Bewusstsein wird der *sozialistische Realismus* als adäquate Form erachtet.²

Der positive Ausgang dieses realitätsnah dargestellten Prozesses ist oftmals durch Hinweise auf die jüngere deutsche Vergangenheit, also die durch den Zweiten Weltkrieg und den Faschismus entstandene Schuld gesichert, denn durchgängig findet sich

1 Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau 2000, S. 145–146.

2 Emmerich führt aus: „Der *sozialistische Realismus* als maßgebliche künstlerische Leitlinie wurde erstmals 1932 in der Sowjetunion (u. a. von Stalin), verbindlich dann 1934 von Andrej Shdanow und im August 1946 ein weiteres Mal (in Form von Erlassen der KPdSU) formuliert. Nach dieser Doktrin soll der Künstler, das Leben kennen, es [...] als objektive Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung darstellen. Dabei muss die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen. Bevorzugtes Sujet sollte die sozialistische Produktion sein. Im Zentrum des literarischen Werkes hatte ein positiver, vorbildhafter Held zu stehen, der als zur Nachahmung einladendes Identifikationsangebot an den Leser gemeint war.“ Ebd., S. 119–120. Zur Bedeutung von Georg Lukács' Literaturtheorie für die Wirkung des *sozialistischen Realismus* in der DDR siehe ebd., S. 120–121. Zum Ende von Lukács' Einfluss in der DDR aufgrund seiner Position in der „Regierung der Konterrevolution“ in Ungarn ab 1956 siehe ebd., S. 126 ff.

der Topos des mit dem Sozialismus assoziierten Anti-Faschismus. Dadurch verknüpft sich die literarische Produktion auch weiterhin fundamental mit den Bestrebungen der hegemonialen politischen Kräfte in der DDR, die kommunistische Macht durch den Diskurs des Antifaschismus zu legitimieren³ – eine spezifische Verbindung von Geist und Macht, die nicht als neuer Trend zu betrachten ist, der mit der Ankunfts-literatur entstanden wäre, sondern – wie Julia Hell überzeugend dargelegt hat – sich von Anfang an in der ostdeutschen Literatur findet.⁴

Auch in Christa Wolfs „Der geteilte Himmel“ (1963) tritt die *allerjüngste* problematische Geschichte, das DDR-Trauma der autoritär-stalinistischen Formierung des Sozialismus, nur stark verschleiert zutage. Im Fokus der Erzählung findet sich – wie generell in Wolfs Werk – vielmehr die kritische Auseinandersetzung mit der Nazi-Zeit. Ihre eigenen Erfahrungen mit dem Faschismus, darauf hat die Autorin wiederholt hingewiesen, haben nicht zuletzt zu ihrer Loyalität gegenüber dem sozialistischen Projekt beigetragen, das sie immer als einzige Alternative zum Faschismus ansah. In einem Interview mit Therese Hörnigk hat sich Christa Wolf folgendermaßen dazu geäußert:

„Als wir fünfzehn, sechzehn waren, mußten wir uns unter dem niederschmetternden Eindruck der ganzen Wahrheit über den deutschen Faschismus von denen abstoßen, die in diesen zwölf Jahren nach unserer Meinung [...] schuldig geworden waren. [...] Uns wurde dann ein verlockendes Angebot gemacht: Ihr könnt, hieß es, eure *mögliche, noch nicht verwirklichte* Teilhabe an dieser nationalen Schuld [...] abtragen, indem ihr aktiv am Aufbau der neuen Gesellschaft teilnehmt, die das genaue Gegenteil, *die einzig radikale Alternative zum verbrecherischen System des Nationalsozialismus* darstellt.“⁵

In diesem Beitrag möchte ich mich der Bedeutung dieses Topos, also des per definitionem antifaschistischen Sozialismus als einziger Alternative zum immer schon mit dem Faschismus assoziierten Kapitalismus in „Der geteilte Himmel“ widmen. Um diesem näherzukommen, soll zum einen die narrative Konstruktion neuer, antifaschistischer Familien und postfaschistischer Körper und zum anderen die zwischen subjektivem und objektivem Modus oszillierende Erzählweise beleuchtet werden. Dabei greife ich unter anderem auf Julia Hells Theorie zu post-faschistischen

3 Zum Antifaschismus als offizieller Staatsdoktrin siehe ebd., S. 131.

4 Hell, Julia: Post-Fascist Fantasies. Psychoanalysis, History, and the Literature of East Germany. Durham/London: Duke UP 1997. Hell beschreibt die frühe Phase der DDR-Literatur als „the period of East Germany’s *foundational narratives of antifascism*“ (S. 17). Ihre genaue Analyse der frühen DDR-Literatur findet sich in Teil 1: „In the Name of the Father: East Germany’s Foundational Narratives“ und in Teil 2: „Mapping the Oedipal Story onto Post-Fascist Socialism: New Families/New Bodies“.

5 Wolf, Christa: Unerledigte Widersprüche. Gespräch mit Therese Hörnigk (1987/1988). In: Dies.: Reden im Herbst. Berlin/Weimar: Aufbau 1990, S. 24–68, hier: S. 29 [Hervorhebung durch die Verf.].

Körpern zurück.⁶ Durch den Einbezug ihrer produktiven Theorie, deren Kernaussagen ich einleitend meiner eigenen Interpretation von „Der geteilte Himmel“ kurz voranstellen möchte, können die komplizierten Verflechtungen, die zwischen Körpern, Familienkonstellationen, nationalsozialistischer Vergangenheit und dem DDR-Gründungsmythos des Antifaschismus in „Der geteilte Himmel“ bestehen, einsehbar gemacht werden. Dadurch wird deutlich, dass die Protagonistin Rita Seidel in einem komplizierten Prozess des Abwendens von ihrer mit dem Faschismus verstrickten Familie sich einer neuen, antifaschistischen Familie zuwendet und dieser Prozess eine Veränderung ihres Körpers zu einem reinen, postfaschistischen Körper mit sich bringt. Der körperliche und psychische Schmerz, der die Protagonistin nach ihrem Unfall ergreift, sowie die währenddessen geleistete Gedächtnisarbeit führen bei ihr zu einer „Reinigung“, wodurch ihr die erfolgreiche Eingliederung in die neue sozialistische Gesellschaft möglich wird. Die im Verlauf der Erzählung zunehmende Stabilisierung der Erzählstimmen unterstreicht die Problematik dieses Prozesses auch formal. Am Ende dieses Beitrags wird abschließend zu diskutieren sein, inwiefern Wolfs oftmals der Ankunftsliteratur zugerechnete Erzählung tatsächlich als eine solche zu verstehen ist.

2 Post-faschistische Fantasien und Körper nach Julia Hell

Um meine Auslegungen von Christa Wolfs „Der geteilte Himmel“ nachvollziehbar zu machen, lege ich zunächst einen kurzen Abriss von Julia Hells grundlegenden Gedanken vor. In ihrer Untersuchung „Post-fascist Fantasies“ fordert Hell gleich mehrere fundamentale, in großen Teilen der Forschung zur DDR-Literatur geradezu axiomatisch gesetzte Deutungspositionen heraus. Dazu gehört etwa eine implizit teleologische Auffassung von DDR-Literatur, wonach die frühe ostdeutsche Literatur zu ignorieren und bestenfalls als kommunistische Historiographie in epischer Form wahrzunehmen sei, worauf die Ankunftsliteratur folgt, die oftmals lediglich als „notwendige Verirrung“ auf dem Pfad zu einer akzeptablen – d. h. kritischen – DDR-Literatur angesehen würde, wohingegen man die 1970er und 1980er Jahre als das „Goldene Zeitalter der DDR-Literatur“ deklarierte, da sich die DDR-Autoren angeblich thematisch und formal in dieser Zeit zunehmend vom offiziellen literarästhetischen System „befreit“ hätten. Nach Hell ist diese simplifizierende, diachronische Einteilung gleich in mehrfacher Hinsicht problematisch, denn sie verschleiert sowohl die Beschaffenheit als auch die Bedeutung der frühen DDR-Literatur als Basis für spätere Entwicklungen und beraubt sich damit genau der Mittel, die für das wirkliche Verständnis der Periode, die als „goldenes Zeitalter“ privilegiert wird,

6 Zu Hells Interpretation von „Der geteilte Himmel“ siehe Hell, *Post-Fascist Fantasies*. 1997, S. 163–197. Obwohl ich hier mit Hells Theorie arbeite, folge ich nicht – insbesondere was die Bewertung des Mauerfalls und Ritas „Selbstmordversuch“ angeht – ihrer Gesamtinterpretation der Erzählung.

vonnöten wäre.⁷ Hells Buch, das sich selbst als Beitrag zur Kulturgeschichte der DDR begreift, versucht ferner zu erreichen, dass die etablierten, binär angelegten Aufteilungen aufgegeben werden. Dazu zählen folgende Dichotomien: affirmativer sozialistischer Realismus vs. kritische Moderne, Bereiche *innerhalb* der Ideologie vs. Bereiche *außerhalb* der Ideologie sowie die Vorstellungen vom kritischen Autor vs. konformistischem Autor bzw. kritischer Text vs. konformistischer Text.⁸

Aufbauend auf ihrer Analyse früher DDR-Texte, die sie als um zentrale Vaterfiguren strukturierte Familiensagen und als „foundational narratives of antifascism“ begreift, stellt Hell folgende Fragen: *Wie* genau ist der offizielle ideologische Diskurs der DDR, also die Legitimierung des Sozialismus durch den Anti-Faschismus, kreiert worden; welche Rolle hat dabei die Literatur in der DDR gespielt; und welche bewussten und unbewussten Fantasien sind durch die Beschäftigung mit diesem hegemonialen Diskurs entstanden?⁹ Fantasie ist hierbei im Rekurs auf Sigmund Freud als Mittel zu verstehen, mit dem das Subjekt versucht, die unliebsame Realität durch eine andere Realität, die eher mit den Wünschen des Subjekts in Einklang gebracht werden kann, zu *ersetzen*.¹⁰ Laut Hell hat sich im Zentrum der symbolischen Machtpolitik der Kommunisten – und damit auch in der ostdeutschen Literatur seit den 1950er Jahren – die dominante Figur des kommunistischen Vaters als antifaschistischer Held etabliert. Dieser symbolische Vater würde insbesondere dadurch zur Heldenfigur, dass er unter faschistischer Folter zu leiden gehabt hätte. Der dabei erlittene Schmerz habe sich in den Körper eingeschrieben und gleichzeitig zu einer Art Reinigung geführt, weswegen Hell mit Slavoj Žižek vom *sublimen Körper* des kommunistischen Helden des Antifaschismus spricht.¹¹ In der DDR-Literatur organisierten sich demzufolge fiktionale Ersatzfamilien um antifaschistische, ideale Elternfiguren, die nicht nur den literarischen Söhnen und Töchtern, sondern auch den jungen Lesern und Leserinnen als Identifikationsangebote dienen.

Diese Strukturen setzten sich auch in der Ankunftsliteratur fort, die Hell als von ödipalen Narrativen bestimmt sieht, wodurch nicht nur neue Eltern, sondern auch neue, und zwar asexuelle, *post-faschistische Körper* konstruiert würden. Die Identifikation mit dem Körper des Vaters sei das Resultat der Fantasie des post-faschistischen Körpers: In diesen Romanen würde Sexualität als der Teil der Subjektivität definiert, der das Subjekt mit seiner faschistischen Vergangenheit verbindet, und das neue, post-faschistische Subjekt trete als Resultat des Auslöschens seines materiellen, sexuellen Körpers hervor, welcher mit dem Faschismus assoziiert würde.¹² Fantasie müsse hier

7 Ebd., S. 20.

8 Ebd., S. 21.

9 Ebd., S. 17.

10 Ebd., S. 157.

11 Ebd., S. 19: “Employing a concept from Slavoj Žižek, I will call this body the *sublime body* of the Communist hero of antifascism.”

12 Ebd., S. 19: “The Oedipal narratives underlying the novel of arrival construct not only new parents but also new bodies. The identification with the father’s body results in the fantasy

als *ideologische Fantasie* verstanden werden, d. h. der Text offenbare die bewussten und unterbewussten Vorgänge, die an der ideologischen Formation der antifaschistischen Familie und der postfaschistischen Körper beteiligt sind. Ideologie sei demnach mehr als ein Ideensystem, da jedwede hegemoniale Formation auch auf den rudimentären Ebenen der psychischen Identität funktioniere. Wir müssten demzufolge nicht nur den dem Text zugrundeliegenden historisch-politischen Diskurs verstehen, sondern damit verbunden auch diejenige Ebene, auf der die psychischen Strukturen und unbewussten Fantasien erkennbar würden.¹³ Diesen ideologischen Fantasien zufolge würde Faschismus mit Sexualität und oftmals übermäßig sexuellen Körpern assoziiert und gleichzeitig dem Kommunismus gegenübergestellt, der sowohl mit dem Antifaschismus und dem antifaschistischen, erhabenen und unter Schmerzen leidenden Körper als auch mit der Abwesenheit eines sexuellen Körpers und damit mit der Reinheit verknüpft werden würde. Im Gegensatz zu Hell bin ich zwar der Ansicht, dass Erzähltexte, in denen Sexualität als derjenige Teil der Subjektivität definiert wird, der das Subjekt mit seiner faschistischen Vergangenheit verbindet, weder neuartig noch auf die DDR-Literatur zu beschränken sind, dennoch erachte ich ihren Umkehrschluss, die Analyse fiktionaler post-faschistischer, also vom Schmerz gezeichneter und infolgedessen an Märtyrer erinnernde, religiös konnotierte, reine Körper, die mit dem Antifaschismus des kommunistischen Helden assoziiert werden¹⁴, als durchaus produktiv, insbesondere wenn man Hells Konzept der mit diesem Körper verbundenen „*post-faschistischen Stimme*“ folgt, mit der dieser Körper die Erinnerungen an die faschistische Vergangenheit zugänglich mache.¹⁵

3 Vaterfiguren in „Der geteilte Himmel“

Bereits ein kurzer Blick auf die wesentlichen Plot-Elemente von „Der geteilte Himmel“ genügt, um zu erkennen, dass auch diese Erzählung gestörte Familienverhältnisse und zentrale Vaterfiguren beinhaltet, die das Entstehen von Fantasien begünstigen. Wolfs Erzählung konzentriert sich auf Rita Seidel, deren Vater „an der Front vermisst“¹⁶

of the *post-fascist body*: in these novels, sexuality is defined as that part of subjectivity which links the subject to its fascist past, and the new subject comes about as a result of the erasure of its material body, its sexual body.”

13 Ebd.

14 Ebd., S. 33–34: “[W]ithin the specific German context of antifascism, the sublime body of the Communist is figured in a religious guise, as the body of the Christian martyr. In the struggle against fascism, the Communist body becomes a body-in-pain, refracted through a register mobilizing a dense network of religious connotations. This peculiar inflection points to an absolutely central element of the SED’s official discourse of antifascism: its iconography of martyrdom and redemption.”

15 Nach Hell ist es insbesondere Wolf, welche die Fantasie des reinen, postfaschistischen Körpers mit der Fantasie der postfaschistischen Stimme verbindet. Ebd., S. 19.

16 Wolf, Christa: *Der geteilte Himmel*. München: dtv 1973 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle DgH).

(DgH 14) wird und die mit ihrer Mutter gegen Ende des Krieges aus Böhmen zu einer Schwester des Vaters in ein mitteldeutsches Dorf (DgH 13) geflüchtet ist. Vaterlos und von ihrer hilflosen Mutter entfremdet, erwacht sie in den „letzten Augusttagen des Jahres 1961“ (DgH 9) in einem Krankenhaus aus einer tiefen Ohnmacht und setzt ihren Heilungsprozess in einem Sanatorium fort. Die Erzählung setzt sich aus kurzen Berichten über Ritas Gegenwart in den verschiedenen medizinischen Anstalten sowie aus Analepsen, in deren Verlauf die Ereignisse der Jahre 1960/61 erinnernd rekonstruiert werden, zusammen. Im weiteren Verlauf erfährt der Leser, dass Rita ihr Dorf verlassen hat und in die Stadt gezogen ist, um sich bezüglich der Offerten des sozialistischen Funktionärs Schwarzenbach zur Lehrerin ausbilden zu lassen und bei ihrem Verlobten Manfred Herrfurth einzuziehen. Dieser arbeitet an seiner Dissertation in Chemie und bewohnt die oberste Etage der Villa seiner mit dem Faschismus verwickelten und vom kapitalistischen Westen träumenden Eltern. Zur Ritas Ausbildung gehört auch die mehrmonatige Arbeit in einer Waggonfabrik, in der sie sich nach anfänglicher Unsicherheit zunehmend wohler fühlt. Sie identifiziert sich verstärkt mit den alltäglichen Problemen ihrer Brigade, was bei Manfred auf Unverständnis stößt. Der zentrale Konflikt der Erzählung fußt auf Ritas Entscheidung, ihrem vom ineffektiven System der DDR frustrierten Verlobten, der nach einer Tagung in West-Berlin nicht in die DDR zurückkehrt, *nicht* nachzufolgen. Ritas Liebesgeschichte besitzt daher eine dominante politische Dimension, die durch die Hauptmetapher vom (geteilten) Himmel und prononciert durch eine Vielzahl von Tropen der Ausgeglichenheit und Einheit zum Ausdruck gebracht wird. Am Ende der Erzählung wird die harmonische Trope aufgrund der Trennung Ritas und Manfreds zwar gestört, jedoch wird auf einer anderen Ebene Übereinstimmung hergestellt: Die Aussöhnung des Individuums mit der sozialen Ordnung im Sozialismus steht, wie die Analyse der Erzählsituation zeigen wird, außer Frage (DgH 199).

„Der geteilte Himmel“ beschreibt damit den Werdegang Ritas auf dem Weg zum Sozialismus und partizipiert gleichzeitig an der Konstruktion der Fantasie einer neuen anti-faschistischen Familie. Die eingangs bereits zitierte Aussage Wolfs über das Bedürfnis ihrer Generation, sich in der Adoleszenz von der im Faschismus schuldig gewordenen Elterngeneration, die ihre Vorbildfunktion verspielt habe, zu distanzieren, wird in „Der geteilte Himmel“ von Manfred verbalisiert, der – im Jahr 1960 29 Jahre alt, also ziemlich genau im Alter von Christa Wolf (Jahrgang 1929) – fragt: „Warum [...] sie [die Eltern – die Verf.] nicht wahrhaben [wollen], dass wir alle ohne Eltern aufgewachsen sind?“ (DgH 17) Behält man Friedrich Nietzsches Feststellung im Hinterkopf, wir seien „nun einmal die Resultate früherer Geschlechter“ und damit – selbst wenn wir diese verurteilten – „auch die Resultate ihrer Verirrungen, Leidenschaften und Irrtümer, ja Verbrechen“¹⁷, zeigt sich, dass auch die Kinder mit der hässlichen Realität ihrer *eigenen* Verstrickung in die nationalsozialistische Schuld

17 Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Ders.: Werke in drei Bänden. Bd. 1. Hrsg. von Karl Schlechta. München: Carl Hanser Verlag 1954, S. 209–287, hier: S. 229–230.

sich auseinandersetzen müssen. Im Sinne Freuds und seiner Auffassung von Fantasien, mit deren Hilfe das Subjekt die unliebsame Realität durch eine andere Realität, die mit den Wünschen des Subjekts in Einklang gebracht werden kann, zu ersetzen sucht, wird es demnach verpflichtend, eine neue, geeignete Realität (für sich) auszumachen. Für Wolf erschien lediglich der Sozialismus als einzig denkbare Alternative zum Nationalsozialismus; nur *diese* ideologische Fantasie sei mit dem Selbstbild der jüngeren, antifaschistischen Generation in Einklang zu bringen und offeriere gleichzeitig neue Elternfiguren, die als Rollenmodelle fungieren könnten.¹⁸

Gerade für die sehr junge Rita, die erkennt, „[a]uch sie *war* allein [d. h. ohne Eltern – die Verf.] gewesen“ (DgH 17 – Hervorhebung durch die Verf.), werden Ersatzeltern wichtig. Das Präteritum verweist darauf, dass Rita das Alleinsein als überkommen ansieht – ein Umstand, der in diesem Moment auf die Anwesenheit Manfreds zurückzuführen ist. Rita betrachtet ihren zehn Jahre älteren und erfahrenen Partner, der sie wiederholt als „Kind“ (DgH 29) bezeichnet, als eine Vaterfigur. Daneben steht konkurrierend Erwin Schwarzenbach, der die Neunzehnjährige aus der ländlichen Idylle in die Stadt lockt. Rita erlebt den Dozenten am Lehrerbildungsinstitut und Bevollmächtigten für Lehrerwerbung als „höhere Hand, [die] in die Geschicke gewöhnlicher Leute eingriff“ (DgH 20). Die Struktur des Textes deutet damit auf die fundamentalen Narrative des Antifaschismus hin, die zumeist um übermächtige Vaterfiguren strukturiert sind. Folglich bestimmt diese sozialistische Vaterfigur, später unterstützt durch Rolf Meternagel, der Rita in der Brigade Ermisch in Schutz nimmt (DgH 38), sowie durch den Werksleiter Wendland, der zunehmend als Antagonist von Manfred auftritt (DgH 10), Ritas Schicksal. Dagegen treten neue Mutterfiguren nicht in Ritas Leben, insofern auch deren biologische Mutter genauso wie die Tante zunehmend peripher werden.

Man kann folglich festhalten, dass Rita im Verlauf ihrer Suche nach einer neuen antifaschistischen Familie den mütterlichen Einflussbereich, verknüpft mit dem Alten, der Stagnation und der Idylle des Dorfes, zugunsten der väterlichen Ordnung, assoziiert mit der Stadt, dem Neuen und dem technischen Fortschritt, aufgibt. Ihre neuen Vaterfiguren decken gemeinsam *alle* Lebensbereiche ab: den privaten – sie wohnt bei Manfred –, den politischen – sie lernt bei Schwarzenbach im Lehrerbildungsinstitut – sowie den der Produktion – sie arbeitet in der Waggonfabrik, die von Wendland geleitet wird, unter Meternagel. Mit Julia Hell möchte ich daher Ritas Bewegung vom mütterlichen zum väterlichen Raum als „transition to the symbolic“¹⁹, also als ein Übergang in den Bereich der symbolischen Ordnung verstehen, die zur Suche nach einer eigenen Identität – und ich möchte unterstreichen: *in der Familie des Sozialismus* – führt.

18 Wolf, Unerledigte Widersprüche. 1990, S. 29.

19 Hell, Post-Fascist Fantasies. 1997, S. 176.

4 Ritas Identitätssuche

Ritas Identitätssuche erfolgt klassisch in verschiedenen Spiegelszenen bzw. in Situationen, in denen sie durch den Blick des Anderen – im Allgemeinen eine der Vaterfiguren – bestätigt wird. So finden sich mehrere Spiegelszenen, in denen Rita und Manfred gemeinsam erscheinen und in denen Rita sich, stets durch Manfreds Blick in ihrer Identität bestätigt, erkennt:

„Sie fing seinen Blick auf und gab ihn zurück [...] Ein neuer Ausdruck war in ihrem Gesicht, den kannte sie selbst noch nicht. Dieses Gesicht *verdankte sie ihm* [...]“ (DgH 63 – Hervorhebung durch die Verf.).²⁰

Rita erkennt demnach nicht nur die Veränderung, die mit ihr vorgegangen ist, sondern auch, dass ihr neugewonnenes Selbstbewusstsein vom Blick und von der Identifikation des Anderen abhängt. Das gleiche Schema von Blick und Identifikation findet sich auch im Umgang mit Schwarzenbach, Meternagel und Wendland. So ist es beispielsweise Meternagel, dessen Blick es Rita erlaubt, aufkeimende Zweifel am Sozialismus und an der sozialistischen Produktion zu überwinden.²¹ Indem Meternagel ausdrücklich mit den „bewunderten Helden alter Bücher“ (DgH 73) gleichgesetzt wird, unterstreicht der Text die herausragende Stellung dieser Vaterfigur. Indem Rita sich auf allen Ebenen (im Privaten, im Politischen und in der Produktion) im Blick des Anderen erkennt, erlebt sie sich zunehmend als ein autonomes, kohärentes Lebewesen. Sie tritt in eine Objektbeziehung, muss jedoch erkennen, dass der angestrebte Zustand der frühkindlichen Symbiose, in der „Ich“ und „Nicht-Ich“ noch ungeschieden gewesen sind, unerreichbar ist. Die den gesamten Text durchziehenden Metaphern der Einheit – z. B. Ritas als immerwährender Wunsch vorgetragenes Begehren nach einer Haut und einem Atem für sie und Manfred – bestätigen das Verlangen nach dieser unmöglichen Symbiose.²²

Ritas Identitätssuche und die Ausbildung einer neuen, sozialistischen Persönlichkeit ist zwar von mehreren Vaterfiguren beeinflusst, doch trägt Wendland in diesem Prozess, signifikanterweise in einem Traum, eine besondere Bedeutung. In ihrer vierten Sanatoriumswoche erwacht Rita und „findet alles verändert“ (DgH 98). Wie sich herausstellt, ist dafür ihr Morgentraum verantwortlich, den sie sich in Erinnerung ruft:

„Noch sieht sie diese unheimlich lange Straße, die sie nicht kennt. Doch sie erkennt genau ihre Empfindung, während sie die Straße hinunterläuft (eine Mischung aus Angst und Neugier) – nicht Manfred neben sich, das ist merkwürdig; sondern Ernst Wendland, der nicht hierher passt, und über dessen Anwesenheit sie sich sogar im Traum verwundert. [...] Da erwachte sie [...] Die

20 Ein weiteres Beispiel findet sich auf Seite 13: „Sie trat vor den Spiegel. [...] gleichzeitig lächelte sie, auf neue Weise bescheiden, auf neue Weise überlegen. Sie wußte, es war genug an ihr, was ihm gefiel und immer gefallen würde.“

21 „Manchmal, in Stunden des Zweifels und der Verzweiflung waren diese [Rolf Meternagels – die Verf.] Augen das einzig Wirkliche, daran sie sich halten konnte“ (DgH 72).

22 „Was wünschst du dir jetzt?“ [fragte Manfred – die Verf.] ‚Immer das gleiche‘, sagte Rita. ‚Eine einzige Haut um uns, einen Atem für uns beide‘“ (DgH 79–80).

Verwunderung bleibt. Sie lässt sich nur mit dem Staunen des Kindes vergleichen, das zum erstenmal denkt: Ich. Rita ist ganz erfüllt vom Staunen des Erwachsenen“ (DgH 98–99).

Der Traum offenbart Ritas unterbewusste Wunschvorstellung: Wendland nimmt die Position von Manfred ein, mit dem Rita Monate zuvor diese Dorfstraße entlanggegangen war. Was sie damals als Realität wahrgenommen hatte, dass „die beiden Hälften der Erde ganz genau ineinander [passten], und [sie folglich] auf der Nahtstelle spazierten [...], als wäre es nichts“ (DgH 16), entpuppt sich nun als Illusion. Die Symbiose mit Manfred erweist sich als unerreichbar; die beiden Hälften der Erde, Ost und West im Kalten Krieg, passen nicht wirklich zusammen, und so ist auch ein Balancieren auf der einen dritten Raum implizierenden Nahtstelle unmöglich. Im Traum erst, also aus dem Bereich des Unbewussten kommend, erkennt Rita, wer der richtige Mann für sie ist, mit dem sie den langen Weg zum Sozialismus, der zugleich neugierig macht und Angst einflößt, erfolgreich beschreiten kann – und der vor allem zur wahren Identität führt: Rita wiederholt an dieser Stelle im Traum und unterstützt von Wendland explizit das Spiegelstadium, aber das Staunen ist diesmal das der Erwachsenen. Was hier angedeutet wird, ist das erfolgreiche Anlegen der grundlegenden Matrix ihres neuen, sozialistischen Ideal-Ichs, auf das sie nun ihr Ich ausrichten kann. Im Gegensatz zum bereits zuvor erreichten „Ich-Ideal“, das aus der Einführung des Subjekts in die Ordnung der Sprache und des Symbolischen resultiert und das Rita durch ihre Bewegung vom Land zur Stadt bereits erreicht hat, beruht das „Ideal-Ich“ auf der imaginären Erfahrung des Spiegelstadiums. Während Rita sich mit der Erlangung des „Ich-Ideals“ dem großen Anderen und seinen Signifikanten unterworfen hat, bespiegelt sie sich nun selbst im Bild körperlicher Einheit.

5 Manfreds faschistisches Erbe

Bevor die Protagonistin ihr „Ideal-Ich“ erreicht, durchläuft sie eine traumatische Erfahrung. Sie muss akzeptieren, dass eine ihrer Vaterfiguren sich als in den faschistischen Strukturen seiner Familie gefangen entlarvt und somit als antifaschistische Vaterfigur nicht mehr infrage kommt. Das Glasauge des opportunistischen und Westsender hörenden Herrfurth senior betont, wie Geschichte im Körper eingeschrieben ist. Indem seine Verletzung nicht nur das Resultat einer Kriegsverletzung aus dem Ersten Weltkrieg darstellt, sondern gleichzeitig dafür sorgt, dass Manfreds Vater während des Zweiten Weltkriegs nicht eingezogen wird, wird – einem roten Faden gleich – die Verbindung zwischen Imperialismus des Kaiserreichs, Faschismus der Nazi-Diktatur und Kapitalismus der BRD im Körper des alten Herrfurth sichtbar. In seinem Versuch, sich vom Vater zu distanzieren, begreift Manfred sich zwar als elternlos aufgewachsen, der Text negiert jedoch seine erfolgreiche Abnabelung von der Familie.

Selbst als er sich erfolgreich in den Westen abgesetzt hat, bleibt Manfred über seine Tante, deren „Vorhölle“ nun den „Lebensarg“ seiner Eltern als Wohnung abgelöst

hat, mit der Familie verbunden.²³ Gerade aber weil er seinen Vater abgründig hasst, erscheint Manfred emotional – wenn auch negativ – an ihn gebunden, was sich auf zwei Ebenen widerspiegelt: Zum einen in ihrem unnachgiebigen karrieristischen Streben, wobei die unterschiedlichen politischen Systeme für Vater und Sohn lediglich den Rahmen bilden, innerhalb dessen eine berufliche Karriere verfolgt wird; zum anderen in ihrem Sexualverhalten, wodurch eine Verbindung zwischen Politik und Körper hergestellt wird. Manfred geht in den Westen, als seine Karriere in der DDR ins Stocken gerät. Seine Zweifel am sozialistischen System vergiften zunehmend seine Beziehung mit Rita. Die Beziehungsproblematik verstärkt sich zudem dahingehend, dass Manfred von Beginn an als ein Narziss dargestellt wird, dessen kontinuierliche Selbstbespiegelung und die daraus folgende Erstarrung und Unfähigkeit, tiefe zwischenmenschliche Beziehungen einzugehen, sich auch im Mangel eines Freundeskreises manifestiert. Im Gegensatz dazu schafft sich Rita beständig Kontakte, und in dem Maß, in dem ihr Zugehörigkeitsgefühl zu ihrer durch die Figuren Schwarzenbach, Meternagel und Wendland personifizierten Ersatzfamilie zunimmt, entfremdet sie sich von Manfred. Für den Narziss wird die zunehmend autonomer denkende und agierende Rita zu einer Rivalin, die seine narzisstische Beziehung zum eigenen Spiegelbild bedroht. Dies zeigt sich beispielsweise nach der Nachricht von Jurij Gagarins erfolgreicher Weltraumfahrt (DgH 143), als Rita über ihre Brigade reflektiert: „Ich gehöre dazu [...] Manfred, der sie allein gelassen hatte, sah ihr das an“ (DgH 145).²⁴

Die Verbindung zwischen Politik und Körper wird deutlich, wenn man Manfreds Sexualverhalten mit dem seines Vaters vergleicht. Wenngleich Manfreds bedeutungslose Affären vor seiner Zeit mit Rita liegen (DgH 18), hebt der Text nicht ohne Grund die Parallele zu seinem Vater, der durch ungezählte Seitensprünge seine Frau verletzte (DgH 43), hervor. Wesentlich ist an dieser Konstellation, dass Körper und Sexualität

23 Manfred assoziiert das Haus seiner mit dem Faschismus verstrickten Eltern eindeutig mit der Vergangenheit und dem Tod: „Mein Lebenssarg. Eingeteilt in Wohnsarg, Eßsarg, Schlafsarg, Kochsarg; ‚Warum?‘ fragte Rita. Sie war selbst beklommen von dieser abseitigen vornehmen Straße, von dieser alten Villa, von diesen schweren dunklen Zimmern. ‚Weil hier nie was Lebendiges passiert ist‘, sagte er“ (DgH 24). Die Wohnung der Tante wird als „Vorhölle“ (DgH 171) am „Rand des Abgrunds“ (DgH 169) bezeichnet und in Verbindung mit den westlichen „Straßenschluchten“, die mit „Hitzeschächte[n]“ verglichen werden (DgH 173), ergibt sich ein Bild von West-Berlin als Hölle auf Erden, wo das Leben sich als noch rigider als in der Villa der Eltern in Halle entpuppt. Auch Renate Rechtiën verweist auf die Verbindung der Familie Herrfurth mit Faschismus und Tod und hält fest, „that an unresolved past here returns to haunt the narrative present through the encoded language of the body.“ Rechtiën, Renate: *The Topography of the Self in Christa Wolf's Der geteilte Himmel*. In: *German Life and Letters* 63, 2010, 4 (Oktober), S. 475–489, hier: S. 481.

24 Manfreds Selbstbezogenheit ist auch Rita bewusst: „Das fürchtete sie an ihm, dass er jede Klage von ihr als Anklage nahm“ (DgH 137).

als Verbindung des Subjekts mit der faschistischen Vergangenheit konstruiert sind.²⁵ Durch die graduelle Angleichung an seinen verhassten Vater repräsentiert Manfred zunehmend das „Verbotene“: sowohl den mit dem materiellen Körper in Verbindung gebrachten faschistischen Vater und die Nazi-Vergangenheit als auch den protofaschistischen Westen und dessen aggressive Gegenwart, auf die der Text beispielsweise durch die von dort insbesondere im Sommer 1961 angeblich ausgehende Kriegsgefahr verweist (DgH 161). Ritas bewusstes Abwenden von Manfred – denn sie ist es, die *ihn* letztendlich in West-Berlin zurücklässt und ihm damit seinen Fehler, die DDR verlassen zu haben, verdeutlicht – bedeutet daher nicht nur das Ende einer Liebesbeziehung, vielmehr signifiziert es den zweiten Verlust des faschistischen Vaters. Indem Manfred die Rolle des mit dem Faschismus verwickelten Vaters einnimmt, verletzt die hier etablierte ideologische Fantasie das Inzest-Tabu. Alleine schon diese Konstellation, die auf die Verbindung zwischen Faschismus und (verbotener) Sexualität verweist, offenbart Ritas angebliche „Option“, Manfred in den Westen zu folgen, als Unmöglichkeit.²⁶

6 Ritas Rettung

Da Manfred noch nicht durch die Mauer zum Bleiben gezwungen werden kann, ist sein Weggang in den Westen für Rita als eine – wenn auch schmerzhaft – *Rettung* zu verstehen. Sie ist nicht nur über ihre Eltern mit der nationalsozialistischen Schuld verstrickt, sondern durch ihre sexuelle Beziehung mit Manfred, der sich bewusst in den Westen abgesetzt hat, – mit Julia Hell gesprochen – „verunreinigt“. Lediglich durch entsprechende Disziplinierung kann sie wieder gereinigt werden, um dadurch das moralisch höherwertige Stadium des sublimen, kommunistischen Körpers zu erlangen.²⁷ Hell hat wiederholt darauf hingewiesen, dass diese Konstruktion von Eltern-Kind-Konstellationen als ein weitreichendes kulturelles Phänomen zu verstehen sei, infolgedessen eine post-faschistische Identität konstituiert würde, die weit über die Fantasie post-faschistischer Eltern hinausgehe, da sie die Produktion

25 Vgl. dazu Hell, *Post-Fascist Fantasies*. 1997, S. 109. Sie betont, dass Sexualität in der ostdeutschen Literatur mit der faschistischen Vergangenheit verbunden sei, „tied to the fascist past [that] must be split off, disciplined, contained.“

26 Zudem erkennt Rita, für die ein Leben in Westdeutschland und „dort“ Lehrerin [zu] werden [...] unmöglich“ erscheint, bei ihrem Besuch in West-Berlin, dass Manfred seine Zukunft ohne sie plant (DgH 175). Anders lokalisiert es Hell, die sich auf den ihrer Meinung nach wesentlichen Punkt der Fehler im Narrativ konzentriert – sie spricht von „narrative failure“ bzw. „narrative collapse“ (ebd., S. 181 ff.) –, und zwar auf die Problematik in Ritas Identifikation mit Wendland: „Instead, the novel enables us to understand that Rita’s tenuous fantasmatic identifications are at odds with the daughter’s normative Oedipal trajectory“ (ebd., S. 183).

27 Hell hat insbesondere für die frühe DDR-Literatur auf die Fälle verwiesen, in denen die Fantasien dahingehend eine spezifische Form annehmen, dass „the body has already been ‘polluted’ by the protagonist’s involvement in the ideological universe of National Socialism.“ Ebd., S. 109.

von neuen Körpern voraussetze, wodurch Sexualität zum privilegierten Terrain der Subjektconstitution würde.²⁸ Indem Ritas Körper von Manfred getrennt wird, erfolgt bereits die Verlagerung des materiellen, sexuellen und ultimativ faschistischen Körpers auf die andere Seite der deutsch-deutschen Grenze – eine Grundvoraussetzung für Ritas Rettung durch das Erlangen eines reinen, postfaschistischen Körpers. Diese Unterdrückung des (sexuellen) Körpers wird im weiteren Verlauf bestätigt durch Ritas Identifikation mit Wendland, mit dem sie bis zum Schluss der Erzählung keinerlei sexuelle Beziehung eingeht.

Doch selbst als Rita Manfred in West-Berlin aufsucht, ist ihr beginnender Reinigungsprozess nicht wirklich bedroht, denn sie erscheint durch ihre Eingliederung in die sozialistische Ersatzfamilie der Brigade Ermisch bereits soweit in ihrer politischen Überzeugung gefestigt, dass die wenigen materiellen Vorteile, die der Westen ihr bieten könnte, die ideellen Vorzüge des Ostens nicht aufwiegen können. Indem Manfred sich als anti-sozialistischer Schwächling entpuppt, der keiner echten Emotionen mehr fähig ist²⁹, „dem Druck des härteren, strengeren Lebens nicht standgehalten“ (DgH 181) und stattdessen aufgegeben hat, wird Ritas Entscheidung, ihn zu verlassen, für sie zwingend notwendig. Denn genau dieses „härtere, strengere Leben“ erfüllt die Funktion, die durch den Kontakt mit dem Faschismus verunreinigten Körper zu dekontaminieren und sich somit dem Ziel des erhabenen, post-faschistischen Körpers anzunähern. Dieser Körper, gezeichnet von Härte und Schmerz, infolgedessen er Märtyrer und deren religiös konnotierte Körper evoziert, wird mit dem Antifaschismus des kommunistischen Helden assoziiert, der den Kommunismus und seine Genossen selbst unter Folter nicht verrät.³⁰ Ritas „Reinigung“ vollzieht sich in dem aufgrund ihres Unfalls erlittenen Schmerz, den sie, wie sie am Ende ihrer Rekonvaleszenz erkennt, nicht ohne Grund herbeigeführt hat. Allein infolge dieses Prozesses vermag sie das unerwünschte Erbe ihrer vergangenen Beziehung mit Manfred hinter sich zu lassen und im bereits erwähnten Traum, unterstützt durch Wendland, eine eigenständige Identität zu erringen.

Doch das unbewusste Herbeiführen eines Unfalls sollte nicht leichtfertig mit einem Suizidversuch gleichgesetzt werden. Aufgrund des Endes ihrer Beziehung mit Manfred und des Mauerbaus verzweifelt, sucht Rita – folgt man einer solchen Lesart – ihr Leben zu beschließen, da ihr ab dem 13. August selbst die *theoretische Möglichkeit* genommen ist, ihre Entscheidung zu revidieren.³¹ Ähnlich wie Julia

28 Ebd., S. 132.

29 Vgl. S. 179: „Sie sah: Er hatte aufgegeben. Wer nichts mehr liebt und nichts mehr hasst, kann überall und nirgends leben. Er ging ja nicht aus Protest. Er brachte sich ja selbst um, indem er ging. Kein neuer Versuch: Das Ende aller Versuche..“

30 Vgl. Fußnote 14.

31 Als Beispiel für diese Lesart siehe Lax-Küten, Andrea: „Die Hände weggeschlagen“. Krankheit als Ausdruck unbewältigter Konflikte und der Spaltung des *Ichs* im Werk von Christa Wolf. In: Mauerschau. Durststrecken 2, 2009, S. 60–80; S. 62; Greenfield, John: Die heilige Rita des Waggonbauwerks. Altgermanistische Überlegungen zu Christa Wolfs *Der geteilte Himmel*. In: Neophilologus 81, 1997, S. 409–421; S. 411, 414, 415; oder Rechten, The

Hell bringt beispielsweise auch Charity Scribner Ritas Unfall in einen direkten Zusammenhang mit der Lösung ihrer Verlobung sowie dem Mauerbau und behauptet, Rita würde ohnmächtig in einem Moment „suizidaler Verzweiflung“, die ihr „angenehmerweise erlaube, aus der politischen Krise [gemeint ist der Mauerbau – die Verf.] auszusteigen.“³² Diese Deutungsweisen etablieren geradezu reflexartig einen Zusammenhang zwischen Selbstmordversuch und dem als politischer Krise tradierten Mauerbau, der nach genauer Lektüre zumindest hinterfragt werden muss. So erinnert Rita im ersten Kapitel gleich zu Anfang:

„Jener Punkt auf den Schienen, wo ich umkippte. Also hat irgendeiner die beiden Waggons noch angehalten, die da von rechts und links auf mich zukamen. Die *zielten* genau auf *mich*“ (DgH 9 – Hervorhebung durch die Verf.).

Am Ende dieses Abschnitts erkennt Rita bereits, dass jetzt lediglich noch „dieses aufdringliche Gefühl [zu bewältigen wäre]: Die *zielen* genau auf *mich*“ (DgH 11 – Hervorhebung durch die Verf.). Aus diesen beiden Textstellen lässt sich weniger eine suizidale Verzweiflung destillieren als das Gefühl, Opfer einer Attacke von zwei Seiten zu sein.

Die Dimension des dieser Attacke zugrundeliegenden Traumas wird formal durch den extremen Wechsel im Erzählmodus und in der Zeitform apostrophiert. Der erste Absatz der Erzählung setzt im erzählenden Präsens und aus der Perspektive eines heterodiegetischen Erzählers³³ ein, wechselt dann, immer noch im Präsens, zum unpersönlichen „man“³⁴ und endet schließlich in der epischen Vergangenheitsform im Duktus des autodiegetischen Erzählers.³⁵ Diese plötzlichen Wechsel von Erzähl-

Topography of the Self in Christa Wolf's *Der geteilte Himmel*. 2010, S. 488. Vgl. auch Hell, Post-Fascist Fantasies. 1997. Auch Hell hinterfragt weder Ritas Selbstmordversuch (ebd., S. 164) noch erkennt sie, dass Wolfs Erzählung eine Interpretation des Mauerbaus als Krise (ebd., S. 170) nicht zulässt. Sie liest den Mauerbau als den entscheidenden Moment, an dem Rita keine Wahl mehr bleibt, als in der DDR zu bleiben (ebd., S. 168).

32 Scribner, Charity: August 1961: Christa Wolf and the Politics of Disavowal. In: German Life and Letters 55, 2002, Januar, S. 61–74, hier: S. 62: “She chooses to return to Halle, but, back in the factory, she suffers the full force of her decision to break off her engagement: when two railway cars race towards her she faints in a moment of suicidal despair, and falls onto the tracks. Since Rita's blackout happens precisely when the Wall goes up, it allows her to exit conveniently from the political crisis.”

33 „In jenen letzten Augusttagen des Jahres 1961 erwacht in einem kleinen Krankenhaus das Mädchen Rita Seidel. *Sie* hat nicht geschlafen, *sie* war ohnmächtig. Wie *sie* die Augen aufschlägt, ist es Abend, und die [...] Wand, auf die *sie* [...] sieht, ist nur noch wenig hell. Hier ist *sie* zum ersten Mal, aber *sie* weiß gleich wieder, was mit ihr [...] geschehen ist. *Sie* kommt von weit her. *Sie* hat [...] ein Gefühl von großer Weite“ (DgH 9 – Hervorhebung durch die Verf.).

34 „Aber *man* steigt rasend schnell aus der unendlichen Finsternis in die sehr begrenzte Helligkeit“ (DgH 9 – Hervorhebung durch die Verf.).

35 „Jener Punkt auf den Schienen, wo *ich* umkippte. [...] Die [beiden Waggons] zielten genau auf *mich*“ (DgH 9 – Hervorhebung durch die Verf.).

perspektive und Tempus sind nicht allein auf diesen einleitenden Absatz beschränkt, auch wenn sie hier besonders auffällig sind. Sie bestimmen vielmehr die gesamte Erzählung, deren Aufgabe es eben scheint, Erinnerungen an die Ereignisse des letzten Jahres, unterbrochen von wenigen Berichten aus dem Sanatorium, zusammenzutragen, um auf diese Weise das dominante Gefühl, *von zwei Seiten attackiert* zu werden, zu bewältigen. Um zu einem möglichst objektiven Bild zu gelangen, erweisen sich die Erinnerungen, die die verschiedenen Erzählstimmen der Vergangenheit und der Gegenwart dialogisieren, für die Aufarbeitung von Ritas Trauma als besonders produktiv. Auffällig ist bei diesem Verfahren, dass die Wechsel der Erzählperspektiven und Zeitformen gerade dann markant werden, wenn Rita in Situationen gerät, die außerhalb ihrer Kontrolle liegen, und sie sich als Objekt/Opfer für sie nicht erkennbarer, um sie agierender Kräfte empfindet.

Interessanterweise findet sich die Phrase „Die zielen genau auf mich“ erst wieder gegen Ende des letzten Kapitels, was noch genauer zu beleuchten sein wird. Zu diesem Zeitpunkt ist Rita klar geworden, dass sie „einen Anschlag auf sich“ selbst verübt hat und weder Ort noch Zeitpunkt zufällig waren (DgH 189). Welchen Grund hatte Rita aber, zu diesem Zeitpunkt und an diesem Ort einen Anschlag auf sich selbst zu verüben, und zwar aus dem Gefühl heraus, Opfer einer Attacke von zwei Seiten zu sein? Zum Zeitpunkt des „Selbst-Anschlags“, wie ich es nennen möchte, fühlt sich Rita von den Vertretern der beiden politischen und philosophischen Systeme, die sich in ihrem Liebesleben etabliert haben, also von links und rechts, angegriffen. Der mit dem Faschismus und dem kapitalistischen Westen assoziierte und pessimistische Manfred, der inzwischen überzeugt ist, dass Menschen sich nicht durch Menschlichkeit auszeichnen, sondern durch „Habsucht, Eigenliebe, Misstrauen, Neid“ (DgH 147), und der mit dem Antifaschismus gleichgesetzte und positiv denkende Sozialist Wendland, dessen Taktgefühl es ihm verbietet, sich „gegen einen sichtlich Schwächeren [Manfred – die Verf.] [zu] wehren“ (DgH 146), tragen den Kampf um Rita in diversen philosophischen Diskursen aus.³⁶

36 Vgl. DgH 141–142: „Worauf wollen Sie hinaus?“ fragte Wendland. ‚Auf eine Kleinigkeit‘, erwiderte Manfred. ‚Auf die Tatsache, dass gewisse Bemühungen für dieses Land zu spät kommen. Historische Verspätung – das sollten wir als Deutsche doch kennen! [...] ‚Viele Irrtümer auf kleinem Raum‘, sagte Wendland. Es machte ihm keinen besonderen Spaß, diesem Doktor sein Weltbild geradezurücken, den man doch immer wieder sehr ungerne neben dem Mädchen sah. Doch er war höflich genug, zu antworten. Manfred verwechsle wohl die herrschenden Klassen der westlichen Völker mit den Völkern selbst.“ Vgl. auch DgH 147: „Er [Manfred – die Verf.] hatte sich in der Hand. [...] Schon wieder zu Wendland gewandt, fuhr er fort: ‚Mir scheint, ich werde hier missverstanden. Man hält mich wohl für einen Ankläger. Nichts liegt mir ferner! Ich bedaure nur die Unmasse von Illusion und Energie, die an Unmögliches verschwendet wird. Moral in diese Welt bringen! – Das wollt ihr doch, nicht wahr?‘ ‚Es ist eine Existenzfrage der Menschheit‘, sagte Wendland. ‚Eben‘, erwiderte Manfred. ‚Die letzte Hoffnung. Gescheitert, wie die Dinge einmal liegen. Eines Tages werdet ihr es zugeben müssen.“

Obwohl sich Ritas Affinität zum Sozialismus schon früh zeigt³⁷ und sie sich bereits am 6. August definitiv für die DDR entschieden hat, kämpft sie immer noch mit zwei (zusammenhängenden) Problemen: Sie muss erkennen, dass sie ihre große Liebe verloren hat – wenngleich sie am Ende ihrer Rekonvaleszenzzeit festhält, dass dieser Prozess schon vor langer Zeit begonnen hat und ihr „Selbst-Anschlag“ nicht durch verzweifelte Liebe, sondern durch Verzweiflung über die Vergänglichkeit der Liebe verursacht worden war (DgH 190) –, außerdem hat sie in ihren Augen versagt, weil sie es nicht fertiggebracht hat, Manfred von der Richtigkeit des sozialistischen Projekts zu überzeugen und ihn in der DDR zu halten. Dessen Tendenz, sich Schwierigkeiten zu entziehen, zeigt sich dagegen schon früh, beispielsweise als er nach einem Streit mit dem Vater davonläuft. Rita erkennt bereits hier: „Immer werde ich es sein, die ihn halten muss“ (DgH 40). Dass sie Manfred im Endeffekt nicht zum Bleiben motivieren konnte, die nötige Geduld aufzubringen, sich am Aufbau des Sozialismus zu beteiligen, interpretiert sie als persönliches Fehlen.³⁸ Diese Niederlage stellt für sie primär ihre Effektivität als Sozialistin, inzwischen ein wesentlicher Bestandteil ihrer Identität, infrage. Denn Rita verbalisiert, dass nicht der Verlust der Liebe den Grund ihrer Verzweiflung darstellt, sondern vielmehr das Bild des an den Westen verlorenen und vom kapitalistischen System geprägten Manfred.³⁹

Der Mauerbau des 13. August wird somit lediglich deswegen zum Problem, weil er *zu spät* kommt. Ritas ideologische Zustimmung für das System, das dieses Bauprojekt in Angriff genommen hat, spiegelt sich unter anderem in ihrer Erinnerung an diesen Tag wider. Schwarzenbach, dem Partei-Funktionär, der gleichzeitig als die dominante Vaterfigur fungiert, erläutert Rita in direkter Rede:

„Früh, als ich die ersten Nachrichten gehört hatte, ging ich ins Werk. Als ich sah, dass ich nicht die einzige war, wurde mir bewusst, wie ungewöhnlich es war, dass so viele am Sonntag in den Betrieb kommen. Manche waren gerufen worden, andere nicht“ (DgH 181).

Rita begibt sich somit genau an den Ort und verbindet sich mit jenen Menschen, der und die für sie inzwischen ihr neues Zuhause und ihre neue Familie darstellen

37 Vgl. DgH 123: „Noch war die Gewissheit, dass Meternagels und Wendlands und Schwarzenbachs Lebensgrundsätze einmal das Leben aller Menschen bestimmen würden, nicht sehr fest. Doch war ihr dieses erste bisschen leicht verletzbarer Gewissheit schon unendlich teuer. Denn ohne sie würden die Herrfurths die Welt überspülen.“

38 „Das alles war in ihm, als er noch neben mir lebte. Und ich, ich habe ihn nicht halten können. Die Verluste der letzten Stunde in einem Krieg sind besonders bitter. Besonders bitter sind uns diese letzten Verluste auf unserem Weg“ (DgH 179).

39 „Rita fragte sich: War das denn ungewöhnlich, dass ein Mädchen seinen Liebsten verlor? War das denn zum Verzweifeln? Nein, sagte sie sich“ (DgH 179). „All ihre Tränen später galten eigentlich dem Bild, das sie in den wenigen Sekunden sah, als sie in sein Zimmer [in West-Berlin – die Verf.] trat. [...] Als die Tür ging [...], blieb er reglos sitzen, las aber nicht weiter, sondern machte sich steif zur Abwehr. [...] Sein kalter, abweisender Blick sagte Rita mehr über sein Leben in diesem Zimmer, als er ihr je hätte erzählen können“ (DgH 170).

und somit Stabilität garantieren. Entkräftet von den Ereignissen der letzten Wochen und vom Verlust des geliebten Menschen an das feindliche System weiß sie dennoch, dass sie nur hier hoffen kann, gerettet zu werden – und diese Zuversicht wird nicht enttäuscht, wie sie erfährt.

Ihre Zustimmung zum sozialistischen Projekt inklusive Mauer steht somit außer Frage, was vom Erzähltext auch dahingehend prononciert wird, dass der Mauerbau mehrfach implizit und der offiziellen DDR-Doktrin entsprechend als Schutz vor dem aggressiven Westen und als Maßnahme, einen Krieg zu verhindern, gerechtfertigt wird. Bereits im Mai 1961 empfindet Rita die Zuspitzung des Kalten Kriegs als beängstigend und bedrohlich, wobei für sie die Gefahr zweifelsfrei vom Westen ausgeht. Und auch am 6. August, direkt vor ihrer Fahrt nach West-Berlin, wird die vom Westen ausgehende Kriegsgefahr betont.⁴⁰ Ein wenige Wochen *vor*verlegter Mauerbau hätte jedoch Manfred vor dem Verlassen der DDR bewahren und somit „retten“ können. Diese Option findet sich in einem Brief von Martin an Rita:

„Hätte Manfred nicht die acht Monate durchhalten können? Das macht mir am meisten zu schaffen, wenn ich an ihn denke: Wenn er hiergeblieben wäre, und sei es durch Zwang: Heute müsste er ja versuchen, mit allem fertig zu werden. Heute könnte er ja nicht mehr ausweichen“ (DgH 134).

Die Mauer wird damit nicht als Ursache, sondern als *Folge* einer politischen Krise und als Unterstützung im Kampf nicht nur für den Sozialismus, sondern auch für diejenigen Menschen angesehen, die vor der Kontamination durch den kapitalistischen Westen geschützt werden müssen. Manfreds Tendenz, Schwierigkeiten auszuweichen, und seine Unfähigkeit, „dem Druck des härteren, strengeren Lebens [standzuhalten]“ (DgH 181), hätten mit Hilfe einer früher gebauten Mauer somit bekämpft werden können.

Wie bereits erwähnt, findet sich die Phrase „Die zielen genau auf mich“ erst wieder gegen Ende des letzten Kapitels, und zwar genau in dem Moment, als Rita ihr durch den bereits erwähnten Traum aufgebautes neues, sozialistisches Ideal-Ich bewusst anerkennt (DgH 190). Doch nicht nur der Zeitpunkt, sondern auch die Form sind

40 „Der Mai damals [1961 – die Verf.] war kalt. [...] Und doch wäre all dies [...] kein Grund gewesen, bis in die Seele hinein zu frieren und *bange* zu sein. [...] Vom tiefen, bewölkten Himmel ging eine unbestimmte *Drohung* aus, und unterirdisch stieg, so schien es, eine trübe Flut von *Lüge, Dummheit, Verrat*. [...] Sie hörte nur auf die geschmeidige, geschulte Stimme des Radiosprechers (*Eine freie Stimme der freien Welt*), von dem Frau Herrfurth ihr Evangelium empfing. Wann würde diese Stimme die Verbindlichkeit aufgeben und *zustoßen*? Wann von Versprechungen zur *Drohung* übergehen?“ (DgH 149 – Hervorhebung durch die Verf.) Ritas Gedanken über die Äußerungen einiger Leute, dass „später im Jahr [als im September ... – die Verf.] kein Krieg mehr an[fange]“ geben ihrer Angst vor dem Aggressor im Westen Ausdruck: „Nicht mal mehr vom Sommer oder Winter kann man reden, ohne daran zu denken. Später werden wir uns wundern, wie wir das ausgehalten haben“ (DgH 161). Therese Hörnigk verweist darauf, dass auch Wolf den Mauerbau als Chance für Reformen innerhalb der DDR begriffen und ihm daher nicht kritisch gegenübergestanden hätte. Vgl. Hörnigk, Therese: Christa Wolf. Berlin: Verlag Volk und Wissen 1989, S. 97.

signifikant, denn wir erleben einen wesentlichen Unterschied. Der Ausdruck „Die zielen genau auf mich“ wird ergänzt durch „fühlte sie, und wusste doch auch: Sie selbst verübte einen Anschlag auf sich“ (DgH 190 – Hervorhebung durch die Verf.). Mit anderen Worten: Zu dem Zeitpunkt, als Rita durch ihre schmerzhaft Gedächtnisarbeit, die Voraussetzung für die Heilung ist, zu der Erkenntnis gelangt ist, dass sie – mit den Worten des heterodiegetischen Erzählers – „einen Anschlag auf sich“ verübt hat, und ihr zudem klar wird, dass weder Ort noch Zeitpunkt zufällig waren (DgH 189), verändern sich erneut Erzählstimme und Zeitform. Die Erzählung wird genau in diesem Moment stabiler und durch den Wechsel zur heterodiegetischen Erzählinstanz auch objektiver. Zeitgleich mit dem Resultat ihrer in der Rekonvaleszenzzeit durchgeführten Gedächtnisarbeit kommt Rita damit nicht nur zur Erkenntnis, einen „Selbst-Anschlag“ verübt zu haben, sondern sie stellt fest – durch den heterodiegetischen Objektivitätsanspruch unterstützt –, dass sie, „indem sie die Zeit ihre Arbeit tun ließ, [...] die ungeheure Macht zurückgewonnen [hat], die Dinge beim richtigen Namen zu nennen“ (DgH 190). Die Notwendigkeit der auf den Unfall folgenden Erholungszeit für die psychische und ideologische Festigung der Patientin findet in der für die Erzählung ungewöhnlich stabilen Erzählhaltung ein formales Pendant. Durch die Schmerzen und den Prozess der Reinigung, was schließlich zu ihrem Traum führt, der die Grundlage für den plötzlichen Wendepunkt in Ritas Genesungsprozess darstellt, kann Rita ihre früheren Zweifel am Sozialismus endgültig auflösen und eine neue Identität erlangen.

In diesem Stadium ist sie auch nicht mehr abhängig von der Bestätigung des Vaters, was die direkt folgende Spiegelszene verdeutlicht:

„Sie greift nach dem Handspiegel [... und] hält den Spiegel so, dass er genug Licht hat, und blickt aufmerksam hinein. Ich hab zu lange in keinen Spiegel gesehen, denkt sie. Das macht hässlich. Das soll nicht wieder vorkommen.[...] Unbewusst beginnt sie zu lächeln. Der Ausdruck in den Augen, der ihr neu ist, bleibt. Hierin hat sich die Erfahrung zurückgezogen. Sie ist, das sieht sie, immer noch jung“ (DgH 190).

Die Rolle des Spiegelbildes für die Konstitution der Ich-Identität tritt hier überdeutlich zutage. In dieser Spiegelsituation geht Rita zum ersten Mal allein und unabhängig von einer Vaterfigur die Subjektorientierung hin zum Ideal ein. Gleichzeitig bleibt die Erzählstimme bis auf eine Ausnahme in der objektiven Erzählhaltung des heterodiegetischen Erzählers verankert, wodurch die Wahrnehmung der Protagonistin, die ihr körperliches Erscheinungsbild als Produkt ihrer persönlichen Vergangenheit *und* der kollektiven Geschichte ihres Landes erkennt, gefestigt erscheint. Mehr noch, denn sie bejaht ausdrücklich den neuen Augenausdruck mit den dort gespeicherten Erfahrungen als Spiegel ihrer Seele sowie ihr neues Gesicht als transparente Reflektion ihres innersten ideologischen Kerns. Körper und Identität sind somit das Resultat diskursiver Praxis. Sie hat – diesmal ohne die Hilfe eines Anderen – die Fähigkeit gewonnen, „die Dinge beim richtigen Namen zu nennen“ (DgH 190), d. h., sie ist nun in der Lage, zu erkennen, was „richtig“ ist. Diese neugewonnene ideologische Stabilität bringt zudem eine gesteigerte Gefestigkeit der Persönlichkeit wie auch der Erzählstimme mit sich.

7 „Der geteilte Himmel“ – ein Beispiel der Ankunftsliteratur?

Handelt es sich bei Wolfs Erzählung „Der geteilte Himmel“ demnach um ein typisches Beispiel der Ankunftsliteratur? Trotz der Eindeutigkeit des ideologischen Projekts ihres Textes – die Protagonistin kommt im Alltag an, der antifaschistische Gründungsmythos der DDR wird ausgiebig berücksichtigt, die Mauer wird erwähnt und entsprechend der offiziellen Ideologie als antifaschistischer Schutzwall legitimiert – sah Wolf sich von Beginn der Veröffentlichung an mit Kritik konfrontiert: Zum einen wegen des Mangels an „Objektivität“ und eines angeblichen „bürgerlichen Subjektivismus“, den ihre Kritiker durch den Wechsel von Gegenwart und erinnerter Vergangenheit, mehr jedoch noch durch die ständig wechselnde Erzählperspektive als bewiesen erachteten, zum anderen jedoch auch wegen Ritas vermeintlichen Selbstmordversuchs.⁴¹ Dass Ritas „Anschlag auf sie selbst“ weniger drastisch erscheint als eine versuchte Selbsttötung und die wechselnden, zum Ende hin reduziert auftretenden Erzählstimmen und das letztlich Überwiegen der heterodiegetischen Erzählinstanz sogar die Stabilisierung der Protagonistin unterstützen und fördern, sollte in diesem Beitrag dargelegt werden. Gleichzeitig muss jedoch konstatiert werden, dass Wolf sich dem für die Ankunftsliteratur geforderten Diktat des sozialistischen Realismus nicht wirklich gefügt hat – wengleich dies teilweise noch immer in der Forschungsliteratur postuliert wird.⁴² Vielmehr findet sich schon in „Der geteilte Himmel“ eine Schreib- und Darstellungsart, die auf die Vielstimmigkeit und Perspektivenvielfalt im Roman „Nachdenken über Christa T.“ (1968) vorausweist, weswegen es als sinnvoll erscheint, die Zäsur, die oftmals mit „Nachdenken über Christa T.“ und Wolfs poetologischer Textsammlung „Lesen und Schreiben“ (1972) in Verbindung gebracht wird, zu hinterfragen. In „Lesen und Schreiben“ bezweifelt Wolf explizit die Wertigkeit „objektiver“ Prosa⁴³ und in einem Interview mit Hans Kaufmann betont sie, dass ihre Vorstellung von subjektiver Authentizität auf eine Versöhnung zwischen Realismus und Subjektivität abziele, was der

41 Vgl. Reso, Martin: *Der geteilte Himmel und seine Kritiker*. Halle/S.: Mitteldeutscher Verlag 1965.

42 Vgl. beispielsweise Scribner, August 1961: *Christa Wolf and the Politics of Disavowal*. 2002, S. 61: “In terms of genre, Wolf engineers the narrative of *Der geteilte Himmel* according to the aesthetic and political constraints of the socialist realist ‘Ankunftsroman.’” Dagegen betonen beispielsweise Renate Rehtien oder Sonja Hilzinger das Abweichen von der Norm der Ankunftsromane. Rehtien, *The Topography of the Self in Christa Wolf’s *Der geteilte Himmel**. 2010, S. 477–478; Hilzinger, Sonja: *Christa Wolf*. Stuttgart: Metzler 1986, S. 18. Greenfield offeriert eine ganz andere interessante Auslegungsweise, insofern er „Der geteilte Himmel“ in die Tradition der mittelalterlichen Legenden über sündige Heilige einordnet. Greenfield, *Die heilige Rita des Waggonbauwerks*. 1997, S. 409–421.

43 Wolf, Christa: *Lesen und Schreiben*. Neue Sammlung. Essays, Aufsätze, Reden. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1980, S. 30–31.

„Suche nach einer Methode, dieser Realität schreibend gerecht zu werden [entspricht], [... was nicht bedeutet] die Existenz der objektiven Realität [zu bestreiten], sondern gerade eine Bemühung darstellt, sich mit ihr produktiv auseinanderzusetzen.“⁴⁴

Meiner Meinung nach hat Wolf dieses Ziel bereits in ihrer Erzählung von 1963 erreicht. Den vielzitierten Bruch mit dem sozialistischen Realismus zwischen „Der geteilte Himmel“ und „Nachdenken über Christa T.“ kann es dann nicht wirklich gegeben haben.

⁴⁴ Wolf, Christa: Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann (1973). In: Dies.: Die Dimension des Autors. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1987. S. 773–805, hier: S. 780–781.

Carmen Ulrich

Christa Wolfs „Selbstversuch“ – Im Abseits konventionalisierter Erinnerung oder eine „unerhörte Form des Bewusstseins“

„Jedes Wort in meinem Bericht stimmt. Alle seine Sätze zusammen erklären gar nichts: Nicht, warum ich mich für den Versuch hergab; erst recht nicht, warum ich ihn nach dreißig Tagen abbrach, so dass ich seit vollen zwei Wochen glücklich wieder eine Frau bin. Ich weiß, dass die Wahrheit – ein Wort, dass Sie meiden würden – sich von den Fakten jenes Protokolls weit zurückgezogen hat. Sie aber mit Ihrer abergläubischen Anbetung von Messergebnissen haben mir jene Wörter meiner inneren Sprache verdächtig gemacht, die mir jetzt helfen könnten, der unwirklichen Neutralität dieses Protokolls mit meiner wirklichen Erinnerung zu widersprechen.“¹

In Christa Wolfs „Selbstversuch. Traktat zu einem Protokoll“ (1980) stellt sich die Protagonistin als Probandin einem wissenschaftlichen Versuch der Geschlechtsumwandlung zur Verfügung und erlebt als Mann vor allem die Veränderung innerhalb der sozialen Beziehungen. In der Forschungsliteratur ist die Erzählung, zuerst 1975 publiziert in der Anthologie „Blitz aus heiterm Himmel“, vor allem auf der Folie des Gender-Diskurses diskutiert worden.² Im Folgenden soll Wolfs „Selbstversuch“ neu

1 Wolf, Christa: Selbstversuch. Traktat zu einem Protokoll. In: Kirsch, Sarah/Morgner, Irmtraud/Wolf, Christa: Geschlechtertausch. Drei Geschichten über die Umwandlung der Verhältnisse. Vorwort von Wolfgang Emmerich. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1980, S. 65–100, hier: S. 67 f.

2 Vgl. Erstveröffentlichung in der Anthologie: Blitz aus heiterm Himmel. Hrsg. von Edith Anderson. Rostock: Hinstorff 1975. Auswahl aus der Forschungsliteratur: Meyer, Carla: Vertauschte Geschlechter – Verrückte Utopien. Geschlechtertausch-Phantasien in der DDR-Literatur der siebziger Jahre. Pfaffenweiler: Centaurus 1995, S. 163–185; Ehlers, Hella: Pantherfrau, Geschlechtertausch und Suche nach der anderen Schrift. Zu literarischen Präsentationsformen des Weiblichen am Beginn der 1970er Jahre. In: Geschlechterdifferenz – und kein Ende? Sozial- und geisteswissenschaftliche Beiträge zur Genderforschung. Hrsg. von Hella Ehlers, Heike Kahlert, Gabriele Linke, Dorit Raffel, Beate Rudloff und Heike Trappe. Berlin: LIT 2009, S. 117–136. (Gender-Diskussion; Bd. 8); Dahlke, Birgit: Vom „Nichtfeminismus“ der meisten DDR-Autorinnen in nichtoffiziell publizierten Zeitschriften und Büchern in der DDR 1979–90. In: Frauenleben – Frauenliteratur – Frauenkultur in der DDR der 70er und 80er Jahre. Hrsg. von Ilse Nagelschmidt. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1997, S. 25–38.

gelesen werden unter der Frage: Welches Konzept von Erinnerung vermittelt der Text, genauer gesagt, inwieweit lässt sich das Vergangene bzw. Abwesende in den gegenwärtigen Diskurs überführen? Wesentliche Erkenntnisse, die sich aus dem wissenschaftlichen Unternehmen ergeben, betreffen nicht allein das Geschlechterverhältnis. Grundlegender ist die artikulierte Diskrepanz zwischen wissenschaftlichen Fakten und der subjektiven Wirklichkeit, zwischen objektiven Resultaten und persönlicher Erinnerung.³

Abgesehen von der deutlichen Kritik an patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen, in denen gleiche Verhaltensweisen geschlechtsbedingt unterschiedlich bewertet werden, geht es hier um eine Denkfigur, die jene Schwelle zwischen dem öffentlichen und privaten Raum durch permanente Überschreitung begründet. Geschildert wird die Rebellion gegen die künstlich erzeugte Trennung zwischen öffentlicher Rolle und privater Existenzweise, die, hier konnotiert mit Weiblichkeit, aus der normativen Sprache vertrieben wurde. So lässt sich ihr „Selbstversuch“ nicht nur unter der Perspektive gender-kritischer Ansätze, sondern als genereller Versuch deuten, hierarchische Strukturen innerhalb der Gesellschaft durch einen Wechsel der Rollen zu hinterfragen. Es geht letztlich um die Möglichkeiten der Positionierung innerhalb eines Systems, das von der Sprache der Mächtigen dominiert wird. Der Moment empfundener Sprachohnmacht wird zum Ausgangspunkt einer Suche nach adäquaten Benennungen. Dabei werden die Machtstrukturen freigelegt durch einen doppelten Perspektivenwechsel: den Wechsel der Geschlechterrollen und den Wechsel der Zeiten. Erst mit der Erinnerung an die Zeit vor dem Experiment des Geschlechtertauschs entsteht die Rebellion gegen die Festschreibung dessen, was gilt. Auf der Folie der Vergangenheit kristallisiert sich die Erkenntnis heraus, dass die Differenzen zwischen Mann und Frau nicht essentielle, sondern vielmehr historisch gewordene und folglich veränderbare bzw. negierbare Differenzen sind. Als dauerhafter erkannt wird eine menschliche Wesenheit, die zugleich Voraussetzung

3 In dem Sinne lässt sich der Text zwar auf der Folie kollektiver Erinnerungskonzepte lesen, doch verwahrt er sich zugleich gegenüber der Vorstellung von einer ausschließlich institutionell geformten Erinnerung, welche die Funktion hat, soziale Identitäten und Rollenmuster zu etablieren oder fortzuschreiben. Vielmehr vollzieht sich die Gedächtnisrekonstruktion und Selbstkonstitution in Wolfs Prosa als dialogischer Prozess. Gutjahr, Ortrud: „Erinnerte Zukunft“ – Gedächtnisrekonstruktion und Subjektkonstitution im Werk Christa Wolfs. In: *Erinnerte Zukunft – 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Hrsg. von Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1985, S. 53–80, hier: S. 55. Vgl. Lehmann, Eris: „Exhumierung einer Totgeschwiegenen ...“ Über Werden und Vergehen der Geschlechtertausch-Anthologie „Blitz aus heiterm Himmel“ – Plädoyer für eine mnemotechnisch orientierte Kulturbetrachtung. In: *Unter Hammer und Zirkel. Frauenbiographien vor dem Hintergrund ostdeutscher Sozialisationserfahrungen. Dokumentation der Tagung „OSTFEM II – Bestandsaufnahme, Forschungen zu Frauenbiographien“ vom 25.–27.11.1993 in Berlin*. Hrsg. vom Zentrum für interdisziplinäre Frauenforschung der Humboldt-Universität Berlin. Pfaffenweiler: Centaurus 1995, S. 239–246, hier: S. 240.

ist für die Möglichkeit von Erinnerung, d. h. der Rekapitulation der Vergangenheit auf der Folie der Gegenwart. „Zum ersten-, aber nicht zum letzten Mal kam mir der Gedanke, mein Gegenüber habe sich durch meine Verwandlung stärker verändert als ich selbst.“⁴

An dieser Stelle tut sich allerdings ein weiteres Problem auf, denn die Verwendung des Personalpronomens „Ich“ setzt ebenfalls essentielle Eigenschaften voraus, die innerhalb des Geschlechterdiskurses zwar bestritten werden, für den Versuch der persönlichen Befreiung von den „Erwartungen unserer Umwelt [...], die uns machen“⁵, allerdings ausschlaggebend sind. So stellt sich die Frage, woraus dieses Ich eigentlich besteht, abgesehen von seinen Beziehungen zu anderen, die von stereotypen Erwartungen und Verhaltensweisen dominiert sind.

Mit der Geschlechtsverwandlung wird das vergangene weibliche Ich dem gegenwärtigen männlichen Ich entrückt und konstituiert sich auf doppelte Weise – durch Zeit- und Geschlechtsverlust – als abwesend. Diesem abwesenden Ich wird unaufhörlich der Diskurs seiner Abwesenheit entgegengehalten. So erwächst aus dieser eigentümlichen Verzerrung ein unerträgliches Präsens, das Roland Barthes in „Fragmente einer Sprache der Liebe“ als „unverfälschtes Stück Angst“ beschreibt:

„ich bin zwischen zwei Zeitformen eingekeilt, die der Referenz und die der Anrede: du bist fort (und darüber klage ich), du bist da (weil ich mich an dich wende). Ich weiß also, was das Präsens, diese schwierige Zeitform, ist: ein unverfälschtes Stück Angst.“⁶

Die Angst bezieht sich bei Barthes auf die ambivalente Beziehung zwischen der Anwesenheit und Abwesenheit des Geliebten, auf die ungeklärte Existenzform zwischen Gegenwart und Vergangenheit; diese beunruhigende Ortlosigkeit lässt sich in Analogie setzen zur Gespaltenheit des eigenen Ich. Das Experiment der Geschlechterumwandlung illustriert den Verlust eines unproblematischen Selbstbezugs:

„Was ich auch in mich hineinfragte – niemand antwortete mir. Die Frau in mir, die ich dringlich suchte, war verschwunden. Der Mann noch nicht da.“⁷

Die schwer erträgliche Abwesenheit des (anderen) Ich evoziert nicht nur Angst, sie führt auch zur Manipulation der Zeit: So wird die Zeit in ein „Hin und Her“ verwandelt und mit einem Rhythmus unterlegt. „Die Abwesenheit wird zur aktiven Praxis“

4 Wolf, Selbstversuch. 1980, S. 79. Gertrud Lehnert definiert Geschlechtsidentität als einen sozialen, nur in der Interaktion möglichen Zuschreibungs- und Darstellungsprozess, der stets auf das Mitspielen des Gegenübers angewiesen ist, um funktionieren zu können. Lehnert, Gertrud: Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 27. Lehnert bezieht sich auf: Hirschauer, Stefan: Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechtswechsel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 55.

5 Wolf, Selbstversuch. 1980, S. 82.

6 Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 29 f.

7 Wolf, Selbstversuch. 1980, S. 90.

und „es kommt zur Ausarbeitung einer Fiktion mit vielfältigen Rollen (Zweifeln, Vorwürfen, Anwendungen von Begierde und Melancholie):“⁸ Als eine Figur der Entbehrung bringt die Abwesenheit die sprachliche Inszenierung anderer Figuren oder auch neuer Selbstentwürfe hervor.

In Wolfs Erzählung „Selbstversuch“ richtet sich das Verlangen auf etwas, das sich einer konkreten Benennung verweigert und das, angesiedelt in der Vergangenheit, eine emotional besetzte Erinnerung evoziert. Während eines Gesprächs unter Kollegen über die Minderwertigkeitskomplexe der Frauen ertappt sich das erzählende Ich dabei, „ein erstes bisschen Heimweh nach den Ungereimtheiten der Frauen“ zu empfinden.⁹ Die infolge des Rollentauschs evident werdende Unbestimmtheit des Menschen droht sich zu verkehren in eine Abhängigkeit vom gesellschaftlichen System. Im Heimweh klingt das Verlangen nach einem Aufgeben aller Verstellung und Maskerade durch, begleitet von der Ungewißheit darüber, was sich hinter der Maske verbergen mag. Im Bewusstsein dieser Spannung lokalisiert sich das erzählende Ich als Zwitterexistenz in einem „Unschärfebereich des Niemandlandes“.¹⁰

Der Begriff „Unschärfe“, der in Wolfs Werken mehrfach genannt wird, bedeutet, seiner Definition nach, eine bestimmte Ungenauigkeit eines Sachverhaltes in Abhängigkeit vom Kontext der Betrachtung. Mit der Fokussierung des Kontextes, der immer ein anderer sein kann, rücken die Dinge in Beziehung zueinander, indessen die Fixierung einzelner Elemente in Bewegung gerät. Der Begriff „Unschärfe“ bleibt zunächst ohne Wertung, und es stellt sich die Frage, ob es um die Verringerung der Unschärfe oder um die Verteidigung des ‚Unschärfe-Konzepts‘ geht. Würde eine Verringerung der Unschärfe angestrebt, so müsste eine höhere Eindeutigkeit erzielt werden, entweder durch Aussparung anderer Perspektiven oder durch den Versuch einer vollständigen Darlegung aller Gesichtspunkte. Da die Aussparung anderer Perspektiven die Komplexität der Welt negiert, kommt sie für Wolf somit nicht in Frage. Ihr stark subjektorientierter Ansatz bleibt der Perspektive einer Figur verhaftet, die den Unschärfebereich ihrer eigenen Erkenntnisfähigkeit durch Sprünge in die Vergangenheit auszuweiten versucht. Das, was sie für sich aus der Vergangenheit hervorzieht und einer neuen Betrachtung unterstellt, nimmt infolge der verstrichenen Zeit einen ambiguen Charakter an. Der mit der Geschlechtsumwandlung erfolgte Positionswechsel innerhalb des gesellschaftlichen Systems führt zu einem Misstrauen gegenüber der eigenen Erinnerung. Das Empfinden unpassender Erinnerungen erzeugt eine innere Leere, die ihren Ausdruck findet im Schweigen.

„Sie [die Kollegin Beate – die Verf.] dachte wohl, es stünde mir frei, zu reden oder zu schweigen. Sie konnte sich die Stille nicht vorstellen, die in mir herrschte. Keiner kann sich diese Stille vorstellen. Wissen Sie, was ‚Person‘ heißt? Maske. Rolle. Wirkliches Selbst. Die Sprache, scheint mir nach alledem, ist wohl an

8 Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*. 1988, S. 30.

9 Wolf, *Selbstversuch*. 1980, S. 81.

10 Ebd.

wenigstens einen dieser drei Zustände gebunden. Daß sie mir alle abhanden gekommen waren, mußte soviel bedeuten wie totales Schweigen. Über niemanden läßt sich nichts aufschreiben.“¹¹

Ist demzufolge die gesellschaftliche Rolle mit dem sogenannten ‚wirklichen Selbst‘ austauschbar, zumindest im Rückblick auf die Vergangenheit? Dass hier die These von der Übereinstimmung von Sexus und Gender formuliert wird, ist kaum wahrscheinlich. Vielmehr geht es um die Problematisierung einer Sprache, die, gebunden an Konventionen und Selbsttäuschungen, zu keinerlei eigenen schöpferischen Produktionen fähig ist. Nach einem dreitägigen Schweigen unter totalem Sprachverlust beginnt das erzählende Ich seine vermeintliche Mannesnatur anzunehmen und sein Geheimnis zu entdecken, „das Geheimnis der Unverwundbarkeit: Gleichgültigkeit“.¹²

Diese Eigenschaft emotionaler Indifferenz besitzt in der Erzählung allerdings nur einer der Männer, und zwar der Professor, der infolge eines vorangegangenen Experiments bereits seine Erinnerungsfähigkeit verloren hat. Andere männliche Figuren, wie z. B. Bertram, der Ex-Freund des erzählenden Ichs, erweisen sich hingegen sehr wohl als liebesfähig und verwundbar. Es geht folglich nicht um die Zuschreibung stereotyper männlicher vs. weiblicher Eigenschaften. Im Mittelpunkt des „Selbstversuchs“ steht das Verhältnis zwischen Erinnerung und emotiver Anteilnahme.

Die Fähigkeit zur Identifikation mit dem Anderen setzt eine Beziehung des Menschen zu sich selbst voraus. Diese Beziehung ist bei Wolf eine vornehmlich ‚geschichtliche Beziehung‘, in der sich das gegenwärtige Ich mit seiner Gewordenheit, seiner Geschichte und Vergangenheit auseinandersetzt. Mit der Erinnerungsfähigkeit verbindet sich die Anteilnahme an den vergangenen Seinsformen – der Sprachverlust im „Selbstversuch“ rekurriert indessen auf die völlige Loslösung von der vergangenen Seinsform. Zu den Postulaten der Erinnerung gehört, das gegenwärtige Ich mit seiner Vergangenheit in Einheit zu setzen und etwaige Verstörungen transparent zu machen. Dies geschieht aber nicht nur auf intellektuelle Weise durch das Verstehbarmachen des einst Unverstandenen, vielmehr wird das Verstörend-Fremde durch aneignende Erinnerung ins Vertraute überführt.

Ein unscharfer Blick setzt nicht notwendig eine große Distanz voraus, genausogut könnte er zwischen Betrachter und Objekt eine sehr große Nähe anzeigen. In diesem Fall ließe sich das Wort ‚Unschärfe‘ als eine Rebellion gegen die Struktur, gegen die Festigkeit des Systems lesen. Mit der Ausleuchtung dunkler Erinnerungsräume – infolge einer ‚dichten Beschreibung‘ – werden Differenzen kenntlich gemacht und in ein Verhältnis zueinander gebracht.

In „Nachdenken über Christa T.“ (1968) greift die Erzählerin wiederum auf den Begriff der „Unschärfe“ zurück, um ihr geheimes Wissen von den verlogenen gesellschaftlichen Freund-Feind-Schemata zu bezeugen.

„Unschärfe? Das Wort mag befremden. Hat es doch den Jahren, von denen zu reden gewesen wäre, an Schärfe nicht gefehlt. Den Schnitt machen zwischen

11 Ebd., S. 94.

12 Ebd., S. 95.

‚uns‘ und ‚den anderen‘, in voller Schärfe, endgültig: das war die Rettung. Und insgeheim wissen: Viel hat nicht gefehlt, und kein Schnitt hätte ‚das andere‘ von uns getrennt, weil wir selbst anders gewesen wären. Wie aber trennt man sich von sich selbst?“¹³

Das Wort „Unschärfe“ verweist in diesem Kontext auf die Gefahr, aus dem klar definierten, funktional gesteuerten Rollengefüge herauszufallen. Dieses erweist sich als ein künstliches und machtgesteuertes Umfeld, das solange Sicherheit garantiert, wie die eigene Verortung und Erinnerung dem offiziellen Legitimationskurs entspricht. Befremdlich „unscharf“ erscheint auf der Folie eines überregulierten Systems die existenzielle Unbestimmtheit, die infolge ihrer offenen Handlungsmöglichkeiten Leiden erzeugt oder auch Lust.

Mit der Lust an der Erinnerung ist hier nicht die selektive Rekapitulation vergangener Glücksmomente gemeint, vielmehr muss sie, in Analogie zum platonischen Eros, als Drang nach Erkenntnis und schöpferischer geistiger Tätigkeit gelesen werden. Die Lust, das augenblickliche Dasein durch Erinnerung zu überschreiten, hat allerdings ihren Preis, denn mit der Erinnerung tritt zugleich ein Verlust an Unmittelbarkeit und dauerhafter Verfügbarkeit ein.

An einer zentralen Stelle in „Selbstversuch“ erzählt Doktor Rüdiger die Geschichte des Teiresias [hier: Teresias]: Der Grieche sieht zwei Schlangen sich begatten und verwundet eine von ihnen. Zur Strafe wird er in ein Weib verwandelt. Aus Mitleid verrät ihm Apoll, wie er seine Mannesnatur zurückerlangen kann, nämlich indem er die zweite Schlange verwundet. Zeus und Hera, nach langem Streit darüber, wer bei der Umarmung die größere Lust empfinde, Mann oder Weib, beschließen Teiresias um Rat zu fragen, der aufgrund seines Geschlechtertausches als besonders urteilsfähig gilt. Teiresias verrät das Geheimnis der Frauen, und zwar ihren höheren Lustgewinn im Vergleich zu dem der Männer. Daraufhin blendet ihn Hera. Zum Trost verleiht Zeus dem Blinden die Gabe des Sehers.¹⁴

Es ließe sich lange darüber diskutieren, warum das Eingeständnis weiblicher Lust mit einem so starken Tabu belegt ist, zeugt es doch zugleich von der Fähigkeit zur Selbstvergessenheit, die allerdings, negativ gedeutet, auch mit Kontrollverlust übersetzt werden könnte.¹⁵ In Wolfs „Selbstversuch“ wird die Aussage des Mythos durch Beate widerlegt: „Teiresias hat doch gelogen ...“¹⁶ Welche Antwort auch immer stimmen mag, hier geht es in erster Linie um die Funktion des Teiresias als ein Vermittler innerhalb polarer Gegensatzpaare, nicht nur zwischen Mann und Frau, Mensch und

13 Wolf, Christa: Nachdenken über Christa T. Neuwied/Berlin: Luchterhand³1970, S. 36.

14 Wolf, Selbstversuch. 1980, S. 81.

15 Teiresias will sein ursprüngliches Geschlecht wiederhaben, obwohl er die sexuellen Vorteile vom Dasein als Frau genießen könnte. Für die Bevorzugung der männlichen Rolle macht er Vernunftgründe geltend – als Mann verfügt er über mehr Macht. Indessen verlangt die Erzählerfigur im „Selbstversuch“ nach ihrem ursprünglich weiblichen Geschlecht entgegen aller Vernunftgründe. Lehnert, Maskeraden und Metamorphosen. 1994, S. 307.

16 Wolf, Selbstversuch. 1980, S. 82.

Göttern, sondern auch zwischen Vergangenheit und Gegenwart bzw. Zukunft.¹⁷ Mit der Sehergabe erlangt Teiresias ein höheres Wissen und Zugang zu religiöser Offenbarung, dafür ist er aller unmittelbaren Eindrücke beraubt. Das in der Antike gängige Motiv vom ‚blinden Seher‘ stellt die Erkenntnis aus einer höheren Quelle im Zusammenhang mit einem körperlichen Defizit dar. Demnach resultiert die Weisheit aus der Blindheit, die geistige Erkenntnis aus dem trüben Sehnerv. Die Ambivalenz der Erkenntnisfähigkeit deutet sich bereits mit dem Bruch des Tabus an. Immerhin begeht Teiresias eine Normverletzung und wird dafür bestraft. Sein Voyeurismus im Bezug auf die sich begattenden Schlangen – in einer anderen Erzählung handelt es sich um die badende Athene, die Teiresias unbeabsichtigt ins Auge fällt – wird von ihm teuer bezahlt. Denn der Seher vermag nach antiker Überlieferung nur negative Ereignisse vorherzusagen, ist daher gefürchtet und lebt notgedrungen isoliert.¹⁸ Mathias Mayer beschreibt das Verhältnis des blinden Teiresias zu seiner Lebenswelt mit der „Figur der Ent-fernung“:

„Was Teiresias als Blinder sieht, aber dem Blick des Sehenden entzogen bleibt, ist mit einer Distanzierung vom unmittelbaren Leben infiziert, die nicht als Verlust diagnostiziert wird, sondern ‚wesentlich‘ als Figur der Ent-fernung, der Konzentration und Annäherung erscheint, wobei gerade mit der Kategorie des ‚Wesentlichen‘ das Denken der sich selbst gleichen, indifferenten Anwesenheit fortgeschrieben wird.“¹⁹

So wie die „Figur der Ent-fernung“ eine stärkere Konzentration auf die wesentlichen Dinge ermöglicht, so führt auch die Erinnerung – als Entfernung von den unmittelbaren Dingen – zu einer zuverlässigeren Beurteilung des vergangenen Geschehens. Mit der selektiven Vergegenwärtigung des Abwesenden setzt bereits die Deutung ein, Erinnerung ist daher gedeutete Zeit. Wenn die eigentliche Erkenntnis erst im Moment der Blindheit durchbricht, so wird das Wissen erst durch Blindheit zur Erkenntnis.²⁰

Teiresias muss sich der Bilder der Erinnerung bedienen; seine Blindheit evoziert ein Sehen aus der Erinnerung und Imagination. Einzig das Medium der Stimme ist der ursprungsnahen Unmittelbarkeit der blinden Introspektion adäquat.²¹ Es geht folglich um den Diskurs über das Verhältnis zwischen Bild und Sprache. Der blinde Fleck im Auge des Betrachters offenbart die Notwendigkeit einer eigenen Sinnsetzung. Die im „Selbstversuch“ deutlich artikuliert Skepsis gegenüber dem Glauben an die Zuverlässigkeit wissenschaftlicher Experimente verweist auf andere Kriterien der Urteilsfindung, denn das Auge ist anfälliger für Täuschungen als die Sprache. Die Stimme des Anderen, ob hörbar oder literarisiert, verrät mir seine augenblickliche

17 Ugolini, Gherardo: Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias. Tübingen: Narr 1995, S. 28 f.

18 Ebd., S. 24.

19 Mayer, Mathias: Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis. Freiburg/Breisgau: Rombach 1997 (Litterae; Bd. 43), S. 57.

20 Ebd., S. 62 ff.

21 Ebd., S. 47.

Verortung deutlicher als der Inhalt seiner Rede.²² Die Stimme vermag aufgrund ihrer Klarheit oder Gebrochenheit, Emphase oder Stagnation, Intensität oder Zurücknahme den Sprecher kaum zu decken. Der „Selbstversuch“ bei Wolf ist daher in erster Linie ein Selbstgespräch über das Vexierspiel von Sein und Schein.

Allerdings erfährt der Mythos in der Erzählung kurzzeitig eine Umdeutung: Das Erzähler-Ich konzipiert den blinden Teiresias als Verräter des göttlichen Geheimnisses; seine Blindheit gerät zur Blendung bzw. Ausblendung störender Details, so dass die ‚göttliche Gabe‘ als Gleichmut oder Gleichgültigkeit gegenüber allen Dingen erscheint.²³ Doch diese Interpretation wird alsbald wieder zurückgenommen: Die allzu realitätsbewussten Menschen (hier Männer) würden „einen Gott, der käme, uns die Sehergabe zu verleihen, voll ehrlicher Entrüstung abweisen“. ²⁴ So vermag sich auch der weise Teiresias von der modernen Wissenschaft des Positivismus auf die andere Seite der „alten Unruhe“ zu retten.²⁵

Mit der Figur des blinden Teiresias, als Träger der Erkenntnis, tastet sich das erzählende Ich an die im Dunkeln verbliebenen Anfänge zurück. „Blindheit ist nicht nur ein bevorzugter Ort der Erkenntnis, sondern auch eine Metapher des Anfangs und der Geburt aus dem Schoß der Dunkelheit.“²⁶ Dieser dunkle Anfang gebiert den Mythos, die literarische Fiktion mit ihrer performativen Kraft der Utopie. Wolfs Erzählung „Selbstversuch“ stellt die Frage nach der Legitimation vorherrschender Beziehungsmuster und führt das gegenwärtige Postulat der Funktionalisierbarkeit als Antwort auf die Sinnfrage *ad absurdum*. Ohne inhaltliche Alternativen zu liefern, offeriert der Text Leerstellen und Verweisungen, infolge derer neue Denkschneisen ins Bewusstsein rücken.

Die mit der Grenzüberschreitung ausgelösten Empfindungen der Verlorenheit oder eines unbestimmten Glücks müssen nicht allein auf den Geschlechtertausch bezogen bleiben. Es geht in „Selbstversuch“ vielmehr um die grundsätzliche Infragestellung der symbolischen Ordnung, um ein Durchschaubarmachen künstlich erzeugter Polaritäten, die sich als notwendige Fundamente einer Gesellschaft in Szene setzen. Identität – ob geschlechtlich oder auf andere Weise sozial determiniert – ist durch die symbolische Ordnung kulturell geprägt. Als diskursive Konstruktion muss sie, laut Judith Butler, durchschaubar gemacht werden.

Eine andere Option bietet der literarische Text: Denn das eigentlich Interessante am Selbstversuch des Geschlechtertauschs ist nicht die Freilegung der Unterschiede zwischen Mann und Frau, die in Form der genannten Stereotype allzu schnell abgehandelt werden. Die allzu simplen Zuordnungen Männlich vs. Weiblich fordern zweifellos eine ironische Lesart des Textes. Dass sich infolge des Geschlechtertauschs

22 Die „Authentizität der Stimme“ gilt als „unmittelbare Präsenz des Sinnes“. Ebd., S. 92.

23 Wolf, *Selbstversuch*. 1980, S. 96.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Mayer, *Dialektik der Blindheit*. 1997, S. 75.

nicht nur die gegenwärtige Wahrnehmung, sondern auch die erinnerte Wahrnehmung verändert, wird durch diese inszenierten Klischees widerlegt.

Ent-täuscht werden aber nicht nur geschlechtsbezogene Erwartungen, vielmehr geraten oppositionelle Zuschreibungsmuster generell in den Verdacht der Verfälschung der Wirklichkeit. An die Stelle des oppositionellen Erfassungsrasters tritt ein Denken in Ähnlichkeiten. Die den Text strukturierenden Passagen der Erinnerung an präexperimentelle Zustände rekurren auf Ähnlichkeitsverhältnissen – der Zeitsprung in die Vergangenheit findet immerhin Stellen einer Verankerung, d. h. Ausgangspunkte für Vergleichbarkeiten.

Aufgrund der Dimension ‚Zeit‘ sind Gleichsetzungen nicht möglich und auch nicht erstrebenswert, denn das Gleiche setzt das Andere voraus und begünstigt ein strukturell oppositionelles Denken. Gegen die Figur des Anderen, die durch ihre Fremdheit das Ich bedroht, setzt Wolf die Vertrauen anzeigende Figur des Verwandten, um einen Prozess der Öffnung anzustrengen. Der Verwandte nimmt eine Zwischenstellung zwischen dem Ich und Nicht-Ich ein und personifiziert hier die Verbindung zwischen dem weiblichen und männlichen Erzähler-Ich, dem prä- und post-experimentellen Ich.

Viel brisanter als die vermeintlichen Unterschiede zwischen Mann und Frau ist das augenblickliche Gelingen der Verwandlung, die virtuose Verstellung bis hin zum Verlust der Erinnerung – kurz gesagt, das Spiel der Intrige. Brisant ist es deshalb, weil es fast bis zur Selbstaufgabe fortgesetzt wird und doch genau das Gegenteil forciert: das Verlangen nach Wahrheit. Die Suche nach alternativen Antworten, jenseits von Stereotypen, zielt auf die Freilegung diktierter Erinnerung, auf ein Kenntlichmachen von Leerstellen und Unbestimmtheiten sowie auf Möglichkeiten der Überschreitung gewohnter Verhaltensweisen.

Wenn auch nur in Gedanken, argumentiert die Erzählerfigur gegenüber ihrem Professor und dem Leiter des Experiments: „Die Sprache, das wird Sie wundern, kann mir helfen, mit ihrer Herkunft aus jenem ersten Geist, dem ‚urteilen‘ und ‚lieben‘ ein einziges Wort sein konnte: ‚meinen‘.“²⁷

Mit dem Begriff „meinen“ widersetzt sich die Erzählerfigur einer reinen Wissenschaftssprache, die, unabhängig von zeitlichen Dimensionen und menschlichen Beziehungen, Anspruch auf Wahrheit erhebt. Stattdessen plädiert die Protagonistin für einen prinzipiell unschärferen Begriff von Wahrheit, der, in Rücksichtnahme auf die wirklichen, mitunter widersprüchlichen Verhältnisse, als Beziehungsbegriff denkbar ist. Mit der Rede vom „liederlich-schöpferischen Schoß der Sprache“²⁸ kommt eine affektive Komponente ins Spiel, die, entsprechend des platonischen Eros-Verständnisses, überhaupt die Bereitschaft zur Bewegung, zur Nähe und zur Vereinigung signalisiert.

Wolfs Erzählung „Selbstversuch“ legt die machtgestützten Mechanismen und Rol-
lengefüge einer Gesellschaft bloß und stellt einer sozial determinierten, gegenwarts-

27 Wolf, Selbstversuch. 1980, S. 83.

28 Ebd., S. 83 f.

bezogenen Rekonstruktion der Vergangenheit²⁹ die sehr subjektorientierte, auf alle Deutungsmacht verzichtende Erinnerung gegenüber. Dadurch gesteht sie dem sich sprachlich definierenden Subjekt eine Seinsweise zu, die nicht völlig durchdrungen oder verfügbar gemacht werden kann. Die zu Beginn artikulierte Suche nach Wahrheit zielt nicht auf die völlige Dekodierung alles Rätselhaften, auf die Enthüllung aller Verkleidungen ab, sondern visiert Möglichkeiten unverstellter Begegnungen an, die nicht nur dem Anderen, sondern auch dem eigenen Ich seine Geheimnisse belässt. Der Erinnernde, durch andere Zeiten flanierend, vermag Geschichten zu entdecken, die so oder auch anders erzählt werden können, Geschichten, die lesbar werden als eine Revolte gegen einen allzu starren Systemzwang und unter Umständen andere Bewusstseinsprozesse hervorbringen.

Was sich in Wolfs Leerstellen als eine Denkfigur ankündigt, formuliert Barthes in „Fragmente einer Sprache der Liebe“ als Vision eines neuen Empfindens und eines neuen Zugangs zur Wirklichkeit:

„Ich möchte das System wechseln: nicht mehr demaskieren, nicht mehr interpretieren, sondern das Bewußtsein selbst zur Droge machen und dadurch zur umfassenden Vision des Realen Zugang finden, zum großen klaren Traum, zur prophetischen Liebe. (Und wenn das Bewußtsein – ein solches Bewußtsein – unsere menschliche Zukunft wäre? Und wenn, durch eine zusätzliche Drehung der Spirale, das Bewußtsein eines Tages, eines Tages, der sich blendend von allen anderen abhöbe, nachdem jede reaktive Ideologie verschwunden wäre, schließlich zu folgendem würde: zur Aufhebung des Manifesten und des Latenten, der äußeren Erscheinung und des Verborgenen? Wenn von der Analyse verlangt würde, die Kraft nicht zu zerstören (sie nicht einmal zu korrigieren oder zu lenken), sondern sie einfach, als Künstler, zu *schmücken*? Stellen wir uns vor, daß die Wissenschaft der Fehlleistungen eines Tages ihre eigene Fehlleistung entdeckte und daß diese Fehlleistung wäre: eine neue, unerhörte Form des Bewußtseins?)“.³⁰

29 Vgl. Lehmann, „Exhumierung einer Totgeschwiegenen ...“. 1995, S. 239.

30 Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*. 1988, S. 244.

Nadine J. Schmidt

„Grenzen des Sagbaren“¹ – Reflexionen zur literarischen Konstruktion von Erinnerung in Christa Wolfs Roman „Kindheitsmuster“

1 Einleitung

In der Forschungsliteratur zu „Kindheitsmuster“ ist wiederholt das von Christa Wolf konzipierte Prinzip der „subjektiven Authentizität“² angeführt worden, um die Selbsterkundung innerhalb der literarisch inszenierten Erinnerungsarbeit im Roman näher zu beschreiben. Nury Kim hat in seiner Publikation von 1995 ihr Werk als einen poetologischen Kommentar zum fiktionalen Text gelesen:

„Das Buch ‚Kindheitsmuster‘ stellt eine konsequenteste Verwirklichung der Poetik der subjektiven Authentizität dar. Man kann in der Analyse dieses Buches den Kulminationspunkt dieser Poetik sehen.“³

Der vorliegende Beitrag geht von der These aus, dass sich das Konstruktionsmuster einer „subjektiven Authentizität“ im Roman als ein spezifisches Modell literarischer Authentizität erweist, über dessen epische Umsetzung die Erzählerin auf der Ebene der Schreibgegenwart kritisch reflektiert. Die „Grenzen des Sagbaren“ (K 594) im

-
- 1 Wolf, Christa: *Kindheitsmuster*. München: Luchterhand 2000, S. 594 (Werke in zwölf Bänden. Bd. 5) (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle K).
 - 2 Diesen Begriff nennt Wolf im Jahre 1973 in einem Gespräch mit Hans Kaufmann zum ersten Mal. Siehe Wolf, Christa: *Subjektive Authentizität*. Gespräch mit Hans Kaufmann. In: Dies.: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche. 1959–1985*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1987, S. 773–805, hier: S. 780 f. Ihre Konzeption fasst Wolf wie folgt zusammen: „Dies ist durchaus eine ‚eingreifende‘ Schreibweise, nicht ‚subjektivistische‘. Allerdings setzt sie ein hohes Maß an Subjektivität voraus, ein Subjekt, das bereit ist, sich seinem Stoff rückhaltlos (das sagt man so dahin; jedenfalls so rückhaltlos wie möglich) zu stellen, das Spannungsverhältnis auf sich zu nehmen, das dann so unvermeidlich wird; auf die Verwandlung neugierig sein, die Stoff und Autor dann erfahren [...] es wird viel schwerer ‚ich‘ zu sagen, und doch zugleich oft unerlässlich. Die Suche nach einer Methode, dieser Realität schreibend gerecht zu werden, möchte ich vorläufig ‚subjektive Authentizität‘ nennen“ (ebd.). Wenn ich im Weiteren den Begriff „subjektive Authentizität“ verwende, dann markiere ich diesen lediglich mit doppelten Anführungszeichen, beziehe mich aber auf dieses Zitat.
 - 3 Kim, Nury: *Allegorie oder Authentizität, Zwei ästhetische Modelle der Aufarbeitung der Vergangenheit: Günter Grass’ „Die Blechtrommel“ und Christa Wolfs „Kindheitsmuster“*. Frankfurt/M. u. a.: Lang 1995, S. 185.

Zusammenhang mit der Praxis literarischen Schreibens erkennt die Erzählerin (und in der schriftstellerischen Selbstdarstellung die Autorin) insbesondere in den erinnerungs- bzw. gedächtnisorientierten und den individualpsychologischen Rahmenbedingungen des autobiographischen Projektes. Ziel dieses Beitrags ist es, auf diese Rahmenbedingungen näher einzugehen und zu untersuchen, inwiefern sich Wolf hier vom Prinzip der „subjektiven Authentizität“ freigeschrieben hat.

Der Maßstab dessen, was ‚wirklich‘ bzw. ‚authentisch‘ ist, wurzelt der Authentizitätskonzeption einer „subjektiven Authentizität“ zufolge im Subjekt. Nicht aus einem vermeintlich objektiven Blickwinkel heraus soll erzählt werden, sondern die individuelle Wahrnehmung und Erfahrung der Wirklichkeit durch das Subjekt stehen im Vordergrund des Interesses. Problematisch wird dieser Ansatz insbesondere im Hinblick auf die bereits im Essay „Lesen und Schreiben“ (1980) konstatierte „Wechselwirkung zwischen [...] sozialen und individuellen Faktoren“⁴. Ein weiteres problematisches Unterfangen im Bezug auf die Konstruktion einer „subjektiven Authentizität“ ist mit der Zielsetzung der „Subjektwerdung des Menschen“⁵ im literarischen Modell verbunden, also mit individualpsychologischen Rahmenbedingungen. Die Suche nach dem ‚eigenen Ich‘ führt im Roman „Kindheitsmuster“ nicht zu einer Selbstfindung, sondern mündet in eine Identitätskrise und die Erkenntnis, dass sich das Ich letztlich nicht durch feste Konturen auszuzeichnen vermag.

Im Folgenden soll vorab darauf eingegangen werden, inwiefern von einem Versuch einer epischen Umsetzung des genannten Prinzips die Rede sein kann. Im metafiktionalen Feld des Erzähltextes geht es zunächst um einen ästhetischen Entwurf einer „subjektiven Authentizität“, um diesen dann auf einer metareflexiven Ebene zugleich wieder in Frage zu stellen bzw. zu ‚dekonstruieren‘⁶.

2 „Subjektive Authentizität“ als Inszenierung unmittelbarer Erfahrung

In der fiktiven Autobiographie „Kindheitsmuster“ geht es um die Suche nach der eigenen Identität sowie dem damit verknüpften Problem, ‚ich‘ zu sagen und zu einer Selbstdefinition zu gelangen. Das narrative Ziel der Ich-Erzählerin ist es, die ‚dritte Person‘ (Nelly) und die ‚zweite Person‘ (das ‚Du‘) wieder in sich aufzunehmen. Der Protagonistin geht es folglich um eine „Integration unterdrückter Anteile des Selbst“⁷. Die Erzählerin fragt nach den ihr verlorengegangenen, ihr fremd gewordenen, unbekanntem Ich-Fragmenten, nach den schwer integrierbaren Teilen des eigenen Ichs. Im

4 Wolf, Subjektive Authentizität. 1987, S. 783.

5 Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. In: Dies.: Die Dimension des Autors. 1987, S. 463–503, hier: S. 503.

6 Wenn hier das Prädikat ‚dekonstruiert‘ verwendet wird, dann nicht im Sinne des literaturtheoretischen Ansatzes des Dekonstruktivismus, sondern als ein Antipode zu dem in der Arbeit avancierten Leitbegriff der „Konstruktion“. Es geht hier um die ‚Auflösung‘ eines (im Werk) konstruierten Authentizitätsmodells.

7 Zahlmann, Christel: Christa Wolfs Reise „ins Tertiär“ Eine literaturpsychologische Studie zu „Kindheitsmuster“. Würzburg: Königshausen & Neumann 1987, S. 107.

autobiographischen Schreibprozess inszeniert die Ich-Erzählerin während ihrer Polenreise – die „eigentlich eine Rückreise“ (K 77) darstellt – eine sukzessive Annäherung an die eigene Kindheit, und damit auch an das eigene Ich. Die Unterschiede zwischen der ersten und zweiten Person werden im Laufe der Erinnerungsarbeit immer fließender: „an das erinnere ich mich, du!“ (K 303); „jetzt findet vor deinem inneren Auge der Tod der Familie Binder statt“ (ebd.); es geht darum, „dich zu durchschauen und zu ertragen“ (K 402). Dennoch stellt sich die Selbstvergewisserung der Erzählerin gleichzeitig als ein äußerst schwieriges, wenn nicht gar unmögliches Unterfangen dar. Im Text heißt es: „Dieses Mädchen, das immer noch Nelly heißt, entfernt sich, anstatt allmählich näher heranzukommen“ (K 590). Die autobiographischen Aufzeichnungen offenbaren sich letztlich als eine endlose Suche nach der eigenen Identität.

In „Kindheitsmuster“ geht es um ein sehr spezifisches Verständnis von Authentizität:

„Dann blickt sie [Nelly – die Verf.] sich selber starr in die Augen und sagt deutlich und langsam: Mich liebt keiner. (Ein authentischer Satz, natürlich nicht durch Abdruck verbürgt wie der des Doktor Goebbels vom germanischen Reich. Wie soll jemand begreifen, daß nach deiner Meinung diese beiden so ganz und gar verschiedenen Sätze auf irgendeine Weise miteinander verbunden sind? *Das aber wäre gerade die Art Authentizität, die dir vorschwebt* [Hervorhebung durch die Verf.], und da siehst du es, an einem unscheinbaren Beispiel, wohin der geriet, der sich ernstlich darauf einließ: ins uferlose, und das ist noch wenig gesagt.“ (K 242 f.).

Was genau ist aber mit der Formation von „Authentizität“ gemeint, die der Erzählerin „vorschwebt“, und die sie – dies wird bereits hier deutlich – zu einem äußerst problematischen Unterfangen erklärt? Der Erzählerin geht es um eine Authentizitätskonstruktion jenseits eines objektiven Überbaus, um eine persönliche Betroffenheit, die eine Art ‚innere Authentizität‘ des Subjekts markiert. Das, was die Erzählerin gefühlt und bewegt hat, im Moment des (Auf)Schreibens zu erfahren, zu erleben, steht im Mittelpunkt des erzählerischen Bestrebens. Angst und schlechtes Gewissen haben sie bislang daran gehindert, ihrem vergangenen ‚Ich‘, ihrer bislang verdrängten Gefühls-, Gedanken- und Erfahrungswelt näherzukommen. Das Schreiben in der dritten (und zweiten) Person – die fiktive Aufspaltung der Erzählerin – soll es indes ermöglichen, gerade auch die schmerzhaften Erinnerungsfragmente zum Ausdruck zu bringen, die in der Ich-Perspektive so nicht erzählbar wären.⁸

Infolge der Anpassung an die gegebenen Verhältnisse und kollektiven Vergangenheitsbewältigungsstrategien ist es ihr bislang nicht möglich gewesen, die eigenen Gefühle auszuleben bzw. bewusst zu erleben.⁹ Das unliebsam Verdrängte, das mit dem heutigen Selbstbild nicht mehr übereinstimmt, hat langfristig zu einer Selbst-

8 Vgl. Diesing, Antje: Erzählen als identitätsbildender Prozess in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“ und „Kindheitsmuster“. Frankfurt/M.: Lang 2010, S. 232.

9 Vgl. Wittstock, Uwe: Die Unfähigkeit zu trauern. Das Bild der Wandlung im Prosawerk von Christa Wolf und Franz Fühmann. Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 115.

entfremdung des Ichs geführt.¹⁰ Aufgrund dieser Gefühlstauheit Nellys konnten viele Kindheitserinnerungen als bewusst erlebte Erfahrungen nicht ausgelebt werden:

„Nellys äußeres Gedächtnis bewahrte [Szenen] auf, so wie der Bernstein Fliegen aufbewahrt: tot. Ihr inneres Gedächtnis, dessen Sache es ist, die Urteile zu überliefern, die man aus Vorkommnissen zieht, konnte sich keine Bewegung mehr leisten. Es blieb stumm. Nichts als mechanische Aufzeichnungen“ (K 407).

Um das erzählerische Bestreben der Annäherung an das eigene Ich zu gewährleisten, wird der Erinnerungsprozess in erster Linie durch das „Abtasten verdeckter und verborgener Gefühle und Gefühlsstrukturen“¹¹ vorangetrieben. Dies meint zunächst nichts anderes, als dass das Zutagegefördert werden soll, was das werdende und das gewordene Ich bislang von seiner Lebensgeschichte abgespalten und verdrängt hat: „Was man da gedacht und gefühlt haben mag, ohne selbst davon wissen zu wollen: Dies wäre es, was du gerne wüßtest“ (K 54). Es geht der Erzählerin darum, „die Wand zu einem der gut versiegelten Hohlräume des Gedächtnisses“ (K 107) einzubrechen und den „verkapselte[n] Höhlen“ (ebd.), die sich dem Erinnern versperren, nachzuforschen. Damit erhofft sie sich im Verlaufe ihres Erinnerungs- und Schreibprozesses eine Rückgewinnung ihrer bislang abgespaltenen Erinnerungen.¹² Sie versucht, die Gefühle, Gedanken und das Verhalten ihres vergangenen Ichs aufzuspüren; ein bislang „ungelebtes Leben nachzuleben, oder ‚aufzuleben‘, wie man alte Sachen aufträgt, einen Aktenberg aufarbeitet“ (K 558). Es soll also das absorbiert werden, was das Ich gegenüber den „jederzeit abrufbaren Ich-Leistungen hinaus enthält“¹³ und in den Ich-Leistungen bislang unterdrückt wurde. Ein wirkliches Einlassen auf die zurückliegende Zeit und die Annäherung an das erinnerte Ich gelingen der Erzählerin allerdings nur dann, „wenn sie es vermag, sich von den im Laufe langer Jahre verfestigten Erinnerungsbildern zu lösen und Vergessenes, Verdrängtes, Verfälschtes und Verleugnetes in die Geschichte, die eigene Lebensgeschichte, einzuschreiben.“¹⁴ Das Schreiben besitzt für die von ihr intendierte Identitätsbildung bzw. Ich-Konstruktion eine sinnstiftende Funktion.

Die Erzählerin verfolgt also mit ihrem autobiographischen Projekt, ihre bislang nicht bewusst er- bzw. gelebten Erfahrungen im Erinnerungs- und Schreibprozess nachzuholen, oder, anders formuliert, nachträglich zu *erfahren*. Eine ‚authentische‘

10 Vgl. Firsching, Annette: *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 71.

11 Rechten, Renate: Gelebtes, erinnertes, erzähltes und erschriebenes Selbst. In: Günter de Bruyn in Perspective. Hrsg. von Dennis Tate. Amsterdam: Rodopi 1999, S. 151–170, hier: S. 165.

12 Vgl. Bürmann, Ilse: *Zugleich anwesend und nicht dabeigewesen? Die Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Nationalsozialismus und Krieg in den Autobiographien von Christa Wolf und Eva Zeller*. In: BIOS 19, 2006, H. 2, S. 175–204, hier: S. 183.

13 Greiner, Bernhard: Die Schwierigkeit „ich“ zu sagen: Christa Wolfs psychologische Orientierung des Erzählens. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 55, 1981, S. 323–342, hier: S. 328.

14 Finck, Almuth: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 96.

Lebensgeschichte zu schreiben, bedeutet für sie zunächst einmal, Ich-Erfahrungen im Prozess des Schreibens zu sammeln – ein unmittelbares Sich-Stellen im Text. Es geht um eine „Spurensuche im Sinne eines Selbstfindungsprozesses und Aufspürens verdrängter Erinnerung“.¹⁵ Die unmittelbare Erfahrung des Ichs *im* Prozess des Schreibens lautet das individuelle Bestreben der sich erinnernden Erzählerin. Sie sucht zu einer tieferliegenden, verborgenen Authentizität vorzudringen, zu einer bislang nicht gelebten und erkannten Authentizität, die erst *im* Prozess des Schreibens konstruiert wird. Schreiben soll die bislang nicht gelebte ‚Erfahrung‘ freisetzen. Poetologisch hat Wolf den Anspruch, hinter dem literarischen Text immer auch eine ‚authentische Erfahrung‘ des schreibenden Selbst sichtbar zu machen, unter dem erzählprogramatischen Begriff der „subjektiven Authentizität“ gefasst. „Subjektive Authentizität“ meint hier zunächst die Freisetzung unmittelbarer ‚Erfahrung‘ *im* Akt des Schreibens. Im Schreibakt wird der Verfasser mit Wahrgenommenem, Empfundem, aber auch mit bislang Verdrängtem und Vergessenem konfrontiert. Die „eingreifende Schreibweise“ der „subjektiven Authentizität“ setzt bei Wolf „ein hohes Maß an Subjektivität voraus, ein Subjekt, das bereit ist, sich seinem Stoff rückhaltlos ([...] jedenfalls so rückhaltlos wie möglich) zu stellen.“¹⁶

3 „Subjektive Authentizität“ als ein Gegenprojekt zum Realismus-Konzept der DDR

In ihrer Rede auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Jahre 1965 protestierte Wolf gegen die kulturpolitische Doktrin des DDR-Staates. Der Schriftsteller solle nicht nur die positive, sondern auch die tragische, negative und unbekanntere Seite der Wirklichkeit gestalten können. Die Autorin plädierte dezidiert für „das freie Verhältnis zum Stoff“ und radikalisierte ihre Kritik am „Typischen“ mit dem Postulat, dass es in der Kunst nicht um „Typen“, sondern vielmehr um „Sonderfälle“ ginge:

„Dazu möchte ich aber sagen, daß die Kunst sowieso von Sonderfällen ausgeht und daß Kunst nach wie vor nicht darauf verzichtet werden kann, subjektiv zu sein, das heißt, die Handschrift, die Sprache, die Gedankenwelt des Künstlers wiederzugeben. Ich möchte auch sagen, daß der Begriff des Typischen, der in der Diskussion mehrmals gebraucht wurde, auch eine sehr genaue Untersuchung verlangt, daß man nicht wieder zurückfällt auf den Begriff des Typischen, den wir schon mal hatten und der dazu geführt hat, daß die Kunst überhaupt nur noch Typen schafft.“¹⁷

Nicht das, was gemeinhin für bedeutsam und typisch erklärt wird, soll zum Gegenstand des Mediums der Literatur werden, sondern das, was in den Augen des Autors bzw. der Autorin als wichtig erscheint.¹⁸ In ihrem „Selbstinterview“ von 1966 schreibt Wolf:

15 Firsching, *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf*. 1996, S. 70.

16 Wolf, *Subjektive Authentizität*. 1987, S. 780.

17 Wolf, Christa: *Gute Bücher – und was weiter?* In: *Neues Deutschland* vom 19.12.1965.

18 Vgl. Felsner, Kristin: *Perspektiven literarischer Geschichtsschreibung: Christa Wolf und Uwe Johnson*. Göttingen: v+r unipress 2010, S. 51.

„Die absurde Meinung, die sozialistische Literatur könne sich nicht mit den feinen Nuancen des Gefühlslebens, mit den individuellen Unterschieden der Charaktere befassen; sie sei darauf angewiesen, Typen zu schaffen, die sich in vorgegebenen Bahnen bewegen: diese absurde Meinung wird niemand mehr vorbringen.“¹⁹

Das normative Konzept von Authentizität ist bei Wolf verbunden mit der Vorstellung von einem autonomen Ich, das sich frei und ungebunden artikulieren und seiner Erinnerung ohne Steuerungsprozesse von außen nachgehen kann. Hinter der Idee des Authentischen verbirgt sich eine freie Gefühlsäußerung im Denken und Schreiben, die sich unabhängig von soziokulturellen und politischen Bindekräften bzw. Kontrollmechanismen entfaltet. In Wolfs Werken finden sich an vielen Stellen solcherlei kritische Reflexionen zum Realismus-Konzept der DDR, das ihrem Paradigma diametral entgegensteht. So berichtet die Erzählerin – als Alptraum inszeniert – in „Kindheitsmuster“ an einer Stelle von der „Gefährlichkeit“ ihres „Berufs“:

„Eine Gruppe grau gekleideter, ganz gleichförmig auftretender Männer, deren Sprecher – gesichtslos wie alle – sich von den anderen nur durch ein schmales scharfes Lippenbärtchen unterschied, verschaffte sich Zutritt zu deinem Haus. Sie kamen mit einem Auftrag von einer nicht näher bezeichneten Instanz. Sie wollten dich überreden, einen Text anzufertigen, der ihre ‚allgemeine Meinung‘ von den ‚Dingen des Lebens‘ mit deinen Worten ausdrücken sollte. Deiner Fassungslosigkeit glaubten sie mit dem Versprechen begegnen zu können, daß sie dieses Schriftstück an alle Haushalte verschicken würden. Besseres, sagte der Mann mit dem Bärtchen ernsthaft, aber hoffärtig, könnte einem wie dir doch nicht passieren. Oder sollte er dir durch Vorlage des Telefonbuches beweisen, wie viele Leser dir im Falle einer Verweigerung entgingen?“ (K 396).

In diesem Traum-Protokoll „artikuliert sich die gefährliche Lage der DDR-Schriftsteller“, die „den Verführungen und Bedrohungen der dogmatischen Kulturfunktionäre wehrlos ausgesetzt sind.“²⁰ Herr X., ein ihr bekannter Geschichtsprofessor, nährt allerdings die Hoffnung der Erzählerin, dass irgendwann einmal die Zeit komme, in der es möglich sein würde, „offen und frei über alles zu reden und zu schreiben“ (K 524): „Die Zeit wird kommen, sagt er. Sie werden sie erleben. Ich nicht“ (ebd.). In Wolfs Erzählung „Was bleibt“ (1990) heißt es in auffallender Analogie:

„Nur keine Angst. In jeder anderen Sprache, die ich im Ohr, noch nicht auf der Zunge habe, werde ich eines Tages auch darüber reden. Heute, das wusste [sic!] ich, wäre es noch zu früh.“ [...]/ „Einmal, in meiner neuen freien Sprache würde ich auch darüber reden können.“ [...]/ „die Grenzen des Sagbaren zu überschreiten der Tatsache eingedenk, daß Grenzverletzungen aller Art gehandelt werden“ [...]/ „Nachdenken über die Grenzen des Sagbaren; mit welchen Wörtern be-

19 Wolf, Christa: Selbstinterview. In: Dies., Die Dimension des Autors. 1987, S. 31–35, hier: S. 34.

20 Kim, Allegorie oder Authentizität. 1995, S. 161.

schreibt man die Sprachlosigkeit des Gewissenlosen“ [...] / „Eines Tages, dachte ich, werde ich sprechen können, ganz leicht und frei.“²¹

In einer Art Bewusstseinsstrom reflektiert die Erzählerin hier über das Zensur-System des DDR-Staates und die damit einhergehenden Einschränkungen im literarischen Schreiben.

Auch in dem folgenden Alptraum werden die diskursiven Bedingungsrahmen – insbesondere die Repressionsmechanismen des DDR-Staates –, die das Individuum in seinem Freiraum einschränken, thematisiert:

„Du warst, im Traum, in einem weitläufigen ländlichen Haus, eine Art Gasthaus, in dem es von Menschen wimmelte: bärtige, weißgesichtige Männer in wilder Aufmachung, die du alle nicht kanntest, von denen du aber angesprochen wurdest, so als wäret ihr alle zu einem gemeinsamen Zweck hier zusammengekommen, über den man nicht weiter reden mußte. Zu deiner Überraschung fandest du in einem weißgekalkten, übrigens recht primitiven Zimmer, in das du dich zurückzogst, einen kleinen, mißgestalteten Mann vor [...] Dieser Mann konnte nicht sprechen, er hatte keinen Mund. Seine untere Gesichtshälfte, die bei jedem zweiten Schaukelschwingung dicht vor dir hochschwam, war glatt und weiß und stumm: Er konnte seinen Folterern nicht zu Willen sein, selbst wenn er es gewollt hätte. Verzweifelt dachtest du – und verleugnest den Gedanken sofort vor dir selbst –, schreiben müßten sie ihn lassen, um etwas von ihm zu erfahren. Im gleichen Augenblick banden die Folterer ihn los, setzten ihn auf dein Bett und gaben ihm einen Bleistift und schmale weiße Papierstreifen, auf denen er seine Antworten niederschreiben sollte. Die arme Kreatur stieß Laute aus, daß dir das Blut in den Adern erstarre. Das schlimmste aber war, du verstandest ihn: Er wisse nichts. – Sie fuhren fort, ihn auf deinem Bett zu foltern.

Das Entsetzen hielt Stunden nach dem widerwilligen Erwachen an. Es konzentrierte sich auf den Augenblick, da du vorausdachtest, was die Folterer tun müßten, um ans Ziel zu kommen: den Stummen schreiben lassen. Und daß du gelähmt, festgelegt auf die Beobachterrolle, daneben standest und nicht vortreten konntest, um dem Gepeinigten beizuspringen“ (K 249 f.).

Versteht man diesen Trauminhalt – der durchaus verschiedene Interpretationsrichtungen zulässt²² – zunächst als eine hochgradig aufgeladene Reflexion über die Auseinan-

21 Die Zitatmontage aus Christa Wolfs Erzählung „Was bleibt“ ist entnommen aus Gansel, Carsten: Die „Grenzen des Sagbaren“ überschreiten. Zu ‚Formen der Erinnerung‘ in der Literatur in der DDR. In: Ders. (Hg.): Rhetorik der Erinnerung – Literatur und Gedächtnis in den ‚geschlossenen Gesellschaften‘ des Real-Sozialismus. Göttingen: v+r unipress 2009, S. 19–38, hier: S. 19.

22 Eine ausführlichere Interpretation des Foltertraums findet sich in der Studie von Christel Zahlmann (1986) mit dem Titel „Christa Wolfs Reise ‚ins Tertiär‘. Eine literaturpsychologische Studie zu ‚Kindheitsmuster‘“. Uwe Wittstock indes begnügt sich damit, zu betonen, dass die geschilderten Traumhalte sich nur selten deutlich von den jeweils aktuellen Reflexionen der Erzählerin abheben; sie würden vielmehr fast ausschließlich um jene Gedanken kreisen, mit denen sich diese kurz zuvor in ihrem Wachbewusstsein beschäftigt habe (vgl. Wittstock, Die Unfähigkeit zu trauern. 1987, S. 108). Eine tiefgreifendere

dersetzung mit gesellschafts- und kulturpolitischen Verhältnissen des DDR-Staates, so eröffnet sich dem Leser eine Lesart, in welcher der „gemeinsame[...] Zweck“, zu denen die Versammelten sich eingefunden haben, die Doktrin des „Real-Sozialismus“ verkörpert. Über diesen „Zweck“ muss man nicht „weiter reden“, er wird im DDR-System vorausgesetzt („Antifaschismus“, „Aufbau des Sozialismus“ etc.). Von dem Mann, der gefoltert wird, werden „bestimmte Auskünfte“ verlangt, die sich – folgt man diesem Interpretationsansatz weiter – ebenso auf die politischen Verhältnisse übertragen lassen (Bespitzelungstätigkeiten oder andere Kontrollmechanismen kommen hier in Frage). Unter Folter sprechen heißt nun aber auch, der Forderung der Folterer unter Preisgabe der eigenen Gedanken oder Geheimnisse nachzukommen, sich ihrer Übermacht zu beugen, sich ‚schuldig‘ zu bekennen und vorgegebenen Wahrnehmungs- und Verhaltensrastern zu folgen – selbst wenn alle Beteiligten von einer tatsächlichen ‚Unschuld‘ wissen.²³ Angesichts dieser Repressionsmaßnahmen kann der Mann nur verzweifelte Laute ausstoßen wie „er wisse nichts“. Die ‚wahre‘ Antwort, die ihm abgefordert wird, ist die bloße Replikation gültiger diskursiv-normativer Redemuster. Das Individuum ist gezwungen, sich in seinem Denken und Handeln auf gesellschaftliche Strukturen mit geregelten Erwartungssystemen an die einzelnen Individuen zu beziehen. Die Protagonistin des Traums kommentiert, dass sie ihn schreiben lassen müssten; gemeint ist hiermit: *ohne* Zwang und *mit* individuellem (und künstlerischem) Freiraum. Das Zitat markiert deutlich die mögliche „befreiende Kraft des Schreibens“²⁴. Nur das „Kreuzverhör mit dir selbst“ (K 13), d. h. das Selbstverhör, kann zu einem Resultat führen. Es ist notwendig, sich allein damit auseinanderzusetzen; man braucht allenfalls einen ‚stummen Zuhörer‘ (Leser). Unter einem fremden Zwang wird daher eine radikale Selbstbefragung nicht gelingen. „Das Diktat: Du sollst produzieren!“ (K 518) muss, gemäß des Konzepts der „subjektiven Authentizität“, auf einer eigendynamischen Grundlage aufbauen. Implizit wird damit auch der eigene Schreibakt thematisiert. Die gnadenlos offene Selbstbefragung, also den Imperativ des Gedächtniszwangs, nennt die Erzählerin metaphorisch die „Entblößung der Eingeweide“ (K 264).

In „Kindheitsmuster“ finden sich zahlreiche weitere Textstellen, die den Leser auf eine Kritik an einer Authentizitätskonzeption einstimmen, die sich innerhalb der diskursiven Rahmenbedingungen (und hier insbesondere innerhalb des literarischen Klimas der DDR) bewegt:

Interpretation des Traums entsprechend seinem für das Gesamtverständnis des Werkes wertvollen Sinngehalt bleibt jedoch aus. Dass Wittstock ausgerechnet im Bezug auf das zuvor zitierte Traumprotokoll in einer Fußnote von einem „kraß aus dem Zusammenhang herausragenden Foltertraum“ (ebd.) spricht, ist, aufgrund der vorangegangenen Analysen, nicht nachvollziehbar. Zumal er den Inhalt ebenso wie jenen Traum, „in dem der Ich-Erzählerin der Eintritt zur eigenen Wohnung verwehrt wird“ (ebd.), nicht näher analysiert. Beide Träume deuten seiner Auffassung nach „auf unbewußte psychische Vorgänge, mithin auf Freuds Traumtheorie“ (ebd.) hin.

23 Vgl. Zahlmann, Christa Wolfs Reise „ins Tertiär“. 1987, S. 110.

24 Ebd., S. 109.

„Chronischer Hang zum schlechten Gewissen. Das Gewissen des Schreibers hat sich, so sieht es aus, nur um die Wahrheit zu kümmern, ‚die reine Wahrheit und nichts als die Wahrheit‘. Da die Mitteilung zum Wesen der Wahrheit gehört, produziert er [der Schriftsteller – die Verf.], oft zweifelnd, eine vielfach gebundene Wahrheit: an sich selbst gebunden, den Mitteilenden, und den immer begrenzten Freiheitsraum, den er sich abgezwungen hat; gebunden an den über dem er aussagt, und nicht zuletzt an jene, denen die Mitteilung gilt und die man nur warten kann: Nicht ‚rein‘ – mehrfach getrübt ist die Wahrheit, die sie erreicht, und sie selbst werden sie, durch Urteil und Vorurteil, noch einmal verunreinigen. So mag sie brauchbar sein“ (K 466 f.).

Die Reflexionen über eine Formation von Authentizität, die so gestaltet werden kann, dass man mit ihr etwas anfangen und sie gebrauchen kann, stehen im angeführten Zitat im Mittelpunkt der kritischen Überlegungen. Das, was Authentizität impliziert, wird so geformt, dass es von Nutzen ist. Der Wahrheitsgehalt einer jeden Mitteilung bzw. Aussage ist vielfach an die Adressaten gebunden, „denen die Mitteilung gilt“: Die auf diese Weise ermittelte ‚Wahrheit‘ ist eine ‚verunreinigte‘ Wahrheit. Kritisiert wird hier die Verzerrung der Wirklichkeit durch den Glauben an als allgemeingültig akzeptierte, normierte Aussagen und das damit verbundene, im Text inszenierte Scheitern einer Authentizitätskonstruktion, die Wolf in ihren poetologischen Stellungnahmen als „subjektive Authentizität“ bezeichnet. „Subjektive Authentizität“ ist angewiesen auf die rein persönliche Erfahrung des Ichs. Angespielt wird im Zitat gleichsam auf die Repressionsmechanismen im Literaturbetrieb der DDR. Die „Literaturgesellschaft“²⁵ sowie die mit ihr verbundenen Verpflichtungen und Aufgaben schränken die Schriftsteller in deren persönlichem wie künstlerischem Freiraum ein.

Kritisch-selbstreflexiv heißt es in „Kindheitsmuster“:

„Der Hochmut, sich nicht täuschen zu wollen führt auf geradem Weg in die Sprachunmächtigkeit. (Das ist dir bekannt.) ‚Realitätssinn‘.

Kaum ein Wort, das heutzutage häufiger gebraucht würde: Realitätssinn als Forderung, als Leistung, die man sich selbst bescheinigt – vielleicht hätte er sich gerade an neuen Splittern zu beweisen, die die Zeitgeschichte in uns abgelagert und die wir sorglos als ‚Realität‘ zu nehmen gewohnt sind: dann nämlich, wenn das Material, eine Art Urschlamm, durch Verformung jene Struktur angenommen hat (ebenfalls hochmodern, das Wort), mit der wir ‚etwas anfangen können‘. Ein Buch zum Beispiel. Daß vor seiner Entscheidung schon, vielleicht unbemerkt, die Verfälschung beginnen könnte ... Gegenstandslose Fragen, als Vorwand für tatenlose Melancholie“ (K 110).

Das, was unter ‚Authentizität‘ vielfach verstanden wird, ist formbar und kann so geformt bzw. *verformt* werden, dass es eine andere „Struktur“ annimmt und man damit ‚etwas anfangen kann‘. Erinnerung kann ihren Gegenstand durch gefestigte,

25 Der Begriff stammt von Johannes R. Becher. Zit. nach Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. 4. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag 2009, S. 40.

bruchstückhafte und zurecht geschliffene Bilder („Medaillons“²⁶) verfälschen. Es geht letztlich um die Einsicht,

„daß die Sprache, indem sie Benennungen erzwingt, auch aussondert, filtert: im Sinne des Erwünschten. Im Sinne des Sagbaren. Im Sinne des Verfestigten“ (K 337 f.).

Der von der Ich-Erzählerin mehrfach diagnostizierte „Sprach-Ekel“ (K 14) bezieht sich auf diese Problematik. Die „Sprach-Unmächtigkeit“ (vgl. K 225) entwickelt sich gerade auf dem Fundament, die Dinge so darstellen zu wollen, wie sie ‚wirklich‘ sind; ein Teufelskreis beginnt, und letztlich erfolgt ein Erstarren in „tatenlose[r] Melancholie“. Schablonenhaft gesetzte Realismus-Ansprüche (wie die des „sozialistischen Realismus“) bringen in diesem Sinne nichts anderes als das Gegenteil des gedachten Spektrums hervor, und zwar ‚unrealistische‘ Werke.

Folgt man diesem Ansatz, so ist zu konstatieren, dass gerade das Streben nach einer objektiven, wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe des Geschehenen in autobiographischen Projekten bzw. die Bewegung innerhalb von diskursiven Regelsystemen zwangsläufig zur „Verfälschung“ der eigenen Lebensgeschichte führen muss. Denn außer Acht gelassen wird hierbei, dass sich Sprache stets an kollektivierte Erinnerungsformen orientiert und sich dabei auf gemeinhin als ‚wahr‘ geltende sprachliche und diskursiv verankerte Muster stützt. Das Bezugssystem der Wahrheit und seine Möglichkeiten werden damit eingeschränkt und auf „typische“ Konstruktionen und Wunschbilder begrenzt.

4 Kollektive Erinnerungsmuster als Dilemma des „subjektiven Schreibens“

Eine zentrale These der Überlegungen von Maurice Halbwachs ist die der sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses. Halbwachs geht zu Beginn seiner Schrift „Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen“ (1925) auf die Bedeutung der sozialen bzw. intersubjektiven Bezugsrahmen für das individuelle Gedächtnis ein. Jede Erinnerung könne nur im Hinblick auf aktuelle und soziale Bezugsrahmen erfolgen, denn nur was einen aktuellen Bezug und aktuelle Bedeutung besitze, würde rekonstruiert und erinnert. Ihm zufolge gibt es kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, „deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden.“²⁷

Die These, dass die Individuen Träger kollektiver Erinnerungen sind²⁸, bildet einen wichtigen thematischen Bestandteil innerhalb der metafictionalen Stellungnahmen der Erzählerin. Die sich erinnernde Erzählerin weiß – so die autobiographische Selbstinszenierung – um die Signifikanz des Sozialen bzw. Kollektiven für das individuelle Gedächtnis; und sie weiß auch, dass sie sich von diesen ‚kollektiven Anteilen‘ nicht lösen kann. Ihr angestrebtes, wenngleich auch unmöglich zu erreichendes Ziel

26 Wolf, Lesen und Schreiben. 1987, S. 478.

27 Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1966, S. 121.

28 Vgl. ebd., S. 31.

ist es aber gerade dennoch, jene Ich-Teile ‚aufzuspüren‘, die sich einer ‚kollektiven Lenkung‘ entziehen und nur sie persönlich betreffen und dem Konzept einer „subjektiven Authentizität“ entsprechen. In diesem Sinne geht es der Erzählerin vor allem darum, die häufig tief verborgenen, in Kollektivstrukturen angelegten individuellen, rein persönlich ausgerichteten Erinnerungsmuster aufzuspüren. Die individuellen Erinnerungen, die zu erwecken ihr am schwersten fällt, sind aber gerade jene, die lediglich sie persönlich angehen, die ihr ausschließliches Eigentum darstellen und von ihren Ich-Leistungen bislang verdrängt wurden. Von daher ist das im Folgenden zitierte Traumprotokoll, das in der Forschungsliteratur bislang keine Beachtung gefunden hat²⁹, durchaus symbolisch zu verstehen:

„Da kommt deine Mutter und setzt sich, obwohl sie ja tot ist, zu euch allen in das große Zimmer, ein insgeheim erwünschter Vorgang. Die ganze Familie ist versammelt, Lebende und Tote. Du bist die einzige, die die einen von den anderen unterscheiden kann, mußt aber selber in die Küche gehen, den großen Abwasch machen. Die Sonne scheint herein, aber du bist traurig und verschließt die Tür, damit niemand kommen und dir helfen kann.

Plötzlich ein Schreck bis in die Haarspitzen: Auf dem Tisch im großen Zimmer das Manuskript, auf dessen erster Seite in großen Buchstaben nur das Wort ‚Mutter‘ steht. Sie wird es lesen, wird deinen Plan vollständig erraten und sich verletzt fühlen ...“ (K 23 f.).

Diese Traumsequenz, die auf die gegenwärtige Existenz des schreibenden/erinnernden Ichs übertragen und zugleich in den größeren Verstehensrahmen des Romans eingebettet werden kann, spiegelt die Unmöglichkeit der Realisation einer (bewussten oder unbewussten) Abgrenzung gegenüber den kollektiv-sozialen Bezugsrahmen. Es muss zunächst der eigenen Person überlassen sein, zu jenen Ich-Teilen hervorzudringen, welche eine ‚persönliche Betroffenheit‘ markieren. Demzufolge obliegt es der Erzäh-

29 Meinem Kenntnisstand zufolge ist bislang lediglich Hee-Jeong Ham in seiner Dissertation „Schreiben als Selbstthematization“ (2004) näher auf diesen Traum eingegangen; Ham widmet sich jedoch lediglich der tiefenpsychologischen Bedeutung des Erscheinens der verstorbenen Mutter. Er kommt zu dem Ergebnis, dass der Traum „den inneren Konflikt zwischen der Notwendigkeit, die Mutter zu schonen und dem Bedürfnis, sich frei zu artikulieren“, widerspiegeln würde. „Der Traum läßt deutlich werden, daß das Vorhaben, die Gebote der internalisierten Mutter zu überwinden, nicht konfliktfrei gelingt und die alte Angst des Kindes von der Mutter durchschaut zu werden, in der Erwachsenen wieder aufbricht“ – so die Quintessenz seiner Analyse (vgl. Ham, Hee-Jeong: Schreiben als Selbstthematization, Eine Analyse der gegenwartsbezogenen Themenwandlung in Christa Wolfs „Kindheitsmuster“, „Kein Ort. Nirgends“ und „Kassandra“. Stuttgart: ibidem 2004, S. 40). Vgl. zu diesem Ansatz Quernheim, Mechthild: Das moralische Ich. Studien zur Subjektwerdung in der Prosa Christa Wolfs. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 101 f.: „Die Angst, die Mutter könne den Plan ‚vollständig erraten und sich verletzt fühlen‘ [...], verweist dabei auf zwei entscheidende Traumatisierungen in Nellys Sozialisation: auf die Furcht, durchschaut und als unnormale entlarvt zu werden sowie auf das ihr eingepflichtete Schuldgefühl bei all dem, was der Norm der Mutter entgegensteht.“

lerin allein, ‚aufzuräumen‘ bzw. ‚sauberzumachen‘. Eine Aufgabe, die sich durchaus auch auf ihre schriftstellerische Arbeit beziehen lässt. Bezüglich ihres Erinnerungsprozesses kann und soll ihr niemand beiseitestehen, obgleich es, so verdeutlicht es das Zitat, weitaus erträglicher wäre („ein insgeheim erwünschter Vorgang“), sich auf die Stützen des sozialen Umfeldes zu verlassen. Die Erzählerin scheint die Denkstruktur, dass individuelles Erinnern abhängig ist vom sozialen Rahmen und individuelle Bewusstseinsinhalte verknüpft werden mit Denk- und Wahrnehmungsmodi sozialer Gruppen, zu fürchten.³⁰

Dass die individuelle Aufgabe, tiefer in eine ‚subjektive Betroffenheit‘ vorzudringen, sich als äußerst mühsam und emotional zutiefst anstrengend erweist („die Schwierigkeiten haben noch gar nicht angefangen“ (K 11)), versinnbildlichen ferner die körperlichen und psychischen Beschwerden, die die Erzählerin während ihrer Erinnerungsarbeit wiederholt begleiten („Energie wird verpulvert, ohne einen anderen Erfolg als den, daß du müde wirst“) und letztlich auch Alpträume verursachen (vgl. K 249 f. oder K 377).³¹ Die erinnernde Erzählerin erleidet aufgrund dieser qualvoll-offenen Auseinandersetzung mit ihrem vergangenen Ich und durch den mühsamen schriftstellerischen Schaffensprozess eine Sinn- und Lebenskrise – gekoppelt mit körperlichen Zusammenbrüchen. Sie unternimmt es dennoch, die ‚kollektiven Anteile‘ der Erinnerung ‚abzutrennen‘ („ab[zu]waschen“) und zu den Erinnerungsschichten hervorzudringen, die ausschließlich ihre individuelle, rein persönliche Erinnerung fixieren, die frei von diskursiven Überlagerungen und kollektiven Erfahrungsmustern ist – gemäß der Konzeption der „subjektiven Authentizität“, die die unmittelbare Erfahrung des schreibenden Selbst *im* Prozess des Schreibens in den Vordergrund rückt.

Ein Unterfangen, das letztlich unmöglich wird: Erinnern ist zwar im Modus individuell, aber dessen ungeachtet nie anders als gruppenbezogen zu verstehen. Palimpsestartig – im Sinne einer Zweitschrift, die sich in eine Erstschrift einschreibt – legen sich überindividuelle, kollektive Inhalte und Formationen über die individuellen Erinnerungen und sind nicht mehr von ihnen zu trennen, ja verschmelzen mit ihnen. Das Wort „Mutter“, das auf dem Manuskript steht, ist daher durchaus symbolisch zu verstehen in zweifacher Hinsicht. Neben der Widerspiegelung der Angst vor der mütterlichen Autorität als moralische Instanz und einem damit einhergehenden, ausgeprägten infantilen Abhängigkeitsgefühl symbolisiert das Motiv die unvermeidliche (und oftmals unbewusst wahrgenommene) Intervention in den Erinnerungsvorgang durch andere Personen, vornehmlich durch Familienangehörige (ihr besonders nahestehende soziale Gruppierungen), und damit die Abhängigkeit von gesellschaftlichen Kontexten bzw. Faktoren.

30 Vgl. Ertl, Astrid: „Mit Dickens spazieren gehen“. Kollektives Gedächtnis und Fiktion. In: Dies. (Hg.): Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Mit einem Geleitwort von Jan Assmann. Konstanz: Universitätsverlag 2002, S. 253–265, hier: S. 255.

31 Schriftstellerische Schaffenskrisen machen sich bemerkbar: „Das Blatt bleibt eingespannt, neun Tage lang hat keiner auf der Maschine geschrieben“ (K 443).

Im Zusammenhang des vorliegenden Interpretationsansatzes ist auch der folgende Traum über eine Erinnerungslücke bedeutsam³²:

„Er [der Traum – die Verf.] spielte [...] in einer Stadt, die deine Heimatstadt nicht war, sie aber sein sollte, das wußtest du im Traum. Die Stadt ist unordentlich, im Umbruch, so, wie du sie vorgefunden hast. Du kaufst etwas, trägst es in einem Netz, schöne gelbe Äpfel. Ein Mann kommt vorbei und wirft dir vor, du habest ein Ding unterschlagen, das dir zur Aufbewahrung übergeben worden sei. Du betuerst, du habest es ‚woanders‘ hinterlegt. [...] Du führst ihn in ein großes, graues, quadratisches Haus, das am Rande des schütternden Gehölzes liegt: So waren Wälder bei Kriegsende verwüstet. Dort gibt es eine Art Garderobe und eine Frau, die sich lautstark mit einer anderen unterhält, über Alltagsdinge. Den Gegenstand, nach dem du fragst, will sie absolut nicht kennen. Du bestehst verzweifelt darauf, daß du ihn hier aufbewahren läßt. Schließlich zeigt sie auf ein Netz, in dem außer ein paar eingewickelten Päckchen eine schlanke schöne Flasche ist. Ja, das! rufst du, unendlich erleichtert, obwohl dir dunkel bewußt ist, daß du etwas anderes gesucht hast. Auch dein Begleiter ist zufrieden. Er hält die Flaschen gegen das Licht: Sie ist hellgrün und durchsichtig, rein und makellos, daß es dich schmerzt. Sehen Sie, sagt der Begleiter, das war eine echte Erinnerungslücke! – Wie froh du bist, für alles eine Erklärung zu haben, die dich entlastet und mit der du übereinstimmen kannst“ (K 177 f.).

Der hier wiedergegebene Trauminhalt ist nicht losgelöst von den Reflexionen der sich erinnernden Erzählerin über das Schreiben, das Gedächtnis³³ und das Verstehen von Erinnerung. Begreift man den Traum metaphorisch, so ist er als eine Auseinandersetzung mit der Problematik der Konstruiertheit von Gedächtnis und Erinnerung aufzufassen, als eine Art „Sinnbild für die Suche nach der verlorenen Erinnerung“³⁴. Eine Erinnerung wird im Gedächtnis ‚gesucht‘ und die Wächterin des Gedächtnisses (die Frau vor der Garderobe) gibt anstatt einer ‚objektiven Wahrheit‘ eine ‚andere‘ – vermeintlich objektive, „durchsichtig[e], rein[e] und makellos[e]“ – Erinnerung heraus. Die Wortwahl „echte Erinnerungslücke“ verweist expressis verbis auf das Thema der Erinnerung. Statt also eine wie auch immer gestaltete empirische ‚Wahrheit‘ wiederzugeben, wird eine ‚falsche‘ (bzw. eine verzerrte und daher täuschende) Wahrheit abgerufen, die – und das wird deutlich – nicht von anderen Personen als eine solche wahrgenommen wird. Diese (Art) ‚Wahrheit‘ muss folglich im überindividuellen Kollektivgedächtnis verankert sein, da der Außenstehende sie akzeptiert. Die ironisch anmutende Bilanzierung der Erzählerin lautet denn auch: „Wie froh du bist, für alles

32 Meinen Recherchen zufolge zitiert lediglich Schaal dieses Traumprotokoll (vgl. Schaal, Björn: *Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatsverlust in Erzähltexten nach 1945* (Günter Grass – Siegfried Lenz – Christa Wolf). Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2006, S. 219 ff.) Schaal verweist u. a. auf eine intertextuelle Relation zu Wolfs Werk „Nachdenken über Christa T.“ (ebd., S. 220).

33 Den Aspekt der Gedächtnisproblematik spricht die Erzählerin explizit im Werk mehrfach an (vgl. u. a. K 19, 57).

34 Vgl. hierzu auch Schaal, *Jenseits von Oder und Lethe*. 2006, S. 220 f.

eine Erklärung zu haben, die dich entlastet und mit der du übereinstimmen kannst.“ Sie kritisiert den Charakter einer Authentizität, die sich zumeist auf im individuellen Gedächtnis verankerte kollektiv-diskursive Formationen bezieht.

Auf die Problematik der Kollektivität auch vermeintlich rein individueller Erinnerungen geht bereits das Vorwort ein:

„Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebenso wenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen. Wer Ähnlichkeiten zwischen einem Charakter der Erzählung und sich selbst oder ihm bekannten Menschen zu erkennen glaubt, sei auf den merkwürdigen Mangel an Eigentümlichkeiten verwiesen, der dem Verhalten vieler Zeitgenossen anhaftet. Man müßte die Verhältnisse beschuldigen, weil sie Verhaltensweisen hervorbringen, die man wiedererkennt“ (K 10).

Das Vorwort stellt zunächst in einer ironischen Negierung einer möglichen textexternen Verifizierbarkeit die erzählten Figuren als fiktive vor. Es liest sich wie eine Parodie auf den autobiographischen Authentizitätsanspruch und den damit gemeinhin verbundenen genrespezifischen und lektürelenkenden Rezeptionserwartungen. Die „beschriebene[n] Episoden“ würden sich nicht mit den „tatsächlichen Vorgängen“ decken. Konform geht diese Aussage sicherlich mit dem Paradigma, dass literarische Authentizität niemals ein Spiegel der empirischen Realität darstellt bzw. sich Literatur und Wirklichkeit niemals als Abbild und Original gegenüberstehen. Im Zitat wird kritisch auf die Möglichkeit des Verfassens einer Autobiographie verwiesen: Hier verstanden als ein Mittel zur Selbsterkenntnis in einem hermeneutisch-idealistischen Sinne, also als eine Art ‚Selbsterlebensbeschreibung‘, die sich dezidiert auf die Darstellung der Persönlichkeit und das Werden des Individuums bezieht und auch beschränkt. Wie sollte dies auch möglich sein, wenn der Text von Mustern und Verhaltensweisen durchdrungen ist, die keineswegs eine persönliche, rein individuelle Erfahrung abbilden, sondern ebenso von anderen Personen wiedererkannt werden können? Unsere vorgeblich rein individuellen Erinnerungen sind stets von kollektiven Erinnerungs- und Erfahrungsmustern durchdrungen. Sollte sich demnach eine ‚Selbsterlebensbeschreibung‘ im Idealfall nicht auf die Darstellung der eigenen Persönlichkeit und das Werden/die Entwicklung des Individuums beziehen und beschränken? Individualität in ihrer reinen, unberührten Konzeption ist jedoch letztlich nicht möglich, denn die eigene Individualität ist stets geprägt durch kollektive Verhaltens- und Erfahrungsmuster. So schreiben sich die Bilder der eigenen Lebensgeschichte, wie andere literarische Bilder auch, oftmals in bekannte Muster und Normen des Denkens und Wertens ein, die eben nur *scheinbar* individuell sind: Individuelle Lebensgeschichten und kulturelle bzw. gesellschaftliche Erfahrungs-/Erinnerungsmuster werden miteinander verknüpft. Dadurch versucht man die rein persönliche Erfahrung in Worte zu fassen, greift aber dennoch auf bekannte Muster zurück, denn Sprache besitzt keinen individuellen Charakter.

Im Bezug auf die Thematik des Romans spielt das Zitat auf „die einheitliche Ausprägung der Denk- und Verhaltensmuster der Menschen im Dritten Reich“ an.

Die Erzählerin möchte den ‚Grundmustern‘ der kollektiven Erfahrung der Menschen im Faschismus nachspüren.³⁵ Die offenkundige „Warnung vor einer Identifizierung des Lesers formt sich in einen bitteren Spott auf die Gesellschaftsverhältnisse des Hitler-Faschismus um, die eine Unifizierung der menschlichen der menschlichen Verhaltensweisen hervorbrachten.“³⁶ Das Vorwort ironisiert das autobiographische Bestreben nach einer ungebrochen-subjektiven Identität durch die Andeutung eines „den Verhältnissen“ anzulastenden „Mangel[s] an Eigentümlichkeit“. Die Erfahrungen des Erzähler-Ichs sind folglich gleichsam kollektiver Natur. Die eigene Erinnerung an die Kindheit gilt als ‚musterhaft‘. Das Leben im Dritten Reich habe nicht individuelles Selbstwerden und Singularität von Erfahrungen hervorgebracht, sondern vielmehr eine Anpassung an das Gegebene.³⁷ Ironisch-distanzierend schreibt die Erzählerin:

„Wir sind übereingekommen über ein gewisses Bild des Krieges, in einem gewissen Stil vom Kriege zu schreiben oder ihn zu verdammern, doch fühlt man darin irgendein Verschweigen, ein Vermeiden jener Dinge, die immer wieder eine seelische Erschütterung verursachen“ (K 251).

Es sind vielmehr Verhaltensstandards, Tabus und gesellschaftlich determinierte Denkmuster, welche die angeblich rein individuelle Erinnerung prägen.

5 Die Grenzen von Identitätskonstruktionen.

Vom Prozess der Selbstfindung zur Identitätskrise

Während des gesamten Schreib- und Erinnerungsprozesses ist letztlich unvorhersehbar, wohin das Projekt führen wird.³⁸ Ist es nun am Ende gescheitert oder nicht? Die Frage nach der „Subjektwerdung“³⁹ ist unterschiedlich beantwortet worden. Sigrid Bock schreibt in ihrer Rezension von 1977: „Das anstrengende Unternehmen, einen Roman zu schreiben, hat seinen Sinn gefunden: Ende der Fremdheit oder der arge Weg der Selbsterkenntnis könnte er genannt werden.“⁴⁰ „Endlich“ sei „Christa Wolf in der Lage, das Ich mit seinem autobiographischen Gehalt anzuwenden“. Das Erzählen habe den „Charakter der Selbstdarstellung, des Zu-sich-selber-Kommens, der Selbstverwirklichung“ angenommen.⁴¹ Und Sonja Hilzinger schreibt in ihrer Biographie zu Wolf:

35 Chen, *Autobiographie als Lebenserfahrung und als Fiktion*, S. 65.

36 Ebd.

37 Vgl. Rechten, *Gelebtes, erinnertes, erzähltes und erschriebenes Selbst*. 1999, S. 163.

38 So heißt es z. B. im Text: „Aufrichtigkeit nicht als einmaliger Kraftakt, sondern als Ziel, als Prozeß mit Möglichkeiten der Annäherung, in kleinen Schritten, die auf einen noch unbekanntem Boden, von dem aus auf neue, heute noch unvorstellbare Weise wieder leichter und freier zu reden wäre, offen und nüchtern über das, was ist; also auch über das, was war“ (K 546).

39 Wolf, *Lesen und Schreiben*. 1987, S. 503.

40 Bock, Sigrid: *Christa Wolf: Kindheitsmuster*. In: *Weimarer Beiträge* 23, 1977, H. 3, S. 102–130, hier: S. 107.

41 Ebd.

„Die Zerstörung persönlicher und historischer Kontinuität im eigenen Bewusstsein führt vorübergehend zur Aufspaltung in die Pronomina sie, du und ich, die erst am Ende des Schreibvorgangs und mit der Rückgewinnung der abgetrennten Vergangenheit zusammenfallen zu einem Selbst, das sich seiner wieder gewiss sein kann.“⁴²

Im Gegensatz zu diesen Positionen heißt es in der Publikation von Ursula Ackrill:

„Das Nachdenken der Erzählerin über ihre Kindheit arbeitet die Erkenntnis heraus, dass es ihr nicht gelingen wird, die Identität des Kindes Nelly wiederzufinden. Die Erzählerin macht sich und den Leser metafictional auf das Scheitern der Aufgabe, ihre nationalsozialistische Vergangenheit zu ergründen und zu vereinnahmen, gefasst.“⁴³

Ich schließe mich dieser Auffassung an und möchte im Folgenden erläutern, inwiefern eine solche Schlussfolgerung dem literarischen Text gerecht wird.

Zunächst zum Begriff der „Identität“. Der Identitätsbegriff ist spätestens seit der Moderne zu einem Schlagwort avanciert, das diffuse Konnotationen und Assoziationen erzeugt hat. Identität soll an dieser Stelle nach Hermann Korte⁴⁴ auf vier Bedeutungselemente reduziert werden: Identität ist erstens ein relationaler Begriff, der sich aus individuellen, sozialen, kulturellen und anderen Beziehungskonstellationen ergibt. Je instabiler sich diese Konstellationen unter den Bedingungen der Moderne mit ihren pluralen, fragmentarisierten Ordnungen von Sinnsystemen und Orientierungen erweisen, desto vielschichtiger und flüchtiger verlaufen die Prozesse der Konstruktion und Revision von Selbst- und Fremdbildern. Zweitens ist Identität – und hier folgt Korte Jürgen Straub – weder eine bloße empirische Tatsache noch ein abgeschlossener Prozess; Identität bleibt „prinzipiell unvollständig und unvollendet“⁴⁵. Identität lässt sich als Konstruktion begreifen und entzieht sich als konstruktivistischer Begriff Prüfgrößen wie Objektivität und Wahrheit. Und viertens scheint für die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung die Unterscheidung zwischen „personaler“ und „kollektiver Identität“⁴⁶ sinnvoll zu sein.

42 Hilzinger, Sonja: Christa Wolf. Leben, Werk und Wirkung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 92.

43 Ackrill, Ursula: Metafiction und Ästhetik in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“ und „Sommerstück“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 177.

44 Korte, Hermann: „Heimatkralen“. Zur literarischen Konstruktion von Identität in Joseph Zoderers Roman „Der Schmerz der Gewöhnung“. In: Joseph Zoderer. Text + Kritik, Heft 188. Göttingen: Edition Text + Kritik 2010, S. 68–79, hier: S. 75.

45 Straub, Jürgen: Identität. In: Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1: Grundlagen und Grundbegriffe. Hrsg. von Friedrich Jaeger und Ulrich Liebsch. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 277–303, hier: S. 280.

46 Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen. 6. Aufl. München: Beck 2007, S. 132: „Unter einer kollektiven oder Wir-Identität verstehen wir das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der Identifikation

Die autobiographischen Aufzeichnungen im Roman „Kindheitsmuster“ runden sich nun nicht zu einem wie auch immer provisorischen Konstruktionsmuster personaler wie kollektiver Identität ab, sondern führen modellartig die Grenzen identitätsbestimmter Konstruktionsversuche vor; es handelt sich um ein permanentes Kreisen um das „Paradox einer Einheit, die unabschließbar, entzweit, ungreifbar und vor allem zugleich angestrebt und fortwährend unerreicht bleibt.“⁴⁷ Am Ende dieser schriftlich niedergelegten Erinnerungsfragmente (und hier gelingt es der Erzählerin, ‚ich‘ zu sagen) heißt es:

„Nachts werde ich – ob im Wachen, ob im Traum – den Umriss eines Menschen sehen, der sich in fließenden Übergängen unaufhörlich verwandelt, durch den andere Menschen, Erwachsene, Kinder, ungezwungen hindurchgehen. Ich werde mich kaum verwundern, daß dieser Umriss auch ein Tier sein mag, ein Baum, ein Haus sogar, in dem jeder, der will, ungehindert ein- und ausgeht. Halbbeußt werde ich erleben, wie das schöne Wachgebilde immer tiefer in den Traum abtreibt in immer neuen, nicht mehr in Worte fassbaren Gestalten, die ich zu erkennen glaube. Sicher, beim Erwachen die Welt der festen Körper wieder vorfinden, werde ich mich der Traumerfahrung überlassen, mich nicht auflehnen gegen die Grenzen des Sagbaren“ (K 594).

Am Ende vermag die Erzählerin dann doch zu erkennen, dass der Erkenntnisprozess nach der eigenen Identität, die radikale Selbstanalyse, letztlich vergebens ist: Ihre Identität kann nicht durch feste Koordinatoren stabilisiert werden, sondern zeichnet sich vielmehr dadurch aus, dass wir „stets eine Anzahl unverwechselbarer Personen mit und in uns tragen.“⁴⁸ Das Verfassen der autobiographischen Aufzeichnungen stellt in „Kindheitsmuster“ somit nicht etwa ein Projekt dar, in dessen Verlauf sich das schreibende Ich seines Selbst vergewissert – das Unternehmen wird im Gegenteil zur eigentlichen Ursache der Identitätskrise.⁴⁹ Das autobiographische Projekt vollendet sich nicht zur Geschichte einer konsistenten, linearen Ich-Entwicklung. Ist der Prozess der Selbstanalyse zwar ein signifikantes Ziel des literarischen Erzählens, so steht am Ende doch die Einsicht, dass das Subjekt als Individuum letztlich eine polymorphe Identität aufweist und die Existenz ‚mehrerer‘ Wirklichkeiten akzeptieren muss. Die Idee einer individuellen Selbstfindung ist nicht zu realisieren.

seitens der beteiligten Gruppen. Es gibt sie nicht ‚an sich‘, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie ist so stark oder so schwach, wie sie im Denken und Handeln der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren vermag.“

47 Renn, Joachim/Straub, Jürgen: *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*. In: *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*. Hrsg. von Joachim Renn, Jürgen Straub und Shingo Shimada. Frankfurt/M.: Campus 2002, S. 10–31, hier: S. 10.

48 Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*. 1966, S. 2.

49 Schaal, *Jenseits von Oder und Lethe*. 2006, S. 216.

6 Fazit

Das Konstruktionsmuster einer „subjektiven Authentizität“ erweist sich in Wolfs Roman als ein normatives Modell literarischer Authentizität, über dessen „Grenzen“ die Ich-Erzählerin auf der narrativen Ebene der Schreib-/Erzählgegenwart beständig reflektiert. Die Erzählerin, und in der schriftstellerischen Selbstinszenierung die Autorin, inszeniert eine *im* Prozess des Schreibens erlebte unmittelbare Erfahrung des Scheiterns ihrer Methode. Die „Grenzen des Sagbaren“, die vor allem auf erinnerungs- bzw. gedächtnisorientierten und individualpsychologischen Rahmenbedingungen des Erinnerungsprojektes beruhen, erschweren die literarische Konstruktion „subjektiver Authentizität“.

Rückt man die Selbstdarstellung der Autorin in den Vordergrund, so ist zu konstatieren, dass es Wolf im Rahmen ihrer schriftstellerischen Tätigkeit in der DDR zunächst um einen literarischen Selbstversuch ging, unter den Bedingungen des „sozialistischen Realismus“ zu schreiben und dafür eine geeignete Methode zu finden: das Prinzip der „subjektiven Authentizität“, das in „Nachdenken über Christa T.“ von 1968 bei ihr erstmals zu einer tragenden poetischen Struktur avanciert. Ihr Roman „Kindheitsmuster“ ist in diesem Kontext als eine literarische Darstellung ihrer Desillusionierung im Hinblick auf das in der Theorie entworfene Prinzip der „subjektiven Authentizität“ zu verstehen. „Subjektive Authentizität“ sei im Hinblick auf die DDR-Bedingungen nicht zu realisieren und diese Desillusionierung greife auf die literarische Schreibe über. Die Autorin merkte – so impliziert es die autobiographische Selbstinszenierung –, wie schwer es sei, „subjektive Authentizität“ literarisch darzustellen. Was ursprünglich ein Bedürfnis gewesen sei, „auf eine neue Art zu schreiben“⁵⁰ (die Akzentuierung subjektiver Erfahrung), habe sich in der Praxis literarischen Schreibens als ein unrealisierbares Ideal erwiesen.

Bereits in ihrer 1979 verfassten Erzählung „Was bleibt“ steht in der autobiographischen Selbstinszenierung die Suche nach einer „neuen freien Sprache“⁵¹ im Mittelpunkt des Schreibens und eine damit verbundene, literarisch inszenierte Suche nach einem neuen schriftstellerischen Selbstvertrauen, das noch die Schriftstellerin Ellen in Wolfs zehn Jahre später entstandenem „Sommerstück“ als ein unerlässliches „Ferment, das zum Schreiben nötig“⁵² sei, betrachtet.

50 Wolf, Lesen und Schreiben. 1987, S. 463.

51 Wolf, Christa: Was bleibt. Erzählung. In: Dies.: Werke in zwölf Bänden. Bd. 10. München: Luchterhand 2002, S. 221–289, hier: S. 232.

52 Wolf, Christa: Sommerstück. In: ebd., S. 7–219, hier: S. 76.

Lothar Bluhm
Christa Wolfs „Medea. Stimmen“
und die Ästhetik des Vorbehalts

Die Beschreibung und Wertung von moderner Literatur im Horizont autonomieästhetischer Konzepte beruht auf einem Katalog axiologischer Werte, über den bei aller Differenz im Einzelnen insgesamt doch weitestgehend Einverständnis herrscht. Dies gilt insbesondere für die formalen selbstreferenziellen Werte: Polyvalenz, Offenheit oder Komplexität sind Merkmale, die in beinahe jeder Analyse moderner Literatur fixiert und hervorgehoben werden. Ein Angelpunkt autonomieästhetischer Axiologie ist dabei sicherlich das Merkmal der ‚Offenheit‘: „Offene‘ Texte sind mehrdeutig und vielfach interpretierbar“, heißt es zutreffend in einer gängigen Einführung.¹ In der Praxis der Textinterpretation findet sich dieses Textmerkmal moderner Literatur häufig allerdings herabgestimmt zu einem rezeptionsästhetischen Vehikel zur Legitimation der jeweils eigenen eindimensionalen Lesart eines Textes. ‚Offenheit‘ wird tatsächlich nicht dem Text *an sich* zuerkannt, sondern lediglich seinen Auslegungsmöglichkeiten. Vor diesem Hintergrund zielt die jeweils einzelne Lesart bei aller möglichen Differenziertheit dann jedoch nach wie vor auf die eine in sich stimmige Deutung des Textes als einer Ganzheit ab, der Widerspruchsfreiheit eigen sei. Das mit ‚Offenheit‘ korrespondierende Merkmal der ‚Komplexität‘ meint in diesem Sinne dann lediglich das Insgesamt der Deutungsangebote, wie sie der Wissenschaftsmarkt bietet, mithin etwas rein Additives.

Dieses Textverständnis ist sicherlich ein reduktives. In dem Maße, in dem ‚Offenheit‘ lediglich als rezeptionsästhetisches Phänomen und nicht als Textmerkmal verstanden wird, bieten die darauf basierenden einzelnen Interpretationen tatsächlich nicht mehr als ein Nebeneinander vereindeutigender und vereinseitigender, im ungünstigsten Falle sogar ‚planierender‘ Textlektüren. Die Chance, diese im Wissenschaftsgespräch zu einem komplexen Bild einer komplexen Textlichkeit zu entwickeln, wird selten genug genutzt. Die Praxis des publizistischen Wissenschaftsgesprächs zeigt, dass die Addition und Reflexion verschiedener Deutungen, wie sie etwa in den Forschungsüberblicken vieler Arbeiten geboten werden, zwar zu einer differenzierenden Bewertung der vorliegenden Interpretationen führen, der Versuch einer Zusammenführung divergenter Ansichten in der Regel aber selbst wieder nur zu einer neuen vereindeutigenden Lesart des literarischen Textes gelangt. Hinsichtlich

1 Heydebrand, Renate von/Winko, Simone: Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation. Paderborn u. a. 1996, S. 116. Diese Einführung darf als noch immer grundlegend angesehen werden.

des im Blick stehenden Merkmals der ‚Offenheit‘ wird mit dieser Praxis somit zwar die Quantität der Deutungen erhöht, das Textmerkmal ‚Offenheit‘ in seiner spezifischen Qualität bleibt aber unberücksichtigt.

Nimmt man den Anspruch moderner Literatur im Horizont autonomieästhetischer Konzepte ernst, muss man ‚Offenheit‘ jedoch auch als Textmerkmal fixieren und in eine Textdeutung angemessen einbeziehen. Wenn ‚Offenheit‘ Mehrdeutigkeit produziert, dann meint dies, dass dem Text als solchem Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit als konstitutive Elemente zuerkannt werden müssen, die auch interpretativ nicht aufgelöst werden können bzw. dürfen. Das bedeutet konkret, dass anerkannt werden muss, dass ein offener Text nicht auf *die eine* zu findende Aussageabsicht zurückgeführt werden kann, sondern in ihm *mehr als eine* Aussageabsicht zugleich angelegt ist. Diese im Text angelegten Optionen sind dabei nicht nur als Alternativangebote zu verstehen, unter denen der Leser fakultativ auswählen kann, sondern als Obligo, als nicht voneinander zu trennende Facetten eines auf Unstimmigkeit abzielenden Ganzen. Einem offenen Text ist also eigen, dass er mehr oder minder verdeckt mindestens zwei divergierende Aussagen *zugleich* transportiert, die sich wechselseitig in ihrem Alleinvertretungsanspruch relativieren. Texte mit dem Textmerkmal ‚Offenheit‘ basieren dementsprechend auf einer *Ästhetik des Vorbehalts*. Diese kann sich sehr unterschiedlich realisieren.

Die folgenden Ausführungen möchten einen kotextualisierenden Zugang zu Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“ von 1996 vornehmen, indem sie das Werk literarhistorisch in die Tradition einer solchen Ästhetik des Vorbehalts stellen und dort zu verorten suchen. Diese Perspektive ist der Überzeugung verpflichtet, dass Wolfs Roman – wie ihr Spätwerk überhaupt – einer auf dem Prinzip der Vorbehaltlichkeit gründenden Ästhetik der Moderne folgt. Zu diesem Zweck soll in einem ersten Schritt der historisch-genetische Horizont dieser Ästhetik an konkreten Beispielen aus der Literaturgeschichte ausgemessen werden, und zwar an Texten von Johann Wolfgang Goethe und Alfred Döblin. In einem zweiten Schritt soll Christa Wolfs Roman selbst in den Blick genommen und entsprechend kartographiert werden. Da das Textmerkmal ‚Offenheit‘ vor allem in Romanschlüssen fassbar wird, soll der Fokus jeweils auf diese Textteile gerichtet werden. Wolfs „Medea“ soll also nicht in den Rahmen einer isolierenden Einzelanalyse gestellt werden, sondern in einem Verfahren der Annäherung in eine literaturgeschichtliche Tradition. Die Textanalyse nähert sich dem Werk der Autorin mithin auf Umwegen – und ist damit selbst einer Wolfschen Denkfigur verpflichtet.

Als Musterbeispiel und Modell einer Ästhetik des Vorbehalts kann Johann Wolfgang Goethes ‚Bildungsroman‘ „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ von 1795/96 gelten. Erzählt wird die Geschichte des Kaufmannssohnes Wilhelm Meister, der sich der ungeliebten Pflichten eines Kaufmannslebens zu entziehen und sich in den unterschiedlichsten Bereichen des Theaterlebens selbst zu verwirklichen sucht. Sein anfängliches Lebensziel ist, „mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden“², wie es

2 Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 7, 10., neubearb. Aufl., textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 1981, S. 290.

an einer Stelle des Romans heißt. Durch seine Begegnung mit der ‚schönen Amazone‘ Natalie und einem Kreis spätaufklärerischer Sozialreformer, der Turm-Gesellschaft, gelangt er zu einer Revision seiner Lebensgestaltung mit dem von der Turmgesellschaft formulierten Ziel, „[...] um anderer willen zu leben und seiner selbst in einer pflichtmäßigen Tätigkeit zu vergessen.“³ Die symbolhafte Einlösung dieser neuen Lebensgestaltung ist das Verlöbnis Wilhelms mit der schönen Natalie am Ende des Romans. Mit diesem Verlöbnis und der Zuwendung Wilhelms zu einer sozialen Tätigkeit als Landreformer gelangt auf der Handlungsebene der Bildungsweg des jungen Mannes zu einem versöhnlichen Abschluss. Der spätere Begriff des ‚Bildungsromans‘, der in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ sein Modell erkannte, verweist auf dieses Verständnis. Friedrich Schiller, der erste Leser und Interpret des Romans, deutete in dieselbe Richtung: „Wenn ich das Ziel, bei welchem Wilhelm nach einer langen Reihe von Verirrungen endlich anlangt, mit dürrn Worten auszusprechen hätte, so würde ich sagen“, leitet er seine vielzitierte Beschreibung ein, „er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen.“⁴ In dieser Deutungstradition bewegte sich in der Folge ein Gutteil aller Interpretationen zu den „Lehrjahren“ und zur Gattung des Bildungsromans überhaupt. Der Romanschluss wird in dieser Deutungstradition als Einlösung einer teleologischen Entwicklung angesehen. Den Abschluss bildet ein Gespräch Wilhelms mit seinem künftigen Schwager, dem ‚tollen‘ Friedrich, den er im Laufe seiner Theaterlaufbahn als etwas sprunghaften und ein wenig verrückten Gesellen kennen und schätzen gelernt hatte:

„Die Zeiten waren gut, und ich muß lachen, wenn ich dich ansehe: du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand“,

neckt Friedrich seinen künftigen Schwager.

„Ich kenne den Wert eines Königreichs nicht“, versetzte Wilhelm, „aber ich weiß, daß ich ein Glück erlangt habe, das ich nicht verdiene, und das ich mit nichts in der Welt vertauschen möchte.“⁵

Auf den ersten Blick präsentiert Goethe eine völlig ungebrochene „Glücks- und Verlobungsszene“⁶, die als Schluss-Tableau den Weg von den Begrenztheiten einer allein auf individuelle Selbstverwirklichung ausgerichteten Existenz hin zu einer gereiften Persönlichkeit markiert, die ihre Identität in der sozialen Verantwortung fixiert hat. Und ohne Zweifel kann dieser Roman so auch gelesen werden, insbesondere dann, wenn man dem Moment der Ironie keine konstituierende Bedeutung zuerkennen will.

3 Ebd., S. 493.

4 Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hrsg. von Emil Staiger. Frankfurt/M. 1977, S. 239. Brief vom 8. Juli 1796.

5 Goethe, Hamburger Ausgabe, Bd. 7. 1981, S. 610.

6 Schings, Hans-Jürgen in: Johann Wolfgang Goethe. Münchner Ausgabe. Band 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Hrsg. von H.-J. Schings. München 1988, S. 632 f.

Neben der Glücksvariante bietet der Roman aber auch eine ganz andere Lesart an, auf die Goethe selbst in der seinen Selbsteutungen eigenen andeutenden Form an verschiedenen Stellen hinweist, etwa in den Gesprächen mit Eckermann:

„Es gehört dieses Werk übrigens zu den inkalkulabelsten Produktionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt. [...] Will man aber dergleichen durchaus, so halte man sich an die Worte Friedrichs, die er am Ende an unsern Helden richtet, indem er sagt: Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand. Hieran halte man sich.“⁷

Bemerkenswert ist zuerst der Hinweis des Autors auf die ‚Inkalkulabilität‘ seiner Produktion. Ebenso beachtenswert ist der Hinweis auf den Romanschluss selbst und das von Friedrich im Munde geführte Bibelzitat aus dem 1. Buch Samuel (9–10). Im einen wie im anderen Fall verweist Goethe auf die Berufung und Salbung des jungen Saul zum künftigen König Israels. Das im Bibelzitat angekündigte Königtum Sauls korrespondiert mit dem Versprechen des ‚Königreichs‘, von dem Friedrich mit Blick auf Wilhelms Entwicklung und sein Verlöbnis mit Natalie spricht. Für den bibelfesten Goethe und die bibelsicheren Leser seiner Zeit war diesem Versprechen aber unbedingt etwas Zwiespältiges eingeschrieben. Nach den großen Erfolgen seines frühen Königiums überwirft sich der biblische Saul bekanntlich mit seinem Gott und wird in David einen von Gott geschützten und gelenkten Gegenspieler und endlich Nachfolger finden. Das Ende des biblischen Saul ist ebenso schändlich wie grausam: Der von Gott Verworfenen verliert in der Schlacht gegen die Philister alle seine Söhne und stirbt schwerverletzt durch sein eigenes Schwert, ihm wird der Kopf abgeschlagen und sein Leichnam wird zum Hohn an die Mauer von Bet-Schean gehängt (2. Buch Samuel 31,8–10). Die scheinbar so ungebrochene „Glücks- und Verlobungsszene“ am Ende der „Lehrjahre“ birgt also einen Widerspruch, der die so offenkundige Eindeutigkeit des Romanschlusses unter Vorbehalt stellt: So ganz sicher ist das Glücksversprechen also nicht.

Diese Textsignale reichen aus, die Eindeutigkeit der Textaussage in Frage zu stellen. Würde man sie zum Maßstab einer neuen, der Deutungstradition entgegenstehenden Lesart machen wollen, wie es vor Jahren etwa Heinz Schlaffer⁸ mit vielen klugen Beobachtungen unternahm, bestünde aber erneut die Gefahr einer Vereinseitigung und Vereindeutigung, nur eben unter umgekehrtem Vorzeichen. Statt von einem ‚Glücksroman‘ spricht Schlaffer oppositionell von einem ‚Zerstörungroman‘. Die von Goethe postulierte ‚Inkalkulabilität‘ und vor allem sein fortgesetztes Spiel mit dem Außerkraftsetzen der jeweils *einen* eindeutigen Lesart stehen dem jedoch entgegen.

7 Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Ernst Beutler. München 1976, S. 141 f. (18.01.1825).

8 Schlaffer, Heinz: Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen. In: Goethe-Jahrbuch 95 (1978), S. 212–226. Als denkerischen Vorläufer ist vor allem noch an Karl Schlechtas These, dass der Lebensweg Wilhelm Meisters auf ein „schattenhaftes, ein unbestimmtes Etwas“ hinauslaufe, zu erinnern. Schlecht, Karl: „Goethes Wilhelm Meister“. Frankfurt/M. 1953, S. 246.

Denn allein schon die Sprecherinstanz im Romanschluss, der durch seine ‚Tollheit‘ eigentlich selbst schon zweifelhafte Friedrich, widerspricht einer Verabsolutierung seiner Figurenrede als Deutungsmaxime. Dasselbe gilt für die Nachbarschaft der „Lehrjahre“, Goethes quasi parallel entstandenes ‚Nebenwerk‘ „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ (1795), das – scheinbar ebenso sicher wie der „Wilhelm Meister“-Roman – mit einem völlig entgegengesetzten Ideal abschließt, und zwar mit einer Apotheose der Kunst und des Künstlertums in der berühmten Abschluss-erzählung „Das Märchen“. Dadurch aber, dass auch für die „Unterhaltungen“ die gleiche ‚Inkalkulabilität‘ gilt, die die „Lehrjahre“ auszeichnet, wird das Prinzip der Vorbehaltlichkeit auf die Spitze getrieben. Jedes einzelne Werk stellt sich selbst und beide stellen sich wechselseitig unter Vorbehalt – eben dergestalt, wie es sich für einen „moderne[n], komplizierte[n] Künstler- und Zeitroman“ gehört.⁹ Dass die Perfektion dieser Umsetzung einer Ästhetik des Vorbehalts in die Hochzeit von Ironie und Dialektik fällt, ist dabei sicherlich kein Zufall.

Der Goetheroman illustriert musterergütig und vorbildhaft genau das, was ‚Offenheit‘ für einen modernen Roman bedeutet. Demselben Prinzip ist eine Vielzahl von Werken der Moderne verpflichtet. Ein kurzer Sprung von der Klassik zur Klassischen Moderne sei erlaubt, und zwar hin zu einem der großen Romane dieser Epoche: Alfred Döblins ‚Geschichte vom Franz Biberkopf‘ „Berlin Alexanderplatz“ von 1929. Er erzählt die Geschichte des Transportarbeiters Franz Biberkopf, eines vorbestraften Kleinkriminellen, der nach seiner Entlassung aus der Haft im Berlin der 1920er Jahre letztlich erfolglos ein anständiges Leben zu führen versucht. Er scheitert bei jedem dieser Versuche und fällt dabei gesellschaftlich immer tiefer: Er verliert seine Geliebte, deren Zuhälter er war, sein Freund stößt ihn aus dem Auto, so dass er einen Arm verliert, und zuletzt landet er in der Irrenanstalt. Allerdings wird an diesem Tief- und Endpunkt auch eine Verwandlung des Kleinkriminellen signalisiert. Der Romanschluss bietet einen – wenn man so will – tröstlichen Ausgang an, indem er Biberkopf als Hilfsportier in einer Fabrik zeigt und damit endlich angekommen im modernen Großstadtleben.

Wie bei den „Lehrjahren“ ist auch bei „Berlin Alexanderplatz“ der Romanschluss hochumstritten.¹⁰ Gerade in den letzten Jahren haben die ja augenfälligen intertextuellen Bezüge zur Johannesoffenbarung eine kontroverse Forschungsdebatte über den Charakter des Döblinromans entweder als eine Anti-Apokalypse oder als eine moderne Apokalypse ausgelöst. Für einen Interpreten wie Markus Wallenborn hat

9 Seitz, Erwin: Die Vernunft des Menschen und die Verführung durch das Leben. Eine Studie zu den „Lehrjahren“. In: Goethe-Jahrbuch 113 (1996), S. 136. – Mit anderer Akzentuierung auch Schings, Hans-Jürgen: Goethes Romane – Wege in die Moderne. In: Jung, Thomas/Mühlhaus, Birgit (Hgg.): Über die Grenzen Weimars hinaus – Goethes Werk in europäischem Licht. Beiträge zum Jubiläumsjahr 1999. Frankfurt/M. 2000, S. 123–133.

10 Dazu Sölle, Dorothee: Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung. Darmstadt/Neuwied 1973, S. 352–354.

Döblin seinen Roman zwar „ganz bewußt als apokalyptischen Text konzipiert“¹¹, dieser lasse den Text gegen Ende aber in eine Anti-Apokalypse umschlagen, indem jeglicher Tröstung eine scharfe Absage erteilt und stattdessen eine „weitgehend resignative[n] Botschaft“¹² vermittelt würde: „Die apokalyptische ‚Geschichte vom Franz Biberkopf‘ ist zugleich die Apokalypse der Apokalypse, sie ist die Apokalypse der Suche nach dem ‚Sinn‘ – und damit die Apokalypse jeder Hoffnung auf Erlösung.“¹³ Dieser Deutung widersprach jüngst Christian Clement, der den Roman ganz im Gegenteil als eine moderne Apokalypse liest, mithin als einen Text der Hoffnung und Erlösung. Für ihn mündet der Roman in „Franz Biberkopfs geistige Wiedergeburt“ und deutet bereits auf Döblins eigene Konversion voraus, die „dieser 1941 mit seinem Übertritt zum Katholizismus spektakulär vollzog.“¹⁴ Der Romanausgang endet für Clement mit einer „michaelisch anmutenden Verheißung“, in der

„die drei Stufen der apokalyptischen Erfahrung – Vernichtung, Erweckung und Befreiung – noch einmal in einem mächtigen Schlussakkord zusammenklingen: ‚Es geht in die Freiheit, die Freiheit hinein. Die alte Welt muß stürzen. Wach auf!‘“¹⁵

Es soll hier nicht in die Forschungsdiskussion eingestiegen werden. Beide Deutungen sind in sich schlüssig und überzeugend. Gleichwohl rekurrieren sie auf unterschiedliche Textmarkierungen des Romaneingangs und des ‚offenen‘ Romanschlusses, die jeweils die eine oder die andere Lesart insinuieren, tatsächlich aber beide nur gemeinsam ein – wenn auch unstimmliges – Bild ergeben. Ein weiterer Blick in den Romanausgang würde die Signale der Vorbehaltlichkeit aufdecken, die sowohl die scheinbare Sinnkonstitution als auch deren Ironisierung in der ausblendenden, in einen bekannten Kinderreim mündenden Marschmusik in Form einer Erzählstimme betreffen: „[...] *der eine rennt weiter, der andere liegt stumm, widebum widebum*.“¹⁶ Zusammen mit der häufig genannten Montagetechnik präsentiert Döblins Roman ein konstitutiv ‚unstimmliges‘ Ende mit einem offenen Ausblick.

Richten wir aber nun den Blick auf Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“ von 1996. Bereits die paratextuellen Signale weisen auf ein literarisches Verfahren hin, das sich im Horizont einer Ästhetik des Vorbehalts bewegt. Dazu gehört zuerst einmal der Untertitel „Stimmen“, der sich narrativ in einer ‚mehrstimmigen‘ Erzähl-

11 Wallenborn, Markus: Apokalypse in Berlin. Die Elemente der Johannes-Offenbarung in Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“. In: Aroumah. Journal. Literatur der Bibel und Religionen 1 (2006), S. 5. <www.aroumah.net/agora/Wallenborn01> Zugriff am 14.06.2011.

12 Ebd., S. 12.

13 Ebd., S. 13.

14 Clement, Christian: „Die alte Welt muss stürzen“. „Berlin Alexanderplatz“ als Moderne Apokalypse. In: Else Lasker-Schüler-Jahrbuch 4 (2010), S. 184.

15 Ebd., S. 188.

16 Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Olten/Freiburg im Breisgau 1964, S. 501.

weise niederschlägt, bei der aus der Perspektive von sechs verschiedenen Personen fortschreitend die durch Euripides und anderen bekannte Medea-Geschichte nach der Argonautensage des griechischen Mythos erzählt wird.¹⁷ Das erzähltechnische Verfahren ermöglicht eine wechselnde Sichtweise auf die Geschehnisse, wobei die Erzählinstanz Medeas mit vier von elf Erzählbeiträgen dominiert. Hinsichtlich des von Euripides und des ihm folgenden Seneca gezeichneten Medea-Bildes als einer Mörderin der eigenen Kinder aus Leidenschaft und verletzter Ehre unternimmt Wolf eine Neudeutung, insofern sie die Medea-Figur als Opfer von Fremdenhass, Feigheit und persönlicher wie politischer Intrigen sowie als Sündenbock in einem tödlichen Machtspiel begreift. Die Impulse und Motive für ihre Arbeit am Mythos hat die Autorin im Rückblick auf die Entstehung ihres Romans selbst beschrieben.¹⁸

Bereits wenige Jahre nach Erscheinen des Romans konnte die Literaturwissenschaft auf eine durchaus beachtliche Zahl an Untersuchungen und Analysen zurückblicken, die in summa einen differenzierten Einblick in Christa Wolfs Arbeit am Mythos vornahmen. Auch Bezüge zur Gegenwart finden sich darin regelmäßig thematisiert: „Über weite Strecken wirkt das Buch so, als ob Christa Wolf Menschen der heutigen Zeit nur notdürftig in antike Kostüme gesteckt hätte“, schreibt etwa Stefan Neuhaus 2003 in einem Beitrag und fährt fort: „Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass es der Autorin in erster Linie um die Leser ihrer Zeit geht, die erzählte Geschichte vor historischem Hintergrund lässt sich als Parabel auffassen.“ Als Wirklichkeitsreferenz wird dabei vor allem die DDR gesehen.¹⁹ Als Zentralthema, um das die „Kommentierung des historischen Mythos und der eigenen Zeit“ kreise, fixiert Neuhaus zwei Punkte: „1. Männer, 2. Macht.“²⁰ Entsprechend eindeutig fällt auch sein Fazit aus: „Der Text zeigt, dass Geschichte nicht nur von Männern gemacht, sondern auch von Männern geschrieben wird, und zwar auf Kosten der Frauen.“²¹ Mit Blick auf die Arbeit am Mythos ist das Urteil eindeutig: „Der Mythos lebt davon, dass er als gegeben hingenommen wird. Wolf setzt eine neue Struktur gegen eine alte und entlarvt so letztere als Konstruktion, als mit Mängeln behaftete Konstruktion.“²² Damit steht für den Interpreten der neue – richtige – Mythos einer alten – falschen – Konstruktion gegenüber.

17 Unter den vielen Arbeiten zu diesem Themenfeld sei exemplarisch auf die schöne Studie von Jerenashvili, Tamara: Mörderin aus Leidenschaft. Medea-Figuren bei Euripides und Grillparzer. Eine Lektüre. Trier 2007 hingewiesen

18 Wolf, Christa: Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten. In: Hochgeschurz, Marianne (Hg.): Christa Wolfs „Medea“. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin 1998, S. 11–17, insb. S. 15.

19 Neuhaus, Stefan: Christa Wolf, Medea und der Mythos. In: WW 53/2 (2003), S. 292. Neuhaus deutet auf eine „finale Abrechnung mit der DDR“ hin.

20 Ebd., S. 284.

21 Ebd., S. 286.

22 Ebd., S. 294.

Parallel zu Neuhaus veröffentlichte im selben Publikationsorgan auch Michael Scheffel 2003 einen Beitrag zum Medea-Mythos, in dem er zu einer ganz anderen, kritisch grundierten Beschreibung und Bewertung von Wolfs Arbeit am Mythos gelangt. Aus dem Vergleich mit Euripides gewinnt er die Überzeugung, dass „sich das Verhältnis zwischen dem antiken und dem zeitgenössischen Medea-Entwurf [...] gewissermaßen paradox verkehrt“ habe. „Zugespitzt formuliert“, so Scheffel, antwortet „[d]er antiken ‚Modernisierung‘ des Medea-Mythos in der Tragödie des Euripides [...] mit Christa Wolfs Roman eine moderne Re-Mythisierung von Weiblichkeit in einer archaisierenden ‚Literatur zweiten Grades.“²³ Damit widerstreitet für Scheffel ein neuer – falscher – Mythos einem alten – falschen – Mythos. Wie bei Neuhaus wird aber auch hier die Eindeutigkeit des Entwurfs betont. Dabei legen beide Forscher gleichermaßen konzise und in sich stimmige Darstellungen ihrer Lesarten vor.

Aber wie auch immer Wolfs Mythos-Entwurf gesehen wird, dessen Beschreibung lebt vom Modell einer ausschließenden Entgegensetzung. Dies gilt auch für die Studie von Marie-Luise Ehrhardt von 2000, die als letztes Beispiel für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Wolfs Roman herangezogen werden soll. Ehrhardt erkennt bei Wolf eine „verchristlichte“ Medea-Figur²⁴, der „Inbegriff des Humanen“²⁵, eine Figur an der ‚Zeitenwende‘, eine „Unentfremdete“ in einer „gewissenlose[n], antimoralische[n], allein der materiellen Macht verschriebene[n] Gesellschaft“²⁶, die über alle Machtspiele und Intrigen hinweg ihre Identität zu behaupten in der Lage sei. In dieser Ungebrochenheit fungiert die Figur für Ehrhardt als „Repräsentantin der Gesellschaft, ‚wie sie sein sollte““. In dieser Konturierung verweise sie zudem auf die ‚utopische Intention‘ des Romans und entfalte dessen spezifisches „gesellschaftskritisches Potential“.²⁷ Eine zentrale Funktion nimmt in Ehrhardts Argumentationskette der Romanausgang ein. Nach ihrer Flucht aus Korinth in die Wildnis der Berge erfährt Medea erst Jahre später vom intrigierten Lynchmord an ihren Kindern und von der lügenhaften Verdrehung der tatsächlichen Geschehnisse im traditionsbildenden Gedächtnis der Stadt:

„Was bleibt mir. Sie verfluchen. Fluch über euch alle. [...] Ein gräßliches Leben komme über euch und ein elender Tod. Euer Geheul soll zum Himmel aufsteigen und soll ihn nicht rühren. Ich, Medea, verfluche euch.

Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort.“²⁸

In ihrem Abschlussmonolog beweist sich Medea für Ehrhardt als ein „autark-urteilsfähiges Subjekt“, das die Einsicht gewonnen habe, dass die „göttliche Fähigkeit des

23 Scheffel, Michael: Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf. In: WW 53/2 (2003), S. 307.

24 Ehrhardt, Marie-Luise: Christa Wolfs Medea. Eine Gestalt auf der Zeitengrenze. Würzburg 2000, S. 51.

25 Ebd., S. 54.

26 Ebd., S. 53.

27 Ebd., S. 54.

28 Wolf, Christa: Medea. Stimmen. München 1996, S. 236.

Erkennens von Gut und Böse, von Wahr und Falsch in ihrem Ich wohnt“.²⁹ In einem zeitgleich erschienenen Beitrag legt eine andere Interpretin, Frauke Meyer-Gosau, die Passage hingegen als Ausdruck eines endgültigen „Selbst-Verlusts“ Medeas aus, die sich als ein „Objekt“ übermächtiger Kräfte, letztlich des „Schicksal[s]“ erkenne, vor dem es kein „Entweichen“ gebe.³⁰

Im Bezug auf diese und andere Beschreibungs- und Bewertungsdifferenzen in der Wolf-Forschung sei – nicht in Form der Entgegensetzung, sondern der abwägenden Reflexion – auf einige Textmerkmale hingewiesen, die diese so unterschiedlichen, aber jeweils durchaus schlüssigen Lektüren und Auslegungsweisen durch ein Moment der Vorbehaltlichkeit ergänzen können und Wolfs Roman selbst im Horizont einer Ästhetik des Vorbehalts verankern. Ausgangspunkt soll noch einmal einer der Impulse sein, den Wolf im Rückblick auf die Entstehung ihres Romans selbst gesetzt hat. Der Mythos, so führt sie aus, „erzwingt auf besondere Weise die Frage nach dem Humanum, um die es ja, glaube ich, bei allem Erzählen geht.“³¹ Bemerkenswert ist die Verbindung von Humanum und Erzählen. Es bietet sich daher an, dieses Erzählen und seine Kommentierung im Roman selbst in den Blick zu nehmen. Denn immer wieder begegnen dem Rezipienten im Text Signale, die die Validität des Erzählens unter Vorbehalt stellen. Besonders deutlich wird diese kritische Perspektive dort, wo das Erzählen in der Erinnerung von Erzählerfiguren einen Blick auf seine eigenen Metamorphosen eröffnet. Exemplarisch sei auf Jasons Schilderung zurückgegriffen, wie er das Goldene Vlies vom Baum holt, nachdem Medea die das Vlies bewachende Schlange eingeschläfert hat:

„Viele Male habe ich es erzählen müssen, wie ich auf den Baum geklettert bin, wie ich das Vlies zu packen kriegte und mit ihm glücklich wieder herunterkam, und jedes Mal hat die Geschichte sich ein wenig verändert, so wie die Zuhörer es von mir erwarteten, damit sie sich ordentlich fürchten und am Ende ordentlich erleichtert sein konnten.“³²

Im Erzählen selbst ereignet sich in der Kommunikation mit der Zuhörerschaft eine die Geschichte verändernde Bewegung, die damit die Erinnerung, und zwar sowohl die der Erinnerungsgemeinschaft wie die eigene des Erzählers selbst, betrifft. Wolf greift hier einen hochreflektierten Erinnerungsbegriff auf, der weitgehend abgelöst ist von jener Wirklichkeitsreferenz, die der Erinnerung im herkömmlichen Gebrauch meistens eigen ist. Ein solch komplexer Erinnerungsbegriff wird in der zeitgenössischen Literatur der 1990er auch von anderen Autoren vielfältig zur Anwendung gebracht: „Erinnerungen haben ihre Zeit“³³, heißt es etwa zu Beginn in Monika Marons ‚Familiengeschichte‘ ‚Pawels Briefe‘ von 1999. Deren narrative Erinnerungsarbeit

29 Ehrhardt, Christa Wolfs Medea. 2000, S. 52.

30 Meyer-Gosau, Frauke: „Keine Spur von Hoffnung, keine Spur von Furcht. Nichts nichts“. Christa Wolfs Wege aus der Geschichte. In: Wehdeking, Volker (Hg.): Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990–2000). Berlin 2000, S. 154.

31 Wolf, Von Cassandra zu Medea. 1998, S. 15.

32 Ebd., S. 57.

33 Maron, Monika: Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte. Frankfurt/M. 1999, S. 7.

ist durchzogen von Spuren des „Vergessens“³⁴ und Selbstkorrekturen „ins Sinnhafte“, indem dem „Chaos der Vergangenheit [...] nachträglich ein Ziel“ geschaffen wird.³⁵ Entsprechend endet diese wohl als autofiktional zu bezeichnende ‚Familiengeschichte‘ mit der Erkenntnis, dass man unterschiedliche Erinnerungsentwürfe, mit denen ja auch Identitäten verbunden sind, zu ertragen lernen müsse. Die einzelnen (auto-)fiktionalen Erinnerungsentwürfe – die von Monika Maron selbst, dann die von ihrer Mutter Hella wie die von ihrem Großvater Pawel Iglarz – erhalten in der ‚Familiengeschichte‘ jeweils ihr eigenes Recht. In einer anderen Variante begegnet dem Leser dieser Begriff von Erinnerung in Bernhard Schlinks „Der Vorleser“ (1995), um ein zweites und letztes Beispiel aus der Literatur der 1990er Jahre anzuführen. Oft übersehen, handelt es sich bei dieser Geschichte um den Erinnerungsentwurf des Ich-Erzählers Michael Berg, der nach einigen Jahrzehnten niedergeschrieben bzw. konstruiert wird: Lange, so bekennt der Erzähler,

„hat sich unsere Geschichte in meinem Kopf viele Male geschrieben, immer wieder ein bißchen anders, immer wieder mit neuen Bildern, Handlungs- und Gedankenketten. So gibt es neben der Version, die ich geschrieben habe, viele andere. Die Gewähr dafür, daß die geschriebene die richtige ist, liegt darin, daß ich sie geschrieben und die anderen Versionen nicht geschrieben habe.“³⁶

Auch wenn Schlinks Erzähl- und Erzählerfigur auf die Richtigkeit seiner Version hinweist, bleibt im Wissen um die salvierende Funktion gerade dieser Erzählvariante eine grundsätzliche Skepsis erhalten. Das Humanum des Erzählens besteht darin, dass im und mit dem Erzählen ein (allgemeiner) Sinn geschaffen wird, ohne dass im Mit-, Neben- und Gegeneinander der unterschiedlichen Erinnerungsentwürfe ein jeweils einzelner als alleinige Wahrheit behauptet würde.

Nicht zufällig dominiert in Christa Wolfs poetologischen Aussagen über Erinnerung entsprechend der Begriff der „Skepsis“. In einem Werkgespräch anlässlich der Verleihung des Uwe-Johnson-Preises 2010 betont Wolf die Differenz zwischen dem alltäglichen und dem literarischen Erinnerungsverständnis:

„Der normale Mensch geht zunächst davon aus, dass die Erinnerung wie ein in sich geschlossenes Ding in einem steckt. Und in dem Fall, da man die Erinnerung gewissermaßen ansticht, kommt das heraus, was einmal gewesen ist. Es wird also erwartet, dass die Erinnerung authentisch, dass sie wahr ist. Wenn man dies als Autor in Zweifel zieht, wenn man beim Erinnern eines konkreten Ereignisses unsicher ist, wenn man Zweifel hat, dann wird das als ein Ausweichen angesehen oder sogar als Versuch, die Unwahrheit zu sagen.“³⁷

34 Ebd., S. 11.

35 Ebd., S. 13.

36 Schlink, Bernhard: *Der Vorleser*. Roman. Zürich 1995, S. 205.

37 [Gansel, Carsten:] Gespräch mit Christa Wolf. In: *Dokumentation zum Uwe-Johnson-Preis 2010*. Hrsg. von Carsten Gansel und Lutz Schumacher. Nordkurier/Mecklenburgische Literaturgesellschaft 2010, S. 35.

Das literarische Erinnern ist notwendigerweise ein unsicheres Erinnern, und zwar ein solches, das das Moment der Unsicherheit direkt oder indirekt selbst noch zum Tragen bringt. Einen vergleichbaren Vorbehalt wird man auch dem Erzählen in Wolfs „Medea“ zuerkennen können. Es lohnt sich diesbezüglich noch einmal der Blick auf das Romanende, und zwar auf Medeas Schlussmonolog mit der Verfluchung und der Suche nach einem Ort, den es nicht oder noch nicht gibt, der Utopie. In dieser Abschlussrede fällt auf, dass sie durch Merkmale der ‚Offenheit‘ bestimmt ist. Formal betrachtet, wird die Rede in größeren Teilen als ein Fragenkatalog wiedergegeben, doch ohne dass die entsprechenden Sätzen mittels Fragezeichen tatsächlich als Fragesätze gekennzeichnet sind: Die Redeteile „Was bleibt mir“ und „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde“ illustrieren damit eine betonte Uneindeutigkeit oder besser: Mehrdeutigkeit. Sie sind zum einen einfache Deklarativsätze, die eine Aussage bzw. eine Feststellung präsentieren. Zum anderen sind sie aber auch verdeckte Fragen von gleichermaßen rhetorischem wie suggestivem Charakter. Nicht zuletzt bergen sie einen Aufforderungscharakter, der auf die Schaffung einer Welt drängt, in der die von Wolf beschriebene Medea ihren Platz finden könnte. Als Feststellung, Frage wie Aufforderung zugleich versammelt der Romanschluss Kommentare zu den erzählten Vergangenheiten des Romans, die verflucht werden, zur Gegenwart in der Wildnis, die als solche hoffnungslos erscheint, sowie zu den Gegenwarten der nachfolgenden Mythosadaptationen, insbesondere zur Gegenwart der Autorin und der Leser ihres Buchs. Das Resignative des letzten Satzes: „Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort“ gilt der Gegenwart der Fragenden im Hier und Jetzt der Wildnis. Als ein Appell an den Leser insinuiert Medeas Rede die Möglichkeit einer jeweils neuen Antwort und damit einer alternativen Lösung und verweist auf die Möglichkeit einer Wirklichkeit, die die Gegenwart der im Roman Sprechenden aufhebt. Die eine wie die andere Option scheint angelegt, beide relativieren sich aber wechselseitig. In nuce: Das Romanende bleibt betont offen. Es bietet damit etwas von jener ‚Inkalkulabilität‘, die Goethe für sein Werk reklamiert hat. Wolfs Roman steht somit im Horizont einer Ästhetik der Moderne, die ihn jedweder vereinseitigenden und damit planierenden oder simplifizierenden Lektüre entzieht.

Dem Roman ist außerdem ein Motto vorangestellt, das eine Definition des Begriffs ‚Achronie‘ durch die Literaturwissenschaftlerin und Soziologin Elisabeth Lenk vorführt. Achronie in diesem Sinne meint das „Ineinander der Epochen“, „eine Flucht sich verjüngender Strukturen“, die wie eine Ziehharmonika auseinander zu ziehen und wie russische Püppchen wieder ineinander zu stülpen seien. Stülpt man die Zeiten ineinander, wie es die literarische Arbeit an einem Mythos mit sich bringe, dann sind, wie Lenk schreibt, „die Wände der Zeiten aneinander ganz nah“, so dass die Zeitgetrennten einander durchaus hören könnten. Der Untertitel „Stimmen“ verweist u. a. auch darauf. Diese ‚Stimmen‘ vermitteln ein Echo, d. h. wohl eher ein Stimmengewirr als eine eindeutige Rede. Die Antworten, die gegeben werden, sind, wie der Abschlussmonolog der Medea, im Roman zwar suggestiv, aber nicht eindeutig und widerspruchsfrei. Dies dem Roman inkorporiert zu haben, ist eine Qualität, kein Mangel.

Als einen wichtigen Impuls für ihre Arbeit am Medea-Mythos beschreibt Wolf ihren grundlegenden Zweifel an der Wirklichkeit der tradierten Version vom Kindsmord:

„Das konnte ich nicht glauben. Eine Heilerin, Zauberkundige, die aus sehr alten Schichten des Mythos hervorgegangen sein mußte, aus Zeiten, da Kinder das höchste Gut eines Stammes waren und Mütter, eben wegen ihrer Fähigkeit, den Stamm fortzupflanzen, hoch geachtet – die sollte ihre Kinder umbringen?“³⁸

Diese abschließende Frage korrespondiert in ihrem rhetorischen Charakter mit der seltsamen Antwort, die Medea in ihrer Figurenrede versucht. So wie der Zweifel als Impuls für die Arbeit am Mythos nicht nur der Ausgangspunkt ist, sondern auch in der erkenntnisleitenden Formulierung der Frage als Zweifel an der Frage selbst noch mitschwingt, ist auch die Antwort durch das Romanende durch die ihr innewohnenden Vorbehaltlichkeiten gekennzeichnet. Sie spiegelt ein poetologisches Grundverständnis, das für das spätere Werk der Autorin insgesamt bestimmend wird. In seiner Eröffnungsrede zur Verleihung des Uwe-Johnson-Preises an Christa Wolf erinnerte Carsten Gansel Ende September 2010 deshalb zu Recht an einen Satz der Autorin aus ihrem Essay „Lesen und Schreiben“ von 1968, demzufolge das Mensch-Sein des „Spiels mit offenen Möglichkeiten“ bedürfe.³⁹ Dem ist – diesmal ganz ohne jeden Vorbehalt – zuzustimmen: Vorbehaltlichkeit, Potentialität, Offenheit und Freiheit sind jeweils Facetten derselben Sache.

Wolfs Roman „Medea. Stimmen“ steht mit seiner Ästhetik in einer sinnreichen Tradition modernen Erzählens, wie der ausgreifende Blick auf Goethe und Döblin belegen sollte. Hinsichtlich der vielen Antworten, die es auf die Literatur Wolfs – auch über „Medea“ hinaus – jeweils gibt, wäre eine entsprechende Rezeptionshaltung, die dem Werk tatsächlich Rechnung trägt, nicht mehr eine solche, die nach der einen *oder* der anderen Deutung strebt, sondern jene, die nach der einen *und* der anderen sucht. Im Mit-, Neben- und Gegeneinander dieser Deutungen entsteht dann – vielleicht – eine angemessene(re) Lesart.

38 Wolf, Von Cassandra zu Medea. 1998, S. 15.

39 Gansel, Carsten: „Gegen den scheinbar natürlichen Strom des Vergessens“. Eröffnung der Verleihung des Uwe-Johnson-Preises an Christa Wolf. In: Dokumentation zum Uwe-Johnson-Preis 2010, S. 8.

Werner Nell

Divergenzen und Konvergenzen – „Mythos“ Medea bei Christa Wolf und Cesare Pavese

„Wir wären, wenn möglich, gerne ohne soviel Mythologie ausgekommen.“ Mit diesem Eingeständnis beginnt der italienische Schriftsteller und Übersetzer Cesare Pavese (1908–1950), einer der maßgeblichen Vertreter bzw. auch Vermittler der vor allem angloamerikanischen Moderne in Italien, sein erstmals 1947 erschienenes Buch „Dialoghi con Leuco“.¹ In den kurzen Skizzen, die er hier der Ausdeutung bekannter mythischer Stoffe und Figuren widmete, lehnte sich Pavese zunächst an eine von ihm auch in anderen Zusammenhängen² hervorgehobene Tradition der italienischen Literatur, große Gebäude aus kleinen Bauteilen zusammensetzen. Ferner nutzte er die Dialogform der „operette morali“³, um in den seit Dezember 1946 und dann in den ersten Monaten des Jahres 1947 geschriebenen Aufzeichnungen den Versuch zu unternehmen, in jeweils auf zwei, drei Seiten beschränkten Unterhaltungen zwischen verschiedenen Gestalten der antiken Mythologie, Göttern und Helden, aber auch Bettlern, Hirten und Naturerscheinungen, wie Pavese es in einem einleitenden Text zu seiner Sammlung anspricht, „einen Realitätskern, der einen ganzen Organismus der Leidenschaft, des menschlichen Seins, einen ganzen Gedankenkomplex nährt und belebt“, zu fassen. Darüber hinaus suchte Pavese damit auf eine Evidenz der Erscheinungen anzuspielen, die er bereits im Klang der Namen und in den Gebärden der einzelnen Figuren der griechischen Mythologie angesprochen fand.

Zu diesem Zeitpunkt war Pavese zwischen seinem Engagement für die kommunistische Partei, der er 1945 beigetreten war, nachdem er unter Mussolini wegen seiner antifaschistischen Haltung zeitweise in süditalienischer Verbannung gelebt hatte, und einer existentialistischen, auch durch den Ästhetizismus der klassischen Moderne getönten Sichtweise auf das eigene Leben und eine in dieser Hinsicht auf ein „Leben im Ganzen“ bezogenen ahistorisch verstandenen Kunstauffassung hin und her gerissen. Bei seiner literarischen Ausarbeitung standen für ihn daher die in den griechischen Mythen und ihren Figuren enthaltenen übergreifenden Sinnpotentiale im Vordergrund. Entsprechend bestimmte er in einem im Januar 1950, ein halbes

1 Deutsch erstmals 1958; zitiert nach der Neuausgabe von Pavese, Cesare: Gespräche mit Leuko. Übersetzt von Catharina Gelpke. Mit einem Nachwort von Johannes Höhle. Düsseldorf: Claassen 1989, hier: S. 5.

2 Dabei geht es um die Rezeption des englischen bürgerlichen Romans im Anschluss an Daniel Defoe und die damit verbundenen unterschiedlichen Traditionslinien in der italienischen Literatur.

3 Höhle, Johannes: Nachwort. In: Pavese, Gespräche. 1989, S. 220.

Jahr vor seinem Freitod am 27. August 1950 verfassten Aufsatz, dass die Suche nach der Erfahrung einer überzeitlichen Dauer sowie nach dem Erlebnis einer überindividuellen, gleichsam auf Ewigkeit gestellten Einzigartigkeit der Erfahrung im Zentrum dessen zu erkennen sei, was mit Mythos benannt werden könnte:

„Was empfindet der Gläubige in der Begegnung mit dem heiligen Berg? Für ihn bleibt die Zeit stehen, einen schwindelerregenden Augenblick lang schaut und spürt er die Einzigartigkeit des Ortes, der das verkörperte Symbol seines Glaubens und der innerste Kern seines geistigen Lebens ist. Die Beschaffenheit des mythischen Gegenstandes ist ohne Bedeutung ..., er *drückt* das Göttliche nicht *aus*, sondern *ist* es, er ist ein ‚metaphysisch Wahres‘.“⁴

In einem anderen, zu Beginn des Jahres 1946, zur Zeit der Arbeit an den „Gesprächen mit Leuko“, veröffentlichten Essay weist Pavese zusätzlich auf die Unabänderlichkeit nicht nur der mythischen Geschehnisse, sondern auch auf die Schicksalsgebundenheit der in diesen Bildern erscheinenden, in den mythischen Geschichten agierenden Helden hin und sieht gerade in dieser Unveränderbarkeit die Bedingung ihrer Verwandlungs- und Anverwandlungsfähigkeit in den Zusammenhängen sich verändernder historischer Rahmenbedingungen und der in sie eingelagerten Rezeptionsprozesse:

„Das Abenteuer des mythischen Helden ist nicht deshalb mythisch, weil es voller übernatürlicher Geschehnisse ist oder die Normalität durchbricht (...), sondern weil es den absoluten Geltungswert einer unabänderlichen Norm erhält, die, gerade weil sie unabänderlich ist, ständig von neuem interpretiert werden kann, also mehrwertig, symbolisch ist.“⁵

Mythen, so ließe sich im Anschluss hieran etwas verallgemeinernd sagen, leben also davon, dass sie ein Bild, einen Charakter oder einen Vorgang in einer solchen Deutlichkeit, mit einer solchen Wucht und Strahlkraft zeigen, dass diese selbst wiederum den Anstoß, das Material, auch einen Stachel dafür bieten, sich ihnen immer wieder aufs Neue und in unterschiedlichen Perspektiven und Fragestellungen zu nähern. Es macht in diesem Zusammenhang offensichtlich die Anstößigkeit sowohl der Mythen als auch – nicht immer – ihrer Adaptionen aus, dass Ekel und Abscheu, Empörung und Protest, Schauer und Schrecken, aber auch Bann und Faszination noch immer diejenigen Impulse sind, die auf der Ebene der Gefühle wie auf der Ebene des Bewusstseins von Mythen und ihren Bearbeitungen ausgehen und somit natürlich auch Rezeptionsprozesse und Kritikerstimmen beeinflussen können. Renate Schlesier, Kulturhistorikerin mit einem Schwerpunkt in der antiken Anthropologie, hat in diesem Sinn der Vorstellung von einer „grenzenlosen Variabilität“ einzelner Mythen widersprochen:

„Eine Mythenfigur kann nicht alles tun und erleiden, was jede andere ebenfalls tun und erleiden könnte. Ihre Geschichte hat einen unverwechselbaren Kern, der

4 Pavese, Cesare: Der Mythos. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Die Entdeckung Amerikas. Literatur und Gesellschaft. Der Mythos. Mit einem Vorwort von Italo Calvino. Düsseldorf: Claassen 1977, S. 376.

5 Ders.: Über Mythos, Symbol und anderes. In: ebd., S. 330.

nur für sie spezifisch ist. Bis in die moderne Umwandlung und Anverwandlung von Mythenfiguren hinein bewahrt dieser Kern eine erstaunliche Festigkeit und Widerstandskraft.“⁶

Freilich kann genau an diesem Punkt auch eine Gegenlektüre des Mythos einsetzen, so wie sie etwa von Christa Wolf unternommen wird, die zum einen ihre Figur der Medea gegen ihre soziale und historische Bedingtheit, gegen ihr Unterworfensein unter die Macht der Gesellschaft sowie unter die Macht der Männer (und auch der Geschichte), ja eines wie auch immer bestimmbaren Schicksals rebellieren lässt: „Schwer, langsam, aber endgültig“, so heißt es im dritten der vier der Stimme der Medea vorbehaltenen Kapitel des Buches,

„habe ich mich von dem Glauben gelöst, dass unsere menschlichen Geschicke an den Gang der Gestirne geknüpft sind. Dass dort Seelen wohnen, ähnlich den unseren, die unser Dasein betrifft, und sei es, indem sie die Fäden, die es halten, missgünstig verwirren.“⁷

Zum anderen aber betrifft dieser Impuls natürlich auch Wolfs Buch selbst, ihr Medea-Projekt, das als eine Gegenschrift gegen die Macht der Tradition, damit auch gegen die Macht des Mythos als Geschichte und die damit überlieferten Bildsetzungen ein anderes Medea-Bild entwirft:

„Sie aber, so erzählt Euripides, rasend vor Eifersucht und gekränktem Stolz, bringt die Königstochter um, dann ihre eigenen Kinder. Das konnte ich nicht glauben. Eine Heilerin, Zauberkundige, die aus sehr alten Schichten des Mythos hervorgegangen sein musste, aus Zeiten, da Kinder das höchste Gut eines Stammes waren und Mütter, eben wegen ihrer Fähigkeit, den Stamm fortzupflanzen, hoch geachtet – die sollte ihre Kinder umbringen?“⁸

Was zum einen historisch zweifelhaft erscheint, ist es zum anderen auch systematisch wie typologisch, geht es doch für Christa Wolf in ihrer Medea auch um die Figur der „wilden Frau“⁹, also um die Möglichkeit, gegen die bis dahin dominante Interpretation der Medea als Schreckfigur (der Männer) eine andere, gegenläufige Deutung (der Frauen) zu finden und zu installieren und diese zumindest ins Bild zu setzen.¹⁰ Was

6 Schlesier, Renate: Medeas Verwandlungen. In: Kämmerer, Annette/Schuchard, Margret/Speck, Agnes (Hgg.): Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft. Heidelberg: Mattes 1998, S. 1–11, hier: S. 1.

7 Wolf, Christa: Medea. Stimmen. Roman. München: Luchterhand 1996, S. 172.

8 Wolf, Christa: Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten (Mai 1997). In: Hochgeschurz, Marianne (Hg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Gerhard Wolf/Janus Press 1998, S. 11–17, hier: S. 15.

9 Wolf, Christa: Medea. 1996, S. 10, 178 f. „... ich bin Medea, die Zauberin, wenn ihr es denn so wollt. Die Wilde, die Fremde.“

10 Selbstredend steht Christa Wolf damit in der Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht allein; es sei auf entsprechende Texte von Helga Novack, Sylvia Plath, Franca Rame und Dagmar Nick hingewiesen; vgl. dazu Lütkehaus, Ludger (Hg.): Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf. Stuttgart: Reclam 2007, S. 282 ff.

in Senecas Medea-Tragödie noch zweifelhafte Selbstentlastung ist, wird so zu einem in spezifischer Übersetzung eindeutigen Programm: „Alles, was ich begangen habe bis jetzt, nenne ich Liebeswerk ... Medea bin ich jetzt, gewachsen in meiner Natur durch Leiden.“¹¹

Bei Paveses Arbeiten am Mythos handelt es sich zunächst um eine Reflexion über die Möglichkeiten, einen ungeschichtlichen Kern menschlicher Existenz herauszukehren. Während er also gerade darauf abzielt – in einer Art historischer Momentaufnahme der an den Mythen Beteiligten –, eine jenseits dieser Geschichte liegende „absolute“ Erfahrung in ihrer Unzugänglichkeit anzusprechen, geht es bei Christa Wolf zunächst einmal darum, in dem Akt einer in erzählerischer Vielstimmigkeit gestalteten Rezeption gerade gegen die mythisch, also a-historisch erscheinende Gesetztheit eines Schicksals, zentral auch einer geschlechtergeschichtlichen Zuordnung als Schicksal, die Freiheit einer individuellen Entscheidung zu setzen und diese dann gegen die Macht der Überlieferung zu behaupten. Bei Pavese handelt es sich um einen gealterten Jason, der sich rückblickend im Gespräch mit einer jungen Tempeldienerin noch einmal die Unzugänglichkeit der mit Medea verknüpften Ereignisse vergegenwärtigt – und zwar ganz im Sinne dessen, was Walter Benjamin von einem (guten) Erzähler fordert¹², ohne das berichtete Geschehen zu erklären: „Wir entweichten“, so berichtet Jason zunächst vom Zug der Argonauten,

„das Meer, töteten Ungeheuer, setzten den Fuß auf die Wiese der Herbstzeitlose
... und doch erlag ein jeder von uns einer Zauberkunst, der Behexung oder der
Leidenschaft einer Zauberin. Der Kopf von einem der Unsrigen endete zerfetzt
und verstümmelt in einem Fluss. Und einer ist nunmehr alt – und spricht zu dir
–, der seine Kinder von einer rasenden Mutter geopfert sah.“

„Man sagt“, so nimmt die Tempeldienerin Melita Jasons Erinnerung auf, „sie sei nicht tot, Herr, ihre Zaubereien hätten den Tod überwunden.“ Jason hält dagegen in seiner Antwort genau an jener Vorstellung fest, die Wolf in Zweifel zieht und zu der sie einen Gegenentwurf präsentiert: „Es ist ihr Schicksal, und ich beneide sie nicht. Sie atmete den Tod und streute ihn aus.“ „Wie aber“, fragt Melita, „konnte sie bloß an ihre Kinder rühren? Sie muss viel geweint haben...“. Jason: „Ich habe sie nie weinen sehen. Medea weint nicht.“¹³

Deutlicher ließe sich ein Unterschied im Umgang mit dem Mythos nicht kennzeichnen, denn natürlich ist die Figur der Medea bei Christa Wolf dazu fähig, zu

11 Ebd., S. 11. Senecas Text: „Quidquid admissum est adhuc, pietas vocetur ... Medea nunc sum; crevit ingenium malis“, zit. nach ebd., S. 94–96, ließe sich freilich auch weniger freundlich übersetzen.

12 Vgl. Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 385–410. „Herodot erklärt nichts. Sein Bericht ist der trockenste. Darum ist diese Geschichte aus dem alten Ägypten nach Jahrtausenden noch imstande, Staunen und Nachdenken zu erregen“ (Ebd., S. 392).

13 Pavese, Gespräche. 1989, S. 167 f.

weinen: „Als ich heulend in der einfallenden Dunkelheit über diesen Acker lief“, so wendet sie sich an den ermordeten Bruder, dessen Tod und Zerstückelung ihr dann in der von Wolf erzählten Geschichte ebenfalls lediglich zu Unrecht untergeschoben werden, „und dich einsammelte, armer geschundener Bruder, Stück um Stück, Bein um Bein, da hörte ich auf zu glauben.“¹⁴ Und wenn am Ende Medea in Wolfs Darstellung gleichsam ohne menschliche Regung dasteht:

„Wo sie mich auch abtasten mit ihren grausamen Organen, sie finden keine Spur von Hoffnung, keine Spur von Furcht an mit. Nichts, nichts. Die Liebe ist zerschlagen, auch der Schmerz hört auf. (...) Wunschlos horch ich auf die Leere, die mich ganz erfüllt“¹⁵,

so ist dies gerade nicht der Fixierung ihres Charakters als mythischer Figur oder den unscharf-scharfen Konturen eines mythischen Bildes zuzuschreiben, sondern vielmehr das Ergebnis einer historischen, individuellen und in Form eines polyphonen Romans geschilderten Erfahrung. Im Mittelpunkt steht hier der als individuelle Geschichte erfahrene Prozess einer zunehmenden Entmenschlichung durch Umstände, die – so Wolfs nicht unproblematische, vielfach sogar misslungene Motivierung im Roman – zwischen der Bosheit und Charakterschwäche der daran beteiligten Akteure, der Naivität der Heldin, den ideologisch überformten gesellschaftlichen Verhältnissen sowie den nicht zuletzt historischen und alltäglichen Zu- und Wechselfällen oszillieren. Für deren Zusammenfügung zum schlechtestmöglichen Resultat kann freilich dann offensichtlich niemand mehr etwas; oder aber es erscheinen alle als Mitbeteiligte und „alles“ trägt schuld am Untergang der Unschuldigen – außer jener kleinen Gruppe gerechter, weiser und wohlmeinender Frauen und der ihnen zugeordneten Männer, die wie Medeas geliebter Oistros oder die Freundin Arethusa selbstverständlich Künstler sind und sich angesichts der Schlechtigkeit der Welt in ihre Kunst zu flüchten wissen: „Oistros arbeitet wie ein Besessener in seiner Arbeitshöhle, in der er sich verbarrikadiert hat, in die er niemanden hineinlässt.“¹⁶

Sicherlich ist inzwischen der Hang, den im Roman aufgemachten Kontrast zwischen einem naturnah wirtschaftenden, kommunal verfassten Kolchis und einem von Gold- und Machtgier beherrschten Korinth – „Korinth ist besessen von der Gier nach Gold“¹⁷ – auf die Gegenüberstellung von Ost- und Westdeutschland zu übertragen, was beim Erscheinen des Romans viele Rezensenten aufgebracht hatte¹⁸, schwächer

14 Wolf, *Medea*. 1996, S. 95.

15 Ebd., S. 217.

16 Ebd., S. 207.

17 Ebd., S. 35.

18 Vgl. dazu etwa Balzer, Jens: *Tobt nicht, rast nicht, flucht nicht. Die Königin ist nicht Täterin, sondern reines Opfer. Christa Wolf gibt „Medea Stimmen“*. In: *Die Zeit*. Nr. 9 vom 23. Februar 1996, S. 63. Freilich kann die kindische Naivität wohl auch tatsächlich irritieren, mit der Sätze wie „Und was uns am meisten befremdete: man misst den Wert eines Bürgers von Korinth nach der Menge des Goldes, die er besitzt, und berechnet nach ihr die Abgaben, die er dem Palast zu leisten hat“ oder die Rede von einer „Vielzahl dieser

geworden. Ebenso steht es um das Interesse an einer direkten Identifikation der heilkundigen, zauberischen Frauen des Mythos mit den Idealen der Frauenbewegung der 1980er Jahre:

„Ich nahm den Lorbeer, den sie mir zu kauen gaben, der uns in den Rausch versetzte, so das wir Demeter jauchzend durch die Nacht fahren sahen, wir jauchzten mit ihr und begannen unseren Tanz, der immer wilder wurde, den Labyrinthanz. Endlich waren wir ganz bei uns, endlich war ich ganz bei mir.“¹⁹

Allerdings sind die Anchlüsse und damit der Zeitbezug auf die kulturell, zum Teil auch feuilletonistisch kodierten Vorstellungen der 1980er Jahre und ggf. auch die Grenzen des hier aufgebotenen Deutungsmodells der Figur der Medea und der auf sie gegründeten Mythen noch immer deutlich zu erkennen. Dabei handelte es sich um den Ansatz, im Spiegel der Mythen die gewünschte Umstellung zeitgenössischer Gesellschaften und Lebensentwürfe durch eine in den Mythen aufgehobene, freilich in der „männerdominierten“ Rezeptionsgeschichte überformte, umgebogene und auch umgelogene Erinnerung an eine vorpatriarchale, noch nicht den Machtimperativen der Männer und den damit verbundenen Abstraktions- und Manipulationsmechanismen unterworfenen Urgeschichte der Frauen in ihrer Sinnhaftigkeit und in ihren Möglichkeiten zu legitimieren. Würde man allerdings die mit diesen zeitgebundenen Vorstellungen verbundenen, im Roman an vielen Stellen aufgebotenen Hinweise und Motive, auch Werthaltungen, soweit sie sich auf die in den Zusammenhängen der Alternativbewegungen und anderer „Neuer sozialer Bewegungen“ in den 1980er Jahren formulierte Kulturkritik beziehen, als die zentralen Anschlussstellen der Erzählung an den Mythos interpretieren, so bliebe kein großer Spielraum für über die damalige Zeitbezogenheit hinausgehende Anstöße²⁰ mehr übrig. Auch ließe sich die damit verbundene Irritation dann auf das Feld einer moralistisch getönten Kulturkritik beschränken: Den allzu Guten und allzu Schwachen stehen allzu mächtige und in ihrer Gier und Perfidie unersättliche Mächte und einzelne Personen (Männer) gegenüber.

In diesem durchaus kritisch zu gewichtenden Sinne wird der Mythos der Medea in diesem Roman nahezu „zu Ende“ erzählt, ja die Ausarbeitung des Stoffes fällt in ihrer Eindeutigkeit hinter Priestertrugtheorien und andere Modellgeschichten aus dem 18. Jahrhundert zurück²¹, die damals die Kritik gesellschaftlich und politisch illegitimer Machtverhältnisse durch die Inszenierung boshafter Charaktere und deren verschwörerische Manipulation sowie durch den Verweis auf eine unersättlich blutgierige „Masse“ zu motivieren suchten: „Nach einer Totenstille“, so lässt Wolf Medea berichten,

unnützen, aber arroganten Schreiber und Rechner“ (Ebd., S. 35f.), die sicherlich auch dem Bund der Steuerzahler gefallen könnte, formuliert werden.

19 Wolf, Medea. 1996, S. 189.

20 Dies gilt besonders für die Tönungen eines „ostdeutschen“ Blicks auf die westorientierte Bundesrepublik nach 1990.

21 Vgl. dazu Lenk, Kurt: Problemgeschichtliche Einleitung. In: Ders. (Hg.): Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie. Darmstadt Neuwied: Luchterhand 1972, S. 15–59, hier: S. 19–25.

„brach ein Geheul unter den Feiernden aus, das schon lange auf seinen Anlass gewartet hatte. Es kam wie es kommen musste. Die Menge suchte nach Opfern, um ihren Rachedurst zu stillen.“²²

Anders aber als bei Heinrich von Kleist, an dessen „Erdbeben in Chili“ (1807) die hier geschilderte Szene erinnert und das ebenfalls den Ausbruch massenhafter Gewalt und die brutale Ermordung eines eben durch den Massenwahn geforderten Opfers schildert, lässt es Wolf bei ihrer Schilderung der Gewalt nicht bei den *facta bruta* bewenden. Vielmehr nutzt sie diese Vorgänge und funktionalisiert das Geschehen, um erneut sowohl die Unschuld als auch, damit verbunden, die allerdings verzweifelte Moralität ihrer Protagonistin herauszustellen:

„Etwas nie wieder Gutzumachendes war geschehen, und ich hatte meine Hände im Spiel. Die anderen hatte ich gerettet, das galt mir nichts. (...) Es war mir unerträglich erschienen, vor die Wahl zwischen zwei Übeln gestellt zu sein. Ich Törin. Jetzt hatte ich nur noch zwischen zwei Verbrechen zu wählen.“²³

Genau diese Subjektivierung der Geschichte auf die Moralität eines einzelnen Gewissens, die Reduktion der tatsächlich wohl mit der Figur der Medea verbundenen Ambivalenz von Heilkraft und Destruktivität²⁴ auf jene Mischung aus Wohlwollen, mangelnder Urteilskraft und moralisch ausgerichteter Handlungsorientierung macht offensichtlich den Kern der Mythen-Adaption bei Wolf aus. Dies wird noch einmal deutlich in der Gegenüberstellung von „er“ (Akamas) und „ich“ anlässlich einer Opferzeremonie:

„Wenn wir uns auch beide verstellen, so doch aus verschiedenen Gründen ... Aus abgrundtiefer Gleichgültigkeit gegenüber jedermann gibt er sich als der eifrigste unter allen Dienern der Götter, ich, in dem ich mich, so oft ich kann, den Ritualen entziehe, aber schweige, wenn ich an ihnen teilnehmen muss, aus Mitleid mit uns Sterblichen...“²⁵

Die damit in Erscheinung tretende, in den Stimmen des Romans gestaltete Vereinseitigung des Mythos zugunsten eines Lehrtextes geschieht freilich nicht nur um den Preis des Verzichts auf die mit der Figur der Medea verbundene Destruktivität, sondern hat auch zur Folge, dass sich Wolfs Roman an vielen Stellen einer Sphäre annähert, die vom Kitsch kaum zu unterscheiden ist. „Ich musste lachen“, so gut gelaunt darf sich Wolfs Medea ihrer Sexualität versichern,

22 Wolf, Medea. 1996, S. 184.

23 Ebd., S. 186.

24 Vgl. Schlesier, Medeas Verwandlungen. 1998, S. 10: „Im Falle der Medea ist es bereits ihr Name, der ihre ganze Zweideutigkeit sogar in doppelter Weise enthält. Medea bedeutet: ‚die weisen Rat Wissende‘, und ihre Geschichte zeigt, dass sie diese Kraft zum Schlimmen und zum Guten einzusetzen weiß. Einer Gottheit stünde dieser Name am ehesten an. [...] Zu Medea gehört das Verwandeln und das Verwandelt-werden durch Weisheit und Sexualität. [...] Es mag sein, dass diese verwirrende und erhellende, anziehende und abstoßende Verwandlungskraft der Medea zum Kern ihrer Geschichte gehört.“

25 Wolf, Medea. 1996, S. 173.

„wie ich da nackt auf der Matte stand, mich zuerst mit Blicken, dann mit den Händen abstastete, nicht mehr junges, doch immer noch festes Fleisch, das aufblühte unter Oistros Händen, nicht mehr schlank ... doch meine Haut hatte die schöne dunkle Bräune behalten, meine Hand- und Fußgelenke waren schmal geblieben...“.²⁶

Natürlich, und dies macht noch immer den Reiz der Beschäftigung mit Christa Wolfs Mythenbearbeitung aus, lassen sich die meisten Motive, Figuren und Versatzstücke der erzählten Geschichte – so auch schon für Wolfs „Kassandra“²⁷ (1983) – in den diversen Fassungen der Geschichte Medeas in den antiken Quellen selbst wiederfinden.²⁸ Prominent ist der von Wolf mehrfach aufgegriffene Hinweis darauf, dass Medea auch dort schon nicht immer und offensichtlich auch nicht vor Euripides' Fassung (431 v. Chr.) in der mit ihrer Figur verbundenen Geschichte als die Mörderin ihrer Kinder in Erscheinung tritt.²⁹ Ob sie damit allerdings zu der von Wolf intendierten Vorlage für eine neue Frauenbewegung und für den Beginn einer Umschrift der bislang patriarchalisch machtfixierten Geschichts- und Gesellschaftsverhältnisse dienen kann, muss offen bleiben. Angesichts der Wucht der gezeigten Gewalt und Intrigen sowie der vielfältigen Möglichkeiten zu deren Umdeutung und ideologischen Besetzung, wie sie in den unterschiedlichen Stimmen der Feinde, der Verräter und der Medea gegenüber unverständig Stehenden, also Agamedas und Akamas, Jasons und Glaukes, nicht zuletzt auch des sympathisierenden, dann aber sich auf einen Beobachterstandpunkt zurückziehenden Leukon, im Roman zu Wort kommen, muss Medeas Fluch über ihre persönlichen Feinde: „Ein grässliches Leben komme über euch und ein elender Tod. Euer Geheul soll zum Himmel aufsteigen und soll ihn nicht rühren“³⁰ ebenso verhalten, ja im Ganzen verzweifelt unmotiviert bleiben, wie ihre Selbstbestimmung, die sie an einen leeren Ort geführt hat, an dem sie ohne einen möglichen Gesprächspartner oder Resonanzboden bleibt. – Es sei denn, man interpretiert dies als eine direkte Ansprache an die Lese-Gemeinde der 1990er Jahre³¹: „Niemand da den ich fragen könnte. Das ist die Antwort.“³²

26 Ebd.; siehe auch die Schilderungen des Essens: schmackhafte Fladen, kühler Wein, kostbare Momente.

27 Vgl. dazu Viergutz, Corinna/Holweg, Heiko: „Kassandra“ und „Medea“ von Christa Wolf. Utopische Mythen im Vergleich. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 47 ff., 80 f.

28 Vgl. dazu Ranke Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Reinbek: Rowohlt 1960, Bd. 2, Nr. 151–158, S. 224–249.

29 Vgl. dazu den Briefwechsel zwischen Christa Wolf und der Althistorikerin Margot Schmidt. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs Medea. 1998, S. 18–21.

30 Wolf, Medea. 1996, S. 218.

31 Dass dabei möglicherweise auch die „Sezzerin“ in den Bann gezogen wurde, zeigt der Satzfehler auf S. 176: „dabei blickte ich mich in der Kirche um“, obwohl die Szene doch deutlich in einer Küche spielt.

32 Ebd., S. 218.

Wolfs Romanfigur weist in dieser Hinsicht auf einen Zusammenhang hin, den Walter Benjamin nutzt, um den Unterschied von Erzählung (Mythos) und Roman zu bestimmen: Während der Erzähler, so Benjamins Formulierung, ein „Mann“ sei, „der dem Hörer Rat weiß“³³, etwas, das freilich gerade auch in Benjamins Perspektive an vergangene Zeiten gebunden bleibt, handele der Roman von der Ratlosigkeit der Moderne(n):

„Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat mehr geben kann. (...) Mitten in der Fülle des Lebens und durch die Darstellung dieser Fülle bekundet der Roman die tiefe Ratlosigkeit der Lebenden.“³⁴

Dies freilich unterbietet Wolf, in dem sie „ihre“ Medea jede Menge Rat erteilen lässt und damit die von Benjamin ins Auge gefasste Fallhöhe des Romans sowohl gegenüber dem Mythos als auch gegenüber dem Kitsch unterläuft, ja zugunsten eines kulturkritischen Sittenbildes funktionalisiert.

Während die Medea des Mythos rätselhaft bleibt und gerade darin auch ihre Funktion als Ratwissende erhalten kann, wird sie im Roman als Ratgeberin aller Art zu einer Figur der Ratlosigkeit. Sie wird dadurch ihres mythischen, d. h. vor allem ihres rätselhaft mehrdeutigen Charakters beraubt und in eine Eindeutigkeit der Gesinnung sowie auch einer Haltung zur Welt gestellt, von der keine Irritation und folglich auch keine Erkenntnis mehr ausgehen kann. Gesellschaftskritik und anthropologische Spekulationen werden zu Märchen und Legenden³⁵; aus der Figur eines Rätsels wird ein Beleg der ggf. „richtigen“ Gesinnung.

Mehr noch, als historisch gestaltete Figur, die ihre Individualität und zumal ihre Stimme dem romanhaften Herausgelöstwerden aus dem mythischen Bann einer vermeintlich patriarchalisch und machtlogisch geschaffenen Rezeptionsgeschichte verdankt, wird sie in Wolfs Text selbst zu einem Kolporteur neuer Mythen und Legenden. Diese handeln nun vom „goldenen Zeitalter“ eines Kolchis, in dem das Gold zwar nicht unbekannt war, aber im Unterschied zur Gesellschaft Korinths für wertlos erachtet wurde³⁶, oder von den naturnah lebenden, heilkundigen Geheimgesellschaften wilder Frauen in den Bergen.³⁷ Wenn Medea, wie immer bei Wolf ganz unironisch, von

33 Benjamin, *Der Erzähler*. 1977, S. 388.

34 Ebd., S. 389.

35 Vgl. Wolf, *Medea*. 1996, S. 91 u. p.

36 „Korinth ist besessen von der Gier nach Gold. Kannst Du dir vorstellen, Mutter, dass sie nicht nur Kultgeräte und Schmuck, sondern auch gewöhnliche Gebrauchsgegenstände aus Gold herstellen, Teller, Schalen, Vasen, sogar Skulpturen, und dass man diese Gegenstände zu hohen Preisen rund um ihr Mittelmeer verkauft, selbst aber bereit ist, für unbearbeitetes Gold, für einfache Barren, Getreide, Rinder, Pferde, Waffen zu tauschen.“ Ebd., S. 35.

37 Ebd. S. 183, 188 f. Siehe auch die verletzende Sichtweise der Feindin Agamedea, ebd. S. 81; über die von Wolf dieser Figur in den Mund gelegte Kritik an einer Melting-Pot-Gesellschaft aus „altdeutschem“ Geist wäre noch einmal gesondert zu diskutieren; vgl. ebd., S. 72.

„unseren uralten Legenden, in denen unser Land von gerechten Königinnen und Königen regiert wurde, bewohnt von Menschen, die in Eintracht miteinander lebten und unter denen der Besitz so gleichmäßig verteilt war, dass keiner den anderen beneidete oder ihm nach seinem Gut oder seinem Leben trachtete“³⁸,

spricht, so soll dies weder die naive Sichtweise der Figur charakterisieren noch die Legenden selbst oder den Glauben an sie in Frage stellen. Vielmehr zielt es darauf ab, den Rückhalt des Mythos zu einer Kritik an den negativ bestimmten Verhältnisse Korinths in ihrer zeitaktuellen Gegenwartigkeit zu funktionalisieren. Ihres mythischen Banns entkleidet, wird die Figur der Medea zur Trägerin einer ideologischen Besetzung, die den Glanz des Mythos gegen die billige Münze der Kulturkritik einzutauschen sucht.

Freilich verfolgt auch Pavese Medea-Bezug eine These, die im Vergleich zu Wolf zunächst einmal allerdings ganz in die entgegengesetzte Richtung zu verweisen scheint, stehen doch für ihn im Hinblick auf Medea – „die eine, ... die aus Korinth floh, ... die Kindsmörderin, die Zauberin, du weißt es“³⁹ – gerade die Leiden der Männer im Vordergrund einer ebenfalls tragischen, freilich knapper und schon dadurch weniger eindeutig skizzierten Kultur-Geschichte. Seiner Dialogskizze „Die Argonauten“ hat er – wie auch allen anderen – eine knappe Vorbemerkung vorgeschaltet, die jeweils eine Perspektive auf die Gestalten der Mythen und die von ihnen getragenen Erfahrungen eröffnen soll:

„Dass die jungen Töter von Ungeheuern ... alle Unheil durch Frauen erfuhren, wäre anzunehmen, ginge es auch aus der Überlieferung nicht einhellig hervor: Von einer der grausamsten, von Medea – einer Zauberin, einer Eifersüchtigen und Kindsmörderin – spricht uns langhin und glühend Euripides...“⁴⁰

Tatsächlich ist Pavese selbst von der Vorstellung besessen, dass es zwischen Männern und Frauen weder glückliche noch geglückte Verhältnisse gibt.⁴¹ Seine Lektüre des Mythos der Medea lässt sich in dieser Hinsicht als Gegenentwurf zu Wolfs Roman lesen, wobei auch bereits die Form seiner Dialoge einen Gegensatz zu der oben mit Benjamin bestimmten Form des Romans bildet. Anders als der Roman, der, wie Benjamin mit Rückbezug auf Georg Lukács schreibt, die „Zeit in die Reihe“ der ihn konstituierenden „Prinzipien“⁴² aufgenommen hat und damit sowohl seinen eigenen,

38 Ebd., S. 91.

39 Pavese, Gespräche. 1989, S. 169.

40 Ebd., S. 163.

41 Vgl. dazu zahlreiche Eintragungen in seinem Tagebuch, das nach Pavese Tod 1950 im Jahr 1952 unter dem Titel „Il Mestiere di Vivere“ (dt. 1955) veröffentlicht wurde: Pavese, Cesare: Das Handwerk des Lebens. Tagebuch 1935–1950. München: dtv 1963. Eintrag zum 2. Dezember 1945, S. 233: „Was eine Frau auch zu tun weiß, um dich zu betrügen – erinnere dich, dass sie es wird zu tun wissen, um an deiner Stelle einen andern zu begünstigen. Aber du weißt, dass diese Dinge sind wie der Mythos – sie haben Wert nur in der Einzigartigkeit. Na und?“; vgl. auch S. 29, 120, 157, 277 u. ö.

42 Benjamin, Der Erzähler. 1977, S. 400.

auf ein Individuum hin ausgerichteten Weltentwurf legitimiert als auch im Zuge der Darstellung von zeitlichen Prozessen zugleich destabilisiert:

„[i]ndem er den gesellschaftlichen Lebensprozess in der Entwicklung einer Person integriert, lässt er den ihn bestimmenden Ordnungen die denkbar brüchigste Rechtfertigung angedeihen, Ihre Legitimierung steht windschief zu ihrer Wirklichkeit. Das Unzulängliche wird gerade im Bildungsroman Ereignis“⁴³,

zielen Paveses Dialoge in der von ihm konzipierten Form auf die Sistierung eines Erfahrungsgehalts in einem aus der Zeit genommenen Bild. Sie versuchen in dieser Hinsicht die Strahlkraft und zugleich die Unzugänglichkeit des Mythos zu erhalten. Nahezu tragisch wird damit auch ein Anspruch auf die Unzugänglichkeit der Wirklichkeit entfaltet, ein Anspruch, der in seiner ganzen Tragweite, Pavese zufolge, freilich nur den „Männern“ zugänglich sei. Dementsprechend lautet ein Tagebucheintrag Paveses aus dem Jahr 1947, in dem die „Dialoghi con Leuco“ erscheinen:

„Die Dialoghetti bewahren die Elemente, Gesten, Kennzeichen, Verwicklungen des Mythos, aber sie stehen ab von ihren realen, kulturellen Beziehungen, die verwurzelt sind in einer Geschichte von Aufpfropfungen, Durchzeichnungen, Ableitungen usw. (die sie uns verständlich macht). Sie sehen auch ab von ihrer sozialen Umwelt (die sie den Alten annehmbar machte). Was bleibt, ist das Problem, das von deiner Phantasie gelöst wird.“⁴⁴

Für Pavese, der an dieser Stelle den zu Wolfs Rekurs auf Geschichte und soziale Verhältnisse, in denen und gegen die sich die Individuen mit ihren „Stimmen“ und besonders die Stimme der Medea konstituieren, gegenläufigen Weg geht, sind es weniger die Gesellschaft und die Machtverhältnisse, die ein selbstbestimmtes Leben, etwa die glückliche Vereinigung von Mann und Frau, verhindern. Vielmehr lassen sich Unglück, Leid und Tragik auf eine existenzphilosophisch gedeutete, anthropologische Divergenz zurückführen, die in ihrer Zuordnung der Frau zu den Vorstellungen von Wildnis, Kulturverfall und Untergang⁴⁵ Elemente der Kulturkritik der Jahrhundertwende von 1900 mit älteren und zeitgenössischen misogynen Diskurselementen verbindet⁴⁶ und auf diese Weise auch in historischer und systematischer Hinsicht ein Gegenstück zu Wolfs Ansatz der Rettung einer spezifisch weiblichen Geschichte

43 Ebd., S. 389.

44 Pavese, *Handwerk*. 1963, S. 256.

45 Vgl. dazu Paveses im September 1945 geschriebenen Essay „Die Wildnis“ (*la selva, il selvatico*): „Die Wildnis, die uns hier interessieren soll, ist nicht die Natur, das Meer oder der Wald, sondern das Unvorhergesehene im Herzen unserer Mitmenschen. [...] Die Stadt und die Frauen behandeln uns mit einer solchen Grausamkeit [...] Am Anfang ist immer nur Natur, die Stadt ist eine Landschaft mit Felsen, Bergeshöhen, einem Himmel und unerwarteten Lichtungen, die Frau ein wildes Tier, Fleisch, Umarmungen.“ In: Pavese, *Schriften zur Literatur*. 1977, S. 349.

46 Vgl. dazu Fritz, Horst: *Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle*. In: Bauer, Roger u. a. (Hgg.): *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M.: Klostermann 1977, S. 442–464.

aus den einer Gegenlektüre unterzogenen Überlieferungen des Mythos darstellt. Gleichwohl gibt es aber auch bemerkenswerte Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken und ihrer Bezugnahme auf den Mythos der Medea, die es ermöglichen, beide Lesarten sowohl als diametral einander entgegengesetzte als auch diese gerade durch den Mythenbezug, mehr noch durch die gegensätzlichen Akzente in der Adaption dann doch auch als verbundene Spiegelungen der Geschichte und damit auch als korrelierende Formen der Rezeption dieses Mythos zu lesen.

Nicht nur dass einer Figur mit dem Namen Leukon (männlich) bzw. Leuco (weiblich) in beiden Texten die Rolle eines Referenzpunktes zukommt; bei Wolf ist es der tatenarme, aber gedankenvolle zweite Astronom – immerhin die einzige Nebenfigur, deren Stimme im Roman zweimal zu hören ist –, der u. a. die Funktion hat, anhand von Medeas Selbstaussage: „Es ist dahin gekommen, dass es für meine Art auf der Welt zu sein, kein Muster mehr gibt, oder das noch keines entstanden ist, wer weiß“⁴⁷, in das Geschehen einzuführen. Bei Pavese ist es die als „weiße Göttin“ eingeführte wiedergeborene Prinzessin Ino, Retterin der Schiffbrüchigen, die als Leukothea u. a. zur verständnisvollen Gesprächspartnerin der Kirke wird. Sie tritt natürlich auch bei Wolf auf⁴⁸, darf hier aber Göttin bleiben, wenn sie versucht, sich über ihr Verhältnis zu Odysseus zu erklären. Und auch wenn, wie oben erläutert, die Akzente zwischen einer tragischen Geschichte der Männer und einer ebensolchen der Frauen zwischen Wolfs „Medea“ und Paveses „Gesprächen“ komplementär verteilt sind, erweisen sich die Befunde im Konkreten doch als sehr ähnlich. „Kein Mann“, so Leukothea bei Pavese,

„begreift uns andere und das Tier. Ich habe sie gesehen, deine Männer. Zu Wölfen oder Schweinen geworden, brüllen sie noch wie richtige Menschen. Es ist eine Qual. In all ihrer Klugheit sind sie recht roh.“⁴⁹

Ebenso treten nun – mit Ausnahme der „guten“ Künstler – auch bei Wolf die Männer in Erscheinung, obwohl dort ihre Rohheit nicht so sehr ins Tragische und anthropologisch Unwandelbare gewendet als vielmehr im Sinne einer historischen, also auch veränderbaren Altlast behandelt wird. So diametral im Ansatz und in der Intention sich beide Werke gegenüberstehen, so klar entsprechen sie sich in einer Diagnose, die nun ebenfalls nach beiden Seiten hin nicht das letzte Wort sein, aber immerhin aufgeboten werden kann, um klare Konturen zwischen den Geschlechtern zu ziehen.

Christa Wolf zitiert im Vorspruch zu ihrem 11., der Stimme der Medea gewidmeten Kapitel die italienische, feministische Philosophin Adriana Cavarero (*1947):

„Die Männer, die von dem Geheimnis ausgeschlossen sind, Leben hervorzu-
bringen, finden im Tod einen Ort, der, da er das Leben nimmt, als mächtiger
angesehen wird als sie selbst.“⁵⁰

47 Wolf, Medea. 1996, S. 161.

48 Ebd., S. 98.

49 Pavese, Gespräche. 1989, S. 145.

50 Wolf, Medea. 1996, S. 215; zit. nach Cavarero, Adriana: In Spite of Plato (1995); dt. Platons Töchter. Hamburg: Rotbuch 1997.

So sieht es auch Pavese, wenn er von den Argonauten als den jungen Töttern⁵¹ spricht und dazu Jason berichten lässt: „wir waren wie Götter,...doch gerade das verlockte uns, tödliche Dinge zu tun“⁵², um im Anschluss daran die Destruktivität der Männer aus ihrer Liebesunfähigkeit und einem Missverhältnis zwischen Mann und Frau zu bestimmen, das die Männer auf den Weg des Tötens und der Todesverherrlichung führte:

„Immer beansprucht der Mann, bei ihr [die Frau als Göttin – der Verf.] zu schlafen – dann merkt er, dass er es zu tun hatte mit sterblichem Fleisch, mit dem armen Weib, das ihr seid und das alle sind. Und dann wird er rasend – sucht Gott zu werden auf andere Art.“⁵³

Geht hier bei Pavese die Naturalisierung des Geschlechterverhältnisses in Ideologie über, so streift Wolfs Adaption der Medea als einer historischen Figur der Frauengeschichte den Kitsch. Sicherlich leben beide Entwürfe von der Unerschließbarkeit der im Bild und in der Geschichte der Medea gefassten Rätsel, von der Nicht-Abbaubarkeit der damit verbundenen Irritation und Spannung. Cesare Pavese nutzt diesen Bezug zu einer heute – zum Glück – weitgehend nur noch historisch erschließbaren Mythisierung des Geschlechter-Verhältnisses und setzt in dieser Hinsicht die bekannte Rezeptionsgeschichte ein Stück weit fort.⁵⁴ Christa Wolfs Versuch, sich aus dem Rückbezug auf den Mythos Deutungsmöglichkeiten für Fragestellungen der Gegenwart zu erschreiben, scheitert dagegen an der Uneinholbarkeit des Mythos, aber auch an der historischen Unzulänglichkeit der zu Anfang ihres Romans gestellten Fragen. Vielmehr wird, um eine Formulierung Goethes aus seinem 1813⁵⁵ geschriebenen Aufsatz „Shakespeare und kein Ende!“ zu variieren, zu Vieles hinsichtlich der Motive und Umstände, erst recht der Figuren und der Stimmen, „verschwätzt“, während die Figur der mythischen Medea ihr Geheimnis bewahrt.

51 Vgl. Pavese, Gespräche. 1989, S. 163.

52 Ebd., S. 167.

53 Ebd., S. 168.

54 Vgl. dazu die Texte und Kommentare bei Lütkehaus, Mythos Medea. 2007, S. 21 ff., 313–354.

55 Zuerst abgedruckt im „Morgenblatt für Gebildete Stände“, Nr. 113, die im Dezember 1815 erschien; zit. nach Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. München: dtv 1982, S. 287–298, hier: S. 289.

Anna K. Kuhn

Christa Wolfs „Ein Tag im Jahr“ – Das Tagebuch als Alltagsgeschichte

“The metaphysics of man is the same in the private sphere as in the public one. [...] [F]orgetting [...] is the great private problem of man: death as the loss of the self. But what is this self? It is the sum of everything we remember. Thus, what terrifies us about death is not the loss of the future but the loss of the past. Forgetting is a form of death ever present within life. [...] But forgetting is also the great problem of politics. When a big power wants to deprive a small country of its national consciousness it uses the method of *organized forgetting*. [...] A nation which loses awareness of its past gradually loses its self. [...] Politics unmasks the metaphysics of private life, private life unmasks the metaphysics of politics.”¹

Das Tagebuch war schon immer für Christa Wolfs literarisches Schaffen wichtig. Bereits in ihrem frühen Essay „Tagebuch-Arbeitsmittel und Gedächtnis“ (1964)² erkennt Wolf die Bedeutung dieser Gattungsform an: Für sie fungiert das Tagebuch als ein Mittel, um gegen das Vergessen anzukämpfen, aber auch in der Form des Arbeitstagebuchs als experimenteller, vorliterarischer Rohstoff, d. h. als ein Vehikel, das dem Autor ermöglicht, Material durchzuspielen, Figuren zu entwerfen und wieder zu verwerfen. In der minutiösen Schilderung eines einzigen Tagesablaufs sind einige ihrer literarischen Texte, z. B., „Juninachmittag“ (1965), „Störfall“ (1986), „Was bleibt“ (1990), und „Wüstenfahrt“ (1999/2005) sowie Teile von „Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra“ (1983) oder ihres jüngsten Werkes „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ (2010), dem Tagebuch formell verpflichtet.

Wolfs Arbeitstagebuch ist sowohl von ihrem umfangreicheren, intimeren, privaten, (noch) nicht für die Öffentlichkeit vorgesehenen Tagebuch abzuheben als auch von dem 2003 publizierten Band „Ein Tag im Jahr. 1960 – 2000“, in dem Wolf mit ihren 41 den Alltag beschreibenden Jahrestagen³ eine umfangreiche, punktuelle Alltagsge-

1 Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*. Translated by Michael Henry Heim. Afterward: A Talk With the Author. New York: Penguin 1981, S. 234 – 235.

2 Wolf, Christa: *Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1959 – 1974*. Christa Wolf Werkausgabe. Hrsg. von Sonja Hilzinger. Bd. 4. München: Luchterhand 1999, S. 59 – 75.

3 Allerdings hält Wolf nicht immer die temporalen Regeln ein. Oft wird früher Erlebtes oder Gedachtes in die gegenwärtige Tageseintragung miteingebracht. Manchmal vergisst sie, dass es sich um den Tag des Jahres handelt und protokolliert den Tagesablauf rückblickend erst später. Der Jahrestag 1970 fungiert sogar auf zwei Zeitebenen. Er wurde vom 3. bis

schichte der DDR⁴ vorlegt. In einem Interview mit dem „Spiegel“ vom 8. September 2003 bekennt Wolf einerseits ihre Faszination am Alltag, andererseits ihr Bedauern darüber, dass er allzu häufig vergessen würde, und gibt zu: „Im normalen [privaten – die Verf.] Tagebuch schreibe ich über diese Alltagsdinge kaum.“⁵ Mit „Ein Tag im Jahr“ schafft Wolf eine neue Gattungsform, die man am zutreffendsten als literarische Alltagsgeschichte bezeichnen könnte, und schöpft somit erst das volle Potential des Tagebuchs (dieser oft als weiblich anerkannten Gattungsform) aus.⁶

Die ursprüngliche Anregung für „Ein Tag im Jahr“ empfing Wolf durch einen Aufruf der sowjetischen Zeitung „Iswestija“ im Jahre 1960 an alle Schriftsteller der Welt, ihre Erlebnisse an einem einzigen Tag, und zwar dem 27. September, so präzise wie möglich zu beschreiben; ein Aufruf, der auf das 1935 von Maxim Gorki eingeleitete Unternehmen „Ein Tag der Welt“ zurückzuführen ist.⁷ Die damals linientreue Sozialistin Christa Wolf stellte sich dieser Aufgabe⁸, die durchaus im Sinne der in der DDR Anfang der 1960er Jahre vorherrschenden ‚Ankunftsliteratur‘ zu verstehen war.⁹ Später entschied sie, diese Eintragungen für sich weiterzuführen. 41 dieser Tagesbucheintragungen liegen nun in dem Band „Ein Tag im Jahr“ vor und formen einen einzigartigen, (auto)biographischen „Längsschnitt, der in der Konzentration auf Alltag die unmerklichen Veränderungen, die das Leben bestimmen, fixiert“¹⁰ und

zum 7. Oktober während einer Bulgarienreise geschrieben und protokolliert sowohl die Gegenwartsebene des Aufenthalts in Varna, Bulgarien, als auch rückblickend die Ereignisse des 27. Septembers in Kleinmachnow.

- 4 „Ein Tag im Jahr“ bietet natürlich auch Einblicke in Wolfs Leben in dem Jahrzehnt nach der Wende. Dieser Beitrag jedoch wird sich hauptsächlich mit den DDR-Jahren beschäftigen.
- 5 Jeder Tag ist eine Erzählung. Interview mit Volker Hage und Mathias Schreiber. In: *Der Spiegel*, 37 (2003). S. 192 – 198, hier: S. 192. In Wolfs literarischen Texten dagegen, spielt der Alltag eine bedeutende Rolle. Siehe hierzu: Von Ankum, Katharina: *Christa Wolfs Poetik des Alltags: Von Juninachmittag bis Was bleibt*. In: Brandes, Ute (Hg.): *Zwischen Gestern und Morgen: Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*. Peter Lang: Berlin: 1992, S. 183 – 198.
- 6 Da Frauen weniger Veröffentlichungsmöglichkeiten hatten als Männer und, an den Haushalt gebunden, auch weniger Zeit, sich mit längeren literarischen Formen zu beschäftigen, pflegten sie sich häufig kürzeren, privateren Formen wie dem Gedicht, dem Brief oder dem Tagebuch zu widmen. Dieses Phänomen lässt sich bereits bei den deutschen Romantikerinnen Rahel von Varnhagen und Karoline von Günderrode erkennen.
- 7 Wolf, Christa: *Mein siebenundzwanzigster September*. Vorwort zu *Christa Wolf: Ein Tag im Jahr. 1960 – 2000*. München: Luchterhand 2003, S. 5. Alle folgende Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und werden in Klammern als Tj mit Seitenzahl im Text angegeben.
- 8 Das von der „Iswestija“ geplante Buch kam, wie Wolfs Biograph Jörg Magenau mitteilt, allerdings nie zustande. Wolfs Beitrag „Halle, Dienstag, 27. September 1960“ erschien erst vierzehn Jahre später in: *Neue Deutsche Literatur*, 22 (1974). Vgl. Magenau, Jörg: *Christa Wolf: Eine Biographie*. Berlin: Kindler 2002, S. 125.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.

uns die Entwicklung der Autorin von der Zeit des Bitterfelder Wegs bis hin zum (wieder)vereinigten Deutschland illustriert.

Angespornt durch die existenzielle Frage, wie der Alltag sich in erlebte Zeit, „[j]edenfalls in einen Lebenslauf“ verwandelt, und getrieben von dem „Horror vor dem Vergessen“ (Tij 5), versucht Wolf durch diese jährlichen Tagebucheintragen gegen den unaufhaltsamen „Verlust von Dasein“ anzuschreiben. Indem sie es immer wieder unternimmt, ihre Erfahrungen an einem einzigen Tag, der stellvertretend für viele andere Tage stehen könnte, in ihren eigenen Worten festzuhalten und zum Ausdruck zu bringen, hofft sie „ein[en] zuverlässige[n] Stützpfiler für das Gedächtnis“ zu konstituieren, der dabei hilft, gegen „Vergänglichkeit und Vergeblichkeit als Zwillingsgeschwestern des Vergessens“ (Tij 6) anzugehen. In ihrem Versuch, festzuhalten, was sie an einem bestimmten Tag „erlebt, gedacht und gefühlt“ hat, teilt Wolf unter anderem ihre Erfahrungen, Erinnerungen, Träume sowie ihre Kommentare zu aktuellen politischen und kulturpolitischen Ereignissen mit. Wie sie im Vorwort zu „Ein Tag im Jahr“ postuliert:

„Ich notierte [...] auch die Zeitereignisse, die mich in Bann hielten, politische Vorgänge, die mich betrafen, den Zustand des Landes, in dem ich bis 1989 Anteil nehmend lebte, und – das war nicht vorhersehbar gewesen – die Phänomene des Zusammenbruchs der DDR und die des Übergangs in eine andere Gesellschaft, einen anderen Staat“ (Tij 6).

Dadurch werden Wolfs „private“ Überlegungen mit Öffentlich-politischem durchdrängt und die ursprünglichen, als Stütze des persönlichen Gedächtnisses gedachten Tagebucheintragen als ein Ganzes zur Chronik des Alltagslebens der Schriftstellerin, aber auch zu einer Geschichte der Gesellschaft, in der sie lebt.

Wolfs Tagebücher sind, wie überhaupt ihr gesamtes Schreiben, als ein bewusstes Schwimmen gegen den Strom des Vergessens zu begreifen. Gleichzeitig sind sie Ausdruck ihrer Ästhetik der *subjektiven Authentizität* und ein Mittel zur Selbsterkenntnis. „Subjektivität bleibt wichtigstes Kriterium des Tagebuchs“ (Tij 7), behauptet Wolf, und so mag das Tagebuch für sie einen besonders wichtigen Stellenwert eingenommen haben in der Zeit, in der sie sich literarisch mit der „Schwierigkeit ‚ich‘ zu sagen“ auseinandersetzte, d. h. in der Zeit, in der sie es noch nicht vermochte, literarische Werke in der ersten Person zu erzählen.¹¹

Wurde Subjektivität zu DDR-Zeiten als ein Verstoß gegen das normative kollektiv sozialistische Bewusstsein bewertet, so verweist Wolf in ihrem Vorwort auf den gegenwärtigen Mangel an Subjektivität in der Markt-, Kosum- und Mediengesellschaft. Laut Wolf bedeutet heutzutage Subjektivität

11 Diese Zeit hielt allerdings sehr lange an; außer der frühen und für ihr Schreiben so wichtigen Erzählung „Juninachmittag“ begleitete die „Schwierigkeit ‚ich‘ zu sagen“, die Wolfs Roman „Nachdenken über Christa T.“ (1969) prägte und die Erzählstruktur von „Kindheitsmuster“ (1977) determinierte, auch viele ihrer folgenden Texte. Erst Wolfs spätere Werke, z. B. „Kassandra“ (1983), „Was bleibt“ (1990), „Leibhaftig“ (2002) oder „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ (2010) sind in der Ersten Person verfasst.

„ein Skandalon in einer Zeit, in der wir mit Dingen zugeschüttet und selbst verdinglicht werden sollen; auch die Flut scheinbar subjektiver schamloser Enthüllungen, mit denen die Medien uns belästigen, ist ja kühl kalkulierter Bestandteil dieser Warenwelt“ (Tij 7 – 8).

Nur durch „die Entfaltung und auch durch die Veräußerung unserer Subjektivität“ könnten wir „diesem Zwang zur Versachlichung“ entkommen und ihm entgegenreten (Tij 8). Mit dem Bekenntnis, dass das Bedürfnis, „gekannt zu werden, auch mit seinen problematischen Zügen, mit Irrtümern und Fehlern“, aller Literatur zugrunde liege und auch ein Antriebsmotiv für „Ein Tag im Jahr“ gewesen sei (Tij 8), reiht Wolf dieses Buch explizit in ihr Gesamtwerk ein.¹²

Da der Zufall, d. h. das, was sich an einem jeweiligen 27. September ereignet (hat), den Inhalt der Tagebucheintragungen in „Ein Tag im Jahr“ (mit)bestimmt, misst Wolf ihnen einen höheren Grad an Spontanität und Authentizität bei, als denen in ihrem als Rohstoff für literarisches Schreiben konzipierten Arbeitstagebuch. Doch was bedeutet es, wenn dieses ursprünglich private Tagebuch nun zur Veröffentlichung umfunktioniert wird? Wie ist diese neue hybride Form des Tagebuchs, diese reizvolle Mischung aus Privat-Alltäglichem und Politisch-Öffentlichem einzuordnen und zu bewerten? Und was veranlasste Wolf dazu, „Ein Tag im Jahr“ zu einer Zeit zu publizieren, in der im Westen noch versucht wurde, die DDR als ein totalitäres Regime und infolgedessen mehr oder weniger implizit als Nachfolger des NS-Staates zu diskreditieren?¹³ Schließlich bedeutete das für Wolf, die DDR würde in die gesamtdeutsche Geschichtsschreibung infolge dieser Abwertungen von Seiten der kapitalistischen Sieger nur verzerrt eingehen oder gar vollständig aus der Geschichte gestrichen werden. „Ein Tag im Jahr“ erschien demgegenüber aber auch zu einer Zeit, in der in den ‚neuen Bundesländern‘ das Phänomen der ‚Ostalgie‘ sich ausbreitete als ehemalige DDR-Bürger, die unter den finanziellen und psychologischen Schwierigkeiten litten, sich der neuen Marktgesellschaft anzupassen, sich ein verklärtes und damit ebenfalls verzerrtes Bild der DDR entwickelten.

Das Jahr 2003, in dem „Ein Tag im Jahr“ veröffentlicht wurde, war allerdings für Wolf persönlich eine Zeit, zu der sie die gravierendsten Folgen der Wende bereits ausgestanden hatte. So lagen etwa die aggressiven *ad feminam* Angriffe der westdeutschen Medien bereits hinter ihr. Ausgelöst durch die Publikation ihrer 1979 für die Schublade geschriebenen, jedoch 1990 veröffentlichten Geschichte ihrer Überwachung durch die Stasi „Was bleibt“ wurde Wolf als „Staatsdichterin der

12 Das Bedürfnis, gekannt zu sein, als ein gesellschaftliches Pendant zur individuellen Selbsterkenntnis ist ein Motiv, dass die zwischenmenschlichen Beziehungen in einem Großteil ihrer Werke bestimmt. Explizit wird es in „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“, „Kein Ort. Nirgends“ (1979) und „Kassandra“ (1983) erörtert.

13 Zwar war dies 2003 nicht mehr in der krassen Form wie in der Zeit kurz nach der Wende vorzufinden, doch waren die Auswirkungen dieses Totalitarismus-Diskurses zu dieser Zeit noch spürbar.

DDR“ stilisiert und angegriffen.¹⁴ In dem darauffolgenden ‚deutsch-deutschen Literaturstreit‘ handelte es sich darum, die DDR-Literatur unter dem Begriff der ‚Gesinnungsästhetik‘ im Ganzen abzuwerten. Die Angriffe auf Wolf erreichten schließlich ihren Höhepunkt, als ihre letztendlich unbedeutende Arbeit als ein IM der Stasi publik wurde. Ihr neunmonatiger Aufenthalt als Fellow des Getty-Instituts in Santa Monica hatte Wolf dann den nötigen Abstand verschafft, sich ihrer sogenannten Stasi-Vergangenheit öffentlich zu stellen.¹⁵ Mit der Veröffentlichung von „Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog“¹⁶ im Jahre 1993, in der Wolf ihre IM-Akte sowie Medienreaktionen und Briefe zusammen mit Auszügen aus ihrer ‚Opfer‘-Akte publizierte, nahm sie der Mehrzahl ihrer Kritiker den Wind aus den Segeln; die Debatte um Wolfs Stasi-Vergangenheit war, wie Jörg Magenau mit Recht bemerkt, damit in sich zusammengefallen.¹⁷ Bereits 1990 wurde Wolf der Ehrendokortitel sowohl der Universität Hildesheim als auch der der Freien Universität Brussel verliehen. Im selben Jahr noch erhielt sie den französischen Orden „Officier des arts et des lettres“ sowie den italienischen Orden „Premio Mondello“. 1997 kam dann noch der französische „Prix Écureuil de Littérature Étrangère“ dazu.¹⁹ Diese Ehrungen im In- und Ausland zusammen mit dem Erscheinen der dreizehnbändigen Werkausgabe im Luchterhand Verlag (1999 – 2003) sowie Magenaus 2002 veröffentlichter, umfangreicher und durchaus positiver Wolf-Biographie trugen deutlich zur Wolfs ‚Rehabilitierung‘ im Westen bei.²⁰ Seit 1989 hatte Wolf in Berlin einem monatlichen Gesprächskreis

14 Siehe hierzu Kuhn, Anna K.: „Eine Königin köpfen ist effektiver als einen König köpfen“: The Gender Politics of the Christa Wolf Controversy. In: German Monitor, 31 (1994): Women and the *Wende*, S. 200 – 215.

15 Auf die persönliche, literarische Verarbeitung dieser für Wolf durch ihre Stasi-Geschichte so traumatischen Zeit mussten Wolf-Leser bis zur Publikation von „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ 2010 warten.

16 Vinke, Hermann (Hg.): Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation. Luchterhand: Hamburg 1993.

17 Magenau, Christa Wolf. 2002, S. 431.

18 Den „Premio Mondello“-Orden erhielt Wolf für die italienische Übersetzung von „Sommerstück“. Siehe Gerhard Wolfs Anmerkungen zu „Ein Tag im Jahr“ (Tij 651).

19 Wolf erhielt diesen Preis zusammen mit ihrem Übersetzer Alain Lance (Tij 653).

20 Magenau weist darauf hin, dass Wolf in der deutschen Öffentlichkeit bereits 1990 ein positives Echo erhielt. In einer Umfrage des Allenbacher Instituts für Meinungsforschung nach den hundert einflussreichsten Frauen Deutschlands im September 1990 sei Christa Wolf auf Platz 25 gekommen und somit sowohl Steffi Graf (Platz 45) als auch Alice Schwarzer (Platz 45) weit voraus. Vgl. Magenau, Christa Wolf. 2002, S. 415. Christa Wolfs Tod im Dezember 2011 wurde leider von den deutschen Medien zum Anlass genommen, ihre sogenannte Stasi-Vergangenheit erneut hervorzuheben. Das in den Nachrufen häufig entworfene verzerrte Bild Wolfs entspricht in vieler Hinsicht jenes des Literaturstreits; Christa Wolf sollte offenbar in die deutsche Literaturgeschichte als DDR-Staatsdichterin eingehen. Gegen eine solche Fehlinterpretation ihrer Bedeutung für die deutsche Nachkriegsliteratur protestierte Sonja Klocke in einem Vortrag auf der German Studies Association Konferenz in Milwaukee, Wisconsin im Oktober 2012. Ihr Aufsatz „The Triumph of

vorgesessen, zu dem sie persönlich führende Politiker und Intellektuelle aus Ost und West zur Diskussion über aktuelle und kulturelle Probleme einlud. Nach ihrer Rückkehr aus den USA nahm Wolf ihren Gesprächskreis wieder auf und gliederte sich in das rege Berliner Intellektuellen-Leben wieder ein. Somit hatte die durch die Wende für kurze Zeit ins Abseits geratene Autorin lange vor der Publikation von „Ein Tag im Jahr“ auch im Osten Deutschlands nach 1990 ihren renommierten Platz wieder eingenommen.

Es ist anzunehmen, dass Wolf sich zur Veröffentlichung ihrer 41 tagebuchartigen Eintragungen entschied, gerade *weil* sie erneut eine breite und vor allem gesamtdeutsche Anerkennung genoss. Die Erkenntnis, dass diese Eintragungen letzten Endes ein historisches Dokument, also ein „Zeitzeugnis“ seien, habe, so Wolf, wesentlich zu ihrem Entschluss beigetragen, ja sie sei der ausschlaggebende Grund dafür gewesen, diese Texte zu publizieren (Tij 8). Im Vorwort erläutert Wolf, warum sie es „als eine Art Berufspflicht“ betrachtet habe, diese Tagebucheintragungen der Jahre 1960 bis 2000 zu veröffentlichen:

„Unsere jüngste Geschichte scheint mir Gefahr zu laufen, schon jetzt auf leicht handhabbare Formeln reduziert und festgelegt zu werden. Vielleicht können Mitteilungen wie diese dazu beitragen, die Meinungen über das, was geschehen ist, im Fluß zu halten, Vorurteile noch einmal zu prüfen, Verhärtungen aufzulösen, eigene Erfahrungen wiederzuerkennen und zu ihnen mehr Zutrauen zu gewinnen, fremde Verhältnisse etwas näher an sich heranzulassen ...“ (Tij 8).

Wolf lässt erkennen, dass „Ein Tag im Jahr“, wie viele ihrer Texte, die nach der Wende erschienen sind, im Rahmen einer *Gegenwartsbewältigung*²¹ zu verstehen ist. Durch ihre Aufforderung an LeserInnen, den Reduktions- und Verdinglichungsprozess, der durch die (Wieder)Vereinigung Deutschlands und die Abwicklung der DDR hervorgerufen wurde, entgegenzuwirken, unterstreicht sie außerdem die Bedeutung, die sie der Literatur beimisst, aufs Neue. „Ein Tag im Jahr“ ist nicht nur an die Westdeutschen adressiert, die allzu leichtfertig vierzig Jahre DDR-Geschichte verwerfen möchten, es richtet sich auch an die Ostdeutschen, die, unter den Missständen der (Wieder)Vereinigung und den neuen Marktverhältnissen der BRD leidend, sich als Verlierer der Geschichte betrachten und die „guten alten Zeiten“ der DDR wieder herbeisehnen, sowie an die bundesrepublikanischen Medien, die diese Ostalgie propagieren. Indem

Obituary: Constructing Christa Wolf for the Berlin Republic“ erscheint demnächst in „German Studies Review“.

21 Ich verwende hier den Begriff *Gegenwartsbewältigung* zum Einen, um den Prozess der Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit und der (Wieder)Vereinigung Deutschlands von dem Begriff der *Vergangenheitsbewältigung*, der bekanntlich im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit gebraucht wird, sowohl abzugrenzen als auch auf die Ähnlichkeiten zwischen beiden Phänomenen hinzudeuten. Zum Anderen soll der Begriff einsehbar machen, wie brisant und aktuell die Auseinandersetzung mit dieser neuen „jüngsten Geschichte“ Deutschlands zur Zeit der Veröffentlichung von Wolfs Text noch war.

Wolfs Tagesbucheintragungen uns Lesern Einblick in 41 Jahre Alltagsleben gewährt, sowohl zu DDR- als auch zu gesamtdeutschen BRD-Zeiten, soll einer einseitigen, vereinfachenden Geschichtsauslegung sowohl im Westen als auch im Osten entgegengesteuert werden. Im „Spiegel“-Interview nimmt Wolf explizit zum Thema der Gegenwartsbewältigung Stellung:

„Erst war die DDR reduziert auf Unrechtsstaat, jetzt wird, was man Anfang der neunziger Jahre demontierte, als Kuriositätenkabinett vorgeführt. Die Ostalgie-Welle ist genauso eine oberflächliche Verfälschung der Wirklichkeit wie das Klischee vom Stasi-Staat. Das beweist: Die DDR ist noch kein abgeholtenes Thema“.²²

Um die Authentizität der Tagebucheintragungen zu gewährleisten, hat Wolf, wie sie im Vorwort betont, bei der Veröffentlichung von „Ein Tag im Jahr“ der „Versuchung [widerstanden – die Verf.], frühere Fehlerurteile, ungerechte Einschätzungen aus heutiger Sicht zu korrigieren“ (Tij 7). Doch neben den 41 Tagebucheintragungen finden sich in dem Band auch zwanzig Collagen. Diese von Martin Hoffmann, dem Lebenspartner von Wolfs jüngerer Tochter Tinka, angefertigten Collagen wurden erst im Nachhinein, d. h. im Hinblick auf die Publikation des Tagebuchs, hinzugefügt.²³ Dadurch können die Collagen als eine weitere Erzählebene interpretiert werden, die es Wolf doch ermöglichte, „aus heutiger Sicht“ bzw. aus der Perspektive des Jahres 2003 ‚Neues‘ in ihr Tagebuch einzubringen, ohne dabei die Authentizität des früher Geschriebenen zu beeinträchtigen.²⁴ Die zum großen Teil aus Fotomontagen bestehenden Collagen versammeln Fotos aus Wolfs alltäglicher Privatsphäre – häufig ist sie selbst abgebildet – und Bilder von welthistorischer Bedeutung, was die Verwobenheit von Privatem und Öffentlichem, die in den Eintragungen zu finden ist, widerspiegelt und die Dichotomie zwischen dem Persönlichen und dem Politischen aufhebt.

Manche Collagen unterstreichen den Inhalt des Geschriebenen, andere haben hingegen wenig unmittelbaren Bezug zu den Tagebucheintragungen und können daher als Ergänzung oder Akzentverschiebung zum geschriebenen Text verstanden werden. Einige politisch brisante Fotos füllen dabei Leerstellen im literarischen Text aus und können insofern als (Selbst)Korrektur oder selbst-reflexive Ergänzung zum geschriebenen Wort ausgelegt werden. Einige Fotos sind dabei in einer Weise zugeschnitten, dass sie das Gefühl der Verfremdung, das in mehreren Eintragungen zum Ausdruck gebracht wird, intensivieren. So werden zum Beispiel Körperteile, besonders Hände,

22 „Jeder Tag ist eine Erzählung“, *Der Spiegel*. 2003, S. 197.

23 Merkwürdigerweise werden die Collagen weder von Wolf erwähnt noch wurden sie meines Erachtens bislang in der Sekundärliteratur genügend beachtet.

24 Der Schutzumschlag zu „Ein Tag im Jahr“ bietet Folgendes zu Hoffmanns Collagen an: „Seine Collagen für dieses Werk eröffnen – zu Christa Wolfs Beschreibungen eines Tages – Blicke auf das zeithistorische Umfeld des von ihm gewählten Jahres“. Es ist allerdings anzunehmen, dass Wolf sowohl an der Auswahl der Jahre als auch bei der Wahl der in den Collagen darzustellenden zeithistorischen Ereignissen beteiligt war.

durch extreme Nahaufnahmen, verdinglicht oder abgebildete Figuren enthauptet.²⁵ Erst eine Untersuchung über das Verhältnis bzw. über die Spannung zwischen den literarischen und graphischen Texten offenbart, was „Ein Tag im Jahr“ als ein Ganzes sowohl über das Alltagsleben der Person und Autorin Christa Wolf als auch über die Geschichte der DDR aussagt.²⁶

Wolfs Tagebucheintragungen zu den Jahren 1961, 1963, 1965, 1968, 1970, 1972, 1973, 1976, 1978, 1980, 1981, 1983, 1986, 1988, 1989 1990, 1992, 1995, 1998 und 2000 werden durch Fotomontagen ergänzt. Eine eingehende Analyse aller zwanzig Fotomontagen, die sicher aufschlussreich wäre, ist im Rahmen dieses Beitrags aber leider nicht möglich. Stattdessen sollen an dieser Stelle einige repräsentative Collagen im Hinblick auf die unterschiedlichen Funktionen, die sie erfüllen, *pars pro toto* besprochen werden.

Auffallend ist zunächst, dass die Jahre, die sich in „Ein Tag im Jahr“ als Zeiten der Krise für die Autorin herausstellen, und zwar 1965, 1968, 1976, 1988 bis 1990 und 1992, jeweils mit einer Collage versehen werden. Die Fotos, die diese Krisenzeiten begleiten, beziehen sich weitgehend auf die in den Eintragungen erwähnten politischen Ereignisse und bekräftigen somit den Inhalt des schriftlichen Textes. Die Collage zum Jahr 1965 zum Beispiel, dem für Wolf verhängnisvollen Jahr des 11. Plenums des ZK der SED (Tij 77), wird durch drei Fotos, die eindeutig offizielle Versammlungen darstellen, beherrscht. Rechts unten ist ein weiteres Foto von einem großen Mikrophon eingefügt, das vor einem langen Vorhang²⁷ auf einem leeren Podium steht; über diesem Foto befindet sich ein kleines, verschwommenes Brustbild von Christa Wolf selbst. Diese arrangierte Gegenüberstellung der einzelnen ‚kleinen‘ Frau und der vielen Männer, die vorwiegend die Versammlung(en) bildeten, vermag es, die Angst und das Gefühl der Bedrängnis, das Wolf bei ihrer Rede auf dem Plenum überfiel, lebhaft zu vermitteln (Tij 76).

Auf eine ähnliche Weise bringt die Collage zum Jahr 1968 (Tij 117), die zum größten Teil aus Fotos zum „Prager Frühling“ bzw. seiner Unterdrückung zusammengesetzt ist, sowohl die Vorfreude auf die ersehnte Erneuerung des Sozialismus als auch die

25 Die Collage zum Jahr 1976 (Tij 207) z. B. enthält mehrere Extremnahaufnahmen von (vermutlich Wolfs) Händen: beim Unterschreiben eines Dokuments (des Biermann-Protestbriefs?), beim Vorzeigen einer Telefonwanze, bei der Arbeit an einem Manuskript. Bei diesem sowie einem anderen Foto entsteht dabei der Eindruck, die abgebildeten weiblichen Figuren seien kopflos. Ein weiteres markantes Beispiel einer solchen ‚Enthauptung‘ ist in der Collage zum Jahr 1998 (Tij 593) zu finden.

26 Siehe auch Costabile-Heming, Carol: Where Public and Private Intersect: The Intermingling of Spheres in Christa Wolf's *Ein Tag im Jahr*. In: *Orbis Litterarum* 60, 2005, H. 4, S. 278 – 292. Costabile-Hemings Aufsatz wurde mir erst nach Abschluss dieses Beitrags bekannt. Sie kommt zu ähnlichen Ergebnissen, was die Vermengung von Privatem und Öffentlichem in „Ein Tag im Jahr“ angeht, lässt allerdings die Collagen außer acht.

27 Die Tatsache, dass der Vorhang eine vergrößerte Nahaufnahme des Vorhangs in dem darüberliegenden Foto von der Versammlung zu sein scheint, deutet darauf hin, dass beide sich wohl auf die gleiche Versammlung, vermutlich die des 11. Plenums, beziehen.

tiefe Erschütterung in Anbetracht der Zerstörung dieser Hoffnung zum Ausdruck. Besonders wirkungsvoll wird dabei die ungeheure Bedeutung der historischen Ereignisse von 1968 durch die technische Auflegung einer die einzelnen Fotografien aufteilenden, viskosen Masse, die den Riss, der durch den Einmarsch der sowjetischen Panzer hervorgerufen wurde, versinnbildlicht. Die Collage ergänzt und erweitert dadurch kontextuell Wolfs schriftlichen Eintrag zu diesem Jahr, in dem die Ereignisse in der ČSSR nur zweimal kurz erwähnt werden, einmal indirekt in der ominösen Aussage: „Manche sehen den Dritten Weltkrieg heraufziehen“ (Tij 111), und dann etwas ausführlicher: „Die Zeitungen holen die Begründung für den Einmarsch in die ČSSR vornehmlich aus den Äußerungen der Westpresse (daß die Dubček-Leute einen ‚Systemwechsel‘ vorbereitet hätten) [...]“ (Tij 119).

Die Eintragungen zu den für Wolf so schwierigen Umbruchs- und Wendejahren (1988, 1989 und 1990) sowie zu dem unmittelbaren Nachwendejahr 1992 werden allesamt durch Collagen ergänzt. In der zum Jahr 1989 (Tij 425) finden sich journalistische Fotos von Massendemonstrationen im Zeichen der ‚friedlichen Revolution‘ neben privaten Krankenhausfotos, die sich auf Wolfs schwerwiegende Krankheiten und ihre häufigen Krankenhausaufenthalte in diesem Jahr beziehen.²⁸ Die Collage zum Jahr 1989 besteht dagegen fast ausschließlich aus Fotografien der Massenproteste in der DDR: die Kerzendemonstration sowie die Versammlungen in einer Leipziger Kirche, vermutlich in der Nikolaikirche. Diese Zusammenstellung weicht jedoch von der strikten Chronologie, die weitgehend in Wolfs Eintragungen eingehalten wird, ab. Denn der Eintrag zum Jahr 1989 wurde am 29. September geschrieben; und obwohl die Mauer erst am 4. November fiel, befindet sich rechts unten ein Foto von DDR-Bürgern auf dem Grenzwall.²⁹

Im Gegensatz zu den sonst eher statisch anmutenden Collagen in „Ein Tag im Jahr“ hebt sich die zum Jahr 1990 durch ihre ungeheure Dynamik von den meisten übrigen ab. Unser Blick wird auf die übereinandergeschichteten Fotos auf der rechten Seite der Collage gelenkt, die, an eine turbulente Achterbahnfahrt erinnernd, Betrachter in ihren wirbelnden Sog zu reißen versuchen. Im Gegensatz zu den starren Bildern von DDR-Funktionären oder von DDR-Bürgern bei der Abgabe ihrer Wahlstimmen auf der linken Seite rufen die ineinanderfließenden Fotos von Personen mit bundes-

28 In ihrer Erzählung „Leibhaftig“, in der Wolf ihre ‚Krankheit zum Tode‘ verarbeitet, parallelisiert sie die Krankheit des Einzelnen und die Krankheit des Staates.

29 Auch die Fotomontage zum Jahr 1976, die sich mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns befasst, ist anachronistisch. Wolf schreibt ihre Eintragung am 27. September 1976 nieder; Biermann wurde jedoch erst am 4. November 1976 ausgewiesen. Viele der Fotos in dieser Collage wie Biermanns Kölner-Konzert oder Fotoausschnitte, die Wolf beim Unterschreiben eines Dokuments (vermutlich der Biermann-Petition), beim Telefonieren oder beim Vorzeigen der Wanze im Telefon zeigen, sind erst nach der Niederschrift der Tagebucheintragung entstanden. Sowohl für das Jahr 1976 als auch für 1989 waren die abgebildeten historischen Ereignisse, die diese Jahre prägten, aber offenbar zu wichtig, um sie nicht in die Collagen mit aufzunehmen.

deutschen Flaggen und (vermutlich D-Mark) Geldscheinen in den Händen auf der rechten Seite, das Gefühl eines Außer-Kontrolle-geraten-Seins hervor. Auf diese Art und Weise gelingt es der Collage sehr wirkungsvoll, die Angst und Unsicherheit, der viele DDR-Bürger durch die bekanntlich auch für Wolf allzu schnell herbeigeführten (Wieder)Vereinigung ausgesetzt waren, widerzuspiegeln.

Abschließend soll noch die erste Fotomontage in „Ein Tag im Jahr“, und zwar die zum Jahr 1961, kurz besprochen werden. Diese Collage weicht von den meisten anderen dadurch ab, dass sie Wolfs schriftlichen Eintrag letzten Endes revidiert. Während der geschriebene Text den Bau der Mauer 1961 nur zweimal flüchtig streift, einmal im Zusammenhang einer längeren Beschreibung von Wolfs Arbeit an ihrem Roman „Der geteilte Himmel“³⁰ (1963), dann in der Schilderung der DDR-Presse über die Lage Bonns nach dem Mauerbau³¹, rückt die Foto-Collage signifikant die verhängnisvollen Auswirkungen dieses welthistorischen Ereignisses in den Vordergrund. Was im schriftlichen Text noch überspielt scheint, nämlich die Anerkennung der persönlichen Tragik und der menschlichen Verluste, die die Errichtung der innerdeutschen Mauer verursacht hat, gewinnt im graphischen Text die volle Aufmerksamkeit. Dominiert wird die Collage von einem langen, senkrechten Riss, der die beiden oberen Fotografien in zwei Teile zertrennt und in einem Foto von Maurern, die gerade am Bau des Grenzwalls arbeiten, mündet. An seiner breitesten Stelle spaltet der Riss eine Gruppe von Menschen im obersten Bild auseinander. Diese nicht zu identifizierenden Menschen können wohl stellvertretend für alle diejenigen Deutschen stehen, die durch den Bau der Mauer von ihren Familien und Freunden womöglich für immer getrennt wurden. Die Ereignisse des 13. Augusts 1961, die die 32-jährige, überzeugte Sozialistin Christa Wolf damals noch (pflichtbewusst) akzeptierte, erfahren in der Retrospektive durch die nun 74-Jährige eine neue Bewertung. Aus der Perspektive des Jahres 2003 wird die Errichtung der Mauer mithilfe der Fotomontage als ein traumatischer Einschnitt in die deutsche Geschichte in Szene gesetzt. Allerdings enthält diese Collage auch eine Fotografie von Adolf Eichmann bei seinem Prozess im Jahre 1961 in Jerusalem, die eine Verbindung zwischen dem Dritten Reich, dem Holocaust und der Teilung Deutschlands evoziert. Indem das Eichmann-Foto Betrachter an den historischen Kontext der Spaltung Deutschlands erinnern soll, verkompliziert und relativiert es wiederum die Aussage der Collage.

30 Eingebettet in einer Beschreibung der Entwicklung ihres Romans „Der geteilte Himmel“ von einer vordergründigen Waggon-Werk-Geschichte zur „Liebesgeschichte des Mädchens Rita Seidel“ schreibt Wolf: „Eine Geschichte mit unglücklichem Ausgang durch die unselige Spaltung Deutschlands, an der ihr Freund, Manfred, zerbricht. Manfred wird so weit getrieben – in erster Linie durch sich selbst –, daß er die Republik verläßt. Rita bleibt hier, obwohl sie fast daran zugrunde geht. Diese Konzeption hatte ich angefangen zu verwirklichen vor dem 13. August. Ich mußte sie nicht verändern. Daß Manfred jetzt gar nicht mehr weggehen *könnte*, ist kein Argument: Ihre Liebe ist vorher zerbrochen, nicht dadurch, das er weggeht“ (Tij 34).

31 „Offenbar geht es [in den Zeitungen – die Verf.] darum, ‚Bonn‘ nach der Grenzschließung am 13. August als isoliert darzustellen“ (Tij 38).

Da indes nicht vorzusehen ist, was ein 27. September mit sich bringt, und da Wolf versucht, keines der eingetretenen Ereignisse gegenüber anderen hervorheben, bergen die Tagebucheintragungen in „Ein Tag im Jahr“ eine Art Zufälligkeit. Einige sind weitestgehend durch Belangloses geprägt, bei anderen stehen wiederum Banales und politisch Brisantes unmittelbar nebeneinander oder sind miteinander verknüpft. Um der Gefahr entgegenzuwirken, dass das Ganze ins Form- und Uferlose gerät, konstruiert Wolf ein Erzählgerüst, das ihren Einträgen Struktur verleiht. So werden etwa die zeitlichen Parameter ihrer Tage präzise festgelegt: Wir erfahren, um wieviel Uhr sie aufwacht bzw. aufsteht, wann und wie lange der rigoros eingehaltene Mittagschlaf stattfindet, wann sie abends ins Bett geht bzw. einschläft u.ä. Außerdem hilft die Beschreibung bestimmter Rituale dabei, ihre Eintragungen zu ordnen und zu staffeln: Immer wieder wird z. B. die morgendliche Toilette im Bad sowie Wolfs strikt eingehaltene Arbeitsroutine geschildert. Letztere setzt sich weitgehend aus den als lästig empfundenen Pflichten wie der Briefkorrespondenz, den Ab- und Zusagen von Einladungen sowie der „wirklichen“ Arbeit (Tij 86) am literarischen Werk zusammen. Diese wird wiederum teils als ein mühsamer, langsamer und schwieriger Prozess, teils als freudiger, schöpferischer Höhepunkt des Tages empfunden. „Ein Tag im Jahr“ verdeutlicht hierbei, welch wesentlicher, ja lebenswichtiger Bestandteil ihres Daseins das Schreiben einnimmt. Diese Tagebucheintragungen ermöglichen es Lesern dadurch in der Tat, die Entstehung und Entwicklung Wolfs gesamten Oeuvres von „Der geteilte Himmel“ bis zu „Stadt der Engel“ nachzuvollziehen. Darüber hinaus lassen sie uns an den Ängsten und Nöten, denen Wolf als eine zunehmend systemkritische DDR-Schriftstellerin ausgesetzt war, relativ unmittelbar teilnehmen.

Lesen und Schreiben hängen bekanntlich für Christa Wolf eng miteinander zusammen.³² So ist es kaum verwunderlich, dass die Lektüre ein wesentlicher Teil ihres Alltags ausmacht. Die Titel aller Bücher, die sowohl Wolf als auch ihr Mann Gerhard geradezu verschlingen, werden dabei genauestens in den Tagebucheinträgen notiert. Der fortdauernde Austausch zwischen dem Ehepaar über das Gelesene sowie über Persönliches, Ästhetisches, Philosophisches und Politisches gewährt Lesern einen Einblick in eine beneidenswert gleichgestellte, intellektuelle Partnerschaft; und der liebevolle Umgang der Ehepartner miteinander dient wiederum als Vorbild für den herzlich offenen, vertrauten, allseitig sich mitteilenden Umgang der Familie untereinander. Die Beschreibung des Familienlebens als solchem bildet einen wichtigen Erzählstrang der Eintragungen. Die sinnlich detailliert beschriebene alltägliche Routine wie das Einkaufen, Vorbereiten und gemütliche Genießen von sorgfältig zubereiteten Speisen im behaglichen Familien- oder Freundeskreis ist dabei ein immer wiederkehrendes Thema und ein häufig beschriebener Gegenstand. Da der 27. September auf den Tag vor dem Geburtstag von Wolfs jüngerer Tochter Tinka fällt, werden selbstredend auch die familiären Geburtstagsvorbereitungen oft und

32 In ihrem frühen Essayband „Lesen und Schreiben“ (1972) weist Wolf mehrmals explizit auf diese Verknüpfung hin.

eingehend erzählt. Die sich wiederholende Schilderung der alltäglichen Routine und Rituale verleiht Wolfs Tagebucheintragungen damit genau das, was Leser mit Alltagsleben assoziieren.

Des weiteren lassen sich zahlreiche intertextuelle Beziehungen zwischen „Ein Tag im Jahr“ und Wolfs literarischem Werk nachweisen. Eine solche Intertextualität ist besonders in den frühen 1980er Jahren bemerkbar, also zu der Zeit, in der Wolf an ihrem „Kassandra“-Projekt arbeitete. Der ‚heiße Herbst‘ des Jahres 1980, in einer Zeit, in der die UdSSR und die USA infolge einer alarmierenden Aufrüstung den Kalten Krieg zu eskalieren drohten und aufgrund Ronald Reagans Wahnvorstellung von einem ‚begrenzten Nuklearkrieg‘ den Mitteleuropäern die atomare Apokalypse Wirklichkeit zu werden schien, erwies sich dabei als ein entscheidendes Movens für Wolfs „Kassandra“-Projekt. In den Jahren, in denen Wolf daran arbeitete, lassen sich zum Teil wortwörtliche Übereinstimmungen erkennen zwischen den Tagebucheintragungen in „Ein Tag im Jahr“ und der dritten, in Meteln als Tagebuch verfassten „Voraussetzung einer Erzählung, Ein Arbeitstagebuch über den Stoff, aus dem das Leben und die Träume sind“. ³³ Auch zu „Sommerstück“ ³⁴, Wolfs elegischer Verarbeitung ihres sommerlichen Landlebens in Mecklenburg, lassen sich intertextuelle Bezüge zu den Einträgen, die in Meteln und in Woserin geschrieben wurden, herstellen.

Die Christa Wolf, die Lesern in „Ein Tag im Jahr“ entgegentritt, erweist sich nicht nur als eine erfolgreiche, privilegierte Schriftstellerin, der es in den Westen zu reisen erlaubt ist, die Zugang zu allen Intershops hat, wo sie luxuriöse West-Konsumartikel kaufen kann, und die die Vertraute von anerkannten Schriftstellern in Ost und West ist, sie liest sich auch als eine oftmals an sich und ihrem Talent zweifelnde sowie an den kulturpolitischen Querelen der DDR leidende Autorin. Obendrein ist sie eine durchschnittliche Hausfrau, die häufig vergebens ansteht, um Lebensmittel einzukaufen, die bedauert, ihrer Tochter keine Blumen zum Geburtstag schenken zu können, weil auch solche kleine Luxusartikel oft fehlen, die frustriert den Mangel an adäquaten oder humanen Wohnmöglichkeiten zum Ausdruck bringt und den Mangel an Ärzten und Medikamenten kritisiert. Auch ist sie eine Mutter, die sich in Anbetracht der zunehmenden Umweltverschmutzung in Halle Sorgen um die Gesundheit ihrer Kinder macht, die betroffen die psychische Züchtigung der Kinder durch die Schule und „Jungen Pioniere“ zur Kenntnis nimmt und die zwischen den traditionellen mütterlichen Pflichten ³⁵ und ihrem Ruf als Schriftstellerin hin und her gerissen und von Schuldgefühlen heimgesucht wird.

33 Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetik Vorlesungen. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1983, S. 84 – 125.

34 Wolf, Christa: Sommerstück. Frankfurt/M.: Luchterhand 1989.

35 Obwohl die Ehe der Wolfs keineswegs als traditionell-patriarchalisch zu bezeichnen ist – schließlich ist Christa Wolf die bekanntere, erfolgreichere Persönlichkeit, deren Karriere Vorrang hat (ein Tatbestand, mit dem ihr Mann souverän umgeht) – und ihr Mann sich an den familiären Obliegenheiten beteiligt, übernimmt sie doch weitestgehend die geschlechtsspezifisch weiblichen Haushalts- und Mutterpflichten.

Da „Ein Tag im Jahr“ ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit geschrieben wurde und da Wolf in ihrer Eintragung zum Jahre 1965 erwägt, ob das Tagebuch in nächster Zeit die einzige Kunstform sei, in der man noch ehrlich bleiben und die sonst überall nötigen oder unvermeidlichen Kompromisse vermeiden könne (Tij 73), könnten leicht Erwartungen geweckt werden, in diesem Jahrestagebuch etwas sensationell Neues über Wolf und ihr Schreiben zu erfahren. Doch wer sich dem Text mit solchen Ansprüchen nähert, wird enttäuscht. Zwar erfahren wir von einigen ihrer ‚kleinen‘ Schwächen, z. B. vom Shopping als Ablenkungsmanöver in Krisenzeiten³⁶ oder der Tendenz, abends vor der Glotze zu sitzen und den „Tatort“ zu konsumieren. Ungeachtet solcher Offenheit, die Wolf Lesern menschlich näherbringt, hält „Ein Tag im Jahr“ keine wirklich erstaunlichen Neuigkeiten, keine spektakulären Enthüllungen oder Leichen im Keller zur Entdeckung bereit. Das Bild, das sich aufmerksame Leser durch die sorgfältige Lektüre von Christa Wolfs Werken erarbeitet haben und Magenau wohl nach wie vor am pointiertesten auf den Nenner bringt, wenn er sie eine „loyale Dissidentin“ nennt,³⁷ werden darin im Wesentlichen aufrechterhalten. Wie in ihren literarischen Werken lässt sich auch in ihrem Tagebuch die zunehmende Desillusionierung einer überzeugten Sozialistin konstatieren, die ihre Verzweiflung und ihr Leiden an der Diskrepanz zwischen ihren utopischen Vorstellungen von einem humanen Sozialismus und der erlebten Wirklichkeit des real-existierenden Sozialismus in immer schärferer Kritik zum Ausdruck bringt, die aber trotz allem in ihren literarischen Werken – zumindest in denen bis zur Wende veröffentlichten – an der Möglichkeit einer Realisierung dieser Utopie festhält.

Was Leser allerdings überraschen dürfte, ist zu erfahren, wie *früh* Wolf von dieser Desillusionierung, Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit heimgesucht wurde und wie tiefgehend und erschütternd ihr Gefühl der Ohnmacht gewesen sein muss. Bereits 1961, im Jahr des Mauerbaus, stellte sich das Ehepaar Wolf die diesbezügliche ‚Gretchen-Frage‘, die immer wieder in „Ein Tag im Jahr“ auftaucht: Sollten sie in der DDR bleiben oder sie, wie so viele ihrer Bekannten und Freunde es getan hatten, verlassen?³⁸ Leser werden darüber in Kenntnis gesetzt, dass Wolfs bereits 1965 keine offenen Telefonate mehr führen konnten, weil sie von der Stasi belauscht und ab 1968 von Stasi-Männern überwacht wurden. Ebenso dass Wolfs ältere Tochter Annette Ende der 1960er Jahre von der Stasi vorgeladen wurde, woraufhin Wolf beschloss, ihre Tagebücher zu verstecken. Auch dass die Behörden dem Ehepaar Wolf häufig Schwierigkeiten bei Ausreisen ins Ausland bereiteten und dort ihre Überwachung fortsetzten. Ferner, dass Gerhard Wolf auf einer Bulgarienreise im Jahr 1970 über

36 Nach der Devise im Amerikanischen: „when the going get’s tough, the tough goes shopping“.

37 Magenau, Christa Wolf. 2002, S. 399.

38 Damals antwortete Wolf auf die Frage, „was uns eigentlich, ganz konkret, in der DDR hielt (und hält), da so viele weggingen“, noch mit dem Hinweis auf den Glauben, „daß hier bei uns die Bedingungen zum Menschwerden wachsen“; bemerkenswerterweise wurde durch das Hinzufügen der Frage „Wachsen sie wirklich?“ (Tij 35) dieser Glauben schon damals angezweifelt.

mögliche, alternative Wohnorte phantasierte und seine Frau davon träumte, in den Westen geschleudert zu werden, und dass sie bereits 1980 daran zweifelte, sich noch als eine ‚Marxistin‘ bezeichnen zu können.

Die für Christa Wolf in „Ein Tag im Jahr“ beschriebenen Krisenjahre 1965, 1968, 1976, 1988 – 1990 zusammen mit den beiden Nachwende-Jahren 1991 – 1992 dokumentieren dabei die Stationen ihrer zunehmenden Desillusionierung.³⁹ Westdeutsche Leser mögen vielleicht die einschneidende Bedeutung des 11. Plenums des ZK der SED im Jahre 1965 für die Kulturpolitik des ostdeutschen Staates nicht genügend zur Kenntnis genommen haben: Als ‚Kahlschlag‘ in die DDR-Geschichte eingegangen, erwies sich das 11. Plenum als „der rigoroseste und folgenreichste Eingriff der SED-Führung in Kunstprozesse und Intellektuellendebatten.“⁴⁰ In der Folge wurden zwölf DEFA-Filme verboten und den literarischen und bildenden Künsten massive Restriktionen auferlegt.⁴¹ Doch, wie Magenau anmerkt, hatte das 11. Plenum

„nicht nur das Verbot einiger missliebiger Filme und Bücher zur Folge, sondern die grundsätzliche Entmächtigung der Künstler. [...] Man verlangte von den Künstlern, die Mühen der Arbeit produktivitätssteigernd zu besingen.“⁴²

Wolfs Vorgehen, die sich als eine von wenigen Schriftstellern auf dem Plenum zu Wort meldete, gegen die Einschränkungen protestierte und für die Freiheit der Künstler bei der Wahl ihrer Stoffe plädierte, wurde scharf kritisiert. Magenau deutet das 11. Plenum daher als den Anfang eines sich steigernden Gefühls von Ohnmacht bei Wolf. Ihm zufolge hatte sie nach ihrer Rede den Eindruck gehabt, als wären ihr die Hände weggeschlagen worden. Die Kritik an ihrer Person löste bei ihr eine regelrechte Zeitungshobie sowie klinische Depressionen aus, die psychiatrisch behandelt werden mussten.⁴³ Dass das 11. Plenum für sie fortan eine Wasserscheide markierte, erhellt sich auch aus der Tatsache, dass Wolf ihre Tagebucheintragung zum Jahr 1965 erst nach dem Plenum, das vom 15.-17. Dezember stattfand, niederschrieb und sie diesen

39 Wer Magenaus aufschlussreiche Wolf-Biographie parallel zu „Ein Tag im Jahr“ liest, kann sich wichtige Einblicke in die politischen Bedrängnisse und seelischen Nöte, unter denen Wolf litt, verschaffen. Vor allem westdeutsche Leser, denen vor der Wende ein Einblick in die DDR-Verhältnisse kaum möglich gewesen war, können von Magenaus Biographie profitieren. Magenau, der Zugang zu Archiv-Materialien hatte, die vor der Wende verschlossen oder zensiert waren, und der die volle Kooperation der Wolfs genoss, konnte z. B. die politischen Hintergründe, Ereignisse und Machenschaften der Jahre 1965, 1976, 1968 und die Umbruchs- und Wendejahre 1988 – 90 aufarbeiten. Dank ihm können wir das volle Ausmaß all dieser auch von Wolf in ihren Tagebucheintragungen erwähnten Krisenjahre besser verstehen und deuten. Auch die Leerstellen darin lassen sich anhand Magenaus Biographie erkennen, füllen oder rekonstruieren.

40 Agde, Günter (Hg.): Kahlschlag: Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Berlin: Aufbau 1981, S. 9.

41 Ebd.

42 Magenau, Christa Wolf. 2002, S. 172.

43 Ebd., S. 186. Wolf berichtet auch über ihre psychischen Bedrängnisse und ihre psychiatrischen Behandlungen in ihren Tagebucheinträgen zu den Jahren 1966 und 1967.

Beitrag „als typische[n] Beleg für das Jahr 1965 zitiert“ haben will (Tij 73), woraus sich schließen lässt, wie bedrückend dieses Jahr für sie gewesen sein muss. Ihr Text, der sich fast ausschließlich mit dem Plenum befasst, beschreibt die bedrückende Stimmung, die im Saal bei ihrer Rede geherrscht habe, ihre Angst und Betroffenheit sowie Anna Seghers Versuch, Wolf durch einen Besuch in der Vorderasiatischen Abteilung des Pergamon-Museum abzulenken. Dessen ungeachtet scheint sie 1965 noch nicht dazu bereit, ernsthaft eine Auswanderung zu erwägen, obwohl das Plenum einen signifikanten Riss in ihrem Weltbild verursachte:

„Wegzugehen – nein, so weit bin ich auch in Gedanken noch nicht. [...] Aber ein Vorhang ist hinter mir gefallen. Ein Zurück in das Land vor diesem Vorhang, ein harmloses Land, gibt es nicht mehr“ (Tij 81).

Magenau schlussfolgert daraus: „Der Glaube, dass die sozialistische Gesellschaft notwendig zur Selbstverwirklichung des Menschen führen würde, ist nach dem 11. Plenum mit der offiziellen Politik nicht länger in Übereinstimmung zu bringen.“⁴⁴

1968 war für Wolf ein Jahr der großen Verluste. Auf der politischen Ebene bedeutete die militärische Unterdrückung des Prager Frühlings durch die UdSSR für sie wie für viele ihrer GenossInnen im Ostblock den Verlust der Hoffnung auf die Möglichkeit eines Sozialismus mit menschlichem Antlitz. Den Aufmarsch sowjetischer Panzer in Prag erlebte Wolf jedoch als ein besonders traumatisches Ereignis, da er sich genau zu dem Zeitpunkt vollzog, als ihre geliebte Mutter im Sterben lag.⁴⁵ In ihrer Tagebucheintragung zum Jahr 1968, die sie erneut erst später am 30. Oktober notierte, legt sich Wolf bezüglich des Todes ihrer Mutter strikte Verschwiegenheit auf: „Über den Tod meiner Mutter, der in diese Zeit fiel, werde ich nicht schreiben, da ist eine Sperre, die ich nicht durchbrechen will“ (Tij 111). Auch die Ereignisse in der ČSSR stehen nicht im Mittelpunkt dieses Protokolls, als hätte Wolf ihre Selbstzensur auch auf den politischen Bereich ausgedehnt. Erst im Jahr 1970 wertet Wolf rückblickend das „Jahr '68, [als] das Jahr der endgültigen Ernüchterung“ (Tij 142).

Doch es sollte noch schlimmer werden. Wie ihre Begleitessays zu ihrem Roman „Kein Ort. Nirgends“⁴⁶ verdeutlichen, führte die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 zu einem neuen Tiefpunkt in Wolfs Verhältnis zum SED-Staat. Zudem war das Ehepaar Wolf seit ihrer Unterstützung der Biermann-Petition⁴⁷ dem Staat skeptisch

44 Ebd., S. 189.

45 In „Kindheitsmuster“ beschreibt Wolf diese Koinzidenz zwischen dem Sterben der Mutter und dem Sterben der Hoffnung auf einen reformierten Sozialismus.

46 Siehe Wolf, Christa: „Der Schatten eines Traumes“. Vorwort zu Dies. (Hg.): Karoline von Günderode: Gedichte, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1977, S. 5 – 52; und Dies.: „Nun ja! Das erste Leben fängt ja heute an.“ Nachwort zu Arnim, Bettina von: Die Günderode. Frankfurt/M.: Insel 1982, S. 462 – 479.

47 Christa und Gerhard Wolf waren mit die ersten Fürsprecher, die sich am Protestbrief beteiligten. Später wurde fälschlicherweise das Gerücht in die Welt gesetzt, Christa Wolf habe ihre Unterstützung widerrufen. Marcel Reich-Ranicki war einer der Ersten, der dementsprechend in der „FAZ“ vom 13.11.1987 in seinem Artikel „Macht Verfolgung kreativ?“

und verdächtig geworden. Gerhard Wolf wurde aus der Partei ausgeschlossen und die Familie geriet ins Visier der Stasi. Immerhin ermöglichte ihnen ab 1976 ihr mecklenburgischer Sommerwohnsitz (erst in Meteln, dann in Woserin) den Bedrängnissen einigermaßen auszuweichen, insofern er ihnen erlaubte, zusammen mit Gleichgesinnten dem politischen Trubel der Hauptstadt vorübergehend zu entkommen und in Ruhe zu arbeiten. Bemerkenswert daran ist, dass die späten 1970er und die 1980er Jahre Wolfs produktivste Schaffensperiode waren⁴⁸.

Dagegen kennzeichnen die Umbruchs- und Wendejahre von 1988 bis 1990 sowie die Jahre unmittelbar nach der Wende, in denen Wolf aufgrund der Veröffentlichung ihres Romans „Was bleibt“ und die Bekanntwerdung ihrer IM-Tätigkeit zur Zielscheibe der medialen Kritik wurde, die wohl tiefgreifendste Krise in ihrem Leben. Wolfs jüngster Text⁴⁹ „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ illustriert diese ihre persönliche Lebensnotlage aufgrund ihrer endgültigen Absage an den Sozialismus als auch dadurch, dass sie ihre Zusammenarbeit mit der Stasi von 1959 bis 1962 völlig ‚vergessen‘ hätte.⁵⁰ Diese Gegenstände werden auch in „Ein Tag im Jahr“ berührt, stehen jedoch nicht im Mittelpunkt der einzelnen Eintragungen. Es scheint, dass Wolf mehr Zeit zur Reflexion und den größeren Darstellungsraum der Gattung Roman benötigte, um ihr Trauma adäquat zu verarbeiten.

Angesichts ihrer Desillusionierung gegenüber dem repressiven SED-Staat, die Wolf in „Ein Tag im Jahr“ immer wieder zum Ausdruck bringt⁵¹, ist allerdings zu

gegen sie polemisierte; bis nach der Wende schlachtete man dieses Gerücht immer wieder aus, um Wolf zu verleumdern.

48 Neben den Texten, die sich mit der deutschen Romantik befassen, wie etwa „Kein Ort. Nirgends“, Essays zu Bettine von Armin, Karoline von Günderode und Heinrich von Kleist (Wolf, Christa: Kleists Pentheselia. Nachwort zu Kleist: Pentheselia. Berlin: Buchverlag der Morgen 1983, S. 157 – 166) sowie die Neuausgabe von Bettina von Arnims Briefroman „Die Günderode“, entsteht in dieser Zeit Wolfs „Kassandra“, „Störfall“ sowie „Sommerstück“ (1989) und „Was bleibt“ (1990).

49 Posthum sind zwei weitere Texte von Christa Wolf erschienen: die autobiographische, an „Kindheitsmuster“ anknüpfende Erzählung „August“ (Berlin: Suhrkamp, 2012), und die von Gerhard Wolf herausgegebene Fortsetzung ihres Jahrestagebuchs, „Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert 2001 – 2011“ (Berlin: Suhrkamp, 2013) sowie der Essayband: Christa Wolf. Rede, daß ich dich sehe: Essays, Reden, Gespräche (Berlin: Suhrkamp 2012).

50 Siehe hierzu Kuhn, Anna K.: Of Trauma, Angels and Healing: Christa Wolf's Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. In: Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch, 10 (2011), S. 164 – 185.

51 Am Eindringlichsten spiegelt sich Wolfs Desillusionierung in ihrer inneren Distanzierung zum Weltbild der langjährigen Freundin, Mentorin und dem verehrten Vorbild Anna Seghers wider. So führt sie beinahe wehmütig in ihrem Tagebucheintrag zum Jahr 1969 Seghers' unbeirrten Glauben an den Sozialismus, dass „[v]iel später ...die Menschen mit einem Unterton von Erstaunen, still und schön, eindringlich und einfach von den Verwandlung unserer Tage berichten [werden]“ an, um ihr dann jedoch nüchtern zu widersprechen: „Das glaubt sie, zu ihrem Glück. Ich nicht mehr“ (Tij 128).

fragen, warum sie trotzdem in der DDR geblieben ist und solange und energisch das ‚Prinzip Hoffnung‘ in ihren Werken aufrechterhalten hat. Beide Frageteile sind meines Erachtens miteinander verknüpft. Denn es ist durchaus auffällig, wie hartnäckig, ja fast verzweifelt, die Utopie in ihren Texten prononciert wird. So z. B. in Wolfs dystopischem Roman „Kein Ort. Nirgends“ mit dessen bedrohlich-hoffnungsverheißendem Bloch-Zitat: „Wenn wir zu hoffen aufhören, kommt, was wir befürchten, bestimmt“⁵², eine Warnung, die sowohl an ihre Leser als an sich selbst appelliert. Es ist anzunehmen, dass Wolf es als engagierte Schriftstellerin als ihre Aufgabe erachtete, das utopische Denken am Leben zu erhalten. Auf die Frage, warum sie nicht in den Westen ausgewandert ist, antwortete sie häufig, dass sie die Konflikte in ihrer Gesellschaft brauchen würde, um Schreiben zu können. Ihre literarische Produktivität – trotz tiefer Enttäuschung und Desillusionierung – macht deutlich, dass Wolf im Zusammenhang mit ihrer Einstellung zum Schreiben als Selbsttherapie es verstand, die Widersprüche innerhalb des DDR-Staates für ihr Schaffen produktiv zu nutzen. Wer außerdem glaubt, dass kritische Schriftsteller wie Wolf das Bewusstsein der Bevölkerung durch ihr Schreiben zu erweitern und dadurch ebenfalls zur friedlichen Revolution in der DDR 1989 beizutragen vermocht hätten, mag schlussfolgern, dass ihre Standhaftigkeit sich gelohnt hat. Darüber hinaus darf man Wolfs Überzeugung nicht unterschätzen, dass die Existenz eines deutschen sozialistischen Staates als Gegengewicht zur BRD durchaus notwendig gewesen sei, um den galoppierenden Kapitalismus des Westens einzudämmen, was ihr unter dieser Prämisse die BRD als Auswanderungsziel selbstredend versagte.

Doch letzten Endes legt „Ein Tag im Jahr“ durch seine detaillierte Beschreibung ihres Alltagslebens wohl mit die triftigsten Gründe für Wolfs Entscheidung vor, in der DDR zu bleiben. Wolfs offenerherzige Schilderung ihres Familienlebens, ihre Anteilnahme an und Mitwirkung in den für sie so wichtigen Freundes-, Kollegen- und Bekanntenkreisen, ihre Integration in das literarische Leben der DDR, kurzum, all das, was vierzig Jahre ihres gelebten Lebens bedeuten, ließ wohl einen Bruch mit diesen vertrauten Verhältnissen nicht zu. Vor allem legen die 41 Tagebucheintragungen Zeugnis von Wolfs aktiver Teilnahme an der Gestaltung und Aufrechterhaltung all dieser verschiedenen Gemeinschaften ab. Die vielen kleinen, liebevollen Handlungen und Vorbereitungen, die sie täglich im Kreis der Familie unternimmt, z. B. Essen einkaufen und vorbereiten, Geschirr abspülen, die Mühe, die sie sich beim Aussuchen und Besorgen eines angemessenen Geburtstagsgeschenks für ihre Tochter Tinka gibt, ihre Fürsorge für Kollegen, Freunde und Familienmitglieder oder ihre Bereitschaft, sich selbst zur Zielscheibe der Kritik zu machen, um angegriffene Kollegen (z. B. Bräunig, Biermann) zu schützen, zeugen von Wolfs tiefer Verwurzelung in der DDR – als Frau, Mutter, Freundin und nicht zuletzt als Schriftstellerin. In „Kindheitsmuster“ lehnt Lenka, die Tochter der Erzählerin, den Begriff ‚Heimat‘ als einen geographischen Ort ab und ersetzt ihn mit dem des Zuhause-Seins, was für sie den

52 Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1979, S. 147.

Umgang mit geliebten Menschen bedeutet: „Zuhause, sagte Lenka: Ja. Das sind ein paar Leute. Wo die sind, ist Zuhause“.⁵³

Das Gleiche gilt offenbar auch für Christa Wolf. Indem sie ihre ungebrochene, alltägliche (An)Teilnahme an dem Leben ihrer Familie, ihrer Freunde und Kollegen beschreibt, erlaubt sie uns, ihre Leser, auch an dem teilzunehmen, was ihrem Leben Wert verleiht. Wir gewinnen durch die liebevolle Beschreibung ihres Mannes, ihrer Töchter, und ihre Freunde diese Menschen auch lieb, lernen ihr Leben zu schätzen.

Bemerkenswert daran ist, dass die Werte, die Wolfs Verhaltensweise zugrundeliegenden und bestimmen, wie menschliche Fürsorge, die Hochachtung zwischenmenschlicher Beziehungen oder die Unterhaltung der Familie bzw. der Gemeinschaft, häufig als spezifisch ‚weibliche‘ bezeichnet werden. Und in der Tat kann „Ein Tag im Jahr“ sowohl als Alltagsgeschichte der DDR als auch als ein Beitrag zur *Women's History* betrachtet werden. Gerda Lerner, eine führende amerikanische Theoretikerin dieser Form der ‚Geschichtsschreibung von unten‘, stellt die These auf, dass die traditionelle Historiographie, d. h. das, was Lerner als ‚Männergeschichte‘ (*Men's History*) beschreibt, eine Geschichte der durch männliche Werte und Normen bestimmten Aktivitäten von Männern sei.⁵⁴ *Women's History* dagegen sei die Antwort auf die Frage, was Geschichte wäre, wenn sie durch die Augen von Frauen gesehen und nach den von ihnen definierten Werte geordnet würde.⁵⁵

„Ein Tag im Jahr“ korrespondiert mit diesen von Lerner aufgestellten Kriterien einer *Women's History*. Was jedoch auch im Text zum Ausdruck kommt ist das, was Wolf in ihrem als Vorwort zu Maxie Wanders Anthologie „Guten Morgen, Du Schöne: Frauen in der DDR. Protokolle“ (1977) geschriebenen Essay „Berührung“ als ‚Schwesterlichkeit‘ bezeichnet. Dort heißt es: „Der Geist, der in diesem Buch herrscht – nein: am Werke ist –, ist der Geist der real existierenden Utopie, ohne den jede Wirklichkeit für Menschen unlebbar wird“.⁵⁶ Wanders Protokolle geben laut Wolf

„ein Vorgefühl von einer Gemeinschaft, deren Gesetze Anteilnahme, Selbstachtung, Vertrauen und Freundlichkeit wären. Merkmale von Schwesterlichkeit, die, so scheint mir, häufiger vorkommt als Brüderlichkeit“.⁵⁷

Wenn Wolfs fürsorglicher Umgang mit ihren Mitmenschen als Ausdruck einer Schwesterlichkeit gedeutet werden kann, kommt die Frage auf, ob nicht Wolf, zu-

53 Wolf, Kindheitsmuster. In: Christa Wolf Werkausgabe. 1999 Bd. 10, S. 180.

54 Der englische Text lautet: „history as traditionally recorded and interpreted by historians has been, in fact, the history of the activities of men ordered by male values.“ Lerner, Gerda: *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*. New York/London: Oxford University Press 1979, S. 178.

55 „Women's History“ beantwortete die Frage, „what would history be like if it were seen through the eyes of women and ordered by values they define?“. Ebd.

56 Wolf, Christa: *Berührung*. Vorwort zu Wander, Maxie (Hg.): *Guten Morgen, Du Schöne: Frauen in der DDR. Protokolle*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1979, S. 9 – 19, hier: S. 9.

57 Ebd.

sammen mit Gleichgesinnten, innerhalb der DDR quasi *in nuce* das verwirklichen konnte, was dem sozialistischen Vater-Staat misslang: die Herstellung

„der Marxschen Voraussetzung für nichtentfremdete Existenz [...]: ‚Setze den *Menschen als Menschen* und sein Verhältnis zur Welt als ein menschliches voraus, so kannst du Liebe nur gegen Liebe austauschen, Vertrauen nur gegen Vertrauen etc.“.⁵⁸

Eine spannende Frage, über die sich lange diskutieren ließe.

Christa Wolfs „Ein Tag im Jahr“ lässt viele Fragen (bewusst) offen und regt somit zum Nachdenken an. Dadurch vermag das Buch das von der Autorin selbst verkündete Vorhaben zu erfüllen, der Reduzierung der jüngsten deutschen Geschichte auf leicht handhabbare Formeln entgegenzuwirken und „die Meinungen über das, was geschehen ist, im Fluß zu halten“ (Tij 8). Indem Wolf, gegen den Strom des Vergessens schreibend, über vierzig Jahre ihr Leben an einem jeweiligen Tag im Jahr für sich protokollierte, schuf sie zugleich eines der wichtigsten Zeitzeugnisse im Rahmen einer weiblichen Alltagsgeschichte der DDR. Diese ihre Erinnerungen mögen vielleicht im wiedervereinigten Deutschland im Laufe der Zeit sowohl auf individueller als auch auf gesellschaftlicher Ebene immer weiter verblassen und gar in Vergessenheit geraten, doch wird demgegenüber Wolfs Tagebuch noch auf eine lange Zeit hin als ein Bollwerk sowohl gegen das individuell-persönliche als auch gegen das, mit Kunderas Worten gesprochen, „organisierte Vergessen“ anstehen.

58 Ebd., S. 13.

Halina Ludorowska

Wendepunkte und Selbstvergewisserung in Christa Wolfs „Mit anderem Blick“

Drei Jahre nach der Publikation der Erzählung „Leibhaftig“ erschien 2005 der Erzählungsband „Mit anderem Blick“, nunmehr nach dem Wechsel von Christa Wolf zum Suhrkamp-Verlag. Manche Kritiker glaubten, der Band sei Ausdruck einer Schreibkrise, andere vermuteten, dass die Autorin zu dieser Zeit bereits an einem größeren Text arbeitete. Jörg Magenau, der die Schriftstellerin bei diesem Prozess begleitete und dem sie Auskunft für seine Biographie über sie gab, äußerte 2003:

„Als ‚labyrinthisch‘ bezeichnet Christa Wolf diese Arbeit, die sie ‚Roman‘ nicht nennen will und die sie als ‚biographisch‘ nur mit Einschränkungen und den zugehörigen Erfindungen gelten lässt. Vielleicht wird dieses so unabschließbar erscheinende Werk, *wenn sie es einmal abgeschlossen haben wird* [Hervorheb. – die Verf.], als ihr großes ‚Lebensmuster‘ betrachtet werden, als Versuch, die Bilanz eines Jahrhunderts zu ziehen und über die eigene Geschichte als Geschichte einer sozialistischen Intellektuellen Rechenschaft abzulegen“¹.

Es vergingen dann weitere Jahre und im Juni 2010 brachte Christa Wolf ihr *opus magnum* an die Öffentlichkeit und wurde dafür mit dem Uwe-Johnson-Preis und danach mit dem Thomas-Mann-Preis ausgezeichnet. Nicht nur für Christa-Wolf-Forscher stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, welchen Stellenwert der schmale Band „Mit anderem Blick“ hat, der vorwiegend aus Nachdrucken besteht.

1 „Schreiben im Zeitbezug“

Wer nach dem Zeitbezug fragt, muss immer auch den verschiedenen historischen Kontexten wie den Entwicklungsstationen des Schaffens von Christa Wolf nachgehen. Aus diesem Grund seien zunächst einige poetologische Aspekte diskutiert.

Ursula Ziller meint: „Für Christa Wolf ist Schreiben schon immer verdichtetste Form des Lebens gewesen.“² Tatsächlich hat Wolf im Laufe vieler Jahre eine feste

1 Magenau, Jörg: Christa Wolf. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003, S. 444. Tatsächlich war die Zeitdauer für die erkrankte Schriftstellerin schwer zu überstehen: „Es hatte ja keinen Sinn zu leugnen, daß dieser Text viel langsamer wuchs, als die Zeit verging, die hatte es eilig, die war immer da, breitete sich aus [...]“ (Christa Wolf: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 273).

2 Ziller, Ursula: Christa Wolf: Störfall. Nachrichten eines Tages. In: Erzählen, Erinnern: deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. von Herbert Kaiser und Gerhard Köpf. Frankfurt/M.: Diesterweg 1992, S. 354.

Erzählstruktur entwickelt: die Beschreibung eines Tages. In ihrer Erzählung „Im Stein“ schreibt sie: „Mit erwachen anfangen und mit schlafen aufhören und so den Kreis schließen, frage ich dich.“³ Daraus entsteht ein Prinzip des Schaffens, über das die Schriftstellerin in einem Interview von 1990 Folgendes notiert: „Dieses normale, alltägliche Leben strukturiert offenbar mein Leben und mein Schreiben.“⁴ Ähnliche Aussagen Wolfs sowie die Lektüre ihrer Texte (z. B. „Dienstag, der 27. September 1960“, „Juninachmittag“, „Störfall“ oder „Was bleibt“) haben mich vor einigen Jahren dazu veranlasst, Wolfs literarische Präferenzen in Verbindung mit dem Tagebuch in einer monographischen Studie genauer zu untersuchen.⁵ Claus Vogelgesang zählt unter den vier wichtigen Kennzeichen des Tagebuchs auch den „gegenwärtigen Zeitbezug“.⁶ Wolf selbst unterscheidet in ihrem Band „Ein Tag im Jahr“ (2003) die Rolle des Zeitgenossen von der des Zeitzeugen:

„Seit längerem ist mir bewußt, daß ich immer größere Teile meiner Arbeitszeit auf Auskünfte über frühere Arbeiten und Erlebnisse verwenden muß. Anscheinend bin ich aus dem Status der Zeitgenossin in den der Zeitzeugin gerutscht.“⁷

Laut dem „Deutschen Wörterbuch“ ist „Zeitzeuge jemand, der ein vergangenes Zeitalter und damit bestimmte Vorgänge miterlebt hat und davon Zeugnis geben kann“.⁸ Dieselbe Diskrepanz erlebte nach der Auffassung Magenau Wolf nach 1990:

„Hatte Christa Wolf sich im Herbst [1989 – die Verf.] als Subjekt des historischen Handelns empfunden, so sah sie sich nun zum Objekt einer Debatte zurückgestutzt, die sie in ihrer Heftigkeit überraschte“.⁹

Es liegt nahe, dass Autoren auch zeitgeschichtliche Sonderfälle zum Gegenstand des Erzählens machen. So war es 1986 im Fall des Super-GAU in Tschernobyl gewesen, den Christa Wolf in ihrer Erzählung „Störfall“ (1987) verarbeitet hat, und so wiederholte es sich 2011, als Wolf mit ihrem plötzlich wieder aktuell gewordenen Text nach der Havarie im japanischen Atomkraftwerk von Fukushima und dem Erscheinen einer neuen Ausgabe von „Störfall“ erneut an Lesungen teilnahm und ihre Meinung zur technologischen Entwicklung äußerte.¹⁰ Dabei muss erwähnt werden, dass „Störfall“

3 Christa Wolf: Im Stein. In: Dies.: Mit anderem Blick. Erzählungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 19–34, hier: S. 34.

4 Christa Wolf: Schreiben im Zeitbezug. Gespräch mit Aafke Steenhuis. In: Dies.: Reden im Herbst. Hrsg. von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag 1990, S. 141.

5 Ludorowska, Halina: Christa Wolf. Das Leben im Tagebuch. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1996.

6 Vogelgesang, Claus: Das Tagebuch. In: Prosa Kunst ohne Erzählen: die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Hrsg. von Klaus Weissenberger. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 186.

7 Christa Wolf: Ein Tag im Jahr. 1960–2000. München: btb 2005, S. 623.

8 Das Deutsche Wörterbuch Wahrigs. Gütersloh: Bertelsmann 1996, S. 1795.

9 Magenau, Christa Wolf. 2003, S. 404.

10 Vgl. das Interview: Finger, Evelyn: „Bücher helfen uns auch nicht weiter“. In: Die Zeit, 17.03.2011, <www.zeit.de/2011/12/Interview-Christa-Wolf> (Zugriff am 10.08.2011).

1993 bei der Diskussion um Wolfs Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Staatssicherheit noch negative Reaktionen seitens der bayerischen CSU im Münchener Stadtrat bezüglich des an Wolf im Jahre 1987 verliehenen Geschwister-Scholl-Preises hervorgerufen hatte.¹¹ Demgegenüber hat Felix Philipp Ingold herausgestellt:

„Der Dichter lebt, arbeitet ‚an der eigenen Generation vorbei‘, er ist niemandes Zeitgenosse und hat folglich auch keinem Zeitgenossen ‚etwas zu sagen‘; was der Dichter sagt und schreibt, ist das, was er bei seinen Vorläufern gelesen hat, um es – in neuem Verständnis, in erneuerter Form – weiterzugeben an seine Nachfahren.“¹²

Nach der Wende 1989 wurde die öffentliche Rolle der ehemaligen DDR-Schriftsteller marginalisiert, insofern sind sie von ihrer früheren öffentlichen „Mission“ entbunden worden. Wolfgang Emmerich stellt fest, dass sich das westliche Muster der alten Bundesrepublik im literarischen Feld Deutschlands nach der Wende durchgesetzt hat.¹³ Es scheint möglich – so meine Position – die Erzählung „Leibhaftig“ (2002) – veröffentlicht mehr als zehn Jahre nach der Herausgabe von „Was bleibt“ – als eine Zäsur in Wolfs Schaffen nach 1989 anzusehen. Und dies deshalb, weil durch „die metaphorische Leitvorstellung die Unterwelt des Körpers und die Unterwelt der Zeitgeschichte miteinander verklammert“ werden.¹⁴ Gerade dieser Text zeigt die Metamorphose der Protagonistin, d. h. ihr gelungenes Überwinden der Krankheit, und veranschaulicht damit den Abschied von der DDR. Zugleich beginnt in diesem Werk für die Erzählerin/Schriftstellerin ein neuer Lebenszyklus, eine Art metaphorische Wiedergeburt. „Der Text arbeitet“ – so Sonja Hilzinger zutreffend – „mit Analogien, Dichotomien, Grenzüberschreitungen, intertextuellen Bezügen, Leitmotiven und vielschichtigen Bezugssystemen“.¹⁵

11 Vgl. Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation. Hrsg. von Hermann Vinke. Hamburg: Luchterhand 1993 (Kapitel: Der Geschwister-Scholl-Preis. Störfall in München).

12 Ingold, Felix Philipp: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München/Wien: Hanser 1992, S. 203 (Edition Akzente).

13 „Mehr als ein Jahrzehnt später steht fest, dass sich nicht nur das ökonomische, sondern auch das kulturelle und symbolische Kapital der Alt-Bundesrepublik als insgesamt mächtiger, durchsetzungsfähiger erwiesen hat“. Emmerich, Wolfgang: Das literarische Feld Deutschland – 15 Jahre nach der Wende. *Revista de Filologia Alemana* 2006, 14, S. 113–130, hier: S. 117–118. Ähnlich sieht es auch Magenau in seiner Biographie: „Die ab sofort westdeutsch dominierte Öffentlichkeit akzeptierte keine wie auch immer verbrämte Präzeptorenrolle der Schriftsteller mehr“ (Ders., Christa Wolf. 2003, S. 397).

14 Winkler, Markus: „Kassandra“, „Medea“, „Leibhaftig“. Tendenzen von Christa Wolfs mythologischem Erzählen vor und nach der ‚Wende‘. In: Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989. Hrsg. von Barbara Beflich, Katharina Grätz und Olaf Hildebrand. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 272 (Philologische Studien und Quellen, H. 198).

15 Hilzinger, Sonja: Christa Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 116 (Suhrkamp Basis Biographie, 24). Ähnlich fasst es Markus Winkler auf: „Die metaphorische Leitvorstellung

Magenau sucht mithilfe einer Auflistung von Beweggründen der frühen Phase im Schaffen Wolfs nach 1989 auch ihren biographischen und literarischen Wandlungen im Jahre 1994, nachzuspüren und deutet ihre „Ankunft im Neuen als Rückkehr zum Alten“¹⁶, wenn sie ihr Schreiben „wie könnte es anders sein, auf die DDR ausrichtet“.¹⁷ Meiner Ansicht nach ist das Erscheinen von Wolfs „Auf dem Weg nach Tabou“ (1994) dafür aber ebenso entscheidend. Allerdings erscheint es problematisch, wenn man sich ausschließlich im Kontext der Poetik von Christa Wolf bewegt, zumal der Erzählungsband „Mit anderem Blick“ sich auch in andere Bezugssysteme einordnen lässt. Es erscheint möglich, diese Erzählungen im Kontext der „Nach-Wende-Narrationen“ zu erfassen, einem Begriff, den Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth in die Diskussion gebracht haben und wie folgt bestimmen:

„Im Gegensatz zu *Wende-Narrationen* sind *Nach-Wende-Narrationen* davon geprägt, dass die konkreten historischen Ereignisse des Mauerfalls oder der Wiedervereinigung zwar als Bezugspunkte fungieren, aber nicht zwangsläufig Teil des Handlungszeitraums sein müssen. Die historischen Fakten dienen lediglich als thematischer Hintergrund der erzählten Geschichte. [...] Diese Erzählungen versuchen, die ‚Lage der Nation‘, die aus diesen historischen Ereignissen resultiert, in fiktionaler Form einzufangen, abzubilden und kritisch zu reflektieren“.¹⁸

Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth betonen im Weiteren die enge Beziehung zwischen Literatur und außerliterarischer Wirklichkeit. Entsprechend sei für Nach-Wende-Narrationen kennzeichnend, dass sie – das versteht sich von selbst – nach 1989 in Auseinandersetzung mit den dann einsetzenden Entwicklungen entstanden sind und diese thematisieren.¹⁹ Lüdeker und Orth fassen hier den Begriff der ‚Archivierung‘ als eine „Archivierung von Zeitumständen der Entstehungszeit“ auf.²⁰ Unter aktuellen Gesichtspunkten wäre – was hier nicht erfolgen kann – ein Vergleich mit dem Vorschlag von Carsten Gansel und Elisabeth Herrmann zur Bestimmung des Begriffs Gegenwartsliteratur produktiv. Beide verweisen darauf, dass „in der Literatur gesellschaftliche Zustände sowie gültige Normen und Werte nicht nur dargestellt und reflektiert (werden), sondern sie können darin auch (neu) verhandelt werden, ebenso

von der Hadesfahrt verklammert derart die unheimlichen Traumbilder vom Körperlabyrinth mit den nicht minder unheimlichen von den ‚unterirdischen Gängen‘ der Zeitgeschichte; derart legt die Hadesfahrt die Zeitschichten des Verdeckten oder Verdrängten frei [...]“ Winkler, Tendenzen. 2006, S. 272.

16 Magenau, Christa Wolf. 2003, S. 439.

17 Ebd.

18 Lüdeker, Gerhard Jens/Orth, Dominik: Zwischen Archiv, Erinnerung und Identitätsstiftung – Zum Begriff und zur Bedeutung von Nach-Wende-Narrationen. In: Dies.: Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film. Göttingen: v+r unipress 2010, S. 8 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Bd. 7), S. 8.

19 Ebd., S. 9.

20 Ebd., Anm. 7.

wie aktuelle politische oder historische Ereignisse über die Literatur aufgearbeitet werden können, wenn auch – und dies hat sich im Falle der ‚Wende-, und Wiedervereinigungsliteratur besonders deutlich gezeigt – eine solche Zuwendung zum Vergangenen oft mit einer zeitlichen Verzögerung erfolgt.“²¹ Für die anzusetzenden Parameter stellen Gansel und Herrmann heraus:

„Für die Gegenwartsliteratur wird man nun annehmen können, dass vor allem jene Signaturen von Wirklichkeit in das Blickfeld der Autorinnen und Autoren geraten, die generationsspezifisch an bestimmte Schlüsselerfahrungen gebunden und in jeweils individueller Weise auf die vom Einzelnen gegenwärtig wahrnehmbaren Werte, Normen, Hoffnungen, Vergangenheits- sowie Zukunftsreferenzen bezogen sind.“²²

Derartige Überlegungen würden auch auf den Zeitbezug in eine Reihe der Erzählungen von Christa Wolfs zutreffen.

2 Zum Zeitbezug im Erzählband „Mit anderem Blick“

In der Laudatio zur Verleihung des Samuel-Bogumil-Linde-Preises (1999) an Christa Wolf stellte Hugo Dittberner heraus:

„Das Geheimnis dieses Jahrhunderts aus deutschen Verhältnissen ist Christa Wolfs Thema; das bleibt allen künftigen Büchern [nach „Kindheitsmuster“ – die Verf.] als basso continuo, als etwas, was regelmäßig die Laune verderben kann und geklärt, aufgeklärt werden muß, erhalten. Sätze des Wissens stoßen vor, die eine Verantwortung erschreiben und auf die Welt ausgreifen, auf den Vietnam-Krieg, auf die Diktaturen in Chile und Griechenland, auf Tschernobyl, auf den Untergang der DDR.“²³

Charakteristisch ist, dass sich Wolf nach 1989 noch enger an das Erzählerische und Essayistische bindet: einige Teilstücke wurden in den beiden Sammlungen „Auf dem Weg nach Tabou“ (1994) und „Hierzulande Andernorts“ (1999) veröffentlicht. Stefan Neuhaus urteilt:

„Hierzulande Andernorts‘ ist ein Buch der Kontinuität, aber nicht des Stillstands. Christa Wolf zeigt hier deutlich, daß sie in der westlichen Gesellschaft, trotz aller Vorbehalte, angekommen ist.“²⁴

21 Gansel, Carsten/Herrmann, Elisabeth: „Gegenwart bedeutet die Zeitspanne einer Generation“ – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen. In: Dies. (Hgg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen 2013: V&R unipress, S. 7 – 22, hier: S. 14.

22 Ebd., S. 18

23 Dittberner, Hugo: *Zu Christa Wolfs Kunst. Eine Laudatio*. Neue deutsche Literatur 2000, H. 1, S. 136 – 142, hier: S. 140.

24 Neuhaus, Stefan: *Christa Wolf bleibt sich treu – ist das gut oder schlecht? „Hierzulande andernorts“*. literaturkritik.de, Nr. 4, April 1999 (1. Jahrgang). <www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=115> (Zugriff am 14.04.2011).

Carsten Gansel hat in seiner Rezension im „Freitag“ zu „Hierzulande Andernorts“ betont, dass die Texte auch eine Reaktion auf die schockierende Erfahrung einer „Delegitimierung“ gewesen seien, die Christa Wolf zeitweise „die Sprache verschlug“, weswegen von der „erhofften neuen nicht die Rede sein konnte. Davon würden sämtliche Texte im Band zeugen, der „Gedenkreden, Essays, Erinnerungen, kurze Prosa“ enthalte. Gansel betont entsprechend:

„Christa Wolf ist im besten Sinne die alte geblieben. Dabei sind die Texte durchgängig eine Reaktion auf die „Realien“ nach 1989, auch jene „Kränkungen“ durch Teile der deutschen Öffentlichkeit. „Warum brauchen wir immer noch und immer wieder Sündenböcke“, heißt es fragend. Die Begegnung mit dem Neuen – in diesem Fall das Bummeln auf der Third Street von Los Angeles, wo eigentlich Lockerheit angesagt ist, gerät einmal mehr zum Erinnerungsgenerator.“²⁵

In „Mit anderem Blick“ erprobt Christa Wolf einen anderen Ansatz und arbeitet mit universellen Themen. Zur anthropologischen, kulturologischen und existenziellen Palette gehören Themen wie Lebensbilanz, Ehe, Liebe, Krankheit, Alter, Abschiedsgedanke, Fremdheit, Exil, veränderter gesellschaftlicher Lebensstatus unter Marktverhältnissen, Tischkultur, Identitätsstörungen, Selbstaufklärungsprozess und andere mehr. Der größte Teil dieser Themen wirkt, wie sonst bei Wolf, deutlich im autobiographischen Kontext. Nach der Auffassung von Wolfgang Thierse („Freitag“) verbindet Christa Wolf auf virtuose Weise Autobiographie mit politischen Geschehnissen.²⁶

Christa Wolfs essayistische Erzählung „Nagelprobe“ „ist nicht nur eine Hommage auf Günter Uecker, sondern lässt sich auch als Selbstverständigungstext über die Folter lesen“²⁷, sie wurde direkt als literarische Antwort der Autorin auf die Feuilleton-Kritiken im Jahre 1991, die nach der Veröffentlichung von „Was bleibt“ (1990) die (west)deutsche Presse gegen die Schriftstellerin lancierte, publiziert. „Nagelprobe“ gilt vor allem als eine persönliche Stellungnahme Wolfs:

„Der Text entstand nach einer Lesung in Franz Lareses Galerie Erker in St. Gallen, während einer Ausstellung von Günther Uecker, und nach dem Besuch des Museums Unterlinden in Colmar mit dem Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. Die kursiv gesetzten Textstellen im ersten Teil sind Zitate von Günther Uecker, die im zweiten Teil von Friederike Mayröcker, deren Buch *Stilleben* ich meine Reverenz erweise.“²⁸

25 Gansel, Carsten: Von den Schwierigkeiten, Ich zu sagen. Auf der Suche nach einem bewohnbaren Land. Zu Christa Wolfs „Hierzulande Andernorts“. In: Freitag v. 09.07.1999

26 Diese Meinung vertritt auch der polnische Journalist Adam Krzemiński in seiner Rezension des Romans „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“. Vgl. Krzemiński, Adam: *Chętnie żyła w swoich czasach* [Sie lebte gern in ihren Zeiten]. *Polityka*, Nr. 32 (2768) vom 07.08.2010, S. 58–59, hier: S. 59.

27 Opitz, Michael: Perspektivwechsel. Christa Wolf: „Mit anderem Blick“. Radiofeuilleton vom 02.08.2005. <www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/401914/> (Zugriff am 18.7.2011).

28 Wolf, Christa: Nagelprobe. „Neue deutsche Literatur“ 1992, H. 5, S. 173. Nebenher bemerkt zeigt sich Wolf vom Schaffen Ueckers begeistert und verwendete 2011 seine Bilder für die neue Ausgabe von „Störfall“.

Es sind also Quellen verschiedener Art, sowohl aus dem Bereich der Literatur als auch aus anderen Künsten, die Wolf zu einer Art Collage zusammengesetzt hat. Das bedeutet aber nicht, dass das ikonographische Material lediglich zur Illustration verwendet wird. Nach dem Verblässen der Bedeutung des deutschen Literaturstreits gewinnt diese Erzählung vorwiegend einen kulturologischen Wert, weil Wolf sich hier auf eine sehr überzeugende Weise nicht nur zur Geschichte der Frauenverfolgung (Hexenjagd) äußert, sondern auch das deutsche Volksgut der Lieder, Märchen und Bräuche unter den Aspekten Schmerz und Leid überprüft und anhand anderer Kunstwerke – etwa dem Gemälde „Melancholie“ (1532) von Lucas Cranach d. Ä. – das deutsche Thema ‚Melancholie‘ bildhaft auszuloten sucht. Es ist daher nur zu bedauern, dass die aktuelle Druckfassung von „Nagelprobe“ ohne den redaktionellen Hinweis auf die vorangegangenen Bild-Schrift-Ausgaben unter anderem in der „NDL“ und im Band „Auf dem Weg nach Tabou“ veröffentlicht wurde. Der Hinweis auf die Metamorphosen des Textes erscheint dabei umso wichtiger, weil die von Wolf in „Nagelprobe“ (in der Fassung aus der Sammlung „Auf dem Weg nach Tabou“, 1994) neu angeordnete Ikonographie neue und andere semantische Bezüge herstellt.

Die Erzählung „Nagelprobe“ ist 1996 in der Monographie der Verfasserin²⁹ vorwiegend unter dem Aspekt des Ich-Bezugs analysiert und darüber hinaus intertextuell Themen wie ‚Gut und Böse‘, ‚Schmerz‘ oder ‚Tod‘ im Werk anderer deutscher Autoren gegenübergestellt worden. Demgemäß lässt sich Wolfs Text mit einer ihrer Aussagen in einem Interview mit Carsten Gansel von 2010 konfrontieren:

„Man kann die Vergangenheit nicht ändern. Weder die eigene Biographie noch die damit zusammenhängende Geschichte eines Landes. Die Literatur kann nur darüber berichten und auch die Verhältnisse immer wieder attackieren durch unaufhörliches Nachfragen. Auch, indem man Selbstverständlichkeiten und Selbstzufriedenheiten in Frage stellt. [...] Es ist ganz schwierig, den Menschen die Einsicht abzurufen, dass sie nicht immer Recht haben. Es ist eine persönliche Erfahrung, wie schwer es Menschen fällt, sich selbst in Frage zu stellen oder auch die eigene Position. Literatur kann daher Selbstgewissheiten aufstören und irritieren.“³⁰

Sabine Brandt schreibt in ihrer Rezension des Erzählbandes über „Nagelprobe“:

„Dafür findet sie erstaunlich phantasievolle Gleichnisse. Zum Beispiel in *Nagelprobe*, einer poetischen Auflistung dessen, was Nägel so alles bewirken können, hier als hilfreiche Werkzeuge, da als Sinnbild für Kraft und Stärke, dort als verdammenswerte Martergeräte. Die Erzählung stammt von 1992, man merkt der Autorin noch an, wie sehr, was vorher geschah, sie aus dem Gleichgewicht brachte.“³¹

29 Ludorowska, Leben im Tagebuch. 1996.

30 Gansel, Carsten: Gespräch mit Christa Wolf. In: Dokumentation zum Uwe-Johnson-Preis 2010. Hrsg. von Carsten Gansel und Lutz Schumacher im Auftrag des Nordkurier und der Mecklenburgischen Literaturgesellschaft 2010, S. 41.

31 Brandt, Sabine: Nach den Nagelproben. Zur Hoffnungslosigkeit befreit: Erzählungen von Christa Wolf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.04.2006, Nr. 90, S. 34. <www.faz.net/s/Rub_79A33397BE834406A5D2BFA87FD1391>.

Zum Thema ‚Schmerz‘ wählt die Autorin in ihrer Erzählung „Im Stein“ Aphorismen und verwandt wirkende Wortreihen wie z. B. „Leben bedeutet Schmerz“³² oder: „verwendet verwundet verwundert“³³. Qualität und Wert dieser Erzählung wurden von den meisten Rezensenten betont, etwa von Simone Dattenberger, wenn sie notiert „Zum Verwundern zugleich wunderbar ist Christa Wolfs Offenheit“.³⁴ Die Erzählerin eröffnet diesen nichtlinearen Text mit einem Hinweis auf die „Lebensmasse/ Stoffmasse“³⁵ und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die kunstvolle Nachahmung des Bewusstseinsstroms, indem die Sätze ohne Punkt enden und die innere und äußere „Stimme“ im Erzählvorgang mittels der einfachen Groß- und Kleinschreibung oder durch Kursivierung voneinander getrennt werden.

„Ein Erwachen Aber vielleicht sollte ich damit nicht anfangen, frage ich dich, nicht jedesmal wieder mit dem Anfang anfangen, das heißt so tun als wüßte ich das Ende nicht oder als könnte ich mir immer noch einmal etwas aus der Lebensmasse/Stoffmasse herauschneiden, das mit Anfang beginnt und mit Ende endet, das heißt genau genommen die Täuschung weitertreiben, aber vermiede ich denn die Täuschung, frage ich mich, wenn ich mit dem Ende anfinde, was hieße so tun als gebe es ein Ende solange ich lebe, als hätte ich mir nicht seit längerem klargemacht, daß alle die Buchstabenenden in allen den Büchern künstliche Abbrüche sind, abgetriebene Fortsetzungen oder wie soll ich das nennen ohne die Büchersprache zu bemühen.“³⁶

Den Anfang der Erzählung interpretiert Magenau im Zusammenhang der „identische[n]“³⁷ Rahmenstruktur in „Juninachmittag“ oder in „Der geteilte Himmel“. Der Verzicht auf die Interpunktion am Satzende habe zur Folge, dass „[n]ichts die Wahrnehmungen, Erinnerungen, Reflexionen, Gegenwart und Vergangenheit voneinander [trennt]“.³⁸

Eine andere Art und Weise des zeitgeschichtlichen Bezugs stellt die sich in den Vereinigten Staaten abspielende Handlung von „Wüstenfahrt“ dar, denn sie ist im Grunde genommen eine ironische Beschreibung des nicht besonders gelungenen Ausflugs in die nächtliche Wüste. Die Erzählerin betrachtet kritisch die Ausflugsbegleiter, die Hektik, die Konsumneigung und den Egozentrismus, die auch in ihrem Leben eine bedeutende Rolle spielen („Meinten wir nicht, daß der Mensch genetisch

32 Wolf, Im Stein. 2005, S. 34.

33 Ebd., S. 31.

34 Dattenberger, Simone: Weg zur Selbsterlösung Christa Wolfs Erzählungen „Mit anderem Blick“. Münchner Merkur vom 01.08.2005. <www.merkur-online.de> (Zugriff am 25.05.2011).

35 Wolf, Im Stein. 2005, S. 19.

36 Ebd.

37 Magenau, Christa Wolf. 2003, S. 440.

38 Ebd.

sowieso auf materielle Werte programmiert sei?“³⁹). Vom Solidarismus im Land des Kapitalismus kann also nicht die Rede sein.

Als vorläufige Schlussfolgerung sei unter Bezug auf „Stadt der Engel“ der Prozess der Konstruktion von neuer Wirklichkeit und Identität so pointiert:

„Manchmal möchte ich doch wissen, wie die Zeitschichten, durch die ich gegangen bin und die ich in Gedanken so mühelos durchstoße, in meinem Innern angeordnet sind: wirklich als Schichten, säuberlich übereinander? Oder als eine wirre Masse von Neuronen, aus der eine Kraft, die wir nicht kennen, den jeweils erwünschten roten Faden herauszieht? Werden die Neurowissenschaftler das je herausfinden?“⁴⁰

Lüdeker und Orth vermuten, dass sich im Deutschland der Nachwendezeit nichts Bedeutsames mehr ereignet habe, es gäbe „nichts Spektakuläres im Sinne von historischen Großereignissen zu berichten“⁴¹, weil die Kriege im Irak und in Afghanistan oder der Terroranschlag in New York von 2001 außerhalb Deutschlands stattfanden. Dennoch schließt Wolfs Erzählungsband „Mit anderem Blick“ mit einem Tagebuchauszug vom „Donnerstag, 27. September 2001“, in dem „das Gewebe der Zeit“ wiederum zum Leitmotiv erhoben wird und der 11. September 2001 den „Riß im Gewebe der Zeit“ markiert.⁴² Mit diesem Hinweis ist eine weitere Frage gestellt, und zwar jene danach, ob derartige Problembereiche tatsächlich – wie Andrea Geier meint –, „Teil einer kollektiven Erinnerungsarbeit der Gegenwart“⁴³ geworden sind?

3 Selbstbefragung – und was sonst?

Der aufmerksame Leser von Wolfs Werken war durch die Autorin selbst seit langem auf den Erzählband „Mit anderem Blick“ mit dessen autobiographischer Tendenz vorbereitet worden. Bereits 1994 in „Auf dem Weg nach Tabou“ fixierte Wolf ein wichtiges Geständnis, das auch in der Textsammlung „Ein Tag im Jahr. 1960–2000“ (2003) wiederzufinden ist:

„Wann werde ich, oder werde ich überhaupt je noch einmal ein Buch über eine ferne erfundene Figur schreiben können; ich selbst bin die Protagonistin, es geht nicht anders, ich bin ausgesetzt, habe mich ausgesetzt.“⁴⁴

39 Wolf, Christa: Wüstenfahrt. In: Dies.: Mit anderem Blick. Erzählungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 88–123, hier: S. 123.

40 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 350.

41 Lüdeker/Orth, Nach-Wende-Narrationen. 2010, S. 12.

42 Wolf, Christa: Donnerstag, 27. September 2001. In: Dies., Mit anderem Blick. 2005, S. 171–190, hier: S. 171; 175.

43 Geier, Andrea: Literatur als Archiv und Modell. ‚1989‘ und die DDR in der Literatur seit der Jahrtausendwende. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 55, 2008, H. 2, S. 156. Zit. nach: Lüdeker/Orth, Nach-Wende-Narrationen. 2010, S. 10.

44 Wolf, Ein Tag im Jahr. 2005, S. 524.

In der Zeitspanne von 1992 bis 2005 intensiviert sich ihr persönlicher Tonfall, weil, so ist es zu vermuten, Wolf ihre traumatischen Entdeckungen im Stasi-Archiv literarisch zu verarbeiten hatte. Im Vorwort zu „Ein Tag im Jahr“ ist Folgendes zu lesen:

„Dagegen bedurfte es eines ausdrücklichen Entschlusses, diese Aufzeichnungen zu publizieren, in denen das ‚Ich‘ kein Kunst-Ich ist, sich ungeschützt darstellt und ausliefert – auch jenen Blicken, die nicht von Verständnis und Sympathie geleitet sind“.⁴⁵

In „Mit anderem Blick“ heißt es dann:

„Die wirkliche Konsistenz von gelebtem Leben kann kein Schriftsteller wiedergeben, Mr. Doctorow? Nun denn, dagegehalten: In dieser Warenwelt, die alles unter sich begräbt, hat Schreiben nur noch Sinn als Selbstversuch, einschneidend, sezierend, die feinsten Verästelungen der Person herauspräparierend und bloßlegend“.⁴⁶

Diese Entscheidungen sollen den Leser davon überzeugen, dass der Vorhang des Kryptoautobiographismus gefallen ist. So wird etwa die Symbiose von Jan und Ellen aus Wolfs „Sommerstück“, die nicht harmonisch und ohne Widersprüche verläuft, durch das Bild des freundschaftlichen Zusammenlebens der Eheleute Wolf sowie mit Liebeserklärungen an den Ehemann in zwei Erzählungen ersetzt. Der Erzählung „Er und ich“ ist zu entnehmen, dass er sich „den Kopf über einen Titel für mein ‚Geschriebenes‘ zerbrechen [wird], den er über kurz oder lang meist auch findet“.⁴⁷ Es ist besonders schwer, Belege dafür zu finden, ob es sich mit dem Titel dieses Erzählungsbandes genauso verhalten hat. Auf den ersten Blick erinnert der Titel „Mit anderem Blick“ an Wolfs frühere Erzählung „Blickwechsel“ von 1970. Es scheint jedoch, dass die Ähnlichkeit oberflächlich beabsichtigt ist, da sich in den essayistischen Passagen von „Blickwechsel“ der Hinweis findet, dass der Lebensstoff immer ein Rohstoff bleibt, welcher nach künstlerischer Gestaltung verlangt.⁴⁸ Es erweist sich dort für die Erzählerin als äußerst kompliziert, die sogenannte ‚Befreiung vom Faschismus‘ zu beurteilen, weil sie im Laufe der Zeit anscheinend neue und wichtige Erkenntnisse gewonnen hat und die Ereignisse retrospektiv aus einer wechselnden Perspektive zu deuten plant. So wird die Geschichte des Trecks zuerst als Teil der Familiengeschichte aufgefasst, aber davon nimmt die Erzählerin im Laufe der Erzählung als Beobachterin wieder Abstand. Die künstlerische Arbeit am Stoff betrifft also vorwiegend das Verhältnis der Erzählerin zum Erzählgegenstand und deutet auf eine nach Jahren gewonnene Distanzierung. Zugleich macht die Schriftstellerin dort gewissermaßen Fingerübungen für ihren künftigen Roman „Kindheitsmuster“ an. Nach Aussagen von Christa Wolf in einem Interview mit Hanns-Bruno Kammertöns und Stephan Lebert im Jahre 2005 ist bezüglich der Konzeption von „Mit anderem Blick“ zu er-

45 Ebd., S. 7.

46 Wolf, Donnerstag, 27. September 2001. 2005, S. 182.

47 Wolf, Christa: Er und ich. In: Dies.: Mit anderem Blick. 2005, S. 127–154, hier: S. 140–141.

48 Vgl. Wolf, Christa: Blickwechsel. In: Dies.: Erzählungen. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1985, S. 11.

fahren, dass es der Autorin wirklich darum ging einen leichteren Blick auf das Leben zu werfen. Auf eine entsprechende Frage antwortet Christa Wolf:

„Nein, der Eindruck täuscht nicht. Dieses Buch ist sogar ein wenig unter diesem Gesichtspunkt zusammengestellt. Ich wollte einfach mal ein paar Dinge zeigen, die man von mir nicht unbedingt erwartet. Dazu gehören der Humor, die Leichtigkeit“.⁴⁹

Der Titel „Mit anderem Blick“ signalisiert zwar etwas Ähnliches wie in „Blickwechsel“, aber nach einer genauen Lektüre lässt sich bereits konstatieren, dass er eher die veränderte Pragmatik der Texte assoziiert. Diese – mit Ausnahme der Erzählung „Fototermin L.A.“ – sind sämtlich Nachdrucke, so dass es dem Leser möglich wird, die eigene Kompetenz in die Rezeption miteinzubringen und das Rezipierte mit *anderem* Blick zu betrachten: autobiographisch, zeitgeschichtlich oder kulturologisch. Renate Wiggershaus bestätigt einen solchen Textzugang und betont die „Einladung an den Leser“, sich mit „eigenen Erinnerungen, Assoziationen, Einfällen einzumischen und den Text zu einem kleinen, einzigartigen, individuellen Kunstwerk zu machen“.⁵⁰

Im Hinblick auf das Thema der ‚Selbstbefragung‘ muss die neue Poetik Christa Wolfs daher überdacht werden. Zu einem wichtigen Merkmal von „Mit anderem Blick“ wird die Dialogizität, die besonders deutlich in den Erzählungen „Im Stein“ und „Assoziationen in Blau“ eingesetzt ist. Gerade „Assoziationen in Blau“ ist kunstvoll insofern arrangiert, als einerseits ein fiktiver Dialog mit Pablo Neruda den erzählerischen Rahmen liefert und andererseits ein intertextueller Dialog mit der Dichtung Nerudas, die Wolf schon einmal in „Kindheitsmuster“⁵¹ genutzt hat, die Binnenstruktur der Erzählung bildet. „Assoziationen in Blau“ ist weniger eine „*Rhapsody in Blue*“ denn eine heitere, farbenreiche und geschickte Sprachübung.

4 Schlussfolgerungen

Christa Wolfs Schaffen vermittelt den interessierten Lesern seit Jahren den deutschen Alltag in verschiedenen Phasen der Zeitgeschichte. Michael Opitz betont dabei die „Preisgabe von Intimität“⁵², die dennoch keine „Selbstbespiegelung“ im eigentlichen

49 „Bei mir dauert alles sehr lange“. Gespräch mit Hanns-Bruno Kammertöns und Stephan Lebert. In: Die Zeit, Nr. 40 vom 29. September 2005. <www.zeit.de/2005/40/Wolf-Interview/komplettansicht?print=true> (Zugriff am 26.05.2011).

50 Wiggershaus, Renate: Schreiben als Selbstversuch. In: Frankfurter Rundschau vom 13.09.2005. <www.lyrikwelt.de/rezensionen/mitanderemblick-r.htm> (Zugriff am 22.08.2011).

51 Es geht um Pablo Nerudas „Buch der Fragen“ von 1974, vgl. Dittberner, Hugo: Zu Christa Wolfs Kunst. Eine Laudatio. Neue deutsche Literatur 2000, H. 1, S. 136–142, hier: S. 137.

52 Opitz, Michael: Perspektivwechsel. Christa Wolf: „Mit anderem Blick“. Radiofeuilleton vom 02.08.2005. <www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/401914/> (Zugriff am 26.05.2011).

Sinne sei, weil es der Schriftstellerin darum gehe, „die durch das Selbst gespiegelten Verhältnisse zu zeigen“.⁵³ Diesen Umstand betont auch Wiggershaus:

„Mit ‚anderem‘, das heißt mit fremdem Blick, schaut Christa Wolf in den neun Prosatexten ihres [...] Erzählungsbandes auf Nahes und Vertrautes, die deutsche Sprache etwa, die eigene Kindheit, auf Bruchstücke des eigenen gelebten Lebens, auf ihren Mann oder die deutsche Heimat“.⁵⁴

Wenn man Wolfs Leistungen aus der biographischen Perspektive betrachtet, so ist Magenau zuzustimmen:

„Erneuern, Bewahren, Selbstprüfung, Schmerz und Trauer: Es ist das bekannte Wolf'sche Krisen-Vokabular – ein Instrumentarium, das zu Innenschau und Retrospektive einlädt [...]“.⁵⁵

Die Erzählungen Christa Wolfs aus dem Band „Mit anderem Blick“ stehen in einem Wechselwirkungsverhältnis mit der Öffentlichkeit und behandeln dabei die kontroversesten Fragen der Zeitgeschichte nach der Wiedervereinigung: die Stasi-Debatte, die Dissidenten in der DDR und ihre neue Identität („fremd daheim“), die Globalisierung (der 11. September 2001) sowie den (erneuten) historischen Emigrationsdiskurs mit der Berücksichtigung der ostdeutschen Perspektive der Dagebliebenen. Berücksichtigt man die Position Christa Wolfs in der (gesamt)deutschen Literatur, so muss man folgendes Postulat mit einem Fragezeichen versehen und kritisch hinterfragen:

„Ehemalige Ostdeutsche setzen ihre Erinnerungen an die DDR nostalgisch verklärend oder kritisch distanzierend in Beziehung zu ihrem Erleben der Gegenwart. Das Ergebnis dieses Reflexionsprozesses ist vielfach eine Abspaltung der eigenen von einer gesamtdeutschen Identität, die Artikulation des Gefühls nicht dazugehören oder nicht angekommen zu sein. Aus dieser Perspektive erscheint die Zeit nach der Wende in erster Linie als ein Raum voller Probleme, der sich hauptsächlich auf den Osten Deutschlands erstreckt, wobei der Westen wie ein fremdes Land wirkt“.⁵⁶

Das Spätwerk Wolfs befasst sich eng mit der Zeitgeschichte, die durch die Selbsterfahrung gefiltert wird, und entspricht somit dem, was ‚Nach-Wende-Narrationen‘ genannt wurde.⁵⁷ Aus der Sicht einer Auslandsgermanistin sei abschließend hinzugefügt, dass neben den großen Romanen auch Christa Wolfs Erzählungen aus dem Band „Mit anderem Blick“ bedeutende Texte sind, die wegen ihres breitangelegten landeskundlichen Gehalts in den Kanon der Auslandsgermanistik gehören.

53 Ebd.

54 Wiggershaus, Schreiben als Selbstversuch. 2005.

55 Magenau, Christa Wolf. 2003, S. 412.

56 Lüdeker/Orth, Nach-Wende-Narrationen. 2010, S. 11.

57 Siehe Ebd.

III

„ERINNERN, WIEDERHOLEN
UND DURCHARBEITEN“ –
„STADT DER ENGEL ODER
THE OVERCOAT OF DR. FREUD“

Margrid Bircken

Lesen und Schreiben als körperliche Erfahrung – Christa Wolfs „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“

Das Bild vom Gegen-den-Strom-Schwimmen oder Die Lernäische Schlange

Zwar gehört die Vorstellung von der vergehenden Zeit und von dem Fluss der Erinnerung, der dem Zeitablauf entgegengesetzt ist, zum europäischen Denkgebäude, aber wir wissen aus der umfangreichen Gedächtnis- und Erinnerungsforschung, dass es nur *ein* Bild ist neben vielen anderen möglichen. Erinnern kann auch mit dem entgegengesetzten Bild beschrieben werden: Erinnern ist, in den Strom der Erinnerung zu steigen und mitzuschwimmen oder sich mittragen zu lassen. Der französische Soziologe Maurice Halbwachs, der 1945 im Konzentrationslager Buchenwald ermordet wurde, hatte schon in den 1920er Jahren festgestellt, dass die Erinnerungen der Individuen sich an einem sozialen Zusammenhang orientieren. Was erinnert wird, hängt von der *Erinnerungsgemeinschaft* und den jeweils *aktuellen Bedürfnissen* ab.¹ Was also für die persönliche, individuelle Biographie als Erfahrung bewusst erinnert und in diesem bewussten Verarbeitungsprozess mittransportiert wird an unbewussten Erfahrungsunterwelten, das könnte die Bewegung eines Gegen-den-Strom-Schwimmens bestärken – zum einen gegen den Mainstream der sogenannten *Erinnerungsgemeinschaft* und zum anderen in sich selbst, gegen die eigenen Ausweich- und Beschwichtigungsversuche.

Für Christa Wolf und ihre Generation, die um 1930 geboren wurde, könnte die Erfahrung bei Kriegsende, dass „Hitler tot“ ist, sie aber leben – ihr Leben eigentlich noch vor sich haben –, eine erste grundlegende Zäsur gewesen sein, die man annehmen oder abweisen konnte. In „Kindheitsmuster“ (1976) heißt es dazu:

„Das Ende der Welt mußte nicht den eigenen Tod bedeuten. Sie lebte. Das war sicherlich unwürdig, doch auch interessant. Entschieden aber war noch lange nicht, ob sie durch Melancholie – die Trauer um ihren schlimmsten Feind – sich selbst zerstören oder ob es ihr gelingen würde, die verkümmerte Fähigkeit, Erfahrungen zutreffend zu deuten, zu entwickeln und zu überleben.“²

1 Vgl. Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

2 Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1976, S. 418 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle K).

Dies wäre als poetologisches Konzept zu verstehen: Erfahrungen zutreffend zu deuten – das gelte es als Fähigkeit zu erwerben.

Was heißt es für die Literaturwissenschaft heute, *mit Christa Wolf gegen den Strom* zu schwimmen? In erster Linie wäre es heute ein Gegen-den-Strom-Schwimmen im Meinungsstrom, dessen Richtung durch die Medien beherrscht wird. Christa Wolf selbst hat über die *allgemeine Stimme* noch ein anderes Bild etabliert: In ihrem „Brief über die Bettine“ (Dezember 1979) zitiert sie die romantische Dichterin Karoline von Günderrode, die weder in der Kunst noch im Leben ihre Eigenart habe ausleben können:

„Ich selber weiß oft nicht, mit welchem Winde ich steuern soll, und überlasse mich allen. Hab Geduld mit mir, da Du mich kennst, und denke, daß es nicht eine einzelne Stimme ist, der ich zu widersprechen habe, aber eine allgemeine, die, wie die Lernäische Schlange, immer neue Köpfe erzeugt.“³

Ich unterstelle, dass wir wissen, dass es Wolfs Art war, mit ihren Werken der „allgemeinen Stimme“ ihrer damaligen (und heutigen) Erinnerungsgemeinschaft zu widersprechen, dass dies zwar zuerst durchaus widerstrebend geschah, aber seit „Kindheitsmuster“ mit großer innerer Bewusstheit, um die Fähigkeit zu erwerben, Erfahrungen zutreffend zu deuten. Sie ist dabei auf verschiedenen Wegen gegangen und hat sich eigene Räume geschaffen, die, wie mir scheint, spätestens mit „Nachdenken über Christa T.“ (1968) zu besonderen Erinnerungsräumen geworden sind, in denen wesentliche Begegnungen inszeniert werden. Eigentlich könnte man auch schon ihren Roman „Der geteilte Himmel“ (1963) als einen Versuch in diese Richtung beschreiben. Auffällig wird dies besonders im Projektionsraum Romantik und virtuos im mythologischen Feld. Auf der polyphonen Stimmen-Klaviatur, die der „allgemeinen Stimme“ Paroli bieten könnte, schafft sich die Autorin einen eigenen Resonanzraum: die von ihr besonders auffällig im Zusammenhang mit „Kindheitsmuster“ beschworene *subjektive Authentizität*. Es ist klar: Wenn man der allgemeinen Stimme widersprechen will, muss der Wahrheitsanspruch der eigenen Stimme doppelt und dreifach legitimiert werden, insbesondere auch gegenüber sich selbst.

Das Interessante an dieser „subjektive Authentizität“ genannten Legitimation des Sprechens ist nun, dass sie sich im Laufe der letzten 40 Jahre verändert oder genauer, deren Wirkungsrichtung sich geändert hat. Das Bestehen auf der eigenen Erfahrung im Kontext der DDR-Wirklichkeit bedeutet etwas anderes als der Widerspruch gegen die *allgemeine Stimme* nach den politischen Veränderungen nach 1989. Darauf soll in den folgenden Ausführungen anhand der beiden Romane „Kindheitsmuster“ und „Stadt der Engel“ (2010) genauer eingegangen werden.

3 Wolf, Christa: Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine. In: Dies./Wolf, Gerhard: *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 354.

1 Wie erwirbt man Fähigkeiten, die eigenen Erfahrungen zutreffend zu deuten?

Die Recherchen in „Kindheitsmuster“ sollen der Erzählerin dabei helfen, zu erkennen und zu beantworten, weshalb die Fähigkeit, mit den eigenen Erfahrungen produktiv umzugehen, während der Nazizeit nicht ausgebildet und weswegen offenbar in der damaligen Erinnerungsgemeinschaft der DDR gleichfalls dieser Erfahrungsnotstand verdrängt wurde von denen, die aus dem Exil zurückgekommen waren und auf jene trafen, die geflüchtet sind vor den Russen, jene Mehrheit also, die noch fünf Minuten nach 12 *nicht* froh war, dass Hitler tot war. Der Schreibantrieb zu und in „Kindheitsmuster“ könnte folglich die Wahrnehmung eines latenten Misstrauens, einer *Anomalie* in der Erinnerungskultur der Erinnerungsgemeinschaft gewesen sein.

Christa Wolfs literarische Welten sind Erinnerungswelten mit *Modellcharakter*; und in besonderer Weise gilt das für die Romane „Kindheitsmuster“ und „Stadt der Engel“, weil hier der Verallgemeinerungsanspruch für bestimmte Erinnerungsgemeinschaften besonders hoch erscheint.

Wolfs Roman „Kindheitsmuster“ imaginiert Anfang der 1970er Jahre eine Erinnerungsgemeinschaft, die über die wesentlichen Prägungen der 1930er Generation nachdenkt, die – exemplifiziert anhand der *Erfahrung der verdrängten Flucht* aus der Stadt L., die dann eine polnische Stadt wurde – den *prägenden Schmerz* der Kindheit erfuhr. Wolf erzählt nicht nur von ihren eigenen Erinnerungen als Kind, sondern versucht die Erfahrungswelt der Elterngeneration, insbesondere die der Mutter, mit aufscheinen zu lassen und diese beiden Ebenen mit der ganz anders reflektierten Erlebniswelt einer Tochterwelt zu konfrontieren.

Eine mögliche Intention des so entwickelten Generationsmodells könnte im Kontext der 1970er Jahre gewesen sein, trotz der frühen Entwurzelungserfahrung und der *Abarbeitung* von Schulderfahrung, die *alle* Deutschen betraf, der eigenen Generation Mut zu ihren eigenen Lebensentwürfen zuzusprechen, eingedenk der Verantwortung für ein friedliches Miteinander der Völker, aber jenseits einer perpetuierten Schuld *der* Deutschen. Das Bestehen auf der eigenen Erfahrung im Kontext der DDR-Wirklichkeit bedeutet, gegen die *allgemeine Stimme*, die als Kollektiv-Postulat der politischen Eliten gegen die *Anomalie* auftritt, die Subjektposition *des Intellektuellen* zu behaupten, die darauf insistiert, dass es bei der Wahrnehmung und Verarbeitung von Erfahrungen in jeder Weise und unbedingt auf Differenzierung ankommt, und die man dazu ermuntern muss, weil nur dann eigenständige Wertungen, also ein *Gegen-den-Strom-Schwimmen*, möglich sind.

2 Zur Struktur des Erfahrungsmodell im Roman „Kindheitsmuster“

Um anhand eines Modells genauer zu erkennen, wie Christa Wolf den Prozess der Befähigung zu eigenen Erfahrungen literarisch gestaltet, wollen wir uns auf die *weibliche Linie* der Erfahrungswelt konzentrieren: In ihrer Berufung auf die weibliche Tradition der Mütter versichert sie sich, allgemein gesagt, auch einer lebensweltlichen Kraftquelle für eine auf Hoffnung gebaute, immer wieder verjüngte Welt, jenseits

von Ideologien, aber nicht abgehoben von realen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen. Für „Kindheitsmuster“ soll daher die Annahme gelten, dass die Autorin diesen Roman dem Eingedenken *ihrer* Mutter widmet, der mit dem Paratext „Für Annette und Tinka“ korreliert, auf die eigentlichen Adressaten, Wolfs eigene Kinder bzw. ihre Generation, verweist.

Wir möchten in diesem Zusammenhang an die Szene im 1. Kapitel erinnern, in der das kleine Mädchen Nelly zum ersten Mal das Wort „Ich“ für sich selbst entdeckt und auf den Ruf der Mutter zum Abendessen „langsamer als gewöhnlich“ von der Treppe aufsteht, die zum Laden des Vaters führt, „denn das Kind, das zum ersten Mal in seinem Leben einen Schauer gespürt hat, als es ICH dachte, wird von der Stimme der Mutter nicht mehr gezogen wie von einer festen Schnur“ (K 13). Für das Tochter-Mutter-Verhältnis und die abrupte Trennung von der Kindheit ist sicherlich folgende Szene signifikant: Der Beginn der Flucht aus L., das Hinaufklettern des Mädchens Nelly auf das mit allen möglichen Sachen bepakte Fluchtauto, und die Mutter bleibt zurück, anstatt bei ihren Kindern zu sein, um deren schlimmsten Weg zu teilen. Das Empfinden von Verrat und das Bewusstsein des Verlassenwerdens sowie der allzu frühe Schmerz, der die sich Erinnernde von da an begleiten und sie immer wieder als übermannende Angst in ihren Träumen heimsuchen wird. Nelly weint jedoch nicht, weil es für sie einfach nicht sein kann, dass die Mutter nicht mitkommt. Aufgrund dessen empfindet sie die darauffolgende Zeit als Starre, in die die Ereignisse wie tote Vögel hineinfliegen, so etwa ihr Erlebnis mit dem erfrorenen Kind und ihre verdrängte Angst: Das könnte auch ICH gewesen sein. Für meine These ist wichtig, dass im 1. Kapitel von „Kindheitsmuster“, das der Rekonstruktion möglicher Anfänge dieser Erinnerungsgeschichte gewidmet ist, über das ermüdende Theoretisieren und Rasonieren über „Gedächtnis“, über seine Voraussetzungen und seine Untiefen reflektiert wird und die Erzählerin, solcher Denkvorgänge müde, „sich am hellerlichten Vormittag schlafen“ legt (K 18) und statt dessen etwas im Geheimen Erwünschte geschieht: „Da kommt deine Mutter und setzt sich, obwohl sie ja tot ist, zu euch allen in das große Zimmer, ein insgeheim erwünschter Vorgang“ (K 19). Man kennt Wolfs Erzählparadigma auch aus anderen Texten, Figuren zusammentreffen zu lassen und aus diesem Zusammentreffen „Neues“ zu gewinnen, wie etwa in ihrer Erzählung „Kein Ort. Nirgends“ (1979) Heinrich von Kleist und Karoline von Günderode: „Daß sie sich getroffen hätten: erwünschte Legende“⁴. Was wäre nun dieses Neue? Für das Vorhaben in „Kindheitsmuster“, ihre eigene Geschichte zu rekonstruieren – „Wie sind wir so geworden, wie wir sind“ –, wird es jedoch nicht ohne die „Mutter“ funktionieren. Aber sofort meldet sich die Angst und damit das Widrigste am Schreibprozess, den Anderen zum Objekt zu degradieren, selbst oder gerade für die „hehren“ Zwecke der Aufarbeitung derjenigen Prägungen, die durch den Faschismus über die Elterngeneration an die Kinder weitergegeben wurden.

4 Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1979, S. 6.

„Plötzlich ein Schreck bis in die Haarspitzen: Auf dem Tisch im großen Zimmer das Manuskript, auf dessen erster Seite in großen Buchstaben nur das Wort ‚Mutter‘ steht. Sie wird es lesen, wird deinen Plan vollständig erraten und sich verletzt fühlen ...“ (K 19).

Der Partner der Erzählerin, im Roman „H.“ genannt, rät ihr, mit dieser Traumvision zu beginnen. Die Erzählerin weigert sich mit dem Hinweis: „Mag sich ausliefern, wer will“ (K 19).

Wieso aber wird der Mutter zugetraut, dass sie den Plan der Erzählerin „vollständig erraten“ wird? Und wieso wird sich die tote Mutter dadurch verraten fühlen und glaubt die Erzählerin, sich mit diesem „Anfang“ auszuliefern? Denn wem liefert sie sich denn aus – sich selbst? Und weshalb vermutet sie das? Man ahnt bereits, dass man es hier mit einem Verschweigen zu tun hat, das ähnlich dem „Mantel des Dr. Freud“ auf zuunterst liegende Tabus verweist. Ein ganz elementares ist dabei das, was mit der Unverletzbarkeit, der Achtung und Loyalität des Kindes gegenüber den Eltern den Generationenzusammenhang konstituiert. Der Bruder der Erzählerin, Lutz, versucht sie zu „warnen“ und sie an „die Grenzen“ zu erinnern (K 240):

„Ich glaube, daß es für alles Grenzen gibt. Daß sie – die Eltern – jenseits der Grenzen zu bleiben haben, Tabu sind“ (K 241).

Später träumt die Erzählerin wiederum davon, dass einem die Hand amputiert würde, wenn man „sich gegen Vater oder Mutter erhoben hat“ (K 43). Immer geht es darum, das anempfohlene Schweigen nicht zu akzeptieren und es wenigstens, soweit es möglich ist, zu enthüllen, obwohl eine starke existenzielle Hemmung zu überwinden ist. Es kann dennoch behauptet werden, dass durch die Ausblendung entscheidender Lebensbereiche in der Kindheitswelt der Nelly eine Schuld der Mutterwelt entstanden ist, an die sich die Tochter nun zu erinnern hat. Die Mutter ist der erste Spiegel des Individuums, in dem sich das Ich wahrnehmen kann. Die Mutter – das erzählt der Roman – kennt ihre Tochter genau, auch deren Eigensinn, den diese ja wiederum von der Mutter geerbt hat, und das „Kassandrahafte“ der Mutter, von dem in „Kindheitsmuster“ die Rede ist, hat der realen Tochter Wolfs ja womöglich auch die Tür für ihr späteres Selbst geöffnet. In der Szene, an die erinnert werden soll, will Charlotte Jordan das Radio zertrümmern, vor dem das zehnjährige Mädchen gesessen und mit schweißnassen Händen dem Jubel zugehört hat, der in Wien ausbrach, als das Großdeutsche Reich ausgerufen wurde:

„Charlotte Jordan, durch den verfluchten Laden daran gehindert, sich in gehöriger Weise ihren Kindern zu widmen, versprach, den Apparat zu zertrümmern; das Mädchel dreht mir ja durch. Sie sollte um Himmels willen die Kirche im Dorf lassen. Immer bloß schwarzsehen. Cassandra hinterm Ladentisch, Cassandra, Brote schichtend, Cassandra, Kartoffeln abwiegend. Aufblickend manchmal, mit diesem Blick, den ihr Mann nicht sehen will“ (K 216f.).

Das 1. Kapitel endet schließlich mit der metaphorischen Beschreibung des gelungenen Erinnerungsmonologs: Es ist das Gefühl der Furcht, „das jeden Lebenden ergreift, wenn die Erde unter seinen Füßen sich bewegt“ (K 37).

Diese Furcht ist der Tatsache geschuldet, dass die Erzählerin sich eingestehen muss, dass es nicht erst mit dem „nächsten Buch Ernst würde, sondern bei diesem. Schön eigentlich, dachtest du“ (K 34).

Es handelt sich hier um das changierende Du, das aus dem Ich herausgetreten ist und durchaus auch in der 3. Person erscheinen kann. Die intentionale Ankündigung, dass es schon mit diesem Buch „ernst“ würde, führt direkt zu meiner zentralen Fragestellung, zur „zumutbaren Wahrheit“ – jenes auf Ingeborg Bachmann bezogene Grundmotiv – aus einem Essay Wolfs von 1966. In jenem später als Nachwort zu den Bachmann-Erzählungen verwendeten Text findet man bereits die zentralen Motive, die eben nicht nur für Bachmann, sondern auch für Wolfs literarisches Werk, insbesondere für „Kindheitsmuster“, charakteristisch sein werden:

„Sehend werden, sehend machen [...] Man sieht, wie sie zu sehen beginnt; wie ihr die Augen aufgehen, wie ihr Hören und Sehen vergeht. Wie sie Stolz zieht aus dem, was sie sehen konnte [...], Beglückung [...] und Einsicht: ‚Ich hörte, daß es in der Welt mehr Zeit als Verstand gibt, aber daß uns die Augen zum Sehen gegeben sind.‘“⁵ Was hier schon früh aus der Begegnung mit Bachmanns Lyrik und später dann auch mit dem Todesartenprojekt gewonnen wird oder deutlicher als eigene Schreibintention formuliert werden kann, ist „der Mut zur eigenen Erfahrung“, und diese eigene Erfahrung ist nicht ohne den Gebrauch aller fünf Sinnesorgane – Sehen, Hören, Schmecken, Riechen, Fühlen – möglich.

In Wolfs literarischen Texten, in denen es „ernst“ wird, wird der Vorgang der Erinnerung durch die und in der Beziehung auf ein konkretes oder immanentes Du ausgelöst. In „Kindheitsmuster“ ist es die Mutter bzw. sind es die Erinnerungen an sie sowie an die konkreten Situationen des Abendessens, des Festefeierns oder die Vorahnung, dass der Postbote im August des Jahres 1939 die Gestellungsbefehle in die Häuser bringt, also auch zu ihnen, in das Jordansche Haus am Sonnenplatz in L. Und gleichzeitig werden diese Erinnerungsschichten durch die gelesenen Zeugnisse in Bewegung gebracht. Von Bachmanns Lyrik und ihrer Prosa war schon die Rede, und es ist sicher kein Zufall, dass die zitierte Nelly-Episode in „Kindheitsmuster“ vor dem Radio erinnert wird mit dem Hurra Tausender Menschen, als der Anschluss Österreichs an Deutschland stattfindet. Diese Stelle lese ich in Anbetracht dessen auch als eine Reminiszenz an Bachmanns Aussage, dass mit dem Einmarsch, dem martialischen Stiefelknallen auf den Straßen Klagenfurts und dem Begrüßungstaukel der Kärntener 1938 die erste Todesangst empfunden worden und das Ende der Kindheit eingetreten wäre. Man könnte auch Bachmanns Erzählung „Jugend in einer österreichischen Stadt“ (1959) als Auslöser für das Erzählprojekt Wolfs heranziehen, allerdings bedenkend, dass es nicht *den einen* Auslöser dingfest zu machen gilt, sondern, wie immer wieder von Wolf betont, die eigenen lebensweltlichen Erfahrungen Voraussetzung und Anstoß für Schreibprojekte darstellen, aber dann durchaus die *richtigen* Texte aus der deutschen und internationalen Literatur einem *zufällig* unter-

5 Wolf, Christa: Die zumutbare Wahrheit. In: Dies.: Fortgesetzter Versuch. Leipzig: Reclam 1979, S. 247.

kommen können, wenn man denn *gelernt* hat, in und mit der Kunst die aufbewahrten Erfahrungen einer langen Menschheitsgeschichte produktiv zu machen.

Der reale Tod der Mutter Christa Wolfs (Ende 1968) setzten den untergründigen Erinnerungsstrom an die Kindheit erst frei, und die bisherigen Schreiberfahrungen signalisierten ihr, dass für diese Aufgabe nun die Zeit gekommen war. Gleichzeitig standen ihr wichtige Werke zur Seite, die auch das Formproblem solcher Erinnerungsbücher befruchten können – wie die von Ingeborg Bachmann oder die des polnischen Schriftstellers Kazimierz Brandys. Gleichzeitig schärfte sich ihr Blick, und zwar an den Büchern, die Wolf aus innerer Notwendigkeit bespricht und nicht weil irgendwelche Jahrestage oder Preise daran hängen, z. B. solche Werke wie das von Elisabeth Reichart, einer österreichischen Schriftstellerin, die mit „Februarschatten“ (1984) ihr erstes Buch – ebenfalls eine Tochter-Mutter-Geschichte vor dem Hintergrund der Ereignisse der letzten Monate des Zweiten Weltkriegs – vorlegte.

Subjektive Authentizität ist das Ergebnis der Arbeit an „Kindheitsmuster“ in einer Zeit, in der die Generation der Eltern gestorben ist/stirbt und bereits die Altersgenossen der Erzählerin, wie Ingeborg Bachmann und Brigitte Reimann, sterben. Das verstärkt den Druck auf die Erzählerin, ihr eigenes Thema zu verfolgen und nicht durch zu eng gezogene Grenzen von sich fernzuhalten, auch wenn damit die eigene Person gefährdet wird – wie ihr Bruder Lutz meint und sie aufgrund dessen zum Innehalten zu überreden versucht.

Im Gespräch mit Adam Krzeminski hatte Wolf 1976 gesagt: „Denn ich bin davon überzeugt, daß meine Hauptarbeit der Gegenwart gewidmet sein wird, dem Thema, wie sich das Individuum in extremen historischen Situationen bewährt.“⁶

3 Das nicht realisierte *Leser-Projekt*

1980 übergab Christa Wolf dem Aufbau-Verlag etwa 300 Leserbriefe zu „Kindheitsmuster“, weil es ihr oft leidtäte, dass nur sie die Briefe läse, die ihr die Leser geschrieben haben.

„Es zeigt sich doch – was ich beim Schreiben nicht so sicher wußte –, daß der Anstoß zu einer gründlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und ihren Nachwirkungen auf die Gegenwart mit großer Betroffenheit aufgegriffen wird.“⁷

Wäre das Veröffentlichungsprojekt verwirklicht worden, das Wolf mit ihrer Lektorin Sigrid Töpelmann 1980 im Aufbau-Verlag plante, hätten wir heute einen Auswahlband mit 100 Leserbriefen zu „Kindheitsmuster“ vorliegen, mit dessen Hilfe die Verfasstheit der (damaligen) Erinnerungsgemeinschaft auf einmalige Weise rekons-

6 Wolf, Christa: Werke. Hrsg. von Sonja Hilzinger. Bd. 8. München: Luchterhand 2000, S. 85.

7 Christa Wolf zitiert in: Töpelmann, Sigrid: Das nicht realisierte Projekt: „Leserbriefe zu Christa Wolfs ‚Kindheitsmuster‘“ im Aufbau-Verlag. In: Brief-Netz-Werk. Schreibende Frauen in der DDR und ihre Informations- und Kommunikationssysteme. Hrsg. von Margrid Birken und Heide Hampel. Neubrandenburg: Federlese 2000, S. 45.

truiert werden könnte. In der Stiftung „Akademie der Künste, Berlin“ werden diese über 300 Briefe zu „Kindheitsmuster“ aufbewahrt.⁸ Töpelmann schreibt fast 20 Jahre später dazu:

„Als ich jetzt, [...], die Briefe wieder las, war ich wie damals gefangen von der Intensität dieser Zwiesprache zwischen Leser und Autorin, ich war erschüttert von der Lebensfülle, die in diesen Briefen zur Sprache gelangt, von den Nöten vieler der Schreibenden, mit ihrem Leben zurechtzukommen, von dem uneingeschränkten Vertrauen zu Christa Wolf; für die meisten der Briefschreiber war es wichtig zu wissen, dass die Autorin im Werk und im Leben authentisch ist, glaubwürdig [...] Bemerkenswert ist auch, dass jede Generation meint, das Buch für sich beanspruchen zu können.“⁹

Allerdings habe es 1980 „nicht die Spur einer Möglichkeit [gegeben – die Verf.], die Briefe ganz ‚unverfälscht‘ zu publizieren“¹⁰, zu viele Hürden hätte man nehmen müssen, um eine Druckgenehmigung zu erhalten. Es war nicht nur die politische Kritik an der Realität der DDR, die Äußerungen zur Biermann-Ausbürgerung oder zur Ausreiseproblematik oder der allgemeine Anpassungsdruck, auch Wolfs Polemik gegenüber zahlreichen Kritikermeinungen, vor allem von Seiten vieler Künstlerkollegen, z. B. gegen den scharfen Verriss Annemarie Auers, verhinderten die Publikation. So resümiert Töpelmann 1999, dass es nicht nur zu viele Probleme gegeben habe, sondern auch zu viele Zwänge: „So ist das Projekt ‚Leserbriefe zu Wolfs ›Kindheitsmuster‹ letzten Endes an den Grenzen des Druckbaren in der DDR gescheitert.“¹¹ Befragt, ob sich nicht heute dieses Projekt ohne jene Zwänge realisieren ließe, meint Töpelmann, dass jene Leserbriefe wie viele andere zwar in Wolfs Vorlass (seit dem Tod C. Wolfs am 01.12.2011 im Nachlass – M. B.) in der „Akademie der Künste“ vorliegen würden, aber Wolf an einer Veröffentlichung kein so dringliches Interesse mehr gehabt habe. Außerdem würden sich heute andere Probleme ergeben, vor allem in Hinsicht auf die Persönlichkeitsrechte bezüglich einer Abdruckgenehmigung durch die Briefschreiber. – Eine wichtige Beobachtung, die darauf hindeutet, dass DDR-Erfahrungen in der heutigen Erinnerungsgemeinschaft neuen Zwängen ausgesetzt sind. Und anstatt nach der politischen Wende das „Kindheitsmuster“-Projekt wieder hervorzuholen, hat der Luchterhand-Verlag 1992 einen anderen Band herausgegeben: „Dokumentation zu Christa Wolf ‚Nachdenken über Christa T.‘“. Die Lektorin Angela Drescher hatte dafür Wolfs Skepsis zu überwinden, denn diese meinte, es falle ihr nicht leicht,

„in die jetzt fällige Entblößung der Eingeweide, in diesen Wirbel von Beschuldigung, Selbstverteidigung, Abwehr, Beteuerung, Verschleierung, Gewissenserforschung, Selbstverleugnung, Lüge und Verschweigen die nüchterne Darstellung eines solchen vergleichsweise geringfügigen Vorgangs hineinzuwerfen. Ande-

8 Vgl. Christa-Wolf-Archiv, Nr. 203, 351, 352.

9 Töpelmann, Das nicht realisierte Projekt. 2000, S. 45 f.

10 Ebd., S. 50 f.

11 Töpelmann, Das nicht realisierte Projekt. 2000, S. 53.

rerseits: wie sollen wir lernen, uns historisch zu sehen, das Phantombild zu korrigieren, das jetzt an die Stelle unserer konkreten Geschichte zu treten droht, als durch Genauigkeit im einzelnen?“¹²

Neben den Dokumenten zum Vorgang der Veröffentlichung von „Nachdenken über Christa T.“, also den Arbeitsgutachten, Außengutachten, Verlagsgutachten und den Einschätzungen durch das Fachgebiet „Deutsche Gegenwartsliteratur der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel“ sowie diversen Sitzungsprotokollen, hat Wolf außerdem darum gebeten, auch ihre eigenen Tagebuch-Auszüge mit zu publizieren. Als Grund führte sie das bei ihr immer deutlicher werdende Gefühl an, dass „unser wirklich gelebtes Leben von einer Geisterspur von Akten begleitet wurde und wird“ und das „Gefühl von Entfremdung“ nur durch Literatur „aufzuheben“¹³ sei und nicht durch eine Dokumentation der Dokumente. Die Tagebucheintragungen – meinte Wolf damals – könnten als Korrektiv dieser Akten dienen. Das schrieb sie am 21. August 1991, als das Damoklesschwert der eigenen Stasi-Akten noch nicht öffentlich aufgehängt¹⁴ worden und deren literarische Be- und Verarbeitung in Wolfs Roman „Stadt der Engel“ noch längst nicht in Sicht war.

4 Neue Zwänge der aktuellen Erinnerungsgemeinschaft

Vierzig Jahre später entwirft Christa Wolf erneut ein Erinnerungsfeld, und zwar in „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“¹⁵ von 2010; diesmal ist der Erinnerungsort in den USA angesiedelt und Wolf schaut auf ihre Zeit und ihr Leben in der DDR zurück. Dabei denkt sie vor allem über die Frage nach, wie es kommt, dass die gegenwärtige deutsche Gesellschaft auf eine derartige Art und Weise aktenversessen ist, die mit dem wirklich gelebten Leben nichts zutun hat. Sie setzt ein Erzählmodell dagegen, das wenigstens einen kleinen Vorschein von einer unentfremdeten Welt für alle entwirft, die daran interessiert sind: Das Lebensgeflecht von Beziehungen und Begegnungen mit Menschen, die einem wichtig waren und mit denen man im engeren und weiteren Umkreis, genauer, im schriftstellerischen Feld und im politischen Aktionsraum Sinnvolles bewirken wollte. Insbesondere sind dies Begegnungen mit Frauen, insofern der Briefwechsel zwischen der Protagonistin Emma und L. den Roman strukturiert. Und wieder wird die Erinnerung an die Mutter der Erzählerin vorgeführt, sozusagen in Form einer persönlichen Geschichte, während gleichzeitig in diesem Zusammenhang auf einer allgemeinen Ebene die öffentliche Geschichte der starken Frauen erzählt wird. Mit den Figuren Emma und L. wird ein facettenreiches Porträt entworfen, das auch als fiktive Anna-Seghers-Biographie entschlüsselt werden kann, angereichert mit vielen Episoden aus anderen Lebensläufen. Dadurch entsteht

12 Dokumentation zu Christa Wolf „Nachdenken über Christa T.“ Hrsg. von Angela Drescher. Hamburg, Zürich 1991, S. 189 f.

13 Wolf, Christa: Ein Brief. In: ebd., S. 191.

14 Vgl. Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation. Hrsg. von Hermann Vinke. Hamburg: Luchterhand.

15 Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp 2010.

sozusagen eine Jahrhundertbiographie, in der sowohl die persönliche Vita der Mutter als auch die Anna Seghers' sowie der fiktiven Emma aufscheinen: der *Jahrgang 1900*.

Wolf hat mit der zentralen Erzählkonzeption der Briefe der beiden antifaschistischen Frauen dem von der heutigen *allgemeinen Stimme* als „Gründungsmythos“ der DDR in Frage gestellten Antifaschismus-Diskurs widersprochen und jenen statt dessen für ihr eigenes Leben als die bedeutsamste Erfahrung apostrophiert und damit ihre Erinnerung gegen die Enteignung eigener Erfahrung gestellt. Die durch das Vorbild solcher Frauen wie Anna Seghers anerzogene antifaschistische Haltung als einen „verordneten Antifaschismus“ diskreditieren zu lassen, würde bedeuten, ihre wesentliche Ich-Konstitution in Frage zu stellen. Ob man mit ihr gegen den Strom schwimmen will oder sich doch lieber im allgemeinen Strom treiben lässt, ist nicht mehr von ihr abhängig. Aber wir selbst entscheiden darüber, ob ihre Prosa im besten Sinne des Wortes gebraucht wird.

5 Vorarbeiten zum Großprojekt „Stadt der Engel“

In der Zeit nach 1990 trat für Wolf, die mit dem sozialen, historischen und politischen Erlebnishintergrund in der DDR immer eine Reibungs- und Projektionsfläche besessen hatte, eine Phase der Umorientierung ein. „Medea. Stimmen“ (1996) heißt ihr erster neuer wesentlicher Erzähltext unter den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen. Der Roman ist eine Stimmeninszenierung, die durch „Vereinzelung“ der Stimmen *den Bruch* des gesellschaftlichen Lebens nicht nur thematisch durchzieht, sondern auch als Strukturprinzip der Prosa vorführt. Auch wohin diese Lebensform führt: zum Fluch einer Einzelnen als letztes Mittel gegen die Übermacht der Verhältnisse. Durch die Kritiken der allgemeinen Stimme zu „Medea“, schon vor der Aufdeckung als „IM Margarete“, konnte Wolf nun die Erfahrung machen, die ihr Thomas Brasch schon zehn Jahre vorher vermittelt hatte. Brasch war nach der Biermann-Ausbürgerung in die BRD gegangen. In ihrer Laudatio zur Verleihung des Kleistpreises an Brasch bekennt Wolf, dass sein Weggang sie damals dazu veranlasst habe, sich zu fragen: „Warum bleiben?“ – Durch Schreiben produktiv bleiben, sei für sie der Maßstab, ob man richtig gewählt habe, Gebrauchtwerden heißt das große Wort.

Brasch hatte schon Jahre vorher die Erfahrungen gemacht, die Wolf nach 1990 in aller Härte und besonderen Ausprägung aufgezwungen werden. Und die Ironie des Schicksals wollte es, dass nur zwei Jahre vergingen zwischen ihrer Laudatio und jenem November 1989, als sich ihr Land begann aus der Geschichte zu verabschieden. 1987 schreibt Wolf:

„Brasch, geprägt durch Wertvorstellungen dieses anderen Staates, dessen zentraler Begriff ‚Arbeit‘ war und bleibt, Arbeit als soziale Kategorie; als Mittel, den einzelnen mit der Gesellschaft zu verbinden; kollektive Arbeit, die die Beziehungen der Menschen und Gruppen zueinander verändern sollte und in stande wäre, neue Bedürfnisse hervorzubringen: Brasch trifft im Westen auf die Macht des Geldes, auf Konsumzwang, und er trifft auf den Markt [...] Erstaunt registriert er ‚die fast vollständige Abwesenheit eines sozialen Erlebnishintergrundes bei den meisten Kunstproduzenten meiner Generation in diesem Land‘. Das habe sicher

mit der Art des Reichtums zu tun, die es hier gebe [...] Das Instrumentarium für die Kritik der Gesellschaft von ihren Wurzeln her, in der DDR erworben, legt er nicht weg. Erfährt, daß seine Arbeit wiederum, „auf eine andere Weise, nicht gebraucht, benutzt oder zu einer Debatte verwendet wird.“¹⁶

In den Debatten um Christa Wolf in den 1990er Jahren wird genau dies geschehen: Hohn, Delegitimierung in den Moralschlachten, Postulat des Nicht-Gebrauchtwerdens, Verunglimpfung („Heulsuse“) und riesige Feuilleton- und sogenannte Literaturwissenschafts-Debatten um die Frage *Was bleibt?* mit dem Tenor der *allgemeinen Stimme*: „Bleibt was?“ Brasch hatte ihr diese Erfahrungen voraus. In ihrer Kleinstrede reflektiert Wolf sehr genau dessen wichtige Erfahrungen, was sie aber dennoch nicht davor bewahrte, nach 1990 in einen existenziell bedrohlichen Abgrund zu fallen, nachdem ihr genau diese Welt auf den Leib rückte. Dies scheint meiner Ansicht nach Beweis genug dafür, dass die intellektuell und/oder literarisch bearbeitete Fremd-Erfahrung unvergleichbar ist mit der, die einem selbst „passiert“ bzw. auf den Leib rückt. Hilfe bringt ihr nur das eigene Schreiben, und da gilt es neben den kleineren Prosa-Arbeiten wie „Leibhaftig“ (2002), in denen sie viele Überlegungen zu Krankheit und Gesellschaft zusammenführt, ihren wichtigsten Impuls wach zu halten – die Kritik an der Gesellschaft von ihren Wurzeln her, die sie in der DDR erworben – in der bundesdeutschen Gesellschaft nicht ablegen kann, „nur“ weil sie erfahren musste, dass auch ihre Arbeit nicht gebraucht, sondern allenfalls benutzt oder zu einer Debatte verwendet wurde. Wolf hat den Ariadnefaden – der ja immer auf ein ganz bestimmtes Selbst bezogen ist – indes nicht losgelassen und sich nach 20 Jahren auf ihr Großprojekt „Stadt der Engel“ eingelassen.

6 Zur Struktur des Erfahrungsmodells in „Stadt der Engel“

Es geht in Wolfs jüngstem Roman „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ um die Bewährung des Individuums in extremen historischen Situationen. Ein Staat, in dem die Erzählerin vierzig Jahre lang gelebt hat, ist untergegangen und in der Erzählgegenwart, fünfzehn Jahre nach diesem Ereignis, neigt sich ihr eigenes Leben dem Ende zu. Anders als in „Medea. Stimmen“ wird keine tradierte mythologische Figur, sondern eine nur wenig von der Autorin abweichende Erzählinstanz als Analogon der eigenen historischen Erfahrung eingesetzt. Der Ort: Los Angeles. Es handelt sich um eine historische Figur, die zugleich als Kunstfigur fungiert und sich anschickt, „an der fremden Küste“, auf Einladung des Getty Center an diesem für sie zuerst sehr fremden Ort, Los Angeles, anzukommen, weil nur dann gelingen könne, was sie am sehnlichsten wünschen würde: Mit sich ins Reine zu kommen und nicht dem Trotz zu erliegen, der das Schreiben unmöglich mache. Nicht von ungefähr wählt sie das Gedicht „An sich“ des deutschen Barockdichters Paul Fleming aus einem Gedichtband aus, um es in einer Runde von Bekannten vorzulesen, „glücklich, es wiedergefunden

¹⁶ Wolf, Christa: Laudatio auf Thomas Brasch. In: Dies., Werke, Bd. 12. 2000, S. 48 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle SdE).

zu haben“ (SdE 156). Angesichts dieses Gedichtes – mit seinen Zeilen „Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren,/ Weich keinem Glücke nicht, steh höher als der Neid [...] Nimm dein Verhängnis an, laß alles unbereit“ sowie den Schlussversen „Und eh du förder gehst, so geh in dich zurücke./ Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,/ Dem ist die weite Welt und alles untertan“ – bricht bei ihr der eigene Erinnerungsprozess dahingehend los, dass ihr frühere Situationen in der DDR einfallen, als sie dieses Gedicht zur Selbststärkung gebrauchte vor den „Auseinandersetzungen mit den Leuten, die du noch für deine Leute hieltest“ (SdE 156). Auch hofft sie jetzt, dass ihr erneut Stärkung aus der Literatur zufließe angesichts der viel heftigeren Auseinandersetzungen um ihre Person. Aber die neue Runde der noch fremden Leute im Getty Center attackiert sie:

„Typisch deutsch, sagt Francesco. Erst wollt ihr euch selbst, dann gleich die ganze Welt beherrschen, und Karl, der Fotograf, sagte, ‚untertan‘ sei dasjenige deutsche Wort, das er am meisten hasse“ (SdE 157).

So leicht lässt sich die Ich-Erzählerin aber nicht abbringen von ihrer Deutung: „Ja, aber, sagte ich, sich selbst beherrschen sei doch nicht tadelnswert!“ (SdE 157) Daraufhin erntet sie den heftigsten Widerspruch:

„Eure Selbstunterdrückung bringt ja das ganze Unglück hervor! Und dein Verhängnis annehmen – das fehlte noch!“ (SdE 157).

Diese Szene sei nicht nur deshalb so hervorgehoben, weil hier das moralische Selbstverständnis der Ich-Figur, sondern auch das Schreibkonzept der realen Autorin Christa Wolf auf dem Prüfstand steht. Das betreffende Kapitel ist mit dem Titel überschrieben, der den ganzen Roman umfasst: „DIE STADT DER ENGEL ODER THE OVERCOAT OF DR. FREUD“, und von dem an dieser Stelle noch behauptet wird, dass es ein Buch würde, „das ich nicht veröffentlichen kann“ (SdE 155). Es wird in dieser Gesprächssituation darüber verhandelt, ob es nicht auch etwas vom verhängnisvollen deutschen ‚Wesen‘ an sich habe, wenn die Schriftstellerin das *Unglück* der deutschen Geschichte persönlich nimmt: „Da wollte Francesco mir verbieten, mich am deutschen Unglück zu delectieren [...]“ (SdE 158). Ein starkes Wort: Delectieren – lat. *delectare*: sich erfreuen. Das müsste der Ich-Erzählerin eigentlich als eine ungeheure Zumutung erscheinen, da sie die deutsche Teilung als Folge des Kulturbruchs nach Krieg und Faschismus begriffen hatte und den Untergang der DDR persönlich nimmt als einen großen Verlust. Aber es wird nichts weiter davon berichtet, außer dass eine „lautstarke Diskussion in Gang“ (SdE 158) kommt, an deren Ende eine Episode steht, die absurder nicht sein könnte:

„In eine plötzliche Stille hinein ertönte die Stimme der Lady von vorhin: Aber als die Mauer fiel, da haben Sie doch alle gejubelt, nicht wahr. Und sie konnte nicht verstehen, warum ihre schlichte Frage einen Lachsturm auslöste. Ich aber sagte: Oh yes! zu der Lady und blickte sie unverfroren an. I was so happy“ (SdE 158).

Hier bekommt der Leser einen kleinen Zipfel des „Mantels“ von Dr. Freud zu sehen: Es wird auf mehreren Ebenen gesprochen: Was die Erzählerin mitteilt – z. B. der „Lady“ –, kann eine Antwort sein, die die jeweiligen durch die Zeitungsmaschine

entworfenen Bilder und daraus geformten Meinungen bedient; aber mit *Wahrheit* hat das nichts zu tun. Andererseits streiten die Freunde mit aller Emphase über die *Wahrheit* einer Lebenshaltung und darüber, ob es Lebensmut, Lebensfreude und Selbstbehauptung ohne den Schatten der Melancholie, des Scheiterns und des Versagens geben könne. Auch hinter diesen *wirklichen* Gesprächen, die keine *generierten* Diskurse sind, kann das Eigentliche noch verborgen bleiben. Aber es keimt schon allein deshalb Hoffnung auf, weil diese Gruppe gemeinsam lachen kann, sei es auch erst einmal nur aufgrund des Einverständnisses über so viel Ignoranz und Einfältigkeit jener Lady, die eben fraglos solche *Kollektivsymbole* einer Medien-Diskursmacht angenommen hat.

Eine andere Figur, die in Stadt der Engel eine wichtige Rolle spielt, Peter Gutmann, wird der Erzählerin raten, über diesen Aufenthalt in Amerika – rücksichtslos – zu schreiben. Aber was heißt „rücksichtslos“? Die Erzählerin befolgt jedenfalls den Rat mit dem Hinweis, dass es nur dadurch möglich sei, den Konflikt, in den man hineingerate, wenn man in allem „rücksichtslos“ sei, abzumildern, dass man versuche, sich selber weniger zu schonen als die anderen. Aber auch das könne eine Selbsttäuschung sein, um die eigene Wahrheit zu bestärken.

Darauf folgt im Erzählablauf ein Innehalten, eine Erinnerung, die ambivalente Gefühle hervorbringt: „Sich wiederholende Dialoge, mit wechselnden Partnern“ (SdE 356), die dennoch eine neue Erfahrung bereithalten, und zwar diejenige, dass man gleichzeitig sich wichtignehmen, d. h. den eigenen Erfahrungen vertrauen, aber auch von sich absehen lernen muss.

„Ich frage Peter Gutman, ob er sich vorstellen könne, daß man begierig sei, soviel wie möglich über die Natur des Menschen zu erfahren, und dafür die Nachteile in Kauf nehme, die einem daraus erwachsen. Das Innenfutter vom Overcoat des Dr. Freud in seine Bestandteile zerlegen, verstehst du? So wie es Forscher gibt, die keine Ruhe finden, wenn sie nicht dahinterkommen, aus was für immer noch kleineren Teilchen unser Universum besteht.“

Kann ich mir vorstellen, sagt Peter Gutman. Und vielleicht hat mir das, was mich in letzter Zeit umgetrieben hat, widerfahren müssen, um näher an dieses Wissen heranzukommen. Auf dem direkten Weg, über die eigene Haut“ (SdE 357).

Sie beharrt auf dem Schmerz als einer Erfahrung des Menschen, die Realität beanspruche, also wahr sei. Der Roman beschreibt den Versuch, sich zu diesem unerträglichen Schmerz um einen Verlust (SdE 159) zu bekennen und möglichst genau sagen zu können, worin der Verlust besteht, um damit den Objektivierungsprozess in Gang zu setzen. Und da geht es natürlich nicht in erster Linie um den Staat der DDR, mit dessen Pass sie in die USA einreist, obwohl dieser Staat schon untergegangen ist. Die untergegangene DDR in der „Stadt der Engel“ ist ein Erfahrungsmodell, wie Troja als Modell Anfang der 80er Jahre für die noch bestehende DDR in „Kassandra“ ein Warnbild sein wollte, mit dem Dilemma der Cassandra, dass niemand auf sie hören würde. So werden wie der Feind und gerade dadurch untergehen, hatte Cassandra pro- phetiezeit – das war in Zeiten des Kalten Krieges, der gerade Ende der 70er und Anfang

der 80er Jahre wieder drohte, in einem „heißen“ Krieg zu eskalieren. Die Erfahrung in „Kassandra“ wurde nicht von der *allgemeinen Stimme*, d. h. von den Diskursmächtigen in Ost und West, angenommen, aber dennoch zu einer Macht, weil sie als ein Gegen-den-Strom-Schwimmen in den jeweiligen Erinnerungsgemeinschaften von Ost und West viele Menschen ermutigte, den Schwerpunkt entschiedener auf die Antikriegs- und Antiatomkrafthaltung oder die Frauenbewegung oder aber auf die Stärkung der Demokratiebewegung im Sozialismus zu legen.

In „Stadt der Engel“ fällt zwar die mythologische Hülle weg, aber nicht die literarische. Es ist kein Tagebuch-Essay oder ein chronologischer Bericht, sondern ein kunstvoll verdichtetes „Gewebe“ mit allen Spielräumen für die Interpretation.

7 Das Erfahrungsmodell der Frauen

Insbesondere besitzt „Stadt der Engel“ aufgrund seiner *Mütter*-Erzählebene das Charakteristikum eines Christa-Wolf-Textes. Als Erzählinstanz fungiert wie in „Kindheitsmuster“ erneut eine Frauenfigur, die so alt ist wie die reale Autorin zur Zeit der Arbeit am Roman. Aber das Muster ist nicht chronologisch gebündelt, sondern eine Erzählerin versichert sich ihrer Geschichte, indem sie sich ihrer Vorgängerinnen versichert.

Ein Leitfaden sei hier noch besprochen, der schon weiter oben erwähnt wurde: Die fiktive Biographie Anna Seghers'. Wer jedoch nach einer Anna sucht, wird sie im Roman nicht finden. Aber der Leser ist ja schon gewarnt durch den Mantel Dr. Freuds. Es kann also sein, dass das Wichtigste nicht obenauf liegt, sondern auf der Innenseite zu finden ist. Und insofern gibt es eben die Figur der Emma, die Freundin der Erzählerin aus Berlin, die keine Schriftstellerin ist, sondern eine Ärztin und die ihrerseits eine nicht aus der Emigration zurückgekehrte Freundin, L., in Los Angeles hat, die dort als Psychologin arbeitet und mit der sie Briefe wechselt. Die Briefe der beiden Frauen – Emma hat in Nazideutschland im Zuchthaus gesessen, L. ist in die USA emigriert – knüpfen für die Erzählerin ein lebendiges Band zu ihrer eigenen Lebensgeschichte. Sie greift immer dann zu den Briefen, wenn sie Trost braucht (SdE 119). Die Erzählerin hat als ihre Arbeitsaufgabe im Getty Center verlautbaren lassen, dass sie nach Los Angeles gekommen sei, weil sie hoffe, die Adressatin von Emmas Briefen, jene L., zu finden. Dieses Unterfangen setze allerdings eine Übersicht aller deutschen Emigranten in Los Angeles nach 1933 voraus. Der Verlauf ihrer Recherchen kann hier nicht wiedergegeben werden, es soll aber noch eine Szene zitiert werden, die Wolf schon häufig in anderen Zusammenhängen über Anna Seghers erzählt hat und die das 11. Plenum in der DDR im Jahre 1965 betrifft:

„[...] ein Gesicht erschien mir, das Gesicht meiner Freundin Emma, die auch tot war und die ich jetzt gebraucht hätte, aber was sie von mir gefordert hätte, glaubte ich zu wissen: Keine Wirkung zeigen! Das hätte sie gesagt. Wie sie es damals gesagt hatte, 1965 – mein Gott, mehr als ein Vierteljahrhundert war seitdem verstrichen! –, nach jenem ZK-Plenum genannten Spektakel, auf dem die Kultur zum Sündenbock gemacht wurde für alles, was fehlhief. Wo du es für nötig hieltest, die Angegriffenen zu verteidigen, natürlich gegen eine Mauer ranntest und deinerseits angegriffen wurdest, schließlich aus dem Saal gingst

mit der Zeile im Kopf: Die Hände weggeschlagen. Ach was, sagte Emma, nimm dich nicht so wichtig“ (SdE 188).

Und es ist dann dieselbe Haltung, die die Ich-Erzählerin am Ende des Romans einnehmen kann: Sich selbst nicht so wichtig zu nehmen oder noch besser, sich als „Exempel“ zu nehmen für den Zustand der Welt und darüber zu schreiben.

„MIR IST KLARGEWORDEN, DASS ICH MICH ALS EXEMPEL NEHME, ALSO VON MIR ABSEHE, INDEM ICH MICH GANZ AUF MICH ZU KONZENTRIEREN SCHEINE. EINE MERKWÜRDIGE GEGENLÄUFIGE BEWEGUNG“ (SdE 356).

Was ließe sich Bedeutenderes über die Freundschaft zu Emma, oder genauer, über die daran gebundenen Geschichten des Widerstehens und Annehmens konstatieren, als dass diese Freundschaft in existenziellen Krisen für die Nachgeborenen Hilfe und Stärkung sein kann. Und über die Mutter der Erzählerin wird gesagt:

„Das Leben der Mutter. Eine starke Frau, die Stärkste in der Familie, die dir unbewußt die Botschaft sendete, es sei von Natur aus vorgesehen, daß die Frau die Dinge in die Hand nehmen und den Betrieb in Krisenzeiten lenken solle“ (SdE 113).

Die Erzählerin ist nicht bescheiden. Sie besteht darauf, dass es ihre Aufgabe sei, ganz ähnlich der Erzählerin in der von Wolf hochgeschätzten Seghers-Erzählung „Der Ausflug der toten Mädchen“ (1943), ein Erlebnis aufzuschreiben als Zeugnis einer Erfahrung:

„[...] ich fragte mich, wie ich die Zeit verbringen sollte, heute und morgen, hier und dort, denn ich spürte jetzt einen unermesslichen Strom von Zeit, unbezwingbar wie die Luft. Man hat uns nun einmal von klein auf angewöhnt, statt uns der Zeit demütig zu ergeben, sie auf irgendeine Weise zu bewältigen.“¹⁷

Nach dem Tod der Schriftstellerin Christa Wolf, der am 1. Dezember 2011 für viele ihrer LeserInnen trotz ihrer Krankheit überraschend kam, wird gerade diese Traditionsbeziehung genauer zu untersuchen sein für ihr Selbstverständnis als Autorin in einer geteilten Welt.

17 Seghers, Anna: Der Ausflug der toten Mädchen. In: Dies.: Erzählungen. 1933 – 1947. Berlin: Aufbau-Verlag 2011, S. 151.

Michael Haase
Christa Wolfs letzter „Selbstversuch“ –
Zum Konzept der subjektiven Authentizität in
„Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“

1

Auf der Rückseite des Schutzumschlages wird Christa Wolfs „Stadt der Engel“ als „Roman“ ausgewiesen, was Richard Kämmerlings in seiner Rezension berechtigterweise als „Panne“ des Verlags¹ bezeichnet. Schließlich fehlt im Buch jeder Gattungsverweis, und wer das skrupulöse Verhältnis der Autorin zu einschlägigen Genrebezeichnungen kennt, wird nicht verwundert sein. Ihre wichtigsten Werke – „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“ und „Sommerstück“ – entziehen sich einer fixen Kategorisierung. Der Grund liegt in den poetologischen Maximen der Autorin, ohne die ihr gesamtes Schaffen und die Spannungen, die ihm zugrundeliegen, nicht zu verstehen sind.

Als sich Christa Wolf nach dem berüchtigten 11. Plenum (1965) von alten Abhängigkeiten und Loyalitäten zu befreien beginnt, ist dies eng verbunden mit einer Neuformulierung des „Realismus“-Begriffs.² Die Thesen von Georg Lukács, welche für die Studentin und Literaturkritikerin in den 1950er Jahren noch das „Nonplusultra“³ gewesen sind, verwirft sie. Ein dialektischer Materialismus marxistischer Prägung, demzufolge sich die Kunst als geistiger Überbau einer wirtschaftlichen, politischen und sozialen Basis den Gesetzen geschichtlicher Notwendigkeit zu fügen habe, scheint ihr suspekt. Wie Anna Seghers im berühmten Briefwechsel mit Lukács 1938 verweigert sich Wolf der Forderung nach dem „objektiv Wesentliche[n]“ und plädiert für die Eigenart des schöpferischen Ichs, das „spezifisch Künstlerische“. Gegen die „recht hübsch gemachten Kunstgewerbestücke“⁴ der Parteiliteraten, gegen

1 Kämmerlings, Richard: Mein Schutzengel nimmt es mit jedem Raumschiff auf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.06.2010.

2 Vgl. Wolf, Christa: Unerledigte Widersprüche. Gespräch mit Therese Hörnigk (Juni 1987/Oktober 1988). In: Dies.: Werke. Hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2001, Bd. 12 (Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1987–2000), S. 85.

3 Ebd., S. 65.

4 Wolf, Christa: Lesen und Schreiben (1968). In: Dies.: Die Dimension des Autors. Aufsätze, Essays, Gespräche, Reden 1959–1985. Hrsg. von Angela Drescher. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1986. Bd. 2, S. 23.

deren „Dürre der Konstruktion“ stellt sie eine „phantastische Genauigkeit“⁵. Es geht ihr darum, „wahrheitsgetreu zu erfinden auf Grund eigener Erfahrung.“⁶ Anders gesagt: Authentizität, Phantasie und Subjektivität verbinden sich zu einem unauflösbaren Amalgam, das jede Gattungsgrenze sprengt und Leben und Schreiben in Übereinstimmung zu bringen versucht.

Mit diesem Programm wird Christa Wolf zur Identifikationsfigur für ihre Rezipienten. Das schreibende Ich versteht sich als „EXEMPEL“ (SdE 356)⁷, das auf exemplarische Weise objektive Realität im Spiegel subjektiver Erfahrung zeigt – und zwar in einem genuin produktionsästhetischen Sinne. Ganz bewusst wird Anna Seghers' Maxime: „Was erzählbar geworden ist, ist überwunden“, in ihr Gegenteil verkehrt: „erzählen zu müssen, um zu überwinden“.⁸ Bei Wolf ist der Erzähler gewillt,

„das strenge Nacheinander von Leben, ‚Überwinden‘ und Schreiben aufzugeben und um der inneren Authentizität willen, die er anstrebt, den Denk- und Lebensprozeß, indem er steht, fast ungemildert [...] im Arbeitsprozeß mit zur Sprache zu bringen [...]“⁹

Es geht um eine allmähliche Verfertigung der eigenen Wirklichkeit beim Schreiben, die einhergeht mit einer befreienden Selbstbegegnung des Ich. Und diese Selbstbegegnung ist von gesellschaftlicher Verbindlichkeit. Spätestens seit dem großen Erfolg von „Nachdenken über Christa T.“ (1968) weiß Wolf, dass die persönlichen Wendepunkte immer auch kollektiv-geschichtliche Wendepunkte gewesen sind, also nicht nur im Bewusstsein der Schreibenden zentrale Orientierungsmarken darstellen, sondern auch im Bewusstsein ihrer DDR-Leserschaft. Natürlich stieß ihre Kritik am Leistungsprinzip, an den patriarchalisch-autoritären Strukturen der Gesellschaft sowie an der Rüstungspolitik der verfeindeten Blöcke auch über die Landesgrenzen hinaus auf Widerhall. Aber das wachsende internationale Ansehen konnte die Autorin nie über eine Einsicht hinwegtäuschen: „Es war mir bewusst, dass die Konflikte, die ich in der DDR erlebte, mich zum Schreiben trieben.“¹⁰

Genau an dieser Tatsache aber entzündeten sich die Fragen, die nach 1989 die Feuilletondebatten um Christa Wolf bestimmen: Welche Realität offenbart das exemplarische Ich ihrer Texte? Führt die subjektive Authentizität an den „Punkt, der altmodisch ‚Wahrheit‘ heißt“¹¹ Oder „stilisier[t]“ das Ich „platte Feigheit zu Zweifeln

5 Ebd., S. 32.

6 Ebd., S. 25.

7 Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp 2010. (Seitenangaben fortlaufend im Text.)

8 Wolf, Christa: Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann (1973). In: Dies.: Die Dimension des Autors. 1986. Bd. 2, S. 322.

9 Ebd.

10 Wolf, Christa: Die Dauerspannung beim Schreiben. Gespräch mit Helmut Böttiger (2000). In: Dies.: Werke. 2001. Bd. 12, S. 717.

11 Wolf, Christa: Kindheitsmuster. 12. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag 1990, S. 359.

hoch“?¹² Ist der Erfolg des Wolfschen Ichs als „Identifikationsmuster“ vielleicht auf dessen „Mangel an Eigentümlichkeit“¹³ zurückzuführen?

2

Das sind – zugegebenermaßen – spitze Fragen. Aber die Mehrzahl dieser Formulierungen entstammt Wolfs Buch „Kindheitsmuster“ (1976), jener selbstquälerischen Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit im nationalsozialistischen Deutschland. Dessen nahezu eine Dekade ausfüllende Niederschrift stellt den ersten umfangreichen Versuch dar, einen „zentralen Lebensstoff“¹⁴ zu bearbeiten. So liegt der Gedanke nahe, das Werk als eine wichtige Voraussetzung für „Stadt der Engel“ anzusehen, wo gleichsam das „Lebensmuster“¹⁵ im Realsozialismus hinterfragt wird. Für ein Aufeinander-bezogen-Sein der zwei Texte spricht schon die Tatsache, dass viele Bilder und Redewendungen aus „Kindheitsmuster“ in „Stadt der Engel“ wiederkehren. In beiden Werken ist die Rede vom „Schacht“ der Zeit (SdE 270), in den es hinunterzusteigen gilt¹⁶, wird die Frage gestellt, ob der Mensch sich „von Grund auf“ ändern könne (SdE 88, 159). Und Paul Flemings Selbstermutigung „Sei dennoch unverzagt“ (SdE 156) dient in beiden Fällen als Trost, weil dem Barockdichter das Problem, „sich selbst nicht annehmen [zu] können“,¹⁷ noch völlig unvertraut gewesen ist. Neben diesen Parallelen fällt auf, dass die „Selbstversuch[e]“ (SdE 233) jeweils mit einer Reise verbunden sind. Nur stehen sich die Himmelsrichtungen diametral gegenüber. Führt die Fahrt in „Kindheitsmuster“ in den Osten, ins polnische Górzow (ehemals Landsberg/Warthe), so in „Stadt der Engel“ Richtung Westen, in die kalifornische Metropole Los Angeles. Und aufschlussreich ist die Differenz beim Schreib Anlass: Beginnt die Polen-Reise 1971 am 1. Juli, also zwei Wochen nach der Machtübernahme Erich Honeckers und einer damit verbundenen Hoffnung auf kulturpolitische Lockerungen¹⁸, so fällt die Amerika-Reise in eine Zeit, in der Wolf eine Medien-Debatte über ihre Person erlebt, die sie als Versuch einer „moralische[n] Vernichtung“¹⁹ empfindet.

Dieser Kontrast ist bedenkenswert, auch weil Wolf bereits 1990 die ersten harschen Vorwürfe mit der Bemerkung quittiert: „Aber es bleibt ein Rest, wo sie [ihre

12 Ebd., S. 492.

13 Ebd., S. 6 bzw. S. 204.

14 Wolf, Unerledigte Widersprüche. 2001, S. 88.

15 Magenau, Jörg: Christa Wolf. Eine Biographie. Reinbek: Rowohlt 2003, S. 444.

16 Wolf, Kindheitsmuster. 1990, S. 11.

17 Ebd., S. 496.

18 Honecker beflügelt zunächst auch diese Erwartungen, wenn er im Dezember 1971 verkündet, „von der festen Position des Sozialismus aus“ [...] „kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben.“ Zit. nach: Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR 1945–1990. Köln: Edition Deutschland-Archiv 1995, S. 140.

19 Wolf, Christa: Brief an Günter Grass vom 21.03.1993. In: Dies.: Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990–1994. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 260.

Kritiker – der Verf.] recht haben.“²⁰ Jener „Rest“ weist gewissermaßen zurück auf „Kindheitsmuster“ und den dort praktizierten Umgang mit Tabus. Eine Szene des Buches verdeutlicht dies: Die Erzählerin träumt von der Beerdigung Stalins, bei der sich der Tote als auffallend untot erweist, und stellt daraufhin die Frage:

„Wann [...] werden wir auch darüber zu reden beginnen? Das Gefühl loswerden, bis dahin sei alles, was wir sagen, vorläufig und dann erst werde wirklich gesprochen werden?“²¹

Niemand anderer als Wolfs Lehrer an der Leipziger Universität, Hans Mayer, hat in seiner Rezension von „Kindheitsmuster“ diese Frage vom Pluralis erlöst und mit kritischem Impetus gegen die Autorin gewandt. Denn seine Enttäuschung über ihr „Erinnern mit beschränkter Haftung“²² kann er nicht verhehlen. Er hebt zwar lobend hervor, dass Wolfs Schilderung ihrer Sozialisation im Nationalsozialismus die „offizielle Faschismus-Theorie der DDR“ infragestelle, nach der die Mehrheit des deutschen Volkes unterschwellig Widerstand gegen das Hitler-Regime geübt habe. Und die sowjetische Besatzungsmacht, so Mayer, würde auch nicht zum Sendboten einer „neuen, sozialistischen Humanität“ verklärt, sondern durch zaghafte Anspielungen auf die Moskauer Prozesse (1937)²³ ein dunkler Problemhintergrund angedeutet. Aber vor einem Bruch mit dem auch in der Honecker-Ära weiterhin gültigen „Tabu“²⁴ Stalinismus schrecke Wolf in einem Akt „freiwilliger Selbstkontrolle“ zurück.²⁵ Gegen diesen Befund lässt sich schwerlich etwas einwenden. Auch wenn die Erzählerin die „Pflicht [betont], anzudeuten, was mit uns geschehen ist“, „Vorarbeiten für künftige Erklärungen“²⁶ als notwendig erachtet und klarstellt, dass das Wort „früher“ eben nicht nur die Zeit der Hitler-Tyrannie umfasst, sondern auch die „fünfzig Jahre“²⁷, entzieht sie sich dieser Aufgabe durch bewusstes Verschweigen. So bleibt zu konstatieren, dass die subjektive Authentizität des Ich an jenen „Grenzen des Sagbaren“²⁸ innehält, von denen der letzte Satz in „Kindheitsmuster“ spricht.

Genau die „Grenzen des Sagbaren“ sind es aber, die in den Nachwende-Debatten um Christa Wolf die ausschlaggebende Rolle spielen. Immer wieder stellt sich die Frage, welche Motive bei ihr einer rückhaltlosen Selbstbegegnung im Wege stehen. Liegt den (selbst)gesteckten Grenzen mit Blick auf die DDR-Zensur ein gezieltes Kalkül zugrunde? Oder erklärt sich Wolfs Zögern aus ihrem Bekenntnis, sie habe dieses Land

20 Wolf, Christa: Ein Tag im Jahr. 1960–2000. München: Luchterhand 2003, S. 466.

21 Wolf, Kindheitsmuster. 1990, S. 322.

22 Mayer, Hans: Der Mut zur Unaufrichtigkeit. Über Christa Wolfs „Kindheitsmuster“. In: Der Spiegel 16/1977 (11.04.1977), S. 190.

23 Wolf, Kindheitsmuster. 1990, S. 193–195.

24 Ebd., S. 194.

25 Mayer, Der Mut zur Unaufrichtigkeit. 1977, S. 188.

26 Wolf, Kindheitsmuster. 1990, S. 194.

27 Ebd., S. 195.

28 Ebd., S. 531.

geliebt (SdE 73)?²⁹ Eine eindeutige Antwort scheint unmöglich, eher befallen den nicht nach Identifikation strebenden Leser jene unaufhebbar „zwiespältigen Gefühle“, die in „Stadt der Engel“ ein ganzes Kapitel betiteln (SdE 75). Man nähert sich freilich dem Kern des Problems, wenn man den Begriff der ‚Liebe‘ bzw. seine Bezugspunkte ins Auge fasst. Folgt man der Selbstaussage der Autorin in einem 2010 veröffentlichten Interview, so war es einerseits die staatlich sanktionierte „Utopie“³⁰, zu der sie sich „zu Anfang“ hingezogen fühlte. Das Ende zeichnete sich für sie ab, als 1976 durch die Biermann-Ausbürgerung klar wurde, dass es mit der Staatsführung „keine gemeinsame Sprache und keine gemeinsame Zukunft mehr gab“ (SdE 161). Nichts markiert diesen „Wendepunkt“ (SdE 163) deutlicher als der Titel des 1979 erschienenen Prosastücks „Kein Ort. Nirgends“. Die ortlos gewordene Hoffnung verwandelt Utopie in Dystopie. – Andererseits bezieht sich Wolfs Liebe auf die „Menschen“, die sich für die Realisierung dieser Utopie einsetzten und „bitter enttäuscht“ wurden. Sie erwähnt explizit die „Emigranten“³¹, allerdings muss man auch ihre zahlreichen Freunde (Sarah Kirsch, Jurek Becker, Franz Fühmann) hinzufügen. In diesem Sinne meint „Land“ eine Gruppe von Leuten, die von einer nach außen abgeschlossenen Sphäre der Vertrautheit im Denken und Fühlen zehrt (siehe „Sommerstück“). Fragil ist diese Gemeinschaft schon deshalb, weil sie sich – wie ihre literaturhistorischen Vorbilder aus der Romantik – von der Gesellschaft als einer von Arbeitsteilung und damit verbundenen Rollenverhalten geprägten Form sozialen Zusammenlebens klar abgrenzt und ein Nischendasein fristet. Hinzu kommt, dass auch hier die Biermann-Ausbürgerung eine klare Zäsur setzt. So trennt Wolf von Anna Seghers 1976 ein tiefer „Graben“³², da sich die Exilantin aus Angst um ihre politische Heimat der Parteidisziplin fügt. Ihre ungefähr gleichaltrigen Freunde und Vertrauten wie Sarah Kirsch, Jurek Becker und Günter Kunert verlassen hingegen desillusioniert das Land.

Das Jahr 1976 erweist sich demnach als entscheidender Knotenpunkt in Christa Wolfs ‚Lebensmuster‘. Und die Autorin ist sich dieser Bedeutung durchaus bewusst, spricht sie doch in einem Brief an ihre italienische Übersetzerin Anna Chiarloni 1992 von einer Dämonisierung des Ostens, welche „nicht zuletzt die Literatur, die auch im letzten Jahrzehnt der DDR hier noch entstand“³³, betreffe. So stellt sich geradezu zwingend die Frage, wieso Wolf nach der Biermann-Ausbürgerung geblieben ist – und zwar weniger im Land, sondern – wie Günter Gaus flapsig formulierte³⁴ – „bei der

29 Vgl. Wolf, Brief an Günter Grass. 1994, S. 262.

30 Hage, Volker/Beyer, Susanne: „Wir haben dieses Land geliebt.“ Gespräch mit Christa Wolf. In: Der Spiegel 24/2010 (14.06.2010), S. 137.

31 Ebd.

32 Wolf, Christa: Im Widerspruch. Zum hundertsten Geburtstag von Anna Seghers (2000). In: Dies./Seghers, Anna: Das dicht besetzte Leben. Briefe, Gespräche, Essays. Hrsg. von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag 2003, S. 190.

33 Zit. nach Magenau, Christa Wolf. 2003, S. 420.

34 Wolf, Christa: Auf mir bestehen. Gespräch mit Günter Gaus (1993). In: Dies.: Werke. Bd. 12. 2001, S. 452.

Fahne“ (SdE 267)? In ihren Selbstaussagen findet sich meist nur eine Rechtfertigung ihres Festhaltens am angestammten „Lebens- und Arbeitsort“³⁵. In der DDR geblieben sind auch andere Autoren wie Günter de Bruyn oder Franz Fühmann, aber ohne sich nach 1989 deswegen großen Angriffen ausgesetzt zu sehen. Und dies zu Recht: De Bruyns „Neue Herrlichkeit“ (1984) schildert mit unerbittlichem Blick fürs Detail die neofeudalen Strukturen des Realsozialismus, zudem fordert der Autor 1987 offen die Abschaffung der Zensur. Franz Fühmann stellt in seinem 1981 erschienenen Geschichten-Zyklus „Saiäns-Fiktchen“ die ‚gestockten Widersprüche‘ und die damit einhergehende „existentielle Lähmung“³⁶ mit Orwellscher Schärfe dar. Auch wenn er keinen Zweifel daran lässt, dass gegenüber UNITERR das Land LIBROTERR keine Alternative darstellt, so erfüllt er seine in Bezug auf ein Benn-Zitat formulierte „Aufgabe einer Teilfunktion“³⁷, nämlich die ihn bedrängenden konkreten Realitäten schonungslos zu beschreiben. Dieses schriftstellerische Ethos liegt auch Fühmanns Credo zugrunde, auf das sich Wolf nach 1976 explizit beruft: Man gehe erst, wenn man nicht mehr schreiben könne. Und es spricht für Fühmanns unerbittliche Redlichkeit, wenn er in seinem 1983 geschriebenen „Testament“ trotzdem einräumt, in seinen gesellschaftlichen Hoffnungen und literarischen Plänen „gescheitert zu sein“.³⁸

Christa Wolfs Weg nach 1976 verläuft hingegen anders. Zwar engagiert sie sich immer wieder und unermüdlich für inhaftierte, mittellose und hilfsbedürftige Kollegen, aber von einer subjektiven Authentizität kann man im Hinblick auf ihre bis 1989 entstehenden Werke nicht sprechen. Während sie sich durch zahllose Reisen und Aufenthalte im Westen dem eigenen Land entzieht, flüchtet sie in ihren Büchern in literarhistorische Kulissen („Kein Ort. Nirgends“, 1979) bzw. ins mythologische Gewand („Kassandra“, 1983) oder übt eine sehr vage Zivilisationskritik („Störfall“, 1987). Selbst der ihr wohlwollende Biograph Jörg Magenau spricht von einem „stillschweigenden Loyalitätsabkommen“³⁹ mit den DDR-Machthabern: Diese gewähren Reisefreiheit sowie einen ungehinderten Zugriff auf westliche Publikationen, Wolf enthält sich dafür jeder öffentlichen Kritik. Infolgedessen weichen ihre entstehenden Texte den erstarrten politischen Verhältnissen mit Blick auf globalere Problemzusammenhänge aus. Das atomare Wettrüsten der verfeindeten politischen Blöcke und das „Wegdrängen des weiblichen Faktors in der Kultur“⁴⁰ werden gedanklich miteinander

35 Wolf, Christa: Laudatio auf Thomas Brasch. Aus Anlaß der Verleihung des Kleist-Preises im Oktober 1987 in Frankfurt am Main. In: Brasch, Thomas: *Drei Wünsche, sagte der Golem. Gedichte, Stücke, Prosa*. Hrsg. von Gerhard Wolf. Leipzig: Reclam 1990, S. 5.

36 Fühmann, Franz: *Saiäns-Fiktchen. Erzählungen*. Leipzig: Reclam 1985, S. 5 f.

37 Fühmann, Franz: *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff 1993. Bd. 3, S. 319.

38 Fühmann, Franz: *Auszug aus dem Testament* [handschriftlich, 26. Juli 1983]. In: Ders.: *Im Berg. Texte aus dem Nachlass*. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff 1993, S. 307.

39 Magenau, Christa Wolf. 2003, S. 306.

40 Wolf, Christa: *Berliner Begegnung* (1981). In: Ders.: *Die Dimension des Autors*. 1986. Bd. 1, S. 441.

verquickt, wodurch grobe Verstehensraster wie männliches Kriegstreiben und weibliche Friedenssehnsucht entstehen. In ihrer Allgemeinverbindlichkeit sorgen sie dafür, dass Christa Wolfs „Kassandra“ (1983) zum Welterfolg avanciert. Natürlich gemahnt Trojas Untergang auch an den drohenden Untergang der DDR, doch ist dieser Bezug derart vage, dass selbst die Zensoren den Text anstandslos zur Publikation freigeben. Ebenso fällt in „Störfall“ der Name von Tschernobyl kein einziges Mal, ja es findet nicht einmal die Tatsache Erwähnung, dass sich der Störfall in einem sozialistischen Kraftwerk ereignet hat.

Wolfs unverbindliches Schreiben nach 1976 ist auch die eigentliche Ursache für die kontroverse Auseinandersetzung nach 1989. Dass die Veröffentlichung ihrer 1979 entstandenen Erzählung „Was bleibt“ im Jahre 1990 solch heftige Reaktionen hervorruft, erscheint ohne Zweifel als ungerechtfertigt. Denn eine genaue Lektüre des Werkes offenbart einen von Selbststilisierung als Opfer freien Text. Die Autorin beschreibt unverstellt ihre tiefe Erschütterung über die demonstrative Überwachung durch die Stasi und legt offen, wie schmerzhaft der Zwiespalt gewesen sein muss, in dem sie Ende der 1970er Jahre gesteckt hat. Während die Obrigkeit ihr die Instrumente zeigt und zugleich weiter um ihre Komplizenschaft buhlt, ersuchen sie junge, vom DDR-Staat massiv bedrängte Talente um Unterstützung. Die Überforderung aufgrund der an sie herangetragenen und miteinander unvereinbaren Rollen ist für den Leser in nahezu jeder Zeile spürbar. Dennoch bleibt auch hier – und ganz im Sinne des Titels – „ein Rest, wo sie [die Kritiker – der Verf.] Recht haben.“ Warum ist diese Erzählung, welche der Fühmannschen „Aufgabe einer Teilfunktion“ gerecht zu werden sucht, nicht in ihrer Entstehungszeit erschienen? Ihre Publikation hätte die Zerrissenheit der Autorin kenntlich gemacht, die durch das Verschwinden des Textes in der Schublade ganz offensichtlich verdrängt worden ist. Eine kleine biographische Episode illustriert dies auf beispielhafte Weise: 1982 besucht Wolf die 1976 wesentlich kompromisslosere Sarah Kirsch auf deren ländlichem Refugium in Schleswig-Holstein. Anschließend beklagt sie in einem Brief an Fühmann „das von allem Politischen und Öffentlichen vollkommen entfernte und abgewandte Leben“⁴¹ der Freundin. Kirsch halte „die Spannungen fern“, gerate in „Gefahr“, nur noch „abstinente Natur- und Pflanzenlyrik“⁴² zu verfassen, während Wolf sich dazu in klarem Gegensatz sieht: „ein solches Leben ist mir nicht beschieden und nicht möglich.“⁴³ Aber liegt in dem Anspruch auf politisches Engagement in der Öffentlichkeit bei einer gleichzeitig stark ausgeprägten Konfliktscheu nicht Wolfs in „Was bleibt“ markant gewordenes Grundproblem? Im letzten der in „Stadt der Engel“ eingeschobenen Notate aus Los Angeles findet sich die Einsicht, dass die „EIGENTLICHEN VERFEHLUNGEN DIEJENIGEN SIND, DIE IM STILLEN GESCHEHEN“

41 Wolf, Christa: Brief an Franz Fühmann vom 13.06.1982. In: Dies./Fühmann, Franz: Monsieur – wir sehen uns wieder. Briefe 1968–1984. Hrsg. von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag 1995, S. 129.

42 Ebd., S. 130.

43 Ebd., S. 129 f.

HEN“ und deshalb auch „ZÄH UND DAUERHAFT“ als das „INNERSTE GEHEIMNIS“ (SdE 406) gehütet werden. Bedenkt man die fehlende Öffentlichkeit in der DDR und die damit verbundene „allgemeine Verehrung“ ostdeutscher Autoren beim Volk, so blieb Wolf gewiss nicht deshalb im Land, um „im Namen der zum Schweigen gezwungenen Mehrheit“⁴⁴ „halbe Wahrheit[en]“ auszusprechen. Aber die Gewissheit, dass findige Spurenleser auch an rheinischen und ägäischen Gestaden nach dem subjektiv authentischen Kern der Texte fahndeten und zaghafte Kritik goutierten, spielte gewiss eine Rolle.

3

Insofern kann das Bild, mit dem Wolfs „Stadt der Engel“ beginnt, treffender nicht gewählt sein. Die Eingangszeile „Aus allen Himmeln stürzen“ (SdE 9), welche die Landung des Flugzeugs in Los Angeles beschreibt, stimmt den Leser auf das Unternehmen ein – mit einer intendierten und mit einer unfreiwilligen Lesart. Die intendierte Lesart besagt: Eine ehemalige DDR-Bürgerin reist mit dem blauen Reisepass eines nicht mehr vorhandenen Staates in die USA ein und muss sich von einem Beamten des früheren Systemgegners freundlich fragen lassen, ob sie sicher sei, dass ihr Land überhaupt existiere. Härter kann die Landung auf dem Boden der Tatsachen nicht sein, auch wenn die Erzählerin ein trotziges „Yes, I am“ (SdE 10) zur Antwort gibt und damit anzeigt, dass die DDR nach wie vor anwesend ist – und zwar in den Erinnerungen der Menschen, die sich diesem Staat immer noch verbunden fühlen. Auf die andere Lesart verweist Ingo Schulze, als er im Juni 2010 die erste Präsentation des Buches durch die Autorin moderiert. Dezent deutet er an, dass in der DDR keineswegs jeder Bürger einen Reisepass besaß: „Ich wusste noch nicht einmal, dass der Pass der DDR blau ist.“⁴⁵ Dass der schmerzhaft Abschied vom Land auch einer von Privilegien ist, zu einer solch distanzierten Selbstschau scheint Wolfs Erzählerin zu Beginn nicht imstande. Denn sie versteht die Reise als eine Art Auszeit von der Heimat und dem medialen Rummel um ihre Person. Los Angeles ist für sie in einem ganz lebenspraktischen Sinne eine „Stadt der Engel“, weil hier offene und vorurteilsfreie Begegnungen möglich sind, man die Autorin mit Achtung und Nachsicht behandelt, sich ihr gegenüber in jeder Hinsicht als hilfsbereit erweist. Schon der Name ihres engsten Vertrauten „Gutman“ kann sprechender nicht sein. Gleichwohl verweist das Unternehmen, welches sich mit der Reise verbindet, auf eine tiefere Bedeutung des Titels. Die Suche nach der Briefpartnerin ihrer Freundin Emma Schulze ermöglicht der Erzählerin einen direkten Zugang zur ehemaligen Emigrantenmetropole und damit in den Himmel der Ideen von einem anderen Deutschland nach 1945. Schließlich haben sich Exilanten wie Bertolt Brecht, Hanns Eisler und Ernst Bloch an der

44 Maron, Monika: Das neue Elend der Intellektuellen (1990). In: Dies.: Zwei Brüder. Gedanken zur Einheit 1989–2009. Frankfurt/M.: S. Fischer 2010, S. 48 f.

45 Knippahls, Dirk: Der blaue Pass der DDR. Christa Wolf stellt ihren neuen Roman „Stadt der Engel“ in Berlin vor. In: die tageszeitung vom 18.06.2010.

kalifornischen Küste als Projektemacher einer neuen Gesellschaftsordnung betätigt. Und ihre Entwürfe prägten nicht wenig das geistige Leben jener DDR, dessen Existenz der Zollbeamte anzweifelt. Einen passenderen Ort für die Selbstbegegnung kann es folglich gar nicht geben. „VOM ENDE HER“ (SdE 28) kehrt die Erzählerin zu den Ursprüngen jenes Staates zurück, seit dessen Verschwinden ihr das „richtige Leben“ (SdE 70) abgesprochen wird. Wolf geht es aber nicht darum, die DDR posthum im Lichte schöner Träume zu betrachten. Denn die Briefe von Emma, die von beiden Freundinnen die DDR erlebt hat, bleiben weitgehend⁴⁶ unzitiert. Über ihren Inhalt erfährt man nur etwas durch die Briefe von Lily, die im Mittelpunkt stehen und aus amerikanisch-westlicher Perspektive auf das Nachkriegsgeschehen in Europa und der Welt blicken.

Dieser Kunstgriff schafft Distanz und Nähe zugleich. Die Reflexionen über die DDR und die eigene Rolle als dort sozialisierte Intellektuelle verlieren jene zwanghafte Fixierung, die das bohrende Fragen nach den nationalsozialistischen Jahren in „Kindheitsmuster“ noch kennzeichnete. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verliert dadurch nicht an Dringlichkeit, aber sieht sich durch die räumlich-zeitliche Entfernung in einen erweiterten Kontext gestellt. Zugleich ist aber eine neue Nähe möglich, weil Lilys kalifornischer Blickwinkel Vergleiche mit dem Westen erlaubt und einer west-östlichen Annäherung dient. Zentrales Medium hierfür stellen die beiden beispielhaften Frauen-Biographien dar, welche Wolf aus Lebensläufen zusammenfügt, die ihr durch Freundschaften, Bekanntschaften und Lektüren vertraut sind. So erinnert Emma in vielen Details an die Seghers-Vertraute Berta Waterstradt (1907–1990). Wie diese ist sie früh der KPD (SdE 65) beigetreten und hat als Journalistin für die linke Presse publiziert (SdE 56), weswegen sie nach der Machtergreifung Hitlers verhaftet wurde (SdE 119). Zudem teilt sie mit Waterstradt dasselbe Todesjahr (SdE 19).⁴⁷ Emmas Nachkriegsvita in der DDR, als sie erneut wegen ungerechtfertigter Anschuldigungen „zwei Jahre in einem Gefängnis“ (SdE 65) verbringen muss, erinnert hingegen an das Schicksal Anna Schlotterbecks, die Wolf Anfang der 1960er Jahre in Kleinmachnow kennenlernt. Schlotterbeck wird 1953 im Zuge der Noel-Field-Kampagne mit ihrem Mann Frieder als Spionin festgenommen und erst drei Jahre später wieder entlassen. Wie Emma verbringt sie ihre Haftzeit in „Bützow“ (SdE 94)⁴⁸ und stirbt im Alter an Schilddrüsenkrebs (SdE 244).⁴⁹ Emma steht somit gleichsam für die proletarisch-bodenständige Kommunistin, die nie in Funktionsränge aufgestiegen und gerade deshalb der Erzählerin eine stete Stütze

46 Als am Ende der Recherche die Identität von Lily aufgeklärt wird, findet sich in deren Nachlass ein später Brief von Emma. Vgl. S. 318–320.

47 In einer späteren Passage stirbt Emma nicht 1990 (SdE 19), sondern Ende der 1970er Jahre (SdE 244), was einen offensichtlichen und von der Autorin gewiss nicht intendierten Widerspruch darstellt.

48 Vgl. Schlotterbeck, Anna: *Die verbotene Hoffnung*. Aus dem Leben einer Kommunistin. Hamburg: Facta Oblita 1990.

49 Wolf, *Ein Tag im Jahr*. 2003, S. 137.

gewesen ist. „[S]elbstbewußt, herausfordernd“ (SdE 94), aber zugleich „lebenslustig“ und irdischen Freuden zugetan (SdE 64f.), verfügt sie über genügend lebenspraktische Klugheit, um der Jüngeren beizubringen, dass man sich in Auseinandersetzungen „nie die Butter vom Brot nehmen lassen“ (SdE 94) darf.

Lily gleicht dagegen in vielen Zügen der Medizinerin und Psychoanalytikerin Charlotte Wolff (1897–1986), die in ihren letzten Lebensjahren (1983–1986) mit Christa Wolf in engem Briefkontakt stand. Auch Wolff arbeitete in den 1920er Jahren als Ärztin in einem „Armenviertel der Stadt“⁵⁰ Berlin (vgl. SdE 93) und kam dort in Kontakt mit Kommunisten und Sozialisten, denen es zwar „nicht gelang, mich zu überzeugen“ (vgl. SdE 166), die sie aber immerhin „veranlaßte[n]“, „eine aktivere Rolle im sozialen Geschehen zu übernehmen.“⁵¹ Und wie Lily überquerte sie im Frühjahr 1933 „die deutsch-französische Grenze“ (SdE 119).⁵² Nicht zuletzt findet sich in Charlottes Wolffs Autobiographie auch eine Spur des „lieben Herrn“ (SdE 93), jenes bereits verheirateten Philosophen, mit dem Lily bis zum Tode eine von Gattin Dora tolerierte (SdE 133) Liebesbeziehung unterhält. Wolff schildert ihre Begegnungen mit Walter Benjamin und dessen Ehefrau Dora und preist die von gegenseitiger Toleranz geprägte Beziehung des Paares, das temporäre Liebhaberinnen und Liebhaber nicht auseinander zu bringen vermochten.⁵³ Zwar hat nach Ansicht der einschlägigen Biographen die Realität anders ausgesehen, doch offensichtlich ist, dass Benjamin Wolf als Vorlage für die Figur des „lieben Herrn“ diente. Sie übernahm die überlieferte Praxis einer freien Ehe, aber noch deutlicher treten die Konturen Benjamins als Philosoph hervor. Eingedenk der Tatsache, dass Lilys Geliebter und Gutmans Philosoph sich am Ende als ein und dieselbe Person erweisen, scheinen dessen Forschungsthemen, wie das „Erzählen“ (SdE 61) oder das an Benjamins destruktiven Charakter gemahnende menschliche „Bedürfnis zur Selbsterstörung“ (SdE 297), signifikante Hinweise. Gestützt wird diese Annahme noch dadurch, dass in Gutmans Porträt unschwer der Benjamin-Forscher Irving Wohlfarth zu erkennen ist. Freilich stirbt Benjamin nicht 1979 in Amerika durch Selbstmord (SdE 244), sondern bereits 1940 in Südfrankreich auf der Flucht vor den deutschen Besatzern. Insofern lässt das besagte Todesjahr eher an Herbert Marcuse denken, den kulturkritischen Mentor der westdeutschen Studentenbewegung, dessen psychologische Ausrichtung ein Bindeglied zu Lilys Profession bildet. Auf jeden Fall zeigen die in den Briefen ausgebreiteten biographischen Details Lily als eine linke Intellektuelle, die sich weder einer Ideologie verschrieben noch sozialen Konventionen gebeugt hat und dabei ebenso „gefühlstark“ (SdE 311) gewesen ist wie von einem „freien kritischen Geist“ (SdE 312) bestimmt.

50 Wolff, Charlotte: *Augenblicke verändern uns mehr als die Zeit. Autobiographie*. Darmstadt: Kranichsteiner Literaturverlag 2003, S. 112.

51 Ebd., S. 118.

52 Ebd., S. 128.

53 Ebd., S. 86f.

Vergleicht man nun diese beiden Frauenfiguren miteinander, so ergibt sich ein aufschlussreiches Doppelporträt, das die zwei wesentlichen Facetten des Begriffs ‚Utopie‘ im 20. Jahrhundert beleuchtet. Während Emma als in der Partei engagierte Kommunistin eine radikale Veränderung der Eigentumsverhältnisse anstrebt, zielt Lily als Psychoanalytikerin auf eine Veränderung der Lebenskultur. Oder um eine von Stephan Hermlin ins Spiel gebrachte und von Wolf im Interview zitierte Formel von Marx⁵⁴ aufzugreifen: Emma ist der Ansicht, die freie Entwicklung aller sei die Bedingung für die freie Entwicklung eines jeden, und Lily ist der genau umgekehrten Meinung. Als sie in den 1920er Jahren einander kennenlernen, stehen sie sich politisch unversöhnlich gegenüber. Denn Lily, die sich selbst als „Anarchistin“ (SdE 315) versteht, kann Emmas „Dogmen“, „die in jedem Andersdenkenden den Klassenfeind sehen“, nur „mit Hohn und Spott“ (SdE 166) begegnen. Doch Ende der 1970er Jahre, nach der „McCarthy-Ära“, dem „von den Amerikanern herbeigeführten Sturz Allendes in Chile“ (SdE 244) und der Einsicht, wie „konformistisch die amerikanische Gesellschaft sei“ (SdE 312), ist ihr Glaube an eine freiheitliche Variante des gesellschaftlichen Fortschritts merklich geschwunden. Im Gegenzug fühlt sich Emma in der DDR zunehmend „heimatlos“ (SdE 212), denn die Verwirklichung des Sozialismus sei „gescheitert“, das „Land“ „verknöchert und versteinert von Jahr zu Jahr mehr“ (SdE 319). Beide Protagonistinnen werden in ihren Hoffnungen gleichermaßen enttäuscht, und den einzigen Fortschritt (ebd.) markiert der Umstand, dass sich die zwei Frauen in ihrer Desillusionierung einander annähern.

Es ist gewiss kein Zufall, dass die späten 1970er Jahre, zugleich die Erscheinungszeit von „Kein Ort. Nirgends“ (1979)⁵⁵, diesen Endpunkt fixieren. Schließlich ist auch der Titel dieses Buches auf beide Systeme hin formuliert. Er meint einerseits den unweigerlichen Utopieverlust in der DDR nach der Biermann-Ausbürgerung, gibt aber auch prononciert zu verstehen, dass kein Land vorhanden wäre, in das sich wegzugehen lohnte.⁵⁶ Ist die Recherche demnach ein Versuch Wolfs, ihre kritisierte Rolle im letzten Jahrzehnt des Realsozialismus zu legitimieren? Laufen also die beiden weiblichen Lebensläufe im 20. Jahrhundert letztlich auf eine versteckte Selbstbeglaubigung hinaus? Selbst bei größtem Bemühen findet sich kein jüdischer Philosoph im amerikanischen Exil, der aus Verzweiflung über die Entwicklung der westlichen Welt Ende der 1970er Jahre den Freitod gewählt hätte. Jedoch wäre es fahrlässig, den komplexen Text auf solche Details einzugrenzen. Zudem birgt diese Konstruktion bei allen Vorbehalten einen subjektiv authentischen Kern, indem sie offenbart, dass die 1979 gewonnene Einsicht in die Notwendigkeit, „ohne

54 Vgl. Hermlin, Stephan: *Abendlicht*. In: Ders.: *Erzählende Prosa*. Berlin: Aufbau-Verlag 1990, S. 503; Wolf, Christa: *Unerledigte Widersprüche*. Gespräch mit Therese Hörnigk. In: Dies.: *Werke*. 2001. Bd. 12, S. 75.

55 Es ist in diesem Zusammenhang gewiss kein Zufall, dass Stephan Hermlins „*Abendlicht*“ ebenfalls im Jahre 1979 erschienen ist.

56 Vgl. Wolf, Christa: *Die Dauerspannung beim Schreiben*. Gespräch mit Helmut Böttiger (2000). In: Dies.: *Werke*. 2001. Bd. 12, S. 722.

Alternative zu leben“ (SdE 258), von Wolf nie akzeptiert worden ist. Und zwar weniger aus taktischen Erwägungen heraus oder wegen etwaiger Privilegien, sondern weil die Hoffnung auf dieses Land DDR ihr grundlegender Schreibantrieb war. So erklären sich auch ihre ‚ortlosen‘ Bücher aus den 1980er Jahren, die auf eine vertrackte Weise an jener Devise festhalten, die sie auf einer GÜnderode-Lesung Ende der 1970er Jahre dem Publikum offeriert hat: „Desillusionierung zeigen, aber Utopie dabei nicht aufgeben.“⁵⁷ Natürlich könnte man hier als Begründung erneut auf die schmeichelhafte Rolle als Sprachrohr einer stummen Bevölkerung, als „Prophet und Hohepriester“⁵⁸ verweisen. Und die „offenen, aufgerissenen Gesichter“, „glänzenden Augen“ und „freien Bewegungen“ (SdE 411) der Demonstranten am 4. November 1989 gemahnen an jenen von Jurek Becker kritisierten „Größenwahn“ des in gesellschaftliche Globallösungen verliebten Intellektuellen.⁵⁹ Jedoch versinnbildlicht allein schon Wolfs physischer Zusammenbruch nach ihrer Rede auf der Berliner Kundgebung (SdE 25), dass die Funktion des Präzeptors ihrem Wesen eher widerspricht. „Stadt der Engel“ legt hingegen ein anderes Motiv nahe, das sowohl in der Recherche zu Emma und Lily kenntlich wird als auch in den zahlreichen Personenporträts, die zu den eindrucksvollsten Passagen des Buches zählen: Die Verpflichtung gegenüber den vielen heute bereits vergessenen bzw. aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwundenen Dichtern und Intellektuellen, deren Wirken Wolf als ein bleibendes Erbe empfindet.

So schildert die Erzählerin ihre studentische Begeisterung für Georg Lukács’ im Moskauer Exil entstandene Realismus-Thesen, obwohl sie als Schriftstellerin später einen genau entgegengesetzten Weg einschlagen wird und sich schon damals dem Dogma des ungarischen Philosophen durch die Lektüre von Erich Maria Remarques Roman „Arc de Triomphe“ partiell entzog (SdE 135). Mit Wärme spricht sie von der aus Shanghai nach Jena zurückgekehrten Edith Braemer und deren mitreißenden Seminaren zur Literatur des Sturm und Drang (ebd.), auch wenn sie von der verehrten Lehrerin dereinst des „ideologischen Kapitulantentums“ (SdE 136) bezichtigt werden soll. Louis Fürnberg ist ein liebevolles Porträt gewidmet, welches klarstellt, dass sich dessen Bedeutung keineswegs auf die Verfasserschaft der unseligen Parteihymne reduziert. Der aus Palästina Heimgekehrte ist nicht nur ihr großzügiger Förderer und „Autor inniger Gefühle und feinsinniger Prosa“ gewesen, sondern auch ein Kommunist, der in den 1930er Jahren den Mordkommandos der Nazis ebenso knapp entging wie zu Beginn der 1950er Jahre den Mühlen des Prager Schauprozesses um Rudolf Slánský (SdE 84–86). Selbst für den Parteibarden KuBa alias Kurt Barthel, heute „brauchbar nur noch als Objekt höhnischer Ablehnung“ (SdE 83),

57 Melchert, Rulo: Christa Wolf in der Berliner Stadtbibliothek. In: Sonntag 49/1979 (09.12.1979). Zit. nach: Magenau, Christa Wolf. 2003, S. 321.

58 Biermann, Wolf: Vorwort. In: Ders.: Der Sturz des Dädalus. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992, S. XXIV.

59 Vgl. Becker, Jurek: Ist es Resignation, wenn man aufhört, größtenwahnsinnig zu sein? Ein Interview. In: Ders.: Ende des Größenwahns. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996. S. 232 f.

zeigt sie differenzierende Anteilnahme. Seinem „unverrückbare[n] Glaube[n]“ (ebd.) war es geschuldet, dass er sich am 17. Juni 1953 zu der absurden und von Brecht im Gedicht⁶⁰ spöttisch kommentierten These verstieg, das Volk habe gegenüber der Regierung nun etwas gut zu machen. Wolfs Erzählerin verschweigt diese Details nicht, aber beschreibt Barthel zugleich als stolzen Proleten, seiner Umgebung gegenüber finanziell großzügig agierend und auf äußere Etikette nicht achtend (SdE 83 f.). Alle diese über den ganzen Text verteilten anekdotischen Skizzen führen schließlich in jenes Antiquariat, das gleichsam die Herzkammer des Buches darstellt. Wenn die Erzählerin dort Originalausgaben der Werke von Paul Merker, Arnold Zweig oder Leonhard Frank entdeckt und drei Ausgaben der Moskauer Emigranten-Zeitschrift „Das Wort“ für sagenhafte „One thousand dollars“ (SdE 347) erwirbt, befindet sie sich am Grund des „Schacht[s]“ der Erinnerung, in den hinunterzusteigen sie als belastende „Pflichtübung“ (SdE 270) angesehen hatte. Denn es ist nicht die in Umfang und Inhalt gleichermaßen dürftige IM-Akte der Stasi, die das Ich der Erzählerin in seinem Gewordensein erhellt. Die aktenkundige Beflissenheit der jungen Literaturkritikerin erscheint zweifellos als „nicht angenehm“⁶¹ und provoziert die Betroffene selbst zu dem Ausruf: „Was bin ich bloß damals für eine dumme Kuh gewesen“ (SdE 272). Jedoch münden ihre kurzzeitigen Zuträgerdienste nie in persönlicher Denunziation und lassen sich mit dem Motiv einer falschverstandenen Loyalität dem neuen Staat (SdE 257 f.) gegenüber erklären.⁶² Insofern stützen sie eher die grundlegende Einsicht, welche sich in der Erzählerin bei der Durchsicht der alten „Wort“-Ausgaben einstellt:

„Aber das war es doch, warum ich an dem kleineren Deutschland hing, ich hielt es für die legitime Nachfolge jenes Anderen Deutschland, das in den Zuchthäusern und Konzentrationslagern, in Spanien, in den verschiedenen Emigrationsländern, verfolgt und gequält, schrecklich dezimiert, doch widerstand“ (SdE 347).

Was diese Erklärung glaubhaft erscheinen lässt, ist ihr nachdrücklich subjektiver Tonfall. Als objektive Feststellung formuliert, wäre sie unhaltbar. Das weiß die Freundin von Efim Erkind (SdE 58–60) und Lew Kopelew (SdE 97–101) sowie Leserin von Nadeschda Mandelstams Memoiren (SdE 98) selbst genau. Jedoch erstrebt Wolf mit ihrem Werk auch nicht eine Deutungshoheit über *die* Geschichte, sondern über

60 Brecht, Bertolt: Die Lösung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 10. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 1009 f.

61 Grass, Günter: Brief an Christa Wolf vom 9.2.1993. In: Wolf, Auf dem Weg nach Tabou. 1994, S. 256.

62 Die Medien unterstellten Wolf seinerzeit in der IM-Debatte Opportunismus als ausschlaggebendes Motiv. So überschrieb der „Spiegel“ seinen Bericht mit dem Titel „Die ängstliche Margarete“ (vgl. Der Spiegel 4/1993 (25.01.1993)). Angst mag Wolf gewiss als Gefühl vertraut sein, aber in ihren frühen Jahren ist ihr auch ein vom damaligen politischen Glauben bestimmter Übereifer nicht fremd gewesen. Als Beispiel kann hierfür die Flugblattaktion in Westberlin dienen – mit einwöchiger Haft der jungen Mutter in Moabit (vgl. S. 220–228).

ihre Geschichte. Nichts anderes meint das bei Walter Benjamin entlehnte Motto. Wenn „wahrhafte Erinnerungen“ „genau den Ort bezeichnen [müssen]“, „an dem der Forscher ihrer habhaft wurde“ (SdE 7), so heißt das: Erfahrenes und Erlebtes gewinnt erst an Authentizität, wenn der Verstehenshorizont eine präzise räumliche und zeitliche Bestimmung erfährt und man nicht versucht, gegenüber dem Gestern aus Scham oder Eitelkeit als klüger zu erscheinen. Dass dies zuweilen einem Ausgrabungsakt gleichkommt, wo „der Fremde in dir“ (SdE 259) Abwehrreflexe hervorruft und Verdrängungsmechanismen in Gang setzt, zeigt Wolfs zweiter Buchtitel. „The overcoat of Dr. Freud“ ist für den „Selbstversuch“ (SdE 233) eine geräumige Metapher. Als ironische Reminiszenz an die vertrauten psychoanalytischen Deutungsschemata meint das Gleichnis zunächst das bequeme Versteck, welches die Freudschen Termini bieten (SdE 264). Freuds Mantel kann aber auch Sinnbild für eine „Be-Kehrung“ sein, die „das Innere nach außen kehrt“ (SdE 228). Doch ein solcher Akt der Selbstentblößung würde voraussetzen, dass einem das Verdrängte oder Unbewusste bereits bestens vertraut ist. Als dritte Möglichkeit bleibt, „das Innenfutter vom overcoat des Dr. Freud in seine Bestandteile [zu] zerlegen“ (SdE 357). Auf diese Weise ließe sich ergründen,

„WIE DIE ZEITSCHICHTEN [...] IN MEINEM INNEREN ANGEORDNET SIND:
WIRKLICH ALS SCHICHTEN, SÄUBERLICH ÜBEREINANDER? ODER ALS
EINE WIRRE MASSE VON NEURONEN, AUS DER EINE KRAFT, DIE WIR NICHT
KENNEN, DEN JEWEILS ERWÜNSCHTEN ROTEN FADEN HERAUFZIEHT?“
(SdE 351).

Aber auch dieses Verfahren käme kaum zu dem gewünschten Ergebnis, sondern würde allein einen endlosen Prozess nicht nachlassender Introspektion bewirken. Gewiss dient Freuds Mantel ansatzweise für alle drei Wege als Antriebsmovens, doch am weitesten führt Gutmans spöttische Frage, woher bei der Erzählerin dieses „starke Über-Ich“ herrühre, was heißt: warum sie Freuds Mantel überhaupt trage? Die Antwort erfolgt prompt: „Der preußische Protestantismus“ (SdE 286).

4

Dieses Bekenntnis mag in nicht wenigen Lesern eine von Seufzern begleitete Zustimmung hervorrufen. Verständlicherweise stößt die strenge und unerbittliche Gewissensforschung immer wieder an „Grenzen des Sagbaren“, weil die angestrebte Reinheit von Wahrheitserkenntnis ein Ich als engelsgleiche Instanz voraussetzen würde. Daher könnte man den ersten Teil des Titels auch in seiner lautsprachlichen Variante als Losung auffassen: „*Statt der Engel*“ haben wir es beim eigenen Ich und dem unserer Mitmenschen mit fehlbaren Wesen zu tun, die nur bedingt ergründbar sind. Auch die Erzählerin wünscht sich am Ende ihres Kalifornien-Aufenthalts einen Ort, „WO EINEM NICHT JEDES GEHEIMNIS MIT GEWALT ENTRISSEN WIRD“ (SdE 381). Dieser Wunsch ist freilich mehr mit Blick auf die deutsche Heimat formuliert, aus der täglich mediale Botschaften der erregt geführten Debatte über die vermeintliche Stasi-Verstrickung der Erzählerin eintreffen. Im Gastland Amerika begegnet ihr ein

anderes „Über-Ich“ – und dies nicht nur in Gestalt der alten und neuen Freunde, welche die Erzählerin bei ihrem Aufenthalt wie ein gemeinschaftlicher Schutzwahl umgeben. Bei einer Messe in der „First African Methodist Episcopal Church“ (SdE 320) bemerkt sie voller Begeisterung, dass „der Gott dieser Menschen kein eifernder Gott zu sein“ scheint, sondern einer, dem in einem fröhlichen „Bekenntnis- und Vergebungsritual“ (SdE 323) gehuldigt werden kann. Ebenso stimmt sie die Anweisung der buddhistischen Nonne nachdenklich, welche behauptet, „DASS ICH MICH DURCH UND DURCH KENNEN UND DOCH MIT MIR BEFREUNDET SEIN KÖNNTE“ (SdE 55). Die gelebte Praxis der amerikanischen Gesellschaft, aus der Palette von Sinnangeboten solche auszuwählen, die Selbsterforschung *und* Selbstannahme miteinander vereinbaren, beeindruckt die Besucherin. Denn der „neue Mensch“, wie er von der kommunistischen Ideologie propagiert worden ist, ist der „reduzierte Mensch“ (SdE 150), weil sein Bild die Selbstverleugnung seines Eigen-Seins einschließt. Hier erweist sich die Revolution der Lebenskultur, die Emmas Freundin Lily mitgetragen hat, als segensreich, da die Freuden der Pluralität und Differenz genossen werden können, ohne dem Verdacht des falschen Bewusstseins wie in der DDR ausgesetzt zu sein. Die ‚jakobinische‘ „Diktatur des Proletariats“ mag die Besitzverhältnisse geändert haben, aber das Leben der Menschen hat sie „versteinert“ (SdE 319). Daher kommt es einem Akt der „Selbstbefreiung“ gleich, wenn Wolfs Erzählerin gegen Ende ihrer kalifornischen Zeit bekennt, „DASS ICH GERNE IN MEINER ZEIT LEBTE UND MIR KEINE ANDERE ZEIT FÜR MEIN LEBEN WÜNSCHEN KONNTE: TROTZ ALLEM? TROTZ ALLEM“ (SdE 367). Es ist die Befreiung vom Pendelschlag zwischen Utopie und Apokalypse. Die Erzählerin bedrückt nach wie vor der Anblick der „homeless people“, sie beschleicht immer noch das Gefühl, ob der „EXPLOSIONEN IN DEN MAGISTRALLEN DES KAPITALS“ in einer „ENDZEIT“ (ebd.) zu leben. Dennoch ist der Engel Angelina, der ihr in Gestalt der afrikanischen Putzfrau aus dem Hotel erscheint, kein schwarzer Racheengel. Die Erzählerin erkennt, wie anmaßend es wäre, die aus Uganda stammende Mutter von sechs Kindern als Projektionsfläche für ideologische Untergangsvisionen zu missbrauchen. Angelina ist trotz ihres schweren Loses, einen harten Beruf fern der Familie verrichten zu müssen (SdE 165), „so frei, wie ich niemals sein würde“ (SdE 309). Während die Erzählerin „den Wind Utopias in den Segeln“ lange Zeit schmerzlich vermisst hat und jetzt „den Strudel des Vergessenwerdens“ (SdE 317) beklagt, begegnet Angelina ihrem Alltag „lächelnd“ (SdE 165) und „heiter“ (SdE 309). Deshalb avanciert sie in den Augen der ostdeutschen Besucherin zum Engel, der sie mit „spöttische[m] Blick“ und einigem Erfolg dasselbe wie die buddhistische Nonne zu lehren versucht: „The Wisdom of no Escape“ (SdE 333).

Eine gelassene Haltung befördert freilich auch jener „Sog vom Ende her“ (SdE 309), der sich sowohl auf den Text als auch das eigene Leben bezieht. Er verbindet sich mit der Einsicht, „zwischen zwei Wirklichkeiten“ zu leben,

„von denen die eine versunken war und meines Eingriffs nicht mehr bedurfte, die andere, angeblich zukünftige, immer weiter von mir wegzurücken schien und mich nicht betraf“ (SdE 367).

Folglich geht es der Erzählerin nicht mehr um die „Welt“, sondern um das eigene Seelenheil (SdE 414), genießen die subjektiven „Gefühle“ Vorrang vor den objektiven Tatsachen (SdE 413) – und zwar frei von begleitenden Gewissensnöten. Nach der Stasi-Enthüllung ist sie überzeugt, „JEDE ZEILE, DIE ICH JETZT NOCH SCHREIBE“, werde „GEGEN MICH VERWENDET“ (SdE 232). Denn niemand werde ihr, deren „Thema seit langem“ das „Gedächtnis“ ist, das simple Vergessen dieser Täterakte glauben können. Doch in zahllosen Gesprächen öffnet sie sich Gutmans Ansicht, dass man sich „AUCH AN FALSCHEN FRAGEN AB[ZU]ARBEITEN“ (SdE 259) vermag. Gutman ist es auch, der die „merkwürdige Art von Hochmut“ erwähnt, die hinter dem Anspruch steckt, sich „fehlerfrei und tadellos sehen [zu] wollen“ (SdE 238). Sukzessive verschwindet das theatralische Pathos, mit dem im 1996 erschienenen „Medea“-Roman die Titelheldin am Ende fragt: „Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde.“⁶³ Ihr steht nun eine gleichmütige Stimme entgegen, die das Wort „Vorläufig“ (SdE 413) nicht mehr im Sinne einer noch ausstehenden Zukunft versteht, in der „erst wirklich gesprochen werden“⁶⁴ kann. Die „Vormacht“ der „Vergangenheit“ mit ihren „Sprachregelungen“ ist gebrochen, weshalb das aus „Kindheitsmuster“ stammende abschließende Eingeständnis „Das weiß ich nicht“ (SdE 415)⁶⁵ nicht mehr auf das Gestern bezogen ist, sondern auf das Morgen. Zudem ist nicht sicher, wer in „Stadt der Engel“ die Frage „Wohin sind wir unterwegs?“ (ebd.) überhaupt beantwortet: die Erzählerin oder Angelina? Ob der letzte Satz des Buches vom Tonfall der Sorge um die Welt (SdE 414) grundiert ist oder „heiter“ daherkommt, bleibt folglich offen. Die wohlthuende Gegenwart des Schutzensengels steht jedoch außer Frage.

63 Wolf, Christa: Medea. Stimmen. In: Dies.: Werke. 2001. Bd. 11, S. 216.

64 Wolf, Kindheitsmuster. 1990, S. 322.

65 Vgl. ebd., S. 530. Freilich heißt es dort: „Ich weiß es nicht.“

Peter Paul Schwarz und Sebastian Wilde
„Und doch, und doch ...“ –
Transformation des Utopischen in Christa Wolfs
„Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“¹

„Die Engel kehren plötzlich
in die Gedichte zurück
Sie flattern noch ein wenig
haltlos in den Zeilen als
Druckfehler Zwiebfische“.²

Einleitung

„Wer bevölkert den Himmel über Ihnen?“ – auf diese in einem Gespräch über ihr letztes Buch „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ gestellte Frage gibt Christa Wolf überrascht zurück: „Haben Sie wirklich den Engel übersehen, der am Schluß meines Buches auftaucht – den schwarzen Engel?“³ Die beiden Gesprächspartner Susanne Beyer und Volker Hage haben ihn anscheinend tatsächlich übersehen; jedenfalls gehen sie nicht weiter auf ihn ein und verfolgen so auch nicht die Spur, die vom schwarzen Engel aus nicht nur zu einem zentralen Thema, sondern auch zu einem wesentlichen Kompositionsmerkmal und zur Erzählweise des Textes führt. Gemeint ist das Utopische, das im Rahmen von Wolfs Poetik auch eine spezifische Form des utopischen Schreibens umfasst.

Wolfs letzter Text „Stadt der Engel“, mit dem sich ein Schreibprozess von mehr als anderthalb Jahrzehnten verbindet,⁴ kann gleichsam als Summe ihres Schreibens verstanden werden. Hier blickt die Ich-Erzählerin, die deutliche Züge der Autorin trägt,⁵ auf Brüche im eigenen Leben und zugleich auf ihre Schreibbiographie zurück.

1 Für ihre Hinweise danken wir Anna Chiarloni, Universität Turin.

2 Hartung, Harald: Revenants. In: Ders.: Wintermalerei. Gedichte. Göttingen: Wallstein 2010, S. 67.

3 Beyer, Susanne/Hage, Volker: „Wir haben dieses Land geliebt“. Gespräch mit Christa Wolf [2010]. In: Wolf, Christa: Rede, daß ich dich sehe. Essays, Reden, Gespräche. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 188–198, hier: S. 197.

4 Ebd., S. 192.

5 Mit den Paratexten des Buchumschlages und der Vorsatz-Bemerkung, wo „Stadt der Engel“ als Roman bezeichnet sowie darauf hingewiesen wird, dass „[a]lle Figuren in diesem Buch,

Diese Brüche wirken sich unter anderem auf Wolfs Schreiben aus. Denn im Zuge der historisch-biographischen Umbruchserfahrung 1989/90 wird die bisherige Verknüpfung des utopischen Schreibens mit realen Referenzräumen, wird der „Glauben an Irdisches“⁶ endgültig erschüttert.

Doch führt diese Erschütterung überraschenderweise nicht dazu, dass sich Wolf in ihrem Schreiben vom Utopischen verabschiedet. Es bleibt als Signum ihrer Texte bestehen, erfährt aber – und das ist die zentrale Beobachtung dieses Beitrags – in der Folge der Umbruchserfahrung eine grundlegende Transformation. Auf das sich daraus ergebende Verhältnis von Kontinuität und Wandel des Utopischen richtet der Beitrag die Aufmerksamkeit, und zwar am Beispiel von Wolfs „Stadt der Engel“, dem Text also, an dessen Ende der schwarze Engel steht.

Der Beitrag gliedert sich in drei Teile: Der erste Abschnitt (1) geht überblicksartig auf poetologische Grundlagen von Wolfs Utopie-Begriff bis 1989/90 ein. Dies hat den Zweck, den poetologischen Hintergrund zu skizzieren, vor dem die Transformation des Utopischen in „Stadt der Engel“ überhaupt erst sichtbar wird. Der zweite Abschnitt (2) beschreibt zusammenfassend die Veränderungen des utopischen Schreibens nach 1989/90 mit dem Fokus auf „Stadt der Engel“. Der dritte Abschnitt (3) untersucht in einem abschließenden *close reading*, wie sich diese Transformation auf die Komposition und die Erzählweise des Textes auswirkt.

1 Poetologische Grundlagen von Wolfs Utopie-Begriff bis 1989/90

Prägend für Wolfs Schreiben seit Ende der 1960er Jahre ist ihr Konzept der ‚subjektiven Authentizität‘⁷ und die konstante Vorstellung, dass Literatur an sich utopisch ist,⁸ auch wenn sich der Utopie-Begriff mit der Zeit grundlegend verändert. Mit ihrer Poetik der ‚subjektiven Authentizität‘ setzt Wolf das Subjekt ins Zentrum ihres Schreibens. Damit emanzipiert sie sich als Autorin von der Doktrin des sozialistischen Realismus. Denn ihre Literatur „unterstützt das Subjektwerden des Menschen“⁹ zu einem Zeitpunkt, als das Subjekt im offiziellen Literaturdiskurs lediglich unter

mit Ausnahme der namentlich angeführten historischen Persönlichkeiten, [...] Erfindungen der Erzählerin [sind]“ (Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 6), lässt der Text an seinem fiktionalen Darstellungsmodus keinen Zweifel. Die Frage nach der Fiktivität der Figuren und Ereignisse ist hingegen nicht so leicht zu beantworten.

6 Wolf, Christa: Glauben an Irdisches [1968]. In: Dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche, 1959–1985. Band I. 2. Aufl. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1989, S. 293–322.

7 Vgl. Wolf, Christa: Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann [1973]. In: Dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden, Gespräche, 1959–1985. Band II. 2. Aufl. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1989, S. 317–349, hier: S. 324–325.

8 Vgl. Wolf, Christa: Lesen und Schreiben [1968]. In: ebd., S. 7–47, hier: S. 47; Finger, Evelyn: „Bücher helfen uns auch nicht weiter“. Gespräch mit Christa Wolf [2011]. In: Wolf, Christa: Rede, daß ich dich sehe. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 199–204, hier: S. 202.

9 Wolf, Lesen und Schreiben. 1989, S. 47.

ideologisierten Vorzeichen der „marxistisch-leninistischen Ästhetik“ als „positive[r] Held[er]“¹⁰ vorgesehen ist, auch wenn sich diese Doktrin in ihrem umfassenden Anspruch gegenüber den 1950er Jahren abschwächt. Gleichwohl bleibt Wolf dem gesellschaftlichen und (kultur-)politischen Bedingungsgefüge der DDR verhaftet: Sie ist zum einen „tief überzeugt davon, dass man nicht losgelöst von dem prägenden gesellschaftlichen Umfeld schreiben kann“; zum anderen ist ihre „Wirklichkeitsdarstellung an der eigenen subjektiven Wahrnehmung“ orientiert, die mit einer sozialistischen Weltanschauung verknüpft ist.¹¹

Die Realität der DDR mit all ihren inneren und äußeren Widersprüchen und den vielen politischen Konflikten wird dabei zur Reibungsfläche, die sie für ihre Literatur und Literaturkonzeption produktiv macht. „[W]ahrheitsgetreu zu erfinden auf Grund eigener Erfahrung“¹², so bringt Wolf programmatisch ihr Schreiben auf den Punkt. Sie setzt sich damit auch hier erkennbar von der Literaturdoktrin ab, für deren offiziellen Geltungsanspruch der SED-Funktionär und Kulturwissenschaftler Hans Koch 1970 ebenfalls das Attribut ‚wahrheitsgetreu‘ verwendet, und zwar mit der Intention zu zeigen, dass einzig der sozialistische Realismus zu einer „wahrheitsgetreuen künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit“ fähig ist.¹³

Im Ergebnis dieser andauernden Konfliktstellung misst Wolf ihren Texten das Vermögen zu, Räume des zukünftig ‚Möglichen‘, des ‚Besseren‘ *innerhalb* des DDR-Gefüges zu evozieren. Darin liegt für sie das Utopische von Literatur. Mit Nachdruck betont sie: „Zu schreiben kann erst beginnen, wem die Realität nicht mehr selbstverständlich ist.“ Literatur kann, so Wolf, zugleich „revolutionär und realistisch“ sein, „zum Unmöglichen“ „verführ[en] und ermutig[en]“¹⁴. Wolfs Poetik der ‚subjektiven Authentizität‘ von 1973 ist somit klar realitätsbezogen: „Die Suche nach einer Methode, dieser Realität schreibend gerecht zu werden, möchte ich vorläufig ‚subjektive Authentizität‘ nennen – und ich kann nur hoffen, deutlich gemacht zu haben, daß sie die Existenz der objektiven Realität nicht nur nicht bestreitet, sondern gerade eine Bemühung darstellt, sich mit ihr produktiv auseinanderzusetzen.“¹⁵ Der Utopie-Begriff in Wolfs Schreiben lässt sich demzufolge verstehen als ein „im weiteren Sinn auf Wirklichkeitsveränderung zum Idealzustand zielendes Denken“¹⁶.

10 Kulturpolitisches Wörterbuch. Hrsg. von Harald Bühl, Dieter Heinze, Hans Koch und Fred Staufenbiel. Berlin: Dietz 1970, S. 207.

11 Felsner, Kristin: Perspektiven literarischer Geschichtsschreibung. Christa Wolf und Uwe Johnson. Göttingen: v+r unipress 2010, S. 65–66.

12 Wolf, Lesen und Schreiben. 1989, S. 25.

13 [Koch, Hans]: Realismus, sozialistischer. In: Kulturpolitisches Wörterbuch. S. 449–456, hier: S. 456.

14 Vgl. Wolf, Lesen und Schreiben. 1989, S. 36, 47.

15 Wolf, Subjektive Authentizität. 1989, S. 324–325.

16 Friedrich, Hans-Edwin: Utopie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III. P-Z. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: de Gruyter 2007, S. 739–743, hier: S. 739.

In der Verknüpfung dieses sozialistischen Literaturverständnisses mit einem Geschichtsbegriff, der auf einem triadischen Geschichtsmodell basiert – Wolf skizziert 1968 die Abfolge von „Vor-Zeiten“, ‚Entwicklungsgang‘ und ‚Zukunft‘ –, zeigt sich in ihrem Schreiben eine deutliche *Zielgerichtetheit des Utopischen*. Denn die so geschaffene Literatur „hält die Erinnerung an eine Zukunft in uns wach, von der wir uns bei Strafe unseres Untergangs nicht lossagen dürfen.“¹⁷ Hier ist auch Wolfs vor allem im Essay „Lesen und Schreiben“ entwickeltes Konzept einer ‚engagierten Autorschaft‘ verortet. Im Plädoyer „für eine neue Prosa, die einer veränderten Wirklichkeit und einer veränderten Wahrnehmung dieser Wirklichkeit angemessen ist“, wird der Autor „zur maßgeblichen Instanz, in dessen Bewusstsein Realität und Erfindung verschmelzen“¹⁸.

Mit ihrer Poetik der ‚subjektiven Authentizität‘ vertritt Wolf eine „eingreifende“ Schreibweise“, die sich „auf etwas hoch Reales und Bedeutsames richtet: nämlich auf die Hervorbringung neuer Strukturen menschlicher Beziehungen in unserer Zeit.“¹⁹ Diese Konzeption einer ‚engagierten Literatur‘ ist mit der Vorstellung verbunden, dass Literatur ein „Instrument [ist], das den Leser aktivieren und in seinem Denken verändern soll.“²⁰ Hier tritt das im eigentlichen Sinne Ethische und die auf *Zukünftiges gerichtete Utopie* ihrer Poetik als Beweggrund ihres Schreibens besonders klar hervor.

Dieser Beweggrund steht jedoch im Spannungsfeld der jeweiligen konkreten politischen Kontexte der DDR und dem persönlichen „lebensgeschichtlichen Ernst der ‚sozialistischen Utopie‘“, der sich die Autorin „verschrieben“ hat. So sind bereits die Texte „Juninachmittag“ (1967) und „Nachdenken über Christa T.“ (1968) Ausdruck der „grundlegende[n] Erschütterung der früheren politischen Lebensgewißheiten“. Von der Mitte der 1960er Jahre an bis zum Ende der 1970er Jahre sind Wolfs Texte und die Darlegung ihrer Poetik der ‚subjektiven Authentizität‘ im Kontext der ‚sozialistischen Utopie‘ verortet.²¹ Gleichzeitig reihen sie sich in den „zivilisationskritischen Diskurs“ der jüngeren DDR-Literatur – einer Literatur, die einerseits mit „Ernüchterung und Abkehr von Fortschrittsillusionen“²² verbunden ist, andererseits aber auch warnt und ‚anmahnt‘, die in gesamtgesellschaftlicher Hinsicht nach wie vor als ‚richtig‘ erachtete sozialistische Utopie nicht aus dem Blick zu verlieren.

Exemplarisch lässt sich dies in „Kein Ort. Nirgends“ (1979) beobachten. Bei aller Kritik an einem Staat, der die Einzelnen mehr und mehr „zwingt, [ihre] höheren

17 Vgl. Wolf, Lesen und Schreiben. 1989, S. 46, 45, 47.

18 Felsner, Perspektiven. 2010, S. 42.

19 Wolf, Subjektive Authentizität. 1989, S. 324.

20 Felsner, Perspektiven. 2010, S. 42, vgl. auch S. 54–58.

21 Alle Zitate aus: Meyer-Gosau, Frauke/Bock, Hans-Michael/Hammerschmidt, Volker/Oettel, Andreas: Christa Wolf. In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Stand vom 01.03.2012). <www.munzinger.de/document/1600000605> (Zugriff am 20.09.2012).

22 Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Berlin: Aufbau-Verlag 2000, S. 281–283.

Zwecke seinem Interesse zu unterwerfen“²³, lässt Wolf Karoline von Günderrode sagen: „Wenn wir zu hoffen aufhören, kommt, was wir befürchten, bestimmt.“²⁴ Der Text markiert das gegenwärtig sichtbare „Scheitern einer gesellschaftlichen Utopie und vor allem des individuellen Anspruchs, Teil der Gesellschaft zu sein und in ihr sich selbst zu verwirklichen“²⁵, bewahrt aber auch die utopische Vorstellung. Diese Ambivalenz konzentriert sich im letzten Satz des Textes – „Wir wissen, was kommt“²⁶ –, der auf die innerfiktionale Zukunft, d. h. den Selbstmord Günderrodes und Kleists verweist, sich damit zugleich aber auch warnend und anmahnd an ein Wir und dessen Zukunftsperspektive richtet.²⁷ Entscheidend ist hier die angenommene Möglichkeit, eine Gesellschaft zu schaffen, in der sich der Fall Günderrode und Kleist nicht wiederholt; zum Ausdruck kommt das nicht zuletzt in der Adressierung des Wir, mit dem sich eine solche Gesellschaft realisieren soll. Es wird sich zeigen, dass eben diese nicht nur in „Kein Ort. Nirgends“ enthaltene Annahme, eine Utopie konkret realisieren zu können, in „Stadt der Engel“ nicht mehr zu finden ist. Hier zeigen sich sowohl Kontinuität und Wandel im Schreiben Wolfs. Die Ernüchterung ist in anderen Texten zwar bereits angelegt, in dieser Deutlichkeit aber erstmals in „Stadt der Engel“ zu finden.

Mit der Einführung von Subjektivem mit utopisch-„reformsozialistischen“²⁸ Zielsetzungen wurde Wolf in der DDR „zu einer öffentlichen Vertrauensperson“²⁹. Zugleich wurde ihren (und anderen) Texten im Rahmen einer spezifischen Rezeption innerhalb des DDR-Literatursystems in der Funktion einer „Ersatzöffentlichkeit“³⁰ eine ‚hypertrophe‘³¹ Bedeutung beigemessen. Auch anhand dieser besonderen Funktionszuschreibung werden das Verständnis von Literatur als Utopie, der Glaube, mit ihr konkret etwas bewirken zu können, und schließlich die Zielgerichtetheit des Utopischen deutlich. Wolfs Literatur mit den Dimensionen der ‚subjektiven Authentizität‘ und der Vorstellung des Utopischen war stets mit einem, durchaus ambivalenten, ‚Glauben an Irdisches‘ verknüpft. Sie befindet sich damit in einem vielschichtigen

23 Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. 3. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag 1981, S. 98.

24 Ebd., S. 171.

25 Köhler, Astrid: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 24.

26 Wolf, Kein Ort. Nirgends. 1981, S. 174.

27 Wolfgang Emmerich fasst Texte wie „Kein Ort. Nirgends“, die eine kritische Gesellschaftsdiagnose präsentieren, zugleich aber das utopische Denken bewahren, mit dem Begriff „Warnutopie“ (vgl. Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR, S. 279–280, 288).

28 Ebd., S. 16.

29 Hilzinger, Sonja: Christa Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 37, 119.

30 Vgl. Barck, Simone/Langermann, Martina/Lokatis, Siegfried: „Jedes Buch ein Abenteuer“. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre. Berlin: Akademie Verlag 1997, S. 9–10.

31 Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR. 2000, S. 456–462.

Bedingungszusammenhang, zunächst mit der Gesellschaft der DDR,³² später mit der des vereinigten Deutschlands.³³

2 Transformation des Utopischen: Merkmale im Überblick

Mit dem Wegfall der DDR geht für Wolf endgültig eben jener Referenzraum verloren, der für ihren bisherigen Utopie-Begriff von grundlegender Bedeutung war. Bereits im Herbst 1989/90 beginnt eine fortan andauernde Reflexion Wolfs über die Konsequenzen des Umbruchs für ihr eigenes Verständnis als Autorin. Am 21. November 1989 setzt sich Wolf im Rahmen einer Poetik-Vorlesung an der Universität Leipzig mit der zukünftigen Rolle der DDR-Autoren auseinander. Sie merkt an, dass man jetzt „sehr genau nachdenken müsse[,], was für eine Art von Literatur nun entstehen wird“³⁴. Im 1990 noch in der DDR entstandenen Dokumentarfilm „Zeitschleifen – Im Dialog mit Christa Wolf“ sieht es Wolf als eine der wichtigsten Aufgaben von Künstlern und Intellektuellen an, „kritisches Bewusstsein“ zu erzeugen. Sie bezieht dabei die DDR und die Gegenwart ein, um das Fenster des Möglichen, des Utopischen offenzuhalten.³⁵

Zu Recht weist Sonja Hilzinger darauf hin, dass Wolfs Konzeption der ‚subjektiven Authentizität‘ im Verlauf der Zeit „*in sich* Veränderungen erfahren“ hat und ihr Schreiben insgesamt von „Ernüchterung“³⁶ geprägt ist. – Die historisch-biographische Umbruchserfahrung von 1989/90 mit dem Wegfall der DDR als einem Land, über das die Ich-Erzählerin in „Stadt der Engel“ in einem „unmögliche[n]“ Satz sagt: „Wir haben dieses Land geliebt“ (SdE 73)³⁷ und über das Wolf bilanziert, dass durch das Erleben „eine[r] der ganz wenigen Revolutionen der deutschen Geschichte“ sich das Bleiben „gelohnt“ habe³⁸ – diese Umbruchserfahrung ist in ihrer Bedeutung für Wolfs Schreiben nach 1989/90 kaum zu überschätzen. Sie verabschiedet in der Folge zwar keineswegs das Utopische. Und auch die Vorstellung, dass „Literatur [...] an sich utopisch“ sei, da sie „eine Realität aus dem Nichts“ schaffe und „Orientierung“ zu geben vermag, ist noch 2011 präsent. Doch setzt bei aller Kontinuität zu diesem Zeitpunkt auch eine Transformation des Utopischen ein, der im Folgenden nachgegangen werden soll.

Bereits in der Zeit vor 1989/90 ist es die Ernüchterung, die mehr und mehr die Folie für Wolfs Schreiben bildet. Einerseits ist das Utopische nach wie vor eine „Le-

32 Vgl. Peitsch, Helmut: Nachkriegsliteratur 1945–1989. Göttingen: v+r unipress 2009, S. 235.

33 Vgl. Koch, Lennart: „Ein unendlicher Strickstrumpf“. Vergleich autobiografischer Merkmale in „Ein Tag im Jahr“ und „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“. In: Christa Wolf. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Text und Kritik 2012, S. 154–171.

34 Wolf, Christa: Vorlesung 6 am 21. November 1989. In: ... diese Stunde gehört den Autoren. Leipziger Poetik-Vorlesungen im Herbst 89. Hrsg. von Christel Hartinger, Antonia Opitz, Roland Opitz. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010, S. 111–139, hier: S. 113.

35 Dahn, Daniela/Mund, Karlheinz: Zeitschleifen – Im Dialog mit Christa Wolf. Berlin: Salzgeber & Co. Medien 2011 [Produktionsjahr 1990].

36 Hilzinger, Christa Wolf. 2007, S. 60, 8.

37 Wolf, Stadt der Engel. 2010 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle SdE).

38 Beyer/Hage, „Wir haben dieses Land geliebt“. 2012, S. 190.

bensnotwendigkeit“, andererseits sagt Wolf aber auch, dass die „Utopien unserer Zeit [...] Monstren hervor[treiben]“³⁹. – Es ist bezeichnend, dass hier, in einem Interview von 2011, zur Gewissheit geworden ist, was z. B. in „Störfall“, das heißt vor 1989/90, noch als Frage formuliert wurde: „Treiben die Utopien unserer Zeit notwendig Monster heraus?“⁴⁰ Vor diesem Hintergrund formuliert Wolf 2011 die Konsequenz für ihr Schreiben: „Aber wie soll man all die Menschen in eine andere Richtung lenken? Dafür reicht meine Phantasie nicht aus.“⁴¹ Hier wird besonders deutlich, dass es nicht das Utopische an sich, sondern die *Zielgerichtetheit* des Utopischen ist, die für Wolf verloren gegangen ist.

Denn erstmals erfolgt Wolfs Schreiben endgültig vor dem Hintergrund eines Lebens „ohne Alternative“ (SdE 316). Diese Alternative war insofern stets ein Reservoir für ihr Erzählen, als dass das wahrheitsgetreu Erfundene zwei Ebenen umfasst: zum einen „tatsächlich Geschehenes“ und zum anderen „erfahrungsgemäß Wahrscheinliches“ und „vorstellbar Mögliches“⁴². Dieser „ARGE WEG DER ERKENNTNIS“, auf dem „die Utopie zerbröckelte“ (SdE 258), begann zwar schon früher, doch prägt die Endgültigkeit des Verlustes das Schreiben Wolfs erst in „Stadt der Engel“.

Dieser Verlust von Alternativen wird im Text ausdrücklich als schmerzvolle Erfahrung der Ich-Erzählerin ausgestellt, die sich vor allem in der ersten Hälfte des Textes in einer persönlichen Krise manifestiert. Dieser „Spur der Schmerzen“ (SdE 14) nachgehend, sich intensiven Selbstbefragungen unterwerfend, reflektiert die Ich-Erzählerin den Verlust von Utopien und deren generelle Nichtumsetzbarkeit (vgl. SdE 89). Das Ergebnis dieser Reflexion ist eine Entkoppelung von Utopien und Staatsgebilden als deren mögliche Realisierungsräume – „Also das wissen wir jetzt: Dieser Staat ist wie jeder Staat ein Herrschaftsinstrument“ (SdE 121). Das sich in diesem Zuge ausformende Text-„Gewebe“⁴³ des Simultanen mit all seinen Assoziationen und Reflexionen, Plötzlichkeiten, dem Nebenher von „Nachtgedanken“ und „Taggedanken“ (SdE 204) ist dabei das genaue Gegenteil dessen, was Clemens Götze mit Blick auf „Stadt der Engel“ als „Selbstvergewisserung“ und „rückblickende[] Rechtfertigung, das eigene Leben richtig gelebt zu haben“⁴⁴, bezeichnet.

Denn in „Stadt der Engel“ wird nachgerade ein Riss in ihrem Schreiben beobachtbar. Dieser Riss entsteht durch das Auseinanderfallen des bisherigen gegenseitigen Bedingungsgefüges von ‚Subjektivem‘ und ‚Objektivem‘ im Rahmen der ‚subjek-

39 Alle Zitate aus: Finger, „Bücher helfen uns auch nicht weiter“. 2012, S. 201–202.

40 Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. 3. Aufl. Darmstadt: Luchterhand 1987, S. 37.

41 Finger, „Bücher helfen uns auch nicht weiter“. 2012, S. 201.

42 Hilzinger, Christa Wolf. 2007, S. 59.

43 Beyer/Hage, „Wir haben dieses Land geliebt“. 2012, S. 192.

44 Götze, Clemens: Nichts vergessen – Autobiographisches Schreiben als Selbsterfahrung in Christa Wolfs „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“. In: Ders.: „Ich werde weiterleben, und richtig gut“. Moderne Mythen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin: wvb 2011, S. 57–78, hier: S. 57.

tiven Authentizität'. Indem das ‚Objektive‘ als konkreter Referenzraum wegfällt, transformiert sich das Utopieverständnis grundlegend, da mit ihm die Möglichkeit eingeübt wird, das Utopische zu realisieren. Nicht mehr an einer konkreten Realisierung orientiert, zersplittert das utopische Denken in „Stadt der Engel“ in eine Vielzahl untereinander heterogener Utopie-Fragmente, die insgesamt einen „diffizilen Synkretismus“⁴⁵ bilden. Diese Fragmente werden in zum Teil durchaus überraschenden Zusammenhängen sichtbar, die folgendermaßen zusammengefasst werden können: Das fragmentierte Utopische kann sich als raum-zeitlich beschränkte Idealgemeinschaft zeigen (a), als Imagination idealer Zivilisationsstufen (b) und als Anverwandlung des Religiösen (c).

Was sich auf inhaltlicher Ebene in der Fragmentierung äußert, kommt auf textkompositorischer Ebene in „Stadt der Engel“ als komplementäres Arrangement zum Ausdruck – als Arrangement, bei dem den Utopie-Fragmenten ein relativierendes utopiekritisches Bewusstsein gegenübergestellt wird. Diese den ganzen Text durchziehende Utopiekritik ist die Folge der oben skizzierten Umbruchserfahrung. In einem buchstäblich paradoxen Verhältnis zweier sich entgegengesetzter Ansichten wird trotz des unwiederbringlich verlorenen Glaubens an eine Realisierung des Utopischen eine utopische, nun aber grundlegend transformierte und nur noch in Fragmenten geäußerte Denkhaltung bewahrt. Dieses Komplementärverhältnis prägt die erstmals in „Stadt der Engel“ beobachtbare Schreibweise. Dies im Detail zu zeigen, ist das Ziel des abschließenden *close reading*.

3 „Und doch und doch ...“

a) Idealgemeinschaft

Nach dem Ablauf der Zeit, die die Ich-Erzählerin als Stipendiatin des Getty Centers in Los Angeles verbracht hat, treffen die Stipendiaten gegen Ende des Textes zu einer Abschiedsfeier zusammen. In dieser Passage äußert sich vielleicht am eindrücklichsten das Utopische als eine raum-zeitlich beschränkte Idealgemeinschaft. Raum-zeitlich beschränkt ist sie, weil das Hoffnungsvolle, das Utopische ausschließlich auf den Moment, den Ort der Feier und der damit verbundenen Menschenkonstellation reduziert ist.

Das Utopische bildet in dieser Passage ganz konkret den Gegensatz zu den für die Ich-Erzählerin katastrophalen Weltereignissen wie den Anschlägen auf das World Trade Center oder den Irak-Krieg. Entscheidend für die Faktur dieser Passage ist jedoch, dass diese „ernüchter[nden]“ (SdE 372), das Utopische relativierenden Ereignisse mit dem erinnernden Blick des erzählenden Ich eingeblendet werden. Damit wird dem in der Situation der Feier vorhandenen Utopischen eine über den konkreten raum-zeitlichen Augenblick hinausragende Gültigkeit genommen, was sich an der folgenden Passage zeigen lässt:

45 Chiarloni, Anna: Für eine Anamnese der Gegenwart. Zu Christa Wolfs „Stadt der Engel“. In: Christa Wolf. 2012, S. 191–200, hier: S. 199.

„Ja, natürlich, wir waren alle ein bißchen betrunken, aber das allein kann es nicht gewesen sein. Es war auch der *Zeitpunkt*, der war günstig für solche Phantasien. Ein Jahr früher wären sie noch nicht, ein Jahr später wären sie nicht mehr aufgekomen. Für ganz kurze Zeit hielt sich das, was wir ‚Wirklichkeit‘ nennen, in der Schweben. Unwillkürlich paßten wir uns diesem Schwebestand an“ (SdE 372; Hervorhebung d. Verf.).

Neben der hier deutlich werdenden raum-zeitlichen Beschränkung zeigt sich ein für die Situation der Feier zentrales Moment des Unbewussten, Präreflexiven, oder mit den Worten der Erzählerin: ‚Unwillkürlichen‘. Es bildet die Kehrseite des Rationalen und Kritisch-Reflexiven im Zusammenhang der sich rückblickend-erinnernd einschaltenden Utopie-Kritik der Ich-Erzählerin. Es kommt hier zu eben jenem paradoxen Verhältnis, bei dem gleichzeitig die rational reflektierte Unmöglichkeit von Utopie und das Aufscheinen des demgegenüber nunmehr emotional konnotierten Utopischen verschränkt werden.⁴⁶

Einerseits wird die Unmöglichkeit der Utopie klar ersichtlich, andererseits bleibt sie, wenn auch nur noch in fragmentierter Form, präsent. Die geschichtliche Entwicklung und die aktuellen Weltereignisse machen die Gedanken an die Realisierung einer Utopie unmöglich. Indes, als Denkhaltung wird das Utopische nicht grundlegend verabschiedet: „Und doch, und doch ... Die hier saßen, untergetaucht, so kam es mir vor, in ein helles Zwielflicht, schienen eine beinahe sträfliche Hoffnung auf die Zukunft zu setzen“ (SdE 372).

b) Imagination idealer Zivilisationsstufen

Auf der Abschlussfeier der Stipendiatengemeinschaft ist die Ich-Erzählerin selbst Teil des raum-zeitlich beschränkten utopischen Moments. Auf ihrer Reise am Ende des Textes, bei der sie sich mit zwei Bekannten auf die Suche nach den Spuren verschiedener Indianerstämme begibt, verhält es sich demgegenüber anders. Die Anasazi – einer der Indianerstämme – repräsentieren für die Ich-Erzählerin einen Zeitpunkt der Geschichte, an dem der Mensch, im Gegensatz zur Gegenwart, noch nicht „stärkste Kraft“ auf der Erde war. „Die Anasazi haben keine Zerstörung hinter sich gelassen“, bemerkt die rückblickende Ich-Erzählerin und hält dem den ernüchterten Blick auf ihr selbstzerstörerisches „Zeitalter“ entgegen, in dem die Industrialisierung in die Katastrophen des 20. Jahrhunderts mündete: „Manche wollen Hiroshima als Epochen-grenze nehmen, andere den Beginn des industriellen Zeitalters: 1800“ (SdE 386). Das hier sich verdeutlichende Menschenbild der Ich-Erzählerin ist mit der Umsetzung von Utopien unvereinbar.

Entscheidend ist jedoch auch hier, dass die ernüchternde, utopiekritische Reflexion nicht zur Aufgabe der utopischen Denkhaltung führt. Denn auch wenn das, was sich mit den Anasazi verbindet, unwiederbringlich verloren ist, so bleibt es doch als

⁴⁶ Mit Anna Chiarloni kann diese paradoxe Verschränkung auch als „Bewusstsein“ bezeichnet werden, „das angesichts der Wahl zwischen Utopie und Vernunft nicht zögert, sich für beide zu entscheiden.“ (ebd.).

ein für die Ich-Erzählerin utopischer Punkt gegenwärtig. Die Reise zum Ort, „wo die Hinterlassenschaft der Anasazi besonders sichtbar sein sollte“, wird für die Ich-Erzählerin zu einer „REISE AUF DIE ANDERE SEITE DER WIRKLICHKEIT“. Hier werden die letzten ethnischen Spuren der Anasazi als die „ältesten Leute“ (SdE 385) ins Mythologische, d. h. in einen raum-zeitlicher Bedingtheit enthobenen Ort verlängert. Auch in diesem Zusammenhang ist die Verschaltung von Erinnerung und Erleben im Erzählen von besonderer Bedeutung. Denn gerade in der Erinnerung nimmt die ehemalige Siedlungslandschaft der Anasazi mit ihrem eigentümlichen „Rot“, das „nicht zu beschreiben“ und auch nicht fotografisch fixierbar ist (vgl. SdE 386), den Status eines außerhalb raum-zeitlicher Grenzen bestehenden Raums an – ein Raum eben auf der „ANDERE[N] SEITE DER WIRKLICHKEIT“.

Mit dieser Passage wird noch einmal das triadische Geschichtsmodell aufgerufen, mit dem Wolf im Essay „Lesen und Schreiben“ einen auf das Utopische ausgerichteten geschichtlichen Entwicklungsgang entworfen hat. Doch dienen die „Vor-Zeiten“⁴⁷ hier nicht mehr als positiver Ausgangspunkt für die zukünftige Realisierung einer idealen, utopischen Gesellschaft, sondern bleiben als aus dem Zusammenhang des Geschichtsmodells gelöstes, isoliertes Fragment übrig.

Es gehört zum spezifischen Erzählen in „Stadt der Engel“, dass solcherart erzeugte Utopie-Fragmente stets auch wieder in ihrer Gültigkeit gebrochen werden. Dieses Verfahren der Ironisierung lässt sich auch im Schlusskapitel mit dem Titel „EINTRITT IN EINE PARADIESISCHE WUNDERWELT“ (SdE 407) beobachten, in dem das wenige Seiten zuvor evozierte Bild eines vorzeitlichen, gleichsam paradiesischen Urzustands auf den Kontext der Spielhallen von Las Vegas übertragen wird. Der ernüchternde Weg vom imaginierten Vor-Zeit-Ideal über den gegenwärtigen Zustand der anscheinend untergehenden Indianerstämme – „Waren die Hopi [ein weiterer Indianerstamm; die Verf.] ein untergehendes Volk?“ (SdE 401) – nach Las Vegas wird enggeführt mit dem Untergang der DDR, wobei die kapitalistische Konsumgesellschaft des vereinigten Deutschlands durch die Roulettetische von Las Vegas evoziert wird: „Die Augen richteten sich bald auf die Auslagen der Schaufenster und nicht mehr auf ein fernes Versprechen. Die Roulettetische gewannen an Zulauf“ (SdE 411). Das Erzählverfahren der Ironisierung dient also dazu, den Ernüchterungsweg der Ich-Erzählerin zu markieren. Auf der biographischen Ebene entspricht dies der Umbruchserfahrung der Autorin Wolf nach 1989/90, deren Schreiben sich mit der Transformation des Utopischen verändert. Für die erlebte Welt der Ich-Erzählerin bedeutet dies, sich gedanklich in Vor-Zeit-Paradiese zu versetzen, um am Ende in der „PARADIESISCHE[N] WUNDERWELT“ von Las Vegas anzukommen. – Ein Prozess, den die Ich-Erzählerin selbst als die Kleist'sche Suche nach dem Hintereingang zum Paradies beschreibt (vgl. SdE 353–354).

47 Wolf, Lesen und Schreiben. 1989, S. 45.

c) Anverwandlung des Religiösen

Es ist das epiphanische Erleben einer ganz anderen, transzendenten Welt, das neben den beiden genannten Formen als dritte Form des transformierten Utopischen zum Ausdruck kommt. Dieses Erleben steht im Kontext der Situation, in der die Stasi-Mitarbeit der Ich-Erzählerin bekannt wird und in der sie sich einer nahezu zerstörerischen Selbstbefragung unterwirft (vgl. SdE 257). Als sich diese Krisensituation an einem Abend zuspitzt, rettet sie sich durch ein exzessives, die ganze folgende Nacht andauerndes Singen. Im Text findet dieses Singen seinen Ausdruck in einer eineinhalb Seiten umfassenden Aneinanderreihung von Liedtiteln und -versen. Als sich die Ich-Erzählerin dann am Morgen an ihre Schreibmaschine setzt, hat sie ein folgenreiches Epiphanie-Erlebnis:

„Da wurde es Morgen, das erste Licht fiel durch das Rankengewirr am Fenster, und ich schlief ruhig ein. Wenige Stunden später saß ich an der Schmalseite des großen Tisches an meinem Maschinchen, ich hatte den Ausblick auf einen niedrigen Dachfirst, und dort erschien ein blauer Vogel, groß und schön, mit schimmerndem Gefieder, den ich noch nie hier gesehen hatte und den ich nie wieder sah. Er kam ganz nah an mein Fenster heran, ließ sich auf der Brüstung nieder, legte seinen silbern glänzenden Kopf schief und blickte mich an. Ich begriff, daß er ein Gesandter war, und verstand seine Botschaft, die in Worten nicht auszudrücken war“ (SdE 251).

Im Gegensatz zur Abschlussfeier der Stipendiaten und auch zur von den Indianerstämmen ausgehenden Imagination ist dieses utopische Fragment rein auf das Subjekt der Ich-Erzählerin beschränkt. Diese Erfahrung ist nicht teilbar bzw. mitteilbar wie die Feier der Stipendiaten oder der an konkreten Spuren alter Indianerstämme gebundene rückwärtsgewandte utopische Blick. Mitteilbar ist dieses Epiphanie-Erlebnis deshalb nicht, weil zwar die Tatsache des Ereignisses, nicht aber der eigentliche Inhalt sprachlich artikuliert werden kann.

Folgenreich ist dieses Epiphanie-Erlebnis, weil mit der Transzendenzperspektive eine für den weiteren Verlauf äußerst bedeutsame Anverwandlung des Religiösen einsetzt. Man begegnet dieser Anverwandlung ein weiteres Mal im Gottesdienst-Erlebnis der Ich-Erzählerin in der First African Methodist Episcopal Church. Denn obwohl die Ich-Erzählerin dem Christentum kritisch gegenübersteht – und von dieser Kritik auch nicht abrückt –, hat sie im Zusammenhang mit dem euphorisierenden Gemeinschaftserleben eine Art Erweckungserlebnis. Diese ambivalente Einstellung gegenüber dem Christentum findet sich u. a. schon in Wolfs Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1982), in denen sie mit den „Protestaktionen evangelischer Christen“ einerseits „eine schmale Hoffnung“ verbindet, andererseits jedoch ihre „Vorbehalte gegen das Christentum nicht auflösen“⁴⁸ kann.

48 Vgl. Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. 7. Aufl. Darmstadt: Luchterhand 1984, S. 112, 108.

In „Stadt der Engel“ äußert sich diese Ambivalenz folgendermaßen: Die Ich-Erzählerin distanziert sich vom Christentum, beginnt zugleich aber auch, sich christliche Elemente anzuverwandeln. Die Distanzierung gründet einerseits in den negativen Erfahrungen des „freudlosen säuerlichen Konfirmandenunterricht[s] in dem kahlen häßlichen Raum“, in dem sie mit den anderen Konfirmanden bestrebt war, sich „über das Abendmahl lustig zu machen“ (SdE 325) sowie der Unmöglichkeit, sich mit den konkreten Glaubensinhalten zu identifizieren: „zu vieles an [...] [der christlichen; die Verf.] Religion“ konnte sie „nicht glauben“ (SdE 214). Sie ist andererseits aber auch mit einer im Text wiederholt geäußerten Kritik an religiösen, konkret christlichen Institutionen verbunden. So z. B., wenn sie die protestantische Religion als angsterzeugende Ideologie bezeichnet – erzeugt werde eine „Angst vor dem Versagen vor Gott“ (SdE 353) – oder wenn sie über „Christianisierungsschübe“ (SdE 16) im Kontext von Kolonialisierungsprozessen nachdenkt. Vor diesem Hintergrund ist die innerliche Distanzierung der Ich-Erzählerin zur Gemeinde zu verstehen: „[U]nd aus vollem Herzen stimmte die Gemeinde in diesen Dank ein, und ich spürte, nichts könnte mich stärker von ihr absondern als dieses Bekenntnis- und Vergebungsritual [...]“ (SdE 323). Verblüffend ist jedoch, dass sie noch im gleichen Absatz, mehr noch: an eben jenem Punkt der stärksten *Distanzhaltung* von der Gemeinde begrüßend *aufgenommen* wird, und zwar in einer Weise, die sie dazu bringt: „zu lächeln, zu lachen, mich wohl zu fühlen“ (SdE 323) und schließlich „seit fünfzig Jahren das erste Mal“ „das christliche Abendmahl [zu] nehmen“ (SdE 325).

Im Sinne der geschilderten Komplementärbewegung werden die Distanz gegenüber christlichen Glaubensinhalten und die Kritik an der Kirche nicht aufgehoben, zugleich aber auch das positive Gemeinschaftserlebnis im christlichen Gottesdienst herausgestellt. Der Ich-Erzählerin gelingt es, dieses Erlebnis gedanklich aus dem Zusammenhang des institutionalisierten christlichen Rituals herauszulösen und sich so anzuverwandeln:

„Nicht der Hauch eines Flügelschlags wurde uns damals zuteil, Angelina, während ich heute ein leises beständiges Fächeln verspürte. Mit wem sprach ich da? Angelina, der Engel war es, die schwarze Frau aus dem MS. VICTORIA, die saß ganz selbstverständlich neben mir auf dem Rücksitz von Thereses Auto, entspannt, falls das ein passender Ausdruck für einen Engel sein sollte, lächelnd.“ (SdE 325–326).

Was hier artikuliert wird, ist die erwähnte negative Gottesdiensterfahrung in der Kindheit, der das kurz zuvor positiv Erlebte entgegengesetzt wird. Die dafür verwendete Metapher des Flügelschlags verweist darüber hinaus auf eine weitere Anverwandlung christlicher Elemente durch die Ich-Erzählerin: Angelina, die „einzige schwarze Frau unter den Reinemachleuten“ (SdE 164) des Hotels, wird zu ihrem persönlichen Engel und ab dem Gottesdiensterlebnis zur „Begleiterin“ (SdE 327) – bis zum Ende des Textes. Damit spannt sich mit der Schlusspassage ein Bogen zum Anfang des Textes: Landet die Ich-Erzählerin – „AUS ALLEN HIMMELN STÜRZEN[D]“ – zu Beginn mit dem Flugzeug in Los Angeles, startet sie am Ende mit ihrem Engel Angelina in den Himmel der Stadt.

Die Besonderheit des schwarzen Engels liegt darin, dass er nach zwei verschiedenen Maßstäben gezeichnet ist: Zum einen entspringt er den Vorstellungen der Ich-Erzählerin, die sie als Kind von Schutzengeln hatte. Zum anderen wird der Engel mit der schwarzen Reinigungskraft aus dem Hotel MS. VICTORIA überblendet, wodurch er menschliche Züge annimmt: So ist er z. B. häufig „einfach zu müde“ „von der vielen Arbeit“, um immer „Gedanken lesen [zu] können“ (SdE 326). Der Engel erscheint damit gerade nicht als idealisiertes, sondern als allzumenschliches Wesen, womit der transzendent-utopische Blick einmal mehr ironisch unterlaufen wird.

Besonders deutlich zeigt sich dies anhand der von der Ich-Erzählerin eingespielten Engelsmythologie, nach der Angelina zu den „dunklen Engel[n]“ zählt, die „gegen Gott aufbegehrt“ haben und „dafür in den unteren Himmeln bleiben“ müssen. Diese stehen im Gegensatz zu den „hellen Engel[n], die in den oberen Dimensionen in ewigem Licht und Gesang Gottes Thron umkreis[en]“ (SdE 327–328). Himmlisches und Irdisches werden hier verschränkt, oder anders: Die mit der schwarzen Reinigungskraft eingeblendeten irdischen, gesellschaftlichen Konflikte – man kann allgemein an die soziale Ungleichheit zwischen den Bevölkerungsteilen in den USA denken –, finden in der himmlischen Konstellation eine Verdoppelung. Engel und Mensch, beide befinden sich in der jeweiligen Hierarchie auf der unteren Ebene. Das heißt wiederum, dass mit der Bewegung der Ich-Erzählerin in Richtung Transzendenz keine (Er-)Lösungsperspektive aufscheint, eben weil das Transzendent-Utopische von den irdischen Verhältnissen eingeholt wird.

Hier zeigt sich einmal mehr das für den Text „Stadt der Engel“ so charakteristische Nebeneinander von grundlegender Utopieerschütterung und Utopie-Fragmenten, von Ironisierung und Brechung aufscheinender utopischer Perspektiven. Dass die sozialen Unterschiede, die sich mit der Reinigungskraft verdeutlichen, aufgehoben werden, daran kann die Ich-Erzählerin nicht glauben, dagegen spricht für sie die Fülle der in Los Angeles gemachten desillusionierenden Erfahrungen. Indem sich die Ich-Erzählerin die Reinigungskraft zum persönlichen Schutzengel macht und sich auf diese Weise mit ihr solidarisiert, stellt sich aber zugleich auch eine utopische Perspektive ein, mit der der Text endet: Im Himmel von Los Angeles, in Gemeinschaft mit dem Engel Angelina *scheint* eine Solidarität möglich, an die auf Erden in gesamtgesellschaftlichen Gefügen nicht (mehr) zu denken ist.

Resümee

An die Stelle der Zielperspektive einer reformierten DDR bzw. allgemeiner formuliert: an die Stelle der Vorstellung, dass Utopien realisierbar sind, treten in Wolfs „Stadt der Engel“ – als Folge der Transformation des Utopischen – Utopie-Fragmente. Diese Transformation ist das Ergebnis einer Umbruchserfahrung nach 1989/90. Von der ehemals mit dem Utopischen verbundenen Zielgerichtetheit bleibt einzig das Unterwegssein übrig – „Wohin sind wir unterwegs? Das weiß ich nicht“ (SdE 415).

Wie im dritten Abschnitt des Beitrags dargestellt, zeigen sich die Utopie-Fragmente im Kontext einer raum-zeitlich beschränkten Idealgemeinschaft (a), einer Imagination idealer Zivilisationsstufen (b) und einer Anverwandlung des Religiösen (c).

Begleitet werden sie von einer stetigen Ironisierung und Brechung, von einem Bewusstsein, dass Utopien nicht umsetzbar sind. Das sich daraus ergebende Nebeneinander von Utopiekritik und dem Festhalten am Utopischen in Gestalt der Utopie-Fragmente bildet ein wesentliches Kompositionsmerkmal des Textes. Indem das Utopische in den verschiedenen Utopie-Fragmenten aufgerufen, zugleich aber auch unterlaufen wird, verliert es sein gesellschaftliches Sinnstiftungspotenzial. Es bleibt unbestimmt; es wird zur Leerstelle. Ein (wenn auch warnend adressiertes) Wir wie in „Kein Ort. Nirgends“, das eine reformierte DDR realisieren könnte, ist hier nicht zu finden. Das utopische Schreiben in „Stadt der Engel“ erfolgt erstmals im Bewusstsein, dass ein Resonanz- und Verwirklichungsraum für das Utopische nicht mehr existiert.

Im 2011 von Evelyn Finger geführten Interview sagt Wolf: „Allerdings glaube ich, daß größere Menschenmassen eher nicht von der Ratio, sondern von ihren Wünschen und Instinkten getrieben werden. Dem müßte man eine utopische Richtung geben. Da könnte Literatur noch etwas bewirken.“⁴⁹ „Aber“, fragt sie im gleichen Interview, „wie soll man all die Menschen in eine andere Richtung lenken? Dafür reicht meine Phantasie nicht aus.“⁵⁰ Die Vorstellung einer an sich utopischen Literatur besteht hier nach wie vor, womit Wolfs Denken und Schreiben klare Kontinuitäten aufweist. Was genau Literatur zu bewirken vermag, das bleibt jedoch offen – in den Sätzen des Interviews, und vor allem in „Stadt der Engel“.

49 Vgl. Finger, „Bücher helfen uns auch nicht weiter“. 2012, S. 202.

50 Ebd., S. 201.

Aija Sakova-Merivee
Die Ausgrabung der Vergangenheit
in „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“¹

Trotz der Tatsache, dass der allerletzte große Roman „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“² von Christa Wolf im Titel auf Sigmund Freud verweist und auf einen Mantel mit Schutzfunktion, den Freud angeblich besessen hatte, soll sich die vorliegende Untersuchung der Bedeutung eines anderen wichtigen Denkers für Wolfs Roman widmen.

Auch wenn Walter Benjamin außer des Mottos im Roman namentlich nicht genannt wird, kann der aufmerksame Leser viele weitere Verweise sowohl auf die Philosophie Benjamins als auch auf einige seiner Denkbilder wie z. B. die des Engels der Geschichte erkennen. Nicht zuletzt bildet Walter Benjamin mit seiner Art zu denken einen Prototypen für den Philosophen ab, über den ein Mitstipendiat der Erzählerin am Getty Center in Los Angeles eine Studie schreibt. Wenn der Mitstipendiat Peter Gutman das erste Mal ausführlicher über seinen Philosophen spricht, heißt es, dass der Philosoph ihn durch seine Vollkommenheit daran hindern würde, das Buch über ihn zu Ende zu schreiben.

„Denn daß er nur Fragmente hinterlassen hat, ist genau ein Zeichen für seine Sucht nach Vollkommenheit. Er hätte einen vollständigen Text, der ein vollständiges Weltbild voraussetzt, als Lüge empfunden“ (124).

Bereits die Tatsache des fragmentarischen und bildhaften und somit un abgeschlossenen Denkens scheint Wolf bei Benjamin zu faszinieren, denn auch sie geht vielen seiner Denkbilder nach.

So soll in diesem Beitrag zunächst versucht werden, anhand des Mottos, das dem Roman vorangestellt ist, einigen Aspekten der Geschichtsphilosophie Benjamins sowie deren Bedeutung für den Roman nachzuspüren, außerdem exemplarisch das Bild des rückwärts fliegenden Engels der Geschichte zu untersuchen. Es wäre somit nicht falsch, zu behaupten, dass die vorliegende Analyse von „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ auf der Folie von Walter Benjamin basiert.

Bevor aber der Leser mit der eigentlichen Lektüre des Romans beginnen kann, wird er, wie bereits in Wolfs Roman „Kindheitsmuster“, mit einer warnenden Mah-

1 Die Entstehung des Artikels wurde durch den wissenschaftlichen Grant Nr. 7354 der Estnischen Science Foundation „Positioning Life-Writing on Estonian Literary Landscapes“ unterstützt.

2 Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010. (Seitenangaben fortlaufend im Text.)

nung dahingehend konfrontiert, dass sämtliche Figuren im Text, mit Ausnahme der namentlich angeführten historischen Persönlichkeiten, Erfindungen der Erzählerin seien, und gleichzeitig begegnet dem Rezipienten ein gedichtartiges Zitat aus Walter Benjamins Denkfragment „Ausgraben und Erinnern“, was insofern bemerkenswert ist, weil beide Paratexte im Spannungsfeld von Wahrhaftigkeit und Fiktionalität zu stehen scheinen. Klar ist somit zunächst nur, dass man sich davor hüten sollte, dieses Werk als pure autobiographische Erinnerungen zu lesen³, auch wenn dem Leser die große Nähe der Erzählerin zu der Autorin Christa Wolf nicht verborgen bleibt, insbesondere dann, wenn die Tätigkeiten der Informellen Mitarbeiter (IM) thematisiert sowie die dadurch ausgelöste Debatte über Fragen der Moral im wiedervereinigten Deutschland behandelt werden.⁴

„Die Ausgrabung der Erinnerungen

So müssen wahrhafte Erinnerungen
viel weniger berichtend verfahren
als genau den Ort bezeichnen,
an dem der Forscher ihrer habhaft wurde.

Walter Benjamin: *Ausgraben und Erinnern*“ (7).

Mit diesen Versen wird der Leser in den Roman eingeführt, was vermuten lässt, dass die Art des Denkens und Schreibens von Walter Benjamin sowie seine Philosophie in Bezug auf Vergangenheit ebensowenig unwichtig für die Komposition des Textes gewesen ist als für Christa Wolfs allgemeine Auffassung über den Umgang mit Geschichte. Interessanterweise veröffentlichte Sabine Wilke bereits 1993 ihre Untersuchung zur Funktion und Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs, die Wilke nach dem Vorbild Benjamins ebenso mit „Ausgraben und Erinnern“⁵ betitelte. Darin versucht sie dem „archeologischen Modell der Geschichtsschreibung“ in Wolfs Roman „Kindheitsmuster“, dessen Wurzeln in der Theorie der historischen Erkenntnis Walter Benjamins liegen würden, nachzugehen.⁶ Siebzehn Jahre danach veröffentlichte Christa Wolf wiederum „Stadt der Engel“ mit einem Zitat aus dem gleichen Text Benjamins. Ohne bestimmen zu wollen, ob Wolf

3 Einer der Christa-Wolf-Biographen Jörg Magenau bezeichnet den Roman als eine fiktional überhöhte Erinnerungsprosa, und dies scheint eine ziemlich treffende Bezeichnung zu sein. Magenau, Jörg: Ans Selbstgespräch gefesselt. In: Die Tageszeitung, 26.06.2010. <www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010/06/26/a0028&cHash=acfd4db3a4> (Zugriff am 02.09.2011).

4 Man könnte sogar die These aufzustellen versuchen, dass die Basiserzählung, also die Erzählebene, die sich in Los Angeles abspielt, einen überwiegend fiktionalen Charakter mit einigen autobiographischen Zügen trägt und die Analepsen, also die Rückblicke in die DDR-Vergangenheit, größtenteils die autobiographischen Erinnerungen der Erzählerin Christa Wolf darstellen.

5 Wilke, Sabine: *Ausgraben und Erinnern. Zur Funktion der Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

6 Ebd., S. 9.

ihrerseits von Wilkes Studie beeinflusst war, ist es eindeutig, dass Benjamins Geschichtsphilosophie in Verbindung mit Wolfs literarischem Schaffen steht.

Am Benjaminschen Zitat, das Wolf in gewisser Weise willkürlich in eine Vers- und Strophenform transponiert hat, ist zunächst zu beobachten, dass hier nicht der Erinnernde selbst, also nicht das Subjekt, das sich an etwas erinnert, auftaucht, sondern die personifizierten, wahrhaften Erinnerungen selbst, die etwas zu leisten bzw. den Ort zu bezeichnen haben, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Um dieser impliziten Forderung auf den Grund gehen zu können, ist zunächst der Kontext des Benjaminschen Exzerpts zu diskutieren.

In „Ausgraben und Erinnern“, wahrscheinlich um 1932 entstanden, verweist Benjamin darauf, dass das Gedächtnis kein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit sei, wie oft missverstanden würde, sondern vielmehr ein Medium.⁷ So stellt er einen Vergleich an zwischen dem Gedächtnis als Medium des Erlebten und dem Erdreich als Medium der verschütteten Städte und vergleicht denjenigen, der sich seiner eigenen verschütteten Vergangenheit nähert, mit jemandem, der gräbt. Vor allem sollte sich derjenige, der gräbt, nicht davor scheuen, „immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen“, denn diese „Sachverhalte“ sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt⁸.

Der Erinnernde bzw. Grabende würde sich um das Bedeutendste bringen, so Benjamin, wenn er nur das „Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt“.

Und Benjamin fährt fort:

„So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muß daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muß, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.“⁹

Das Bild des Erinnernden als ein Archäologe verweist eindeutig darauf, dass das Erinnern eine mühsame, aber auch eine systematische Arbeit erfordert, die dem Erinnernden viel Geduld aberlangt.¹⁰ Die konkrete These Benjamins, die Wolf als

7 Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern. In: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Hrsg. von Alexander Honold. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 196.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Dieses Konzept des Erinnerns als einer archäologischen und systematischen Arbeit ist jedoch nicht die einzige Auffassung für die Beschäftigung mit der Vergangenheit, die man in den Texten Walter Benjamins wiederfinden kann. Ein ganz anderes Konzept verbirgt sich z. B. hinter dem Begriff des Eingedenken, der in den geschichtsphilosophischen Thesen in „Über den Begriff der Geschichte“ zu finden ist. Mit dem Konzept des Eingedenkens

Motto für ihren Roman auswählt, scheint dementsprechend zu beinhalten, dass die wahrhaften Erinnerungen nicht nur sich erinnern bzw. nicht nur einen Bericht des Gewesenen liefern, sondern auch den Weg wiedergeben müssen, *wie* der Erinnernde zu diesen Erinnerungen gelangt ist bzw. was es ihm gekostet hat, zu diesen Erinnerungen durchzudringen, da dies gleichzeitig die Arbeit des Erinnerungsmediums widerspiegelt.

Ebenso müsste aber nach Benjamin der Ort und die Stelle im heutigen Boden bezeichnet werden können, an dem das Alte aufbewahrt ist, was zugleich bedeuten würde, dass man beim Sich-Erinnern nachverfolgen sollte, in welchem Kontext und in welchen Verbindungen die vergessenen Erinnerungen aufzufinden (gewesen) sind. „Ort und Stelle im heutigen Boden“ könnte aber auch heißen, das Bild dieses Jetzt¹¹, aus dem heraus erinnert wird, zu ermitteln. Diese Lesart macht nicht nur die Erinnerung und den Kontext, in dem die Erinnerung aufbewahrt (gewesen) ist, sondern auch die Konstellation von Gegenwart und Vergangenheit deutlich, denn das Gewesene wird ja immer retrospektiv gesichtet und gedeutet. Um denselben Gedanken mit den Worten Walter Benjamins in seiner XIV. These aus „Über den Begriff der Geschichte“ auszudrücken: „[D]ie Geschichte [ist] Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet“.¹²

Erlebte Vergangenheit vs. offizielle Geschichtsschreibung

Somit scheinen auch die beiden Momente – die Widerspiegelung des Weges, wie man zu bestimmten Erinnerungen durchgedrungen ist, sowie der Kontext, in dem etwas erinnert wird – für die Schreib- und Geschichtsphilosophie Christa Wolfs äußerst wichtig zu sein. Denn wenn man sich fragt, worum es Wolf bei der Beschäftigung mit der Vergangenheit in ihrem Roman „Stadt der Engel“ geht, dann könnte man ebenso zwei Ebenen unterscheiden: Zum einen wird die Erzählerin mit ihrem Gedächtnis, also mit dem Medium des Erinnerns in den Mittelpunkt gestellt, zum anderen wird nach dem gesellschaftlichen Kontext und Umfeld gefragt, in dem bestimmte Lebensepisoden der Protagonistin gedeutet und bewertet werden. Schließlich lautet eine der signifikantesten Fragen des Romans, wie die Erzählerin, die sich seit langem mit Gedächtnis und Erinnerung beschäftigt, etwas so Entscheidendes wie ihre Tätigkeit als eine Informelle Mitarbeiterin (IM) im Jahre 1959 vergessen hat (201–202).

im Bezug auf einige Werke von Christa Wolf sowie der estnischen Autorin Ene Mihkelson beschäftigt sich unter anderem mein Promotionsprojekt an der Universität Tartu.

11 Unter dem Jetzt des Erinnerns kann man im Kontext dieses Romans nicht nur die Gegenwart allgemein verstehen, sondern auch den konkreten Ort, wo gewisse Erinnerungen der Erzählerin zugänglich, also habhaft werden. So sind sicherlich die zahlreichen Spaziergänge der Erzählerin bei den Wohnhäusern der ehemaligen deutschen Exilierten in Santa Monica nicht unwichtig im Zusammenhang mit dem Erinnern.

12 Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Hrsg. von Alexander Honold. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 137.

Diese Frage wird zwar gestellt, aber nicht explizit beantwortet, da es darauf insofern keine simple Antwort geben kann, als in „Stadt der Engel“ wesentlich komplexere Fragestellungen im Zusammenhang mit Geschichtsverständnis fokussiert werden. Deshalb ist auch denjenigen Kritikern zu widersprechen, die Wolf bezüglich dieses Romans ein Versäumen ihrer letzten Chance zur Selbstaufklärung unterstellen¹³ und von ihr eine Art Geständnis über ihre Stasi-Tätigkeit sowie eine öffentliche Reueäußerung erwartet zu haben schienen. Allein, wenn man zu wissen begehrt, wie die Person Christa Wolf sich tatsächlich bezüglich ihrer Stasi-Akte geäußert hat, kann man sich anderer Quellen, wie z. B. ihrer Brief- und Textsammlung „Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990–1994“ bedienen.¹⁴ Im Roman „Stadt der Engel“ bietet Wolf hingegen weit mehr als nur eine Erklärung ihres Handelns an, denn es geht um allgemeinere Fragen der Zeitgeschichte und ihrer Rezeption, aber auch um eine Art Selbsterkundung und -erkenntnis im Geiste der Geschichtsphilosophie von Walter Benjamin. Denn wie bereits viele andere Forscher hingewiesen haben, hat sich Wolf schon in „Kindheitsmuster“ (1976) für alternative Modelle der Geschichtsschreibung interessiert, in denen das Vergangene nicht unpersönlich und unantastbar dargestellt ist.¹⁵

Dementsprechend wäre es sinnvoll, nicht bei solchen Fragen wie „Wie ist es möglich, dass die IM-Episode so völlig vergessen wurde?“, „Warum hat die Erzählerin die IM-Episode verdrängt?“ oder „Warum ist es ihr aus dem Gedächtnis gefallen?“ stehenzubleiben, sondern nach weiteren Fragestellungen zu suchen, die eventuell einen anderen Blickwinkel eröffnen. So könnte man sich etwa überlegen, woran die Erzählerin sich genau hätte erinnern müssen. Darauf scheint auch Wolf hinaus zu wollen, wenn sie die Erzählerin bei ihrer amerikanischen Freundin im Schutz der englischen Sprache zu erklären versuchen lässt, was denn damals wirklich passiert wäre, und dieser Absicht sogleich hinzufügt, dass gerade das nicht so einfach sei (201):

„Also: In meiner Erinnerung, die ich mühsam heraufgeholt hatte, kamen eines Tages zwei junge Männer in dein Büro in der Redaktion der Zeitschrift, bei der

13 Siehe Löffler, Sigrid: Spur der Schmerzen in der Stadt der Engel. In: Falter 26, 2010. <www.falter.at/web/shop/detail.php?id=32549&SESSID=0cfacea96e86e72ac8319d13e6c1c4d7> (Zugriff am 01.10.2011).

14 In einem Brief an Günter Grass vom 21. März 1993 von Santa Monica aus schreibt Wolf folgendes: „Dreimal habe ich mich 1959 mit zwei Herren in Berlin getroffen, wo ich hätte wissen und mich erinnern müssen, daß es sich um Mitarbeit handelte; dann gab es 1960 drei Treffen mit einem Stasi-Menschen in Halle, der uns über den Charakter dieser Kontakte im unklaren ließ, und dann noch eines 1962, wonach die Akte geschlossen wurde [...]. Die entscheidenden Erinnerungen, nämlich daß ich einen Decknamen hatte, daß ich mich in Berlin einmal in einer konspirativen Wohnung mit ihnen getroffen habe und daß ich einen handschriftlichen Bericht verfaßt habe – Dinge, die ich mir schwer verzeihen kann – sind nicht wiederaufgetaucht. Was nun in den Berichten der Stasi-Leute als angeblich meine Aussagen steht, das kann ich weder bestätigen noch widerlegen, ‚Stasi-Prosa‘ nennt Heiner Müller das“ (Wolf, Christa: Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990–1994. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 259).

15 Siehe dazu auch Wilke, Ausgraben und Erinnern. 1993, S. 50 f.

du arbeitetest, und wollten eine belanglose Auskunft von dir, die diese Arbeit betraf. In den Akten steht, sie hätten dich auf der Straße abgefangen. Daran erinnere ich mich nicht. Sie gaben sich als das aus, was sie waren: Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit“ (201–202).

Bereits in diesen knappen Formulierungen offenbart sich die Kluft, die zwischen den zwei Perspektiven – der inneren Sichtweise der Erzählerin und der äußeren Zuschreibung durch die Mitarbeiter der Staatssicherheit – entsteht und später im wiedervereinten Deutschland nach ihrer Einsicht in die Stasi-Unterlagen und der eindeutigen Zuschreibung „IM“ in der Erzählerin einen „Katastrophenalarm“ und „Fluchtreflexe“ auslöst (202). Interessant ist darüber hinaus die Aufspaltung des erinnernden Subjekts in das ‚Ich‘ der Erzählgegenwart und in das ‚Du‘ bzw. das erinnernde Subjekt der Vergangenheit. Diese Tatsache soll mitunter die große zeitliche Distanz zwischen dem Jetzt des Erinnerns und des Erinnerten verdeutlichen und darauf verweisen, dass der Einzelne sich während dieser Zeitspanne fast zu einer anderen Persönlichkeit entwickeln kann¹⁶ und das ‚Du‘ der Vergangenheit sich nicht unbedingt anhand der Kategorien von heute analysieren und verstehen lässt.

Die Erzählerin erinnert sich im Folgenden noch an zwei weitere Treffen mit den Stasi-Mitarbeitern¹⁷ und gibt zu, dass dieser Vorfall sie nicht allzu sehr belastet habe, da „diese Leute beinahe jeden aufsuchten, der in irgendeiner Funktion war, das war schließlich ihr Job“ (202). Ebenso behauptet sie, dass sie „nach der ‚Wende‘“, als „die Jagd auf Informelle Mitarbeiter in den Akten“ begonnen hatte, sich keine Sorgen darüber gemacht habe, da es sie selbst ja wohl nicht betreffe (202).

Diese Äußerung ist nicht als eine Leugnung ihrer IM-Tätigkeit zu verstehen, sondern als ein Verweis darauf, dass das Gedächtnis tatsächlich ein Medium der Erinnerungen ist, in dem man nach dem Gesuchten mit einem richtigen Suchbegriff recherchieren sollte, um Erfolg zu haben, oder aber sehr viel Geduld aufbringen muss, um alle Erinnerungsdateien manuell durchzuschauen. Angenommen, und dies scheint ja auch die 1993 veröffentlichte Dokumentation „Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog“¹⁸ zu bestätigen, dass Christa Wolf keine bewusste Bespitzelungstätigkeit geleistet hat, sondern nur insofern mit den Mitarbeitern des Ministeriums für Staatssicherheit in Berührung kam, als es wegen ihrer Arbeit und ihrer Funktion vorgesehen und nötig gewesen war, würde sie ja all diese Treffen und

16 Im Roman „Stadt der Engel“ sagt Sally der Erzählerin, als sie ihr erzählt wann und wie die Stasi-Mitarbeiter sie ihrer Erinnerung zufolge aufgesucht haben: „O my goodness. But then you were another person!“ (202).

17 Interessanterweise schreibt Wolf in der in Fußnote 13 zitierten Briefpassage von 1993 an Günter Grass, dass sie sich nicht an diese Treffen erinnern könne, was natürlich nicht bedeuten muss, dass die Stelle im Roman unwahr ist. Vielmehr könnten wir annehmen, dass das reale Leben von Christa Wolf und das der Erzählerin nicht genau übereinstimmen oder aber, dass diese Erinnerungen tatsächlich erst nach einer mühsamen Ausgrabung aus dem Gedächtnis hervorgeholt worden sind.

18 Vinke, Hermann: Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag 1993.

Berichte von damals nicht als eine IM-Tätigkeit wahrgenommen haben und folglich sich auch nicht an solche erinnern können.

In diesem Sinne versucht der Roman, wie auch viele andere von Wolf, uns darauf aufmerksam zu machen, dass die Beziehungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart sich als höchst komplex erweisen und das Bewusstsein, welche Bedeutungen dem Vergangenen zukommen, von der rückwärtsschauenden Perspektive abhängt.

Eine weitere wichtige Diskrepanz zwischen der erlebten Vergangenheit und der offiziellen Geschichte des Kanons bildet für die Erzählerin die Erfahrung der Wiedervereinigung Deutschlands, die an mehreren Stellen im Roman thematisiert wird. So erzählt sie Peter Gutman, dass sie den Tag, an dem die Mauer gefallen ist und der somit für immer als ein Jubeltag in den Geschichtsbüchern stehen wird, als eine Art Kapitulation erlebt habe, indem sie spontan auf die Nachricht des Mauerfalls mit dem Satz „Dann sollen sie auf dem ZK die weiße Fahne hissen“ reagierte, statt vor Freude in Tränen auszubrechen (75). Auch wenn sie dies vorsichtig im Bezug auf die spätere Darstellung der Wiedervereinigung als unangemessen bezeichnet, enthalten diese Überlegungen trotzdem eine implizite Kritik an der offiziellen Geschichtsschreibung, die die diversen und möglicherweise gegensätzlichen Erfahrungen der historischen Ereignisse nicht zum Vorschein kommen lassen würde.

Der rückwärts vorwärts fliegende Engel der Geschichte

Ein beachtenswertes Denkbild im Bezug auf das Verständnis der Vergangenheit wird mit der Zitierung des rückwärts fliegenden Engels der Geschichte aus der IX. These aus Benjamins „Über den Begriff der Geschichte“ hervorgerufen. Es handelt sich dabei um eine Allegorie, deren Interpretation von der Zeichnung „Angelus Novus“ von Paul Klee sowie von einem diesbezüglichen Gedicht von Gerhard Scholem abgeleitet worden ist. Das Bild von Klee stellt einen merkwürdigen Engel dar, der laut Benjamins Deutung so aussieht, als „wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt“¹⁹. Dabei sind seine Augen aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt.

„Er [der Engel der Geschichte – die Verf.] hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“²⁰

19 Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. 2007, S. 133.

20 Ebd.

In Wolfs Roman soll das Bild des rückwärts fliegenden Engels der Geschichte zum einen das bereits oben erläuterte Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit illustrieren, zum anderen aber die komplizierte Beziehung des Einzelnen zu seinen Umständen, also zu den gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen man zu leben hat, veranschaulichen.

„IN DER STADT DER ENGEL WIRD MIR DIE HAUT ABGEZOGEN. SIE WOLLEN WISSEN, WAS DARUNTER IST, UND FINDEN WIE BEI EINEM GEWÖHNLICHEN MENSCHEN MUSKELN SEHNEN KNOCHEN ADERN BLUT HERZ MAGEN LEBER MILZ. SIE SIND ENTTÄUSCHT, SIE HATTEN AUF DIE INNEREIEIEN EINES MONSTERS GEHOFFT.

Na, hörte ich mich sagen, verrenn dich nicht. Die Sätze ließ ich stehen.

Ich rief Peter Gutman an. Wie ist es dazu gekommen, fragte ich ihn, daß unsere Zivilisation Monster hervorbringt.

Verhindertes Leben, sagte er. Was sonst. Verhinderte Leben.

Ich weiß nicht, sagte ich, sind wir nicht vielleicht ursprünglich Monster?

Ein Sturm weht vom Paradies her [Hervorhebung durch die Verf.], sagte Peter Gutman. *Der treibt den rückwärts fliegenden Engel der Geschichte* vor sich her. Doch er macht kein Monster aus ihm.

Aber hinten hat er keine Augen, sagte ich.

Das nicht, sagte Peter Gutman. Das ist es eben: er ist blind.

Geschichtsblind, sagte ich.

Schreckensblind, wenn Sie so wollen, Madame.

Vielen Dank, sagte ich und legte auf. Ich dachte, schreckensblind zu sein sei der Menschheit zu wünschen, denn wer könne leben, indem er alle Schrecken gegenwärtig halte“ (140–141).

Der in Großbuchstaben gedruckte Teil dieses Zitates gibt offensichtlich die in Los Angeles, also die in der ‚Stadt der Engel‘ gemachten Notizen wieder, während der darauffolgende Dialog zwischen der Erzählerin und Peter Gutman auf der ersten Ebene die Frage thematisiert, ob Menschen von Natur aus Monster sein können oder ob sie erst durch die herrschenden Bedingungen zu Monstern (gemacht) werden. Ebenso könnte man unter der Erschaffung der Monster die Notwendigkeit einer Gesellschaft verstehen, Monsterbilder zu konstruieren, um sie in der Öffentlichkeit für allgemeine Verfehlungen büßen zu lassen, in Assoziation zu Christa Wolf selbst, die im wiedervereinigten Deutschland 1993 in die Rolle des Sündenbocks und Monsters hineingedrängt worden war.

Ob die Menschen von Natur aus Monster sind oder ob sie erst durch die Gesellschaft zu Monstern werden, wird auch an anderen Stellen im Roman zur Sprache gebracht. An einer Stelle versucht die Erzählerin gegen die Todesstrafe zu argumentieren und stößt dabei auf den Widerstand seitens ihrer amerikanischen Kollegen. Es geht dabei um drei Teenager, die in bestialischer Weise drei Kinder getötet haben, und das Argument der Erzählerin gegen die Hinrichtung der jungen Täter lautet: „Man könnte sich doch eine Gesellschaft vorstellen, in der diese drei Teenager nicht so tief pervers geworden wären“ (209–210). Zugleich fügt sie

hinzu, dass sie für ihren Einwand spöttische Blicke erntete und es ihr dadurch klar wurde, dass die meisten Amerikaner diese Verbrechen als von der menschlichen Natur abhängig betrachten.

Die Antwort Wolfs, so scheint es mir, neigt unweigerlich zu der Einsicht, dass es eben die Gesellschaft bzw. die gesellschaftlichen Bedingungen seien, die den Einzelnen beeinflussen und prägen, denn der Sturm, der vom Paradies her weht und der den Engel der Geschichte vor sich her bzw. unaufhaltsam in die Zukunft treibt, wird auch bei Benjamin als Fortschritt bezeichnet. Jedoch macht dieser Sturm bzw. der Fortschritt aus dem Engel der Geschichte, der hier anscheinend mit der Menschheit gleichgesetzt wird, kein Monster. So müsste man daraus folgern, dass die Menschen zwar entscheidend durch die gesellschaftlichen Umstände beeinflusst werden, aber dies kann keine Entschuldigung oder Ausrede für die eigene Missetat und das begangene Unrecht sein.

Man könnte den Engel der Geschichte jedoch auch mit der Erzählerin parallelisieren, da sie ja zunächst sich selber, wenn auch sarkastisch, mit einem Monster vergleicht und danach fragt, ob sie ein Monster sei. Die Verbindung zwischen Monster und Engel der Geschichte stellt sich in einer gewissen Weise vielleicht sogar über Klees Zeichnung „Angelus Novus“ her, die eher ein Monster als einen Engel darstellt und Benjamin beim Verfassen seiner These vor Augen gestanden haben muss.

Der Engel der Geschichte ist aber kein Monster, sondern er registriert nur die Katastrophen, die monströsen Begebenheiten vor sich, denn sein „Antlitz [ist] der Vergangenheit zugewendet“, also dem, wodurch er durchgekommen ist, dem, was er überlebt hat. Aber das Durchlebte und das Überlebte an sich machen keinen Monster aus ihm, sondern veranschaulichen sein Verhältnis zur Vergangenheit: sozusagen das Rückwärts-Vorwärts-Fliegen. Nicht zuletzt ist eines der Kapitel in „Stadt der Engel“ mit „Du bist dabei gewesen. Du hast es überlebt“ (214) betitelt, zudem findet sich an mehreren Stellen die Überlegung, was es denn bedeutet, etwas überlebt zu haben und dieses Überlebte im Nachhinein mit der offiziellen Auffassung der historischen Ereignisse in Einklang zu bringen.

Vom Fall durch die Schichten zum Strudel des Vergessenwerdens

Wenn der Engel der Geschichte als ein Denkbild für das Subjekt der Geschichte das Verhältnis zu der Vergangenheit eher auf einer horizontalen Ebene veranschaulicht, dann bewegt sich der Ausgrabende viel eher auf einer vertikalen Oben-Unten-Achse. Auch nachdem die Existenz der IM-Akte öffentlich bekannt gemacht worden war und die Erzählerin sich zu ihr bekannte, behauptet sie, dass sie „noch mal“ in diesen „Schacht der Zeit“ hinuntersteigen würde, um herauszufinden, was ihr damals wichtig gewesen sei und eventuell den Ursachen des Vergessens bezüglich ihrer IM-Episode auf die Spur zu kommen (205). Die Metaphorik des Schachtes und des Hinuntersteigens verweist wiederum auf die Natur des Erinnerns als ein sorgsames Ausgraben, das Schicht für Schicht vorgenommen werden muss, um herauszufinden, was ganz unten verborgen liegt. Nicht uninteressant ist dabei zu beobachten, dass im Text immer

wieder Markierungen wie „das nächste Erinnerungsbild“ oder „Erinnerungsbilder“ festzustellen sind, die auf eine Schichtenstruktur des Gedächtnisses hinweisen.

Die Schichtenmetapher, auf die das Motto des Romans implizit hindeutet, besitzt im schriftstellerischen Werk Christa Wolfs eine viel größere Bedeutung als nur in diesem einen Roman. Denn bereits in der erwähnten Untersuchung „Ausgraben und Erinnern“ erarbeitet Sabine Wilke eine Archäologie des Erinnerns in den Werken Wolfs, insbesondere anhand ihres Romans „Kindheitsmuster“. So könnte man eventuell auch jenes „noch mal“ (205) beim Hinuntersteigen in den „Schacht“ als ein Verweis auf die Zeit der 1970er Jahre begreifen, als Wolf an „Kindheitsmuster“ schrieb und ebenso einen Versuch unternahm, möglichst tief in die Erinnerungen hinunterzusteigen. Jedoch gesteht die Erzählerin ein, dass es um sehr vieles leichter sei, „über die Verführungen einer Kindheit Rechenschaft zu geben als über Verfehlungen der späteren Jahre“ (219), bevor sie es versucht, über ihre Tätigkeit als eine überzeugte Sozialistin sowie über ihre Entscheidung, in der DDR zu bleiben, oder aber über ihre Hoffnungen bezüglich dieses Staates nachzudenken.

Das Hinuntersteigen in den Schacht der Vergangenheit erweist sich als eine höchst gefährliche Angelegenheit, bei der einem keiner zur Seite stehen kann, und verstetzt die Erzählerin in einen existenziellen Strudel.

„Keinen Zipfel des overcoat des Dr. Freud konnte ich ergreifen. Ich spürte, daß ich in einen Strudel geriet, und begriff, daß ich in Gefahr war. Der Grund des Strudels, an dem ich nicht mehr da wäre, kam mir verlockend vor, als das einzig Mögliche. Ich überlegte, wie ich es machen könnte, das lenkte mich etwas ab. Die Stimme in mir, die mich gemahnte, daß ich den anderen diesen Kummer nicht antun dürfe; die mir riet, wenigstens den nächsten Tag noch abzuwarten, war sehr leise. Ich nahm einige Schlaftabletten, achtete aber darauf, daß es nicht zu viele wären.

Ich schlief ein, oder wurde bewußtlos, und erlebte, wie ich starb. Es war kein Traum, es war eine andere Art von Erleben“ (236–237).

Der Strudel, der an dieser Stelle die Gefahr metaphorisiert, verwandelt sich interessanterweise im Laufe des Roman in einen eher positiv konnotierten Strudel, und zwar in einen „Strudel des Vergessenwerdens“, gegen den man sich nicht wehren sollte (317).

Das Sich-Herausarbeiten aus der Erstarrung und Gleichgültigkeit, aus diesem oben zitierten emotionalen Tod vollzieht sich jedoch über unterschiedlichste Stadien und mit verschiedenen Methoden bis hin zu einem fast allzusehr bildhaften Traum, in dem die Erzählerin einen rasenden Fall durch Schichten von immer dichterem Konsistenz (durch)erlebt:

„[...] zuerst Luft, dann Wasser, Morast, Schutt, Geröll, ich drohte steckenzubleiben, drohte zu ersticken. Plötzlich unter mir Gestein, auf dem ich Halt fand, und die Stimme: Du stehst auf festem Grund“ (320).

Dieses Stehen auf einem festen Grund, wo man sich nicht mehr gegen das Vergessenwerden wehren bzw. keine Angst mehr davor haben soll, ist eingebettet in Lösungsversuche, wie man die eigene DDR-Vergangenheit auffassen könnte, um diese nicht gänzlich aufgeben und für sinnlos erklären zu müssen. So geht der Erkenntnis,

dass man sich nicht gegen den Strudel des Vergessenwerdens wehren soll, ein Dialog mit Peter Gutman voraus, in der er sich im Bezug auf ihre Frage, „was den späteren einfallen wird, wenn sie an uns denken“, äußert:

„Vielleicht [...] wird man sagen, sie haben zuletzt ohne Illusionen, aber nicht ohne Erinnerung an ihre Träume gelebt. An den Wind Utopias in den Segeln ihrer Jugend“,

lautet die Antwort Gutmans. Und dies scheint auch die Hoffnung der Erzählerin zu sein, denn poetischer könnte man die Beziehung zur DDR-Vergangenheit schwer ausdrücken.

Dem Traum des Fallens durch die Erdschichten geht wiederum ein Brief von Emma an Lily voraus. Emma, die verstorbene Freundin der Erzählerin, eine überzeugte Kommunistin, blickt auf eine relativ selbstironische Weise zurück auf ihr Leben und fragt sich, was sie²¹ getan haben würden, wenn sie bereits in den Dreißiger Jahren alles gewusst hätten, „alles über die Säuberungen in der Sowjetunion, alles über GULAG“, denn in ihren Alpträumen stellten sie sich ein faschistisches Europa vor, das Stalin angeblich verhindert hätte (319). Infolgedessen bleibt Emma nach solch einem (Ein) Geständnis nichts weiter übrig als zuzugeben, dass auch sie gescheitert sind.

„Das Land, in dem ich lebe und auf das ich anfangs noch einige Hoffnung gesetzt hatte, verknöchert und versteinert von Jahr zu Jahr mehr, der Moment ist abzusehen, an dem es als bewegungslose Leiche am Weg liegen wird, freigegeben zur Ausplünderung. Was dann? Eine lange Verwesungsphase?“ (319)

Obwohl es sich hierbei um eine Äußerung Emmas und nicht der Erzählerin handelt, kann man darin trotzdem in gewisser Weise auch die Meinung der Erzählerin wiedererkennen, denn nicht zuletzt fühlt sie sich durch diesen Brief getröstet. Es ist vor allem das Alter, wie sie ganz am Ende des Romans behauptet, das es ihr verbieten würde, all die Jahre Arbeit, aber sicherlich auch all die Jahre Hoffnung und Glaube gegenüber der Wirkungsmacht der Literatur, einfach zurück zum Anfang zu kehren und somit ihr Leben und Wirken in der DDR als eine pure, bewegungslose Leiche zu hinterlassen.

Die Antwort bzw. die (Er)lösung für die Erzählerin, „nach der es doch vielleicht auch [sie] verlangt“ (219), erfolgt im Roman über die Figur des Schutzengels, was für einen Text von Christa Wolf nicht gerade typisch ist. Der Schutzengel Angelina, der die Gestalt eines schwarzen, aus Uganda stammenden, etwa 30-jährigen Zimmermädchens hat, ist zunächst ausdrücklich ein Gegenpol des Engels der Geschichte. Denn Angelina ist zukunftsschauend und vorwärtsfliegend, außerdem begleitet sie die Erzählerin ab einem bestimmten Punkt im Roman und nimmt sie am Ende des Romans auf einen Flug über die Bucht von Santa Monica und Malibu mit, der mit der bedeutenden Frage endet: „Wohin sind wir unterwegs?“ (415)

In Begleitung des Schutzengels und während des Besuches im Land der Hopi-Indianer, wo sie sich eine weitere Schutzfigur – eine aus Holz geschnitzte Kachina

21 Gemeint sind wahrscheinlich die Kommunisten im damaligen Deutschland.

– besorgt, erlernt die Erzählerin die Kunst des Sich-Nicht-Wehrens gegen den Strudel des Vergessenwerdens, „denn wer könne leben, indem er alle Schrecken gegenwärtig halte“ (141). Auch wenn dieses Vergessenwerden implizit das Vergessen des Vergangenen als ein natürlicher Gegenpol des Erinnerns beinhaltet, verweist es hier auf die Furcht, dass der Einzelne samt seinem Schaffen und seiner Bemühungen vergessen wird.

Weder der Schutzengel Angelina noch die Kachina können die Erzählerin vor dem Bösen oder vor dem Vergessenwerden schützen oder sie erlösen. Eine religiöse Erlösung wäre auch nicht im Sinne Wolfs und scheint im Roman nicht beabsichtigt. Jedoch könnte man sagen, dass Angelina als ein Sinnbild für diesen Weg steht, die es der Erzählerin dank einiger Teile der amerikanischen Kultur – Besuch der afrikanischen, methodistischen Kirche (320 f.) sowie die Fahrt in das Land der Hopi-Indianer – ermöglicht, sich aus dem existenziellen Strudel, in den sie unter dem Druck der deutschen Medien und Öffentlichkeit geraten ist, wieder herauszuarbeiten.

Vielleicht ließe somit anstatt von einer Erlösung von einer Art Versöhnung sprechen, genauer: von einer versöhnenden Fähigkeit der Literatur, die in diesem Zusammenhang der estnische Forscher Jaak Tomberg auch anhand Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ erarbeitet hat.²² Tomberg zufolge beinhaltet die Vergangenheit immer gewisse gescheiterte Möglichkeiten des Handelns, die mit Hilfe der Literatur wieder in Erinnerung gerufen und somit versöhnt werden können. Auf diese Weise könnte man auch die IM-Episode, genauer: die vergessenen Treffen mit den Stasi-Mitarbeitern und den vergessenen Bericht als eine solche gescheiterte Möglichkeit des Handelns in der Vergangenheit auffassen, insofern man auch anders hätte entscheiden und vorgehen können. Ebenso kann das Leid, das in ihr aufgrund der Hexenjagd wegen ihres moralischen Todesurteils „IM“ entsteht, durch dessen literarische Verarbeitung in gewisser Weise versöhnt werden, indem es in das kulturelle Archiv, in die Literaturgeschichte hineingeschrieben wird.

So könnte man zusammenfassend sagen, dass der Erzählerin tatsächlich in der ‚Stadt der Engel‘ die Haut abgezogen wird – sie zieht sie sogar selbst ab – und dass sie in die tiefsten Tiefen der Vergangenheit hinuntersteigt, um versöhnt wieder aufzusteigen und die Funde ihrer Grabung dem literarischen Archiv zu übergeben.

22 Tomberg, Jaak: Kirjanduse lepitav otstarve. Dissertationes Litterarum et Contemplationis Comparativae Universitatis Tartuensis 7. Tartu: Universitätsverlag Tartu 2009.

Franziska Bomski
„Moskauer Adreßbuch“ – Erinnerung und Engagement
in Christa Wolfs „Stadt der Engel oder The Overcoat
of Dr. Freud“

1 Einleitung

„Ich glaube nicht, daß die verlorenen Leben und Karrieren der DDR-Intelligenz zu mehr ausreichen als einer schmerzvollen und notwendigen psychologischen Einzel- oder Gruppenanalyse“, schreibt Karl Heinz Bohrer im Jahr der deutsch-deutschen Vereinigung und plädiert dafür, „mögliche verheerende Folgen“ einer Aufarbeitung der deutsch-deutschen Geschichte aus der Sicht der in der DDR sozialisierten Intellektuellen „politisch-geistig zu begrenzen“.¹ Bohrer scheint es offensichtlich begrüßenswert, dass mit dem Ende der DDR auch die „historische Epoche“ „jene[s] deutsche[n] Intellektuellentyp[s]“ ein Ende fand, der mit Kunst nicht ausschließlich ästhetische, sondern auch gesellschaftspolitische Ansprüche und Ziele verknüpfte.² Gute zwanzig Jahre später hat Christa Wolf mit „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“³ einen Text vorgelegt, der Bohrers Forderungen und Prognosen in nahezu allen Punkten entgegensteht und das Potenzial hat, eine Renaissance jenes deutschen Intellektuellentyps und eine neue Runde engagierten literarischen Schreibens einzuleiten.⁴ „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ rückt die Frage nach einer historisch-politischen und moralisch adäquaten Erinnerung an die marxistisch-

1 Bohrer, Karl Heinz: Kulturschutzgebiet DDR? In: Merkur 44, 1990, H. 10/11 (Okt./Nov.), S. 1015–1018, hier: S. 1015; S. 1018. Schuh, Franz: Zu den Schriften Karl Heinz Bohrers. <www.zeit.de/1998/15/bohrer.txt.19980402.xml> (Zugriff am 03.02.2013), weist darauf hin, dass Bohrers Beharren auf einer Inkommensurabilität des Ästhetischen, das es von Metaphysik, Philosophie und Politik freizuhalten gelte, selbst politische Implikationen besitzt. Zu einer ausführlichen Darstellung von Bohrers ästhetischen Positionen vgl. Müller, Jan Werner: Karl Heinz Bohrer: Recovering Romanticism and Aesthetizing the State. In: Ders.: Another Country. German Intellectuals, Unification, and National Identity. New Haven/London: Yale UP 2000, S. 177–198.

2 Bohrer, Kulturschutzgebiet. 1990, S. 1016.

3 Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp 2010 (Seitenangaben im Text fortan unter Sigle SdE).

4 Wolfs Text, so Götze, Clemens: Nichts vergessen – autobiographisches Schreiben in Christa Wolfs „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“. In: Ders.: „Ich werde weiterleben, und richtig gut“. Moderne Mythen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag. 2011, S. 57–78, wage sich „zehn Jahre nach der Jahrtausendwende an

kommunistische Utopie ins Zentrum. Einem als Motto vorangestellten Diktum Walter Benjamins folgend, will die Ich-Erzählerin dabei „weniger berichtend verfahren“ als vielmehr „genau den Ort bezeichnen“, an dem sie ihrer Erinnerungen „habhaft wurde“. Diese Zielsetzung begründet die komplexe formale und zeitliche Struktur des Textes: Die Ich-Erzählerin blickt in der Erzählgegenwart in doppelter Weise auf einen Aufenthalt in Kalifornien und von dort zurück auf die deutsch-deutsche Geschichte. Fokussiert somit der Akt des Erinnerns und seine Abhängigkeit vom geographischen, historischen und ideologischen „Ort“ des erinnernden Subjekts, der durch die Stadt Los Angeles im Jahr 1993/1994 konkretisiert wird. Dabei ist die Ich-Erzählerin über weite Strecken kaum von ihrer Autorin zu unterscheiden, zudem kommen zahlreiche intellektuelle Positionen und Biographien explizit benannter historischer Personen zur Sprache, was die auf dem Klappentext vorgenommene, wohl dem Verlag anzulastende Zuschreibung „Roman“ unterminiert. Jedoch warnt etwa Anna Kuhn zu Recht davor, den Text ausschließlich auf seine autobiographisch-dokumentarische Funktion festzulegen und verweist mit der „significance of the text’s use of irony, play and fantasy“ auf seine Literarizität.⁵ Diese wird unter anderem in der Konstruktion der Handlung deutlich, in der passagenweise sehr bildhaften Sprache, einer Vielzahl werk- und literaturhistorisch gebundener intertextueller Bezüge und in den teilweise ins Phantastische ausgreifenden Figurationen.⁶ Die hybride Erzählweise begründet sich in Thematik und Anliegen des Textes, wie in einer der Kernepisoden exemplifiziert wird: Als die Ich-Erzählerin während ihres Kalifornien-Aufenthalts durch ein Fax aus Deutschland erfährt, dass die in ihrer sogenannten Täterakte dokumentierte, kurzzeitige Tätigkeit für die Staatssicherheit als ‚IM Margarethe‘ in den Jahren 1959 bis 1962 nun in der Presse publik gemacht wird⁷, sucht sie nach einem Zuhörer für ihre Version der Ereignisse: „*Also wem konnte ich die Geschichte erzählen* die nun erzählt werden mußte, obwohl es ja gar keine Geschichte war?“ (SdE 178) Diese Frage lässt sich unschwer als poetologisches Programm lesen: Die Begebenheiten, die die Ich-Erzählerin präsentiert, sind „keine Geschichte[n]“ im Sinne einer narrativ-strukturierten ‚Erfindung‘, sondern haben in Christa Wolfs Biographie und in der historischen Wirklichkeit ein Korrelat, das vergleichsweise spärlich bzw. überhaupt nicht verborgen wird – im Gegenteil ist das Auslegen dokumentarischer Spuren ein

eine Lücke in der deutschen Literatur“ (65), und zwar an die ernsthafte, nicht-parodistische literarische Auseinandersetzung mit der Wende- und Nachwendezeit.

- 5 Kuhn, Anna K.: Of Trauma, Angels and Healing: Christa Wolf’s “Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud”. In: *Gegenwartsliteratur* 10, 2011, S. 164–185, hier: S. 182.
- 6 Mit Culler, Jonathan: Was ist Literatur und ist sie wichtig? In: Ders.: *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Leipzig: Reclam 2002, S. 31–63, sind dies keineswegs objektive Merkmale, die einen Text eindeutig als literarischen auszeichnen, zum einen, da sie sich auch in nicht-literarischen Texten finden können, zum anderen, da ihre Einstufung als literarische Technik auch von einer bestimmten Lese-Einstellung abhängt.
- 7 Ihre IM-Akte ist auf Anregung von Christa Wolf vollständig publiziert worden: *Akten-einsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Hermann Vinke. Hamburg: Luchterhand 1993.

konstitutives Merkmal des Textes. Dennoch werden ‚die Geschichten‘ „erzählt“, d. h., sie werden in einem spezifisch literarischen Modus präsentiert, der die Aufmerksamkeit auf die sprachliche Repräsentation selbst lenkt. Wolfs Sprache ist insbesondere als Gegenmodell zur Sprache der MfS-Akten und ihrer „brutale[n] Banalisierung eures Lebens auf diesen hunderten von Seiten“ (SdE 183) konzipiert:

„Die Gewöhnlichkeit, mit der diese Leute euer Leben ihrer Sichtweise anpaßten. Selbst wenn die Tatsachen gestimmt hätten, über die die Observanten berichteten und die die Führungsoffiziere von Zeit zu Zeit zusammenfaßten – was keinesfalls immer der Fall war; sie mußten ja den Interessen und Erwartungen der Auftraggeber angepaßt werden –, selbst dann stimmte nach meinem Empfinden nichts. Wenn ich irgendetwas gelernt habe bei der Lektüre dieser Berichte, dann, was Sprache mit der Wirklichkeit anstellen kann. Es war die Sprache der Geheimdienste, der sich das wirkliche Leben entzog. Ein Insektensammler, der seine Objekte aufspießen will, muß sie vorher töten. Der Tunnelblick des Spitzels manipuliert sein Opfer unvermeidlicherweise, und mit seiner erbärmlichen Sprache besudelt er es“ (SdE 183 f.).

Die Spannung zwischen einer vermeintlich objektiven, dem „wirkliche[n] Leben“ nicht gerecht werdenden, mortifizierenden Darstellung von biographischen und historischen „Tatsachen“ auf der einen und einem authentisch-lebendigen, subjektiven „Empfinden“ auf der anderen Seite ist ein zentrales Thema des Textes, dessen Genre entsprechend zwischen Autobiographie mit dokumentarischem Anspruch und einer bewusst artifiziell gestalteten Prosa mit deutlich fiktiven Elementen changiert. Nun ist die hybride Mischung von ausgeprägtem literarischen Gestaltungswillen bei gleichzeitig unverhohlenen offengelegter Referenz auf faktische Ereignisse im Werk Christa Wolfs bekanntlich nicht neu: Die Autorin erprobt diese Art des Schreibens erstmals in „Nachdenken über Christa T.“ (1968) als Alternative zum staatlich verordneten sozialistischen Realismus, die nicht „Typen [...] in vorgegebenen soziologischen Bahnen“ darstellt, sondern sich mit „den feinen Nuancen des Gefühlslebens, mit den individuellen Unterschieden der Charaktere“ befasst, ohne dabei einen Rückzug in die (im Sozialismus verpönte) Innerlichkeit zu propagieren.⁸ Sie sei vielmehr, so äußert sich Wolf 1973 in einem Gespräch mit Hans Kaufmann, auf der „Suche nach einer Methode“, sich mit der „Existenz der objektiven Realität [...] produktiv auseinanderzusetzen“.⁹ Sie nennt diese Methode, die auch in „Kindheitsmuster“ (1976) prominente Anwendung findet, „subjektive Authentizität“¹⁰ – ein Terminus, der sich in der breit vorhandenen Forschung zur Wolf’schen Poetik etabliert hat.¹¹ Will man „Stadt der Engel“ in diesem Sinne werk-

8 Wolf, Christa: Selbstinterview. In: Dies.: Werke 4: Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1959–1974. Hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 1999, S.139–144, hier: S. 143.

9 Wolf, Christa: Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann. In: Dies., Werke 4. 1999, S. 401–437, hier: S. 409.

10 Ebd.

11 Vgl. zum Konzept der subjektiven Authentizität in der „Stadt der Engel“ v. a. den Beitrag von Michael Haase im vorliegenden Band.

geschichtlich charakterisieren, so ist die Radikalisierung beider Pole im Konzept der subjektiven Authentizität hervorzuheben: Wolfs letzter langer Erzähltext ist einerseits ihre „vermutlich offenste Selbstbeschreibung“¹², andererseits nehmen phantastisch-symbolische Elemente wie der Engel Angelina oder der Mantel Sigmund Freuds einen im Vergleich zu ihren anderen Texten, die dem Konzept der subjektiven Authentizität verpflichtet sind, deutlich größeren Raum ein. Die Frage, ob es sich bei „Stadt der Engel“ um eine (faktuale) Autobiographie oder um einen (fiktionalen) Roman handelt, ist somit gerade nicht eindeutig zu beantworten; die Entscheidung obliegt vielmehr dem Exegeten, der den einen oder den anderen Kontext privilegiert.¹³ Der eigentümliche Reiz des Textes liegt jedoch in den entstehenden Interferenzen. Wenn ich daher im Folgenden bei den autobiographischen und historischen Referenzen ansetze, nehme ich lediglich eine heuristische Hierarchisierung der Kontexte vor, die in einem größeren Rahmen durch die Analyse der literarischen Präsentationsformen ergänzt werden muss. Für diesen Zugriff sind vor allem der veränderte gesellschaftlich-politische Kontext nach 1989 und die damit einhergehende neue Blickrichtung Wolfs relevant. Dies meint nicht allein den Umstand, dass Wolf nun – in Bohrsers polemischer Terminologie – außerhalb des „Kulturschutzgebiet[s] DDR“¹⁴ schreibt und ihre Texte den Gesetzen des Marktes unterworfen sind.¹⁵ Dies betrifft vor allem eine durch den Verlauf der Geschichte scheinbar vorgegebene Erinnerungs- und Diskursordnung, gegen die Wolfs Text Einspruch erhebt – und damit eben nicht nur eine rein subjektive Selbstvergewisserung, sondern auch ein gesellschaftliches, engagiertes Anliegen verfolgt: Nach dem vermeintlichen Triumph des Westens über das Gesellschaftsexperiment der DDR und dem von Bohrer und anderen erhobenen Anspruch, zukünftig nur noch die Rede von der DDR-Kultur als „Chimäre“ zuzulassen,¹⁶ meldet sich eine Gegen-Stimme zu Wort, die sich dezidiert auf eine erfahrungsgesättigte Kenntnis des untergegangenen Staates beruft. Wolfs Text lässt sich, so meine These, als Appell lesen, die deutsch-deutsche-Geschichte erneut zu befragen. Literarisch verankert ist dieser Appellcharakter in der anspruchsvollen und voraussetzungsreichen Erzählweise, die sich nicht im (radikalisierten) Anschluss an die längst nicht mehr neuen Verfahren erschöpft, durch die sich etwa „Kindheitsmuster“ und „Stadt der Engel“ miteinander assoziieren lassen¹⁷: Darüber hinaus verlangt sie Leserin und Leser vor allem ab, den

12 Götze, *Nichts vergessen*. 2011, S. 58.

13 Vgl. Anm. 6.

14 Bohrer, *Kulturschutzgebiet DDR*. 1990.

15 Vgl. Minden, Michael: *Social Hope and the Nightmare of History: Christa Wolf's „Kindheitsmuster“ and „Stadt der Engel“*. In: *Publications of the English Goethe Society* 80, 2011, H. 2/3, S. 196–203, hier: S. 199 f.

16 Bohrer, *Kulturschutzgebiet DDR*. 1990, S. 1017.

17 Dem Vergleich von „Stadt der Engel“ mit „Kindheitsmuster“ in thematischer wie narrativer Hinsicht widmen sich ausführlich Kuhn, *Trauma*. 2011 und Minden, *Social Hope*. 2011. Thematisieren für Minden beide Texte „traumas of losing an entire set of beliefs as a result of historical events“ (S. 196), so stellt Kuhns differenziertere Analyse heraus, dass die Ich-Erzählerin der „Stadt der Engel“ „is able to reaffirm her life in the GDR and lament the

im Text zahlreich ausgelegten historischen und biographischen Spuren der DDR-Vergangenheit rekonstruierend und vergegenwärtigend nachzugehen, die ‚Fakten‘ zur literarisch geformten Präsentation in Beziehung zu setzen und sie so als eine authentisch verbürgte Erinnerung vor dem Vergessen zu bewahren. Wolfs Anspruch besteht darin, die Grundlage für einen historisch sensiblen und differenzierten, nicht einseitig ideologisierenden Umgang mit der deutsch-deutschen Vergangenheit zu schaffen:

„So viele Namen. So viele Geschichten. Wer wird sie erzählen? Wer würde sie noch hören wollen? Lustig würden sie nicht sein, diese Geschichten, und gewiß nicht ohne Fehl und Tadel. Irrtümer? O ja. Fehlgriffe? Auch die. Heldentaten? Auch das. Aber keine Heldengeschichten, sie selbst hätten sie nicht gewollt“ (SdE 86 f.).

Ich kann diesem Anspruch hier in seiner Komplexität nicht gerecht werden, möchte aber einen Anfang machen, indem ich exemplarisch *einen* der vielen Fäden herausgreife: Spiegelbildlich zum Ort des Erinnerens wird in der „Stadt der Engel“ ein zentrales Objekt der Erinnerung – die marxistische Utopie, ihre Verwirklichungsversuche und Pervertierungen, ihre Verabschiedung wie auch die mit ihr (noch immer) verbundenen Hoffnungen und Potenziale – mit einem (im Vergleich zu Los Angeles bzw. den USA) signifikant anderen geographischen Ort assoziiert: Mit Russland bzw. der Sowjetunion oder, stellvertretend, der Stadt Moskau, die damit einen *lieu de mémoire* im Sinne Pierre Noras bildet, ein Begriff, den Étienne François und Hagen Schulze als *Erinnerungsort* ins Deutsche übertragen haben.¹⁸ Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, wie dieser Erinnerungsort ‚Moskau‘ in der „Stadt der Engel“ konturiert und wie er im literarischen Vergegenwärtigungsprozess als ein *milieu de mémoire*¹⁹ wiederbelebt wird.²⁰ Methodisch werde ich dazu ausgewählte Passagen einem kontextualisierenden *close reading* unterziehen, das dem Appell des Textes zu einer historisch informierten, die Vielfalt unterschiedlichster Biographien einbeziehenden Vergegenwärtigung bzw. Wiederentdeckung des Vergangenen wenigstens punktuell folgt. Der erzielte literarische Effekt dieser Erzählweise ist eine Neuperspektivierung der Geschichte: Wolf überlagert die dominierende Sicht des ‚Siegerkollektivs‘ mit einem eigenen Blick auf die jeweils evozierten Fakten und kompliziert so den ver- einseitigenden Blick.

demise of the socialist experiment“, wohingegen für die Erzählerin von „Kindheitsmuster“ „there was nothing redeemable about Nazi Germany“ (S. 168).

18 Vgl. François, Etienne und Hagen Schulze: Einleitung. In: Deutsche Erinnerungsorte. Bd. 1. Hrsg. von dens. München: C. H. Beck 2009, S. 9–24.

19 Nach Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin: Klaus Wagenbach 1990, gibt es „lieux de mémoire, weil es keine milieux de mémoire mehr gibt“ (S. 11). Erstere bilden ritualisierte „äußere[] Stützen“ (S. 19), die etwa die Literatur wieder zu den Letzteren verlebendigen kann.

20 Der großen Rolle, die der SU in Wolfs Leben und in ihrem Werk zukommt, widmet sich Walenski, Tanja: Christa Wolf und Sowjetrußland 1945–1991. Frankfurt/M.: Peter Lang 1999.

Meine Ausführungen gliedern sich in drei Teile: Im ersten Abschnitt werde ich die Engführung Russlands mit der kommunistischen Utopie in „Stadt der Engel“ explizieren. Diese Engführung wird mittels eines intertextuellen Bezugs vorgenommen, der die Erinnerungen und Reflexionen der Ich-Erzählerin in einem Spannungsfeld zwischen dem Bedenkenswerten der kommunistischen Utopie und ihrer historischen Desavouierung ansiedelt. Die Auseinandersetzung der Ich-Erzählerin mit der zunehmenden Dissonanz von gesellschaftlich-politischer Realität und Utopie ist, so führt der zweite Abschnitt vor, eng mit der Thematik der Emigration nach und aus Russland verbunden. Im dritten Abschnitt schließlich werde ich argumentieren, dass es ihre verschiedenen russischen Freundschaften sind, die für die Ich-Erzählerin das bewahrenswerte humanitäre Potenzial der kommunistischen Utopie verkörpern, das es auch und gerade nach 1989 vor dem übereilten Vergessen zu bewahren gilt – eine Aufgabe, der sich „Stadt der Engel“ als engagierte Erinnerungsliteratur verschrieben hat, lässt sich doch Literatur in Christa Wolfs eigenen Worten „zu großen Teilen als [...] Gedächtnisspeicher eines Volkes verstehen“.²¹

2 Utopie im historischen Kontext: Der „Blick [...] auf Rußland“

„[I]ch, ohne meine Bücher, bin nicht ich“, heißt es programmatisch in Christa Wolfs poetologischem Essay „Lesen und Schreiben“ (1968).²² Entsprechend spielen auch für die Ich-Erzählerin von „Stadt der Engel“ Bücher, insbesondere literarische Bücher, eine zentrale Rolle. So beschäftigt sie sich während ihres Kalifornien-Aufenthalts unter anderem mit den Reflexionen und Werken Thomas Manns aus seiner US-amerikanischen Exilzeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Insbesondere eine Tagebuch-Passage erregt dabei ihre Aufmerksamkeit. Entgegen den Verdächtigungen des Komitees für unamerikanische Umtriebe kann Thomas Mann wohl kaum als glühender Verfechter des Kommunismus eingestuft werden.²³ In der zitierten Passage ergreift er jedoch versuchsweise Partei für Russland bzw. das kommunistische Staatssystem:

„Ich bin nicht absolut sicher – es ist nur ein Argwohn, aber ich will ihm aussprechen –, ob nicht heute Goethe's Blick eher auf Rußland gerichtet wäre, als auf Amerika. Ich führe sogleich seine Mißbilligung des Despotismus dagegen ins Feld. Aber vor dem Phänomen Napoléon versagte bekanntlich dieser Widerwille, und wer weiß, wovor er heute versagen würde. [...] ich würde mich nicht wundern, wenn schon die Frage ihn beschäftigt hätte, ob die Freiheit der Forschung und Kunst nicht bei einem Staat,

21 Wolf, Christa: Nachdenken über den blinden Fleck. In: Dies.: Rede, daß ich dich sehe. Essays, Reden, Gespräche. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 72–95, hier: S. 72.

22 Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. In: Dies., Werke 4. 1999, S. 238–282, hier: S. 254.

23 Vgl. zur politischen Entwicklung Thomas Manns überblickshaft Stammes, Theo: Thomas Mann und die politische Welt. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. 3. akt. Aufl. Stuttgart: Kröner: 2001, S. 18–53, sowie ausführlich Görtemaker, Manfred: Thomas Mann und die Politik. Frankfurt/M.: S. Fischer 2005.

der selbst nicht mehr das Instrument des Privatinteresses wäre, besser aufgehoben wäre, als in der Abhängigkeit von eben diesem.“ (SdE 126 f.).²⁴

Wird hier zunächst mit dem Verweis auf den Despotismus Napoleons der repressive Charakter benannt, der die mit dem Namen Russland verbundene kommunistische Staatsform auszeichnet, so formuliert Mann anschließend, indem er in einer kontrafaktischen Imagination die Meinung Johann Wolfgang Goethes ausspinnt, die Frage, ob die Freiheit der Forschung und Kunst in einem nicht-kapitalistischen Staat nicht vielleicht besser zu gewährleisten sei. Diese Sichtweise erscheint aus heutiger Perspektive, im Rückblick auf die Geschichte und im Wissen um die hochrestriktive Zensur in DDR und SU, im besten Fall als naiv. Jedoch verkennt eine solche Lesart, dass die Perspektivierung des Kommunismus *als Utopie* und gerade nicht als gesellschaftlich pervertierte Praxis durch den intertextuellen Bezug explizit historisiert wird. Christa Wolf wirbt gewissermaßen mit Thomas Mann um einen historisch gerechten Blick auf die frühe Phase der DDR-Geschichte, die prospektiv offen war und auch dezidierten Nicht-Kommunisten eine alternative Gesellschaftsordnung zu bieten schien. Auffällig ist zunächst die Doppelung der argumentativen Strategie: Wie Mann sich auf Goethe beruft²⁵, so zitiert die Ich-Erzählerin Mann, um auf den utopischen Gehalt einer mit dem Gegner im Kalten Krieg bzw. mit einem überholten repressiven System assoziierten Gesellschaftstheorie zu verweisen. Die beiden großen deutschen Dichter des 18. bzw. 20. Jahrhunderts verleihen dabei als anerkannte intellektuelle Autoritäten den Äußerungen jeweils das Gewicht des ernstlich Bedenkenswerten: Der „*Blick [...] auf Rußland*“ ist, so insinuiert die textuelle Strategie, nicht als bloße ideologische Verblendung abzutun, wenn ihn auch ein „*heller Geist*“ (SdE 126) wie Goethe oder Mann versuchsweise wagt. Doch der potenzierte intertextuelle Bezug ist in „Stadt der Engel“ vor allem auch mit der Signatur des Historischen versehen: Das Mann-Zitat wird im Text erstens durch das zugehörige Datum ausgewiesen, das Jahr 1949, das im Zusammenhang der rückblickenden Reflexionen der Ich-Erzählerin – wohl anders als für Thomas Mann – vor allem als das Jahr herausgestellt wird, in dem die DDR gegründet wurde. Zweitens wird das Zitat auch literaturpolitisch kontextualisiert und kommentiert: „[B]einahe genau so interessant wie dieser erstaunliche Text“, so die Ich-Erzählerin, „sei die Tatsache, daß er in die Endfassung des Goethe-Vortrags nicht aufgenommen wurde. Vielleicht tat er [Thomas Mann – die Verf.] recht daran, [...] sich den voraussehbaren Anwürfen nicht auszusetzen“ (SdE 127 f.). Sie verweist damit auf den Antikommunismus in der

24 Ähnlich notiert die Ich-Erzählerin einen weiteren Eintrag aus Thomas Mann Tagbüchern, in der er die „Verherrlichung des Cold War“ und die „banale Russenhetze“ in einer Rede Winston Churchills kritisiert (SdE 134).

25 Vgl. zur Bedeutung Goethes für Thomas Mann u. a.: Borchmeyer, Dieter: Goethe, Thomas Mann und die Idee der Politik. In: Goethe im Gegenlicht. Kunst, Musik, Religion, Philosophie, Natur, Politik. Hrsg. von dems. Heidelberg: Palatina 2000, S. 109–130; sowie Koopmann, Helmut: Zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge. Orientierungsverlust und Imitatio. In: Heinrich Mann Jahrbuch 17, 1999, S. 29–62.

McCarthy-Ära, der nicht weniger ideologisch begründet ist als der Antikapitalismus in der SBZ und ein nicht ideologisch fixiertes Nachdenken über das Potenzial eines alternativen Gesellschaftsentwurfs verhindert. Die Figur Thomas Mann ist dabei mit Bedacht gewählt, lassen sich doch an den letzten Jahren seiner US-amerikanischen Exil-Biographie die absurden Auswüchse der „erste[n], von Thomas und Rankin bestimmte[n] Phase der offenen Kommunistenjagd“²⁶ besonders deutlich ablesen, auch wenn er, mit Hans Rudolf Vaget gesprochen, letztlich nicht „als ein Opfer der antikommunistischen Inquisition zu bezeichnen“ ist und „[v]erglichen mit vielen Mitexilanten [...] relativ sicher war.“²⁷ Unter anderem traf ihn der Vorwurf eines „vorzeitigen Antifaschismus – vorzeitig, weil durch keine Kriegshandlung veranlasst und deshalb ideologisch verdächtig“ –, hinter dem man eine getarnte, eigentlich prokommunistische Position vermutete.²⁸ Aufgrund seiner vermeintlichen Nähe zum Kommunismus überwachte das FBI Mann seit seiner USA-Reise im Jahr 1937 und führte ein geheimes Dossier über ihn. Die öffentliche Bezeichnung leitete ein Artikel im „Life“-Magazin vom 4. April 1949 ein, der Mann unter den fünfzig prominentesten Sympathisanten mit dem Kommunismus auflistete.²⁹ Unter diesen Vorzeichen willigte er letztlich in den Vorschlag seiner Kinder Golo und Erika ein, die in „Stadt der Engel“ zur Sprache kommende Kürzung der zitierten Russland-Passage in der Goethe-Rede vorzunehmen.³⁰ Die Rede schrieb Mann für eine Vortragsreise, die ihn unter anderem nach Deutschland führte und zu der Wolfs Text eine seiner vielen Spuren auslegt. In einem Gespräch mit zwei kalifornischen Freunden fragt die Ich-Erzählerin:

„Kannten John und Judy den Skandal um Thomas Manns Deutschlandtournee 1949? Nein. In Amerika sei der Kommunismus eine Leiche, toter als tot. Aber dicht unter der Oberfläche rege sich ein hysterischer Antikommunismus“ (SdE 128).

Besonders deutlich wird hier die appellative Erzähltechnik von „Stadt der Engel“: Die Unkenntnis Johns und Judys vom „Skandal um Thomas Manns Deutschlandtournee“ wird als Leerstelle markiert; erst wenn Leserin und Leser sie selbst gefüllt haben, erschließt sich der historische Bezug als Vorgeschichte des von John und Judy konstatierten „hysterische[n] Antikommunismus“ der 1990er Jahre. Zudem führt die Rekonstruktion des Skandals unmittelbar zum Kernanliegen des intertextuellen Bezugs zurück: Was in den USA wie auch in den westlichen Besatzungszonen für Unmut sorgte, war die Tatsache, dass Mann nicht nur München, Stuttgart und Frankfurt am Main besuchte, sondern auch eine Einladung in die SBZ nach Weimar

26 Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 379.

27 Ebd., S. 410.

28 Ebd., S. 390.

29 Vgl. ebd., S. 387–395.

30 Vgl. Prater, Donald A.: Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie. München/Wien: Carl Hanser 1995, S. 557.

annahm. In halb-offizieller Form kommt dort das im Goethe-Vortrag gestrichene Argument doch noch zum Tragen: Stifet Mann den ihm in Frankfurt verliehenen Preis an notleidende Schriftsteller, so hält er eine derartige Spende in der sowjetischen Besatzungszone nicht für notwendig, da hier „die Schriftsteller viel mehr Wertschätzung und Unterstützung genossen als die in Westdeutschland“, und bestimmt den ihm angetragenen Goethe-Preis zur „Wiederherstellung der beschädigten Herder-Kirche in Weimar“.³¹ Mann hatte sich zwar bemüht, seiner Reise in die BRD und die SBZ den politischen Impetus zu nehmen und sie stattdessen als Bekenntnis eines unabhängigen Schriftstellers zur deutschen Kulturnation – im Sinne der ‚guten‘ humanitären Tradition, an die es nach dem Ende des NS-Regimes anzuschließen gelte – erscheinen zu lassen.³² Die öffentliche Wahrnehmung insbesondere in den USA jedoch wertete den Weimar-Besuch ebenso wie Manns wiederholt geäußerte Kritik an der Kommunistenverfolgung als Bekenntnis zum Kommunismus³³, was für Mann in letzter Konsequenz zum „endgültigen Bruch mit der amerikanischen Nationalbibliothek“ führte.³⁴ Exemplarisch deutlich wird hier die mit Beginn des Kalten Krieges einhergehende ideologische Polarisierung. Mann ist nach eigener Aussage „sehr weit vom Kommunismus entfernt“.³⁵ Jedoch unterscheidet er zwischen dem „Abstoßende[n]“ des Stalinismus und einem Kommunismus, der „einen moralischen Inhalt hat und ein Ideal, was die Zukunft der Menschheit anbelangt“.³⁶ Ende der 1940er Jahre wird diese differenzierende Sichtweise jedoch in dem Teil des öffentlichen Diskurses, der von den alten Eliten und den konservativen Parteien geprägt wird, nicht goutiert. Auf eine ähnliche, erneute Tabuisierung kommunistischer Ideen verweist einerseits der sich an das Thomas-Mann-Zitat anschließende Kommentar der Ich-Erzählerin: „Wer stellt heute noch solche Fragen? Wer wagt sie auszusprechen?“ (SdE 127). Andererseits betont Wolfs Text die historisch veränderte Situation nach dem Ende des Kalten Krieges: So unterscheiden sich die Schilderung der kollegialen Atmosphäre

31 [o. A.]: „Höhepunkt meiner Europareise“ [Neues Deutschland, Berlin, 2. August 1949]. In: Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955. Hrsg. von Volkmar Hansen und Gert Heine. Hamburg: Albrecht Knaus 1983, S. 310.

32 Vgl. Veget, Hans Rudolf: Deutsche Einheit und nationale Identität. Zur Genealogie der gegenwärtigen Deutschland-Debatte am Beispiel von Thomas Mann. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge 33, 1992, S. 277–298, hier: S. 286 f.; sowie Gut, Philipp: Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur. Frankfurt/M.: S. Fischer 2008, S. 366–368.

33 Öffentlich ventiliert wird dieses Argument etwa von Eugen Tillinger. Dieser sieht in Manns Besuch beider Besatzungszonen einen Ausdruck seiner gleichermaßen im Nationalsozialismus wie im Kommunismus verankerten Doppelmoral. Vgl. zur Tillinger-Kampagne Veget, Thomas Mann. 2001, S. 401–409. Eine ausführliche Darstellung von Manns Europa-Reise im Jahr 1949 findet sich bei Prater, Thomas Mann. 1995, S. 557–574.

34 Veget, Thomas Mann. 2001, S. 410.

35 Véra Volmane: „Ich bin eine für die sowjetische Gesellschaftsordnung völlig unakzeptable Person“ [Figaro Littéraire, Paris, 14. Mai 1950]. In: Hansen/Heine, Frage und Antwort. 1983, S. 317–325, hier: S. 320.

36 Ebd., S. 321.

am Getty Center, dessen Mitglieder sich auch nach der Enthüllung ihrer MfS-Akten hinter die Ich-Erzählerin stellen, und das – zumindest gedämpft – optimistische Ende des Textes von Thomas Manns Bilanz seines US-amerikanischen Exils, verlässt dieser die USA doch schließlich deutlich desillusioniert. Zudem hebt die Ich-Erzählerin hervor, dass ein Nachdenken über den Kommunismus in den 1990er Jahren eben nicht am Anfang, sondern nach dem Scheitern des Gesellschaftsexperiments DDR stattfindet und daher dieses Scheitern einbeziehen muss. In einem Gespräch mit den bereits erwähnten kalifornischen Freunden John und Judy warnt sie entsprechend vor einer naiven Unterscheidung zwischen dem „DDR-Kommunismus“ und einem „vernünftigen Kommunismus“³⁷: „Ach, ihr Lieben! sagte ich und dachte, das ist ein weites Feld, und auf diesem Feld haben wir uns zuerst die Schuhsohlen und dann auch noch die Fußsohlen abgelaufen“ (SdE 128). Um diese von der Ich-Erzählerin als schmerzvoll beschriebene Erfahrung der Desillusionierung soll es im folgenden Abschnitt gehen.

3 Keine „menschengemäße Gesellschaft“: Emigration und Antisemitismus

Nach einem Besuch des Holocaust-Museums in Los Angeles reflektiert die Ich-Erzählerin, wie sich ihre Positionierung gegenüber den nationalsozialistischen Verbrechen im Laufe ihres Lebens verändert hat:

„Und wie lange haben wir gebraucht, ‚unser‘ zu sagen, unser Verbrechen. Und wie lange haben wir, habe ich mich an Angebote geklammert, die versprochen, das ganz Andere zu sein, der reine Gegensatz zu diesen Verbrechen, eine menschengemäße Gesellschaft, Kommunismus“ (SdE 81 f.).

Die Ich-Erzählerin fasst hier zusammen, was ihr der kommunistische Gesellschaftsentwurf nach dem Zweiten Weltkrieg bedeutet hat: Vor allem eine eindeutige Abgrenzung von der nationalsozialistischen Vergangenheit, der eine dem Ideal der Humanität verpflichtete Zukunft entgegengestellt wird. Mit dieser Sichtweise geht die Ich-Erzählerin zunächst konform mit der „Herausbildung des ‚Antifaschismus‘ als für die DDR identitätsbestimmendem und staatstragendem ideologischen Konstrukt“.³⁸ Geknüpft war die offizielle „Vision eines antifaschistischen-demokratischen Neubeginns“³⁹ an eine spezifische, von den kommunistischen Eliten betriebene Erinnerungspolitik, die sich, so Jeffrey Herf, „auf eine intakte ‚antifaschistische‘ Tradition [bezog], die ihren Ursprung in der Weimarer Republik hatte und während der NS-Herrschaft in der Moskauer Emigration fortgeführt worden

37 Diese Unterscheidung ist mit Wolfgang Emmerich konstitutiv für die ab dem Ende der 1960er Jahre entstehende „reformsozialistische DDR-Literatur“, der er auch Christa Wolf zuschlägt; Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erw. Neuausg. Berlin: Aufbau-Verlag 2009, S. 12.

38 Danyel, Jürgen: Die Opfer- und Verfolgtenperspektive als Gründungskonsens? Zum Umgang mit der Widerstandstradition und der Schuldfrage in der DDR. In: Die geteilte Vergangenheit. Hrsg. von dems. Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 31–46, hier: S. 31.

39 Ebd.

war.⁴⁰ Aus den aus dem Moskauer Exil zurückgekehrten Kommunisten rekrutierte sich die Führungselite, ebenso wie, zum Teil mit Überschneidungen, ein großer Teil der Intellektuellen in der DDR⁴¹, die den progressiven gesellschaftlichen Gegenwurf zur nationalsozialistischen Vergangenheit personifizierten. Insbesondere für Christa Wolf, die in ihrer Jugend im nationalsozialistischen Deutschland bekanntlich keineswegs ein bloßes Pflichtmitglied des BDM war, wurden die „Exilrückkehrer“, so Jörg Magenau, zu

„Identifikationsfiguren und stellten für die an ihren Schuldgefühlen laborierende Christa Wolf eine natürliche Autorität dar. Sie übernahmen in der DDR die Vorbildrolle, weil sie in der Zeit des Faschismus so viel vorbildlicher gehandelt hatten. Sie traten als erfahrene Lehrer auf, die, weil sie den Nationalsozialismus durchschaut und bekämpft hatten, auch in ihren sozialistischen Überzeugungen richtig liegen mussten. Sie beeindruckten, weil sie für ihre Ansichten eingestanden waren und sich nicht hatten einschüchtern lassen.“⁴²

Versucht die Ich-Erzählerin in „Stadt der Engel“ einerseits, an den durch diese Vorbilder bestimmten Diskurs der Abgrenzung von der Schar der nationalsozialistischen Täter und Mitläufer anzuschließen, so stellt sie andererseits heraus, dass dieser Anschluss langfristig misslingt und sie zu einer dissonanten Sichtweise gelangt: Durch das kollektive „wir“ bringt sie zum Ausdruck, dass sie die gesamtdeutsche, und das heißt insbesondere auch die Schuld der nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in SBZ bzw. DDR lebenden Deutschen an den „Verbrechen“ der NS-Zeit anerkennt. Die Auseinandersetzung der Ich-Erzählerin mit der zunehmenden Dissonanz zwischen Ideologie und Wirklichkeit auf den verschiedenen Zeit- bzw. Erinnerungsebenen ist dabei im Text eng mit dem Thema der Emigration verknüpft, und zwar (unter anderem) sowohl mit der Emigration *nach* Russland als auch in umgekehrter geographischer Richtung mit der Emigration *aus* Russland. Einen ersten Bruch erfährt ihr Glaube an den Kommunismus als vermeintlich humaner Gegensatz zum Nationalsozialismus in den 1950er Jahren der Chruschtschow-Ära, in der Terror und Repression unter Stalin in der DDR erstmals – zumindest parteiintern – thematisiert werden.⁴³ Die Enthüllungen kompromittieren die Idee eines Neuanfangs in Ostdeutschland durch den Anschluss an einen vermeintlich unbelasteten Sowjetkommunismus.⁴⁴

40 Herf, Jeffrey: Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland. Berlin: Propyläen 1998, S. 23.

41 Dazu gehören Wilhelm Pieck, Walter Ulbricht, Willi Bredel und Johannes R. Becher, um nur einige zu nennen.

42 Magenau, Jörg: Christa Wolf. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003, S. 63.

43 Den Beginn bildet Nikita Chruschtschows Geheimrede auf dem XX. Parteitag der KPdSU. Vgl. Köster, Thomas: XX. Parteitag der KPdSU 1956. In: Metzler-Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten. Hrsg. von Michael Opitz und Michael Hofmann. Stuttgart: Metzler 2009, S. 379–381.

44 Vgl. Danzer, Doris: Zwischen Vertrauen und Verrat. Deutschsprachige kommunistische Intellektuelle und ihre sozialen Beziehungen (1918–1969). Göttingen: v+r unipress 2012, S. 492–495.

Sie stellen darüber hinaus die Rückkehrer aus dem russischen Exil in ihrem stabilen Vorbildcharakter für die jüngere Generation, der auch die Ich-Erzählerin angehört, in Frage, zum einen, da sie „manches selbst erlebt, vieles gewußt, aber geschwiegen [haben], um den Aufbau in unserem Land nicht zu gefährden“ (SdE 85), zum anderen aufgrund ihrer abwehrenden Reaktion auf die Offenlegung:

„Und als die ‚große Sache‘ vor ihren Augen zusammenbrach, reagierten sie jeder und jede auf seine oder ihre Weise: mit Verzweiflung, mit Abwehr, mit Depression, Wut und Schweigen, mit Leugnung der Tatsachen, mit Selbsttäuschung. Und mancher von ihnen mit Dogmatismus und Rechthaberei“ (SdE 87).

Zwei Personen stellt die Ich-Erzählerin jedoch heraus, die eine andere Haltung einnehmen und für sie gerade deswegen Lehrerfiguren bleiben: Louis Fürnberg mit seinem „Jubel“ über das „Tauwetter“ (SdE 86) – auf ihn wird zurückzukommen sein – und Willi Bredel, einer der prominentesten Arbeiterschriftsteller Deutschlands, der nach seiner Rückkehr aus dem Moskauer Exil in den ersten Jahren der DDR mit wichtigen kulturpolitischen Aufgaben betraut wird.⁴⁵ Mit einer symbolisch-väterlichen Umarmung und den Worten „Na, um euch Junge müssen wir uns wohl jetzt auch ein bißchen mehr kümmern“ (SdE 87) thematisiert er den Erinnerungen der Ich-Erzählerin gemäß den Aufklärungsbedarf für die nachfolgende Generation explizit und setzt diesen auch in die Tat um⁴⁶: „Bei der nächsten Gelegenheit“, bei einer gemeinsamen Reise im Jahr 1959, führt Bredel die Erzählerin „durch das Moskau seiner Emigrantenzzeit“ (SdE 87), das er nicht als „menschengemäße[n]“ Zufluchtsort vor der nationalsozialistischen Verfolgung erinnert. Stattdessen beschreibt er eine Atmosphäre der permanenten und begründeten Angst, die dem Anspruch des „ganz Andere[n]“ nicht gerecht wird:

„Das hier ist das Hotel Lux, da haben wir alle gewohnt, in der schlimmen Zeit der Säuberungen haben wir uns abends gegenseitig angerufen, um zu hören, ob der andere noch da ist, und, wenn er sich meldete, schweigend aufgelegt. Und mancher der Genossen war eben nicht mehr ‚da‘. – Und hier war die Lubljanka, die Zentrale des NKWD mit ihren vergitterten Fenstern, von hier aus wurden sie in die Lager verschickt, und von manchem hat man nie wieder etwas gehört“ (SdE 87).

Deutlich wird hier, dass Wolfs Präsentation historischer Figuren auf eine Weise perspektiviert ist, die eine kritische, gegen die im Text eingenommene spezifische Sicht der Dinge gerichtete Lesart provozieren kann. Denn Bredel erscheint vor allem als Leidtragender und gleichzeitig als Repräsentant eines für die jüngere Generation wiederum vorbildhaften, offenen und kritischen Umgangs mit dem Stalinismus. Nicht zur Sprache kommen dagegen die Ambivalenzen und Brüche in Bredels

45 Vgl. Aust, Ulf: Willi Bredel. In: Opitz/Hofmann, Metzler-Lexikon DDR-Literatur. 2009, S. 55 f.

46 Bredels Einsatz für eine ernstgemeinte Selbstkritik der Partei und für die Übernahme der Verantwortung für die jüngere Generation stellt auch die Historikerin Doris Danzer heraus, vgl. Danzer: Vertrauen und Verrat. 2012, S. 500–512.

politischem Handeln, das, folgt man Doris Danzers detaillierter Rekonstruktion, vor allem nach 1945 „zwar auf einen mutigen, kritischen und undogmatischen Kommunisten schließen“ lässt. Oftmals habe Bredel aber auch Überzeugungen und Freundschaften hintenan gestellt, „sobald von Seiten der Partei Druck auf ihn ausgeübt wurde.“⁴⁷ Letzteres sei hier explizit nicht ‚mit erhobenem Zeigefinger‘ erwähnt, sondern lediglich als Hinweis, um Wolfs Darstellungsabsicht zu erhellen, die, so meine These, in einem unaufgelöst widersprüchlichen Blick auf die in den 1950er Jahren von der SED-Führung propagierte dialektische Deutung des Stalinismus besteht. Nach dieser Deutung, so wiederum Danzer, sei die Institution ‚Partei‘ von den individuellen Verfehlungen Stalins und seiner Anhänger „unberührt“ geblieben und fände „[t]rotz Irrlehren und Krisen [...] immer wieder den richtigen Kurs, erneuere sich von Innen heraus auf der Grundlage eines historischen Naturgesetzes.“⁴⁸ Diese Auffassung hatte sich die Ich-Erzählerin als eine der „damals Jungen“ zu eigen gemacht und es als ihre „Aufgabe“ gesehen, eine „Alternative“ zu schaffen, „Stalins Ungeist aus dem gesellschaftlichen Leben zu vertreiben, die Konflikte durchzustehen, deren Schärfe ihr nicht voraussieht, und nicht aufzugeben“ (SdE 87). Wertet sie diesen Optimismus rückblickend als „naives Programm“ (SdE 87), so bleibt er doch in der Erinnerung an Willi Bredel präsent. Denn Bredel erscheint in Wolfs Narrativ vor allem als stalinkritischer Aufklärer, der mahnend an die bedrückende Atmosphäre in der Zeit der ‚Säuberungen‘ erinnert. Ausgespart bleibt das erste Intervall seines Moskauer Exils von 1934 bis 1937. Bredel ist hier gemeinsam mit Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift „Das Wort“, die sich insbesondere während des ersten Moskauer Schauprozesses im Jahr 1936 offen zu einer loyalen, prosovjatischen Linie bekannte – im Gegensatz zu der bereits zu diesem Zeitpunkt stalinkritischen Haltung anderer deutschsprachiger Linksintellektueller in der Emigration.⁴⁹ Die Ich-Erzählerin lässt Bredel stattdessen seine Moskauer Zeit nach der Rückkehr aus dem Spanischen Bürgerkrieg erinnern und ihn im Sinne einer klaren ideologischen Grenzziehung, die Stalin auf der anderen Seite des „reine[n] Gegensatz[es]“ verortet, hervorheben, dass der „Nichtangriffspakt zwischen Hitler-Deutschland und der Sowjetunion“ das erzwungene Ende „unserer antifaschistischen Propaganda in der Öffentlichkeit“ bedeutete (SdE 87).⁵⁰ Im antipodischen Gegensatz zum Exilort Moskau unter

47 Danzer: Vertrauen und Verrat. 2012, S. 512.

48 Ebd., S. 495. Auch Herf, Geteilte Erinnerung. 1997, S. 25, verweist auf die „nachhaltige[] Wirkung“ des „dialektische[n] Gedanken[s], politische Katastrophen seien das Vorspiel zum Kommunismus.“

49 Vgl. Danzer: Vertrauen und Verrat. 2012, S. 291. Die Ich-Erzählerin erwirbt gegen Ende ihres Kalifornien-Aufenthalts antiquarisch „eine Doppelnummer von April/Mai 1937“ (SdE, 347) von „Das Wort“. Auch hier bleibt die Haltung der Herausgeber zu Beginn der stalinistischen ‚Säuberungen‘ unerwähnt.

50 Ebenso geht der Text nicht darauf ein, dass sich Wolf im selben Jahr 1959, in dem Bredel ihr Moskau als Ort des stalinistischen Terrors zeigt, als IM für die Staatssicherheit der DDR

Stalin lernt die Ich-Erzählerin etwa dreißig Jahre später Los Angeles als „Stadt der Emigranten“ (SdE 31) im positiven Sinne kennen. Bei zahlreichen Begegnungen mit den „Vertriebenen“ (SdE 102) muss sie ihr Bild vom ehemaligen Klassenfeind korrigieren: „Man mußte es Amerika zugute halten: Es war das Rettungsschiff für Millionen Menschen wie diese hier“ (SdE 102). In der Auseinandersetzung und Konfrontation mit diesen Menschen und ihren Biographien setzt die Erzählerin die Differenzierung ihres Russland-Bildes fort. So ist sie eines Abends eingeladen zum Treffen einer *second generation group*, d. h. einer Gruppe von Menschen, deren Elterngeneration aus verschiedenen Gründen aus Europa als Emigranten in die USA gekommen und nicht mehr in ihre Heimat zurückgekehrt waren. Auf der Hinfahrt berichtet Agnes, ein Mitglied der Gruppe, von ihrem Mann,

„einem russischen Schriftsteller, der vor der Gorbatschow-Ära als Jude aus der Sowjetunion emigriert war und den sie, Kind einer jüdisch-deutschen Familie, zu ihrem unaussprechlichen Glück hier getroffen hatte. Er hatte ein stalin kritisches Buch geschrieben, das sie mir mitgab“ (SdE 279).

Diese deutsch-russische Familiengeschichte lenkt zum einen den Blick darauf, dass die Eltern und Angehörigen der *second generation* nicht ausschließlich zwischen 1933 und 1945 aus dem nationalsozialistischen Deutschland geflohen sind, sondern auch aus der Sowjetunion, dem sogenannten ‚Bruderland‘ der DDR, und es auch bis weit in die Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges hinein Fluchtwellen aus der Sowjetunion in die Vereinigten Staaten gab – die erwähnte Gorbatschow-Ära setzte bekanntlich erst 1985 ein.

Nennt Agnes „ein stalin kritisches Buch“ als expliziten, politischen Grund für die Flucht des russischen Schriftstellers, so verweist die Ich-Erzählerin in ihrer Erinnerung an das Gespräch zum anderen zuallererst und doppelt auf seine wie auch Agnes' jüdische Herkunft und damit auf eine auch antisemitisch begründete Verfolgung. Diese Darstellungsweise, die politische und antisemitische Repression in der Sowjetunion engführt, ohne sie explizit in einen kausalen Zusammenhang zu setzen, zeichnet viele der im Text erwähnten russischen Biographien aus.⁵¹ Wolf scheint es darum zu gehen, den in der DDR offiziell verordneten Umgang mit der Shoa auszugleichen und zu korrigieren. Daran bleiben allerdings einige Zweifel. Denn die diesbezüglichen Argumentationsmuster der Erzählerin gleichen mitunter denen des offiziellen Erinnerungsdiskurses in der DDR nach 1945, ohne damit eine Aussage über Ähnlichkeiten zwischen der nationalsozialistischen Judenverfolgung und dem Antisemitismus stalinistischer Prägung treffen zu wollen. „Das Gedenken an die Millionen verfolgter und ermordeter Juden hatte“, erläutert Thomas Schmidt,

anwerben lässt. Es wäre an anderer Stelle ausführlicher zu untersuchen, inwieweit hier ein weiterer blinder Fleck des Textes auszumachen ist oder ob es sich um eine intendierte Leerstelle im Sinne der appellativen Erzähltechnik handelt.

51 So etwa Efim Etkind (SdE 58–60), die Familie von Lew Kopelew sowie das Ehepaar Ossip und Nadeschda Mandelstam (SdE 97–102).

„im offiziellen DDR-Geschichtsnarrativ keinen eigenen Ort. Zwar als *Opfer* des Faschismus anerkannt, wurden sie schon früh den kommunistischen Widerstands-*Kämpfern* untergeordnet [...]. Der kommunistische Widerstand war jene historische Konfiguration, um die herum sich das kollektive Gedächtnis zu formieren hatte.“⁵²

Analog werden im Text antisemitische Tendenzen im Kommunismus nur relativ selten explizit thematisiert, zumeist bleibt es, wie erwähnt, beim Verweis auf die jüdische Herkunft einer Person. Eine der wenigen Ausnahmen bildet die Erwähnung der Slánský-Prozesse im Zusammenhang mit der Übersiedlung Louis Fűrnberrgs nach Weimar im Jahr 1954. Jedoch markiert diese Erwähnung den, um es mit Wolfs eigenen Worten zu sagen, „*blinden Fleck*“ (SdE 48) in der Erinnerung der Ich-Erzählerin umso deutlicher:

„WuÙtet ihr damals schon, daß Weimar, seine Tätigkeit am Goethe-Schiller-Archiv, seine Rettung war? In seiner Heimat Prag hätten die Slánský-Prozesse für ihn den Tod bedeuten können. Enge Genossen von ihm – zumeist Juden wie er – waren als ‚Verräter‘ verurteilt, einige erschossen worden“ (SdE 84).

Weimar, selbst einer der wohl prominentesten und gleichzeitig ambivalentesten Erinnerungsorte der deutschen Geschichte⁵³, wird hier während der DDR-Zeit in seiner ‚guten‘ humanistischen Tradition aktualisiert: Für den Juden Fűrnberrg stellt es eine „Rettung“ dar, einen Ort also, so legt diese Bezeichnung im Kontext der erwähnten Slánský-Prozesse nahe, der Sicherheit vor den antisemitischen Ausstrahlungen des spätstalinistischen Terrors bietet. Die DDR wird somit hier umso deutlicher – und einmal mehr ihrem offiziellen Selbstverständnis folgend – vom Antisemitismus freigesprochen. Dass dies insbesondere auch im Weimarer Umfeld Fűrnberrgs nicht zutraf, Wolf also selektiv und idealisierend erzählt, belegen die Tagebuchnotizen seines Vorgesetzten, des damaligen Direktors der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Helmuth Holtzhauer. Holtzhauer verweist hier auf den „politische[n] Charakter der jüdischen spezifischen Solidarität“, die er bei Fűrnberrg zu beobachten glaubt:

52 Schmidt, Thomas: „Wofür nur das alles?“ Zur literarischen Shoa-Darstellung in der DDR. In: Katastrophe und Gedächtnis. Hrsg. von Thomas Klinkert und Günter Oesterle. erscheint Berlin/New York: De Gruyter 2014. Ausführlich untersucht u. a. Herf, Geteilte Erinnerung. 1997, die „Verdrängung und Marginalisierung der jüdischen Frage, einschließlich des Holocaust“ in der DDR (S. 26). Eine kommentierte Übersicht über die Forschung zum Thema „Juden in der DDR“ findet sich bei Albrecht, Andrea: „Weltbürgerlichkeit“ im deutschen Arbeiter- und Bauernstaat. Antikosmopolitismus und Antisemitismus der DDR im Hinblick auf Arnold Zweig, Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger. In: Weltliteratur in der DDR. Konzepte – Akteure – Rezeptionspraktiken. Hrsg. von Peter Goßens und Monika Schmitz-Emans. Ersch. Essen: Ch. A. Bachmann 2014.

53 Vgl. dazu Knigge, Volkhard: Gedenkort mit doppelter Vergangenheit. In: Der Streit um die Erinnerung. Hrsg. von Martin Sabrow. Leipzig: AVA 2008, S. 59–76.

„[S]achliches Lob nur für Juden; gegen nationale deutsche Traditionen [...]; Verteidigung kosmopolitischer Erscheinungen auf dem Gebiet der Kunst. Die jüdischen Freunde werden an einflussreiche Stellen lanciert und dort trotz ofenkundiger Schwächen gehalten“.⁵⁴

Holtzhauers Urteil ist dabei keine vereinzelte Privatmeinung, sondern schließt an zeittypische Argumentationsmuster und Propaganda-Begriffe im Zusammenhang mit der sogenannten ‚jüdischen Frage‘ an⁵⁵, die etwa auch im Prozess gegen Paul Merker zum Tragen kommen: Als in die DDR zurückgekehrter Westemigrant, der sich nach Kriegsende „für die Wiedergutmachung an den Juden und für gute Beziehungen zu Israel“ eingesetzt hatte⁵⁶, wird er der Beteiligung an einer zionistischen Weltverschwörung und eines jüdisch-imperialistischen Kosmopolitismus bezichtigt und 1955 zu acht Jahren Haft verurteilt.⁵⁷ Merkers „unglaubliche Geschichte“ (SdE 350) ist der Ich-Erzählerin nun zwar durchaus bekannt, jedoch sie „auch noch zu erzählen, [...] würde zu weit führen“ (SdE 350). Es bleibt somit beim lapidaren Hinweis, „Merker geriet dann in die Ausläufer der Prager Slánský-Prozesse in der DDR“ (SdE 350) – ein Vorgehen, das zwar der expliziten Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus in der DDR einmal mehr aus dem Weg geht, jedoch anders als die Fürnberg-Erinnerung die „Ausläufer“ antisemitischer Tendenzen in der DDR zumindest konstatiert. In diesem Sinne lassen sich die nicht weiter verfolgten Hinweise auf die jüdische Herkunft der Vertriebenen nicht nur als Indiz für eine verinnerlichte ideologische Tabuisierung lesen, sondern auch als Indiz dafür, dass die Ich-Erzählerin diesen „*blinden Fleck*“ in ihrem Weltbild zunehmend stärker wahrnimmt und „*ihn allmählich von den Rändern her zu verkleinern*“ (SdE 48) sucht. Dafür spricht auch ein geselliger Abend „unter Vertriebenen“ während ihres Kalifornien-Aufenthalts, bei dem sie „fast die einzige Nichtjüdin in dieser Runde“ (SdE 102) ist und den sie wie folgt erinnert: „Zum ersten Mal erlebte ich das Bedürfnis der Vertriebenen, mit einer Deutschen ihre nie endende Fassungslosigkeit zu teilen, und ich hörte auf, mich dagegen zu wehren, und nahm diese Rolle an“ (SdE 103). Der hier punktuell erfahrenen Möglichkeit, die geschichtliche Verantwortung „einer Deutschen“ anzunehmen, stehen jedoch immer wieder andere Erinnerungen gegenüber, in denen die Ich-Erzählerin die Konfrontation mit dem spezifisch historischen Index des Rassismus als ein schmerzliches Auseinanderklaffen des Selbst- und Fremdbildes erleben muss: So wird sie auf dem Treffen der *second generation group* „ganz selbstverständlich als Vertreterin des heutigen Deutschland“ wahrgenommen, „West oder Ost spielte [...] keine Rolle“ (SdE 280). Es gelingt ihr nicht, die Nachfahren der Emigranten davon zu überzeugen, „daß die meisten Deut-

54 Holtzhauer, Helmut: Weimarer Tagesnotizen 1958–1973, (24.03.1960). Erscheint Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014. Hier zitiert nach Seemann, Hellmut: Kulturgeneral in Weimar. Helmut Holtzhauer als Gestalter der NFG (1954–1973). Vortrag auf dem Kolloquium Helmut Holtzhauer zum 100. Geburtstag. Klassik Stiftung Weimar (02.12.2012).

55 Vgl. Albrecht, Weltbürgerlichkeit. 2013.

56 Herf, Geteilte Erinnerung. 1997, S. 138.

57 Vgl. dazu ausführlich ebd., S. 130–193.

schen von heute keine Antisemiten seien“ (SdE 280). Der Grund dafür liegt nicht zuletzt darin, dass die Teilnehmenden um ihre kurzzeitige Mitarbeit bei der Staatssicherheit wissen, die ihre Glaubwürdigkeit und moralische Integrität untergräbt und sie stattdessen direkt mit der repressiv-diktatorischen Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert assoziiert. Die Erzählerin erlebt diese Perspektive als „unerwartete[n] Schlag“ (SdE 280), der sie daran zweifeln lässt, ob sie der Annäherung an den „*blinden Fleck*“ ihrer Erinnerungen emotional gewachsen ist.⁵⁸ Diese Zweifel werden durch den „Wordprozessor“ ihrer elektrischen Schreibmaschine (SdE 281)⁵⁹, auf der die Ich-Erzählerin ihre Erinnerungen notiert, bildhaft inszeniert: Sie ist ebenso mental „erschöpft“ (SdE 281) wie dessen temporäre „*Speicherkapazität erschöpft*“ (SdE 280) ist, so dass eine Entscheidung notwendig wird. Diese trifft die Ich-Erzählerin letztlich zugunsten der schmerzhaften Auseinandersetzung:

„Schon stellte er mich vor Gewissensfragen: *Speichern Löschen*. [...] Jetzt mußte sich zeigen, was ich wirklich wollte. Ob mein Zorn und mein Ekel jenen Grad erreicht hatten, der das Objekt dieses Zorns und diesen Ekels vernichten wollte. Ich drückte die andere Taste: *Speichern*“ (SdE 281).

4 Was bleibt: „Moskauer Adreßbuch“

Neben dem „Zorn“ über die persönlichen und institutionellen Verfehlungen in der DDR-Geschichte bringt die Ich-Erzählerin im Rückblick auf „[d]as kleine Land, aus dem [sie] kam“ (SdE 413), immer wieder Gefühle von Schmerz und Trauer zum Ausdruck. Begründet liegen diese nicht im Ende der DDR als Staat, sondern in der nunmehr enttäuschten Hoffnung auf die Realisierbarkeit einer gesellschaftlichen Alternative. Für Außenstehende und spätere Generationen ist dabei erklärungsbedürftig, warum und wo diese Hoffnung ihren Ort im institutionellen Gefüge der DDR-Diktatur hatte und worauf sich der Abschiedsschmerz der Ich-Erzählerin bezieht:

„*Wie soll ich ihnen erklären, daß mich kein anderes Fleckchen Erde auf dieser Welt so interessierte wie dieses Ländchen, dem ich ein Experiment zutraute. Das war mit Notwendigkeit gescheitert, mit der Einsicht kam der Schmerz. Wie soll ich ihnen erklären, daß der Schmerz ein Maß für die Hoffnung war, die ich immer noch in einem vor mir selbst verborgenen Versteck gehegt hatte*“ (SdE 289).

Eingelöst wird diese Erklärung, so soll dieser letzte Abschnitt ausführen, durch eine spezifische Darstellung interpersoneller Beziehungen und ihrer Einbettung in gesellschaftliche Kontexte. Insbesondere wird dabei Moskau/Russland im literarisch-nar-

58 Entsprechend fragt sie an anderer Stelle: „Wollen wir das überhaupt. Können wir das überhaupt wollen. Ist es nicht zu gefährlich. Zu schmerzhaft“ (SdE 48).

59 Die elektrische Schreibmaschine und ihre Speicherprozesse bzw. Abstürze dienen im Text immer wieder als Bild für die mentalen Prozesse des Erinnerns wie auch des Vergessens der Ich-Erzählerin. So verweist auch der Name ‚Peter Gutman‘ auf den Erfinder der sogenannten ‚Gutmann-Methode‘ zur vollständigen Löschung von Daten auf einem magnetischen Speichermedium.

rativen Prozess mit Personen bevölkert, die es als *milieu de mémoire* lebendig werden lassen und so den Schmerz der Ich-Erzählerin als Trauer über den, wie Pierre Nora formuliert, „Absturz in eine unwiderruflich tote Vergangenheit, die unterschiedslose Wahrnehmung aller Dinge als verschwundener“ verstehbar macht.⁶⁰

So erhält die Ich-Erzählerin in Los Angeles eines Nachts einen Anruf von Shenja, einer alten Moskauer Bekannten, deren Biographie wie folgt umrissen wird:

„Shenja, die älter als ich war, bezeichnete sich gern als ‚Roter Matrose‘. Sie war 1945 mit der Roten Armee nach Deutschland gekommen und in den ersten Jahren danach Kulturoffizierin in Berlin gewesen. Seitdem pflegte sie beständige Freundschaften mit Schriftstellern und Theaterleuten, denen sie damals geholfen hatte. Sie widmete ihr Leben dann der Aufgabe, in den sowjetischen Redaktionen und Verlagen, in denen sie arbeitete, deutsche Literatur durchzusetzen. [...] Ich wußte, wie oft man versucht hatte, sie unterzukriegen. Sie war Jüdin, das kam erschwerend hinzu“ (SdE 289 f.).

Auch hier zeichnet sich der im vorangegangenen Abschnitt herausgearbeitete Umgang mit antisemitischen Tendenzen in Kommunismus und Sozialismus ab, doch soll der Blick nun auf einen anderen Aspekt des Erzählens gerichtet werden: Auf das, mit Pierre Nora gesprochen, ‚Verwischen‘ der „Grenzlinie“ zwischen den „zwei Formen“ des Gedächtnisses, der „historische[n]“ und der „literarische[n]“, das eine „neue Beziehung zur Vergangenheit, zu einer anderen Vergangenheit“ stiften kann.⁶¹ Im Gegensatz zu den zahlreichen historischen Personen in den Erinnerungen der Ich-Erzählerin wird Shenja nicht mit vollem Namen eingeführt. Dies legt zunächst die Vermutung nahe, es handle sich um eine der Kunst- oder artifiziellen Kompositfiguren⁶² des Textes, die in der Regel nur beim Vornamen oder einem Kunstnamen genannt werden – Emma, Lily, Ruth, Sally, Angelina, Peter Gutman, die „Stimme am Telefon“ (SdE 30) sowie die Mitstipendiaten am Getty Center – und zu denen die Ich-Erzählerin im Rahmen der in Kalifornien angesiedelten Handlungs- bzw. Zeitebene in engeren persönlichen Beziehungen steht. Irritiert wird diese Annahme jedoch durch die zitierte Einführung Shenjas, die in ihrer knappen Form und der Einbettung in historische Zusammenhänge den Eindruck einer faktualen biographischen Notiz erweckt. Und in der Tat, folgt man den im Text ausgelegten Spuren, so stößt man auf ein reales Vorbild: Jewgenija (auch: Eugenia) Kazewa (1920–2005), in abgekürzter Koseform „Shenja“. Sie gilt, so kündigt der Basisdruck Verlag ihre 2014 auf Deutsch erscheinende Autobiographie „Meine persönliche Kriegsbeute. Geschichte eines Lebens“ an, als

„eine der interessantesten Persönlichkeiten der Moskauer Literaturszene. Sie war Lektorin und leitende Mitarbeiterin bei den drei wichtigsten Literaturzeitschrif-

60 Nora, *Geschichte und Gedächtnis*. 1990, S. 11.

61 Ebd., S. 33.

62 Vgl. sowohl zu den historischen Vorbildern der Kompositfiguren wie auch zu ihrer Funktion im Textgefüge den Beitrag von Michael Haase im vorliegenden Band. Den phantastischen Figuren bzw. Elementen wie dem Engel Angelina und dem titelgebenden Mantel Freuds wendet sich Kuhn, *Trauma*, 2011, S. 176–182 zu.

ten der UdSSR ‚Nowij Mir‘, ‚Woprossy Literaturi‘ und ‚Snamja‘ [...]. Sie übersetzte Heinrich Böll, Christa Wolf, Günter Grass, Franz Kafka ins Russische.“⁶³

Anders als etwa Lew Kopelew, Ossip Mandelstam und Efim Etkind findet sie jedoch in der deutschsprachigen Forschung im allgemeinen Umfeld der kulturellen Beziehungen in der SBZ oder auch nur im Hinblick auf Christa Wolf über vereinzelte punktuelle Nennungen hinaus keine Erwähnung. Dabei bieten ihr Leben und Wirken höchstwahrscheinlich umfassendes Material für eine aufschlussreiche Fallstudie zur Bedeutung des kulturellen Austausches jenseits der offiziellen Ebene, zum einen für die ostdeutsch-sowjetrussischen, zum anderen für die deutsch-deutschen Beziehungen im Literaturbetrieb nach 1945.⁶⁴ Shenja ist somit eine der historischen Personen, die Wolf mit ihrem Text vor dem Vergessen bewahren will, ebenso wie, eng mit der eigenen und Shenjas beruflichen Tätigkeit verbunden, die Bedingungen und Beschränkungen des Literaturbetriebs zu Zeiten des Kalten Krieges, die im nächtlichen Telefonat aufgerufen werden. Neben den Bezügen auf die geschichtliche Wirklichkeit spielen aber auch intertextuelle Referenzen auf Wolfs literarische Texte eine wichtige Rolle. Diese Referenzen fordern eine differenziert-kritische Revision des literarischen Werkes von Christa Wolf ein, die der im Gefolge Bohrer's propagierten pauschalen Abwertung der DDR-Literatur als „Gesinnungskitsch“⁶⁵ gegenübersteht.

So kommt das Gespräch auf eine Textstelle „[i]n dem ersten“ (SdE 291) Buch der Ich-Erzählerin, also in der „Moskauer Novelle“, mit der Wolf 1961 erstmals literarisch in Erscheinung trat. Etwa zehn Jahre später distanzierte sie sich von diesem Text und kritisierte ihn als naiv und künstlerisch mangelhaft.⁶⁶ Literarhistorisch dem sozialistischen Realismus zuzuordnen, lässt er sich, so stellt Jörg Magenau fest, auf die Botschaft reduzieren: „Wiedergutmachung ist durch vorbildliches, sozialistisches Handeln möglich“.⁶⁷ In ideologiekritischer Lesart feiere die „Moskauer Novelle“

63 <www.basisdruck.de//product_info.php?products_id=92> (Zugriff am 27.01.2013). Ein ausführlicheres Porträt widmete ihr 2001 der Deutschlandfunk: <www.dradio.de/dlf/sendungen/juni41/186357/> (Zugriff am 27.01.2013).

64 So gründete etwa Dieter Wellershof seine (allerdings enttäuschte) Hoffnung „auf ein offenes Gespräch“ mit Herrmann Kant neben „gemeinsame[n] Generationserfahrungen auf den „Anknüpfungspunkt“, dass sie „dieselbe russische Übersetzerin [hatten]: Jewgenia Kazewa“; Wellershof, Dieter: Small talk und Konspiration. In: Stille Post. Inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost. Hrsg. von Roland Berbig. Berlin: Christoph Links Verlag 2005, S. 19–29, hier: S. 24 f.

65 Bohrer, Kulturschutzgebiet DDR. 1990, S. 1016.

66 Vgl. Wolf, Christa: Über Sinn und Unsinn von Naivität. In: Dies., Werke 4. 1999, S. 438–450.

67 Magenau, Christa Wolf. 2003, S. 111. In der „Moskauer Novelle“ wird der Nationalsozialismus als deutsche Schuld und ihre – gemäß der offiziellen DDR-Ideologie – Aufhebung im Kommunismus in die Erzählung von der deutschen Kinderärztin Vera Brauer übersetzt, die ihrer Liebe zum verheirateten Pawel Koschkin, einem ehemaligen Leutnant der Roten Armee, entsagt. Grund dafür ist die Einsicht, dass sie Schuld an einer Augenverletzung trägt, die ihn daran hindert hat, Arzt zu werden. Sie rät ihm stattdessen selbstlos, mit seiner

„die deutsch-sowjetische Völkerfreundschaft und die Ankunft im sozialistischen Alltag, indem sie Moskau als Realität gewordene Utopie verklärt“⁶⁸, wohingegen das „Moskau stalinistischen Terrors“, das Wolf, wie erwähnt, kurz zuvor von Willi Bredel vergegenwärtigt worden war, „keine Spuren“ hinterlassen habe.⁶⁹

Die Novelle ist jedoch, so macht die intertextuelle Bezugnahme in „Stadt der Engel“ deutlich, in werk- und sozialgeschichtlicher Perspektive durchaus von Interesse.⁷⁰ Denn erstens war Wolfs Erstlingswerk trotz seiner recht didaktischen Ausgestaltung der sowjetischen Zensur suspekt, weil, so die Ich-Erzählerin, „angeblich der sowjetische Offizier zu schwach wegstäbe gegen die deutsche Ärztin“ (SdE 291). Dieser Umstand wird als relevanter sozialpolitischer Kontext miterinnert, was einerseits in der Tendenz einer Selbststilisierung Wolfs als Opfer staatlicher Repression Vorschub leistet, andererseits aber auch zum genauen Blick auf die Bedingungen, unter denen DDR-Literatur entstand, auffordert. Darüber hinaus wird der sowjetischen Zensur auch ihr Pendant, die amerikanische, nicht minder ideologisch motivierte Redaktion eines anderen Romans der Ich-Erzählerin an die Seite gestellt, der sich unschwer als „Kindheitsmuster“ identifizieren lässt:

„Es ging um ein Buch von dir, das Shenja unbedingt veröffentlichen wollte und das der Verlagschef nur herausbringen konnte, wenn du bestimmte Szenen, in denen die Rote Armee vorkam, herausnähmest. Sie seien zu kritisch, und die Rote Armee sei das einzige, was ihr Riesenreich noch zusammenhalte.

Du wolltest nicht schuld sein am Zusammenbruch ihres Riesenreiches, aber die Szenen konntest Du nicht herausnehmen, so wie du die Szenen über den Vietnamkrieg der Amerikaner nicht hattest herausnehmen können, die der amerikanische Verlag streichen wollte“ (SdE 290).⁷¹

Das an die gemeinsame Erinnerung anschließende „unbändig[e] [L]achen“ (SdE 290) Shenjas und der Ich-Erzählerin verweist auf die Absurdität und Willkür der Zensur zu Zeiten des Kalten Krieges und stellt die einander spiegelnden propagandistischen Argumente der beiden Antagonisten in komischer Weise heraus.⁷²

Frau gemeinsam in den fernen Osten der UdSSR zu ziehen, wo sich beiden die Möglichkeit der beruflichen Weiterentwicklung bietet. Vera selbst kehrt pflichtbewusst zu ihrer Familie zurück.

68 Magenau, Christa Wolf. 2003, S. 111.

69 Ebd., S. 115.

70 Dieser Meinung ist auch Schischinaschwili, Irina: Christa Wolfs „Moskauer Novelle“. In: Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik. Christa Wolf zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Sabine Fischer-Kania und Daniel Schäfer. München: Iudicum 2011, S. 63–70.

71 Dieses Gespräch scheint sich auch Jewgenija Kazewa eingepreßt zu haben, erwähnt sie es doch in sehr ähnlichem Wortlaut in ihrer bislang nur auf Russisch vorliegenden Autobiographie „Moi litschny wojenny trofej. Powest o schisni“ (2005) (vgl. Anm. 63). Für diesen Hinweis danke ich Sebastian Schlegel.

72 Auf russische Übersetzung und Rezeption der Werke Wolfs geht Walenski, Sowjetrussland. 1999, ein.

Zweitens nimmt in der „Moskauer Novelle“ eine literarische Technik ihren – wenn auch nach Wolf „hölzerne[n]“ und „ungeschickte[n]“⁷³ – Anfang, die die Autorin im Laufe ihres Schreibens weiterentwickelt und die neben der subjektiven Authentizität ebenfalls von Bedeutung für „Stadt der Engel“ ist: die Auseinandersetzung mit politisch-historischen Entwicklungen durch die konzentrierte Darstellung individueller zivilgesellschaftlicher Beziehungen. Anders als in der „Moskauer Novelle“ bewirkt diese Technik in „Stadt der Engel“ jedoch keine ideologisierende Vereindeutigung, sondern führt vielmehr die teilweise ambivalente Komplexität der verhandelten Themen vor. Eines dieser Themen ist die Rekapitulation der in der „Moskauer Novelle“ formulierten Vision eines „Zukunftsmenschen“, der sich auszeichne durch

„Brüderlichkeit. Mit offenem Visier leben können. Dem anderen nicht mißtrauen. Die Wahrheit sagen können. Arglosigkeit, Weichheit, Naivität nicht als Schwäche sehen. Lebenstüchtig sein heißt nicht mehr rückhaltlos über Leichen gehen“ (SdE 291).

Ähnlich wie beim erinnernden Umgang mit den Enthüllungen über Stalins Verbrechen bietet der Text auch hier eine doppelte Perspektive an. Einerseits schließt die Ich-Erzählerin an die kritische Perspektive Wolfs auf die „[t]raktathafte[]“⁷⁴ „Moskauer Novelle“ an. In gleicher Stoßrichtung wie die oben erwähnte Kritik Magenaus apostrophiert sie explizit ihr naives Festhalten an einer Vision der Brüderlichkeit, das den stalinistischen Terror ausblendet: „So etwas würde heute nicht mal mehr der dümmste, jüngste Autor schreiben! Ich schrieb das fünf, sechs Jahre nach Stalins Tod“ (SdE, 291). Dieses Beharren wider besseres Wissen verweist nicht zuletzt auch auf die ideologische Überformung des Brüderlichkeits-Begriffs, der seit den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts zu den „[e]motionale[n] Schlüsselbegriffe[n] des Sozialismus“⁷⁵ gehört und fester Teil des ‚Werte- und Verhaltenskodex‘ [ist], dessen Einhaltung die Partei von ihren Mitgliedern verlangt“.⁷⁶ Dieser aus einer (ideologie-)historischen Perspektive unternommenen und begründeten Selbstkritik steht andererseits Shenjas unbekümmert-unpathetischer Einwand: „Na und? [...] Wär doch ganz schön“ (SdE 291) gegenüber, der darauf hinweist, dass das in der „Moskauer Novelle“ ausbuchstabierte Ideal der „Brüderlichkeit“ durchaus auch eine humanitäre zivilgesellschaftliche Dimension jenseits der ideologischen Überformung besitzt. Diese Dimension wird im Gespräch der beiden Frauen vorgeführt: Begründet Shenja ihren Anruf mit der Behauptung, „sie wollte sich nur mal melden“, so durchschaut die Ich-Erzählerin dies als Ausflucht und fordert mit den Worten „Verstell dich nicht“ (SdE 289) ein offenes Gespräch ein, auf das Shenja sich auch einlässt. Dieses Gespräch ist von Beginn an in einem humorvoll-lebendigen, unaufgeregten Tonfall gehalten und macht die vertraute Beziehung der beiden Frauen deutlich, die auf gemeinsamen, individuellen Erinnerungen und Erlebnissen aufbaut. Die Freundschaft zwischen

73 Wolf, Naivität. 1999, S. 442.

74 Ebd., S. 443.

75 Danzer, Vertrauen und Verrat. 2012, S. 33.

76 Ebd., S. 72.

Shenja und der Ich-Erzählerin verweist, so meine abschließende These, auf das, was für die Ich-Erzählerin auch nach dem Ende der DDR als bewahrendes Potenzial ihrer politischen und moralischen Überzeugungen bestehen bleibt. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine eskapistische Verlagerung politisch-gesellschaftlicher Fragestellungen ins Privat-Persönliche. Denn das offene, freundschaftliche Gespräch zwischen Shenja und der Erzählerin, das die fatalen Fehlentwicklungen des (Sowjet-)Kommunismus ebenso zur Sprache bringt wie persönliche ideologische Vereinnahmungen, lässt sich als Gegenentwurf zu der nach dem Zweiten Weltkrieg in der SBZ offiziell verordneten, ideologisch aufgeladenen und ritualisierten deutsch-sowjetischen Freundschaft⁷⁷ verstehen, die im Sinne der sowjetischen Machtstabilisierung gerade nicht auf private und persönliche Kontakte setzte, wie Silke Satjukow festhält: „Nicht Beziehungen von Mensch zu Mensch sollten hier initiiert werden, sondern bereits vorhandene, überindividuelle und strukturelle Kontakte eine ephemere Bestätigung finden“.⁷⁸ Mit Danzer war der „deutsch-sowjetische Freundschaftsgedanke [...] in den antifaschistischen Gründungsmythos der DDR eingebettet“, und in seinen „ritualisierten Akklamationen [...] wurden Staats- und Parteiführer ebenso gepriesen wie die national und international verbreitete Gemeinschaft von Gleichgesinnten. Sie dienten der Einschwörung auf die ‚große Idee‘“.⁷⁹ Das Gespräch zwischen Shenja und der Ich-Erzählerin setzt stattdessen auf eine intersubjektive Verständigung über historische, gesellschaftliche und damit verknüpfte persönliche Entwicklungen jenseits eines institutionellen Rahmens, auf eine zivilgesellschaftliche Brüderlichkeit und Freundschaft, die für Revisionen und Reflexionen explizit offen gehalten wird: „Shenja, wie oft im Leben wird man ein anderer?“, fragt die Ich-Erzählerin und erhält zur Antwort: „Darüber müsse sie nachdenken. [...] Und damit doswidanja. (SdE 292). Eine Fortsetzung des Dialogs der beiden Figuren bleibt jedoch aus, denn „Shenja ist inzwischen gestorben“ (SdE 292). Die große Hoffnung auf eine andauernde Denk- und Erinnerungsbewegung wird somit durch die Endlichkeit individueller Freundschaften gebrochen, die die Ich-Erzählerin betrauert und die ihr gleichzeitig die eigene Vergänglichkeit vor Augen führt. Dieses im Text immer wieder auftauchende Vanitas-Motiv konturiert „Stadt der Engel“ als ein Alters- und Abschiedswerk Wolfs. Literatur, auch engagierte Literatur erhält hier weniger die Aufgabe, politische oder auch utopische Gehalte zu konservieren, als vielmehr Vergängliches als solches zu benennen, zu betrauern und ihm bestenfalls ein poetisches Denkmal zu setzen.

Sinnbildlich verdichtet wird diese poetologische Bestimmung des Textes durch das „Moskauer Adreßbuch“ der Ich-Erzählerin, in dem die Namen der verstorbenen Freunde aufbewahrt bleiben:

77 Vgl. dazu ausführlich Danzer, *Vertrauen und Verrat*. 2012, S. 33–73, und Satjukow, Silke: *Die „Freunde“*. In: *Erinnerungsorte der DDR*. Hrsg. von Martin Sabrow. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 2010, S. 53–65.

78 Satjukow, *Freunde*. 2010, S. 56.

79 Danzer, *Vertrauen und Verrat*. 2012, S. 66; 67.

„Eine Reihe von Gesichtern taucht vor mir auf, Moskauer, Leningrader, Menschen, mit denen du offen und rückhaltlos reden konntest. [...] So daß du eine Zeitlang dachtest, da seien doch so viele kluge kritische Menschen, dieses Riesenreich von innen her zu reformieren, und sie hofften es wohl selbst [...]. Eine Herkulesarbeit. ‚Utopie‘, sagt man heute, mit verächtlich heruntergezogenen Mundwinkeln. Du sahst ihre müden, entschlossenen Gesichter in den Redaktionen, in denen auf einmal ein anderer Geist wehte.

Kaum einer von denen ist noch da, in meinem Moskauer Adreßbuch ist ein Name nach dem andern ausgefallen. Ich scheue mich, sie zu streichen“ (SdE 293 f.).

Fazit

Ein Fazit zu Christa Wolfs „Stadt der Engel“ und der den Text auszeichnenden Erinnerungspoetik ziehen zu wollen, wäre übereilt. Für Moskau bzw. Russland aber lässt sich in aller Vorläufigkeit bilanzieren, dass sie in diesem Text nicht allein als Symbolorte der kommunistischen Utopie und als ein mit deren Desillusionierung verknüpfter Erinnerungsort konturiert werden. Wolf nutzt ihr Narrativ dazu, die russischen Freundschaften der Ich-Erzählerin nochmals zu vergegenwärtigen. Neben Shenja sind dies etwa Lew Kopelew, Efim Etkind, das Ehepaar Ossip und Nadeschda Mandelstam, um nur einige zu nennen. Diese Freundschaften lassen Moskau und Russland in „Stadt der Engel“ eben nicht nur als Inbegriff einer abgelegten Ideologie, sondern, mit Tanja Walenski gesprochen, auch als „zweite Heimat“ und „Sehnsuchtsland“ Wolfs deutlich werden.⁸⁰ Die Verlagerung auf die interpersonelle Ebene plausibilisiert einerseits den immer wieder formulierten Abschiedsschmerz der Ich-Erzählerin als persönliche Trauer. Gleichzeitig weist sie die Literatur als Medium der Erinnerungs- und Trauerarbeit aus. Wolf knüpft damit an poetologische Positionen der sogenannten Erinnerungsliteratur an, die sich unter anderem auch bei Uwe Timm, Günter Grass und Ulla Hahn finden.⁸¹ Neu ist jedoch der Gegenstand des Erinnerns und Gedenkens bei Wolf: Die Erinnerungen an die Katastrophen des 20. Jahrhunderts stehen im Zeichen der Trauer über das Ende einer Hoffnung auf Alternativen. Der literarische Text wird zu einem Ort des Gedenkens jenseits ideologischer Zuschreibungen, aber mit einer deutlich für die DDR als ernstzunehmenden historischen Ort votierenden Stimme.

80 Walenski, Sowjetrussland. 1999, S. 121.

81 Vgl. zum Komplex der Erinnerungsliteratur bes. nach 1989: Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung. Hrsg. von Fabrizio Cambi. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008; Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Hrsg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Göttingen: v+r unipress 2010.

IV

RÄUME – REZEPTION – STIMMEN

Tanja Walenski

Unterwegs mit Christa Wolf im (sowjet-)russischen Raum – zu Biographie, Rezeption und „Medea. Stimmen“

„Das Bedürfnis, auf eine neue Art zu schreiben, folgt, wenn auch mit Abstand, einer neuen Art, in der Welt zu sein. In Zeitabständen, die sich zu verkürzen scheinen, hört, sieht, schmeckt ‚man‘ anders als noch vor kurzem. Ein Wechsel der Weltempfindung ist vor sich gegangen, der sogar die unantastbare Erinnerung antastet; wieder einmal sehen wir die ‚Welt‘ – aber was heißt das: Die Welt? – in einer anderen Beleuchtung; auch Lebensgefühle scheinen heutzutage weniger dauerhaft als in früheren Zeiten.“

Christa Wolf, 1968¹

Mit ihrem letzten Werk „Die Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ (2010) hat die Autorin einen autobiographischen Text vorgelegt, der sie als Ich-Erzählerin zunächst in den USA verortet, 1992 in Los Angeles. Es ist nicht Wolfs erste Reise auf den amerikanischen Kontinent; der Text perspektiviert sie aber einmal mehr im Spannungsfeld zwischen Ost und West, da Christa Wolf gerade in den USA ihre Freundschaften zu Russen, ihre Beziehungen zu Sowjetrußland und ihre Reisen dorthin erinnert und in zahlreichen Passagen festhält.² „Waren die Hopi ein unter-

1 Wolf, Christa. Lesen und Schreiben (1968). In: Dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959 – 1985. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1987, S. 463.

2 Gerhard Wolf plant, 2014 im Suhrkamp Verlag Christa Wolfs Reiseaufzeichnungen herauszugeben, die während ihrer Aufenthalte in der UdSSR entstanden sind: „Wer wir sind und wer wir waren – Moskauer Tagebücher 1957 – 1989“. Der Band wird ferner Auszüge aus der Korrespondenz mit den russischen Freunden Lev Kopelev und Efim Êtkind sowie Dokumente und bislang unveröffentlichte Fotos enthalten und von Anmerkungen Gerhard Wolfs begleitet sein. Durch Mitarbeit an dem Band konnte bereits in einen Teil der Manuskripte Einsicht genommen werden. Die Zitate im Folgenden mit freundlicher Genehmigung von Gerhard Wolf, abgekürzt: Wolf, Moskauer Tagebücher 2014; vgl. auch: Walenski, Tanja: Christa Wolf und Sowjetrußland 1945 – 1991. Frankfurt/M.: Peter Lang 1999. Die Arbeit hatte neben biographischen Aspekten die Rezeption der Werke Christa Wolfs in der UdSSR untersucht, und zwar derjenigen, die russisch-sowjetische Motive

gehendes Volk?“, fragt sie zuletzt während einer Exkursion in das Indianerreservat in Arizona, und sie ruft sich – vor der Auflösung der DDR und der UdSSR – den dreistündigen Dialog mit dem sowjetischen Botschafter in Berlin im März 1990 ins Gedächtnis zurück.³ In dem ihr eigenen „Prinzip Erinnerung“⁴ wird dabei der Blick auf Christa Wolfs ausgeprägte wie komplexe raumzeitliche Denkstruktur freigegeben:

„MANCHMAL MÖCHTE ICH DOCH WISSEN, WIE DIE ZEIT-SCHICHTEN, DURCH DIE ICH GEGANGEN BIN UND DIE ICH MÜHELOS DURCHSTOSSE, IN MEINEM INNEREN ANGEORDNET SIND: WIRKLICH ALS SCHICHTEN, SÄUBERLICH ÜBEREINANDER? ODER ALS EINE WIRRE MASSE VON NEURONEN, AUS DER EINE KRAFT, DIE WIR NICHT KENNEN, DEN JEWEILS ERWÜNSCHTEN ROTEN FADEN HERAUSZIEHT?“⁵

Während ihres Aufenthaltes in den USA arbeitet die Autorin an dem Roman „Medea. Stimmen“, der 1996 publiziert wird.⁶ Für die Revision des Jahrtausende alten Mythos oder, anders formuliert, für die Loslösung der Medea-Figur aus ihrer Verkennung, geht Christa Wolf ebenfalls tief durch Zeitschichten hindurch. Am Ende begegnet ihr eine Medea, ihre Medea, „die ‚Barbarin aus dem Osten‘“⁷, die weder in Kolchis im Osten noch in Korinth im Westen den Ort für ein humanes Leben findet – woran sich die Frage nach dem Wesen des „Weltbewusstseins“⁸ und der existenziellen Sinnstiftung der literarischen Figur sowie der Autorin anschließen lässt.

Das Zitat von Elisabeth Lenk, das Christa Wolf dem Prolog und Text vorangestellt hat, gebraucht das Bild der russischen Holzpuppen, der Matrioschki. Sie stehen, ineinander gebaut, für einen Chronotopos – die Verschmelzung von Raum und Zeit:

„Achronie ist nicht das gleichgültige Nebeneinander, sondern eher ein Ineinander der Epochen nach dem Modell eines Stativs, eine Flucht sich verjüngender Strukturen. Man kann sie auseinanderziehen wie eine Ziehharmonika, dann ist es sehr

beinhalten: „Moskauer Novelle“, „Der geteilte Himmel“, „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“ und „Störfall“. 1996 schrieb Christa Wolf, sie wolle wichtige Teile ihrer „Biographie, die mit der Sowjetunion oder Russland und vor allem mit den Menschen dort zu tun haben, vielleicht einmal selbst beschreiben“ (ebd. S. 17). In ihrem letzten großen Werk gibt sie weiter Auskunft: Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp 2010. Im Folgenden abgekürzt mit: Wolf, Stadt der Engel. 2010.

3 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 401 ff.

4 Vgl.: Das ‚Prinzip Erinnerung‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Hrsg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010.

5 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 351.

6 Wolf, Christa. Medea. Stimmen. Roman. München: Luchterhand 1996.

7 Christa Wolf an Heide Göttner-Abendroth, Santa Monica, 13.10.1992. In: Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Hrsg. von Marianne Hochgeschurz. Berlin: Janus Press 1998, S. 22.

8 Volker Braun: Leibhaftig. Weltbewusstsein und Ermutigung. In: Süddeutsche Zeitung vom 3./4.12.2011, S. 19.

weit von einem Ende zum anderen, man kann sie aber auch ineinander stülpen wie die russischen Puppen, dann sind die Wände der Zeiten einander ganz nah.“⁹

Die Matrioschki sollen hier in ihrer vereinfachten 3D-Symbolik Inhalt und Aufbau des Beitrags markieren: Eine Matrioschka, visualisiert eine Puppe in der Puppe in der Puppe, die sich von der Äußeren zur Inneren immer weiter verkleinert und die sich entweder hintereinander oder ineinander stellen lassen – dieses Verschachtelungsmodell versinnbildlicht eine räumliche Perspektive. Dabei wird Literatur methodisch als Handlungs- und Symbolsystem konzeptualisiert¹⁰: In der (post-) sowjetischen Gesellschaft sind dies die Kontexte der Texte Christa Wolfs, also das soziale Handeln mit ihnen: Hierzu gehören die Übersetzungen und die Auflagenhöhe, die Entscheidungen über den Zeitpunkt der jeweiligen Publikation und die allgemeine Rezeption. Die Reisen Christa Wolfs in die UdSSR veranschaulichen biographische Verortungen der Autorin; hingegen wird für das Symbolsystem Literatur ihr Roman „Medea. Stimmen“ analytisch-hermeneutisch gefasst. Dabei sollen Überlegungen zur Dialogizität und zum Chronotopos des sowjetischen Altphilologen Michail Bachtin (1895 – 1975) zum Tragen kommen und der Text schließlich auch mit den raumtheoretischen Überlegungen von Bachtins Landsmann und Zeitgenossen, des Semiotikers Jurij Lotman (1922 – 1993), im Ansatz als *fiction of space* befragt werden.¹¹

Teil Eins, sozusagen die äußere russische Puppe, beginnt mit einem Blick auf russisch-sowjetische Inspirationen und Prägungen in Christa Wolfs Leben. Sie verstehen sich angesichts der Quellenlage¹² als ausgewählte Probebohrungen unter dem Aspekt Bachtins, der den „Lebensweg eines nach der wahren Erkenntnis suchenden Menschen“¹³ einmal als einen Chronotopos beschrieb. Ein Lebensweg ist mit der Bewegung in Räumen verbunden, in geographischen, sozialen und politischen Räumen, während einer konkret datierbaren Zeitspanne. Wird in der Literaturwissenschaft an einer schlüssigen Methodik gearbeitet, um analytisch den Raum in der Narration fruchtbar zu machen¹⁴ – das wurde für den Gegenstand der Zeit bereits geleistet – so können auch in Biographien räumliche Überlegungen fruchtbar sein. Leben und Werk

9 Eingangszitat. In: Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*. Roman. München: Luchterhand 1996.

10 Vgl. Walenski, Tanja: *Verweigerter Entstalinisierung. Die Beziehungen des ‚Literatursystems DDR‘ zur Sowjetunion 1961 – 1989*. Frankfurt/M.: Peter Lang 2008, S. 9 ff.

11 Vgl. Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008; Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1973; vgl. den Definitionsversuch von Hallet, Wolfgang: *Fictions of space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution*. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript 2009, S. 108. Vgl. ferner: „Spatial Turn“: *Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hrsg. von Jörg Döring und Tristan Thielmann. Bielefeld: Transcript 2008.

12 Vgl. FN 1.

13 Bachtin, *Chronotopos*. 2008, S. 56 f.

14 Vgl. Hallet/Neumann 2009.

einer Autorin oder eines Autors sind vielschichtiger und komplexer darstellbar unter entsprechenden Fragestellungen: Wie sieht deren subjektive „Vermessung der Welt“ in Reisen und Aufhalten aus, ihre Raumerfahrung und -wahrnehmung in Bewegungsprozessen, ihre persönlichen touristischen Interessen in ihrer Wiederholung oder Einmaligkeit? Wie beschreiben sie dabei Innenräume und Außenwelten, oder: Innenwelten – Außenräume? Wie ist ihr Erleben von Fremdem und Vertrautem und nicht selten die Rolle als Grenzgänger oder Grenzüberschreiter? Welche Bedeutung haben Heimat, Flucht und Vertreibung im Lebensverlauf? Und wie werden beispielsweise unauslöschliche *mental maps*, die Topographien im Kopf, in einem Roman oder in einer Erzählung verarbeitet und abgebildet?¹⁵ Im günstigen Fall lässt sich an manche Texte – wie hier bei „Medea. Stimmen“ – ein ternäres Raummodell anlegen, das biographische Rückschlüsse erlaubt. An Texte also, die neben den Orten der Handlung und konkreten Raummetaphern – folgt man Lotman und Bachtin – in der Semantisierung und weitergreifenden Semiotisierung ein übergeordnetes Kulturmodell und die Weltempfindung, das Welterleben der Autorin präzisierbar machen. Tragen zwei Werke Christa Wolfs explizit raummetaphorische Titel, nämlich „Der geteilte Himmel“ und „Kein Ort. Nirgends“, so imaginiert „Medea. Stimmen“ einen Resonanzraum und potentiellen Dialog; der Titel assoziiert überdies den Zeitraum der Antike. Im weiteren Kontext dieses Romans stehen die USA und Bundesrepublik „im Westen“ sowie die UdSSR und die DDR „im Osten“ als zwei Erfahrungsräume und Aufenthaltsorte der Autorin. Hingegen war Christa Wolfs Reise nach Griechenland 1980 als eine Zeitreise perspektivierbar, die die Autorin aus der Moderne des 20. Jahrhunderts zurückführte ins Klassische Altertum mit seinen Mythen, und die sie zu ihrer Erzählung „Kassandra“ (1983) inspirierte. Für „Medea. Stimmen“ unternahm die Autorin einen noch weiteren Weg: Den „Gang in die Tiefe der Zeit“ trat sie nach eigenen Aussagen an mit „einem entschlossenen Sprung über die Geschichts- und Schriftgrenze hinweg, in die Vor-Geschichte, dorthin wo nichts aufgeschrieben werden konnte“¹⁶. Nach sozusagen raumbiographischen Überlegungen in Teil Eins nimmt Teil Zwei dieses Aufsatzes Christa Wolfs literarisches Werk im russischen Raum in den Blick: die Rezeption ihrer Texte in der Sowjetunion und in der Russischen Föderation seit 1991, insbesondere „Medea. Stimmen“ (1996). Und die „Kernmatrioschka“ schließlich fragt, Teil Drei, mit Bachtin und Lotman nach Struktur- und Sinnmustern der fiktionalen Welt der Autorin in ihrem poetischem Raumroman.

15 Vgl. Christa Wolfs „Kindheitsmuster“ (1976). Mental maps als die Landschaften, die das Individuum in sich trägt, die nicht vermessenbar sind, sondern imaginär und virtuell, „gewissermaßen die Welt, die jeder mit sich herumträgt“. Sie implizieren „so viele Räume wie es Sichtweisen ... gibt, und auch Macht- und Herrschaftszusammenhänge, die das administrative Gerüst und die hierarchische Ordnung für dauerhafte Lebenswelten abgegeben hatten, sind darin verarbeitet, haben sich sedimentiert“: Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. Frankfurt/M.: Fischer 2009, S. 243 ff.

16 Wolf, Christa: Von Kassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten. Mai 1997. In: Hochgeschurz, Medea. 1998, S. 12.

1 Biographische Verortungen

Seit ihrer Jugend in der SBZ hatte Christa Wolf eine enge Beziehung zu Russen, zur russisch-sowjetischen Literatur und zur Sowjetunion entwickelt. Entsprechende Lektürehinweise, politische Statements, Begegnungen und langjährige Freundschaften sowie zahlreiche Reiseeindrücke – sie ziehen sich wie ein roter Faden und über ein halbes Jahrhundert durch ihre fiktiven und autobiographischen Texte.¹⁷ Noch 2010, ein Jahr vor ihrem Tod, berichtet die Autorin in „Stadt der Engel“ wie sie im Ocean Park in Los Angeles von einer „Erinnerungswoge“ überspült wurde, als sie bei einer Gruppe russischer Emigranten deren Sprache und „das Wort ‚Moskau‘“¹⁸ hört. 2001 vermerkt sie über ein Frühstück: „Gerd hat ... Buchweizengrütze (gemacht), die wir nebst ihrer authentischen Herstellungsart einst in Moskau kennengelernt haben ... und jetzt in jedem Bioladen kaufen können.“¹⁹ *Tasting Russia with grečnevaja kaša* möchte man sagen und gleichwohl an die in einem Brief erwähnte „Buchweizengrütze zu Schnitzel und Sahne“ erinnern; Familie Wolf aß sie 1970 im Schriftstellerdomizil Komarowo bei Leningrad, nahe des Meeres und der Grabstätte von Anna Achmatova.²⁰

Kriegsende 1945: Das deutsche Territorium wird durch neue Grenzziehungen reduziert, umkartiert und in neuen Herrschaftsräumen politisch reorganisiert. Mit der Flucht aus Landsberg an der Warthe nach Gammelin in Mecklenburg, einem Weg, der über 300 km nordnordwestlich aus einer mittelgroßen Stadt aufs Land führt, verliert Christa Wolf ihre Heimat und wird auch ideologisch orientierungslos.

17 Vgl. Walenski, Wolf. 1999. Nachweisbar sind Christa Wolfs Lektüre von A. A. Achmatova, Č. T. Ajtmatov, J. V. Bondarev, M. A. Bulgakov, A. P. Čechov, F. M. Dostojevskij, I. G. Ęrenburg, V. M. Inber, F. V. Gladkov, N. V. Gogol, M. Gor'kij, D. A. Granin, V. P. Katajev, J. P. Kazakov, V. V. Majakovskij, A. S. Makarenko, G. E. Nikolajeva, V. V. Ovečkin, B. L. Pasternak, K. G. Paustovskij, M. M. Prišvin, V. G. Rasputin, K. M. Simonov, A. I. Solženicyn, V. F. Tendrjakov, L. N. Tolstoj, J. V. Trifonov, L. J. Ulickaja, E. I. Zamjatin. Umgekehrt verglichen deutsche und russische Literaturwissenschaftler bestimmte Texte von Christa Wolf mit Werken von Č. Ajtmatov, F. M. Dostojevskij, V. M. Garšin, V. S. Grossman, V. G. Rasputin und L. N. Tolstoj.

2013 nennt Gerhard Wolf als das „russische Lieblingsbuch“ seiner Frau Bulgakovs „Meister und Margarita“. Christa Wolf selbst bemerkte: „(M)eist wirkt Literatur auf eine indirekte Art, indem sie das Weltbild des Lesers, seine Weltsicht, langsam differenziert und womöglich verändert“: Wolf, Christa: Zum Erscheinen des Buches ‚Kassandra‘. Gespräch mit Brigitte Zimmermann und Ursula Fröhlich (1983). In: Wolf, Dimension. 1987, S. 930. Persönlich kennen lernte Christa Wolf die Autoren Ajtmatov, Bondarev, Granin, Tendrjakov, Trifonov und Simonov.

18 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 72.

19 Wolf, Christa: Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert. 2001 – 2011. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2013, S. 18.

20 Vgl. Brief Christa Wolfs an Brigitte Reimann vom 16.07.1970. In: Reimann, Brigitte/Wolf, Christa: Sei begrüßt und lebe. Eine Freundschaft in Briefen 1964 – 1973. Berlin: Aufbau 1995, S. 76 f. BuchWeizen, hier „Nahrung für Schriftsteller“, lat. Fagopyrum, wurde bereits in der Kiewer Rus angebaut und ist bis heute fester Bestandteil der russischen Küche.

Den Erstkontakt mit Russen und der russischen Sprache erlebt sie in durchdringender Angst vor den „Trupps marodierender und vergewaltigender sowjetischer Soldaten der Roten Armee“²¹; in der Folgezeit der 1950er Jahre überwiegen die guten Erfahrungen mit dem „Großen Bruder“ in der SBZ, in der die Familie verbleibt. Die von den Besatzern vermittelte marxistisch-kommunistische Wirtschafts- und Gesellschaftstheorie bildet sich für die junge Frau zum existenziellen Bezugssystem aus, das nach der nationalsozialistischen Verblendung als Mädchen ein Glaubensvakuum füllt und eine langjährige Sinnstiftung mit hohem Utopiepotential generiert. Der Sieg der sowjetischen Truppen sei ihr, so die Autorin später, ab einem bestimmten Punkt „nicht nur als erwünscht“, sondern „als rettend“²² erschienen. Jedoch werden der Stalinismus in der UdSSR und die inhumanen Auswüchse des realexistierenden Sozialismus in den Folgejahren zu einer die Autorin dauerhaft quälenden Lebensfrage. Funktioniert die Staatsideologie in Diktaturen auf anderen Kontinenten bis heute, so litt Christa Wolf am Scheitern der DDR und setzte sich zeitlebens damit auseinander:

„WIE SOLL ICH IHNEN ERKLÄREN, DASS MICH KEIN ANDERES FLECKCHEN ERDE AUF DIESER WELT SO INTERESSIERT WIE DIESES LÄNDCHEN, DEM ICH EIN EXPERIMENT ZUTRAUTE.“²³

In ihrem Text „Stadt der Engel“ macht sie den Sozialismus als subjektiven Erinnerungsraum rekonstruier- und beschreibbar und gewährt Einblicke in ihr individuelles, aber auch in das kollektive Gedächtnis ihrer Generation. Die Ich-Erzählerin zitiert eine Notiz des ungenannten „Lieblingsessayisten“ ihres Bekannten Peter Gutman in den USA, die sie aufbewahrt hat:

„Ich leugne die Schrecken des Gulag nicht und mich eckelt vor allen, die ihre stalini-stische Vergangenheit leugnen, aber der Kommunismus war eine ungeheure Hoffnung. Es gibt im Marxismus – das ist sehr jüdisch – eine verrückte Überschätzung des Menschen. Er bringt uns dazu zu glauben, wir seien Wesen, die zur sozialen Gerechtigkeit fähig wären. Ein schrecklicher Irrtum, den zig Millionen Menschen

21 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 293. Ihre Erinnerungen daran verarbeitet Wolf, über zwanzig Jahre später, zuerst in „Kindheitsmuster“, über weitere russische Begegnungen und Erfahrungen berichtet sie ebenfalls oft mit großem zeitlichen Abstand. „Erinnerungen (können) keine wirklichkeitsgetreuen Abbilder des Vergangenen schaffen“, schreibt Carsten Gansel in seinem Vorwort. „Es ist immer nur eine teilweise, unvollständige ... Re-Konstruktion der Vergangenheit möglich. Der Blick auf das Vergangene ist durch jene aktuelle Situation bestimmt, in der erinnert wird“: Gansel, Carsten (Hg.): Gedächtnis und Literatur in den geschlossenen Gesellschaften‘ des Realsozialismus zwischen 1945 und 1989. Göttingen: V&R unipress 2007, S. 7. In den zu erwartenden Moskauer Tagebüchern – Aufzeichnungen, die der Spontaneität im unmittelbaren Erleben vor Ort geschuldet sind – gibt Wolf Informationen auf der Zeitebene der Gegenwart. Rückblicke und Einblicke können somit in weiteren (erinnerungstheoretischen) Untersuchungen „abgeglichen“ werden.

22 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 293.

23 Ebd., S. 289.

*mit ihrem Tod bezahlt haben, aber eine generöse Idee und ein großes Kompliment an die Menschheit.*²⁴

Nach dem XX. Parteitag der KPdSU 1956, mit dem Nikita S. Chrusčev eine Phase der Entstalinisierung eingeleitet hatte, reist Christa Wolf 1957 erstmals nach Moskau und von dort nach Armenien.²⁵ Es sind Flugreisen, die mit dem Erleben von räumlicher Entfernung in relativer Geschwindigkeit und mit der Überwindung von Zeitzonen verbunden sind. Vor Ort bekommt sie, wie auch in den Folgejahren, einen Eindruck von der Alltagsbewältigung der Sowjetbürger. Sie sieht die Wirklichkeit von vierzig Jahren zentraler Planwirtschaft für eine Bevölkerung auf einem Territorium, das 220mal größer als der ostdeutsche Staat ist und sich über die halbe Erdkugel erstreckt. Die vergleichsweise winzige und junge DDR mit ihrem ersten Fünfjahrplan, der noch offenen Grenze und dem Interzonenhandel hat völlig andere, das Gefälle im Lebensstandard erklärende Ausgangsbedingungen. In ihren Reiseaufzeichnungen erwähnt Christa Wolf die schlechte Kleidung der Sowjetbürger und die dem Mangel geschuldeten Warteschlangen, in denen für ein einziges Produkt wie Stiefel oder Waschmittel bis zu einem halben Tag angestanden und der massive Verlust an Lebenszeit in Kauf genommen werden muss. Auch registriert sie, wie noch in späteren Jahren, einen hohen Alkoholkonsum im Land und dokumentiert die „allgemeine Müdigkeit“ der jüngeren Generation, die nunmehr seit Jahrzehnten „auf ein besseres Leben gehofft“ habe.²⁶ Dieses Leben findet nicht zuletzt in der räumlichen Beengtheit sogenannter Kommunalkas statt, städtischen Altbauwohnungen, in denen die Privatsphäre zugunsten einer Zwangsgemeinschaftlichkeit aufgehoben ist: „Er lebt“, notiert Christa Wolf von dem Mitarbeiter des sowjetischen Schrift-

24 Ebd., S. 331. Vgl. Alexijewitsch, Swetlana: *Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus*. München: Hanser 2013, S. 10 ff. Die Autorin spricht in ihrer dokumentarischen Prosa von der „Narkose der Idee“, der „Idee“, mit der der Homo sovieticus (der „krasnyj čelovek“), sie selbst eingeschlossen, im Universum des Staates über Generationen „verwachsen“ war. Dessen Zusammenbruch habe einen Rausch der Freiheit ausgelöst, der keine Befähigung zur Freiheit gewesen sei. Mit ihrem konstitutiven Merkmal, die „Wahrnehmung der Welt über die Stimme“, lässt die Autorin Menschen mit Namen zu Wort kommen, Individuen sprechen und sie von ihren Einzelschicksalen aus der sowjetischen Epoche und der neuen Zeit berichten und reflektieren. „Aus all diesen Stimmen ergibt sich ein Chor, ein vielstimmiger Chor, mehr noch: es ist so etwas wie das Selbstgespräch, der innere Monolog einer zu Atem und wieder zu sich selbst kommenden Gesellschaft“ (Laudatio von Karl Schlögel zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 2013). Vgl. im Kontext Punkt 2 dieses Beitrags.

25 Für die Innenpolitik der DDR zeitigt die Geheimrede keine unmittelbaren Konsequenzen, sie wird erst 1990 im Dietz-Verlag publiziert; vgl. die politische Biographie von Magenau, Jörg: *Christa Wolf*. Berlin: Kindler 2002, S. 81 ff. Auch Sonja Hilzinger setzt sich mit den Ereignissen in Partei und Staat in den 1950er Jahren und den Reaktionen der Autorin darauf auseinander: Hilzinger, Sonja: *Christa Wolf. BasisBiographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 24 ff.

26 Wolf, Moskauer Tagebücher 2014: 2. Reise, 1.6.1959.

stellerverbandes, Vladimir Steženskij, „mit seiner Frau in einem Zimmer zusammen. [...] Auch in die riesigen Neubauten am Stadtrand werde meist eine Familie in ein Zimmer eingewiesen: Pro Person 5qm. [...] Wie gut geht es uns!“²⁷ Vor dem Hintergrund der ersten Bilder und Informationen fragt sie: „Welches sind die Kriterien für ‚Menschlichkeit‘ in unserer Zeit? Was ist es denn, was den Menschen zum Menschen macht? ... Das sind Fragen für die Literatur.“²⁸ Nichtsdestotrotz berichtet sie auch von Fröhlichkeit und Lebensfreude und bemerkt: „Ich könnte hier einige Zeit leben und würde mich nach und nach heimisch fühlen“²⁹. Auf sprachliche Grundkenntnisse aufbauend – sie kann Kyryllisch lesen und schreiben –, fasst sie den „Entschluß, Russisch zu lernen“³⁰.

Auf ihrer zweiten Reise 1959 hält sie gleich zu Anfang fest:

„Im Flugzeug stellt Strittmatter Betrachtungen über die Relativität von Raum und Zeit an: Wenn man vom Fenster aus auf den Flügel des Flugzeugs schaut, scheint sich, je weiter der Blick zur Spitze wandert, das Flugzeug umso langsamer zu bewegen. Vorausgesetzt, daß man mit einem Auge noch ein Stück Land als Richtpunkt erhascht. Blickt man genau auf ... den Flügel am Rumpf ..., hat man überhaupt nicht das Gefühl der Bewegung.“³¹

Die Eindrücke der beiden Moskau-Aufenthalte inspirieren Christa Wolf zu ihrem ersten literarischen Text, der „Moskauer Novelle“ (1961). In sie fließt die Bekanntschaft mit einem bulgarischen Autor in den 1950er Jahren als auch die mit Steženskij ein.³² Der Abschied der ostdeutschen Protagonistin Vera in Moskau, d. h. deren als innere Notwendigkeit empfundene Entsagung einer Liebesbeziehung mit dem Sowjetbürger Pawel, gestaltet die Autorin am Ende der Novelle als eine Bewegung im Raum. Sie lässt Vera eine Distanz zurücklegen, und der Rezipient nimmt visuell

27 Wolf, Moskauer Tagebücher 2014: 2. Reise, 1.6.1959. Die von der Kollektivierung in der UdSSR in den 1930er Jahren ausgelöste Landflucht und die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg hatten für einen dramatischen Wohnraummangel in den Städten gesorgt. Altbauwohnungen wurden zu Kommunalkas umfunktioniert, in denen sich mehrere Familien, jede in einem Zimmer, Bad und Küche teilten. Nur sehr langsam begann sich mit der Geburtsstunde von Plattenbauten in den 1950er Jahren, die sogenannten fünfstöckigen „Chruščevkas“, die Lage zu entspannen. Kommunalkas waren bis in die 1990er Jahre für einen Großteil der städtischen Bevölkerung die einzig mögliche Wohnform. Vgl. auch Schlögel, Karl: Kommunalka oder Kommunismus als Lebensform. In: Ders.: Die Mitte liegt ostwärts. Europa im Übergang. München/Wien: Hanser 2002, S. 124 ff.

28 Ebd.: 1. Reise, 21.6.1957.

29 Ebd.: 1. Reise, 11.6.1957.

30 Ebd.: 1. Reise, 21.6.1957. Russisch war in der SBZ – Christa Wolf hat 1949 in Bad Frankenhausen Abitur gemacht – kein Pflichtfach im Schulunterricht, sie hatte erst im Studium Russischunterricht. Auf ihrer 4. Reise am 22.10.1966 räumt sie ein: „Weitgehende Sprachlosigkeit und Taubheit in einem Land, dessen Sprache man so schlecht versteht und spricht wie ich das Russische.“

31 Ebd.: 2. Reise, 17.5.1959.

32 Gespräch mit Gerhard Wolf im Oktober 2013.

dabei die Perspektive Pawels ein. Die Raumimagination umfasst die Vorwegnahme des Flugzeugstarts, das „Sich-aus-den-Augen-verlieren“, und sie antizipiert den Grenzübertritt:

„Pawel drückte ihr beide Hände. Sie zog seinen Kopf zu sich herunter und küsste ihn auf die Stirn. Dann nahm sie ihre Tasche auf und ging, immer kleiner werdend, ohne sich umzusehen über das Flugfeld.“³³

Zwischen 1957 und 1989 reist Christa Wolf zehnmal in die Sowjetunion, viermal ist ihr Mann Gerhard dabei. Sie lernt die russische und armenische, die ukrainische und die georgische, die litauische und die lettische Unionsrepublik kennen. Innerhalb der sowjetischen Hemisphäre bewegt sie sich dabei in unterschiedlichen Topographien: Am Rande landschaftlicher Weite und in städtischer Enge, an zwei Meeresküsten – der Ostsee am Finnischen Meerbusen und dem Schwarzen Meer – sowie im Bergstaat Armenien. Dort ist sie an einer Exkursion zum Sewansee beteiligt, der auf 1900m liegt und von dem ihr der Blick auf den über 5000m hohen Berg Ararat im Gedächtnis haften bleibt.³⁴ Armenien, schreibt sie, ein „sehr fremdes Land, sehr fremde Menschen.“³⁵ 1968 haben Christa und Gerhard Wolf die Gelegenheit, die „aus der Zeit gefallene“ Stadt Gor’kij, heute wieder Nižnij Novgorod, während einer Flussreise auf der Wolga zu besuchen.³⁶ Die architektonisch reiche Kaufmannsstadt aus dem 13. Jahrhundert an der Einmündung der Oka in die Wolga bildete von 1932 bis 1990 eine geschlossene Stadt im geschlossenen System, ein, mit Foucault gesprochen, heterotoper Ort, gleichzeitig in und außerhalb des gesellschaftlichen Raumes. Gor’kij, benannt nach dem literarischen Sohn der Stadt, war folglich nur mit Sondergenehmigung zu besuchen oder, wie im Falle Wolf, im Rahmen einer offiziellen Schriftstellerveranstaltung. Sie selbst waren vor oder während ihrer Reise nicht über den Geheimstatus der Stadt – bedingt vor allem durch die Produktion von Atom-U-Booten und MiG-Kampfflugzeugen – unterrichtet worden, und nichts erschien ihnen außergewöhnlich.³⁷

Während ihrer Aufenthalte in der UdSSR erlebt und sieht die Autorin Flüsse: die Moskva und die Neva, den Dnepr und die Memel, und eben die Wolga, den mächtigen

33 Wolf, Christa: Moskauer Novelle. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1962, S. 108.

34 Vgl. Brief Christa Wolfs an Lew Kopelew vom 28.11.1969.

35 Wolf, Moskauer Tagebücher 2014: 1. Reise, 17.6.1957.

36 Schlögel, Karl: Das Wunder von Nishnij. In: Ders.: Promenade in Jalta und andere Städtebilder. München: Hanser 2001, S. 112 – 125: Über „eine der schönsten Städte Rußlands“ schreibt Schlögel u. a.: Der „Flug- und Flußhafen ... darf nicht von jedermann angesteuert werden. [...] Die Stadt der Verbannung Sacharows war selber eine verbannte Stadt. [...] Aus einem Marktplatz der Welt wurde eine geschlossene Stadt, aus dem Knotenpunkt am Strom die verbotene Zone, aus der dritten Hauptstadt Rußlands ein militärisch-industrieller Komplex“ (ebd. S. 114).

37 Gespräch mit Gerhard Wolf im September 2013. Auch Max Frisch, der in seinem „Tagebuch 1966 – 1971“ über die gemeinsame Wolga-Fahrt berichtet, scheint keine Kenntnis vom Sonderstatus der Stadt gehabt zu haben.

Strom Russlands: mythisch, wasserreich, tausende Kilometer lang und seit jeher eine wichtige Verkehrsader. „Die vielen Schleusen. Dörfer und Kirchen, die vorbeischwimmen; [...] Manchmal erweitert sich die Wolga durch Stausee zum Meer, man sieht kaum Ufer.“³⁸ Während eines Urlaubsaufenthaltes 1966 in Gagra und Suchumi am Schwarzen Meer, heute die Region Abchasien, gewinnt die Autorin einen Eindruck von dem sich noch weiter in den Süden erstreckenden, antiken Territorium Kolchis, der Heimat Medeas. Jahrzehnte später, während der Arbeit am Mythos, lässt sich der „Süden“ als Handlungsort in „Osten“ umschreiben: „Ja, im Schwarzen Meer hast du auch gebadet, es war deine erste Bekanntschaft mit dem Süden, die Orangen leuchteten in den Gärten aus dem tiefgrünen Laub.“³⁹ Als das Meereslicht einmal den Raum im Hotel flutet, notiert sie schlicht: „Blaues Zimmer“⁴⁰. Doch in die wahrgenommene Farbtintensität während des Urlaubs mischen sich Grautöne:

„Eine geistige Erneuerung des Marxismus wird aus der SU wahrscheinlich kaum kommen – zuwenig Gärung, zuviel Resignation. Zuviel Leiden wahrscheinlich hinter ihnen, sie sind erschöpft. Zu groß die Trägheit des riesigen Landes, die sie ja bei jedem Schritt hinter sich herziehen müssen.“⁴¹

Tatsächlich nimmt Christa Wolf damit die These Karl Schlögels vorweg, dass das System UdSSR an der Raumbewältigung gescheitert sei. Der Sowjetkommunismus habe „nie die Kraft besessen“, „einen stabilen, aus sich herauslebenden und souveränen Raum zu produzieren“, in dem eine wirkliche Vergesellschaftung mit und durch eine gewachsene Zivilgesellschaft möglich gewesen ist. Das „weite Land“ sei zusammengehalten worden von einem transnationalen, imperialen und bürokratischen Gerüst – der Macht und ihrem Apparat –, das im Zustand der „Erschöpfung“ und der „Überforderung“ dann entsprechend mühelos demontiert werden konnte.⁴²

Ziele und Aufenthaltsorte der Autorin während ihrer UdSSR-Reisen in den vierzig Jahren sind vorzugsweise Zentren und weniger deren Peripherien, über die sie einmal notiert: „Die Zustände in Mittelrußland, wenn man mit dem Auto durchfährt: bar-

38 Wolf, Moskauer Tagebücher 2014: 5. Reise, 19.6.1968.

39 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 362; vgl. auch Wolf, Christa: Berlin, 27. September 1993. In: Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990 – 1994. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1994, S. 288: „Einmal sind wir von Gagra aus mit dem Flügelboot nach Suchumi gefahren, die Stadt, die weiße Perle, war eingefasst in Türkisblau und Achatgrün: das Meer und die Hügel mit den Apfelsinenhainen. [...] Für uns war es der Süden.“ Vgl. ferner: Wolf, Moskauer Tagebücher 2014: 4. Reise, 5.11.1966: „Gestern noch lange danach unglaubliches und unbeschreibliches Farbenspiel in rot, gold, grün und blau mit allen Schattierungen. Ein Flugzeug zog einen geraden goldenen Streifen eine Hand breit über den Horizont. Wie heute das Meer flaschengrün war.“

40 Wolf, Moskauer Tagebücher 2014, 4. Reise, 27.10.1966.

41 Ebd.

42 Schlögel, Im Raume. 2009, S. 394 ff. vgl. auch Schlögel, Karl (Hg.): Mastering Russian Spaces. Raum und Raumbewältigung in der russischen Geschichte. München: Oldenbourg 2011.

fuß, schmutzig, betrunken“⁴³. Vielmehr besucht sie Städte: Mehrfach die Hauptstadt Moskau und zweimal Leningrad, ferner Jerewan, Kiew, Vilnius und Riga – urbane Verdichtungen mit verschiedenen historischen Wurzeln und architektonischen Stilepochen, die auch in den jeweiligen Sakralbauten Ausdruck gefunden haben. Um deren Kern liegen, wie Christa Wolf mehrfach registriert, die Plattenbausiedlungen sowjetischen Typs: „Die neuen Stadtviertel (schnell hochgebaut, ‚Nachfolgeeinrichtungen‘ fehlen weitestgehend.) Pflege der Häuser scheint Problem.“⁴⁴

In Moskau und Leningrad beschreibt die Autorin nicht zuletzt Lebens- und Innenräume von zwei Kollegen älterer Generation: 1966 besucht sie das Moskauer Winterdomizil von Lew Tolstoj, ein einstöckiges Holzhaus mit 18 Zimmern und Garten in einem Viertel südwestlich des Kreml. Sie bewegt sich dort in den Wohnverhältnissen einer mäßig begüterten Adelsfamilie, die der russischen Intelligenz im vorrevolutionären Russland angehörte.⁴⁵ Zwei Jahre später, 1968, begeben sich die Wolfs zusammen mit dem Literaturwissenschaftler Efim Êtkind (1918 – 1999) und dem Enkel von Fëdor M. Dostojewskij auf Spurensuche in Leningrad. Andrej F. Dostojewskij betritt mit den Besuchern die Welt seines Großvaters und dessen Protagonisten Raskol'nikov aus dem Roman „Verbrechen und Strafe“ (1866). Er zeigt ihnen Wohnhäuser und Straßenzüge, Schauplätze und Handlungsorte. Die Wege – eine Rekonstruktion des Mordes Raskol'nikovs an der Wucherin – führen dabei durch reale Räumlichkeiten, die sich auf den Stadtplan wie eine Folie legen lassen und diesem Plastizität verleihen:⁴⁶ Christa Wolf berichtet ausführlich und detailliert, wie sie durch Höfe gehen, zahlreiche Treppen steigen, an Türen klopfen. Wie sich Wohnungstüren öffnen, sie Zimmer betreten und aus Küchen- und Flurfenstern hinausblicken. Und auch, wie sie die Umgebung vermessen: Schließlich seien sie „die ‚730 Schritte‘ mit dem Auto“ gefahren und zu dem Haus – ein klassizistischer Bau – gekommen, in dem Raskol'nikov gewohnt haben muss.⁴⁷ Die Kartographie der literarischen Fiktion und die Raumbilder von St. Petersburg um 1860, die jeder in der russisch-deutschen Literaturgruppe dabei im Kopf hat, werden mit dem Leningrad des 20. Jahrhunderts abgeglichen: Im Raume lesen sie die Zeit.

43 Wolf, Moskauer Tagebücher 2014: 4. Reise, 27.10.1966.

44 Wolf, Moskauer Tagebücher 2014: 3. Reise, 12.10.1963.

45 Vgl. Wolf, Moskauer Tagebücher 2014: 4. Reise, 10.10. – 12.11.1966. Das Tolstoj-Museum, ein Bau zu Beginn des 19. Jahrhunderts, befindet sich in der ul. L'va Tolstogo 21, bis 1920 Dolgij Chamovničeskij pereulok. Beschreibt Christa Wolf die Umgebung mit Holzhäusern, so hebt Tolstoj in seinen Tagebüchern die Fabriken in der Umgebung hervor; sie produzierten Ball-relevante Artikel wie Seide, Parfüm und Bier.

46 Vgl. Fotos des „Raskolnikow-Hauses“ in St. Petersburg unter <www.dostojewski.eu/02_WERK/18661f_Schuld_und_Suehne.html>. Auf der russischen Seite <www.hrono.ru/statii/2010/atapin_dstvsk.php> sind unter dem Titel „Keinen Ausweg wissen – Nochmals zur Topographie des Romans ‚Verbrechen und Strafe‘ von F. M. Dostojewskij“ Handlungsorte und Wege im Stadtplan St. Petersburg eingezeichnet. (Zugriff am 20.08.2013).

47 Wolf, Moskauer Tagebücher 2014, 5. Reise, 28.6.1968; vgl. auch den frühen Essay „Lesen und Schreiben“ (1968) über den Besuch in: Wolf, Dimension. 1987, S. 492 ff.

1970 holt Efim Êtkind Christa Wolf mit ihrer Familie im Schriftstellerheim in Komarovo bei Leningrad ab. Der gemeinsame Freund und Germanist Lev Kopelev (1912 – 1997) hatte ihn geschickt, und er fährt sie zu Kopelevs Datscha Richtung finnische Grenze. Eine Datscha – sie ist angesichts des kommunalisierten Wohnraums und der möglichen Observation der Bürger durch den KGB ein besonderes Refugium: Zufluchtsort, Freiheitsraum und Zeit der Distanz. Die Autorin, die sich auch an Tee aus dem Samowar und Pelmeni erinnert, entdeckt „dort, wo in alten russischen Häusern sonst die Ikone und das Öllämpchen hängen, eine Ecke für Alexander Solschenizyn“⁴⁸. Zwar hatte Christa Wolf Solženicyn – GULAG-Opfer, Kämpfer für Pressefreiheit und Menschenrechte, 1974 des Landes verwiesen – nie persönlich kennengelernt, seit 1968 wird sie aber über dessen Situation informiert.⁴⁹ Mit ihren freundschaftlichen Beziehungen zu den Dissidenten Êtkind und Kopelev wird deutlich, dass sie und ihr Mann nicht nur über ein inoffizielles Netzwerk Einblick ins sowjetische System gewinnen, sondern mit ihrer Korrespondenz und ihren Begegnungen auch Teil einer ostdeutsch-russischen Subgesellschaft mit konspirativen Verbindungen und Kommunikationskanälen sind. Erst als Êtkind 1974 gezwungen ist, einen Ausreiseantrag zu stellen und sich in Paris niederlässt und auch Lev Kopelev 1981 ausgebürgert wird und in Köln Wohnsitz nimmt, verändert sich die gesellschaftspolitische Bedeutung der Freundschaften.⁵⁰ Grenz- und systemüberdauernd – Christa Wolf ruft Êtkind noch 1992 aus den USA an⁵¹ – bleiben die Kontakte bis ans Lebensende bestehen. Levs „Lebensmotto“, erinnert sich die an „Medea. Stimmen“ arbeitende Autorin im gleichen Jahr,

„lässt sich mit einem veralteten Wort benennen: Menschlichkeit. Mag das überall sonst, mag es fast bei jedem anderen eine Übertreibung oder Fehldeutung sein – auf ihn traf dieses Wort zu. Lew war menschlich, er konnte nicht anders.“⁵²

48 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 59; vgl. Walenski, Entstalinisierung. 2008, S. 105 ff.

49 Vgl. Wolf, Moskauer Tagebücher. 2014: 5. Reise, 24./25.6. 1968, sowie Dies.: Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990 – 1994. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1994, S. 100.

50 Vgl. Böll, Heinrich/Kopelew, Lew: Briefwechsel. Mit einem Essay von Karl Schlögel. Hrsg. von Elsbeth Zylla. Göttingen 2011. Schlögel hat die politischen (Alltags-)Bedingungen der Autoren und die Bedeutung der Korrespondenz von 1962 bis 1982 für das Ende des Kalten Krieges herausgearbeitet. Böll und Kopelew waren sich persönlich und mit ihren Familien tief verbunden, ihr Dialog fand zwischen West und Ost, über die Grenzen von NATO und Warschauer Pakt hinweg statt. Mit der 2014 geplanten Publikation des Briefwechsels zwischen Christa Wolf und Lew Kopelew bzw. Auszügen daraus (vgl. FN 2), wird ein fast zeitgleiches Zwiegespräch veröffentlicht. Es wird einen ebenfalls von persönlichen Begegnungen begleiteten Austausch beleuchten, der von zwei Autoren innerhalb des sozialistischen Raumes, zwischen zwei geschlossenen Gesellschaften, gepflegt wurde. Im Rahmen einer größeren Dokumentation könnte er aufschlussreich sein, „um die Asymmetrie in der Rezeption der deutsch-russischen kulturellen Beziehungen etwas zu berichtigen“ (ebd. S. 25).

51 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 55 ff.

52 Ebd., S. 98.

Ihre Medea-Figur charakterisiert sie schließlich in ihrem „Menschlichsein“, überhaupt erzwingt der Mythos „auf besondere Weise die Frage nach dem Humanum, um die es ja [...] bei allem Erzählen geht“⁵³. Formale Überlegungen, explizit eingeschrieben erst 1996 in „Medea. Stimmen“, kamen der Autorin 1987 auf dem Flug nach Moskau: „Habe ... eine Idee für ‚Sommerstück‘: Einige der im Text vorkommenden Figuren liefern zehn Jahre später einen Nachtrag: ‚Stimmen“⁵⁴.

Während Christa Wolfs letzter Reise nach Moskau 1989 befindet sich das sowjetische Imperium bereits im Auflösungsprozess. Die Autorin zeigt sich „schwer deprimiert wegen der bedrückenden Auskünfte der Freunde über den Zustand ihres Landes“⁵⁵. Gorbatschows Postulat, den Sozialismus innenpolitisch zu demokratisieren und ökonomisch zu liberalisieren, hatte sich als unrealisierbar erwiesen; gleichzeitig strebten die Unionsrepubliken die Selbstbestimmung ihres nationalen Raumes an und die Warschauer-Pakt-Staaten ebenfalls in die Unabhängigkeit zurück. „Die Weltmacht spricht zu aufgeregten Kolonialvölkern“, hatte die Autorin frustriert über einen russischen Aeroflot-Mitarbeiter geäußert als sie mit hunderten anderen Passagieren wegen Vereisung einmal eine ganze Nacht im Transitraum des Flughafens Schönefeld verbringen musste.⁵⁶ Spürbar – und notierenswert – war ihr die „Tatze des russischen Bären“ bezüglich des Baltikum, vor allem in Lettland und nach dem Gespräch mit Litauern.⁵⁷ Christa Wolfs Erfahrung Transitraum 1981: Zum Stillstand gezwungen an einem Ort, der die schnellste Fortbewegung und den Wechsel von Raum und Zeit verspricht, immobilisiert hinter geschlossenen Gebäudetüren, in einer Sonderzone zwischen den Grenzen, physisch noch auf der Erde und mental schon am Himmel, nicht mehr richtig im eigenen Land und noch nicht angekommen im fremden, oder – fremd im eigenen Land.

Im Herbst 1989 ist die Russland-Besucherin voller Besorgnis über die politischen Bewegungen in der DDR. Als sie einem ostdeutschen Chor aus Mittelasien beim Stopover am Moskauer Flughafen mitteilen kann, dass die letzte Montagsdemonstration in Leipzig friedlich und gewaltfrei verlaufen sei, formiert er sich spontan und singt O TÄLER WEIT, O HÖHN.

„Du als einzige von allen Zuhörern verstandest, warum sie sangen, und du mustest dich wegrehen und hättest dein wehes und bewegtes Gefühl nicht benennen können. Es war nicht nur ein Abschied von Moskau, der hier stattfand. [...] Irgendwann bildete sich der Satz: Wir haben dieses Land [die DDR – die Verf.] geliebt.“⁵⁸

53 Wolf, Christa: Tagebuch. Los Angeles, 28.10.1992; in: Dies.: Von Cassandra zu Medea. In: Hochgeschurz, Medea. 1998, S. 15 und 38.

54 Vgl. Wolf, Moskauer Tagebücher. 2014: 9. Reise, 5. – 25.6.1987.

55 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 72.

56 Wolf, Moskauer Tagebücher. 2014: 8. Reise, 8.12.1981.

57 vgl. auch ebd.: 4. Reise 6.11.1966 und 9. Reise, 5. – 25.6.1987.

58 Ebd., S. 72 f.

Christa Wolf hatte einmal „den Wunsch, hier und dort sein zu können“⁵⁹ geäußert, und damit die Unmöglichkeit oder die Utopie (griech.: ou topós, kein Ort) formuliert, sich als Subjekt gleichzeitig in verschiedenen Räumen und Topographien zu verorten. Zweifellos ist ihr „Abschied von Moskau“ der Verlust einer zweiten Heimat, einer zweiten Heimat, der sie so sehr oder so wenig kritisch und ambivalent gegenüberstand wie ihrer ersten, und die nur als zwei Teile eines Ganzen zu begreifen sind.

2 Echo – Die russische Rezeption⁶⁰

Sämtliche Werke Christa Wolfs vom „Geteilten Himmel“ 1964 bis „Leibhaftig“ 2002 sind trotz bisweilen jahrelanger Verzögerung unzensuriert ins Russische übersetzt und publiziert worden – mit einer Ausnahme: Der „Moskauer Novelle“ von 1962. Eine Übersetzung und eine Verfilmung scheiterte an der Figur des Russen Pawel, die als nicht signifikant genug im Sinne der führenden Rolle der Sowjetunion bewertet wurde.⁶¹ Dennoch wird der Text in dem Standardwerk zur DDR-Literatur, herausgegeben 1982 von der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, berücksichtigt, dessen „besondere Qualität“ betont und die gemeinsame sozialistische Überzeugung hervorgehoben. „Der geteilte Himmel“ (1963), russisch „Raskolotoje Nebo“, ist in der Sowjetunion mit Millionenaufgaben in zwei Übersetzungen und drei Ausgaben Christa Wolfs am weitesten verbreitetes Werk. Dem Roman wurde ein Vorwort der Autorin vorangestellt, in dem sie den Mauerbau 1961 legitimiert und damit die Republikflucht Manfreds, eine Grenzüberschreitung, indirekt kommentiert. Einig sind sich die sowjetischen Rezensenten über die politische Bedeutung des Werks: Der „Kampf zweier Systeme [sei] in nackter Wahrhaftigkeit“ dargestellt, wobei „die moralische Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaft in der DDR“ und deren „humanistisches Wesen“ deutlich zum Ausdruck komme. Der Roman „Nachdenken über Christa T.“ (1969) erschien in der UdSSR erst im Jahre 1979, eingebettet in einen Sammelband mit anderen Texten Christa Wolfs: „Razmyšlenija o Kriste T.“, wobei auch in der DDR der Publikation des Roman in niedriger Auflage bereits komplizierte Aushandlungsprozesse zwischen verschiedenen Instanzen und Funktionsträgern vorausgegangen waren.⁶² „Nachdenken über Christa T.“, das sei hier erwähnt,

59 Wolf, Christa: Einiges über meine Arbeit als Schriftsteller (1965). In: Wolf, Dimension. 1987, S. 10; vgl. auch Wolf, Moskauer Tagebücher. 2014: 3. Reise, 21.10.1963: „Man möchte sich verdoppeln können, hier und dort gleichzeitig sein, diesem und jenem alles sein können.“

60 Vgl. Walenski, Wolf. 1999. Dort finden sich alle im Folgenden nicht anders gekennzeichneten Hinweise und Zitate im russischen Original und in der Übersetzung.

61 Vgl. auch Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 291.

62 Vgl. Walenski, Entstalinisierung. 2008, S. 50 f., 120 ff. Die Literatursysteme ähnelten sich in Aufbau, Organisation und Struktur: Verlage, Lektoren, das Ministerium für Kultur und die ihm untergeordnete Zensurbehörde sowie die Gutachter. Nicht selten ist das MfS, bei fremdsprachigen Texten ferner Übersetzer beteiligt; manchmal gibt es Stellungnahmen aus dem Außenministerium und gelegentlich interveniert sogar der Staats- und Parteichef.

ist einer dialogischen Erzählstruktur verpflichtet, und sowohl die Protagonistin des Textes als auch die Autorin rezipierten Fëdor Dostojevskij.⁶³ Der folgende Roman „Kindheitsmuster“ (1976) galt in der Sowjetunion wegen seiner „antifaschistischen“ und „antiimperialistischen“ Stoßkraft als Christa Wolfs bedeutendstes Werk. Wegen des kritischen Blicks auf Stalinismus und Rote Armee konnte „Obrazy detstva“ erst 1989 publiziert werden, denn erst mit Michail S. Gorbačëv hatte ein Diskurs über Diktatur und Totalitarismus im Zeichen von Hammer und Sichel eingesetzt. Ein früheres Verlagsangebot mit entsprechenden Kürzungen lehnte die Autorin ab.⁶⁴ Der in der UdSSR wichtigste Text Christa Wolfs, wird 2011 – wir befinden uns in der zweiten Amtszeit Vladimir V. Putins als Ministerpräsident der Russischen Föderation – in keiner der Pressemeldungen zum Tod der Autorin erwähnt.⁶⁵ Auch die „Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra“ (1983), in der DDR zensiert, erscheinen in der Sowjetunion verspätet erst 1991. Grund: Der darin erhaltene Appell der ostdeutschen Autorin an die UdSSR, einseitig abzurüsten und die „erpresserische Doktrin des ‚Totrüstens‘... gegenstandslos zu machen.“ Ihre Auseinandersetzung mit dem atomaren Wettrüsten in den Jahren des Kalten Krieges und dem Reaktorunglück in Tschernobyl fand schließlich in „Störfall“ (1987) literarisch Ausdruck. Der

Im Falle von „Nachdenken über Christa T.“ kann das Druckgenehmigungsverfahren vom besonderen Engagement einer Germanistin oder des Übersetzers beeinflusst gewesen sein, oder der Tatsache geschuldet, dass die repressiven Kontrollstrukturen der Brežnev-Ära vereinzelt Erosionserscheinungen zugunsten einer kulturellen Pluralisierung aufwiesen.

63 F. M. Dostojevskij's dem literarischen Realismus verpflichtetes Werk gehörte zwar zum „Kulturerbe der sozialistischen Gesellschaft“, aber aufgrund seiner Ablehnung einer Revolution, seines Nationalismus sowie seiner orthodoxen Religiosität galt er offiziell lange als Reaktionär. Folglich konzentrierten sich die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Dostojevskij hauptsächlich auf Fragen zur Poetik und Theorie, genannt sei hier Bachtin mit seiner Arbeit zur Dialogizität: Bachtin, Michail M.: Probleme der Poetik Dostojevskij's. Ü: A. Schramm. München: Hanser, 1971.

64 Vgl. Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 290.

65 Vgl. Nemcy prostilis' so svoej „Kassandroj“. (Die Deutschen nehmen Abschied von ihrer Cassandra). (19.12.2011): <www.ru.mdz-moskau.eu/-prostilis-so-svoej-kassandroj/>. Tretij put': Krista Vol'f kritikovala i GDR, i FRG. (Der dritte Weg: Christa Wolf kritisierte sowohl die BRD als auch die DDR). (01.12.2011): <www.dw.de/третий-путь-крита-вольф-критиковала-и-гдр-и-фрг/a-658970> (sic). Umerla nemeckaja pisatel'nica Krista Vol'f. (Die deutsche Schriftstellerin Christa Wolf ist verstorben). (01.12.2011): <<http://lenta.ru/news/2011/12/01/wolf/>>; <<http://obozrevatel.com/culture/umerla-nemetskaya-pisatel'nica-krista-volf.html>>; <<http://korrespondent.net/showbiz/1289502-umerla-nemeckaya-pisatel'nica-krista-volf>>; <<http://obozrevatel.com/culture/umerla-nemetskaya-pisatel'nica-krista-volf.html>>; Nemeckaja pisatel'nica Krista Vol'f skončalas' v Berline. (Die deutsche Schriftstellerin Christa Wolf verstarb in Berlin). (01.12.2011): <<http://news.mail.ru/society/7484478/>>, <www.vokrugsveta.ru/news/13737/> (Zugriff auf alle Seiten am 25.07.2013).

Text wurde noch im gleichen Jahr in der UdSSR übersetzt und publiziert.⁶⁶ Unabhängig von der russischen Übersetzung, so lässt sich zusammenfassend sagen, wurden alle Texte Christa Wolfs unmittelbar nach der deutschen Publikation meist mehrfach rezensiert. In sowjetischen Gesamtdarstellungen zur DDR-Literatur nimmt die Autorin überall einen exponierten, wenn nicht den zentralen Platz ein. Die Rezeption ist dabei akademisch und wird von Germanistinnen und Literaturwissenschaftlern getragen, die sich über Jahre intensiv und kenntnisreich mit Christa Wolfs Werken auseinandergesetzt haben und sie besonders wertschätzten. Systembedingt basieren sie auf einer marxistischen Lesart und Hermeneutik, weshalb bedeutende Aspekte der Texte oft vernachlässigt wurden.⁶⁷ Zur umfangreichen Pflege Christa Wolfs über drei Jahrzehnte trug der im Rahmen von „Gosplan“ personell und finanziell üppig ausgestattete Kultur- und Wissenschaftsapparat bei und nicht zuletzt der in den Ostblockstaaten allgemein verlangsamte Lebensrhythmus. Die Demontage des Eisernen Vorhangs – oder: die Selbstauflösung des sowjetischen Raumes – markiert eine neue Zeit. Die Nationalstaaten lebten in neu-alten Grenzziehungen wieder auf, womit der Verlust der politischen Zwangspartnerschaft zwischen DDR und UdSSR einherging und der „Bruder“-Beziehung samt ihrer künstlichen Propaganda die Existenzgrundlage entzogen wurde. Schließlich führte die sich entwickelnde freie Marktwirtschaft zu Neuorientierung und Interessensverschiebungen im Literatur- und Kulturbereich. Befördert durch die Globalisierung und Digitalisierung scheint sich in den Großstädten der Russischen Föderation die Zeit beschleunigt zu haben, Kommunikationsverbindungen legten dort – ungebremst von der nunmehr abgeschafften zentralen Informationskontrollbehörde „Glawlit“ – ein rasantes Tempo zu. Und der Literatur und Presse war, zumindest zu Beginn der 1990er Jahre, die Freiheit von Zensur garantiert.

Alle Texte Christa Wolfs, die in die postsowjetische Ära seit 1992 fallen, werden nach wie vor übersetzt und zunächst im klassischen Printmedium Buch oder als Zeitschriftenabdruck vertrieben: Im Januarheft der Zeitschrift „Inostrannaja Literatura“ (Ausländische Literatur) von 1997 wird „Medeja. Golosy“ in einer Auflage von 14.600 Exemplaren publiziert; selbständig erscheint der Text 2001 in einem Sammelband im Moskauer Verlag Olimp in einer Auflage von 5.000 Exemplaren, ferner ist er online verfügbar.⁶⁸ 2003 wird die Erzählung „Leibhaftig“ (2002) in der

66 Vol'f, Krista: Avarija. Chronika odnogo dnja. Ü: I. Karinceva. In: Inostrannaja Literatura 12, 1987, S. 12 – 57.

67 Feministische Ansätze oder solche von gender studies finden kaum Beachtung, und die ein psychologisches und gesellschaftskritisches Potential bergenden Konflikte der Figuren werden häufig entschärft oder ignoriert. Auch die Zivilisationskritik Christa Wolfs in „Kassandra“, den dazugehörigen „Vorlesungen“ sowie in „Störfall“ verhandelt die Rezeption vorsichtig.

68 Vgl. <www.lib.ru/INPROZ/WOLF_K/wolf.txt>; <http://fictionbook.ws/prose_/prose_contemporary/krista-volf-medeya.html>; <http://lib.aldebaran.ru/author/volf_krista/volf_krista_medeya/volf_krista_medeya__0.html> (Zugriff am 20.08.2013). Zum Ver-

Übersetzung von Nina Fedorova publiziert⁶⁹, und momentan können insgesamt sechs Texte im Internet kostenlos gelesen werden: „Kassandra“, „Medea. Stimmen“, „Sommerstück“, „Nachdenken über Christa T.“ sowie „Leibhaftig“ und der Roman „Kindheitsmuster“ einschließlich des Vorwortes von Daniil Granin.⁷⁰ In der digitalen Bibliothek der Website tululu.ru beispielsweise wird Christa Wolf – sie ist eine von über 37.000 Autoren – von den Lesern fortlaufend geratet. Dabei steht der Band „Kassandra“/„Medea“ (sic) / „Sommerstück“ mit vier von fünf Sternen an erster Stelle.⁷¹ Auf einer anderen Seite finden sich zu Christa Wolf umfangreiche Leserrezensionen, wobei auch hier „Medea. Stimmen“ die größte Resonanz hervorruft.⁷² 2011 hat der Suhrkamp Verlag die Lizenz für „Die Stadt der Engel“ an den Moskauer Verlag AST verkauft, so dass in absehbarer Zeit mit der russischen Übersetzung zu rechnen ist; für die Erzählung „August“ (2012) aus dem Nachlass der Autorin, wurde bislang kein Lizenzvertrag abgeschlossen.

Den Tod Christa Wolfs am 1. Dezember 2011 meldete keine der großen russischen Tageszeitungen. Die ausführlichste Reaktion findet sich auf der „Deutschen Welle“ und stammt, ins Russische übersetzt, vom deutschen Filmregisseur Werner Herzog;⁷³ auch alle anderen Beiträge sind ausschließlich online. Sie sind knapp und einseitig, zum Teil voneinander abgeschrieben und zweimal inkorrekt in der Altersangabe der Autorin, überdies sind sie unverhältnismäßig auf ihre IM-Tätigkeit fixiert. Im Autorenverzeichnis der noch existierenden Literaturzeitschrift „Inostrannaja Literatura“ taucht Christa Wolfs Name heute nicht mehr auf, obwohl sie viele Jahre deren internationales Redaktionsmitglied war und so gut wie alle ihre Werke seit dem „Geteilten Himmel“ 1964 dort rezensiert wurden.⁷⁴ Im russischen Wikipedia-Eintrag zu Christa Wolf – dort wird sie in einem Übersichtskasten auf der rechten Seite dem „Sozialisti-

gleich: „Der geteilte Himmel“ erreichte in den 1960er Jahren in der UdSSR eine Millionenauflage, „Nachdenken über Christa T.“ hatte 1979 eine Auflage von 50.000.

69 Vol'f, Krista: Na svoej škure. (Leibhaftig). Ü: N. Fedorova. In: Inostrannaja Literatura 9, 2003 siehe Russkij Žurnal: <<http://magazines.russ.ru/inostran/2003/9/volf.html>> (Zugriff am 20.08.2013). Für die Übersetzung erhielt Fedorova 2004 den renommierten Schukowskij-Preis. In Znamja 9, 2004 erschien ferner eine Rezension von Maja Ulrich zu Christa Wolfs „Ein Tag im Jahr. 1960 – 2000“. München: Luchterhand 2003: <<http://magazines.russ.ru/znamia/2004/9/ul22.html>> (Zugriff am 20.08.2013).

70 Vgl. <<http://tululu.ru/a3966/>> und <www.litmir.net/br/?b=166222> (Zugriff am 20.08.2013). „Nachdenken über Christa T.“ wurde 2004 im Verlag Azbuka-Klassika neu aufgelegt.

71 Vgl. <www.litmir.net/a/?id=1987> (Zugriff am 20.08.2013).

72 Vgl. <www.livelib.ru/author/30425/reviews> (Zugriff am 20.08.2013).

73 Tretij put': Krista Vol'f kritikovala i GDR, i FRG. 01.12.2011. Avtor: Verner Chercog, Redaktor: Vadim Schatalin. (Der dritte Weg: Christa Wolf kritisierte sowohl die BRD als auch die DDR): <www.dw.de/третий-путь-крита-вольф-критиковала-и-гдр-и-фпр/a-658970> (Zugriff am 20.08.2013).

74 Vgl. <<http://old.inostranka.ru/TplFragmentRender/Default/Pages/AuthorsByName/letter=K/page=6.html>> (Zugriff am 20.08.2013).

schen Realismus“ zugeordnet – findet man biographische Falschinformationen über die Autorin und tendenziöse, willkürlich ausgewählte Angaben. Keines ihrer großen literarischen Themen findet Erwähnung – und auch nicht ihre Verbundenheit mit Russland.⁷⁵ Die Bibliographie im Anhang jedoch führt chronologisch alle ihre Texte im deutschen und russischen Titel mit dem jeweiligen Erscheinungsjahr auf. Um Leben und Werk der Autorin auf der russischen Wikipedia-Seite im WorldWide-Web angemessen darzustellen, wäre der reflektierende Rückblick auf die historische Vergangenheit erforderlich: Der Rückblick auf Schuld, Strukturen, Stalinismus und die Teilung der Welt. Für die heutige Generation scheint der Zeitraum fern und abgeschlossen. Was also bleibt?

Die russische Rezeption zu „Medea. Stimmen“, unter anderem Michail Rudnickij, der Übersetzer des Romans und auch des Textes „Kein Ort. Nirgends“ erinnert sich:

„(I)ch wusste schon am Anfang der Arbeit [an ‚Medea. Stimmen‘ – die Verf.], daß die inhaltlichen, ideellen Intentionen des Romans für unsere Leserschaft eher fremd, oder, sagen wir, nicht sehr aktuell bleiben. Dies aus vielen Gründen, von denen der erste war, dass die feminine Problematik bei uns damals (und heute immer noch) nicht so brennend aktuell war [...] Ausserdem [...] wir waren damals von viel zu vielen anderen Namen und Werken überschüttet.“⁷⁶

75 Vgl. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Криста_Вольф> (Zugriff am 20.08.2013). Aus Gründen des Umfangs wird hier auf die Transliteration verzichtet, wortnahe Übersetzung T. W. Zwischen zwei Fotos vermerkt der Eintrag nach Angaben der Lebensdaten, Geburtsort, SED-Mitgliedschaft, Studium, Heirat, Kind: „Christa Wolf arbeitete als wissenschaftliche Mitarbeiterin des Deutschen Schriftstellerverbandes und als Redakteurin verschiedener Verlage und Zeitschriften. Von 1955 bis 1977 war sie Mitglied des Schriftstellerverbandes der DDR. Vier Jahre nach der Geburt des ersten Kindes erblickte die Tochter Katrin das Licht der Welt. Seit 1974 war Christa Wolf Mitglied der Akademie der Künste der DDR. Schon 1972 hielt sie sich in Paris auf und wurde als Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Paris aufgenommen. Zwei Jahre später trat sie in die Akademie der Künste in Hamburg ein. 1976 wurde sie aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen, nachdem sie den ‚Offenen Brief gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns‘ unterschrieben hatte. Christa Wolf reiste viel, unter anderem nach Schweden, Finnland, Frankreich und in die USA, wo sie die Ehrendoktorwürde der Universität Ohio erhielt. Das Werk Christa Wolfs wurde in viele Sprachen übersetzt. Anfang der 1990er Jahre wurde die Mitarbeit Christa Wolfs als IM für das MfS von 1959–1962 bekannt. Aus dieser Zeit werden ihr drei Berichte über Treffen zugeschrieben, in denen sie ausschließlich positive Einschätzungen der observierten Personen gab. Die große Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gegenüber dieser Tatsache als auch ihre Erzählung wertete Christa Wolf als ungerechte Abrechnung für ihre Vergangenheit in der DDR. Um der Hetzjagd zu entkommen, verließ sie Deutschland für einige Jahre und ließ sich in Kalifornien nieder.“

76 E-mail Michail Rudnickijs an die Verfasserin vom 26.03.2011. Unveröffentlicht. Vgl. auch Nina Fedorova: Lozung perevodčika – „Ja znaju, što ja ničego ne znaju.“ (Die Losung einer Übersetzerin – „Ich weiß, dass ich nichts weiß.“). Interview mit Elena Kalašnikova am 17.07.2001 im Russkij Žurnal, Krug čtenija. <http://old.russ.ru/krug/20010717_fed-pr.html> (Zugriff am 27.09.2011): „Bei uns kamen in den 90ern viele Bücher aus dem

Lediglich in der „Literaturnaja Gazeta“ vom Februar 1997 erschien eine Kritik des Rezensenten Pëtr Bezobrazov, der die formale Struktur des Romans aus inneren Monologen erwähnt. Er schreibt: „Christa Wolf versucht ... den Mythos als ihre eigene reale Lebensgeschichte vorzustellen“, Bezobrazov geht aber auf weitere Einzelheiten nicht ein. Medea sei in der Wolfschen Version keine „Verbrecherin“, denn sie habe weder ihren Bruder noch ihre eigenen Kinder getötet und Jasons Braut auch kein vergiftetes Kleid geschickt. „Nichtsdestotrotz muß man eingestehen“, fährt Bezobrazov fort, dass der

„Versuch, Medea den Anschein einer positiven Heldin zu geben, kaum von Erfolg gekrönt ist. Außer man berücksichtigt den besonderen Erfolg bei den Leserinnen, die vom hartnäckigen Virus des Feminismus befallen sind. Alle anderen sollten ‚Medea‘ nicht konzeptuell lesen sondern als einen faszinierend geschriebenen Roman aus einem anderen Leben.“⁷⁷

Diese einzige Reaktion in der russischen Presse auf „Medea. Stimmen“ bleibt knapp und erfasst kaum die Komplexität des Romans. Der Entstehungskontext, der Roman einer DDR-Autorin im nun wiedervereinigten Deutschland, die Motive des Sündenbocks oder des Menschenopfers werden nicht angesprochen, auch nicht die Frage nach Macht- und Herrschaftstrukturen oder nach Utopie und Menschlichkeit in (totalitären) Gesellschaften. Der Rezensent gebraucht hingegen den Begriff des „Feminismus“, ohne dafür Hinweise im Text zu markieren. Seit den Umbrüchen in Osteuropa am Ende der 1980er Jahre ist „der Feminismus“ – im Gegensatz zu vielen anderen westlichen Importen – negativ konnotiert.⁷⁸

Von etwa zehn Autorinnen in Städten an der russischen Peripherie liegen germanistische Beiträge zu „Medea. Stimmen“ vor, die jedoch nicht (mehr) in großen Fachzeitschriften publiziert werden und mit einer Ausnahme in Deutschland nicht

Ausland heraus und blieben ohne Resonanz. Christa Wolfs ‚Medea‘ zum Beispiel in der Übersetzung Rudnickijs – dazu gab es fast keine Rezensionen. Aber Christa Wolf ist eine der besten deutschen Schriftstellerinnen“.

77 Bezobrazov, Pëtr: Medea, vyzyskijuščaja opravdanija (Medea fordert Freispruch). In: Literaturnaja Gazeta vom 05.02.1997.

78 Hatte die proletarische, marxistisch orientierte Frauenbewegung nicht allein für Reformen zugunsten von Frauen, sondern für die Revolution gekämpft, die die Emanzipation und Befreiung der Frau garantierte, so standen die realsozialistischen Gesellschaften in dieser Tradition: Die Frauenfrage galt offiziell im Sinne der Gleichheit aller als gelöst, dem „Feminismus“ haftete insofern etwas Dekadent-Bürgerliches an. Viele Osteuropäerinnen erachteten Vollbeschäftigung für das Hauptziel des Feminismus, was ihnen nach den Erfahrungen im Realsozialismus als wenig attraktiv erscheint. Auch eine Codifizierung ihrer Interessen führe erfahrungsgemäß nicht zu einer Verbesserung der Lebenssituation der Frau; Gewalt gegen Frauen oder Sexismus in den Massenmedien werden in Osteuropa als generelle soziale Probleme der Gesellschaft betrachtet. Vgl. „Geschlechterverhältnisse in Russland“. <www.feministische-studien.de/index.php?id=25&no_cache=1&paper=23&intro=1> (Zugriff am 20.08.2013).

greifbar sind.⁷⁹ Bemerkenswert ist hierbei die Ungenauigkeit, mit der einige der Wissenschaftlerinnen arbeiten, denn sie kürzen im Titel ihrer Arbeiten den Textgegenstand „Stimmen“ heraus und bringen den Roman somit um sein konstitutives Merkmal: die Multiperspektivität und polyphone Struktur in der Narration.⁸⁰ Ein Aufsatz an der Universität Voronež, der den „Tod des Autors im zeitgenössischen weiblichen Romanschaffen“ untersucht, aber stellt heraus:

„Die Schriftstellerin weiß um die Perspektivlosigkeit, wenn sie selbst sich als Auktorkorrektiv [...] einmischen würde. [...] Sie verlässt aber nicht den polyphonen Romanraum und löst sich nicht in der Vielstimmigkeit auf, sondern verbleibt in dem universellen Prinzip eines unerschütterlichen Humanismus, zu dessen Trägerin sie die seelenverwandte Heldin macht.“⁸¹

Der „polifoničeskoje romannoje prostranstvo“ rekurriert auf Bachtins Prinzip der Dialogizität. In Auseinandersetzung mit Einsteins Relativitätstheorie und dem Verhältnis von Raum und Zeit vertritt Bachtin am Beispiel Fëdor Dostojevskijs die These, dass in einem Text mehrere Sprecher mit unterschiedlichen Sinnpositionen dialogische Beziehungen zueinander unterhalten.⁸² Die Kommunikationssituation bildet damit einen polyphonen Mikrokosmos, in dem sich divergente Perspektiven, Stimmen und Weltanschauungen ergänzen und brechen, was dem Text einen demokratischen Charakter verleiht. Er steht damit im Gegensatz zu dem, so Bachtin, monologischen und vergleichsweise autoritär-totalitären Roman von Lew Tolstoj, in dem eine auk-

79 Sidorova, O. I.: Christa Wolfs „Medea“ als lyrischer Roman. Nižnij Tagil 2001; Nikitina, M. B.: Der antike Mythos in der Interpretation der Autorin Christa Wolf: „Kassandra“, „Medea“. Tambov 2001; Čumakova, T. N.: Die Rolle der dramatischen Form im mythologischen Roman „Medea. Stimmen“ von Christa Wolf. Wolgograd 2002; Vorotnikova, A.: Die Zerstörung weiblicher Utopie (Romanmaterial „Lin'ka von V. Stefan, „Kassandra“ und „Medea“ von Christa Wolf). Kaliningrad 2007; Nyrkova, D. V.: Die Eigenart des Genres von Christa Wolfs Roman „Medea“. Vladivostok 2006; Dies.: „Der Dualismus Männer und Frauen in der mythologischen Prosa Christa Wolfs“. Vladivostok 2009; Šakirova, D. R.: Der alte Mythos und aktuelle Probleme der Zeitgenossenschaft in Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. Kazan 2006; Šarypina, T. A.: Die Medea des XX. Jahrhunderts: Russische Versionen im europäischen Kontext. Petrozavodsk 2007; Sidorova, M. V.: Der Mythos Medea im Werk Heiner Müllers und Christa Wolfs. Moskau 2006. Die Literaturangaben der Aufsätze und Monographien sind gekürzt, da in Deutschland nicht verfügbar; vgl. für weitere Recherchen: <www.slavistik-portal.de/internetquellen/slavistik-guide-db.html?data=64914> (Zugriff am 20.08.2013).

80 Auch auf den russischen Internetseiten wurden die „Stimmen“ im Titel meist gestrichen: <www.lib.ru/INPROZ/WOLF_K/wolf.txt>; <http://fictionbook.ws/prose/_prose_contemporary/krista-volf-medeya.html>; <http://lib.aldebaran.ru/author/volf_krista/volf_krista_medeya/volf_krista_medeya__0.html> (Zugriff am 20.08.2013).

81 Vorotnikova, Anna È.: „Smert' avtora“ v sovremennoj ženskoj romanistike. (Der Tod des Autors im modernen weiblichen Roman). In: Vestnik Voronežskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seria Gumanitarnye nauki 1, 2007, S. 169.

82 Vgl. Bachtin, Poetik. 1971.

toriale Instanz *die* eine gültige Geschichte erzählt.⁸³ Ein Autor, der einen polyphonen Text orchestriert, nimmt wie der Rezipient an einem dynamischen Sinnkonstituierungsprozess teil und korrespondiert mit einem pluralistischen Wertesystem in einer modernen und ausdifferenzierten Welt.⁸⁴ Spätestens seit „Nachdenken über Christa T.“ hat Christa Wolf den narrativen Modus der Dialogizität weiterentwickelt; auch „Medea. Stimmen“ weist ein besonderes Kompositionsprinzip auf: Die Stimmen der Figuren stehen als innere Monologe separat nebeneinander, in Einsamkeit und Isolation. Hinzu kommen die Stimmen der Träger der vorangestellten Zitate und Mottos, die die Polyphonie erweitern. Ein dialogischer Austausch findet jedoch innerhalb der Monologe, also in der erinnernden Binnenstruktur der Figuren statt.

Politischer Nachtrag: „DIALOG! war die erste Forderung der ersten Demonstrationen“ in der DDR im Herbst 1989, schreibt die Autorin, und richtet mit Hinweis auf das neue Denken in Gorbatschows Sowjetunion, einen „Appell an die Machthaber, endlich in einen öffentlichen Dialog mit den Kritikern einzutreten“⁸⁵, den sie auch in einer großen Versammlung vorträgt.

3 Raum und Welt in „Medea. Stimmen“

Im letzten Teil nun soll ein textanalytischer und spezifisch russischer Blick auf „Medea. Stimmen“ geworfen werden, der im Kontext einem sich über Jahrzehnte veränderndem „Weltempfinden“ der Autorin Tiefenschärfe gibt.⁸⁶ Michail Bachtin und Jurij Lotman gelten als Vordenker und Klassiker der literaturwissenschaftlichen Raumtheorie und damit auch des interdisziplinären *spatial turn*⁸⁷. Dabei eint sie die Überzeugung, dass die räumliche Struktur der fiktionalen Welt eines Textes Aufschluss über die Struktur des dazugehörigen Weltbildes oder, genauer formuliert, über eine kulturelle Konstruktion von Wirklichkeit gibt. Nach Lotman bildet ein literarischer Text einen Gesamttopos, womit die Orte der Handlung mehr sind als Stadt- oder Landschaftsbeschreibungen. Die Struktur des Topos, ein System räumlicher Relationen, beinhaltet zwar topographische Oppositionen wie oben/unten, nah/fern etc.; gleichzeitig sind ihnen binäre Semantisierungen immanent, die nicht-räumliche Relationen wie eigen/fremd, gut/böse usw. ausdrücken und ein übergeordnetes Zeichensystem, die semiotische Raumkonstitution, erschließen. In den Kontext gehört der Begriff des Sujets und des Ereignisses, kurz, der Handlung, die wiederum an

83 Bachtins dichotomische Position – dialogischer Dostojewskij vs. monologischer Tolstoj –, wurde früh kritisch hinterfragt: Schmid, Wolf: Bachtins Dialogizität – eine Metapher. In: Roman und Gesellschaft. Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich-Schiller-Universität. Jena 1984, S. 76.

84 Vgl. Alexijewitsch, Secondhand-Zeit. 2013.

85 Ebd., S. 266.

86 Vgl. Hallet, Fictions. 2009, S. 108.

87 Vgl. Hallet/Neumann, Raum. 2009; Raum – ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Stephan Günzel. Stuttgart: Metzler 2010; Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Hrsg. von Jörg Dünne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.

bewegliche und unbewegliche Figuren gebunden ist, die Räume durchqueren und Grenzen überschreiten.⁸⁸ Bachtin hingegen führte 1973 seinen erzähltheoretischen Begriff des Chronotopos ein:

„Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“⁸⁹

Ein Chronotopos impliziert nach Bachtin auch den Rezipienten. Der Hörer oder Leser, so seine These, erneuere ein literarisches Werk ständig, und in diesem geistigen Austauschprozess, der ein Dialog ist, erfasse er auch die Chronotopoi; der Rezipient nehme damit selbst eine chronotopische Position ein.⁹⁰ Wolf hat mit dem Prolog gleich zu Beginn ihres Romans „Medea. Stimmen“ einen literarisch vollendeten Chronotopos geschaffen – Raumpoetik pur:

„Wir sprechen einen Namen aus und treten, da die Wände durchlässig sind, in ihre Zeit ein, erwünschte Begegnung, ohne zu zögern erwidert sie aus der Zeittiefe heraus unseren Blick. Kindsmörderin? [...] (S)ie geht. Uns voran? Von uns zurück? [...] Wir haben sie auf den Weg geschickt, aus der Tiefe der Zeit kommt sie uns entgegen, wir lassen uns zurückfallen, vorbei an den Zeitaltern [...]. Lassen wir uns zu den Alten hinab, holen sie uns ein? Gleichviel. Es genügt ein Händereichen. [...] Neben uns, so hoffen wir, die Gestalt mit dem magischen Namen, in der die Zeiten sich treffen [...] In der unsere Zeit uns trifft. Jetzt hören wir Stimmen.“⁹¹

Die Autorin imaginiert einen akustischen und visuellen Raum, in dem eine Begegnung stattfinden kann, eine Begegnung im gleichzeitigen Ungleichzeitigen zwischen einem „wir“, dem Rezipienten und der Autorin sowie der Figur der Medea aus dem vorzeitlichen Mythos. Mit Medeas Bewegung, dem Weg, den sie zurücklegt, gleichermaßen ziellos wie richtungsparadox, aber auf jeden Fall in Relation zu uns, wird ein Raum vermessen und konstituiert, in dem die Zeit transepochal komprimiert ist, in dem sich die Jahrtausende verdichten. Der Leser ist in die performative Dimension der Darstellung, auch in die Metapher eines Zimmers mit „einstürzenden Wänden“, ein-

88 Vgl. Lotman, Struktur. 1973, S. 329 ff.

89 Bachtin, Chronotopos. 2008, S. 7 f.

90 Vgl. Wegner, Michael: Die Zeit im Raum. Zur Chronotopostheorie Michail Bachtins. In: Weimarer Beiträge 8, 1989, S. 1359; vgl. auch die Feststellung von Ansgar Nünning: „Im Zuge der Rezeptionsästhetik und neuerer kognitiver Ansätze hat sich die Einsicht durchgesetzt, dass sich die Konstitution des literarischen Raumes erst während der Rezeption im Prozess der ästhetischen Illusionsbildung ... vollzieht.“ Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung – Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet/Neumann, Raum. 2009, S. 38.

91 Wolf, Medea. 1996, S. 9 – 10. Aus Gründen des Umfangs leider gekürzt.

bezogen.⁹² Die Bewegung darin reicht von der noch körperlichen Distanz in Blicken zur unmittelbaren Begegnung im möglichen Händereichen. Sie entfaltet eine Dynamik und etwas Prozesshaftes, ist tastend, suchend, revidierend und auf Erkenntnis aus: „(M)üssen uns wir uns“, so weiter der Prolog, „in das Innerste unserer Verkenning und Selbstverkenning hineinwagen, einfach gehen, miteinander, hintereinander, das Geräusch der einstürzenden Wände im Ohr.“ In der Frage ohne Fragezeichen lotet die Autorin selbstreflexiv ihre Position aus und spielt mit Dialogizität. Ebenso verhält es sich am Ende des Romantextes, wenn Medea formuliert: „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort.“⁹³ Die Nichtmehrexistenz eines anderen Menschen und damit die Unmöglichkeit eines Dialogs und humanen Daseins ist mehr als ein Utopieverlust: Der Orientierungslosigkeit des weiblichen Individuums in Raum und Zeit haftet eine Form von Nihilismus an; das Dasein in der Welt wie sie ist, ist fragwürdig geworden.

Literarische Chronotopoi tragen „Spuren der in ihnen reflektierten Realitäten“⁹⁴ in sich. Im Jahre 1992 – Christa Wolf hatte sich schon Notizen zur Figur Medea⁹⁵ gemacht – nimmt sie Einsicht in ihre Stasiakten und wird mit ihrer IM-Tätigkeit konfrontiert. Ihre Reaktion: „Katastrophenalarm, Fluchtreflexe, gerne wäre ich gelaufen bis an den Rand der Welt“, notiert sie aus Amerika.⁹⁶ Die Raumwahrnehmung in diesem autobiographischen Satz ist als eine Vorstufe zum Text auslegbar: Das Autoren-Ich vermisst die Welt zwar in der Bewegung, doch die Welt scheint ein zweidimensionales Konstrukt zu sein. Es existiert noch in ihr, bedient sich aber eines existenziellen Bildes, das einen Abgrund antizipiert. „Innerhalb eines Werkes und innerhalb des Schaffens eines Autors“, schreibt Bachtin über sein Chronotoposkonzept,

„lassen sich eine Vielzahl von Chronotopoi sowie komplizierte, für das jeweilige Werk oder den jeweiligen Autor spezifische Wechselbeziehungen zwischen diesen Chronotopoi beobachten, wobei gewöhnlich einer von ihnen der umgreifende oder dominierende ist [...]. Der allgemeine Charakter dieser Wechselbeziehungen ist ein *dialogischer* [...]“⁹⁷

Genannt seien hier neben den Chronotopoi der Begegnung und der Krise, die zahlreichen Chronotopoi des Weges. Der oben im Prolog angeführte Weg zwischen Medea

92 Vgl. auch die 1997 erstmals stattfindende Medea-Performance in Leipzig, eine Aufführung in Wort, Bild und Klang: Lesung Christa Wolfs mit Live-Malerei (Helge Leiberger) auf dem Overhead-Projektor und mit Improvisationsmusik von Lothar Fiedler (Gitarre, Live-Elektronik, Tapes) und Heiner Reinhardt (Bassklarinette, Sopransaxophon). <www.merkur-online.de/aktuelles/kultur/abgruenden-palastes-151969.html> (Zugriff am 20.08.2013).

93 Wolf, Medea. 1996, S. 236.

94 Frank, Michael C./Mahlke, Kirsten: Nachwort. In: Bachtin, Chronotopos. 2008, S. 205.

95 Vgl. auch Motive zu Medea in: Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 188, 278 f. und 328.

96 Ebd., S. 202; vgl. hingegen den Gefühlszustand der Figur Vera in der „Moskauer Novelle“: Wolf, Novelle. 1962, S. 59: „Die Erde war rund und umgab sich mit einem leichten Schmelz der Vollkommenheit, jenem Hauch, den nur die Glücklichen spüren und der ihnen das unbeschreibliche Gefühl gibt, unverletzlich zu sein.“

97 Bachtin, Chronotopos. 2008, S.190.

und dem Rezipienten sowie der Autorin bildet dabei einen Metachronotopos – und auch er interferiert mit dem der Begegnung – oder, analog zum Verschachtelungsmodell einer Matrioschka, einen Außenchronotopos, der in Referenz zu mehreren, wiederum miteinander verzahnten Innenchronotopoi steht: Medeas verbotener Weg in die Totengruft kann im folgenden Haupttext als der zentrale Weg-Chronotopos gelesen werden. Er reicht hinab von der königlichen Festtafel in Korinth bis zum ertasten des Kinderskeletts der Iphinoe in der Unterwelt und beginnt oberirdisch im lichtvollen Glanz des offiziellen Königsbanketts. Dort ist jeder seiner sozialen Hierarchie entsprechend platziert, wobei Medea lediglich ein Platz am „Ende der Tafel zwischen Dienstleuten“⁹⁸ zugewiesen wird; dies korrespondiert mit der Heterotopie ihrer Lehmhütte, ihrem Wohnort innerhalb und gleichzeitig außerhalb der Gesellschaft.⁹⁹ Die symbolische Raumrepräsentation wird entsprechend fortgesetzt und in ihr die Zeit narrativ ausgedehnt:

„(I)ch [...] schlüpfte in den Gang, der bald so niedrig wurde, dass ich nur noch gebückt gehen konnte [...] das düstere Kellergewölbe, des Königs herrlicher lichter Palast als sein eigenes Gegenbild noch einmal in der Tiefe, ins Finstere gebaut. Die Steintreppen, Stockwerk um Stockwerk hinunter, [...] die Kälte, [...] die Schärfe der Steine, die mir Haut ritzen [...] und dann im letzten, tiefsten Grund [...] der Einstieg in das Höhlengewirr [...] dann bäuchlings hinein [...]. Dann war der Gang so eng, dass ich rückwärts hätte kriechen müssen, um hinauszukommen.“¹⁰⁰

Medeas ausführlich beschriebener, langer Weg *im* Raum, in der tiefen Dunkelheit der labyrinthartigen Höhlengänge ist gleichzeitig eine Inkorporation *des* Raumes mit allen fünf Sinnen. Ihr Körper passt sich dem Raum in der Bewegung an und nimmt diesen umfassend wahr und in sich auf. Am Ende steht ihre Erkenntnis, dass die Geschichte Korinths auf einem Mord aus staatlichen Machtinteressen gründet: Der Tod der Königstochter Iphinoe hat die weibliche Thronfolge verhindert, um das patriarchale Gesellschaftssystem aufrechtzuerhalten.¹⁰¹

Der Bachtinsche Chronotopos des Weges entfaltet mit Lotman narratologisch ferner den Aspekt der Grenzüberschreitung.¹⁰² Medea überwindet mit ihrem Weg in die korinthische Unterwelt eine doppelte Grenze, eine Grenze sowohl in der Raumstruktur als auch in den semantischen Feldern: Topologisch bewegt

98 Wolf, Medea. 1996, S. 15.

99 Vgl. Hallet, Fictions. 2009, S. 13: „Foucault [führt] mit dem Begriff der ‚Heterotopie‘ eine Kategorie ein, die die verräumlichte Struktur von (epistemologischen) Ordnungen beschreibt, denen eine strukturelle Spaltung inhärent ist.“

100 Wolf, Medea. 1996, S. 21 f.

101 Vgl. Überlegungen zu gendered spaces, die Bedeutung von Räumen für die weibliche Subjektconstitution und Geschlechterordnung; vgl. die weiblichen Protagonistinnen Merope, Glauke und Agameda auch im Kontext mit Christa Wolfs Forschungen zu Gynäkokratien, in denen Sippen matriloal organisiert sind: Christa Wolf an Heide Göttner-Abendroth. Santa Monica 13.10.1992. In: Hochgeschurz, Medea. 1998, S. 22 ff.

102 Vgl. Lotman, Struktur. 1972, S. 336 ff.

sie sich innerhalb der räumlichen Oppositionen von oben nach unten, also aus dem „riesigen Saal“ des „herrlichen lichten Palastes“¹⁰³ in das enge und niedrige Höhlenlabyrinth der Totengruft, wobei die Grenzlinie konkret als „Ausschlupf ... hinter Fellen versteckt“¹⁰⁴ beschrieben wird. Die Semantisierung erfolgt in den zugeordneten Gegensatzpaaren hell, offiziell, fröhlich, warm, lebendig versus dunkel, geheim, traurig, kalt, tot etc. Damit wird das korinthische Existenzmodell nicht nur als ein unterminiertes, auf Kriminalität und Inhumanität basierendes System offenbart, sondern die Grenzüberschreitung mit einer gravierenden Normverletzung gleichgesetzt – die Grenze ist eine auch als solche codierte Verbotsgrenze –, deren Medea sich bewusst ist: „Ich musste das Geheimnis dieser Königin [Merope – die Verf.] kennen“¹⁰⁵. Medeas Grenzüberschreitung stellt ein Ereignis dar, von der die folgende Sujetbewegung bestimmt wird, denn deren Erkenntnis bleibt weder für ihre Psyche noch für das Handeln ihrer Umgebung folgenlos. Wolf äußerte einmal, dass ihr Medea „von Anfang an als eine Frau zwischen Wertesystemen vor Augen [stand], verkörpert durch ihre Heimat Kolchis und ihren Fluchtort Korinth – eine Grenze, die leicht zum Abgrund werden kann“¹⁰⁶. Bildet Medeas Weg in die Unterwelt eine doppelte Grenzüberschreitung, so finden sich nach der Definition Lotmans in dem sujethaltigen Text zahlreiche weitere Grenzüberschreitungen verschiedener beweglicher Figuren. Gemeinsam mit Medea überwinden Jason, Agameda und Presbon als Figurengruppe die klassifikatorische Grenze zwischen den Welten Kolchis und Korinth, deren räumliche Realisierung ebenfalls nach einer binären semantischen Opposition im Text organisiert ist: Kolchis im Osten, im dem die Königsfamilie in einem Palast aus Holz lebt, archaisch-barbarischen Traditionen verpflichtet und die Farbe weiß symbolisch vorherrschend ist, steht im Westen Korinth gegenüber. Aus flacheren Herrschaftshierarchien mit matriarchalen Überresten stammend, landen die Kolcher am Ende ihrer Odyssee durch Raum und Zeit – auch hier der Chronotopos des Weges – in einem differenziert aufgebauten Patriarchat. In der Rezeption des Romans führte die Ost-West-Kontrastierung zum Vorwurf des Kitsches, insofern Wolfs Text als plakative Stellungnahme zur deutschen Zweistaatlichkeit und Wiedervereinigung gelesen wurde.¹⁰⁷ Vielmehr aber lässt sich anhand von „Medea. Stimmen“ die „Doppelperspektive auf Literatur als Erinnerungsraum einerseits und auf literarische Inszenierung von Gedächtnisorten andererseits“¹⁰⁸ erschließen.

103 Wolf, Medea. 1996, S. 20 f.

104 Ebd., S. 20 f.

105 Ebd., S. 23.

106 Wolf, Christa: Von Cassandra zu Medea. In: Hochgeschurz, Wolfs Medea. 1998, S. 16.

107 Vgl. Hage, Volker: Kein Mord. Nirgends. Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman „Medea“. In: Spiegel 9, 1996, S. 203; vgl. auch den Beitrag Werner Nells in diesem Band.

108 Vgl. Hallet, Fictions. 2009, S. 108. Textimmanent wird Kolchis als ein Erinnerungsraum in den Stimmen Medeas, Jasons und Agamedas geschaffen. Weil die Figuren hierüber aber

Die Bewegungen der Figuren in den jeweiligen Kulturgeographien werfen nicht zuletzt Fragen nach dem Erhalt kultureller Identität, nach Assimilierung oder der endgültigen Nicht-Verortung auf: „Nach Überwindung der Grenze tritt der Handlungsträger in das ‚Gegenfeld‘ ein“, schreibt Lotman. „Soll die Bewegung hier zum Stillstand kommen, so muß er in diesem Gegenfeld aufgehen“ – wie die Emigranten Agameda und Presbon, die sich den korinthischen Werten und Strukturen anpassen. Wird „der Held aber auch in ‚jener‘ Welt nicht eins [...] mit seiner Umgebung“ wie Medea in Korinth,

„kommt das Sujet noch nicht zum Stillstand: der Held kehrt zurück und wird, nun in verwandelter Seinsform, zum Herren ‚dieser‘ Welt, deren Antipode er zuvor war. Eine weitere Bewegung ist unmöglich.“¹⁰⁹

In diesem Sinne kehrt Medea zwar nicht nach Kolchis zurück, aber sie ist von den besten Werten ihrer Heimat geprägt, bevor sie sich zur „Antipodin“ der dort ebenfalls mörderischen Herrschaftsverhältnisse entwickelt. Durch ihre Seinsform als eine Verbannte in dem heterotopen Ort einer Höhle steht sie in einem spezifischen Freiheits- und Autonomieverständnis außerhalb beider Gesellschaften. Damit einher geht jedoch die Inkorporation des Hohlraums, den die Höhle bildet, wenn sie sagt: „Wunschlos horch ich auf die Leere, die mich ganz erfüllt.“¹¹⁰ Die deutlich im Bewusstseinsvorgang Medeas erkennbare Raumkonstitution, zwingt sie in eine unmenschliche Existenzform, die einem psychischen Tod gleichzusetzen ist. Es gibt keinen Ort, nirgends, der es ihr ermöglicht, als Humanum zu leben, vor allem mit den eigenen Kindern, die die anthropologische Sinnkonstante schlechthin bilden und einen zukünftigen Zeitraum projizieren. Können *fictions of space* narrativ Räume inszenieren, die „auch im Sinne alternativer Räume und Raumnutzungen als Gegenentwurf zur kulturellen Wirklichkeit“¹¹¹ stehen, so überlagert die Semiotisierung der Verbannung die Entwürfe Kolchis und Korinth. Sie steht für die Negation des Lebens als ganzheitlicher Mensch schlechthin und somit für ein Kulturmodell und eine Wirklichkeitskonstruktion der Leere, der Endlichkeit und des Verlusts in Innenraum und Außenwelt. Ein religiöser oder spiritueller, auf ein göttliches Jenseits oder ins Universum gerichteter Sinn ist nicht erkennbar.

„Wie er denn aussehen werde, der Mensch der Zukunft“, fragen sich die Protagonisten Vera und Pawel in einem Gespräch in der „Moskauer Novelle“, und Pawel spekuliert:

mit zeitlicher Distanz aus der Gegenwart Korinths berichten, zeigen sich Verklärungstendenzen in der Inszenierung eines Kollektivgedächtnisses. Kolchis wird als das Ideal einer gerechten, ideellen statt materialistischen Werten verpflichteten Gesellschaft beschrieben, gleichwohl ist der Raum auch in seiner Konflikthaftigkeit semantisiert. Vgl. auch Rupp, Jan: Erinnerungsräume in der Erzählliteratur. In: Hallet/Neumann, Raum. 2009, S. 182.

109 Lotman, Struktur. 1973, S. 342 f.

110 Wolf, Medea. 1996, S. 235.

111 Vgl. Hallet, Fictions. 2009, S. 108.

„Er wird Leben erzeugen und es vielleicht auf einem anderen Planeten entdecken.
[...] Er wird [...] endlich: Mensch. Er wird aufrecht über die Erde gehen, lange und
intensiv leben, glücklich sein und wird wissen, dass dies seine Bestimmung ist.“¹¹²

Die hier positiv konnotierte „Weltempfindung“ und die „Zukunftsmenschen“¹¹³ wie sie in Christa Wolfs erstem Prosatext beschrieben werden, gibt es im Roman „Medea. Stimmen“ dreißig Jahre später nicht mehr. Nicht zuletzt, weil die Kinder als die nachfolgende Generation, Iphinoe und die Zwillinge Medeas, getötet wurden.¹¹⁴

„Vielleicht stimmt es ja, was Jurij Trifonow behauptet“, schreibt Christa Wolf, „dass die Libido des Schreibens sich zum Alter hin abschwächt.“ Sie zitiert den russischen Schriftsteller, dessen Texte ihr viel bedeutet haben und den sie 1970 persönlich kennengelernt und mehrfach wiedergetroffen hatte, um über die Notwendigkeit des „Weg(es) in die Unterwelt“ zu reflektieren – psychoanalytisch eine Grenzüberschreitung:

„Der Eingang in die Unterwelt ist eine Wunde [...]. Die Bewegungsart: Langsames Zurücktauchen ins Dunkle. Ein Tunnelgefühl. ICH MUSS HINUNTERSTEIGEN IN DIESEN SCHACHT.“¹¹⁵

Auf diese Art und Weise nun sinnbildlich im Kern der innersten Matrioschka angelangt, sei ein letztes Mal von Raum gesprochen, von Kommunikationsraum: Christa Wolf Zeit ihres Lebens im Dialog mit Sowjetrußland und die russische Rezeption im Dialog mit ihren Texten; ihr der Dialogizität verpflichteter Roman „Medea. Stimmen“ und dessen Rezipienten im dialogischen Austausch mit seinen literarischen Chronotopoi ...

112 Vgl. Wolf, Novelle. 1962, S. 54.

113 Ebd., S. 55.

114 Vgl. die autobiographische Erzählung Christa Wolfs, die wenige Monate vor ihrem Tod entstand: Wolf, Christa: August. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2012. August, der durch Krieg und Flucht als Achtjähriger „mutterseelenallein auf der Welt“ war, reflektiert die frühe Begegnung mit einer jungen Frau. Nach einem von Zufriedenheit angefüllten Arbeitstag als Reisebusfahrer steckt der kinderlose Witwer am Ende der Erzählung „den Schlüssel in seine Wohnungstür. Es ist nicht gut, in eine leere Wohnung nach Hause zu kommen. [...] Er fühlt etwas wie Dankbarkeit dafür, daß es in seinem Leben etwas gegeben hat, was er, wenn er es ausdrücken könnte, Glück nennen würde. Er stößt seine Tür auf und geht hinein.“

115 Wolf, Stadt der Engel. 2010, S. 269 f.

José Fernández Pérez
„Zeugnis ihrer Zeit und unseres Lebens“ –
Zur Rezeption von Christa Wolf in Spanien nach 1989

Die wichtigsten Werke Christa Wolfs sind ins Spanische übersetzt worden. Einige ihrer Bücher wurden zusätzlich ins Katalanische¹ übersetzt. Schon während der franquistischen Diktatur wurde ihr Werk in Spanien wahrgenommen. Die spanische Übersetzung des Romans „Nachdenken über Christa T.“ im Jahr 1972 bildete den Beginn der Rezeption Wolfs in der spanischen Öffentlichkeit. Dennoch mussten erst weitere zwölf Jahre vergehen, bis mit „Kindheitsmuster“ im Jahre 1984 bei Alfaguara, einem der wichtigsten Verlage Spaniens, eine weitere Übersetzung erschien. In den 1980er und 1990er Jahren folgten weitere Übersetzungen, die belegen, dass die Literatur von Christa Wolf bei spanischen Lesern einen großen Anklang fand. Es sind dies: „Kein Ort. Nirgends“ (1984), „Kindheitsmuster“ (1984), „Kassandra“ (1986), „Störfall. Nachrichten eines Tages“ (1988), „Juninachmittag“ (1988), „Sommerstück“ (1990), „Was bleibt“ (1991), „Unter den Linden“ (1991), „Der geteilte Himmel“ (1994), „Medea. Stimmen“ (1998), „Leibhaftig“ (2003), „Ein Tag im Jahr. 1960–2000“ (2006), „Mit einem anderen Blick“ (2008).

Diese Auflistung dokumentiert einerseits, dass kaum ein Werk von Christa Wolf nicht ins Spanische übersetzt wurde, andererseits kann man erkennen, dass die Rezeption durch die Wende und den Untergang der DDR keinen Einbruch erlitten hat. Auffällig ist aber auch, dass Texte wie „Der geteilte Himmel“ und „Juninachmittag“ erst 30 bzw. 20 Jahre nach ihrem Erscheinen in Spanien publiziert wurden.

Im Folgenden werden ausgewählte Aspekte der Rezeption von Christa Wolf nach 1989 erfasst. Dabei kann es an dieser Stelle nur um eine knappe Beschreibung von literaturkritischen Beiträgen wie auch wissenschaftlichen Studien gehen. Um einen Einblick zu geben, wird nachfolgend chronologisch verfahren.

1 Christa Wolf im Spiegel der Literaturkritik

Der erste Text, der nach 1989 in spanischer Übersetzung erschien, war Christa Wolfs Erzählung „Sommerstück“ bei Seix Barral, dann auf katalanisch bei Edicions 62.² Die spanische Literaturkritik hat den Text gelobt. In seiner Rezension betont Miguel

1 In den 1980er Jahren wurden die Romane „Unter den Linden“, „Kassandra“, „Juninachmittag“ und „Störfall“ ins Katalanische sowie nach der Wende „Was bleibt“ und „Sommerstück“ übersetzt.

2 Nach Angaben des Verlags wurden von der katalanischen Übersetzung ca. 2.000 Exemplare verkauft.

García Posada die Besonderheiten der Erzählung: die Tiefe der Gedanken, das poetische Ambiente, ihren Tschchow-Ton, den Nachhall des Gesangs auf die Natur oder die Feinfühligkeit der Wahrnehmungen. Er kommt zu dem Schluss, dass es sich um eines jener Bücher handle, die man erst schreibe, wenn man einen menschlichen und literarischen Reifeprozess abgeschlossen habe. Die Rezension schließt er wie folgt ab:

„Nach Marx und allen großen Theologien finden wir hier einen Text, der sich eher auf die Natur als auf die Geschichte konzentriert und der individuelle Richtlinien aufzeigt, um mit den Schicksalsschlägen des Lebens umzugehen. Alles deutet darauf hin, dass alles, was seit 1945 bis heute in den östlichen Ländern geschehen ist, etwas komplexer ist, als man mit einer einfachen Perspektive denken könnte.“³

Ein Jahr später, 1991, erschien ebenfalls bei Seix Barral die spanische Übersetzung der Anthologie „Unter den Linden“. In seiner Rezension bewertet Miguel García Posada das Werk ausgesprochen positiv und betont, dass es eine Bestätigung der literarischen Qualitäten Wolfs liefere. Seiner Meinung nach ist sie eine der großen Schriftstellerinnen der europäischen Literatur der 1990er Jahre. Dabei geht Posada auch auf die Distanz zwischen der Entstehungszeit ihrer Texte und der spanischen Rezeption ein und kommt zu dem Ergebnis, dass Wolfs Texte weiterhin von aktuellem Interesse sind, weil sie bemerkenswerte Erzählelemente aufweisen und unabhängig von politischen und sozialen Umständen zu lesen sind. Auch nach dreißig Jahren erreiche uns die Aussage des Textes nicht zu spät, da echte Literatur nie zu spät komme. Den Angaben des Verlags zufolge wurden 7.280 Exemplare gedruckt, von denen nach dem ersten Jahr über 3.000 Exemplare verkauft waren.

Christa Wolfs Erzählung „Was bleibt“ wurde 1991 ins Spanische übersetzt. Sie erschien in einem Band zusammen mit einer Reihe dokumentarischer Texte, die Christa Wolf zwischen 1989 und 1990 verfasst und mit dem Titel „Gespräche im Herbst“ betitelt hat. Darío Villanueva stellt in seiner Rezension fest, dass beide Buchteile, trotz ihrer unterschiedlichen Natur, einen dialogischen Charakter aufweisen und wegen der besonderen Qualität der Erzählung sowie der aktuellen und informativen Begleittexte vom spanischen Leser nicht unbeachtet bleiben werden.⁴ Er reiht die Erzählung in eine Tradition von Schriftstellern ein, die die Geschehnisse eines Tages erzählen, um ausgehend von dieser zeitlichen Enge die Vielschichtigkeit der Realität zu entdecken. Die Erzählung wird in einen Zusammenhang mit Thomas Manns „Lotte in Weimar“ (1939), Heinrich Bölls „Ansichten eines Clowns“ (1963), Hermann Brochs „Der Tod des Vergil“ (1945) sowie Stefan Zweigs „24 Stunden im Leben einer Frau“ (1925) gestellt. Für das Gelingen der Erzählung sei die Erzählperspektive entscheidend sowie der Bruch in der Erzählung, der durch die Spaltung des Ichs und seine Konfrontation mit seinem „Selbstensor“ hervorgerufen wird. Villanueva stellt zudem Parallelen zwischen der poetologischen Position von Christa Wolf und der eines Klassikers der

3 García Posada, Miguel: „Pieza de verano“. In: ABC Literario. Ausgabe vom 28.07.1990, S. 41. Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

4 Villanueva, Darío: „Lo que queda“. In: ABC Literario, Ausgabe vom 26.10.1991, S. 63.

spanischen Literatur, des Schriftstellers Blas de Otero (1916–1979) heraus. Wolf verkörpere die Fesselung des Dichters durch die Sprache und wie Blas de Otero hätte auch sie sich einzig in die Sprache zurückziehen können. Blas de Otero betrachtete seine Aufgabe als Dichter als eine Lebensaufgabe, versuchte mit seiner Poesie das menschliche Gewissen wachzuhalten und richtete einen unermüdlichen Appell an die „versteckte Wahrheit“. – Die Gemeinsamkeiten mit der Poetologie von Christa Wolf lägen auf der Hand, so die durchaus nachvollziehbare Position. Nach Angaben des Verlags wurden 4.126 Exemplare der spanischen Übersetzung gedruckt, wovon nach einem Jahr ca. 2.400 Exemplare verkauft worden waren. „Was bleibt“ wurde auch ins Katalanische übersetzt und etwa 900 Mal verkauft.

Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Wolfs Erzählung „Der geteilte Himmel“ ist es erstaunlich, dass die spanische Übersetzung 31 Jahre später als das Original publiziert wurde. Die erste Auflage mit ca. 3.000 Exemplaren war bereits nach einem Jahr vergriffen.⁵

„Kassandra“ erschien in Spanien im Jahr 1986 bei Alfaguara. 2005 wird Wolfs Erzählung ausgewählt, um in einer Reihe geschichtlicher Romane veröffentlicht zu werden, die von „El País“, der meistgelesenen Zeitung Spaniens, als Beilage herausgegeben wurde. Dadurch wurde „Kassandra“ eine größere Aufmerksamkeit unter den spanischen Lesern zuteil. Die Rezeption von Wolfs Roman setzte bereits vor der Wende ein, aber im Zusammenhang mit der Veröffentlichung der spanischen Übersetzung ihrer Erzählung „Sommerstück“ im Jahr 1990 finden wir einen interessanten Bezug zum Stellenwert, den Wolf und insbesondere ihr Text „Kassandra“ in Spanien genießen. Angesichts der aktuellen Polemik, so Miguel García Posada in seiner Rezension von 1990, sei festzustellen, dass es Literatur sicherlich selten gelungen ist, den politischen Diskurs und das Elend der Ideologie zu besiegen. Es handele sich hier um eine besondere Manifestation der ‚freien Literatur‘, die sich als wahres Zeugnis gegen den offiziellen Diskurs auflehne. Posada sieht das Potential des Romans darin, dass dieser einerseits einen deutlichen Beweis dafür liefere, wie der Schriftsteller gegen die etablierte Ordnung verstoße und andererseits die literarische Sprache als absoluten Garant der Auflehnung gegen die Macht verteidige. Der besondere literarische Wert des Romans liege in der ausgeglichenen Beziehung zwischen Mythos und Geschichte, in seiner poetischen Größe und in seiner weitreichenden Vision. Der Roman liefere zudem umfangreiche Perspektiven, was eine Eigenart der ‚wahren Literatur‘ sei.⁶

Es scheint kein Zufall zu sein, dass „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ diejenigen Texte von Christa Wolf sind, die am häufigsten in der spanischen Literaturwissenschaft thematisiert werden. Die Adaption klassischer Figuren provoziert einerseits eine größere Neugier und Aufmerksamkeit beim spanischen Leser, andererseits erleichtert sie das Verständnis des Handlungsverlaufs durch den Bezug auf eine

5 Vgl. Blanco Holscher, Margarita: „Christa Wolf, una voz entre el humanismo y el compromiso“. In: La nueva España. Ausgabe vom 27.05.1995.

6 García Posada, Miguel: „Pieza de verano“. In: ABC Literario. Ausgabe vom 28.07.1990, S. 41.

allgemein bekannte Grundlage. Der Philologe Carlos García Gual untersucht in mehreren Publikationen die „Renaissance“ mythologischer Figuren in der aktuellen Weltliteratur. Dabei akzentuiert er das Potential der klassischen Mythologie als Ideenquelle für den Romancier und stellt Wolfs Bearbeitung als Muster für eine gelungene Modernisierung des Mythos dar. Sie ermögliche, dass die Besiegten und Verschwiegenen zu Wort kommen könnten.⁷ Die Neubearbeitung des Medea-Mythos birgt laut García Gual ein aktualitätsbezogenes Potential. In diesem Zusammenhang spricht er von einer Verbitterung, die durch das Gefühl entstehen würde, im eigenen Land im Exil leben zu müssen, sowie von einem Schmerz, der aufgrund des Argwohns ihrer Landsleute entstünde.⁸

Die Rezeption des Wolfschen Werkes beschränkt sich aber nicht nur auf Literaturkritik und -wissenschaft, sondern wird auch auf dem Theater durch eine Adaption von „Medea. Stimmen“ von Maite Larrañeta fortgesetzt. Sie begründet ihre Faszination für den Roman mit dessen offenem Charakter:

„Was mich am Text fasziniert hat, ist, dass er dem Leser keine feste Lösung anbietet. Der Text behauptet nicht, dass Medea ihre Kinder und die Geliebte ihres Ehemannes getötet hat. Er stellt alles in Frage.“⁹

Maite Larrañeta bewundert an Wolf, dass sie sich nicht auf eine Verteidigung des Feminismus beschränkt habe, sondern Medea mit ihren Schwächen, ihrem Elend und ihren Motiven darstelle. Im Gegensatz zu Euripides oder Seneca würde man in Wolfs Medea-Figur einen ambivalenten und vielschichtigen Charakter mit vielen Ecken und Kanten angelegt finden. In ihrem Ankündigungstext stellt Larrañeta die Frage, wie es denn überhaupt möglich sei, zu wissen, was wirklich geschehen ist. Sie plädiert daher für die Legitimität der individuellen Erinnerungen und für eine größere Anzahl von Stimmen, die den Verlauf der Geschichte erzählen und dessen Diskurs bestimmen.

Christa Wolfs Erzählung „Leibhaftig“ wurde in Spanien im Jahr 2003 bei *Círculo de Lectores* veröffentlicht. In ihrer Rezension „Der Schmerz von Christa W.“ betont Cecilia Dreytmüller, dass der Schmerz und die Krankheit zwei sich wiederholende Motive im Erzählwerk Wolfs seien. Ihre Protagonisten würden stets die Probleme mit der Gesellschaft erörtern, wodurch sie die Verantwortung für deren Mängel übernähmen. Dreytmüller erkennt in Wolfs Romanfiguren immer sowohl eine politische Hoffnung oder Aufbruchstimmung als auch eine relative Enttäuschung,

7 García Gual, Carlos: „El mito se renueva“. <www.elpais.com/articulo/portada/mito/renueva/elpepuculbab/20100807elpbabpor_5/Tes> (Zugriff am 05.09.2011).

8 García Gual, Carlos: „Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos“. In: *Reescritura de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Hrsg. von Juan Herrero Cecilia. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2008, S. 42.

9 Interview von Julio Castro mit Maite Larrañeta. In: *La República Cultural*, Ausgabe vom 22.07.2009. <www.larepublicacultural.es/article1891.html> (Zugriff am 21.09.2011). Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

insofern der (real)sozialistische Staatskörper sein Optimum nicht erreicht habe. Diese Resignation präge ihr gesamtes Werk und überwiege vor der argumentativen Überzeugung, mit der man eine apriorisch aufgestellte Haltung des Ideals verteidige. Dreytmüller erkennt in „Leibhaftig“ eine deutliche Distanzierung gegenüber jener Literatur, in der die DDR verherrlicht werde und sieht die Autorin auf dem Weg der Wahrheitsfindung:

„Die Protagonistin führt eine strenge Gewissensprüfung auf der Suche nach dem eiternden Kern, der Ursache des Bösen und dem Kern der Lüge durch. Die Autorin verfährt mit größter Genauigkeit und Trockenheit bei dieser meisterhaften Erkundung der inneren Welt. [...] Die ausgezeichnete Übersetzung erlaubt den Genuss der sorgfältigen Sprachauswahl sowie der metaphorischen Raffiniertheit Christa Wolfs, die in einem sehr persönlichen Text das Beste ihres bewährten literarischen Talents hervorgebracht hat.“¹⁰

Andrés Ibáñez geht in der Einleitung seiner Rezension „Deutschland, die Höhlen und der große Sonnensee“¹¹ auf die Rolle Wolfs während der SED-Diktatur ein und stellt fest, dass die kommunistischen Diktaturen eine Art von schizoprenem Künstler wie z. B. Dimitri Schostakowitsch oder Jewgeni Jewtuschenko generierten, die zuerst ein Bestandteil der ideologischen Propaganda gewesen seien und später innerhalb des Systems eine oppositionelle Rolle eingenommen hätten. Ibáñez bewertet diese Haltung der Intellektuellen wie viele Literaturkritiker der Bundesrepublik kritisch und glaubt, dass diese intellektuelle Kritik eher dem Erhalt des Systems gedient habe. Er geht anschließend auf die Besonderheiten der Erzählung ein und spricht von einem obsessiven Thema sowie von einer Suche in der Vergangenheit und im Verborgenen, die eine allegorische Dimension aufweisen würde. Entsprechend heißt es:

„Dieser innere Monolog der Protagonistin besteht aus Auszügen, die die ganze Geschichte und Kultur Deutschlands vereinen, von der Juden-Verfolgung bis zu den Geheimnissen der DDR-Politik und mit Zitaten klassischer Autoren, mit volkstümlichen Einfällen, Fantasien und Träumen versehen.“¹²

Unter der Rubrik „Das Buch der Woche“ erschien in der Zeitung „El País“ im Jahr 2007 eine Rezension zu Christa Wolfs „Ein Tag im Jahr. 1960–2000“ mit dem Titel „Deutsche Gewissensprüfung“¹³. In ihrer Rezension betont Cecilia Dreytmüller, dass die deutsche Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich dadurch

10 Dreytmüller, Cecilia: „El dolor de Christa W.“. In: El País. Ausgabe vom 21.02.2004. <www.elpais.com/articulo/narrativa/dolor/Christa/W/elpabnar/20040221elpabnar_7/Tes> (Zugriff am 21.09.2011). Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

11 Ibáñez, Andrés: „Alemania, las cavernas y el gran lago del sol“. In: ABC Cultural. Ausgabe vom 03.01.2004, S. 12.

12 Ebd., S. 12.

13 Dreytmüller, Cecilia: „Examen alemán de conciencia“. In: El País. Ausgabe vom 07.04.2007. <www.elpais.com/articulo/semana/Examen/aleman/conciencia/elpepuculbab/20070407elpabese_6/Tes> (Zugriff am 21.09.2011).

hervorhebt, dass sie vorrangig die Ursachen und Folgen der durch den Faschismus und durch die sozialistische Diktatur verursachten politischen Katastrophen thematisiere. Diese thematische Tendenz begründet sie mit protestantischen Kultur- und Wertvorstellungen, in denen die Gewissensprüfung eine grundlegende Notwendigkeit darstelle. Die Bedeutung der Literatur in der Gesellschaft hängt für Dreytmüller eng mit dem Reflexionspotential der Literatur über die individuelle Verantwortung für die kollektiven Katastrophen zusammen. Wolf wird als eine der wichtigsten Vertreterinnen dieser engagierten Literatur wahrgenommen, da sie in ihren Büchern die Schande des Faschismus, die Teilung Deutschlands sowie die Diskriminierung des Intellektuellen in der sozialistischen Gesellschaft behandle. Dreytmüller beurteilt Wolfs Erzählwerk in diesem Sinne als ein gelungenes literarisches Projekt, das durch seine Vielfalt, seine Direktheit sowie durch die Gleichstellung von privatem und politischem Raum überzeuge. Das „Tagebuch“ mit seinen dargestellten Alltagsgeschichten eröffne weniger neue literarische Wege, als dass es durch das bescheidene Auftreten der Protagonistin und durch ihr angestrebtes Ziel, ihr Gewissen durchgehend rigoros zu prüfen, beeindrucke.

Anna Caballé, Professorin für spanische Literatur an der Universität von Barcelona, findet in „Ein Jahr im Tag“ eine literarische Entwicklung bestätigt und einen Beweis für Wolfs Affinität zur Tagebuchform, „vielleicht die bessere Form, um ihre größte literarische Sorge aufzufangen: den Fluss des Alltags“. ¹⁴ Wolf wolle die Frage aufwerfen, wie ein Schicksal ausgehend von den alltäglichen Handlungen, Gedanken und Empfindungen entstehen kann, und herausfinden, wann und auf welche Weise sich dieser vergängliche und sich wiederholende Alltag in etwas Tiefergehendes und Transzendentes verwandelt. In ihrer Rezension untersucht Caballé die biographischen Umstände vor der Veröffentlichung des Textes und geht auf die selbstkritische Auseinandersetzung der Autorin bezüglich ihrer Rolle als Schriftstellerin in der DDR ein. „Das Ergebnis ist eine beständige, ehrliche, intelligente, bescheidene und melancholische Stimme, die darauf achtet, alles zu behalten, was man erlebt hat“, so Caballé. Der Text zeichne sich durch eine überwältigende Kohärenz und durch Authentizität aus. Mit diesem Werk unternehme Wolf den Versuch, den unaufhaltsamen Existenzverlust, der alle betreffe, zu bekämpfen. Die angesprochenen Qualitäten des Textes würden auch den Erfolg dieses Kunstexperiments begründen und ermöglichen dessen Wertschätzung als einen stabilen Grundstein für Erinnerung. Darüber hinaus bekräftige „Ein Tag im Jahr“ den besonderen Stellenwert der Autorin.

„Ich glaube, dass es in der heutigen Zeit sehr wenige Schriftstellerinnen wie sie gibt, die in der Lage sind, mit einem einzelnen Wort eine Welt der Menschlichkeit und des Engagements wiederherzustellen und die so überzeugt davon sind, dass kein Argument auf dieser Welt das Gewissen ersetzen kann.“ ¹⁵

14 Caballé, Anna: „Describir el día“. In: ABC Cultural. Ausgabe vom 14.04.2007, S. 26. Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

15 Ebd., S. 27. Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

2 Zur Wahrnehmung von Christa Wolfs Werk durch die Literaturwissenschaft

Die spanische Literaturwissenschaft hat sich seit Ende der 1980er Jahre mit dem Werk Christa Wolfs und dessen Rezeption in Spanien auseinandergesetzt. Es liegen mehrere Dissertationen und wissenschaftliche Untersuchungen vor, die sich unter anderem mit „Medea. Stimmen“ sowie „Kassandra“ und deren mythologischen Themenkomplexen beschäftigen. Die Aufarbeitung klassischer Mythen sowie die weibliche Identität der literarischen Figuren spielen bei der Rezeption beider Werke in Spanien eine entscheidende Rolle. So begründet Marisa Siguán den Erfolg Wolfs bei den spanischen Lesern folgendermaßen:

„Insbesondere ihr Buch ‚Kassandra‘, im Jahr 1986 auf Katalanisch und auf Spanisch veröffentlicht, mit ihrer Reflexion aus weiblicher Perspektive über ihre Individualität und ihre Funktion im Kontext des Krieges [...], mit ihrer Aufarbeitung des klassischen Mythos, um ein modernes Erlebnis zu objektivieren [...], alle diese Aspekte haben zur Folge, dass [in Spanien – der Verf.] eine nennenswerte Anzahl von Lesern ihre Literatur wahrgenommen hat.“¹⁶

1995 fand an der Universität von Oviedo eine zweitägige Tagung statt, die sich exklusiv mit dem Werk von Christa Wolf und dessen Bedeutung beschäftigte. Die Referenten gingen dabei auf unterschiedliche Aspekte ihres literarischen Schaffens ein. Dazu gehören: die Analyse der weiblichen Identität in „Kein Ort. Nirgends“, das Verhältnis Wolfs zur Deutschen Frage, die neue Lesart und Herangehensweise des Romans „Der geteilte Himmel“ nach der Wende oder Wolfs Konzept von Heimat. Die Ergebnisse der Tagung wurden 1997 in einem Band zum Werk Christa Wolfs veröffentlicht.¹⁷ Zu diesem Band gehört auch der Artikel „Kassandra‘ Wolf en España“, in dem María Socorro Suárez Lafuente auf die spanische Rezeption von Christa Wolf eingeht. Sie stellt zurecht fest, dass Wolf ein Verlagserfolg gelungen sei, zumal ihre Bücher bei den wichtigsten Verlagen erschienen sind, die ihre literarischen Produkte auf dem spanischen Buchmarkt vorteilhaft platzierten. Hinzu komme, dass die spanischen Ausgaben mit Vorwörtern anerkannter spanischer Germanisten versehen sind. Aufgrund einer – allerdings eher nicht repräsentativen – Umfrage kommt Suárez Lafuente aber doch zu dem Schluss, dass Wolf trotz all dieser günstigen Voraussetzungen von den spanischen Lesern kaum wahrgenommen worden sei und postuliert, dass Wolf somit selbst ein „Fall Kassandra“ geworden wäre.¹⁸

16 Siguán, Marisa: „Sobre traducciones de literatura de lengua alemana a lenguas hispánicas (1976–1987)“. In: II Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción: 12–16 de diciembre de 1988. Hrsg. von Margit Raders und Juan Conesa. Madrid: Editorial Complutense 1990, S. 276. Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

17 Blanco Hölscher, Margarita (Hg.): La obra de Christa Wolf. Oviedo: KRK Ediciones 1997.

18 An dieser Umfrage nahmen vierzig belesene Personen aus drei Städten aus der Region Asturias teil.

„Die Götter/Herausgeber haben ihr die Stimme verliehen, sie haben sie übersetzt, aber die Leser und die Kritiker beschäftigen sich nicht viel mit ihr, sie wollen ihre Worte nicht hören.“¹⁹

Im Zusammenhang mit zwei weiteren Forschungsprojekten, die sich dem Thema Literatur und Macht²⁰ sowie der Prosa der Wiedervereinigung²¹ widmen, wird auch über das Werk und die Funktion Wolfs innerhalb der DDR sowie über die Reaktion der Literaturkritiker auf die Veröffentlichung ihrer Erzählung „Was bleibt“ reflektiert. In seinem Artikel „Machtgebrauch und Machtmissbrauch. Die Literaturkritik gegenüber Christa Wolf und Günter Grass“ kritisiert Manuel Maldonado Alemán die Politisierung eines vermeintlichen literarischen Streits, der wenig mit Literatur zu tun habe, sondern viel mehr mit Ideologie, und bemängelt, dass „Was bleibt“ selbst kaum thematisiert worden sei. Er nimmt darüber hinaus Anstoß an dem demagogischen Tonfall dieser Auseinandersetzung und an der Willkür der westlichen Literaturkritiker, die der in der DDR entstandenen Literatur jeden literarischen Wert aberkennen, weil sie unter einem unfreien System entstanden sei.²² In einem aufschlussreichen Artikel mit dem Titel „Schreiben, Frauen und Macht in der Literatur der DDR“ erörtert Miriam Palma Ceballos die Rolle und Funktion der Schriftstellerinnen während der DDR-Diktatur und die Auswirkungen einer feministischen Ästhetik auf die Gesellschaft der DDR. Sie betont dabei den Pionier- und Schlüsselcharakter des Wolfschen Romans „Nachdenken über Christa T.“ für die weitere Entwicklung der DDR-Literatur:

„Die zwei formalen Ebenen – die Handlungs- und die Reflexionsebene –, die subjektive Perspektive [...], die Einführung moderner narrativer Techniken [...] bilden ein Formpotenzial, von dem zweifellos die spätere literarische Entwicklung [der DDR – der Verf.] profitiert hat. Diese Aspekte haben die differenzierte literarische Behandlung der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft bereichert.“²³

Für Palma Ceballos erreicht der Einfluss Wolfs eine weitere Dimension mit der neuen Auslegung und Adaptation der Mythologeme Cassandra und Medea:

„[...] Die Adaptation und Neuinterpretation des Mythischen [...] bedeutet einen Versuch, die traditionellen Vorstellungen des Männlichen und des Weiblichen aufzulösen und stellt zugleich die Gültigkeit und Objektivität der Erzählung eines geschichtlichen Prozesses nach männlichen Parametern in Frage, da die Teilnahme der Frauen an diesem geschichtlichen Prozess nicht berücksichtigt wird.“²⁴

19 Suárez Lafuente, María Socorro: „Kassandra“ Wolf en España. In: La obra de Christa Wolf. Hrsg. von Margarita Blanco Hölscher. Oviedo 1997, S. 155.

20 Maldonado Aleman, Manuel (Hg.): Literatura y Poder. Bern: Peter Lang 2005.

21 Maldonado Alemán, Manuel (Hg.): La narrativa de la unificación alemana. Bern: Peter Lang 2006.

22 Maldonado Alemán, Manuel: „Usos y abusos del poder. La crítica literaria frente a Christa Wolf y Günter Grass“. In: Alemán, Literatura. 2005, S. 159 f.

23 Palma Ceballos, Miriam: „Escritura, mujeres y poder en la literatura de la RDA“. In: ebd., S. 230 f. Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

24 Ebd., S. 236. Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

Im Jahr 2007 veröffentlicht M. Carmen Torres Santaella ihre Dissertation „La estructuración de la alternativa de Christa Wolf a lo largo de la obra ensayística y en ‚Proyecciónsraum Romantik‘, ‚Störfall‘, ‚Was bleibt‘ y ‚Medea. Stimmen““. Darin analysiert sie die Prinzipien, die nicht nur das literarische Werk Wolfs, sondern auch ihr Leben bestimmen würden. Ähnlich wie Alemán kritisiert Torres Santaella die Reduzierung des Wolfschen Werkes auf die politische Dimension und hebt die dialektische Komponente ihrer Literatur, etwa die gesuchte Interaktion mit dem Leser, hervor. Wolfs literarische Konzeption basiere auf der Ablehnung des rationalistischen Dualismus mit dessen historischen und kulturellen Folgen. So lehne sie zum Beispiel nicht einseitig das Männliche in unserer Gesellschaft ab, sondern setze sich für die Förderung des Weiblichen ein, um ein größeres Gleichgewicht zu erzielen:

„Abhängig von Stoff, dem Thema und Kontext des Textes, analysiert die Autorin die unterschiedlichen möglichen Verhaltensformen und experimentiert zusammen mit dem Leser, um zu einer Schlussfolgerung zu gelangen, mit der sie sich am ehesten identifizieren kann. Allerdings ist diese Schlussfolgerung nicht kategorisch, da sie auf einem Versuch des globalen Verständnisses basiert und auch andere Alternativen berücksichtigt.“²⁵

Ihr Werk ziele nicht auf eine eindimensionale Kritik am (Real)Sozialismus, sondern basiere auf einem altruistischen Streben sowie der Überzeugung, dass sowohl das Individuum als auch die Gesellschaft sich integrativ (zueinander) verhalten sollen, um Vollkommenheit zu erreichen. Torres Santaella pointiert ihre Anerkennung für Wolfs literarisches Schaffen folgendermaßen:

„Ausgehend von einer Dualismuskritik, ist das gesamte Werk Christa Wolfs ein Beispiel von Kohärenz, der Beweis einer konstanten Anstrengung, um das Leben mit der Literatur zu vereinbaren und um die Hindernisse zu überwinden, die eine positive Entwicklung und eine effektive Kommunikation innerhalb der Gesellschaft als Grundsteine eines friedlichen Zusammenlebens verhindern.“²⁶

Im Oktober 2010 erhielt Christa Wolf die Ehrendoktorwürde der Universidad Complutense von Madrid. In der Laudatio begründete Ana Pérez López die Entscheidung mit der großen Resonanz ihres Werkes unter den spanischen Lesern und Wissenschaftlern. Die spanische Literaturwissenschaft schätze die Vielfalt ihrer Literatur sowie deren lebendiges und kritisches Potential. Befreit vom Dogmatismus beinhalte ihr Werk eine offene und kommunikative Haltung dem Leser gegenüber und fordere diesen auf, nachzudenken und Partei zu ergreifen, so Pérez weiter. Sie registriere bei Wolf eine Kongruenz zwischen der engagierten Haltung als Bürgerin und ihrem literarischen Schaffensprozess. Für Pérez sind Wolfs Kritik am (real)sozialistischen System sowie ihre Forderung nach der Umsetzung der ursprünglichen sozialistischen

25 Torres Santaella, M. Carmen: „La estructuración de la alternativa de Christa Wolf a lo largo de obra ensayística y en ‚Proyecciónsraum Romantik‘, ‚Störfall‘, ‚Was bleibt‘ y ‚Medea. Stimmen““, S. 233 f. <tdx.cat/bitstream/handle/10803/8768/Tesi.pdf?sequence=2> (Zugriff am 07.09.2011). Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

26 Ebd., S. 237. Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

Ideen Faktoren, die Christa Wolf zu einer unbequemen Person innerhalb der DDR gemacht hätten. Trotz aller Schwierigkeiten verteidige Wolf jedoch ihre ideologischen Überzeugungen und verarbeite in ihren literarischen Projekten auf produktive Art und Weise ihre Diskrepanz zur Gesellschaft. Pérez hebt diesbezüglich die Suche der Autorin nach dem Verborgenen und Vergessenen hervor:

„Christa Wolf verfolgt die Spur der Vergangenheit in ihrem eigenen Gewissen und bringt das Verdrängte und Vergessene in einem Akt der Ehrlichkeit zum Vorschein, der seinesgleichen in der deutschen Literatur nach Auschwitz sucht.“²⁷

In ihrem Roman „Kindheitsmuster“ werde deutlich, dass sich sowohl die individuelle als auch die kollektive Identität als eine Summe von Fragmenten und Brüchen aus dem geschichtlichen Geschehen ergebe. Die von Wolf gewählte Schreibweise ermögliche einen geeigneten Zugang zur Erinnerung, um über die schmerzhaften Erfahrungen zu reflektieren. Diesbezüglich deckt Pérez Gemeinsamkeiten mit dem literarischen Schaffen von Jorge Semprún (1923–2011) auf. Die von Christa Wolf aufgeworfene Frage, wie wir zu unserer heutigen Existenz und Identität gekommen sind, betreffe genauso die spanische Bevölkerung. Die auf den alltäglichen und individuellen Erfahrungen basierende Erinnerungsarbeit von Christa Wolf weise auf einen notwendigen Weg der Vergangenheitsbewältigung, den die spanische Gesellschaft allerdings noch nicht realisiert habe. Für Pérez ist Christa Wolf für die spanischen Leser auch deshalb von Bedeutung, weil sie in ihrem Werk die Suche nach Antworten und Erklärungen für die uns begleitenden geschichtlichen und sozialen Umstände behandle und darstelle. Ihre Position fixiert Pérez abschließend so:

„Mit ihrem Werk hat sie ein Zeugnis ihrer Zeit und unseres Lebens ablegen wollen, damit dieses historische Zeugnis Bestand hat, nicht in Vergessenheit gerät oder geschichtlich verklärt wird. Ihre Literatur bietet dem Leser sowohl positive als auch negative Modelle an, deren Zukunftspotential der Leser für sich und die Menschheit überprüfen kann.“²⁸

3 Fazit

Ausgehend von den hier skizzierten Ergebnissen zur Rezeption von Christa Wolf kann resümiert werden, dass Christa Wolf die besten Voraussetzungen besitzt, um in Spanien weiter erfolgreich rezipiert zu werden. Die ununterbrochene Bereitschaft der Verlage, ihre Bücher zu publizieren, ist ein Beleg für die Qualität ihrer Texte und zugleich eine Anerkennung ihrer literarischen Karriere. Die Tatsache, dass ihre Texte mit einem Vorwort anerkannter spanischer Germanisten veröffentlicht werden, eröffnet dem spanischen Leser einen leichteren Zugang zu ihrem Werk und macht eine

27 Pérez López, Ana: Laudatio de la Profesora Doctora Ana Pérez López con motivo de la investidura como Doctora „Honoris Causa“ de la Excm. Sra. Dra. D Christa Wolf. S. 4. <www.ucm.es/info/ucmp/cont/descargas/documento344489.pdf> (Zugriff am 7.09.2011).

Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

28 Ebd., S. 8. Die deutsche Übersetzung ist vom Verfasser.

bessere Einordnung möglich. Zwar liegen keine zuverlässigen Verkaufszahlen vor, aber die Tatsache, dass nach einem Jahr etwa 3.000 Exemplare von „Der geteilte Himmel“ verkauft worden waren, beweist hinreichend, welche Resonanz sie beim spanischen Publikum genießt. Dies wird außerdem durch die Übersetzung einiger ihrer Werke ins Katalanische unterstrichen.

Für die nach 1989 und der „Wende“ begonnenen Attacken einiger Literaturkritiker auf Christa Wolf gibt es in Spanien kaum Sympathien; es herrscht eher ein Erstaunen über den „neuen“ Umgang mit ihrem Werk und ihrer Person vor. Die meisten ihrer Bücher wurden vor allem nach 1989/90 ins Spanische übersetzt und in denjenigen Zeitungen rezensiert, die über eine wichtige Literaturbeilage verfügen. Sowohl „Babelia“ als auch der „ABC-Cultural“ besitzen einen hohen Status unter den spanischen Intellektuellen. Und sicherlich ist es kein Zufall, dass die Rezensionen ihrer Romane und Erzählungen von etablierten Literaturwissenschaftlern verfasst wurden. Dies ist einmal mehr ein Beleg für den Stellenwert von Christa Wolf in der spanischen Öffentlichkeit. Die Urteile der spanischen Philologen bestätigen die Qualität ihrer Literatur und die Bedeutung Wolfs für die europäische Literaturszene und -kultur. Die Bedeutung habe Christa Wolf auf Grund ihrer literarischen Leistung.

In der spanischen Literaturwissenschaft – dies abschließend – kann man Untersuchungen finden, die den gesamten Umfang ihres literarischen Schaffens berücksichtigen. Christa Wolfs poetologische Schriften und ihre sonstigen publizistischen Beiträge werden dabei in Zusammenhang mit literarischen Analysen ausführlich wahrgenommen und diskutiert. Die Anerkennung ihres Werks erfolgt aber nicht nur durch die Germanisten, sondern auch durch klassische Philologen, die sich insbesondere mit Wolfs literarischer Adaptation mythologischer Themen beschäftigen. Die verliehene Ehrendoktorwürde durch eine der wichtigsten spanischen Universitäten bekräftigt zweifellos die Bedeutung Christa Wolfs und ihrer Literatur innerhalb Spaniens. Von daher markiert der Germanist Marcos Roman Prieto eine Position, die durchaus für Spanien verallgemeinerbar ist:

„Immer wenn Christa schreibt und nachdenkt, schenkt sie Weisheit durch ihre Worte. Niemand kann diese Welt und jene andere Gesellschaft, die vielleicht irgendwann hätte real werden können, so wie sie beschreiben und vermitteln.“²⁹

29 Roman Prieto, Marcos: Monographie über Christa Wolf.

<www.escriptoraspensadoras.com/fichatecnica.php/262> (Zugriff am 07.09.2011).

Anna K. Kuhn

Nachdenken über Christa Wolf

Meine Freundin, eine emeritierte Germanistin, rief an, um mich zu trösten; sie hatte gerade erfahren, dass Christa Wolf gestorben war. Ich hatte mich in letzter Zeit wieder intensiv mit Wolf beschäftigt: mein Aufsatz über „Stadt der Engel“ war vor kurzem erschienen und die Revisionen für den Aufsatz über „Ein Tag im Jahr“ für diesen Band waren gerade fertig. So war Christa Wolf für mich in dem Augenblick besonders gegenwärtig, ihre ruhige, wohlmodulierte, klare, sichere Stimme, die ich aus ihren Vorlesungen und Audiobüchern kannte und die ich immer bei der Lektüre ihrer Werke hörte, war mir im Ohr. Umso erschütternder traf mich die Nachricht. Besonders da ich nicht wusste, dass sie krank war, an Leukämie litt. Zwar war sie mir seit einiger Zeit stark gealtert vorgekommen und ihr Geständnis in ihrem letzten Spiegel-Interview, dass sie oft an den Tod denke, hatte mich schon stutzig gemacht. Dennoch war ich in keiner Weise auf diese Nachricht vorbereitet und empfand eine Reihe Emotionen, vornehmlich Schock, Fassungslosigkeit und Trauer. Und auch heute noch finde ich es unbegreiflich, dass diese Stimme endgültig verstummt sein soll, dass wir uns nicht mehr auf das neue Buch von Christa Wolf freuen können.

Wir beide hatten das Bedürfnis über Christa Wolf zu sprechen und haben uns dann auch lange über ihre Bedeutung für uns, sowohl professionell als auch persönlich, unterhalten. Später erfuhr ich, dass es vielen anderen amerikanischen KollegInnen ähnlich ergangen ist. An der University of Minnesota, zum Beispiel, traf sich die germanistische Fakultät zusammen mit Studenten. Sie lasen gemeinsam aus Wolfs Texten vor und redeten miteinander darüber, wie sehr ihre Werke sie beeinflusst hatten. Ein angemessenes Denkmal, scheint mir, für eine Schriftstellerin, die einen so hohen Wert auf das Dialogische setzte.

Christa Wolf hatte viele Anhänger in den USA, besonders unter amerikanischen GermanistInnen. Früh haben vor allem die Frauen in unserem Fach die akademische als auch die persönliche Wichtigkeit von Wolfs Schreiben erkannt. Gierig lasen wir „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“, „Kassandra“, „Kein Ort. Nirgends“, „Störfall“. Viele von uns wurden erst durch sie mit der DDR-Literatur vertraut und wir stellten fest, dass Frauenautoren der DDR, ob Christa Wolf, Maxie Wander, Irmtraud Morgner oder Helga Königsdorf, Neues und Bedeutendes über die Rolle der Frau in der modernen Gesellschaft zu sagen hatten und zwar nicht nur was Frauen im Osten betraf. Wir luden sie zu Konferenzen ein, setzten uns intensiv mit ihnen und ihren Texten auseinander.

Auch ich habe mich mit diesen Schriftstellerinnen beschäftigt. Doch es waren Christa Wolfs Werke, die mich gefangen nahmen, mich intellektuell und emotional faszinierten und die weitgehend meine Forschung bestimmten. Aber ich habe Christa

Wolf nicht nur als Autorin, sondern auch als Frau und als Mensch bewundert, obwohl ich wusste, wie sehr jede Form von Idealisierung sie beunruhigte. Die Auseinandersetzung mit ihren Texten hat mich professionell geprägt und persönlich verändert. Durch meine Beschäftigung mit ihren Texten bin ich eigentlich – relativ spät – erst Feministin geworden. Dabei hat sie dieses Etikett für sich immer abgelehnt, nicht nur weil Feminismus in der DDR aus marxistisch-ideologischen Gründen verpönt war, sondern vermutlich auch, weil die verzerrte mediale Gleichsetzung von Feminismus mit Männerfeindlichkeit und unkritischer Verherrlichung der Weiblichkeit auch bei ihr ins Tragen kam. Doch Christa Wolf war durchaus Feministin, nicht im Sinne jenes schablonenhaften von Männern propagierten Vulgärfeminismus, sondern im Sinne eines humanen Feminismus, der die Gleichberechtigung und Befreiung beider Geschlechter anstrebt und nach sozialer Gerechtigkeit für alle Menschen trachtet. Ich erinnere mich, dass ich in einer unserer ersten Diskussionen auf ihr Dementi Feministin zu sein, entgegnet habe: „Wenn Sie keine Feministin sind, dann weiß ich nicht, wer eine ist.“ Worauf sie keine Antwort hatte.

Persönlich kennengelernt habe ich Christa Wolf 1983 an der Ohio State University, als sie und ihr Mann dort einen Besuch abstatteten. Sie las die Todesszene der Penthesilia aus „Kassandra“ vor, alle im Saal waren gebannt. Am nächsten Tag trafen wir uns zu einem Gespräch; sie hatte gerade vom Tod Anna Seghers erfahren und ließ mich an ihrer Trauer aber auch an ihrer Erleichterung über Seghers Tod, der ihr wie eine Erlösung erschien, teilnehmen. Wir blieben danach schriftlich in Kontakt und als ich mich entschloss, ein Buch über sie zu schreiben, sagte sie einem Interview zu. Als ich jedoch im nächsten Sommer in Berlin ankam und mich bei Wolfs in der Friedrichstraße telefonisch anmeldete, wies sie mich ab. Gerd und sie würden am nächsten Tag nach Mecklenburg fahren und sie könne sich daher leider nicht mit mir treffen. Außerdem sei ein Interview mit einer Autorin nicht wesentlich, um ein Buch über ihre literarischen Werke zu schreiben. Zwar fragte sie nach meiner Telefonnummer und bot an, mich zurückzurufen, doch das alles schien mir zu umständlich und zudem war ich pikiert. Wer hätte damals ahnen können, dass Wolfs Telefon abgehört wurde und sie von der Stasi überwacht wurden? Erst nach der Wende wurde mir ihr Verhalten verständlich. Sie hatte übrigens Recht: Ich konnte das Buch auch ohne dieses Interview schreiben, denn wer Wolfs literarische und essayistische Texte sorgfältig liest, nähert sich der Autorin. So funktioniert eben ihr ästhetisches Prinzip der subjektiven Authentizität.

Als die Mauer fiel, jubelten wir, euphorisch Zeugen eines erstaunlichen, welthistorischen Augenblicks zu sein. Erst später, im scheinbar unaufhaltsamen Zug der (Wieder)Vereinigung, traten Bedenken auf. Spätestens bei Christa Wolfs Rede vom 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz wurde klar, welch ungeheurer Einschnitt die ‚Wende‘ in ihrem Leben bedeuten würde. Wie, fragte ich mich, kann ein Mensch, wie kann Christa Wolf den Zusammenbruch ihrer Gesellschaftsform und die Umwertung aller Werte überleben – und das nicht nur einmal, sondern zum zweiten Mal in ihrem Leben? Wie und über den Preis dieses Überlebens, darüber legt Wolf in ihrem letzten großen Buch, „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ Zeugnis ab, so wie

sie in „Kindheitsmuster“ Zeugnis ablegte von der Umwälzung aller ihrer Werte nach dem Untergang des Nazi-Staates.

Erst durch die Veröffentlichung von „Was bleibt“ und dem grotesken Versuch der westdeutschen Presse, die systemkritische Schriftstellerin, die mutig Kollegen gegen die Repressalien des SED-Staats verteidigte, die Missstände sowohl im Osten als auch im Westen anprangerte, in die ‚Staatsdichterin der DDR‘ umzuformen, merken wir, wie persönlich und hautnah die Abwicklung der DDR für Christa Wolf sein würde. Wer behauptet, die medialen *ad feminam* Angriffe auf Christa Wolf seien nicht misogyn gewesen, der sollte sich noch einmal die Texte des ‚Literaturstreits‘ vornehmen, sollte dem Ton der Angriffe in den Feuilletons lauschen, sich fragen, ob ähnlich persönlich verletzend geschlechtsspezifische Epitheta wie ‚gesamtddeutsche Heulsuse‘ jemals einem Mann zugeschrieben worden wären. Die Strategie, die DDR-Literatur zu diskreditieren, indem man ihre bedeutendste Autorin von dem Podest riss, auf das man sie erhoben hatte, wurde dann im sogenannten deutsch-deutschen Literaturstreit weitergeführt durch den Versuch die DDR-Literatur als Ganzes, als ‚Gesinnungsästhetik‘ abzukanzeln.

Wie aus unserem letzten Telefongespräch nach der Wende hervorging, hat die Furore nach der Bekanntmachung von ihrer letztendlich belanglosen Arbeit als IM der Stasi Christa Wolf seelisch stark belastet. Die Tatsache, dass sie diese Episode aus ihrem Leben verdrängt hatte, hat sie besonders gequält. Wir im Ausland, weit entfernt von der ganzen Stasi-Hysterie, die damals Deutschland im Griff hatte, hatten eine völlig andere Einschätzung der ‚Stasi-Affäre‘. Ich erinnere mich versucht zu haben, sie zu trösten: „Aber das ist doch schon so unendlich lange her. Da warst Du ein ganz anderer Mensch. Das ist doch alles scheißegal.“ Ich habe ihr auch damals einen Unterschlupf bei mir in Kalifornien angeboten, um sie aus dem Hexenkessel Berlin zu entfernen. Zum Glück bekam sie ein weit attraktiveres Angebot und ging als Getty-Fellow nach Santa Monica. Ihr Aufenthalt in den USA war in dieser Krisenzeit wahrscheinlich lebenswichtig, ja überlebenswichtig.

An ihrem letzten literarischen Werk, das sowohl eine Verarbeitung ihres neunmonatigen Getty-Aufenthalts in Santa Monica als auch eine Aufarbeitung ihres Lebens in der DDR ist, arbeitete Christa Wolf siebzehn Jahre lang. Vier Jahre nach ihrem Getty-Aufenthalt hatte ich eine Gastprofessur an der UCLA und wohnte in Santa Monica, ganz in der Nähe des Getty Instituts. Bei der Lektüre von „Stadt der Engel“ fand ich mich wieder zurück nach Santa Monica versetzt und bewunderte, wie präzise und authentisch Wolf die Ambianz dieser herrlichen Gegend zu beschreiben vermochte. Fourth Street, Ocean Park, der Pazifische Ozean, Wilshire Boulevard, alles war mir wieder lebhaft gegenwärtig. Doch der größte Verdienst dieses mutigen, autobiographischen Buches ist die Aufrichtigkeit und die Tiefe der Selbsterkenntnis, mit der Wolf mit sich selbst über ihr Leben in der DDR abrechnet, mit der sie Fehler, Ängste und Schwächen Lesern offenlegt, wie beharrlich sie ihre Gespenster konfrontiert.

Ich wollte Christa Wolf schreiben, ihr sagen, wie sehr mich „Stadt der Engel“ beeindruckt hatte, wie ich ihre Schilderungen von Kalifornien schätzte, wie sehr ich mich freute, dass sie diesen für sie persönlich so wichtigen Text fertig gestellt hatte.

Vor allem wollte ich ihr mitteilen, wie glücklich ich war, dass die schweren Jahre hinter ihr lagen, dass sie wieder ihren Platz als hochangesehene Autorin eingenommen hatte. Ich habe zu lange gezögert, habe den Brief nie vollendet, habe versäumt, ihr meine Verehrung und meinen Dank persönlich auszusprechen. So will ich es hier an dieser Stelle tun. Wie schön, Christa, dass Du uns Deine Werke hinterlässt, die uns als Ausdruck Deines Muts, Deiner Ehrlichkeit und Deiner Menschlichkeit als großes Vorbild dienen können und durch die Du uns erhalten bleibst. Doch wer das Glück hatte, Dich persönlich zu kennen, weiß auch um Deine Bescheidenheit, Großzügigkeit und Wärme. Du hast mich auch als Mensch persönlich berührt und wirst mir immer als großartige, beeindruckende, starke Frau und bewundernswerte Persönlichkeit in Erinnerung bleiben.

Sabine Lang
Ortlose Begegnungen in Zeiten der
„Nichtübereinstimmung mit der Welt“

Ich bin Christa Wolf nie wirklich, und doch oft, begegnet. Mit ihr habe ich in einer süddeutschen Schule die DDR und den Bitterfelder Weg kennengelernt. Ihre frühe Novelle „Der geteilte Himmel“ hat uns 16-jährigen die Sehnsüchte und Brüche im sozialistischen System des anderen Deutschlands erschlossen. Christa Wolf ist diejenige, die mir über die „Kindheitsmuster“ das verstockte Schweigen meiner Großeltern über ihr Leben im Nationalsozialismus gespiegelt hat. „Kein Ort. Nirgends“ war einer der Wegweiser, die uns Anfang der achtziger Jahre in Berlin auf das langsame Implodieren der DDR hinwiesen. „Kassandra“ wurde mir und meinen Studienfreundinnen zu einer wichtigen Stimme der Frauenbewegung. Und schließlich hat Christa Wolf mir nach meinem Umzug in die Universitätsstadt an der US-amerikanischen Westküste mit „Stadt der Engel“ geholfen, die tiefsitzende Angst der amerikanischen Gesellschaft vor sich selbst zu begreifen. Keiner meiner ‚realen‘ Freunde und Freundinnen hat mich auf allen diese biographischen und geographischen Wegen begleitet.

Von Freunden und Freundinnen erwartet man Aufrichtigkeit, Empathie, aber auch, wenn nötig, schonungslose Offenheit. Literarische Begegnungen mit Christa Wolf haben diese Qualitäten. Wie sie alle Rationalisierungen infrage stellt; wie sie darauf insistiert, dass uns der Humanismus nicht von Geburt an eingegeben ist, wie sie in ihre literarischen Frauenfiguren die Enge patriarchaler Gesellschaft, die Ansätze innerer Freiheit und das jederzeit präsente Scheitern an der Welt einschreibt; all dies macht sie für mich, man scheut das Wort in der Postmoderne, authentisch im besten Sinn. Schon im „Geteilten Himmel“ deutet die Protagonistin Rita an, dass „der Kreis der Gewissheiten...sich auf schmerzliche Weise“ verengen kann¹. Schon hier ist klar „Sie weiß nicht – wie viele von uns es nicht wissen – welche seelische Kühnheit sie nötig hatte, diesem Leben Tag für Tag ins Gesicht zu sehen, ohne sich zu täuschen oder täuschen zu lassen“². Später, in Kassandra, wird die Distanz zwischen dem Anspruch subjektiver Selbstverwirklichung und dessen geschichtlicher Realisierbarkeit noch deutlicher. Und auch in „Stadt der Engel“ verarbeitet Christa Wolf das, was sie bereits 1982 als unproduktive Widersprüche und unlebbar Alternativen bezeichnet hat. Die USA sind im frühen 21. Jahrhundert voll davon. Das sind Widersprüche, die nicht einer Lösung zustreben, sondern hochgradig ideologisch vermauert und

1 Wolf, Christa: Der geteilte Himmel. München: Luchterhand 1963. S. 189.

2 Ebd.

kaum sprachfähig nebeneinander existieren. Da ist das Tabu des Kommunismus³ im Angesicht riesigen sozialen Elends und verschwenderischen Reichtums. Da ist das Tabu, über soziale Gerechtigkeit zu sprechen⁴, obwohl der ‚rags to riches‘ Mythos längst entlarvt ist. Viele haben Angst. Aber auch die Angst wird selten produktiv genutzt, sondern meist nur individualistisch eingefriedet.

Kassandra beklagt „dass sie die Fragen nicht einmal verstanden, auf die ich eine Antwort suchte“⁵. Die Selbstgerechtigkeit und Überheblichkeit, mit der Teile des deutschen Feuilletons nach 1989 über Christa Wolfs angeblichen Mangel an aufrechtem Gang gerichtet haben, hat mich persönlich entsetzt und als Sozialwissenschaftlerin beunruhigt. Da tat sich ein Graben auf zwischen der radikalen Selbstinspektion, der sich Christa Wolf zeitlebens verschrieben hat, und der larmoyanten Überheblichkeit westdeutscher Kulturbarone, die sich ganz offensichtlich nie Situationen ausgesetzt sahen, in denen das eigene Handeln unter Bedingungen sich verengender Gewissheiten notwendig *immer* als falsch erfahren wird.

Was Christa Wolf blieb, und was von ihr bleibt, ist Zeugenschaft; Zeugenschaft einer Auseinandersetzung auf Messers Schneide, mit sich selbst und mit der eigenen Gesellschaft. Es bleibt auch der Versuch, die drei Sprachen von Politik, Wissenschaft und Kultur⁶ wieder näher zusammenzufügen. Für die Sozialwissenschaften ist dies ein utopisches Programm; eines, das Christa Wolf in mir wach hält.

3 Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 312.

4 Ebd., S. 331.

5 Wolf, Christa: Cassandra. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983, S. 57.

6 Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1980, S. 330.

Gerda Neu-Sokol

Christa Wolf – Auf der Suche nach dem besseren Leben

Anfang November des vergangenen Jahres schickte mir eine Freundin, Germanistin an der University of California, ihren kritischen Aufsatz zu Christa Wolfs Buch „Ein Tag im Jahr“. Ich hatte das Buch, oder vielmehr in dem Buch oft mit großem Interesse gelesen und schickte ihr umgehend meine Reaktion auf ihre Arbeit. In meiner mail stand als Schlusssatz: „Am besten gefällt mir, dass du hier Christa Wolfs Werk und Verdienst noch mal benennst und ehrst. Sie hat Großes geleistet, nicht nur für ihre Leser in beiden Deutschländern, sondern weit darüber hinaus, besonders aber für uns Frauen aus aller Welt.“

Wieso eigentlich schrieb ich „nochmal“ im November letzten Jahres? Ich wusste gar nicht, dass sie krank gewesen war als mein Neffe mich ein paar Wochen danach aus Berlin anrief um mir mitzuteilen, dass Christa Wolf gestorben sei. Er hatte sie als junger Arzt in einem Berliner Krankenhaus kennen gelernt; sie war dort Patientin, hatte nach einer ersten misslungenen, eine zweite korrigierende Hüftoperation durchstehen müssen, mein Neffe war damals beeindruckt von ihr. Ich war traurig und tief betroffen von dieser Nachricht. Hörte danach dann von meiner kalifornischen Freundin, dass Christa an Leukämie gestorben war. Was für ein Zufall, dass sie an dieser Krankheit starb, so wie ihre literarische Figur Christa T., die –allerdings mitten im Leben – an Leukämie gestorben war.

„Nachdenken über Christa T.“ war das erste Buch von Christa Wolf, das ich las und der Text fesselte und berührte mich sehr. Es schien mir als sei dies Buch eigens für mich geschrieben, ein nicht gerade einfach zu lesender Text, aber ausgezeichnet! In der DDR wurde dieses Buch scharf kritisiert, fand aber dort sowie in Westdeutschland schnell eine große Leserschaft. Ich glaube nicht zu übertreiben wenn ich sage, dass der Text ein tiefer Einschnitt in meinem Leben bedeutete, mich verändert hat, sowie es vorher nur Gedichte geschafft hatten, die wie ein Blitz einschlugen, das Nachdenken beförderten und die Fantasie beflügelten, wie z. B. Emily Dickinsons Gedicht Nr. 508, das mit der Zeile: „I’m ceded – I’ve stopped being Theirs –“ beginnt, oder wie Gedichte von Annette von Droste Hülshoff das viel früher getan hatten: „Am Turme“, „Das Spiegelbild“ und viele andere mehr. Was für ein wirkliches *Erlebnis* diese Lektüre gewesen war für mich! Von da an las ich alles, was Christa Wolf schrieb und wählte manche Texte auch aus als Lektüre für meine Kurse am deutschen Seminar des Bates College.

Als ich mir vornahm, diese Erinnerung zu schreiben, dachte ich darüber nach, wie und wo ich zuallererst etwas von Christa Wolf gelesen hatte oder überhaupt von ihr gehört hatte. Mir fiel ein, und ich bin mir sicher, dass es bei einem Passahfest in meinem Bekanntenkreis war. Gute alte Freunde, Emigranten aus Wien, hatten meinen Mann und mich in den frühen siebziger Jahren zu diesem wichtigen und

immer gebühlich gefeierten Fest eingeladen. Immer nahmen viele Gäste teil, auch auswärtige. Ein paar mal waren Verwandte der Gastgeber dabei, ein Ehepaar aus Boston, auch sie Emigranten aus Wien. Beide waren emeritierte Professoren, er war an der Boston University Dekan gewesen. Dieser ältere, sehr gelehrte und belesene Herr sprach gern Deutsch mit mir, einer frisch eingewanderten jungen Deutschen. Ich war damals gerade als Dozentin für deutsche Sprache und Literatur an das Bates College gekommen. Von diesem über achtzigjährigen Gentleman hörte ich zum ersten Mal Christa Wolfs Namen. Ich weiß es nicht mehr genau, glaube aber er hatte wohl „Der geteilte Himmel“ und „Nachdenken über Christa T.“ gelesen und meinte: das sei eine wirklich gute, interessante und sehr intelligente Schreiberin, diese Christa Wolf. Er empfahl mir nachdrücklich, ihre Texte auch in meinen Kursen lesen zu lassen, weil unsere amerikanischen Studenten durch solche Texte Berührung bekämen mit dem „anderen“ Deutschland, aus dem diese Schriftstellerin uns etwas mitzuteilen habe.

Viel später – in den achtziger Jahren – besuchte eine meiner Freundinnen öfter meine Seminare zur deutschsprachigen Literatur und zum Film seit 1945. Sie ist Mathematikerin und selbst Autorin, hatte Auschwitz überlebt und über zehn Jahre an ihrem Erinnerungsbuch gearbeitet. Im Seminar stand damals Wolfs Geschichte „Blickwechsel“ auf der Leseliste, da war sie aufmerksam geworden auf die Autorin und hat weitere Bücher Wolfs gelesen. Besonders „Kindheitsmuster“ hatte sie damals beeindruckt: Sie bewundere sehr die enorme Gedächtnisarbeit, die Christa Wolf da geleistet habe, meinte sie. Wir lasen dann auch „Kassandra“ zusammen. In den letzten Jahren las ich ihr einige Male aus „Ein Tag im Jahr“ vor; diese Freundin ist inzwischen 87 Jahre alt, und meinte einmal: „wenn man so noch ein einzigmal die Zeit bewahren könnte, auch ein halber Tag, das wäre ein Gewinn!“

In den neunziger Jahren schrieb eine meiner Studentinnen ihre „Thesis“ für den Bachelor-Abschluss am Bates College über drei von Wolfs Büchern: „Der geteilte Himmel“, „Nachdenken über Christa T.“ und „Kassandra“. Sie getraute sich, einige Fragen direkt an Christa Wolf zu richten und schrieb ihr. Ich war erfreut zu hören, dass sie schnell Antwort bekommen hatte, ausführliche und hilfreiche Informationen; und wie großzügig, dass Christa Wolf der Studentin anbot, sich wieder an sie zu wenden mit Fragen ihre Arbeit betreffend.

Selbst habe ich Christa Wolf dreimal persönlich erlebt, zweimal auf Konferenzen als Vortragende, aber auch im Gesprächskreis zusammen mit anderen Germanistinnen, hatte sie aber bis vor etwa fünf oder sechs Jahren persönlich nicht angesprochen. Sie und ihr Mann saßen eine Reihe vor uns im Berliner Ensemble, „Mutter Courage“ wurde gespielt. In den frühen 1990er Jahren, als sie, nach dem Mauerfall und der schlimmen, vernichtenden, Presse-Hetze auf sie Deutschland verlassen hatte um einer Einladung ans kalifornische Getty Institute zu folgen, hatten Kollegen und ich sie einmal eingeladen an unser College nach Maine. Ich hatte gehört, auf der Rückreise nach Deutschland würde sie an der Ostküste einige Besuche abstaten. In meiner Einladung erwähnte ich auch die die Mainer kulinarische Spezialität, den leckern Lobster (Hummer). Sie schrieb sofort einen netten, handgeschriebenen Brief zurück: die Einladung erfreue sie, und gern würde sie kommen, auch sehr gern am gemeinsamen Lobsteressen

teilnehmen, aber sie müsse absagen, da der Zwischenstopp in Boston nun doch nicht stattfände. Hier nun, im Berliner Ensemble, sprach ich sie zum erstenmal persönlich an, stellte mich vor und erwähnte, dass ich in Maine, am Bates College lehre. Da erinnerte sie sich ganz schnell an die Einladung von dort vor so vielen Jahren und auch an einen Besuch im benachbarten Bowdoin College einige weitere Jahre zuvor. Ich freute mich sehr, einmal so direkt mit ihr sprechen zu können und genoss ihre Aufmerksamkeit. Wir sprachen über Kalifornien, Neu-England und gemeinsame Freundinnen, Amerika ... Ich hatte damals gerade ihr Buch „Ein Tag im Jahr“ gelesen und ihr gesagt, wie sehr ich ihren Stil des Tagebuch-Schreibens bewundere und fragte sie, wie sie es geschafft habe, jährlich einen ganzen Tag regelrecht einzufangen, festzuhalten, zu isolieren in Worten und Sätzen? Und das mehrere Dekaden hindurch! Die Texte in „Ein Tag im Jahr“ halten sich strikt ans ganz alltägliche Schreib-, Arbeits- und Familienleben, das Hausfrau und Mutter-Sein mit einschließt, tägliche große und kleine Irritationen, sowie die Freuden, Vergnügungen beim Zusammensein mit guten Freunden bei gutem Gespräch, gutem Essen und ausgesuchten Weinen. Eine akribische Heidenarbeit!

Ganz wichtig ist es mir hier auch zu erwähnen, wie sehr fasziniert so viele – StudentInnen, KollegInnen, FreundInnen – waren von der Lektüre der beiden Bücher „Kassandra“ und „Medea“ und welche interessante Gespräche wir darüber führten! Über diese Bücher staunt man auch beim wiederholten Lesen. Die eher „archäologische“ Recherche-Arbeit, die Fantasie, die uns solche Figuren aus der Tiefe (der Geschichte und Mythologie) holt und verwandelt, zeitgenössisch sie als großartige, packende Figuren für uns wieder lebendig macht, verdanken wir Christa Wolfs Genie.

Mir ist nicht bekannt ob Christa Wolf in den 50er Jahren in Leipzig an Ernst Blochs Seminaren teilnahm. Sicher aber kannte sie Kommilitonen, die zum damals großen studentischen „Blockkreis“ gehörten. Zwei aus diesem Kreis mussten einmal als „staatsfeindliche Subjekte“ Gefängnisstrafen absitzen. Christa Wolf hatte aber als Studentin Hans Meyers Vorlesungen besucht und der war Kenner von Blochs Werk, sowie ein Freund des Philosophen. Das Hauptwerk Ernst Blochs: „Das Prinzip Hoffnung“ (ein früherer Titel des Buchs lautete: „Der Traum vom besseren Leben“) scheint mir für Wolfs Werk von Bedeutung zu sein. In den 60er und 70er Jahren las ich selbst enthusiastisch Blochs Schriften. Im „Prinzip Hoffnung“ schreibt er:

„Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in *realer* Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.“

Es ist diese Art des utopischen Denkens, das ich auch in den Arbeiten Christa Wolfs wieder und wieder entdecke.

Immer, bis zuletzt, schrieb sie an gegen den sich verbreitenden Zynismus und immer die Menschenwürde verteidigend. Sie hat vielen von uns, besonders uns Frauen, Mut gemacht, aufmerksam, mit klarem Blick und Verstand die Gegebenheiten unserer Gesellschaften zu erkennen, ihnen ins Auge zu sehen. Ihre Stimme werde ich nicht vergessen und das große Geschenk ihrer Texte wird mir ein steter LebensWegBegleiter bleiben.

Florentine Strzelczyk und Sandra Hoenle „Kassandra“ im kanadischen Klassenzimmer

Unter den vielen unvergesslichen Werken von Christa Wolf gehört „Kassandra“ an der Universität Calgary zu den am meisten gelesenen und unterrichteten Texten der Autorin. Warum „Kassandra“ im Klassenzimmer einer kanadischen Universität?

Da sind zunächst einmal die Professoren, die sozusagen als Spätfolge ihrer individuellen Beschäftigung ihr Interesse an „Kassandra“ mit den Studenten teilen möchten: Die eine schrieb über den Text ihre Magisterarbeit und legte mit „Kassandra“ das Fundament ihrer akademischen Laufbahn. Für die andere ist das Buch ein prägender Teil ihrer Jugendlektüre. Für beide ist „Kassandra“ ein Zugang zu den großen Fragen über Geschlecht und Gesellschaft.

Christa Wolfs Erzählung gehört zum Inventar unseres populären Seminars „Women and War.“ Die meisten Studenten und Studentinnen beginnen den Kurs mit relativ fest gefügten Vorstellungen von „männlichem“ und „weiblichem“ Verhalten und Anschauungen zum Krieg. Doch die 1983 gleichzeitig in der DDR und der Bundesrepublik erschienene Erzählung, die die Ereignisse des Trojanischen Krieges aus der Perspektive der trojanischen Königstochter und Seherin Kassandra erzählt, widerlegt stereotype Vorstellungen von Genderrollen und verdeutlicht den Studenten, dass sich Konstruktionen von Geschlecht und Gewalt auf widersprüchliche und mehrdimensionale Weise überlagern. „Kassandra“ spricht unsere Studenten an und erläutert, wie Gesellschaften sich manipulieren lassen, Krieg zu akzeptieren, wie Krieg zum Alltag wird und wer von militärischen Auseinandersetzungen auf welche Weise profitiert. Diese Zusammenhänge sind von großem Interesse für eine Generation, die in einen von Völkermorden und Kriegen, von Ruanda und Afghanistan bestimmten globalen Kontext hineingebohren ist. „Kassandra“ spricht davon, was Gesellschaften dazu bewegt, kriegerische Auseinandersetzungen als Lösung von Konflikten in Erwägung zu ziehen. Ebenso komplex wie die Fragen, die „Kassandra“ stellt, sind die Lösungsmöglichkeiten für soziale und politische Konflikte. Kollektive Prozesse der Bewusstseinswerdung, individuelle Identitäten, Widerstand, alternative Lebensformen – „Kassandra“ lässt keine simplen Antworten zu, sondern verlangt das Nach- und Durchdenken komplexer Alternativen.

In wöchentlichen Reflektionen über gelesene Texte setzen sich unsere Studenten mit diesen Fragen auseinander. Die Einträge zu „Kassandra“ dokumentieren einen Lernprozess, der mit einer zunächst zögerlichen Lektüre – bedingt durch den Schwierigkeitsgrad des Textes – beginnt, und sich dann zu einer teils betroffenen, teils faszinierten, teils kritischen Auseinandersetzung mit dem Text entwickelt. Diese Diskussion gestaltet sich im Verlauf des Kurses zunehmend lebendiger. „Kassandra“ ergreift die Studenten wie nur wenige literarische Texte aus dieser Ära. Studenten und Studentinnen, die in unserem sogenannten „post-feministischen“ Zeitalter von gen-

derspezifischen Argumenten nicht im Vorfeld überzeugt waren, überdenken während der Lektüre von „Kassandra“, auf welche Weise Männer und Frauen unterschiedlich sozialisiert werden, und wie sie aufgrund dieser Sozialisierungen unterschiedliche Einstellungen zu Heldentum und Opferverhalten einnehmen.

In unserem Seminar über Nachkriegsliteratur wird „Kassandra“ im Kontext des Ost-West-Konfliktes während der 1980er Jahre gelesen; dem Höhepunkt der nuklearen Aufrüstung und einer sich immer mehr militarisierenden DDR. Dass die Erzählung die explosive Atmosphäre der damaligen Zeit in ein scheinbar fernes Zeitalter des griechischen Mythos entrückt, erlaubt den Studenten den dargestellten Konflikt intellektuell, ethisch und philosophisch zu ergründen. Die Diskussion ist frei von polarisierenden Weltanschauungen und Kontradiktionen, wie Kapitalismus versus Sozialismus, Ost – West, NATO – Warschauer Pakt, die sonst jede Diskussion literarischer Texte dieser Zeit unterschwellig und oft unbewusst mitbestimmen. Die kanadischen Studenten distanzieren sich von vorhandenen nordamerikanischen und damit westlichen Vorstellungen. – Gleichzeitig erlaubt die Lektüre von „Kassandra“ einen Einblick in die Art und Weise, wie DDR-Autoren den Mythos als Möglichkeit ausgeschöpft haben, um politische Kritik in einen scheinbar zeitlosen und fernen Raum zu verlegen. Unsere Studenten folgen Wolf in diesen mythischen Raum und wenn sie bemerken, dass dieser mit den politischen Signalen der 1980er Jahre besetzt ist, diskutieren sie bereits intensiv die repräsentierten Konflikte und Diskurse.

„Kassandra“ im kanadischen Klassenzimmer ist ein exotischer und fremdartiger Text, der eine Generation von jungen Kanadiern deshalb tief bewegt, weil er anspricht, was das kollektive kanadische Gedächtnis gerne verdrängt. Als Nation ist Kanada weder je das Opfer kriegerischer Auseinandersetzungen noch Opfer eines Angriffskrieges geworden (von der kurzen Invasion im Jahr 1812 abgesehen). Kanada hat nie einen Krieg ausgelöst oder ein anderes Land besetzt (die Ureinwohner Kanadas sehen die europäische Besiedlung selbstverständlich und zu Recht als Kolonisierung). Flüchtlinge und Opfer anderer Konflikte immigrieren nach Kanada; sie bringen ihre Geschichten und Erlebnisse mit sich und diese tragen zum kanadischen Selbstverständnis als Nation bei, die Hilfe leistet (im Ersten und Zweiten Weltkrieg), für Gerechtigkeit eintritt, und aus ethischen Beweggründen an militärischen Auseinandersetzungen teilnimmt, die, auch wenn die universell gerechtfertigt sind, doch außerhalb ihres nationalen Radius angesiedelt ist. Viele Kanadier tendieren dazu, ihre Nation zu idealisieren und beispielsweise die Erfahrungen der Ureinwohner zu ignorieren: Sie sehen sich als die ewigen Blauhelme. Mit diesem ideologischen Selbstverständnis als Nation von neutralen Vermittlern in internationalen Konflikten, die sie selbst nicht betreffen, treten die Studenten die Lektüre von „Kassandra“ an. Im Laufe ihrer Beschäftigung mit dem Text jedoch werden ihnen diese Annahmen fragwürdig. Konfrontiert mit einem so eindringlich gestalteten Text, dessen Erzählstruktur Neutralität als Prozess einer schmerzhaften Bewusstseinswerdung und Loslösung gestaltet, nötigt gleichsam die Studenten, ihre Idealisierung eines „gerechten Krieges mit menschlichem Antlitz“ zu hinterfragen. „Kassandra“ im kanadischen Klassenzimmer lässt nur wenige Studenten unberührt.

V

„SEI DENNOCH UNVERZAGT“ –
BEGEGNUNGEN

Christoph Hein

Laudatio auf Christa Wolf

Am 16. Juni dieses Jahres stellte Christa Wolf in der Akademie der Künste zu Berlin ihr neues Buch „Stadt der Engel“ vor. Der Publikumsandrang erinnerte an frühere Zeiten, in denen Christa-Wolf-Lesungen stets überfüllt waren und die Leser ihr fast wie eine Gemeinde andachtsvoll lauschten.

In den letzten zwanzig Jahren hatte Christa Wolf Irritationen, Angriffe, Kampagnen erlebt und durchstehen müssen wie wenige deutsche Autoren vor ihr. Die, die sie liebten und schätzten, waren um sie besorgt, fürchteten um sie, um ihre Gesundheit, um ihre Arbeitskraft. Aber als sie die Bühne in Berlin betrat, schienen alle Sorgen um sie unnötig, entbehrlich, unnütz zu sein. Sie war wie immer, sie las wie immer, eine lebhafteste Person, von Misslichkeiten des Alters gezeichnet, doch nach wie vor kräftig, unsentimental, selbstbewusst. Und mit ihrem Text ging sie mitten hinein in das, was man ihr vorwarf, worauf man bei ihr lauerte, was man gegen sie verwenden wollte.

Eine stolze Frau war da auf der Bühne, scheinbar unbeeindruckt von dem, was um sie herum getobt hatte, gegen sie angerannt war, sie herunterziehen wollte. Eine Patrona saß da, sprach mit ruhiger, klarer Stimme, voller Würde, scheinbar unbeeindruckt von einer züngelnden, nach ihrem Blut gierenden Journaille. Eine Patrona, würdig, lebenserfahren, lebenssatt, ganz bei sich, in sich ruhend.

Er hat seinen Engeln befohlen, dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen, heißt es in einem alten Buch. Vielleicht hat er es befohlen, vielleicht behüten Dich Engel auf allen Deinen Wegen.

Und nun hat sie über die Engel geschrieben, ein Buch über die „Stadt der Engel“ vorgelegt. Die Autorin hat dem Buch keine Genrebezeichnung hinzugefügt, nur einen Untertitel: „The Overcoat of Dr. Freud“. Und auch der Verlag seinerseits hat auf jegliche Einordnung verzichtet, etwa auf einen umsatzfördernden Hinweis wie „Roman“. Wir bekommen das neue Buch von Christa Wolf gewissermaßen erklärungslos in die Hand, ohne eine der für uns hilfreichen Schublade, die uns eine erste Interpretation geben, ein Vor-Wissen ermöglichen könnten, eine Mitteilung, ob wir es mit erfundenem, gar mit einem frei erfundenen Leben zu tun bekommen oder mit einem authentischen Leben, vielleicht mit einem Dokument, einer Autobiografie, mit einem wahrheitsgemäßen und überprüfbareren Bericht.

Der Untertitel scheint uns einen Hinweis zu geben, das jedenfalls ist die Funktion eines Untertitels. „The Overcoat of Dr. Freud.“ Dem Namen des berühmten Psychoanalytikers ist ein Wort beigegeben, was uns zu der Annahme berechtigt, das Buch wird keine Arbeit zu diesem Wissenschaftler sein, vielmehr verspricht uns der overcoat eine Geschichte. Eine merkwürdige, eine skurrile, eine anekdotische vielleicht. Und eine Story aus einer vergangenen, einer versunkenen Zeit, denn der overcoat ist

sprachlich längst verschlankt zu einem coat und ist daher in der altertümlicheren Form nicht mehr mit Mantel, sondern mit dem vergessenen Wort Überzieher zu übersetzen, also einem Bekleidungsstück, das als Letzter in meiner Familie mein Großvater noch besaß und überzog.

Uns erwartet, so dürfen wir vermuten, eine Anekdote aus einer vergangenen Zeit, eine Erinnerung an eine Geschichte, die sich zu Großvaters Zeiten in einer Stadt der Engel zutrug. Was dem Überzieher von Dr. Freud in der Stadt der Engel zustieß.

Das Buch über die Stadt der Engel ist zuallererst das Buch über eine Stadt, über El Pueblo de la Reina des Los Ángeles, wie der unverkürzte Name lautete, „Das Dorf der Königin der Engel“.

Geblieden von den prächtigen, früheren Bezeichnungen der Stadt ist der Beiname City of Angels, und ein scheinbar schlichtes, ein stolzes: „L.A.“

Die Autorin beschreibt, wie sie in der Stadt der Engel lebt, sich in ihr bewegt, Schwierigkeiten meistert oder auch erst aufbaut, mit den Bewohnern kommuniziert oder wie man aneinander vorbeiredet, vorbeireden muss, da persönliche Geschichte und Gewohnheiten und Erfahrungen so verschieden waren und sind, so sehr verschieden, dass Verständigung unmöglich wird.

„Sind Sie sicher, dass der Staat noch existiert“, fragt der Grenzbeamte auf dem Flughafen von L. A. jene Dame, die Monate oder Jahre nach dem Ende der DDR mit einem Pass dieses untergegangenen Staates einreisen will.

Sie erzählt von den Schwierigkeiten, in die feineren, die besseren Häuser eingelassen zu werden. Bullige Wächter bewachen sie, die schroff und abweisend und misstrauisch den Einlass Begehrenden prüfen. Ganze Stadtviertel sind abgesichert, verriegelt, große Wohnareale mit schweren Toren gesichert. Man lebt in extrem unsicheren Vierteln, die man für einen Spaziergang nicht ungefährdet verlassen kann. Auf der anderen Seite die verwahrlosten Viertel, die Region der homeless people, die man nur in der Sicherheit eines verschlossenen Autos durchqueren kann. Bedrückt dich das nicht, fragt die Autorin eine Freundin. Man gewöhnt sich an alles, lautet die Antwort. Wie man sich hierzulande an die Berliner Mauer gewöhnte, die uns einst Westberlin verriegelte. Diese Mauer war unsere Vergangenheit, die Mauern von L. A. sind möglicherweise unsere Zukunft, denn vielleicht wird man sich auch bald in Europa an Mauern um die nicht verwahrlosten Wohnviertel gewöhnen müssen, sie zur eigenen Sicherheit vielleicht gar herbeisehnen.

Und dann beginnt in dieser Stadt der Engel das eigentliche Buch, die Selbstbefragung der Autorin, die große Überprüfung, eine unaufhörliche und wohl auch nach dem Ende dieser Arbeit unabgeschlossene Betrachtung des eigenen Lebens. Eine Recherche, die für die Autorin nach einer Lebenskrise unabweisbar war. Sie hatte als junge Frau mit dem Geheimdienst ihres Staates gesprochen, dann eine Zusammenarbeit abgelehnt und das Ganze vergessen. Und Jahrzehnte später wird sie von den geöffneten Akten und von den Medien auf diesen damaligen Kontakt verwiesen, nein, sie wird auf ihn reduziert. Auf den Titelseiten der Zeitungen weist ein anklagender Zeigefinger auf ihr Foto, eine brutale Banalisierung eines Lebens auf einige Gespräche, auf Gesprächsnutzen eines Geheimdienstes. Sie hatte es vergessen, doch über Nacht gibt es scheinbar

diese große und wichtige deutsche Autorin nicht mehr, nur noch jene Karikatur nach Aktenlage. Ich wage gar nicht darüber nachzudenken, was das in einem Menschen, für einen Menschen ausrichten kann, angerichtet hat. Vermutlich wird, wer nie im Fokus der öffentlichen Anklage stand, nicht erraten können, wie tief, wie nachhaltig, wie lebensgefährdend jene Wochen und Monate und Jahre für sie waren.

Die Kunst, die Musik, die Literatur geben ihr Kraft. Ein Gedicht von Paul Fleming, eine Mahnung an sich selbst wird ihr zum Stecken und Stab:

„Sei dennoch unverzagt!
 Gib dennoch unverloren!
 Weich keinem Glücke nicht,
 steh höher als der Neid,
 Vergnüge dich an dir,
 und acht es für kein Leid,
 Hat sich gleich wider dich Glück,
 Ort und Zeit verschworen.
 Was dich betrübt und labt,
 halt alles für erkoren,
 Nimm dein Verhängnis an,
 lass alles unbereut.“

Diese Worte von Fleming, dieses Gedicht wird zum zentralen Punkt des Buches. Dass die Autorin seiner Mahnung folgt, bezweifle ich nach der Lektüre allerdings. Die Autorin ist wohl zu stark preußisch-protestantisch geprägt, als dass sie allzeit unverzagt sein kann, und schon gar nicht vermag sie alles unbereut zu lassen. Da vermag sie nicht der Landstörtzerin Courasche von Paul Flemings Zeitgenossen Grimmelshausen zu folgen, deren Lebensbekenntnis in dem stolzen Satz zusammengeschlossen ist: Das, so mir mangelt, ist die Reu.

Aber sie nimmt diese Mahnung an und bemüht sich, mit diesem mahnenden Wort im Kopf, die eigene Geschichte zu erfassen, sich selbst zu begreifen. Das Flemingsche Dennoch, das ist die Farbe des Buches, die Haltung der Autorin, des unablässigen Sich-Befragens, des aufmerksamen Durchforschens des eigenen Erinnerens.

„Was klagt, was lobt man doch?
 Sein Unglück und sein Glücke
 Ist sich ein jeder selbst.
 Schau alle Sachen an:
 Dies alles ist in dir.“

Das Buch ist eine Lebensbeichte, es ist künstlerisch geformt und gebaut, glänzend gebaut, handwerklich perfekt. Manches mag dem Zufall geschuldet sein, etwa die zufällig für diese Zeit geplante Reise in die Staaten, in das ferne L. A. Der Aufenthalt in dem so fernen fremden Land gibt eine wundervoll kontrastierende Folie für ein Durchforschen jener Person, die die Autorin einmal war, die sie ist.

Der Gesprächspartner Peter Gutman, die Freundin Emma, die Suche nach der Briefschreiberin L., die Treffen mit jüdischen Überlebenden der Nazibarbarei, der Besuch bei den Hopi-Indianern, die bedauernswerte Überlebende ihres eigenen

Untergangs sind und ebenfalls nicht wüssten, wie sie antworten sollten, wenn sie gefragt werden: „Are you sure your country does exist?“ Vielleicht sollten die Hopis einen Satz von Georg Christoph Lichtenberg dagegen halten: „Der Amerikaner, der Kolumbus entdeckte, machte eine böse Entdeckung.“

Alles wird der Autorin zum Spiegel der Selbstbefragung, des Hinuntersteigens. Stets sich selbst mahnend mit dem Fleming-Wort: lass alles unbereut, und doch fast verzweifelt bereuend. „Über alles bekennd zu schreiben, würde mich zerstören“, zitiert sie Thomas Mann, und fährt dann doch fort, gräbt weiter in den Erinnerungen, versucht tiefer und tiefer hinabzusteigen und alles bekennd zu schreiben. Sündenbewusstsein und Rechtfertigungszwang drängen gegen den Fleming an. Das Wissen um das Geliebt-werden-Wollen, das Dazu-Gehören, das Nicht-von-der-Fahne-Gehen. Stets den eigenen Erinnerungen misstrauend und unablässig um sie bemüht.

Ich erinnere mich, weil ich mich meiner vergewissern will. Ich interessiere mich für die fremden Erinnerungen, weil ich mich begreifen will. Der Schmerz, den ein anderer erlitt, er kann meinen lindern. Die Schläge und Verletzungen, die mein Nachbar hinzunehmen hatte, sind Balsam für meine offenen Wunden. Was andere Menschen traf und verstörte und zerstörte, es macht das Entsetzliche, das mich traf, gewöhnlicher und besänftigt dadurch mein Entsetzen. Die Toten der Anderen machen mir die meinen leichter.

„Ich will herausfinden, wie ich damals war. Warum ich mit denen überhaupt geredet habe. Warum ich sie nicht weggeschickt habe. Was ich wenig später getan hätte“, befragt sie sich und antwortet selbst: „Weil ich sie noch nicht als ‚die‘ gesehen habe.“

Ich hatte es darin einfacher als Christa Wolf. Als Pfarrerssohn rnsusste ich mit 14 Jahren die Schule verlassen und ging illegal nach Westberlin. Durch den Mauerbau wieder eingefangen, hatte ich nun die nächste Todsünde auf mein Haupt versammelt, der Staat entschied wiederholt, dass er alle und jeden benötige, aber nicht mich. Das machte es leicht, Nein zu sagen. Ich gehörte nicht dazu. Bevor ich mich entscheiden konnte, hatten sie entschieden. Hatten „die“ entschieden. Ich teilte nicht ihre Hoffnung, ihren Glauben, das machte einsam, aber unabhängig. Weil ich sie immer als „die“ sehen musste.

Der Gesprächspartner Peter Gutman sagt in dem Buch einmal, die Autorin möge sich endlich damit abfinden, „ein durchschnittlicher Mensch zu sein, mit Fehlern und Fehlhandlungen, wie alle. Herrgott noch mal, hör schon auf! sagte er. Du hast doch niemandem geschadet! Doch, sagte ich trotzig. Mir selbst.“

Ich bin unsicher, ob die Autorin darin recht hat. Sie hat zu einem Zeitpunkt ihres Lebens eine Entscheidung getroffen, die ganz ihrem damaligen Leben, ihren damaligen Auffassungen entsprach. Sie hat einen Staat verteidigt, an den sie damals glaubte, der ihr verteidigungswürdig schien, für dessen Werte und Existenz sie einstehen wollte. Die junge Frau, die sie war, glaubte an die verkündeten Ideale und wollte für sie eintreten. Und als diese Ideale sich als brüchig, verfault, verlogen, als Illusion erwiesen, hatte sie den Mut, sich von ihnen zu trennen, von ihnen und auch von ihren Genossen, von Freunden. Und diesen Weg ging sie auf eine beispielhafte, einzigartige, bewundernswerte Weise.

Als gläubige junge Frau war sie in höchste Gremien der Partei gewählt und dort, im Zentralkomitee einer allmächtigen Partei, widerstand sie nun öffentlich und auf eine Art, die noch heute Bewunderung erregt. Beim Lesen und Anhören der Dokumente jener Partei-Sitzungen entsteht der Wunsch, dass es auch noch heute Leute gäbe, die in einer Regierung und in einer Partei der amtlichen Meinung so entschieden und geradezu selbstmörderisch zu widersprechen wagen, was offenbar in einer Demokratie nicht leichter fällt als in einer Diktatur, kommt es doch genau so selten vor.

Und jene staatserschütternde Affäre, die später nach Biermann benannt wurde, der gegen seinen Willen ausgebürgert worden und mehr als unglücklich war, sein Land verlassen zu müssen, der die Bundesrepublik zutiefst verachtete, die Affäre wurde ausgelöst von zwölf Autoren, die sich öffentlich gegen eine Entscheidung der DDR-Regierung wandten und damit anderen Bürgern Mut machten, gleichfalls Nein zu sagen. Und Christa Wolf war eine der zwölf Unerschrockenen.

Und 1989 fiel die Mauer, weil in den Städten Tausende und Zehntausende, in Berlin Hunderttausende für ein anderes Land auf die Straße gingen. Die entstehende und sich artikulierende Mündigkeit, das Aufbegehren, die Proteste der Bürgerrechtler und schließlich die Wende – Christa Wolf hatte daran ihren Anteil, und viele der heute geehrten oder auch vergessenen Bürgerrechtler, sie hatten von ihr, ihren öffentlichen Auftritten, ihren Schriften, ihren Reden die Kraft und den Mut geliehen und bekommen, um Nein zu sagen und die Konsequenzen nicht zu scheuen. Ohne jene unerschrockenen unerschreckbaren Personen wie Christa Wolf wäre die Geschichte der DDR, die Geschichte Deutschlands in den achtziger Jahren mutmaßlich anders verlaufen. Wir sollten es nicht vergessen, nur weil die Presse mal eben eine andere Schlagzeile brauchte.

Gay Talese, ein zeitgenössischer älterer Reporter der USA, ein überaus erfolgreicher Journalist, sagte, dass ihm erst als älterer Mann klar geworden sei, dass Reporter keine guten Menschen seien. Reporter würden nach biografischen Brüchen suchen, an denen sie in das Leben ihrer Opfer schlüpfen könnten. Wie Vampire, sagte er, lebten sie vom Blut anderer.

Zu dieser Erkenntnis hätte ich zwei Anmerkungen zu machen. Zum Einen, es sind sehr höfliche Vampire, die nicht durch den Schornstein kommen und nicht durch ein nächtlich offen stehendes Fenster. Sie melden sich an, sie bitten darum, empfangen zu werden. Sie sind dabei recht hartnäckig, klopfen immer wieder an die Tür, erscheinen aber erst, wenn ihr ausgesuchtes Opfer sie einlässt. Und zum Anderen: Sie schlüpfen wohl an einer aufgespürten Bruchstelle in das Leben ihrer Opfer, aber von diesem Leben benötigen sie nur einen kleinen, manchmal einen winzigen Teil, nämlich jenen Teil, der für ihr blutiges Geschäft taugt. Der Rest, das ganze und große Leben ihres Opfers, ist für sie unbrauchbar.

Irgendwann einmal in jenen aufgeregten Jahren rief mich eine Bekannte aus der Gauck-Behörde an und sagte mir, dass mittlerweile zweiundachtzig Journalisten meine Akte angefordert hätten. Bald danach gab ich einer großen Zeitung ein Interview. Drei Journalisten saßen in meinem Wohnzimmer, um mich zu befragen. Das Gespräch begann mit einem Satz, der im gedruckten Interview fehlt. Einer der drei

Herren eröffnete das Gespräch und sagte zu mir: „Herr Hein, wir haben leider nichts gegen Sie in der Hand.“

Er lächelte, um anzudeuten, dass dies ein Scherz sei, aber wir alle wussten, es war kein Scherz, ich hatte sie enttäuscht. Nun lächelten alle drei Journalisten mich an, ich konnte ihre gepflegten weißen Zähne sehen, und für einen Moment glaubte ich, die drei hätten besonders lange Eckzähne, aber das war gewiss nur eine optische Täuschung.

In einem kleinen Abschnitt des Buches gibt es eine „Was wäre wenn“-Überlegung, die an Uwe Johnsons Kapitel im *Irrealis* der „Jahrestage“ erinnert. Johnson dachte damals darüber nach, was geschehen sein würde, wenn sein geliebtes mecklenburgisches Jerichow zum Westen gekommen wäre. Statt einer LPG und der restlichen DDR-Einrichtungen hätte es dann in Jerichow eine Filiale der Dresdner Bank gegeben, die Bauern würden im Gran-Turismo-Wagen zum Melken fahren, auf dem Bahnhofsvorplatz stünde ein Mahnmal der deutschen Teilung und der überlebende Adel, schreibt Johnson, kandidierte für die CDU.

In Christa Wolfs *Irrealis*-Kapitel endet die Flucht ihrer Familie nicht dort, wo die überanstrengten Pferde sie tatsächlich beendeten, sondern in der amerikanischen Zone. Und sie fragt sich, welchen Beruf sie im Westen ergriffen, welche Stadt, welche Partei, welche Urlaubsorte sie dort gewählt hätte. Und es ist für sie nicht nur ein Gedankenspiel. Ihr Leben, unser aller Leben war und ist abhängig von einigen Koordinaten außerhalb unserer Eingriffsmöglichkeiten.

Christa Wolf hätte ein anderes Leben geführt, ein ganz anderes. Eins, das ihr das eine oder andere erspart hätte. Aber hier, in diesem anderen Land, in dem Land, für das sich aus Erschöpfung ihre Pferde entschieden hatten, wurde sie gebraucht und hier erfüllte sie preußisch-protestantisch ihre Aufgabe.

Freilich, sie hätte sich dann nicht den als Vorwurf gemeinten Satz anhören müssen, dass es kein richtiges Leben im falschen gäbe. Es ist ein Satz von Adorno, wohl der berühmteste, auf jeden Fall der bekannteste seiner Sätze. Inzwischen ist er eine Spruchweisheit geworden, ein Kalender-Sinnspruch, ein Sprüchel, das Kaffeetassen, T-Shirts und Wandteller ziert und mittlerweile auch für Todesanzeigen brauchbar wurde, zumal für jene Mitbürger, denen ihr Glaube es nicht erlaubt, die sonst üblichen Bibelsprüche bei dieser Gelegenheit zu nutzen.

Und natürlich wurde er zum vernichtenden Urteil über Menschen, die in einem totalitären Staat, die in einer Diktatur leben oder lebten. Der Satz wurde als letztinstanzliches Urteil über DDR-Bürger gebraucht. Es gab auch die nett-gemeinte Umkehrung dieses Urteils, es wurde vom „richtigen Leben im falschen System“ gesprochen, wodurch die DDR-Bürger freigesprochen werden sollten.

Eins ist so unsinnig wie das Andere, und Adorno war ein zu genauer, zu konkreter Autor, als dass ihm ein solcher Unsinn unterlaufen wäre. Der Satz steht bei ihm völlig anders, ist aus dem ursprünglichen Verwendungsumfeld herausgerissen, wurde vom Kontext einer bestimmten Philosophie losgelöst. „Asyl für Obdachlose“ – so nennt sich bei ihm jene moralische Miniatur, in der es um das Wohnen geht. „Die Zerstörungen der europäischen Städte“, sagt er, „ebenso wie die Arbeits- und Konzen-

trationslager, setzen bloß als Exekutoren fort, was die immanente Entwicklung der Technik über die Häuser längst entschieden hat.“

Er spricht über den Widerspruch von der Fatalität von Privateigentum einerseits und der Notwendigkeit, dieses Eigentum haben zu müssen, um nicht in Abhängigkeit und Not zu geraten. „Es gehört zur Moral, nicht bei sich selber zu Hause zu sein“, sagt er, und genau hier schließt sich jene missbrauchte Sentenz an: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“

Es gibt kein richtiges Leben. Und es gibt kein falsches Leben. Wir alle haben ein einziges Leben und das ist leicht oder schwer, glücklich oder unglücklich, aber nie falsch oder richtig. Wir haben ein Leben und dieses eine Leben hat einigermäßen begonnen, bevor wir geboren werden, wie der junge Marx schrieb. Das Jahrhundert, das Vaterland, das Elternhaus entscheiden über viel von dem, was unser Leben ausmacht. Und so kommt es, dass, wie Hugo von Hofmannsthal sagte:

„Manche freilich müssen drunten sterben,
wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,
andere wohnen bei dem Steuer droben,
kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.
Manche liegen mit immer schweren Gliedern
bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,
anderen sind die Stühle gerichtet
bei den Sibyllen, den Königinnen,
und da sitzen sie wie zu Hause,
leichten Hauptes und leichter Hände.“

Aber wer da leichten Hauptes und leichter Hände bei den Königinnen sitzt, er hat vielleicht ein schönes Leben, aber deswegen ist es nicht das richtige. So wie die, die drunten sterben müssen, nicht falsch leben. Entscheidend dann ist, wie sie es führen, die da oben und die unten. Und ein Leben bestehen, es führen, da ist einiges richtig oder falsch zu machen. Und da gibt es einiges bei Christa Wolf zu bewundern.

In dem Buch, in der „Stadt der Engel“, gibt es zwei ganz unmögliche Seiten. Auf diesen zwei Seiten werden Liedertitel aufgeführt, einer nach dem anderen, ein schlichtes Aufschreiben der Anfänge von deutschen Liedern, eigentlich kaum mehr als das Inhaltsverzeichnis eines gewöhnlichen Liederbuches mit den bekanntesten und beliebtesten deutschen Volks- und Kunstliedern.

„Am Brunnen vor dem Tore“ und „Im schönsten Wiesengrunde“, „An jenem Tag im blauen Mond September“ und „Guten Abend, gute Nacht“. Ein Titel folgt dem anderen, nach „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“ folgt „Eine feste Burg“, nach „Ich hatt einen Kameraden“ heißt es „Alle Vögel sind schon da“.

Aber geht denn das, darf man das in einem seriösen Buch, in einem gewichtigen Band? Gehört sich das in einem ernsthaften literarischen Werk, das eine Lebensbeichte ist, ein Zu-sich-Finden, ein Sich-in-Frage-stellen, ein Sich-selbst-Überprüfen?

Es geht eigentlich nicht, und hätte Christa Wolf von dieser Absicht irgendeinem Lektor oder vertrautem Leser erzählt, ein jeder hätte wohl den Kopf geschüttelt und ihr abgeraten. Aber wenn man diese wenigen Seiten liest, diese Aufzählung bekann-

ter Liedzeilen, entsteht vermutlich für jeden Leser, für jeden, der in dem deutschen, in dem deutschsprachigen Raum aufwuchs und einige Jahrzehnte in ihm lebte, das Gefühl einer Vertrautheit. Etwas wie Heimat schimmert auf, ein Raum, der Heimat sein könnte, der für den Heimatlosen eine Zugehörigkeit, eine Zuflucht sein kann oder doch als Hoffnung aufschimmern lässt.

Und wenn wir die Sprache als unsere eigentliche Heimat verstehen, dann verkörpern wohl diese Lieder den Kern der Sprache, dann bleibt das Wort von der deutschen Sprache kein abstrakter Begriff, sondern bekommt ein Gesicht, wird deutlich als Elternhaus und Kindheit, als unser eigentliches Daheim-Sein. Diese Lieder umfassen die Geborgenheit, in der wir aufwuchsen oder nach der wir uns sehnten und sehnen. Beim Lesen dieser Liedtitel ist unversehens die Melodie in unserem Kopf, hören wir Musik, entstehen Bilder aus unserem Leben, erinnern wir uns.

Natürlich ist es auch sentimental und rührselig, so rührselig und sentimental wie diese uns berührenden Lieder, deren Zauber wir uns kaum entziehen können. Christa Wolf brauchte wohl diesen Zauber als Engelskraft, um überleben zu können.

Christa Wolf

Dankesrede.

Begegnungen – An Uwe Johnson erinnern

Ich stelle mir vor, Uwe Johnson, der Mann, an den wir heute hier erinnern wollen, wäre unter uns. Er säße zum Beispiel, wie es ihm zukäme, in der ersten Reihe unserer Versammlung und wunderte sich, *dass* jemand und *wer* in seinem Namen einen Preis bekommen soll. Das wäre doch möglich. Das wäre doch normal, er war ja vier Jahre jünger als ich, er könnte noch leben. Es müssen besondere Begleitumstände gewesen sein, die ihn mit fünfzig Jahren sterben ließen.

Ich versuche, vorsichtig, einige dieser Umstände anzudeuten, indem ich schildere, wie ich ihn erlebt habe.

Soll ich sein Leben tragisch nennen? Ich halte das Wort zurück. Eine Versuchung, es zu verwenden, geht von dem Land aus, in dem wir uns befinden, in dem manche von uns leben, in dem er nicht bleiben konnte und nach dem er sich immer gesehnt hat: Mecklenburg. Es war Johnsons Land: „... aber wohin ich in Wahrheit gehöre, das ist die dicht umwaldete Seenplatte Mecklenburgs von Plau bis Templin, entlang der Elde und der Havel ...“ Ich glaube, es gab zu seinen Lebzeiten kaum einen Menschen, der umfassender und genauer über Mecklenburg Bescheid wusste als er. Es gibt ein Verzeichnis der Mecklenburgischen Orte, die in seinen Büchern, insbesondere in den „Jahrestagen“, vorkommen: Es sind über hundert. Sechshundert Bücher über Mecklenburg fanden sich in seiner Bibliothek.

Auf Johnsons letzter Reise durch Mecklenburg, von der noch die Rede sein wird, berührt er auch Neubrandenburg, und natürlich Güstrow – jene Stadt, in der er zehn Jahre gelebt hat, in der er auf die John-Brinckman-Schule gegangen ist, vor der heute seine von Wieland Förster geschaffene Stele steht. Ich war dabei, als sie enthüllt wurde, ich sah sie zuerst von schräg hinten und fand, der Bildhauer hatte die Haltung des Rückens gut getroffen, der sich, etwas gebückt, vom Betrachter wegbewegt. Und ich war mir bewusst, dass dieser Schriftsteller nun – als Denkmal – zurückgekehrt war in jene Stadt, die er, zusammen mit Grevesmühlen, zu seinem fiktiven Ort Gneez verwandelt hat, der für die Personen seiner „Jahrestage“, in der Mehrzahl Mecklenburger, eine so große Rolle spielt.

Ich streiche auf seiner Mecklenburger Liste die Namen der Orte an, in denen auch ich gewesen bin, ich komme auf knapp dreißig. Wie er sind wir ja im Frühjahr '45 als Flüchtlinge in dieses Land gekommen, weiter westlich allerdings. Später kam dieser Teil Mecklenburgs mir aus den Augen. Heute biegen wir, aus Berlin kommend, bei der Abfahrt Malchow von der Autobahn ab – ein Ort, in dem Heinrich Cresspahl gelebt hat, den wir aber rechts liegen lassen –, um in Richtung Sternberg über Gold-

berg und Dobbertin zu unserem kleinen Dorf am Rande der Mecklenburgischen Seenplatte zu fahren.

Mancherorts hätten wir, Johnson und ich, uns damals begegnen können. Die Zeitverschiebung in unseren Leben hat das verhindert. Sie hat auch verhindert, dass wir in den gleichen Jahren im Hörsaal 40 an der Leipziger Universität die Vorlesungen von Hans Mayer hörten – jenes Professors, der das außergewöhnliche Talent seines Studenten Johnson erkannte und ihn ideell und materiell förderte.

Verfehlt haben wir uns auch, als Johnson im August 1982 zum letzten Mal in Güstrow war, als ein „Mr. Johnson“, Mitglied einer englischen Reisegruppe. Ein, zwei Jahre später begannen wir, nicht mehr als zwanzig Kilometer südlich von Güstrow, unsere Sommer in einem alten mecklenburgischen Pfarrhaus zu verbringen. Wie oft sind wir seitdem in Güstrow gewesen, haben Freunde von der Bahn abgeholt, haben ihnen die Stadt gezeigt, mit ihnen vor den Barlachskulpturen gestanden, den schwebenden Engel im Dom besucht. Wie oft habe ich dabei an Uwe Johnson gedacht. Da war er schon tot. Da war er 1984 in einem entfernten Ort an der englischen Themsemündung gestorben. Sein Herz hatte „versagt“. Es war ihm zuviel zugemutet worden.

Als unser erstes Mecklenburger Haus abgebrannt war, hat Uwe Johnson mir eine Karte geschrieben: „Ich höre, Ihr Haus ist abgebrannt, kann ich etwas für Sie tun?“ Wir kannten uns. Zum ersten Mal hatten wir uns im Februar 1974 getroffen. Wir wohnten damals in Kleinmachnow, ein Ort zwischen Berlin und Potsdam. Plötzlich war eine Stimme am Telefon, die ich merkwürdigerweise erkannte: Ob es uns recht wäre, wenn er uns besuchen käme. Er hatte natürlich schon die Ankunftszeiten der Züge auf dem Bahnhof Schönefeld recherchiert, dort mussten wir ihn abholen, weil er, so weit ich mich erinnere, keine Sondergenehmigung für das Umfeld von Berlin hatte, die er als Westberliner gebraucht hätte. Es gab also umständliche und peinlich genaue Verabredungen, wann mein Mann ihn in Schönefeld treffen würde. Er, Johnson, war dann doch eine Stunde zu früh dagewesen, enttäuscht: Er habe sich unter einem Bahnhof etwas mit Bewirtschaftung vorgestellt.

Wir waren erfreut und irritiert darüber, dass er zu uns kommen wollte. Später erfuhren wir, dass er „Nachdenken über Christa T.“ gelesen hatte. – Eine etwas skurrile Gestalt in schwarzer Lederjacke, mit einem grünen Hemd, für das er, wie er sagt, lange herumlaufen musste, weil er das Kunststoffzeug nicht vertrage, einer flachen runden Schirmmütze. Ein großer Konfektkarton wird mir überreicht: Es habe nichts anderes gegeben. Er selbst lehnt Süßes ab, sein Arzt habe ihm dazu geraten, da er gegen Süßes eine Abneigung habe. Dann essen Sie es eben nicht.

Erst allmählich begreife ich, dass er weniger essen, vielmehr trinken will, und bekomme es mit der Angst zu tun, dass unsere mäßigen Alkoholvorräte seinem Bedürfnis nicht gewachsen sein würden. Eine Flasche Wodka wird gerne angenommen, Nordhäuser Korn lehnt er ab: Seine Großmutter habe ihn davor gewarnt, es sei dasselbe wie Nortak-Tabak. Dann schon lieber Ihren vorzüglichen Gin. Im Gegensatz zu seiner sonstigen Höflichkeit, sogar Förmlichkeit, bedient er sich selbst. Und wird allmählich lockerer, beginnt sogar von seinen Empfindungen zu sprechen: Hier bei uns wisse er zum ersten Mal nicht, welche Rolle er spiele; sonst komme er zu alten

Freunden oder zu alten Feinden, die alle ihre Vorstellung von ihm hätten, hier sei er eigentlich gar nichts und benehme sich ganz falsch. Protest lässt er generell nicht gelten.

Mich streift eine Ahnung, wie einer lebt, der sich in jedem Augenblick bewusst ist, dass er eine Rolle spielt. Und was für eine Spannung in ihm entstehen muss, wenn zwei Rollen miteinander streiten: An diesem Nachmittag ist es nach meiner Meinung die Rolle des höflichen, wissbegierigen Gastes und die eines übergenauen Kontrollleurs. Kein Wunder, wenn diese Spannung sich, auch bei anderen Gelegenheiten manchmal, in einem Ausbruch entlädt.

Im Lauf des Nachmittags zeigt sich, dass er jede Äußerung, jedes Schweigen von mir genau registriert und oft falsch gedeutet hat. Einer Korrektur misstraut er. Auch versteht er manchmal nicht unsere Art von Ironie: Als ich mit normaler Stimme in einem normalen Satz „unsere Menschen“ sage, glaubt er, mich auf einer ernst gemeinten Phrase ertappt zu haben. Er erzählt, wie man ihm seine Ironie in Mecklenburg abgewöhnt habe, als man ihm angesichts seines Erstaunens über im August noch nicht abgeerntete Felder ins Gesicht hinein behauptet hätte: Wir mähen eben nur sonntags.

Sein eigentliches Interesse gilt unserem Verhältnis zur DDR und seinem Verhältnis zur DDR. Wie müsste der Satz heißen, will er wissen, der, parallel zu Brechts Vorschlag: Minsk ist die langweiligste Stadt der Welt, über die DDR geschrieben werden sollte, um anzuzeigen, dass man über alles offen schreiben könne? Ich kann oder will keinen einzelnen Satz formulieren; etwas von einer „vertanen Chance“ müsste darin vorkommen, meine ich, Johnsons Vorschläge weise ich als zu apodiktisch zurück. Ich muss wohl das Wort „Dialektik“ verwendet haben, er sagt plötzlich: Auch er bemühe sich ja, Marxist zu sein.

Er fragt viel. Er setzt sich in seiner Phantasie eine Eisenbahnerfamilie zusammen, Vater, Mutter, zwei Kinder, die in Leipzig leben sollen. Er will alles über sie wissen. Ich habe das Gefühl, ihm nichts Neues sagen zu können, er nennt Einzelheiten, die mir unbekannt sind. Zwischendurch, bei negativen Schilderungen, wird er ironisch und belehrt uns: Das glaube er nicht. Er lese ja schließlich das „Neue Deutschland“.

Dann wieder fühlt man sich wie in einer Prüfung vor einem anspruchsvollen Examinator. Er fordert Geschichten, die ich schreiben müsste. Das könne doch besonders ergiebig sein vom Standpunkt dessen, der einmal geglaubt habe. Ob es für mich kein Problem gewesen sei, in die Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft einzutreten. Ob die Arbeiter sich hier wirklich als sozialistische Eigentümer fühlten, in der Bundesrepublik könnten sie jedenfalls um ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen kämpfen. Hier hätten sie doch keine Mitbestimmung. Aber – das ist sein großer Vorbehalt gegenüber dem Land, das er vor fünfzehn Jahren gegen die DDR eingewechselt hat (er sei nicht freiwillig gegangen, sondern „verdrängt“ worden, und im Westen verteidige er die DDR!) – sein Vorbehalt also: dass das Dritte Reich in der Bundesrepublik noch immer nicht überwunden sei.

Es scheint, als argwöhne er, wir würden es ihm verübeln, dass er die DDR verlassen hat, und er müsse diesen Schritt verteidigen. Dafür sind ihm negative Belegstücke aus unserem Leben recht. Dann wieder sucht er doch noch nach Anlässen für Hoffnung.

Wann also könne dieser Satz geschrieben werden, der die DDR das langweiligste Land der Welt nenne. Geschrieben – jederzeit, sage ich. Gedruckt – kaum. Johnson sagt: Aber dann seh ich schwarz.

Der Gin ist alle. Große Diskussion um die Rückfahrt. Er traut unseren Auskünften nicht, am liebsten würde er selbst einen Fahrplan studieren, er lässt den ersten Zeitpunkt für die Abfahrt verstreichen, wir bringen ihn zum nächsten Zug, zum Glück bemerkt er dann nicht, dass der drei Minuten früher abfährt als angekündigt. Als er ins Auto einsteigt, sagt er: Nun fühle ich mich wieder wie ein schuldiger Greis. Mit seinem abwegigen Schuldbewusstsein (wie ich es damals noch sah) baut er in den anderen auch ein Schuldgefühl auf, und er akzeptiert keine Richtigstellung. – Unsere Töchter, sagt er später am Telefon, hätten ihn doch verabscheuen müssen, hässlich wie er sei. Unsere Töchter waren hingerissen von ihm, das glaubte er einfach nicht.

Unterwegs sagt er: Die Dörfer hätten als authentische Kulisse für den Film „Affäre Blum“ dienen können, das scheint ihm zu gefallen. Er spricht über den Tod der Bachmann, misstraut der offiziellen Verlautbarung, will wissen, was mir am meisten von ihr gefallen habe. Ja, sagt er, „Was ich in Rom sah und hörte“ sei eine der besten Sachen, die je in deutscher Sprache geschrieben wurden.

Auf dem Bahnsteig möchte er, dass ich meine Brille wieder abnehme. Ich tue es. Ja, sagt er, viel besser. Auf dem Bahnsteig sagt man immer die dümmsten Sachen, nicht? – Er bedankt sich für den Nachmittag, steigt in die S-Bahn ein. Als die anfährt, ehe die Türen zugehen, beugt er sich heraus und macht mit zwei Fingern das V-Zeichen. Dieses Bild hat sich mir eingepägt, ich kann es mir jederzeit wieder heraufrufen.

In diesem Nachmittag, in dieser ersten Begegnung, war, ohne dass ich das schon wissen konnte, „in der Nussschale“ alles enthalten, was ich später, nach und nach, an ihm entdecken und mit ihm erleben sollte: Dass er zu den Menschen gehörte, über die der Spruch verhängt war: So und nicht anders zu sein. Hinter dem äußerlich auffallenden „noli me tangere“, das wie Anmaßung und Hochmut aussehen konnte, in den späteren Jahren wohl Einsamkeit verbarg, seine tiefe Sehnsucht nach Bindung, an die er dann aber unerfüllbare Ansprüche stellte, so dass sie zu seiner qualvollen Enttäuschung nicht ewig hielt. Dann der schwere, unendlich schmerzliche, traumatische, langwierige Prozess, sich aus einer solchen Bindung zu lösen, der bis zur seelischen Katastrophe führen konnte und den Kampf mit einem inneren Widerspruch, der bei jedem Schriftsteller, aber bei ihm besonders, zu den wichtigsten Schreibantrieben gehört, lahmlegte bis zur Schreibunfähigkeit. Unendlich verletztlich sein und zugleich unduldsam die höchsten Ansprüche auf Vollkommenheit stellen, an sich und andere.

Einmal endete ein Besuch bei ihm in Westberlin, zu dem uns sein Freund Max Frisch mitgenommen hatte, in einem erbitterten Streit, den allerdings nur er und seine Frau Elisabeth, die rigoros war wie er, bestritten: Sie warfen mir vor, dass man in der DDR nicht kompromisslos schreiben könne. Nun war mir dieses Problem ja täglich bewusst, ich versuchte, ihnen darzulegen, wie ich damit umging. Sie wollten nichts davon hören und blieben bei ihren Anklagen. Max Frisch versuchte zu schlichten. Später sagte er, solche Szenen erlebe er bei Johnsons häufiger. Uwe Johnson gab mir zu denken.

Als er bei uns war, hatte er mir gesagt, das Buch, an dem er jetzt schreibe, habe in einem Jahr fertig sein sollen, er habe sich vorgenommen, an jedem Tag den vorhergegangenen zu beschreiben, und ein Stück Vergangenheit dazu, jeden Tag zwei bis drei Seiten. Jetzt arbeite er fast sieben Jahre daran. Er gehe jeden Morgen um zehn ins Büro, nehme sich eine Thermosflasche Kaffee und belegte Brote mit, dann erledige er zuerst die Post, über die er sich beklagte, das sei gerade sehr viel, weil seine Bücher in Schulen gelesen würden, aber man merkte, dass er stolz darauf war. Abends um sechs gehe er nach Hause.

„Jahrestage“, eines der großen Projekte der deutschen Nachkriegsliteratur, war da schon in drei Bänden erschienen. Mit einer schier unglaublichen Präzision wurde ein schier unüberschaubarer Personenkosmos durch deutsche Vergangenheit und Gegenwart – besonders die Geschichte Mecklenburgs – geführt und zugleich ein Jahr der Nachkriegsgeschichte der USA dargeboten: Eine verzwickte, äußerst ergiebige Konstruktion, die vom Autor über die Jahre hin ein Übermaß an Konzentration und Fleiß verlangte. War ihm bewusst, dass er sich damit als einer der bedeutenden, bleibenden Autoren in die Geschichte der deutschen Literatur einschrieb? Hat es ihn, wenn er sich dessen bewusst war, vor der letzten Verzweiflung bewahrt?

Über Begegnungen will ich berichten. Erst zehn Jahre nach dem dritten Band konnte der vierte und letzte Band der „Jahrestage“ erscheinen. Das Manuskript hatte er gerade dem Verlag übergeben, es würde noch im gleichen Jahr erscheinen, als er noch einmal zu uns kam. Das war im Oktober 1983. Wir wohnten in einer Altbauwohnung in der Friedrichstraße. Da stand er vor der Tür, ein gebeugter rotgesichtiger Mann mit einem Lilienstrauß und einem Konfektkarton, frierend. Die schwarze Lederjacke, Jackett, der schwarze Mützendeckel. Ich war zufällig allein. Ich erschrak, weil ich wusste, was ihm inzwischen geschehen war: Wie sollte ich ihm begegnen?

In der Erinnerung kommt es mir vor, als ob das Zimmer – das typische Mittelzimmer einer Berliner Wohnung – dunkel war, obwohl es sicher genauso hell war wie sonst. Und ich sehe seine Gestalt als dunklen Schattenriss gegen das Fenster zum Hof. Die Atmosphäre war, das habe ich damals schon so empfunden, düster, unheimlich. Uwe – ich nannte ihn „Uwe“ und Sie, er mich standhaft „Frau Wolf“ – Uwe lehnte zuerst den Cognac ab, den ich, zögernd zwar, doch hingestellt hatte. Er trank drei Kannen Tee. Ein mäanderndes Gespräch begann, das strotzte vor Befangenheit. Worüber sprachen wir denn? Über Sheerness-on-Sea in der Grafschaft Kent in England, wo er seit 1974 wohnte. Über die Lage seines Hauses an der Themsemündung. Über das Munitionsschiff aus dem Zweiten Weltkrieg, das in Sichtweite vor der Küste lag und jederzeit explodieren konnte. Die Kneipe, die er endlich gefunden habe, die er täglich aufsuche und in der man ihn eines Tages „Charles“ getauft habe. Und so heiße er nun. Einer der anderen Gäste brachte ihm, als er gehört hatte, er, Johnson, habe Schwierigkeiten mit seinem Parkettboden, eines Tages eine Parkettreinigungsmaschine. Und als er sich wegen seines Herzinfarkts wochenlang nicht sehen ließ, entsandten sie eine Delegation zu ihm: Ob vielleicht irgendein Wort gefallen sei, das ihn verletzt habe? Und als er dann wieder erschien, stand sofort einer auf und räumte ihm seinen gewohnten Platz ein. Andere kamen, berührten ihn am Arm: Wieder okay? – Hatte er etwas wie Heimat gefunden?

Und doch: Sein immerwährendes Heimweh nach Mecklenburg. Hervorragend, teilweise urkomisch, erzählte er von jener Zwölf-Tage-Reise mit der englischen Reisegruppe. Übrigens habe er Stephan Hermlin gebeten, höheren Orts nachzufragen, ob er nicht für ein Jahr in Rostock still leben könnte. Einmal hatte er zu uns in vollem Ernst gesagt: Gerne würde er den Nationalpreis der DDR bekommen.

Ich merkte, er gierte danach, sich mitzuteilen. Ich versuchte es ihm zu erleichtern durch vorsichtig herantastende Fragen. Schließlich sagte ich, wie man ins kalte Wasser springt: Ich habe Ihre Vorlesungen („Begleitumstände“) nämlich gelesen. Darauf er, wie aus der Pistole geschossen: Natürlich hätte ich mir die vorletzte Seite sparen können. Aber ich wollte nicht länger erpressbar sein.

In den „Frankfurter Vorlesungen“, die er auf Drängen seines Verlegers Siegfried Unseld 1979 hielt, eröffnet er bekanntlich auf dieser „vorletzten Seite“ die Ursache für eine jahrelange Schreibhemmung, über eine katastrophale Nachricht, die seine Ehe und nach seiner Meinung die Integrität seiner Arbeit in Frage stellte. Und als ob das nicht genug wäre – es war ihm nicht genug! – glaubte er an eine Verschwörung zwischen verschiedenen Geheimdiensten: Zu dem einzigen Zweck, die Vollendung seiner Arbeit zu verhindern. „Eine Beschädigung der Herzkranzgefäße war begleitet von einer Beschädigung des Subjekts, das ich in der 1. Vorlesung eingeführt habe als das Medium der schriftstellerischen Arbeit, als das Mittel einer Produktion.“ Hier möchte ich das Wort „tragisch“ doch wieder in Anspruch nehmen. – Mit einem kaum vorstellbaren Willensaufwand gelang ihm die Fertigstellung des vierten Bandes der „Jahrestage“. Das war er der Gesine Cresspahl schuldig, ihrem Kind Marie, dem Jakob und der Ingrid Babendererde. Bei allen diesen seinen Personen sah dieser Autor sich in der Pflicht.

Über das meiste, das wir an jenem Nachmittag noch miteinander sprachen, werde ich schweigen. Es gab Sätze, die mich erzittern ließen vor Mitgefühl, andere, die mich erschauern ließen vor Ablehnung und Schrecken. Seine Wunde war immer noch offen. Ich wusste, dass man ihn nicht trösten, ihm nichts abhandeln konnte von seinem Schmerz. Mein Versuch, an sein menschliches Verständnis als Autor für eigene Fehlhandlungen und für das Fehlverhalten anderer zu appellieren, wurde mit immer demselben Satz abgewehrt.

Wieder kam er auf das Problem der Rolle zurück, eine verhängnisvolle Rolle, in die man ihn diesmal gedrängt habe, die ihn, auch wenn er sich ihrer nicht bewusst war, auf Dauer beschädigen musste. Da ließ er keinen Einwand zu. Er bemühte absurde Konstruktionen, um seine Sicht auf den „Fall“ als die einzig mögliche darzustellen. An einer Stelle konnte ich mich nicht zurückhalten, ich rief: „Hier fängt Ihr Wahn an!“ Darauf er: „Ich sage ja nicht, dass es so ist. Ich sage: Ich glaube, es ist so gewesen.“

Mein Mann war dazugekommen. Uwe fing wieder zu trinken an, ging dazu über, mich mit „gnädige Frau“ und mit „Komtesse“ anzureden. Er hatte einen glänzenden Einfall: Er wollte bei mir ein „geheimes Konto“ einrichten, auf das wollte er alle Wörter und Sätze einzahlen, die er durch seinen „inneren Zensor“ streichen lasse, um der DDR nicht zu schaden. Da werde einiges zusammenkommen, das sollte ihm zugute gehalten werden. Und als nächstes: Wir sollten einen ganz offenen Briefwech-

sel miteinander beginnen über unser Leben in den beiden Deutschländern. Dieser Vorschlag war ernst gemeint und gefiel mir. Aber ich konnte über ihn angesichts der doppelt verklebten Briefe, die bei uns ankamen, nur lachen.

Uwe Johnson blieb an diesem Tag mehr als sieben Stunden bei uns. Wir sollten es ihm nicht übel nehmen, dass er so lange bleibe, aber er sei ganz allein in Berlin und sei ganz gerne bei uns – das sagte er, schon betrunken, in Berliner Dialekt. Ich war sehr bedrückt, als er ging. Noch bedrückter dann über die Tatsache und die Umstände seines Todes nur ein halbes Jahr später. „Die Wahrheit zu sagen“, hatte er in einem Brief an einen Freund in Güstrow geschrieben, „war ich ja auch bloß gekommen wegen des Ausblicks vom Kamm des Heidbergs, welch Anblick mir möge gegenwärtig sein in der Stunde meines Sterbens.“

Da ich, gerade in Bezug auf ihn, jedes Urteil scheue, möchte ich an dieser Stelle einige nachdenkliche Sätze einfügen, die Siegfried Unseld, der treue Verleger und verlässliche Freund dieses – und nicht nur dieses – Autors, nach dessen Tod geschrieben hat: „Uwe Johnson wollte immer das Absolute ...: unabhängig, unbestechlich, ungehorsam. Man muss hinzufügen: unbeugsam, eigenwillig. Er hatte Recht auf seine Haltung. Aber was ist Recht bei nur menschlich zu lösenden Problemen? Und hilft es, Recht zu haben? Und kann das Recht nicht auch auf unrechte Weise geschehen? Und hat nicht der, der liebt, recht, hat er nicht sein Recht?“

Ja: Ich glaube, Nachdenklichkeit, Verständnissuche sind Haltungen, mit denen man sich dem tief widersprüchlichen Leben des Uwe Johnson nähern sollte. Und Bemühung um Einsicht in die enge, unlösbare Verzahnung dieser Biografie mit den Zeitumständen, in die sie gestellt, denen sie ausgeliefert war. Und mit der ganz eigenen, eigensinnigen Art und Weise, mit der dieser Autor ihrer Herr zu werden suchte: In einem Werk, das seinesgleichen sucht.

War Uwe Johnson heute unter uns? Hätte er mein Reden über ihn als Zuwendung verstanden, als die es gemeint war, und als bewegte, teilnehmende, trauernde Verbundenheit, die ich über die Jahre hin ihm gegenüber empfinde? Dieser Preis gab mir Anlass, mich dessen noch einmal zu versichern. Ich danke Ihnen dafür.

August 2010

Carsten Gansel und Christa Wolf „Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben“ – ein Gespräch

Carsten Gansel: Frau Wolf, beginnen wir unmittelbar mit Ihrem Roman „Stadt der Engel“. Eine Frage, die sich nach dem Lesen stellt, könnte lauten: Warum hat Christa Wolf diesen Text ‚Roman‘ genannt, obwohl doch anscheinend das Autobiographische über das Fiktionale dominiert?

Christa Wolf: Eigentlich hat der Verlag das Wort ‚Roman‘ eingeschmuggelt. Aber ich hätte den Text auch ‚Roman‘ nennen können. Denn: Das Fiktive ist sehr sehr stark und dies viel stärker als man annimmt, wenn man die Ich-Figur mit mir gleichsetzt. Dann denkt man, die Vorkommnisse, die diese Ich-Figur schildert, das seien real-existierende Vorkommnisse gewesen. Was so nicht stimmt. Wenn ich sagen würde, was in dem Buch alles fiktiv ist, dann würden Sie sich sehr wundern. Und selbst das, was im Text auf wirklich real Geschehenes zurück geht, das habe ich sehr vermittelt dargestellt oder auf andere Personen und Schauplätze verlegt. Also insofern ist es schon ein Roman. Dies betrifft vor allem auch die Veränderung, die die Ich-Figur durchmacht, wenn man davon sprechen kann.

Carsten Gansel: Dieses Bemühen, den Text direkt an ihre Biographie zu binden, mag damit zusammenhängen, dass selbst professionelle Leser dazu neigen, nach möglichen und im Text versteckten realen Ereignissen und Anspielungen zu suchen, also sich stark an Äußerem zu orientieren.

Christa Wolf: Es fällt auf, dass viele Rezensenten sich zumeist auf ein oder zwei Erzählstränge beziehen, mal zustimmend, mal ablehnend. Und weil viele Stränge miteinander verbunden sind, fällt es schwer, die Verbindungen wahrzunehmen. Und so wird möglicherweise Vieles nicht beachtet. Etwa darüber, welchen Sinn es hat, wenn zum Schluss ein Engel eingeführt wird oder die Indianer ins Spiel kommen.

Carsten Gansel: Und dass auf diese Weise eine – sagen wir – neue Ebene in den Text eingezogen wird?

Christa Wolf: Ja, dass mit dem Versuch, ins Mythologische zurückzugehen vielleicht die Gegenwartsebene unterfüttert werden soll. Sie haben Recht, es wird oftmals nur das Äußere wahrgenommen, also das, was im Text so passiert.

Carsten Gansel: In „Störfall“ von 1987, jenem Text, der die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl zu einem Auslöser für das Erzählen macht, findet sich der Satz: „So, wie unser Gehirn arbeitet, können wir nicht schreiben.“ Und dennoch versuchen Sie es.

Daher entsteht in Ihren Texten oftmals eine Art Gewebe, bei dem unterschiedliche Erzählstränge miteinander verwoben, vernetzt, verflochten werden. Wenn man „Stadt der Engel“ liest, dann zeigt sich, dass Sie an dieser Auffassung festgehalten haben.

Christa Wolf: Genau. Wenn ich gezwungen wäre, eine Poetik zu formulieren, dann würde ich sagen, dass ich ein Gewebe, ein Netzwerk anstrebe. Man hat mir gesagt, das sei weiblich. Das kann es dann gerne sein. In dem neuen Text wird dabei das Gewebe sehr viel deutlicher als etwa bei „Kindheitsmuster“. In „Kindheitsmuster“ sind es eher Schichten, die unter-, über- und nebeneinander liegen. Diesmal gibt es mitunter bereits in einem Absatz Übergänge, da ruft ein Wort eine Erinnerung hervor und schon entstehen neue Assoziationen. Im Realen geschieht so etwas in Bruchteilen von Sekunden, dafür dann eine literarische Form zu finden, das ist sehr schwierig.

Carsten Gansel: Die Form ist durchaus vergleichbar mit jener, die Sie für „Störfall“ oder für „Leibhaftig“ entworfen haben, wobei im neuen Roman das Erinnern eine entscheidende Rolle spielt. Die Ich-Erzählerin versucht sich an Vorgänge zu erinnern, die sehr lange zurück liegen.

Christa Wolf: Ja. Das Erinnern, das Nach-Denken ist ganz entscheidend. Und an manchen Stellen könnte man auch von einem Roman-Essay sprechen. Mir war schon bewusst, dass diese Form für den normalen Leser nicht einfach ist. Aber es ging nicht anders.

Carsten Gansel: Wir können noch weiter zurück gehen und auf die Rolle zu sprechen kommen, die das ‚Prinzip Erinnerung‘ bei Ihnen spielt. Bereits im „Geteilten Himmel“ (1963) gibt es dieses Wechselspiel zwischen Gegenwart und Vergangenheit, und es wird vergangenes Geschehen erinnert. Es ist daher nicht zu Unrecht mehrfach zwischen Ihnen und dem Autor Uwe Johnson ein Bezug hergestellt worden, mitunter hieß es, Sie hätten Johnson früh gelesen. Welches Verhältnis hatten Sie zu ihm als Autor?

Christa Wolf: Ich habe Johnson keineswegs so früh zur Kenntnis genommen, wie man mir unterstellt. Das stimmt alles nicht. „Die Mutmassungen über Jakob“ (1959) kannte ich gar nicht, als ich den „Geteilten Himmel“ (1963) schrieb. Ich habe Johnson ziemlich spät gelesen. Aber als Autor habe ich ihn von Anfang an sehr geschätzt. Was bei Johnson natürlich auffällt und fasziniert, das ist seine ungeheure Genauigkeit, die ihn natürlich auch gequält hat. Das ist sicher ein Teil seiner Tragik. Johnson hat so lange recherchiert, bis er wusste, in welcher Straße in New York welcher Briefkasten welche Farbe hat.

Carsten Gansel: Angenommen wird fälschlich auch, Sie und Uwe Johnson hätten in Leipzig im gleichen Hörsaal gesessen, dem bekannten Hörsaal 40.

Christa Wolf: Ja, der Hörsaal mit Hans Mayer. Aber Uwe Johnson hat da ja einige Jahre später gesessen. Und ich habe ihn überhaupt nicht gekannt. Das kam viel später. Er hat sich dann einmal selbst eingeladen bei uns.

Carsten Gansel: Kommen wir auf das Erinnern zurück. Beim Erinnern gibt es eine Besonderheit: Das Vergangene wird immer aus der Sicht der Jetztzeit, der Gegenwart, erinnert. Es ist nicht möglich, ein Ereignis in der Erinnerung so authentisch wieder herzustellen, wie es einmal gewesen sein könnte.

Christa Wolf: Das ist ein unglaublich wichtiger Punkt. Der normale Mensch geht zunächst davon aus, dass die Erinnerung wie ein in sich geschlossenes Ding in einem steckt. Und in dem Fall, da man die Erinnerung gewissermaßen ansticht, kommt das heraus, was einmal gewesen ist. Es wird also erwartet, dass die Erinnerung authentisch, dass sie wahr ist. Wenn man dies als Autor in Zweifel zieht, wenn man beim Erinnern eines konkreten Ereignisses unsicher ist, wenn man Zweifel hat, dann wird das als ein Ausweichen angesehen oder sogar als Versuch, die Unwahrheit zu sagen. Es ist ganz schwer zu zeigen, wie ein solcher Erinnerungsprozess funktioniert. Wenn beispielsweise eine Familie versucht, sich über ein vergangenes Ereignis auszutauschen, dann endet das nicht selten im Streit, weil jeder das Geschehene anders erinnert.

Carsten Gansel: In „Lesen und Schreiben“, jenem Essay, an dem Sie ab Mitte der 1960er Jahre gearbeitet haben und der 1969 erschien, heißt es: „sich erinnern ist gegen den Strom schwimmen, wie schreiben gegen den scheinbar natürlichen Strom des Vergessens.“ Nach diesem Prinzip funktioniert auch das Erinnern bei der Ich-Erzählerin in „Stadt der Engel“ und vermutlich auch bei Christa Wolf?

Christa Wolf: Ja, bei jedem, glaube ich. Denn Erinnern ist ein aktiver Prozess. Das muss man auch erst einmal lernen. Viele haben zunächst die Meinung, sie hätten etwas erlebt und das befinde sich nun in einem Speicher und werde dort aufbewahrt. Und wenn ich es brauche, hole ich es wieder heraus. Das ist natürlich ein großer Irrtum. Das kann man, wie gesagt, schon leicht kontrollieren, wenn man mit nahen Menschen, die scheinbar das Gleiche erlebt haben, diese Erinnerungen vergleicht und merkt, wie unterschiedlich die sind. Die Erinnerung arbeitet die ganze Zeit. Also ich glaube, dass ich mich an bestimmte Dinge, die in „Stadt der Engel“ erinnert werden und die damit festgelegt sind, anders erinnert habe, als dies vor 10 oder 20 Jahren der Fall gewesen wäre. Einfach, weil ich selbst mich verändert habe und nicht mehr die Person von vor 10 oder 20 Jahren bin. Und das erscheint mir ganz wichtig: Man muss einfach wissen, dass Erinnerungen keine feststehenden Größen sind. Das merkt man letztlich – um ein einfaches Beispiel zu geben – auch vor Gericht: Die Zeugen unterscheiden sich ganz offensichtlich in dem, was sie erinnern. Einer hat den Täter groß in Erinnerung, der andere klein, der eine erinnert ihn dick und der andere hat ihn dünn gesehen. Ein guter Richter weiß das wahrscheinlich. Es ist schlichtweg ganz entscheidend, Erinnerung als etwas Lebendiges und Arbeitendes zu verstehen. Sigmund Freud hat darauf verwiesen, dass wir ohne Erinnerung nicht würden leben können, wir können es aber auch nicht ohne Vergessen. Auch das Vergessen ist sehr wichtig.

Carsten Gansel: Beides gehört zusammen, Erinnern und Vergessen, das hat Friedrich Nietzsche einmal betont. In „Stadt der Engel“ wird denn auch die Verbindung zwischen

Erinnern und Erzählen angesprochen. Es gibt dazu im Text ein Gedankenexperiment bzw. es ist die Rede von einem Gedankenstrahl und davon, dass man Zeitschichten rückblickend und vorausblickend durchdringen kann. Und dann sagt die Erzählerin, dies sei eine Art Wunder, das eben nur durch das Erzählen möglich sei. Ohne Erzählen, so die Ich-Erzählerin, hätten wir nicht überlebt und könnten wir nicht überleben. Das ist ein deutliches Plädoyer für das Erzählen und im weiteren Sinne ist es natürlich ein Plädoyer für Literatur. Würden Sie diese Auffassung teilen?

Christa Wolf: Aber unbedingt und fester denn je! Ich meine, das kann man ja verfolgen, das haben auch Anthropologen inzwischen bestätigt. Dass also zur Menschwerdung die Sprache gehört hat und zur Sprache eine Art von Erzählen oder Beschwören, sagen wir einmal. Das Erzählen war gemeinschaftsbildend. Das muss man sich einfach vorstellen, wie da eine Gruppe sitzt, klein oder groß, meistens eher klein, um das Feuer und jemand erzählt, was die Urahnen dieser Gruppe erlebt haben sollen. Das ist natürlich sehr oft ausgedacht und der Phantasie entsprungen. Aber es ist auf diese Weise über die Jahrtausende eine Parallelwelt entstanden. Wir leben alle in unserer realen Welt heute und einer bestimmten Gegenwart. Wir sehen uns und wissen, was wir am Tag tun, wo wir leben und mit wem und wie unsere Wohnung aussieht und so weiter. Und gleichzeitig leben wir, die einen mehr, die anderen weniger, aber doch auch in einer anderen Welt. Zum Beispiel in der von Marcel Proust oder in der von Thomas Mann oder überhaupt in einer Welt der Phantasie, die wir aus unzähligen Büchern, von denen wir gar nichts mehr wissen, oder aus unzähligen Fernsehspielen und Filmen in uns aufgenommen haben. Und wenn man sich jetzt einmal vorstellen würde, dass auf einen Schlag für uns alle diese Welt verschwinden würde, das wäre schon eine ziemliche Katastrophe. Und insofern, in diesem anscheinend sehr einfachen Sinne, geht es, glaube ich, doch auf Dauer nicht ohne Literatur. Ich weiß nicht, obwohl ich es hoffe, ob Literatur immer in Büchern sein wird. Ich hoffe schon. Aber irgendeine Art von Parallelwelt der Phantasie wird es geben.

Carsten Gansel: Das ist einmal mehr ein sehr starkes Plädoyer für die Literatur. Ihre Ich-Erzählerin in „Stadt der Engel“ lebt natürlich auch in dieser Parallelwelt und sie hat ein enormes Gedächtnis, das schließt die Kenntnis einer großen Anzahl von deutschen Volksliedern ein, in und mit denen sie lebt. Das hat die Erzählerin mit Ihnen gemeinsam, oder?

Christa Wolf: Ja. Die Erzählerin zitiert ungefähr die Hälfte von den Liedern, die ich kenne. Ich kenne viel mehr.

Carsten Gansel: An diesem Beispiel zeigt sich – einfach formuliert – dass es natürlich kein 1:1 Verhältnis zwischen der Ich-Erzählerin und Ihnen, also Christa Wolf, gibt. Denn ansonsten hätte es mit dem Erinnern von Liedern noch drei Seiten weiter gehen können.

Christa Wolf: Genau. Ich weiß zwar nicht, ob es drei Seiten geworden wären, aber zwei Seiten bestimmt. Später fiel mir beim Schreiben ein: „mein Gott, so schöne Liedanfänge, die ich in den Text hätte einbauen können.“ Aber es ist wirklich so,

ich kenne unheimlich viele Lieder. Ich singe auch andauernd in mir oder in Pausen. Meine Tochter sagt dann: „Du singst ja schon wieder!“ Ich merke das gar nicht. Und als meine Enkelkinder noch klein waren, da haben wir viel gespielt und dabei gesungen. Und später dann, wenn sie irgendein Lied brauchten, dann wussten sie, zu wem sie gehen mussten. Jetzt ist das vorbei, weil sie nur noch englische Lieder singen.

Carsten Gansel: Wenn man die Erzählerin in „Stadt der Engel“ und Christa Wolf in Beziehung setzt, kann man mit Singen, ja mit Musik überhaupt, den Schmerz vertreiben?

Christa Wolf: Vielleicht nicht bewusst. Aber dass man seine Stimmung verbessern kann, das würde ich sagen, ja.

Carsten Gansel: In „Stadt der Engel“ spricht die Erzählerin davon, dass sie sich bei den Gesprächen mitunter ein mitlaufendes Tonband gewünscht hätte. Hat die Erzählerin, und mit ihr vielleicht Christa Wolf, die Hoffnung, mit Hilfe des Tonbands etwas zu archivieren, zu dokumentieren und gegen mögliche „Tricks der Erinnerung“, wie Uwe Johnson einmal gesagt hat, zu schützen.

Christa Wolf: In gewisser Weise schon. Seit ich Tagebuch schreibe, ziemlich lange schon, bekomme ich immer wieder einen Schreck, wenn ich feststelle, was ich alles vergessen habe. Das ist mir besonders bei den Aufzeichnungen vom 27. September aufgefallen, also bei dem Band „Ein Tag im Jahr“, wo ich von 1960 bis 2000 versucht habe, diesen einen Tag zu erinnern. Manchmal hatte ich alles vergessen. In Los Angeles gab es mit den Kollegen manchmal Gespräche, von denen ich dachte, die müsste man aufzeichnen, damit nichts verloren geht und man sie später vielleicht aufschreiben kann. Denn: Gespräche vergisst man am leichtesten. Das ist meine Erfahrung.

Carsten Gansel: Peter Härtling, in dessen Werk das Erinnern ebenfalls eine gewichtige Rolle spielt, hat einmal auf die Frage, ob er Tagebuch führt, geantwortet, er habe nichts davon, zu wissen, was an einem bestimmten Tag geschehen sei. Bei Ihnen ist das anscheinend anders. Das Tagebuch ist für Sie ein Hilfsmittel beim Erinnern.

Christa Wolf: Die Tagebuchnotizen beziehen sich eigentlich weniger auf Ereignisse oder Personen. Es ist eigentlich mehr eine Selbstauseinandersetzung. Es geht darum, bestimmte Lebensphasen, die einen bewegen, zu reflektieren. Zudem führe ich nebenbei einen Kalender, in dem die Fakten aufgezählt werden, also wo wir gewesen sind, wer zu Besuch gekommen ist. Nicht mehr.

Carsten Gansel: Wenn es um das Schreiben geht, dann notiert das Ich: „Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben.“ Im schon genannten Essay „Lesen und Schreiben“, der Ende der 1960er Jahre ja so etwas wie eine Gründungsurkunde der neueren DDR-Literatur war, heißt es: „Zu schreiben kann erst beginnen, wenn die Realität nicht mehr selbstverständlich ist.“ Gilt das heute noch für Sie? Ist es immer noch so, dass es eine Irritation, eine Störung, eine Aufstörung geben muss, die das Ich jeweils wahrnimmt, um zu schreiben?

Christa Wolf: Um schreiben zu müssen! Das ist eigentlich der Punkt. Ich könnte bei jedem meiner Bücher sagen, welche Art von Konflikt mich dazu getrieben hat, mich schreibend damit auseinanderzusetzen, wobei dieser Konflikt nicht auch der Gegenstand des Buches sein muss. Aber mich auseinanderzusetzen und dabei sozusagen näher an mich heranzukommen, das war immer ein Ziel. Ich mache das ja in „Stadt der Engel“ auch deutlich. Von daher war ein Konflikt oder eine Störung – wie Sie sagen – nicht nur wichtig, es war unerlässlich dafür, dass ich geschrieben habe und schreibe. Darum steht auch die Frage, ob ich im Westen überhaupt zum Schreiben gekommen wäre, ob ich mich da so aufgeregt hätte über Ereignisse, dass ich hätte schreiben müssen. Also diese Frage, ob „ja“ oder „nein“, das ist heute natürlich ein Konstrukt. Aber es ist schon so, dass ich wirklich immer Konflikte gebraucht habe, um zu schreiben.

Carsten Gansel: Das führt zu einer Frage, die auf einen Vergleich mit Heiner Müller zielt. Heiner Müller hat einmal Ende der 1980er Jahre die Frage gestellt, ob Kunst archaische Zustände brauche. Und er hat die Frage unter Verweis auf Stalin und das Schreiben von Tragödien – natürlich pointiert – bejaht. In etwa so, dass er ohne Stalin nicht schreiben könne, aber man keinem zumuten möchte, unter Stalin zu leben. Wie sehen Sie das Verhältnis zwischen sogenannten archaischen Zuständen, den daraus sich ergebenden Konflikten – in diesem Fall Schrecken, Tod, Zerstörung des einzelnen – und dem, was man Schreibimpuls nennen kann?

Christa Wolf: Ganz anders als Müller. Erstens braucht man keinen Stalin, um Tragödien zu schreiben. Es gibt schon so genügend. Und wir hätten gerne darauf verzichten können. Es gibt so viele Alltagstragödien, bei denen es sich um wirkliche und echte Tragödien handelt und die in der Lage sind, Menschen zu zerstören, aber vielleicht auch aufzubauen. Noch dazu, wenn sie eingebettet sind in eine bestimmte Gesellschaft und gesellschaftliche Verhältnisse, die eben genau das, diese Art von Tragödie, hervorrufen. Ich glaube, das allein reicht schon, damit Literatur entstehen kann. Aber wirklich archaische Zustände? Nein. Ich würde sagen, ich brauche die Zivilisation als Gegenstand der Auseinandersetzung, denn ich habe eben gerade Angst davor, dass unsere Zivilgesellschaft immer mehr zurückfällt in vorzivilisierte Zustände. Und eben damit setze ich mich auseinander. Und das natürlich auch dann, wenn ich mit antiken oder vorantiken Stoffen gearbeitet habe, etwa mit Cassandra oder Medea. Auch in diesen Fällen bin ich doch immer ausgegangen von entwickelten Zuständen, die sozusagen eine ganz bestimmte Art von Konflikten heraufbeschworen haben. Von daher glaube ich, dass Müller und ich sich da wirklich unterscheiden.

Carsten Gansel: Gehen wir noch einmal zurück in das Ende der 1980er Jahre. In Ihrer Geschwister-Scholl-Preisrede von 1987 sprechen Sie für Ihre Generation von frühen Prägungen, die zu einer gewissen Autoritätsgläubigkeit geführt hätten, zu einem Hang zur Ein- und Unterordnung, zu einer Übereinstimmungssucht, zu Angst vor Konflikten. Genau dieser Gedanke taucht in ihrem neuen Buch auf. Eine Figur sagt dort zur Ich-Erzählerin: „Du wolltest geliebt werden. Auch von Autoritäten.“

Christa Wolf: Ich habe das in der DDR bei verschiedenen Generationen beobachtet. Und meine, unsere Generation, hatte einen besonderen Hang, übereinstimmen zu wollen. Dafür gab es nach 1945 und in den ersten Jahren der DDR Gründe. Nach der Nazizeit haben wir das gründlich Andere gesehen und es anerkannt, es angenommen. Das war bei der Generation meiner Kinder schon anders. Obwohl mir schon bewusst war, dass eine Aufgabe für mich selbst, wenn man davon sprechen kann, darin bestehen musste, mich von dieser Autoritätsgläubigkeit zu lösen und mich kritisch zu verhalten. Was gar nicht so leicht ist. Das ist sozusagen ein Selbsterziehungsgang unserer Generation gewesen. Jedenfalls für die, die es wollten. Während unsere Kinder und Kindeskiner ganz andere Ziele für sich formuliert haben und formulieren mussten. Es gibt hoffentlich keine weitere Generation, die drei Gesellschaftsordnungen bei relativer Bewusstheit erleben muss. Eine solche Erfahrung musste sich ja irgendwie auswirken.

Carsten Gansel: Sie haben in der Scholl-Preisrede auch davon gesprochen, wie schwer es ihrer Generation gefallen ist, erwachsen und selbständig zu werden. Dies darzustellen, das sei noch eine Schreib-Schuld. Haben Sie dieses Ziel erreicht?

Christa Wolf: Ich glaube schon, dass ich in meinen Büchern Bilanz gezogen habe und daher nicht noch einmal ein Buch wie dieses schreiben werde. Es geht ja beim Schreiben immer darum, etwas Neues zu erfahren. Das ist im Grunde bei allen meinen Büchern so gewesen, auch bei den Reaktionen darauf. Gerade auch bei „Kindheitsmuster“. Da hieß es für mich: „Jetzt weiß ich, wie es war und kann mit meiner Mutter darüber sprechen.“ Das ist auch für unsere Generation eine Aufgabe gewesen, sich bewusst zu machen, welche Verbrechen geschehen sind und diese zu erinnern.

Carsten Gansel: Sie sprechen erneut die Erinnerung an. Im neuen Roman notiert die Ich-Erzählerin denn auch, dass die Erinnerung ihr Thema sei, seit langem. Und sie notiert: „Ich stieg noch einmal runter in den Schacht.“ Damit ist das Erinnern gemeint, das Heraufholen des Vergangenen. Ist das Ich dabei erschrocken, was es sieht?

Christa Wolf: Bei mir ist es eigentlich immer so gewesen: Wenn ich über bestimmte Erfahrungen, Erlebnisse, Erinnerungen schreibe, dann ist meistens bereits der Tiefpunkt überwunden. Das Erinnern kann daher nicht mehr wirklich schockieren. Solange mich bestimmte Probleme, Widersprüche, Konflikte besetzt halten, kann ich zumeist noch nicht darüber schreiben. Es ist schon so wie bei vielen Autoren. In dem Augenblick, da man schreibt, da muss bereits eine gewisse Distanz da sein. Mittendrin in einem Wirbel, da schreibt man nicht. Aber das erneute Erleben, das sich Aussetzen, das liefert die Voraussetzungen, um darüber zu schreiben.

Carsten Gansel: Das führt mich zu einem Aspekt, der in „Stadt der Engel“ erneut eine zentrale Rolle spielt, der sogenannte „Blinde Fleck“. „Blinder Fleck schrieb ich zu Hause auf mein Maschinchen“, notiert die Ich-Erzählerin. Wir sind da bei einem Problemkreis, der Sie eigentlich seit Ihren Anfängen bewegt oder aufgestört hat. Was ist das für Sie, der „Blinde Fleck“?

Christa Wolf: Also wir wissen ja, der „Blinde Fleck“ ist eine biologische Tatsache. Jeder Mensch hat im Auge einen blinden Fleck, wo es dunkel ist, wo er nichts sieht. Und das muss so sein, damit er den anderen Teil des Auges sehen kann. Aber für mich ist es natürlich eine Metapher, die nicht ich erfunden habe. Aber ich habe versucht auszudrücken, was jeder an sich beobachten kann, wenn er ein bisschen älter wird. Dass er in der Zeit, in der er lebt, und in der er vielleicht sehr bewusst lebt, dennoch trotz der vielfältigen und großen Auseinandersetzungen bestimmte Probleme nicht sieht, nicht wahrnimmt, also nicht in der Lage und nicht fähig ist, zu sehen. Und dies obwohl es manchmal sehr nötig täte, sehr scharf zu sehen. Das also hat mich schon immer sehr fasziniert bzw. aufgestört – wie Sie sagen. Gerade auch, wenn ich selbst rückblickend an Etappen meiner eigenen Entwicklung dachte oder denke und erkennen musste, was ich da alles nicht gesehen habe. Der „Blinde Fleck“ ist von daher für Literatur etwas sehr Ergiebiges. Auch für das, was man Selbsttherapie nennt.

Carsten Gansel: Sie haben die Frage nach dem „Blinden Fleck“ in den 1980er Jahren im Kontext mit Ihrer Erzählung „Störfall“ zum Zentrum des Textes gemacht. Der „Blinde Fleck“ meint in diesem Fall zweierlei, einmal den Sehnerv des Bruders, der operiert wird und gleichzeitig verdrängte und neue Fragen, die mit der Atomkatastrophe von Tschernobyl in Verbindung stehen. Beide Ereignisse werden gewissermaßen miteinander vernetzt. Und in diesem Kontext wird erkennbar, dass der „Blinde Fleck“ vergleichbar ist mit dem, was man die eigene Verantwortlichkeit nennt oder eine Wahrnehmungslücke, es handelt sich also um etwas, das der Einzelne vielleicht zu verdrängen sucht. Würden Sie an dieser Position festhalten? Ist das nach wie vor etwas, woran Sie sich heranschreiben wollen?

Christa Wolf: Ja, auf jeden Fall. Gerade wenn Sie hier „Störfall“ erwähnen, dann kann man sehr gut den „Blinden Fleck“ dieser Gesellschaft in Bezug auf die Entwicklung der Atomenergie nennen. Darum geht es ja in „Störfall“, jenem Text, der nach der Atomkatastrophe von Tschernobyl entstand. Und man kann erkennen, dass es „Blinde Flecken“ gibt, die von einer großen Masse von Menschen oder von Gruppen, die große Verantwortung tragen, nicht gesehen wurden. Dies wird um so gefährlicher, wenn etwas zum „Blinden Fleck“ wird, dem die Tendenz innewohnt, ein vernichtendes Potential zu entfalten. Eine solche Tendenz gibt es in dem Fall, dass man einfach nicht sieht oder sehen will, weil es darum geht, unbedingt Gewinn zu machen. Und auf einem solchen Prinzip beruht unsere Gesellschaft. Dann sieht und will man nicht sehen, was dadurch geschehen kann, dass man die Atomenergie weiterentwickelt, ohne die Gefahren hinreichend zu beachten.

Carsten Gansel: Was wir hier besprechen, das ist eigentlich die Frage nach einem, so könnte man vielleicht sagen, „gesellschaftlichen blinden Fleck“, für dessen Erkennen die sogenannten politischen Eliten große Verantwortung tragen. Ausgehend davon könnte man möglicherweise zu der These gelangen, dass die „Blinden Flecken“ in dem Maße größer werden oder werden können, je höher wir in der Hierarchie der Gesellschaft nach oben gelangen. Und die Kleinen und die Mittleren, also die, die auf der gesell-

schaftlichen Stufenleiter weiter unten stehen und wenig Eingriffsmöglichkeiten haben, bekommen es auch eher weniger mit „Blinden Flecken“ zu tun bzw. diese „Blinden Flecken“ haben nicht eine solche Brisanz, wenn man sie nicht erkennt, sie sind nicht so existenziell.

Christa Wolf: Das wäre ja sehr bequem. Nein, so sehe ich es nicht. Aber vielleicht haben Sie Recht. Das habe ich so noch nicht betrachtet, dass die „Blinden Flecke“ umso „blinder“ werden oder umso zahlreicher und brisanter, je mehr man aufsteigt in der Hierarchie. Ich weiß nicht, ob es so ist und ich denke auch, dass man das schwer verallgemeinern kann, dass es also schon Leute gibt, die auch „Oben“ ihre Verantwortung spüren und versuchen entsprechend zu handeln. Aber wichtiger ist vielleicht die zweite Hälfte der Frage, weil ich glaube, dass auch wir kleinen Leute und noch kleinere Leute uns nicht rausreden können. Auch nicht dadurch, dass man sagt: „Naja, ich kann ja sowieso nichts tun.“ Aber manchmal, ich muss ehrlich sagen, manchmal kommt diese Versuchung schon, dass man sagt: „Also nun lass die doch mal machen. Das nützt ja alles nichts und da auch noch einen Protest oder sonstwas unterschreiben, das hat doch keinen Zweck.“ Und dann unterschreibe ich eben manchmal nicht und manchmal doch. Aber entscheidend scheint mir, dass man sich auseinandersetzt und nicht aufhört es zu tun, besonders wenn man es in irgendeiner Form an Jüngere, also zum Beispiel an Kinder oder Enkelkinder weitergeben kann, diese Haltung. Also ich finde, wir sind alle in einer Dauerauseinandersetzung. Und wenn man die abschaltet, dann wird es noch gefährlicher, als es schon ist.

Carsten Gansel: Führen wir den Gedanken noch etwas weiter. Könnte man sagen, dass die Wahrnehmung der eigenen „Blinden Flecken“ ein hohes Maß an Selbstreflexion und Selbstkritik voraussetzt und genau das wiederum die Gefahr mit sich bringt, sehr viel Schmerz erleiden zu müssen?

Christa Wolf: Ja. Das stimmt. Das stimmt und das hat mich immer sehr bewegt. Und ich verstehe sehr gut, dass jeder Mensch dazu neigt, Schmerz zu vermeiden. Ich weiß das auch von mir. Also etwa auch ein bestimmtes Buch gerade nicht zu schreiben. Ein Buch wie dieses hier, „Stadt der Engel“. Aber wenn man glaubt, dass man eine bestimmte Begabung oder Stellung in der Gesellschaft hat, dann muss man es dennoch tun. Man muss dann ein solches Buch schreiben, ein Buch, in dem man sehr nah an sich herangeht, was sehr schmerzhaft ist. Das gilt auch für andere Berufsgruppen, für Wissenschaftler, Lehrer oder auch Journalisten. Ich weiß nicht, ob es einen – wahrscheinlich nicht – Moment gibt oder eine Phase im Leben, wo man sich entscheidet und sagt, ich will keine Schmerzvermeidung, ich setze mich dem aus. Wahrscheinlich ist es doch eher so, dass man mal stärker und mal schwächer ist. Mal stürzt man sich ins Getümmel – auch mit sich selbst – und bekommt dann in Folge eine Grippe oder auch Schlimmeres, man legt sich hin und schluckt Antibiotika.

Carsten Gansel: Das macht eigentlich die Frage überflüssig, aber ich stelle sie dennoch. Es gibt, sehr einfach formuliert, zwei Möglichkeiten in Bezug auf das, was Sie eben angedeutet haben. Man könnte sagen: „Lass Unrat vorbeischwimmen“. Das wäre

die eine Variante. Und genau dies wird auch in „Stadt der Engel“ angesprochen. Ein Freund rät der Erzählerin eigentlich genau das: „Reg dich nicht so auf, vergiss es!“, empfiehlt er in etwa. Und die andere Variante als Antwort wäre dann: „Das kann man so nicht stehen lassen. Dazu muss ich mich äußern, ich muss dem nachgehen.“ Die Ich-Erzählerin entscheidet sich für die zweite Variante, oder?

Christa Wolf: Ja, allerdings geht es auch um wichtige Entwicklungspunkte in ihrer eigenen Geschichte, und denen kann sie sich nicht entziehen. Aber natürlich gibt es auch weniger bedeutsame und dennoch unratbehaftete Erinnerungen. Man kann sich nicht – da stimme ich zu – jedem Unrat aussetzen, und man kann sich auch wirklich nicht in jedes Schwert stürzen, das einem hingehalten wird. Das muss man lernen. Es gibt da auch eine Grenze, hinter der man dann keine Kraft mehr hat. Deshalb braucht man andere Menschen. Das hört sich jetzt alles so weise an. Nehmen Sie es nicht so weise.

Carsten Gansel: Nun ist das „Wie“ der Darstellung, die Form Ihrer Texte, die Sprache zu beachten. Sie haben bereits früher vom „Janusgesicht“ der Sprache und der Schwierigkeit gesprochen, eine Sprache, ja Wörter zu finden, die dem Ereignis, dem Vorgang, von dem berichtet wird, angemessen sind. Und Sie haben wiederholt von der anderen Sprache gesprochen, die Sie sehr wohl im Ohr, aber noch nicht auf der Zunge haben. Wie war es in diesem Fall?

Christa Wolf: Das ist ein großes Problem mit der anderen Sprache. Ich könnte diese Sprache nicht definieren. Ich glaube aber, dass es in „Leibhaftig“ gerade in jenen Teilen gelungen ist, in denen Unbewusstes und Zustände beschrieben werden, in denen die Ich-Figur gar nicht bei Bewusstsein ist. In „Stadt der Engel“ ist das teilweise auch der Fall gewesen, aber hier war es insofern anders, als ich mich auch noch mit einer fremden Sprache auseinandersetzen musste, dem Englischen. Das hat nun wiederum dazu geführt, die Bewusstheit im Umgang mit der deutschen Sprache zu schärfen. Insofern war ich sehr darauf aus, genaue Wörter für die Darstellung der inneren Zustände der Ich-Figur und die Beschreibungen der Außenwelt zu finden.

Carsten Gansel: Uwe Johnson hat mit Blick auf die verschiedenen Formen, die man findet, um eine bestimmte Geschichte zu erzählen, einmal notiert: „Die Geschichte sucht, sie macht sich ihre Form selber.“ Können Sie diesen Satz unterstreichen?

Christa Wolf: Ja, wenn das Wort Geschichte nicht darin vorkäme. Ich erzähle eigentlich keine Geschichten. Natürlich finden sich solche auch, gewissermaßen anekdotenhaft. Mein Vorhaben besteht aber eben nicht darin – wie es dies bei den meisten Autoren der Fall ist und wie es auch die Leser gern haben – eine Geschichte im klassischen Sinne zu erzählen. Eine Geschichte, die ihren Anfang hat, ihren Höhepunkt, Wendepunkte, ein Ende. Mir fällt da etwa Thomas Manns Erzählung „Der kleine Herr Friedemann“ ein.

Carsten Gansel: Diesen Anspruch haben Sie bereits in „Lesen und Schreiben“ formuliert. Und in „Störfall“, den „Nachrichten eines Tages“, da setzt die Ich-Erzählerin

sich erneut damit auseinander. Es entsteht auf diese Weise wiederum jenes Netzwerk, von dem wir schon sprachen. Viele Rezensenten haben das damals allerdings nicht wahrgenommen.

Christa Wolf: Ja, das ist auch mein Kummer. Dass oft das Geflecht nicht zur Kenntnis genommen wird. Ich bin das schon gewöhnt. Aber es enttäuscht mich schon ein wenig. Weil ich daran denke, wie schwierig der Schreibprozess gewesen ist.

Carsten Gansel: Sie betonen erneut, dass es Ihnen nicht darum geht, eine Geschichte im klassischen Sinne zu erzählen. Ihnen geht es darum, ich frage nochmal, eine Art Prosa-Netz zu knüpfen, eine Art Gewebe von Literatur.

Christa Wolf: Ja, das stimmt. Genau. Mich hat immer gestört – und das stört mich noch heute – dass man nicht so schreiben kann, wie man denkt. Wir sprachen schon darüber. Also dass gleichzeitig vieles parallel abläuft. Doch aufschreiben muss man es eher linear. Das kann einen sehr ärgern, dass man da doch in der Form begrenzt ist. Aber ich bin dann dazu gekommen, ein Schreiben für mich zu entwickeln, vielleicht eine Poetik oder wie man es nennen will, dass eben verschiedene Stränge angerissen werden, die sind miteinander verknüpft und lassen dann ein Gewebe entstehen, das dem Gewebe unseres Lebens am nächsten zu kommen scheint. Aber das gelingt mehr oder weniger, oft auch weniger.

Carsten Gansel: Kommen wir noch einmal auf Ihre Generation zu sprechen. Für diese gilt, dass die gesellschaftlichen Zeitläufte ganz entscheidend eingegriffen haben in das Leben des Einzelnen und das hatte Konsequenzen für die eigene Biographie.

Christa Wolf: Wenn man bedenkt, wie viele Stunden wir damit verbracht haben, uns darüber klar zu werden, wo wir eigentlich leben, wie diese verdammte DDR sich entwickelt oder eben nicht, was man machen müsste, damit sich Veränderungen ergeben, Stunden um Stunden, Tag und Nacht, allein und mit Freunden, das glaubt man heute gar nicht. Mit Franz Fühmann waren wir beispielsweise gemeinsam in Ungarn, als er auf den Spuren von Attila József war. Wir fuhren auf der Donau und rundum um uns herum waren die schönsten Landschaften. Und wir haben über die DDR gesprochen. Die ganze Zeit. Da würden junge Leute heute mit Recht sagen, ihr hattet doch eine Meise. Die wissen einfach schon, vielleicht auch durch uns, dass man durch Reden und Bücher nichts ändert. Ich kann mich an eine größere Schriftstellerkonferenz in der DDR erinnern. Über der Bühne hing ein Spruch: „Die Bücher von heute sind die Taten von morgen.“ Das kann man nicht mehr verstehen. Aber diese Vorstellung war damals in der DDR natürlich ein enormer Schreibantrieb. „Kassandra“ hätte ich im Westen nicht in dieser Form geschrieben. So nicht, dass nämlich Troja untergeht.

Carsten Gansel: In „Stadt der Engel“ spielt auch die Frage eine Rolle „Gehen oder Bleiben?“ Ohne, dass es direkt benannt ist, wird auf die Biermann-Ausbürgerung 1976 angespielt, nach der sich viele Autoren vor diese Frage gestellt sahen. Sie sind geblieben. Könnte ein Grund auch darin bestehen, dass ihre Generation schon einmal auf der Flucht war und vieles verloren hat?

Christa Wolf: Ja, aber das ist mir erst später bewusst geworden. Es ist sicher etwas, das ich zunächst verdrängt und in seiner ganzen Dramatik nicht erfasst habe. Im Roman „Kindheitsmuster“ kam es dann hoch. Meine Tochter hat einmal zu mir gesagt: „Ihr habt doch alle ein Trauma, das ist vollkommen klar.“ Aber der Hauptgrund war: Ich sah keine Alternative. So schön der Westen aussah, ich habe nicht geglaubt, dass er eine Alternative ist. Das habe ich damals nicht geglaubt und glaube es heute nicht.

Carsten Gansel: Mir ist aufgefallen, dass die Ich-Erzählerin in „Stadt der Engel“ beim Erinnern von früheren Ereignissen in der DDR wiederholt von Angst spricht. Es heißt: „Damals hattest du Angst.“

Christa Wolf: Das habe ich möglicherweise in anderen Texten noch nicht so deutlich ausgedrückt. Aber im Zusammenhang mit bestimmten Konflikten, da hatte ich auch Angstgefühle. Etwa bei diesem 11. Plenum 1965, natürlich hatte ich da Angst, als ich allein am Podium stand und vor den Funktionären dagegen gesprochen habe. Oder wenn die Leute von der Stasi wochenlang vor unserem Haus standen, man sich zuerst darüber amüsiert hat und dann überlegte, ob man ihnen einen Kaffee bringen solle. Mit der Zeit wurde es unangenehm. Es gab eine Nacht, von der ich auch im Text schreibe, da hatte ich Angst, weil ich nicht wusste, was die wirklich vorhaben. Ja, das gab es einfach, die Angst. Aber es wäre jetzt falsch zu denken, dass wir oder ich jetzt die ganzen Jahre Angst gehabt hätten. In ganz vielen Situationen haben solche Gefühle überhaupt keine Rolle gespielt. Etwa als wir in Mecklenburg lebten, das eine Art Asyl für uns war, wo wir mit Freunden zusammen waren. Das habe ich in „Sommerstück“ beschrieben. Wir haben damals aber nicht gewusst, wie stark wir auch dort beobachtet wurden. Aber selbst, wenn wir es gewusst hätten, ich glaube nicht, dass wir uns so viel anders verhalten hätten.

Carsten Gansel: In „Stadt der Engel“ wird auch diese Frage gestellt. Und als die Ich-Erzählerin dann in der Stasiunterlagenbehörde ihre umfangreichen Akten liest, da notiert sie: „Ich fühlte mich besudelt.“ Was meint die Erzählerin damit?

Christa Wolf: Das Gefühl, das bezog sich auf das Studium der Akten und auf die Sprache in ihnen. Da ist von mir eigentlich gar nicht die Rede, denkt das Ich. Die sprechen da von einer Person, die sie sich ausgedacht haben, das bist nicht Du.

Carsten Gansel: Kommen wir von der von Ihnen entworfenen Figur auf Sie selbst. Sie haben ja gewusst, dass Sie beobachtet und abgehört werden?

Christa Wolf: Als wir gegenüber dem Friedrichstadtpalast wohnten, da war ganz klar, dass wir abgehört werden. Auch die Telefongespräche. Da ging direkt eine Extraleitung von unserem Telefon zu einer Dose im Keller, wir haben das einmal verfolgt. Entsprechend haben wir es vermieden, am Telefon bestimmte Namen zu nennen. Aber hätten wir uns anders verhalten, wenn wir es von Beginn gewusst hätten? Ein bisschen wahrscheinlich schon. Wir waren so naiv und sind mit Freunden, wenn wir uns verabschiedet haben, in die Küche gegangen in der Hoffnung, da werden wir nicht abgehört.

Carsten Gansel: Lassen Sie uns noch einmal zur USA-Ebene Ihres Textes kommen. Die Protagonistin kommt dort mit Personen in Kontakt, die eine ganz andere Biographie haben, die anders sozialisiert sind. Die Ich-Erzählerin fragt eine Bekannte einmal, ob sie sehr als Deutsche gewirkt habe. Und die Antwort kommentiert sie so: „Da sagte sie leider ja: Streng und zielstrebig und gründlich sei ich ihr vorgekommen.“ Warum eigentlich „leider“?

Christa Wolf: Das beschreibe ich dann im Gespräch mit dem Freund, der übrigens in der Wirklichkeit Günter Gaus ist. Dass wir eben diese Generation sind, die nach dem Krieg begreifen musste, was Deutschland, was die Deutschen angerichtet hatten. Und dass wir deshalb lange nicht deutsch sein wollten. Auch und gerade nicht im Ausland. Wenn wir in der Sowjetunion waren, in Ungarn oder Bulgarien, da wollte man nicht so gern als Deutsche erkannt werden. Weil man doch die ganzen Verbrechenslast mit auf den Schultern trug, sehr lange noch. Das ist der eine Aspekt. Der andere ist: Dass ich mich in Kalifornien in einer Umgebung befand, die mental weitgehend anders eingestellt ist als wir, viel leichter, viel lockerer, viel lustiger. Das sind Eigenschaften, die uns fehlen. Wir haben einen schweren Tritt.

Carsten Gansel: Das Schwere bedeutet aber auch, dass man möglicherweise nachdenklicher ist, dass man sich Fragen nach dem Vergangenen stellt, dass man bohrend erinnert und nicht nur auf die Gegenwart ausgerichtet ist.

Christa Wolf: Das stimmt sicher. Von daher ist es kein Wunder wenn im Ausland gesagt wird, die Deutschen hätten sich am stärksten mit der Vergangenheit, mit der Geschichte, und eben auch der Nazizeit auseinandergesetzt.

Carsten Gansel: Wir haben bereits mehrfach vom „Netzwerkcharakter“ Ihres Textes gesprochen und von den mythologischen Bezügen. Wenn vom Mythos die Rede ist, kommt man auch auf die Utopie. Sie haben vor vielen Jahren einmal gefragt, ob die Utopien unserer Zeit notwendig Monster heraustreiben. Wie sehen Sie gegenwärtig die Rolle von Utopien?

Christa Wolf: Es gab nach 1989 von westlichen Philosophen und auch Literaten ein gewisses Utopieverbot. Vom Ende der Utopien war die Rede. Nun zeigt sich aber, dass der vollkommene Bezug nur auf die Gegenwart und die Zukunft wie auch das rein pragmatische Denken doch wohl nicht genügt. Irgendwie scheint der Mensch doch so angelegt zu sein, dass er – wie soll ich es nennen, wenn ich nicht Utopie sagen will – nun ja, ein höheres Ziel braucht. Es könnte ja sein, dass in den jüngeren Generationen der Gedanke nicht ganz ausgerottet ist, sich nach einer gerechteren Welt zu sehnen, nach besseren Verhältnissen für jene Menschen, die heute noch unter unerträglichen Bedingungen leben müssen. Ob sich solche Vorstellungen noch einmal weit ausdehnen werden, ich weiß es nicht.

Carsten Gansel: Aber die Hoffnung ist zumindest da?

Christa Wolf: Ich weiß nicht, ob man es Hoffnung nennen soll, aber mir kommt es so vor, als ob es so ganz ohne nicht geht. Gar keine Utopien zu haben, das erzeugt erst recht Monster.

Carsten Gansel: In Ihrem Roman ist es ja nun so, dass Vorgänge aus den DDR-Jahren erinnert werden, gleichwohl wird die DDR-Ebene nicht so realistisch ins Bild gesetzt, als man DDR assoziieren müsste. Damit ist das Existenzielle weit aus stärker und es wird auch eine Lesehaltung vorgebeugt, die das Vergangene als erledigt abtut.

Christa Wolf: Es freut mich, dass Sie das so sehen. Es gibt ja Rezensionen, die meinen, dies sei eine Art Rechtfertigungsbuch für die DDR. Auf diese Idee wäre ich nie gekommen. Auch wenn sich von der Geschichte her manches aufdrängte. Aber das war nicht mein Ansatz.

Carsten Gansel: Von Uwe Johnson stammt die Sentenz „Biographie ist unwiderruflich.“ Wie sehen Sie diese Äußerung, auch mit Blick auf Ihren Roman?

Christa Wolf: Man kann die Vergangenheit nicht ändern. Weder die eigene Biographie noch die damit zusammenhängende Geschichte eines Landes. Die Literatur kann nur darüber berichten und auch die Verhältnisse immer wieder attackieren. Und dies durch unaufhörliches und bohrendes Nachfragen. Auch, indem man Selbstverständlichkeiten und Selbstzufriedenheiten in Frage stellt. Denn das ist ja nun ein weit verbreitetes Phänomen in uns, dass wir Recht haben wollen. Es ist ganz schwierig den Menschen die Einsicht abzurufen, dass sie nicht immer Recht haben. Es ist eine persönliche Erfahrung, wie schwer es Menschen fällt, sich selbst infrage zu stellen oder auch die eigene Position. Literatur kann daher Selbstgewissheiten aufstören und irritieren.

Carsten Gansel: Wer glaubt, beständig Recht zu haben, muss eine hohe Meinung von der eigenen Person haben.

Christa Wolf: Ja. Oder gerade umgekehrt. Es kann ebenso die Angst davor geben, den eigenen Hohlraum zu erkennen.

Carsten Gansel: Aber Sie würden daran festhalten wollen, dass es zum Selbstverständnis von Literatur gehört, an die sogenannten „Blinden Flecken“ vorzustößen, sowohl des Ichs als auch jene, die gesellschaftlich Verdrängtes betreffen.

Christa Wolf: Mein Schreiben habe ich immer so verstanden, dass ich mich selbst besser kennen lernen will. Den „Blinden Fleck“, den kann man nur vom Rande her etwas mehr eingrenzen, auch und gerade durch das Schreiben. Man kann sich herantasten, das ist eine schwere Arbeit. Den „Blinden Fleck“ erkennen, das ist zuallererst eine Aufgabe des Autors an sich selbst.

Die Gespräche fanden am 8. Juli und 23. September 2010 in Woserin und Neubrandenburg statt.

VI

BEITRÄGERINNEN UND BEITRÄGER

Beiträgerinnen und Beiträger

BIRCKEN, Margrid, Dr.: Studium der Germanistik und Geschichte. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur an der Universität Potsdam. Letzte Publikation: Hexen und andere Frauen (Hg.): Friedland: Steffen Verlag 2012.

BRAUN, Peter, PD Dr.: Studium der Deutschen Literatur und der Medienwissenschaft, der Kunstgeschichte und Ethnologie. Seit 2010 Leitung des Schreibzentrum der Friedrich-Schiller-Universität Jena und lehre in den Fächern Germanistik und Medienwissenschaft. Letzte Publikation: Peter Braun/Stephan Pabst (Hgg.): Hilbigs Bilder. Essays und Aufsätze. Göttingen: Wallstein-Verlag 2013.

BOMSKI, Franziska, Dr. des.: Studium der neueren deutschen Literaturgeschichte und Mathematik. Forschungsreferentin der Klassik Stiftung Weimar. Letzte Publikation: Art. „Mathematik“. In: Roland Borgards u. a. (Hgg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 80 – 84.

BLUHM, Lothar, Prof. Dr.: Studium der Germanistik, Geschichte, Philosophie und Erziehungswissenschaften. Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft an der Universität Koblenz-Landau, Campus Landau. Letzte Monographie: Auf verlorenem Posten. Ein Streifzug durch die Geschichte eines Sprachbildes. (Reihe: KoLa, Bd. 11) Trier: WVT 2012.

FERNÁNDEZ PERÉZ, José: Studium der Germanistik und Hispanistik an den Universitäten Santiago de Compostela (Spanien) und Gießen. Seit 2003 als Studienrat im Schuldienst. Ab 2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Gießen. Letzte Publikation: „Die Wahrheit‘ über diese Zeit und unser Leben müsse wohl doch die Literatur bringen“ – Christa Wolfs Intellektuellenverständnis in „Ein Tag im Jahr“ (1960 – 2011)“. In: Carsten Gansel/Werner Nell (Hgg.): Vom kritischen Intellektuellen zur Medienprominenz? Zur Rolle der Intellektuellen in Literatur und Gesellschaft vor und nach 1989. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2014 [erscheint 2014].

GANSEL, Carsten, Prof. Dr.: Studium der Germanistik, Slawistik, Pädagogik. Professor für Neuere Deutsche Literatur und Germanistische Literatur- und Mediendidaktik am Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Mitglied des P.E.N. Vorsitzender der Jury zur Verleihung des Uwe-Johnson-Preises und des Uwe-Johnson-Förderpreises. Letzte Publikation: Carsten Gansel/Norman Ächter (Hgg.): Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/New York: de Gruyter 2013.

HAASE, Michael, Dr.: Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Duisburg und Berlin, seit 2009 DAAD-Lektor am Germanistischen Institut der Eötvös-Loránd-Universität (ELTE) Budapest. Letzte Publikation: Prag 1968 im Spiegel der west- und ostdeutschen Literatur. In: *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei. Neue Folge* 20/1-2 (2012), S. 313 – 332.

HEIN, Christoph: Studium der Philosophie und Logik. Danach Dramaturg und Autor an der Volksbühne in Berlin/Ost. Seit 1979 freischaffend. Autor von zahlreichen Stücken und Romanen. Stücke u. a.: „Schlötel oder Was solls“ (1974), „Cromwell“ (1980), „Die wahre Geschichte des Ah Q“ (1983), „Die Ritter der Tafelrunde“ (1989); Prosa u. a.: „Der fremde Freund“ (1982); „Horns Ende“ (1985), „Der Tangospieler“ (1989), „Willenbrock“ (2000), „Landnahme“ (2004), „Weiskerns Nachlass“ (2011). 1998 – 2000 erster Präsident des gesamtdeutschen P.E.N., Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste. Letzte Publikation: „Vor der Zeit“ (2013).

HOENLE, Sandra, Dr.: Studium der Curriculumtheorie und Sprachpädagogik. Senior Instructor für die deutsche Sprache und Kultur an der Faculty of Arts, University of Calgary. Letzte Publikation: *With the Web to Weimar: The Weimar Republic in a Blended Learning Environment*. In: *Intercultural Literacies and German in the Classroom. Festschrift für Manfred Prokop zum 65sten Geburtstag*. Hrsg. von Caroline L. Rieger, John L. Plews und Christoph Lorey. Giessener Beiträge für Fremdsprachendidaktik, Gunter Narr Verlag 2008, S. 203 – 223.

HILZINGER, Sonja, PD Dr.: Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Publizistik. Freie Autorin, Lektorin und Beraterin. Letzte Publikationen: *Berufsprofilierung. Ein Praxisbuch für AkademikerInnen*. Opladen, Berlin und Toronto: Verlag Barbara Budrich 2013; *Christa und Gerhard Wolf: Gemeinsam gelebte Zeit*. Berlin: Verlag für Berlin und Brandenburg 2014.

KLOCKE, Sonja E., Dr.: Studium der Germanistik, Amerikanistik und Anglistik. Assistant Professor am Department of German an der University of Wisconsin – Madison (USA). Letzte Publikation: „Das Mittelalter ist keine Epoche. Mittelalter ist der Name der menschlichen Natur“ – Aufstörung, Verstörung und Entstörung in Juli Zehs „Corpus Delicti“. In: Carsten Gansel/Norman Ächtler: (Hgg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin/New York: de Gruyter 2013, S. 185 – 202.

KUHN, Anna K., Prof. Dr.: Studium der German Studies an der Stanford University. Professor of Women and Gender Studies an der University of California, Davis (USA). Letzte Publikation: *Of Trauma, Angels and Healing: Christa Wolf's Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr Freud*. In: Paul Michael Lützeler u. a. (Hgg.): *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch*. Tübingen: Stauffenberg. 10/2011), S. 164 – 185.

LANG, Sabine, Prof. Dr.: Studium der Politikwissenschaft und Germanistik in Freiburg, New York, und Berlin. Seit 2011 Professorin für Europäische Politik und Internationale Studien an der Henry. M. Jackson School of International Studies der University of Washington, USA. Letzte Publikation: *NGOs, Civil Society, and the Public Sphere*. Cambridge: University Press 2013.

LUDOROWSKA, Halina, Prof. Dr.: Studium der Germanistik an der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań. Univ.-Professorin, Lehrstuhl für Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Komparatistik der Maria-Curie-Skłodowska-Universität Lublin/Polen. Letzte Publikation: „Denkmalsturz“. Kontexte der Stasi-Debatte und ihre literarische Thematisierung in Christa Wolfs „Stadt der Engel“ (2010). In: *Sprache-Literatur-Kultur im germanistischen Gefüge*. Hrsg. von Iwona Bartoszewicz, Marek Hałub und Eugeniusz Tomiczek. Bd. 2 Literaturwissenschaft – Raum und Medialität. Wrocław-Dresden: ATUT/Neisse-Verlag 2013, S. 165 – 178.

MACENKA, Svitlana, Dr.: Studium der Germanistik. Dozentin am Lehrstuhl für deutsche Philologie der Lwiwer Iwan-Franko-Universität, Ukraine. Letzte Publikation: *Akten der Geheimdienste als eine manipulierte Textualisierung des Lebens (Christa Wolf und Herta Müller) Fremdsprachige Philologie. Ukrainischer Sammelband.* – Lwiw: Lwiwer Iwan-Franko-Universität, 2012. – № 124. – S. 251 – 262.

NELL, Werner, Prof. Dr.: Studium der Mathematik, Germanistik. Geschichte, Philosophie und Sozialkunde in Frankfurt am Main und Mainz. Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Letzte Publikation: *Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mittel Erde. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen. Mit Illustrationen von Steffen Hendel*. Mannheim: Meyers 2012.

NEU-SOKOL, Gerda, Prof.: Studium der Philosophie, Geschichte und der deutschen Literatur. Von 1975 bis 2010 Dozentin für deutsche Sprache, Literatur und Kultur am Bates College in Lewiston, Maine (USA). Übersetzerin und Autorin. Letzte Publikation: *By the Soft Lyes: The Search for the Prophet Elijah. A study of the figure Elijah in the Jewish, Christian, and Muslimic Literary Traditions*. Berlin: Klaus Schwarz Verlag 2007 (mit Mishael Caspi). Letzte Übersetzungs- und Herausgeberarbeit: *Judith Magyar Isaacson: „Freut euch, ihr Lebenden, freut euch“*. Erinnerungen einer ungarischen Jüdin. Herausgegeben und übersetzt von Gerda Neu-Sokol. Berlin: Hentrich & Hentrich Verlag 2011.

SAKOVA-MERIVEE, Aija, M. A.: Studium der deutschen und estnischen Literatur sowie Kulturwissenschaft an den Universitäten Tartu, Konstanz, Wien und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Promotion über die Poetik des Erinnerns und der Zeugenschaft im Werk von Christa Wolf und Ene Mihkelson (Abschluss für 2014 geplant). Leiterin der Abteilung für Baltica und Alte Drucke an der Akademischen Bibliothek der Universität Tallinn. Letzte Publikation: *Die Entscheidungen in*

Christa Wolfs „Der geteilte Himmel“ (1963) und in Aimée Beekmans „Brunnenspiegel“ (1966). In: Argonautenschiff 22/2013. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e. V., Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, S. 70 – 81.

SCHMIDT, Nadine Jessica, M. A.: Studium der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Literaturdidaktik an der Universität Siegen. Letzte Publikation: „Warum nicht schweigen, wenn man sich für befangen erklären muß?“ Zur literarischen Konstruktion von Erinnerung in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“. In: Christa Wolf. Text + Kritik, H. 49, 5. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2012, S. 51 – 60.

SCHWARZ, Peter Paul, M. A.: Studium der Germanistik, Politikwissenschaft und Neueren Geschichte. Doktorand am Institut für Germanistik an der Universität Potsdam mit einem Dissertationsprojekt zu den deutsch-deutschen Literaturbeziehungen der 1950er bis Ende der 1970er Jahre. Letzte Publikation: Vom NS- zum DDR-Zeitzeugen? Zur Begriffsgeschichte vor und nach 1989/90. In: Geschichte im Dialog? ‚DDR-Zeitzeugen‘ in Geschichtskultur und Bildungspraxis. Hrsg. von Christian Ernst. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag 2014, S. 36 – 52.

STRZELCZYK, Florentine, Prof. Dr.: Studium der deutschen Literatur, Kultur, und Filmwissenschaft und Geschichte. Professorin für deutsche Literatur, Kultur und Film und Vize-Dekanin der Faculty of Arts an der University of Calgary. Letzte Publikation: „Fighting against Manitou:“ German Identity and Ilse Schreiber’s Canada Novels *Die Schwestern aus Memel* (1936) and *Die Flucht in Paradies* (1939). In: *Sophie Discovers Amerika. German-Speaking Women Write the New World*. Hrsg. von Rob McFraland und Michelle James Stott. Rochester and New York: Camden House 2014. S 347 – 70.

ULRICH, Carmen, PD Dr.: Studium der Neueren deutschen Literatur, Philosophie und Ethnologie. DAAD-Lektorin am Department of Germanic and Romance Studies an der Delhi University; Lehrbeauftragte am Institut für Deutsche Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Letzte Publikation: „Bericht vom Anfang“. Der Buchmarkt der SBZ und frühen DDR im Medium der Anthologie (1945 – 1962). Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013.

WALENSKI, Tanja, Dr.: Studium Neuere deutsche Literatur, Geschichte und Slawistik. Projektmitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur und Germanistische Literatur und Mediendidaktik am Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Letzte Publikation: Braun, Matthias/Walenski, Tanja: *Monika Marons Roman „Flugasche“ und die DDR – Eine unerledigte Geschichte*. In: *Wirkendes Wort* 62, 2012, H. 2, S. 255 – 277.

WILDE, Sebastian, M. A.: Studium der Germanistik, Anglistik, Amerikanistik und Politikwissenschaft. Doktorand am Seminar für Deutsche Philologie an der Georg-August-Universität Göttingen mit einem Dissertationsprojekt zum Verhältnis von Kunst, Religion und Kunstreligion um 1800. Letzte Publikation: „Wo gehn wir denn hin?“ „Immer nach Hause.“ – Zu Funktion und Bedeutung des Herkunftsraums in Friedrich von Hardenbergs „Heinrich von Ofterdingen“. In: Räume der Herkunft. Fallstudien zur historischen Narratologie. Hrsg. von Maximilian Benz und Katrin Dennerlein. Berlin: de Gruyter 2014 (Druck in Vorbereitung).

