Die Moralität des Ich-Sagens. Johannes Bobrowskis Prosa als Anregung zum Schreiben bei Christa Wolf

La moralité de la narration à la première personne. La prose de Johannes Bobrowski comme incitation à l'écriture chez Christa Wolf

Maria Behre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2176>

DOI : 10.4000/germanica.2176

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1993

Pagination : 115-129

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Maria Behre, « Die Moralität des Ich-Sagens. Johannes Bobrowskis Prosa als Anregung zum Schreiben bei Christa Wolf », *Germanica* [Online], 13 | 1993, Online erschienen am: 07 Februar 2014, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2176> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2176>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Die Moralität des Ich-Sagens. Johannes Bobrowskis Prosa als Anregung zum Schreiben bei Christa Wolf

La moralité de la narration à la première personne. La prose de Johannes Bobrowski comme incitation à l'écriture chez Christa Wolf

Maria Behre

- ¹ Die Literatur der ehemaligen «DDR» bestimmt C. Wolf, mindestens seit der Verleihung des Büchner-Preises 1980 an sie als die erste Autorin der DDR; ihre Werke *Nachdenken über Christa T.* (1968), *Kindheitsmuster* (1976), *Kein Ort. Nirgends* (1979) wurden jeweils als Initiationen des Schreibens über zivilcouragiertes Außenseitertum, antifaschistische Autobiographie und Entfremdungen aufzeigende Romantikerutopie gewertet. In der Erzählung *Kassandra* (1983) erscheinen die drei Aspekte dann im Monolog einer Kritikerin der Männer-, Kriegs- und Kommerz- Gesellschaft gebündelt; in diesem Anliegen wird die Essayistik durch die *Voraussetzungen einer Erzählung* gleichgewichtig der Erzählprosa parallelgeordnet. Wolfs Werke wurden Vorbilder in Thematik wie Stilbildung, insofern ihr Erzählen über das Ich den essayistischen Versuchscharakter und damit die Haltung des Zweifels einschließt. Die Frage nach den Anregungen zum Schreiben bei C. Wolf wurde selten gestellt, sie beschränkt sich auf die offiziell geforderten Rückbindungen an die Marxisten Brecht und Seghers bzw. an die Frauenliteratur-Linie, ausgehend von Bachmann. Daß Wolf selbst als Literaturtheoretikerin auch unerwartete Ansichten vertritt, zeigt ihr Bezug auf J. Bobrowski als Abschluß ihres Interviews mit dem Germanisten H. Kaufmann 1973¹. In diesem Interview, das zur wichtigsten Selbstdeutung Wolfs gehört², verteidigt sich Wolf gegen die doktrinen Literaturdefinitionen, die direkt und indirekt vom gesprächsführenden Germanisten vertreten werden. Wie gegenüber einem Spiegel revidiert sie die Thesen, nach denen sie selbst als Literaturkritikerin begann, als sie sich die Forderung nach «Wahrheit, Wirklichkeit und Erinnerung»³ auf die Fahne

schrieb. Die einstigen Definitionen werden nun kritisiert und dekonstruiert: «Wahrheit» nach den Kriterien der objektivistischen Wissenschaftlichkeit als Reduktion auf das Typische, «Wirklichkeit» als Fixierung auf einen ominösen Realismus, «Erinnerung» auf eine deterministische, pragmatistische historische Fatalität. Wenn Wolf unter dem Leitgedanken der Subjektivität «Wahrheit» durch «Authentizität», «Wirklichkeit» durch «Erfahrung» und «Erinnerung» durch «Beziehung zwischen Vergangenheit im Gedächtnis und Zukunft in Offenheit» ersetzt, steht sie unter dem von Kaufmann linientreu vorgebrachten Verdacht des Subjektivismus, des Idealismus und der Geistesgeschichte. Wolf setzt sich diesen Verdächtigungen aus und behauptet sich und ihre Worte mit gedanklich-genauer Stilistik: «Authentizität» als "befreiende Spontaneität" (D, 73), «Erfahrung» als "Handlungsspielraum" (D, 78) und "Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft" als «widersprüchliches Kontinuum» (D, 86). Als Rahmen seiner Interviewfragen wählt Kaufmann die These, daß «die Daseinsweise eines vom Schreiben lebenden Menschen» «auf die moralischen Risiken verweist» (D, 68) und meint damit die Rechtfertigung von Tätigkeiten, die aus der "aktiven, praktischen, materiellen, gesellschaftlichen Teilnahme am Prozeß historischer Veränderung" herausfallen wie die «Sache des Denkens und Fühlens», «moralische Entscheidungsfragen», «Aneignung moralischer Werte» (D, 96 f.). Gegen diese Ausgrenzung der Moral aus einer sogenannten "humanistischen Praxis" wendet sich Wolf sehr entschieden und zitiert Bobrowski, der seiner Figur Boehlendorff, einem Freund Hölderlins, einen Satz aus dem *Entwurf*, dem von Hölderlin mit Hegel und Schelling verfaßten *Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in den Mund legt: «Wie muß die Welt für ein moralisches Wesen beschaffen sein?» (D, 98)⁴. Wolfs poetologische Werte finden sich hier vorgefaßt: «Authentizität» im qualifizierten Attribut «moralisches Wesen», «Erfahrung» in der Benennung des Wahrnehmungskontextes und Lebenskreises «Welt», «Beziehung» in der Frage nach der Beschaffenheit einer vorgängigen und zukünftigen Bezugsgröße, zu der ein notwendiges und zugleich ein freies Verhältnis besteht. Wolfs Deutung des Bobrowski-Zitats erweist das Kriterium der Moralität, die Menschenwürde:

Bobrowskis Frage ist und bleibt stimulierend, weil sie hilft, die Welt einer menschenwürdigen Moral, und nicht die Moral der Menschen einer noch wenig menschenwürdigen Welt anzupassen: Das wäre auch der physische Tod der Menschheit... (D, 98).

- 2 Einer solchen Haltung gegen jede opportune Kompromißbereitschaft und gegen vermeintliche Überlebensstrategien unter Verlust der Ausdrucksmöglichkeit des Wesens der Subjektivität als eines moralischen kann nicht Moralismus als weltabgehobener Dogmatismus vorgeworfen werden, so daß Wolf auch das desavouierte Wort wagt, als sozialistischer Autor «Moralist» zu sein (D, 99). Die Angst vor einem Moralisieren bestimmt als Verdikt die Klärung der Leitmaxime «Authentizität», die nicht mit «Wahrhaftigkeit» übersetzt werden soll (D, 75), welche nur in einem sehr engen, überschaubaren Bereich möglich wäre sowie zu «Provinzialismus», «Rückzug» in das Innere als die einzig feste Burg und damit Unverbindlichkeit führe. Mit diesen Mißverständnisse ausschließenden Klärungen verteidigt Wolf indirekt Bobrowskis Prosa angesichts der gegen sie erhobenen Vorwürfe, er habe sich in nur ihn selbst lebensgeschichtlich betreffende Themen verrannt: das historisch längst vergangene und für die Gegenwart der «Deutsch-Sowjetischen Freundschaft» sowie den «Bund der sozialistischen Brüder» höchst vernachlässigungswürdige Zusammenleben zwischen Deutschen, Polen, Russen, Balten,

Zigeunern und Juden in West- und Ostpreußen sowie im Baltikum; die Schilderung von bäuerlich und kleingewerblich bestimmten Strukturen ohne starre Perspektive auf die zukunftsweisende Erhebung einer Arbeiterklasse; die Präsentation von Künstlerfiguren, deren Ideen ein lebensnahes und lebenserhaltendes Konzept des Miteinanderlebens in freier Konzeptualität ohne parteipolitische Maximen veranschaulichen.

- 3 Das Interview Wolfs mit Kaufmann erweist sich als Schlüsseltext für die kritische Analyse der von außen herangetragenen Erwartungen an die Autorin und die Art, ihren eigenen Weg mindestens im Status des Projektes zu formulieren. Die Nähe zu Bobrowskis Poetologie ist an der Intention auf das Moralische als übergeordnete Ausdrucksform der Subjektivität, des "wesenhaften Bezugs auf die Welt" im Sinne des *Systemprogramms* erkennbar. Bobrowski wagte als erster, «ethische Fragen» des Schriftstellerberufes anzusprechen (D, 68), Ethos im griechischen Ursprungssinn verstanden als Aufenthaltsbereich und Wirkungskreis eines Menschen. Sich diesen Fragen in der rhetorischen Form des *Systemprogramm-Satzes* zu stellen, heißt einen wichtigen Schritt zu leisten. Wolf präzisiert die ethische Dimension als die «vierte Dimension», «die Dimension des Autors» (D, 91), durch rezeptionsgeschichtliche Rückbezüge, in denen den genannten Poetologemen Schreibweisen zugeordnet werden; das erste Poetologem «Authentizität» erläutert sie zur Widerlegung des Subjektivismus-Vorwurfs durch ein Diktum des Erasmus von Rotterdam: «Alles was ich sage, sei Gespräch» (D, 74). Diese Schreibweise des Dialogischen erweitert monologische Selbstvergewisserung durch die soziale Instanz, den Leser. Sie verweigert den Eindruck vom Erzählen als eines selbstbespiegelnden Raunens und einer ex cathedra-Verkündigung. Das zweite Poetologem «Erfahrung» gewinnt eine präzise Erläuterung in der Schreibweise aus der Perspektive Till Eulenspiegels, einer historischen Gestalt, die Wolf literarisch bearbeitete⁵, der «Narr» und «Außenseiter», als "intelligenter Tänzer auf dem Seil" dennoch eine «Volksfigur» (D, 88 f.). Der Erzähler nimmt Einfluß im Mantel des Karnevalesken – mit dem Lernprozeß: Durchschauen, Ernüchtern-, aber nicht Resigniert sein, Spielen – und in seiner «Rolle», seiner «Funktion» im mathematisch offenen Sinn: «Nichts mit Händen Greifbares, nichts Sichtbares, Materielles, aber etwas ungemein Wirksames»⁶. Schließlich weist das Bobrowski-Zitat als ein Hölderlin-Zitat auf das 18. Jahrhundert, in dem die noch heute stimulierenden Fragen gestellt und die dialektischen Formen als revolutionäre Dialogik von Menschen für Menschen in ihrem Ursprung wiederentdeckt werden. Deshalb präzisiert Wolf im Essay *Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode. Ein Entwurf*, warum sie diesen Satz Bobrowskis aufnimmt, denn er betont, daß es sich um «die Frage aller Fragen» handelt, daß sie «unerledigt geblieben ist»⁷, zu ergänzen wäre, trotz aller offiziellen Kommunismus-Traktate. Die Bezugnahme auf die Vergangenheit und die Zukunft erfolgt somit im Aufgreifen von Fragen, im Sich-der-Frage-Stellen, den Fragen, die die Verfestigungen aufdecken, Fragen nicht nach dem Woher und Wohin, sondern nach dem «Wie», dem Modus, keine Fragen aus Unsicherheit über die Werte, sondern mit dem Modalverb der Notwendigkeit («muß»), die sich aus dem Standort des Ich herleitet. Innerhalb des Wolfschen Werkes bilden sich aber erst in dem entschiedenen Rückgriff auf den Mythos⁸ die Schreibweisen des Gesprächs, des Spielens und des Fragens als Ausdrucksformen von Authentizität, Erfahrung und Beziehung in aller Deutlichkeit heraus, die Wiedergewinnung der Tragödienstruktur als Ausdruck von Dialog, Drama und Dialektik in den *Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra* (1983) sowie als Zulassen der Unauflösbarkeit der Fragen und der Verweigerung der Fixierung auf eine Fortschrittslinearität. Durch ihre intensive Auseinandersetzung mit der

Bedeutung der Wissenschaften in der Moderne und die erstaunliche, von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommene Veränderung in ihren Grundeinstellungen, speziell die Abwendung von bestimmten Formen des unerschütterlichen Glaubens der Wissenschaft an Eindeutigkeit, Kausalität und Richtigkeit, gewinnt Wolf schon 1969 die These moderner Genetik: «Nur das Unvollkommene hat eine Chance, sich zu entwickeln»⁹. So wird der Natur-Begriff aus der Wissenschaft in der Bedeutung "Welt des Menschen" unter Trauer und Hoffnung wiedergewonnen: «Die Biologie ist eine dramatische Wissenschaft, an Tragödien reich, von unglücklichen Zufällen durchsetzt»¹⁰; «Ja, zum Glück: Die Natur macht Sprünge!»¹¹. Daß «Naturgefühl» nicht zu einer "verschwommenen Stimmung", sondern zur Selbsterfahrung in «phantastischer Genauigkeit»¹² werden soll, ein paradoxer «Genuß aus exakter Beobachtung und Kenntnis»¹³, weist auf die Forderung des *Systemprogramms*:

Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst, als einem absolut freien Wesen. Mit dem freien, selbstbewußten Wesen tritt zugleich eine ganze Welt – aus dem Nichts hervor – die einzig wahre und gedenkbare Schöpfung aus Nichts – Hier werde ich auf die Felder der Physik herabsteigen; die Frage ist diese: Wie muß eine Welt für ein moralisches Wesen beschaffen seyn? Ich möchte unsrer langsamen an Experimenten mühsam schreitenden Physik einmal wieder Flügel geben.

So – wenn die Philosophie die Ideen, die Erfahrung die Data angibt, können wir endlich die Physik im Großen bekommen, die ich von spätem Zeitaltern erwarte. Es scheint nicht daß die jezige Physik einen schöpferischen Geist, wie der unsrige ist, oder seyn soll, befriedigen könne¹⁴.

- 4 In Bobrowskis Erzählung *Boehlendorff* liegt in dieser Analogisierung einer Erhebung der Geister und einer Erhebung der Welt die Energie der Revolution, die sich zuerst in der Verunsicherung des gewohnten Sprechens über die Dinge zeigt. Diese erweisen sich nicht mehr als feste Materieordnungen, sondern als freie Energien, die von sehen des Naturwissenschaftlers – Wolf zitiert Heisenberg¹⁵ – eine neue Sprache verlangen, eine Sprache, die etwas sich Widersprechendes ausdrückt: «der Kern der Persönlichkeit» als «das innerste Innere»¹⁶ und gleichzeitig "das äußerste Äußere". Durch die Kopplung, daß «das moralische Wesen» wie die ihm zuzuordnende «Welt» als ein Geheimnis zu betrachten seien, das durch Verfahren der Gedanken und der Sprache ohne das Bewußtsein der Vermittlung durch poetische Bilder und Gleichnisse nicht zugänglich ist, wird die Haltung der «Empfindsamkeit» als "Steigerung der Sensibilität durch Literatur" nach der "alten Losung: denkend fühlen und fühlend denken" angestrebt¹⁷. Aus dieser Position ist Wissenschaftskritik als Fortschrittskritik notwendig, weil der erwartete versprochene "neue Stern" jeweils nur in der inneren Schau und seiner adäquaten Äußerung im Miteinander erwartet werden darf¹⁸.
- 5 In dem Leitwort «Empfindsamkeit» konzentrieren sich die Autonomiebestrebungen am Ende des 18. Jahrhunderts, die im *Systemprogramm* zusammengefaßt werden, in ihrer sämtliche Lebensbereiche ergreifenden Erneuerung von Philosophie, Kultur, Kunst, Politik auf den Leitgedanken einer anthropologisch umfassenden Humanisierung, die genetisch-strukturell von der Ethik zur Physik und nicht umgekehrt verläuft. Die Verbindung von Ethik und Physik liegt nach dem *Systemprogramm* in einer «Mythologie der Vernunft», einem "Fühlen" des "Denkens" entsprechend der Losung, wodurch die Korrelation von "Sinnlichkeit" und "Aufklärung" erreicht werden soll¹⁹. Damit benennt C. Wolf die Basis, auf der sie ihren Roman *Kindheitsmuster* und ihre Erzählung *Sommerstück* (1989) schreiben konnte, die als einzelne repräsentativ für zentrale Positionen der Prosa in der ehemaligen «DDR» stehen, einerseits für den Beginn der Thematisierung der Zeit des Nationalsozialismus und des Ortes der unmittelbaren

regionalen Heimat in einem erinnernden Erzählen, andererseits für die Entdeckung der Selbstbefreiungskräfte der Künstler und Intellektuellen als Vorbereitung der friedlichen Revolution.

- 6 Durch den rückführenden Vergleich der beiden Werke auf J. Bobrowskis Romane *Levins Mühle* (1964) und *Litauische Claviere* (1966/67) werden zwei Problemstellungen in der Interpretation betont, die Bobrowski 1965 in poetologischen Äußerungen als seine Anliegen formuliert: «Meinen Landsleuten erzählen, was sie nicht wissen»²⁰, die Genese des Nationalismus, und «Kultur als Vermenschlichung der Verhältnisse»²¹, die Gegengenese der Individualisierung. Die Erzählkultur geschieht unter dem Leitgedanken der «Mythologie der Vernunft», des Entwurfes einer Landschaft mit den in ihr zusammen lebenden, arbeitenden und feiernden «Leuten».
- 7 J. Bobrowskis erster Roman *Levins Mühle* zeigt, daß das Schreiben über Deutschland nur als ein Schreiben über die eigene Geschichte des Erzählers, im freien Umgang mit seiner Familienchronik und als ein Schreiben über «die Deutschen und ihre östlichen Nachbarn»²² des Jahres 1874 nur aus der Perspektive der Zeit nach Auschwitz möglich ist. Er stellt das Modell des Romans *Kindheitsmuster* als erinnerte Reise der Erzählerin (1972-75) an ihren Geburtsort dar, nach Polen (Juli 1971) und in ihre Vergangenheit (seit 1937), jeweils ausgehend vom staunend konstatierten Aufweis der Familiennamenvermischung zwischen Deutschen²³ und Polen. Dabei bilden in beiden Werken das Ich des Erzählers und das Ich des Autors eine spannungsvolle Zweiheit, durch die die Authentizität und Fiktionalität als Bewegung in zwei Richtungen die Komplexität des Gegenstandes ausloten können²⁴; die Vermittlung einer Familiengeschichte als Symbol der Geschichte des deutschen Volkes führt zu spannungsvollen Fragen vom Enkel (Ich) zum Großvater (mein Großvater, Johann) wie von der Tochter (Lenka) zur Mutter (Ich), die von sich wiederum als Tochter (sie, Nelly) einer Mutter erzählt. Entsprechend der essayistischen Begriffsanalysen werden die Leitworte "Wahrheit, Wirklichkeit, Erinnerung" in *Kindheitsmuster* in kritischer Form verwandt; die Erzählerin gewinnt den Zustand eines unruhigen und stets weiter beunruhigenden Wissens und gleichzeitigen Nichtwissens. Ein Zitat wie der Satz "Die Wahrheit über sich selbst nicht wissen zu wollen ist der zeitgenössische Zustand der Sünde"²⁵ muß vom Standpunkt der Literatur aus auf eine neue Ebene gehoben werden: «Kunst ist imstande, über die Moral den Sieg davonzutragen»²⁶. In Bobrowskis Roman wurde diese Leistung in einem der 34 «Sätze» des Erzählers in biblischer Zeitperspektive gewonnen, mit dem zu leben sein wird: «Die Sünden der Väter werden heimgesucht an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied»²⁷. So wie in Bobrowskis Roman eine juristische Verurteilung des schuldigen Großvaters und damit Rechtfertigung des jüdischen Opfers nicht gegeben ist, vielmehr ein Künstler dem Täter ständig seine Schuld erinnerlich erhält, indem er dessen Drängen nach Ruhe widerspricht, bleibt in Wolfs Roman die Aufforderung zur Beachtung faschistischer Strukturen in der Gegenwart kontinuierlich erhalten, die allerdings einseitig auf das amerikanische und europäische Ausland beschränkt sind. Das bei Bobrowski den Roman abschließende «Nein» des Künstlers als authentischer Ausdruck seines Widerspruchs zur Erfahrung der Beziehungsverweigerung auf Seiten des Großvaters wird bei Wolf erst in *Kassandra* zum eigenen Wort: «Das war beinahe das einzige [!] Wort, das mir noch blieb»²⁸.
- 8 Sprachreflexion als Thematisierung des Erzählvorgangs findet in den Romanen durch eine strenge kompositorische Kapiteleinteilung Gestaltung, wobei in den jeweils

mittleren Kapiteln die entscheidenden Fragen zur Begründung des Erzählens als Antwort gestellt werden: «Wie es gekommen ist in dieser Geschichte. Wie es weiter kommt in dieser Geschichte.»²⁹ – «Wie sind wir so geworden, wie wir heute sind?»³⁰. Sätze und Leitworte gewinnen den Charakter von festhaltenden Formulierungen, die Reimversuchen im Ungereimten gleichen, Träume (des Großvaters; der Ich-Erzählerin) erschließen die das Figurenbewußtsein übersteigenden, durch Generationen getragenen Konfliktfelder. Die Differenz zwischen Bobrowskis Vorgabe und Wolfs Rezeption liegt in der Weise, wie neben der Thematisierung der Ichfindung gleichzeitig und notwendig damit verknüpft die Verlebendigung der historisch zum Schweigen gebrachten Mitmenschen auf der Ebene des Erzählens gelingen kann und inwieweit die Utopie eines neuen Menschen, der seine Erneuerung aus dem Wissen des Alten betreibt, ohne falsches Pathos gewonnen wird. Dieses Anliegen findet Ausdruck in komplexen Strukturen, die die Aneignung von Tatsachen umfassen, die nicht mehr gewußt werden, weil sie nicht vermittelt oder verdrängt wurden. Keine didaktisierende Methode des Wissenszwangs, noch die Suggestion der unverfälschten, reinen Wahrheit bestimmen die literarische Arbeit, sondern die Entfaltung der Möglichkeiten der Fiktionalität, auf unbekannte Hintergründe der eigenen Existenz zu achten, die Aufmerksamkeit für die Komplexität der geschichtlichen Prozesse zu schulen und eine Lebensform im Gedenken zu ermöglichen. Daß diese Lebensweise im Dialog, im Wechsel zwischen spielerischem Vertrauen in die närrische Opposition und einsamer Skepsis im Schreiben eines Gedichts in der Abgeschiedenheit der Natur vollzogen werden muß, wie bei Bobrowski an der Eulenspiegelgestalt des Künstlers Philippi vorgestellt, führt in Wolfs *Kindheitsmuster* zu einer monologischen Reflexion über das "Freisetzen von Angst" und die einzige Möglichkeit der Reaktion darauf – außer Verhärtung und Verhärmung –, in Musik und Gedichten des 17. und 18. Jahrhunderts (Paul Fleming, «An sich», 1641) über diesen Zustand zu sprechen³¹, «wo die verheerende Gewohnheit von dir abfiele, nicht genau zu sagen, was du denkst, nicht genau zu denken, was du fühlst und wirklich meinst»³². Wie genau die Barockdichtung die Existenz des einzelnen unter der Perspektive seiner Angst und die Bedeutung der Kunst als Sprache zum Ausdruck der Angst thematisiert hat, bewies Bobrowski in seiner Würdigung der Königsberger «Kürbishütte» von 1641, in der Lieder der Deutschen und Balten an "menschliche Hinfälligkeit erinnern, woran wir uns aber nicht erinnern lassen"³³ wollen.

- 9 Daß sich der Künstler die historisch-politische Stellungnahme zur Aufgabe macht und wie er im Zwiespalt zwischen Anspruch und Scheitern verharren muß, zeigt Bobrowski in seinem zweiten Roman *Litauische Claviere* durch die Beschreibung des Versuches dreier Künstler, im von Nazideutschland besetzten Memelland des Jahres 1936 eine historische Oper über einen die Bauern zum Widerstand gegen die ungerechte Obrigkeit aufrufenden Pfarrer des 18. Jahrhunderts (Christian Donelaitis, 1714-1780) zu konzipieren. Kann sich eine Oper als Manifest des Freiheitskampfes zum Ort einer solidarischen, Nationalismen ausklammernden Opposition entfalten? Kann in ihr eine Stimmung ohne Volkshetze und Massensuggestion sowie Traditionalismus zu einem neuen Miteinander projiziert werden? Analog wird in C. Wolfs *Sommerstück* in einer die Gattung «Erzählung» durch lyrische Elemente wie Lied, Hymne, Elegie, Idylle, Spruch und dialogisch-dramaturgische Elemente wie Frage und Ausruf erweiternden Weise die Energie einer Künstlergruppe³⁴ vorgestellt, die aus dem Zusammenleben in einer Landschaft, in der der Tod präsent ist, die Frage nach einer Überwindung der Angst und einer gemeinsamen Perspektive stellt und nun, im Gegensatz zu

Kindheitsmuster, aus einem vielstimmigen Wir-Bewußtsein spricht. Neben die in dem ersten Paar des Romanvergleichs thematisierte «Unfähigkeit zu trauern» tritt in der zweiten die "Unfähigkeit zu handeln", dies aufgrund des Zweifels, den Mut zu einem Überstehen aufzubringen. Kunst gewinnt in einer produktiven Aneignung der Vorgaben des 18. Jahrhunderts die Form einer *Trost-Aria* (von Johann Christian Günther, 1714), in der die geschichtlichen Landschaften der Zerstörung außerhalb der modernen Städte zum Bewußtsein kommen, wenn alte Häuser neu bezogen werden. Die Zeichen der Natur gestalten sich zu "trigonometrischen Punkten"³⁵ der Vermessung der Möglichkeiten, sich zu einer neuen Solidarität und Ermutigung aus der gesellschaftlichen und kulturellen Hemmung herausrufen zu lassen. Weder bei Bobrowski noch bei Wolf wie auch nicht bei Hölderlin wird ein Patentrezept versprochen, sondern die Nutzung der Lebensqualität einer komplexen Gesprächskunst empfohlen. Das Sprechen über die immer gleichen ethischen Verschuldungen und Versuche, in der Kunst der Unmoral ein Gegenmodell entgegenzusetzen, geschieht im gleichnishaft gestalteten Naturraum, bei Bobrowski die Sommerwende zum Johannistag im Memelland 1936, bei Wolf ein Sommer um «Johanni» (S, 59) in einem mecklenburgischen Dorf. Künstlergruppen entwerfen Projekte, in denen die Empfindsamkeit ihren Ausdruck finden soll, in den *Litauischen Ciavieren* das Erzähler-Wir im Gespräch mit der geschichtlichen Bezugsfigur Donelaitis in Hamanns Diktum «Rede, daß ich dich sehe»³⁶, im *Sommerstück* das Gespräch der Ich-Erzählerin mit der toten Freundin: «Jetzt lächle, daß ich dich sehe» (S, 203). In den visuellen und akustischen Grundvollzügen der Orientierung an «Licht» im Schatten und «Gerufenwerden» aus dem Schweigen wird der Ort, der Raum des Zusammenseins und der Suche danach, miteinander die Angst zu formulieren und die rechte «Stimmung» für das Leben finden zu wollen, beschrieben. Seinen Ort zu finden bedeutet die beide Romane abschließende Entscheidung für das «Hier» Sein und damit das Zurückstellen der beunruhigenden Frage nach dem «Was bleibt» (S, 202)³⁷, die Verhinderung der Zeit flucht in die Vergangenheit und Zukunft zugunsten der Forderung, den Augenblick wach zu erfahren. «Hoffnung» entsteht aus der Verwundert-distanzierten, zwischen Humor und Satire schwankenden ironischen Perspektive auf die Wirklichkeit als eine «komische Welt» (S, 214) und erlaubt keinen nüchternen Ton, sondern das Würdigen der einfachen Sätze in einem vertrauten Gespräch im Bewußtsein der Begrenztheit der Hochstimmung des Zusammenseins, der Einsicht, «Unfähigkeit zu handeln als Schuld» zu erkennen, und der Intention: «Zurück zur Natur – sei das nicht eine Losung vor einer Revolution» (S, 95). Die durch das Mottogedicht «Raubvogel» gegebene Entschlüsselung der Figur «Bella» weist auf Sarah Kirsch und ihre Darstellung des Aufenthalts im Erholungsheim für Schriftsteller im Gedichtband *Rückenwind* (1976)³⁸ als letztem Band vor ihrer «Übersiedlung» 1977³⁹, eine Annäherung an Bettina von Arnim als Verbindung zwischen Hölderlin und Karoline von Günderode, Initiatorin einer politisch-moralischen Akzentuierung der Mythen der Romantik, im Gegenzug zu dem von der Günderode verehrten Mythenforscher Kreuzer. In *Sommerstück* formuliert Wolf ein Gegenstück zu S. Kirschs *Allerlei-Rauh. Eine Chronik* (1988) mit alternativer Reflexion der Künstlerposition, Kirschs Verlassen des Landes kontrastiert mit Wolfs Bleiben. Der Weg von der «Schwierigkeit, "ich" zu sagen»⁴⁰ im *Nachdenken über Christa T.* führt in den Bezügen auf die Lyrik J.C. Günthers und S. Kirschs zur «Lust, "Ich" zu sagen»⁴¹; dadurch gewinnt die Integration lyrischer Strukturen im Erzählen die Bedeutung, die unverblünte Ermutigung, Zeichen des Lebens und Sterbens in der

Natur als Gleichnis der geschichtlichen Dimension zu deuten, die Leistung des Dionysos-Mythos und seiner Kunstform, des Dramas⁴².

- 10 Als die Germanistin Therese Hörnigk 1987/88 in ihrem Interview Wolf nach ihrem Verhältnis zu Bobrowski befragt, nennt diese dessen Poetologie des "Schreibens auf Hoffnung hin"⁴³, das «Ja» des Künstlers zur Kunst und sein «Nein» zur Beruhigung des Bürgers über seine Moral. Wolf sieht Bobrowski als Verführer dazu, ihren eigenen Ton zu finden, indem er in ansprechender Weise die Mittel der modernen Literatur auf dem Weg über die Anthropologie – als Verschmelzung von Ästhetik und Ethik – des 18. Jahrhunderts gewann⁴⁴. Die Moralität des Ichsagens bildet ein anachronistisches Futurum. Das Ichsagen gelingt nur im Dialog, die Moralität nur auf der Basis eines um sein Sagen bemühten Ichs. Ausdrucksformen sind aus dem Prosafluß sich als bemerkenswerte, treffende Worte isolierende «Einzelheiten» (S, 160), scheinbar nebensächliche alltägliche Partikeln, die als elliptische Ausrufe im Zeilenrhythmus zwischen Monolog und Dialog stehen und Kristallisationspunkte der als Möglichkeit in uns angelegten Sehnsucht bilden. «Das innerste Innere» wird zu «meiner inneren Bühne» (S, 147) mit der Tendenz, «selbst sich auflösen und im innersten Gewebe eines anderen einnisten» zu wollen (S, 125); ein «Stück» wird aufgeführt werden, «alles die reine Wirklichkeit» (S, 156) – «jeder spielt sich selbst» (S, 144) – über das Problem «Liebe als Gefangenschaft» und die Lösung in einer freien osmotisch verändernden Reaktion von Innen- und Außenwelt (S, 49-51) mit der steten Gefahr eines «Archespiels» (S, 122), die Analogie des im Roman *Kindheitsmuster*, nicht in der Gegenwart vollzogenen Zusammenlebens mit Bauern, Polen und Juden wird in Kunst gestaltet; die Kinder lesen die ermutigende «Eulenspiegel» – Serie (S, 145 u. 169). Durch die Inszenierung der «Feste» mit Liedern, das Miteinander – «Reden» und Einander – «Hören» mit «Stimmen» über die Grenzen des Getrenntseins hinweg und das Erzählen mit wiederkehrenden Spruchformen erhält die Dramaturgie des sozialen Bezugfeldes Rhythmik und Spannung (S, 177 u. 200). Das Leitmotiv seit dem *Geteilten Himmel* dient erneut der Grenzziehung zwischen Möglichem und Wirklichem, hier als Ende eines *Sommerstücks* gefaßt: «Unser alter Trieb nach Höhlen, Wärme, Miteinandersein ist zu schwach gegen die Weltraumkälte, die hereinströmt» (S, 202). In der Auseinandersetzung mit der Übersiedlung Bellas/S. Kirschs tritt die Frage nach der Notwendigkeit von Veränderung unausweichlich hervor (S, 37), die durch das Bewußtsein des «Alterns» resigniert konterkariert wird. Die Zeitdimension wird zum Vorwand und Zurückschrecken vor der als notwendig erkannten "mühseligen Heranzüchtung des 'Nein' aus dem 'Fast'" (S, 137). Wolf entfaltete bisher – so das vorläufige Fazit des Werks – in bezug auf die ethisch ausgebildeten Beziehungen zur geschichtlichen Geschlechterrolle (*Kassandra*) und geknechteten ökologischen Natur (*Störfall* [1987]) mehr Sprachgewalt als zum Thema: Besetzung ihres Landes «DDR» durch Worte und Meinungen (S, 72 f.) (*Was bleibt* [1990]); die Ermutigung zur eigenen Geschichte durch die mythisch sprechenden Frauen *Kassandra*, *Ophelia* oder *Johanna* (S, 85 u. 121), die den Absprung wagten, steht noch aus.

NOTES

1. – Vermittlungsinstanz könnte Gerhard Wolf sein, seit November 1957 mit Bobrowski bekannt, Außengutachter des ersten Romans (1963), Verfasser einer Monographie (1967), einer poetischen Annäherung (1971) und eines Textbuches für eine Oper nach dem zweiten Roman (1976) (vgl. Bernhard Gajek / Eberhard Haufe, *Johannes Bobrowski*, Frankfurt u.a. 1977).
2. – C. Wolf, «Die Dimension des Autors. Gespräch mit Hans Kaufmann» (1973), in: dies., *Lesen und Schreiben*, Darmstadt – Neuwied 1980 (LS 2), S. 68-99 (im folg. abgek. mit Sigle D u. Seitenzahl).
3. – Vgl. Sonja Hilzinger, *Christa Wolf*, Stuttgart 1986, S. 6.
4. – J. Bobrowski, «Boehlendorff» (1965), in: ders., *Gesammelte Werke*, Berlin 1987, Bd. 4, S. 103: «Wie muß eine Welt für ein moralisches Wesen beschaffen sein?»; zur Interpretation der Erzählung vgl. Hubert Ohl, «Casimir Ulrich Boehlendorff – Historische und poetische Gestalt. Zu Johannes Bobrowskis Erzählung "Boehlendorff"», *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1978, S. 552-584.
5. – C. u. G. Wolf, *Till Eulenspiegel*, Berlin-Weimar 1972.
6. – C. Wolf, «Selbstinterview» (1968), in: LS 2, S. 52.
7. – C. Wolf, «Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode – ein Entwurf» (1979), edb., S. 240.
8. – Vgl. die Bestimmung Martin Heideggers (Was heißt Denken? Vorlesung Wintersemester 1951/52, Stuttgart 1992, S. 11): «Mythos heißt: das sagende Wort».
9. – C. Wolf, «Ein Besuch», in: dies., *Lesen und Schreiben*, Darmstadt-Neuwied 1972 (LS 1), S. 173.
10. – Ebd., S. 150.
11. – Ebd., S. 158.
12. – C. Wolf, «Lesen und Schreiben», in: LS 2, S. 33 u. C. Wolf, *Kindheitsmuster*, Darmstadt-Neuwied 1985 (1976), S. 252; ein Leitwort Musils im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*.
13. – C. Wolf, «Ein Besuch», a.a.O., S.152.
14. – Friedrich Hölderlin, «Entwurf», in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4, Stuttgart 1961, S. 297.
15. – C. Wolf, «Lesen und Schreiben», in: LS 2, S. 35; Werner Heisenberg, «Sprache und Wirklichkeit in der modernen Physik» (1960), in: ders., *Gesammelte Werke*, C II, München-Zürich 1984, S. 288-290.
16. – C. Wolf, «Lesen und Schreiben», in: LS 2, S. 35.
17. – C. Wolf, «Selbstinterview», a.a.O., S. 55.
18. – Vgl. dies., *Nachdenken*, a.a.O., S. 139.
19. – Vgl. Hölderlin, «Entwurf», a.a.O., S. 298 f.
20. – J. Bobrowski, a.a.O., Bd. 4, S. 478.
21. – Ebd., S. 494.
22. – Ebd., S. 463; zur mythischen Raumkonzeption Bobrowskis vgl. Verf., «Sarmatien, Johannes Bobrowskis Europa-Idee. Stationen kultureller Kontakte der Deutschen zu den Völkern des Ostens um Königsberg», in: *Europäische Integration als Herausforderung der Kultur*, Hg. Michael Zöllner, Essen 1992, S. 139-144.
23. – Vgl. Wolfs Aufnahme der Erzähler-Reflexionen über die Militanz in den Formeln «auf deutsch» und «mit jemand deutsch reden» aus *Levins Mühle*; dies., «Deutsch sprechen» (Dezember 1966), in: LS 1, S. 9 u. 18.
24. – Vgl. die Voraus- bzw. Nachbemerken der Autorin zu ihren Werken mit dem Insistieren auf der «freien Erfindung» der Figuren und Handlungen.
25. – C. Wolf, *Kindheitsmuster*, a.a.O., S. 181.
26. – Ebd., S. 344.
27. – J. Bobrowski, a.a.O., Bd. 3, S. 126.

28. – C. Wolf, *Kassandra*, Darmstadt-Neuwied 1986 (1983), S. 133.
29. – J. Bobrowski, a.a.O., Bd. 3, S.114 (Kapitel 8).
30. – C. Wolf, *Kindheitsmuster*, a.a.O., S. 196 (Ende Kapitel 9).
31. – Ebd., S. 346.
32. – Ebd., S. 347.
33. – Vgl. J. Bobrowski, a.a.O., Bd. 3, S. 126.
34. – Vgl. das Foto aus dem Sommer 1975 in *Metein vor dem Sommerlandhaus der Familie Wolf* mit Carola Nicolaou, Helga Schubert, Sarah Kirsch und Christa Wolf in: Therese Hörnigk, *Christa Wolf*, Göttingen 1989, S. 162.
35. – Ebd., S. 310; C. Wolf, *Sommerstück*, Frankfurt 1989, S. 12 (im folg. abgek. mit Sigle S u. Seitenzahl).
36. – J. Bobrowski, a.a.O., Bd. 3, S.312.
37. – Vgl. C. Wolf, *Was bleibt*, Frankfurt 1990.
38. – Erste Rezensionen nach dem Erscheinen im Westen März 1977. Direkte Hinweise durch den ersten Satz «Es war dieser merkwürdige Sommer» (Gedichtband 1974), Titel «Landleben» statt *Sommerstück* (S, 148, vgl. Gedichtband *Landaufenthalt* [1967], S, 20), «Meropsvogel» (S, 118), aber auch das «Hermaphroditsche» in Gedicht *Wiepersdorf* 10 u. im *Sommerstück* der Wunsch «Ich möchte zwei sein» (S, 114 f.); die Anfangsverse des zweiten Gedichts *Tilia cordata*: «Langsam nach Jahren geh ich / Vom Sein des Hunds in das der Katze»; das «Codewort» «Milan» (S, 136), darin das enthusiastisierende Wort «in diesem elektrischen Sommer / Denkt keiner an sich» (S, 202); das Gedicht *Haarewaschen auf dem Lande* (S, 121); die Standortbestimmung im Gedicht *Hier* (S, 215).
39. – 28.8., in der Presse bekannt seit dem 4.8; nach dem Biermann-Protest 17.11.1976.
40. – C. Wolf, *Nachdenken*, a.a.O., S. 170.
41. – Vgl. Heinrich Mohr, «Die Lust "Ich" zu sagen. Versuch über die Lyrik der Sarah Kirsch», in: *Lyrik – von allen Seiten*, Hg. Lothar Jordan u.a., Frankfurt 1981, S. 439-460.
42. – Vgl. Verf., «Des dunkeln Lichtes voll». *Hölderlins Mythokonzept Dionysos*, München 1987.
43. – T. Hörnigk, a.a.O., S. 33 u. 200; Hinweise auf Bobrowskis Erzählung *Boehlendorff*, ebd., S. 150 f. u. 191; vgl. «Ein Gespräch. Aber aus lauter Lücken. Was ist schon gesagt? / Alles auf Hoffnung: Diese Oper. Dieses Voigt'sche Ja, ich denke» (J. Bobrowski, a.a.O., Bd. 3, S. 288); vgl. Verf., «"Rennen mit ausgebreiteten Armen". Johannes Bobrowskis Schreiben auf Hoffnung hin», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 32 (1991), S. 307-328.
44. – T. Hörnigk, a.a.O., S. 34.

RÉSUMÉS

Christa Wolf gewinnt nach eigener Aussage ihre literaturtheoretische und erzähltechnische Ermutigung zur Darstellung selbstreflexiver, an Ideologien zweifelnder Künstlergestalten mit autobiographischer Bezogenheit von Johannes Bobrowski, dessen beide Romane «Levins Mühle» und «Litauische Klaviere» ihre Werke «Kindheitsmuster» und «Sommerstück» unter drei Hinsichten prägen: Authentizität, Erfahrungsdimensionen, Vergangenheits- und Zukunftsrelationen. Der Schreibvorgang als Prozeß des Wagnisses, Ich zu sagen, gewinnt seine einzige Rechtfertigung als Aufgabe der Kunst in geschichtlichgesellschaftlicher Verantwortung, ohne in allgemeine Theoreme auszuweichen. Gleichzeitig bleibt dadurch die Verletzlichkeit der Person des Schriftstellers und die Präsenz des Mißverstehens von Seiten der Öffentlichkeit als

auszuhaltendes Risiko eingestanden. Ein Medium der paradoxen Standortbestimmung innerhalb dieser konstitutiven Unbestimmtheit bedeutet der Rückbezug auf den Schriftsteller um 1800, wie er in der Rezeptionsgeschichte Friedrich Hölderlins mit philosophischem, politischem und poetologischem Anspruch verbindlich formuliert wird. Gegenüber idealistischen Programmen erweist sich an diesem Bezugspunkt, wie ein kritischer Umgang mit der Tradition und die Utopie eines ganzheitlichen Menschseins die höchste Komplexität des Geist- und Sinnenwesens Gestalt werden läßt, welche die Opposition des Künstlers als Außenseiter in entschiedener Solidarität mit den sozial Unterdrückten zeigt. Ausdrucksformen des freien Dialogs und Erinnerungsmonologs finden ihren Zielpunkt im zusammenhängend-zusammenhanglosen, nur für sich stehenden Gedicht, das als Grenzwert der Prosa die Subjektivität als das Du suchende Bewegung birgt.

Selon ses propres dires, Christa Wolf doit à l'influence de Johannes Bobrowski, en matière de théorie littéraire et de technique narrative, d'avoir mis en scène des personnages d'artistes s'interrogeant sur eux-mêmes, doutant des idéologies, non sans rappel autobiographique. Les deux romans *Levins Mühle* et *Litauische Claviere* marquent ses œuvres telles que *Kindheitsmuster* et *Sommerstück* sur un triple plan : authenticité, dimension du vécu, rapports entre le passé et l'avenir. L'acte d'écriture comme risque d'une parole à la première personne, n'a pour seule justification que d'être un devoir esthétique assumant une responsabilité sociale et historique, sans faux-fuyants. En même temps, la vulnérabilité de la personne de l'écrivain et l'existence du malentendu de la part de l'opinion publique demeure un risque avoué pour l'écrivain. La référence à l'écrivain de 1800, telle qu'elle est inscrite dans l'histoire de la réception de Friedrich Hölderlin avec ses implications philosophiques, politiques et poétologiques, représente pour l'auteur un moyen de se situer paradoxalement à l'intérieur de ce flou constitutif. En regard des programmes idéalistes, il se révèle par cette référence combien un rapport critique avec la tradition et l'utopie d'un être total permet de formuler l'extrême complexité de l'être qui est à la fois sens et esprit, d'une manière qui montre l'opposition de l'artiste comme être marginal solidaire avec les opprimés sociaux. Des formes d'expression du dialogue, du monologue « libres » qui trouvent leur point d'aboutissement dans le poème qui, à la fois, possède une fonction référentielle et existe pour lui-même ; qui, comme valeur limite de la prose, contient la subjectivité comme mouvement de la recherche de la 2^e personne.

AUTEUR

MARIA BEHRE

Westphälische-Wilhelms-Universität Münster