

WITHOLD BONNER

“Der Vogel mit dem bunteren Gefieder”

Redevielfalt als Maskerade in der
Prosa Brigitte Reimanns



ACADEMIC DISSERTATION

To be presented, with the permission of
the Faculty of Humanities of the University of Tampere,
for public discussion in the auditorium B 332,
Pyynikintie 2, Tampere,
on October 13th, 2001, at 12 o'clock.

Acta Universitatis Tamperensis 835
University of Tampere
Tampere 2001

ACADEMIC DISSERTATION

University of Tampere,
The School of Languages and Translation Studies
Institut für Sprach- und Translationswissenschaften
Finland

Distribution



University of Tampere
Sales Office
P.O. Box 617
33101 Tampere
Finland

Tel. +358 3 215 6055
Fax +358 3 215 7685
taju@uta.fi
<http://granum.uta.fi>

Cover design by
Juha Siro

Printed dissertation
Acta Universitatis Tamperensis 835
ISBN 951-44-5208-9
ISSN 1455-1616

Electronic dissertation
Acta Electronica Universitatis Tamperensis 130
ISBN 951-44-5209-7
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

Tampereen yliopistopaino Oy Juvenes Print
Tampere 2001

*Für Helmi,
die auch so gerne das Märchen von der
kleinen Seejungfrau
hört*

Danksagung

Wenn ich mich recht entsinne, habe ich mit der Arbeit an diesem Projekt ernsthaft im Jahre 1994 begonnen. Zumindest war ich Ende Mai jenes Jahres zum ersten Mal zu Gast in der Brigitte-Reimann-Sammlung des Literaturzentrums Neubrandenburg, die damals noch nicht im ehemaligen Wohnhaus der Autorin, sondern provisorisch in Feldberg untergebracht war, in einer malerisch gelegenen Villa direkt am See - mit eigenen Gästezimmern sowie Schlüssel zu Ruderboot und Fahrradkeller.

Dass die Wahl auf Brigitte Reimann fiel, war insofern ein Zufall, als sie eine der wenigen Schriftsteller war, deren publiziertes Gesamtwerk ich gelesen hatte. Weniger zufällig war, dass meine Wahl auf eine Autorin aus der DDR fiel. Ich habe von 1959 - damals war ich zehn - bis 1985 in West-Berlin gelebt, umgeben von einem Land, das mich in seinem Anders-Sein interessierte, wenn auch nicht faszinierte. Ein Resultat der Tagesausflüge nach Ost-Berlin waren die Bücher, eingewickelt in grobes, holzhaltiges Verpackungspapier und von einem dicken Gummiband zusammengehalten, mit denen ich mich abends in der Westberliner U-Bahn wiederfand zwischen Menschen, die unter Ost-Berlin hindurch von Tegel nach Alt-Mariendorf fuhren.

Der Diskurs von der DDR als Repräsentantin des antifaschistischen Widerstands, der der Herrschaftssicherung in diesem Staat dienen sollte und wovon später ausführlicher die Rede sein wird, hat auch mich nicht unbeeinflusst gelassen und bei aller Abwehr gegenüber dem so preußisch-vertrauten „real existierenden Sozialismus“ das Interesse an ihm und der dort entstandenen Literatur über die geographische Nähe hinaus beeinflusst.

Nicht zufällig ist schließlich die Beschäftigung mit einer Autorin, die sehr jung an Krebs gestorben ist. Denn diese Krankheit hat in meiner engeren Familie eine allzu wichtige Rolle gespielt. Auch wenn es nie Gegenstand der Analyse gewesen ist, hat das Interesse am Zusammenhang von unaufhebbaren Double Binds und psychosomatischer Äußerung die Wahl des Untersuchungsgegenstands mit beeinflusst.

Die Arbeit an diesem Buch hat sich über einen längeren Zeitraum hingezogen. Dazu wie auch zur fortwährenden Modifikation einer Konzeption, die zunächst ausschließlich von den veröffentlichten Texten Brigitte Reimanns ausgegangen war, hat nicht zuletzt die Fülle neuen Materials beigetragen, das im Laufe dieser Jahre veröffentlicht bzw. auf andere Weise zugänglich wurde. Hier sind zu nennen die Gutachten im Rahmen des sog. Druckgenehmigungsverfahrens, die Akten Brigitte Reimanns beim Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR, die Briefwechsel mit Christa Wolf, Hermann Henselmann und der ehemaligen Mitschülerin Veralore Schwirtz sowie weitere Korrespondenzen in der Brigitte-Reimann-Sammlung. Zu nennen sind weiterhin die von Angela Drescher hervorragend edierten Tagebücher, die Typoskripte letzter Hand der Autorin zu *Franziska Linkerhand* und die darauf beruhende ungekürzte Neuausgabe des Romans im Aufbau-Verlag und schließlich die erst kürzlich wiedergefundenen, bis dahin verloren geglaubten Typoskripte zu den unveröffentlicht gebliebenen Prosafragmenten *Die Denunziantin* und *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* sowie *Joe und das Mädchen auf der Lotusblume*.

Meine Arbeit zu Brigitte Reimann ist zwar mit großem räumlichem und wachsendem zeitlichem Abstand zum Lebensraum der Autorin, nicht aber in der Abgeschlossenheit eines „stillen Gelehrtenzimmers“ entstanden. Zur Fertigstellung haben viele beigetragen, denen ich hier Dank sagen möchte: Zunächst den beiden Gutachtern Elizabeth Mittman und Wolfgang Emmerich für ihre Mühe, wobei letzterem besonderer Dank gebührt. Seine positiven Kommentare zu meinem Vortrag auf einer Konferenz in Tromsø bedeuteten für mich eine große und wichtige Ermutigung, den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen. Zu großem Dank verpflichtet bin ich Frau Prof. Piitulainen vom germanistischen Seminar der Universität Tampere. Sie hat mich und meine literaturwissenschaftliche Arbeit mit einer Offenheit aufgenommen, wie sie in der weitgehend sprachwissenschaftlich orientierten Germanistik in Finnland nicht immer selbstverständlich ist. Ihr habe ich auch ein Stipendium der Universität Tampere zu verdanken, das es mir ermöglichte, die Arbeit in relativer Ruhe abzuschließen. Danken möchte ich Christa Wolf für ihre Auskünfte, sowie ihr und insbesondere Dr. Hans Burgartz für die großzügige Genehmigung, aus Briefen von und an Brigitte Reimann sowie aus unveröffentlichten Typoskripten der Autorin zitieren zu dürfen.

Mein ganz besonderer Dank richtet sich an die Mitarbeiterinnen des Literaturzentrums Neubrandenburg und vor allem an Heide Hampel, die mich immer wieder auf neues Material aufmerksam gemacht und mir erste Publikationsmöglichkeiten geboten hat. Dank sagen möchte ich ferner Angela Drescher und Martina Langermann, die sich über Jahre hinweg geduldig meine jeweils neuesten Einsichten zu Brigitte Reimann angehört und fachkundig kommentiert haben. In diese Gespräche hat sich in den letzten Jahren verstärkt — zunächst als Thema, später sie selbst in all ihrer Lebendigkeit — unsere Tochter

Helmi eingemischt. Ihr gilt es zu danken für die Erkenntnis, dass eine derartige Arbeit auch abgeschlossen werden muss, damit man wieder mehr Zeit für andere — und insbesondere sie — hat. Mein ganz persönlicher Dank gilt schließlich Arja, ohne die ich nicht verstanden hätte, dass man träumen kann und danach versuchen, sich diese Träume auch zu erfüllen. Überhaupt hätte ich diese Arbeit nie begonnen, wenn sie mich nicht eines Tages im Februar 1980 angerufen hätte. Aber das ist schon wieder eine andere Geschichte ...

Vantaa, im September 2001

Withold Bonner

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung: Von Bildern, Vorbildern und gesprungenen Spiegeln	13
2.	Autoren der Nachkriegsgeneration in Selbstzeugnissen	33
2.1.	Generationszugehörigkeit als Versteckspiel?	37
2.2.	Momente der Bindung an die neue Ordnung	39
2.3.	Gegenläufige Erfahrungen	50
2.4.	Trotz alledem ...	62
2.5.	Der Konflikt brach von innen aus	70
2.6.	Gender und Generation	72
3.	<i>Die Geschwister: Ähnlich, aber nicht gleich</i>	
	Verschiedene Druckfassungen der Texte Brigitte Reimanns	83
3.1.	<i>Die Frau am Pranger</i>	87
3.2.	<i>Die Geschwister</i>	91
3.3.	<i>Franziska Linkerhand</i>	94
4.	Selbsterziehung und Erziehung in den frühen Texten Brigitte Reimanns	103
4.1.	Literaturkonzepte und -politik in der SBZ und frühen DDR	103
4.1.1.	Funktion des schulischen Literaturunterrichts und seine Wirkung auf eine Schülerin	107
4.1.2.	Institutionalisierung der Rekrutierung und Erziehung junger Autoren	110
4.2.	Selbsterziehung: Die frühen veröffentlichten Texte	113
4.2.1.	Zur Legitimität revolutionärer Gewalt	115
4.2.2.	Einsicht in die Notwendigkeit unbedingter Disziplin bis zum Tod	120
4.2.3.	Das Proletariat als historisches Subjekt und Auftraggeber der Künstler	123
4.3.	Selbsterziehung und Erziehung: <i>Die Denunziantin</i>	127
4.4.	Erziehung: <i>Wenn die Stunde ist, zu sprechen, Joe und das Mädchen auf der Lotosblume und Zehn Jahre nach einem Tod</i>	134

4.4.1.	<i>Wenn die Stunde ist, zu sprechen</i>	135
4.4.2.	<i>Joe und das Mädchen auf der Lotosblume</i>	138
4.4.3.	<i>Zehn Jahre nach einem Tod</i> und der Kampf gegen die „harte Schreibweise“	141
5.	EvaKatjaKathrinHelenaRechaElisabethFranziska: Die fremde Freundin oder Toccata und Fuge für die Fremde	149
6.	Liebe im Dreieck	165
6.1.	Zur öffentlichen Rezeption der Dreiecksbeziehungen in den Texten Brigitte Reimanns in DDR und BRD	167
6.2.	Bewegungsgesetze des Dreiecks	181
6.2.1.	Töchter, Mütter und Madonnen	182
6.2.2.	Inszenierung von Weiblichkeit in der Adoleszenz	187
6.2.3.	Identifikationsversuche mit dem Vater	190
6.2.4.	Der Familienroman der Neurotikerin	193
6.2.5.	Die Männer im Dreieck	197
6.2.5.1.	Der Grundtypus Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters	198
6.2.5.2.	Der Grundtypus Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders	203
6.2.6.	Zum Inzestuösen der Beziehungen der Protagonistinnen	211
6.2.6.1.	Exkurs in <i>Ein neues Kapitel</i>	212
6.2.6.2.	Die inzestuöse Beziehung der Protagonistin zum Mann vom Typ Ersatzvater / Sohn des Ersatzvaters	217
6.2.6.3.	Die inzestuöse Beziehung der Protagonistin zum Mann vom Typ Bruder / Doppelgänger des Bruders	220
7.	Maskerade als Identität	225
7.1.	Maskerade als Zeichen politischer Nicht-Zugehörigkeit	228
7.2.	Joan Riviere und die Maskerade der Weiblichkeit	230
7.2.1.	Die Protagonistinnen als androgyne Töchter ihrer Väter und der Wunsch nach gesellschaftlicher Macht	234
7.2.2.	Olympia und das eigene Begehren	236
7.2.3.	Franziskas Maskeraden der Weiblichkeit	239
7.2.3.1.	Narrative Struktur und Maskerade in <i>Franziska Linkerhand</i>	246
7.2.3.2.	Von Protagonistinnen und anderen Frauen ...	255
7.2.4.	Maskerade und männlicher Blick in den früheren Texten	262
8.	Der Text als Maskerade	269
8.1.	Das Porträt des Meisters	269
8.2.	Das Semiotische und das Symbolische	274
8.3.	Der Einbruch des Semiotischen in den Texten Brigitte Reimanns	275
8.3.1.	Musik	282
8.3.2.	Intertextualität	287
8.3.3.	Metaphern aus dem Grenzbereich	292
8.3.4.	Körpersprache als Sprache des verdrängten Anderen	301
9.	Reprise: Der Text als Maskerade	305

10.	Verzeichnis der Siglen	311
11.	Verzeichnis der Abkürzungen	312
12.	Literaturverzeichnis	313

1. Einleitung: Von Bildern, Vorbildern und gesprungenen Spiegeln

In einem Dokumentarfilm (Kasten 1999) zu Brigitte Reimann vergleicht Eva Kaufmann die schriftstellerische Produktion von Autoren der Nachkriegsgeneration in der DDR¹ bis Anfang der 60er Jahre im Verhältnis zu den kulturpolitischen Vorgaben mit der Tätigkeit von Kindern beim Ausmalen von Malvorlagen:

Wenn ich mir vorstelle, wie junge Autoren damals aufgewachsen sind, die hatten es wirklich schwer. Auf der einen Seite, weil ihnen eigentlich alles vorgegeben war — das war wie ein Malheft, wo alles vorgegeben war, und du musstest jetzt nur noch mit den annähernd richtigen Farben das ausfüllen.

Dieses die herrschende Meinung zur frühen DDR-Literatur² wiedergebende und scheinbar so einleuchtende Bild enthält eine Reihe unausgesprochener und damit unhinterfragter Voraussetzungen und Implikationen. Zunächst und vor allem unterstellt es den absoluten Primat des Gesellschaftlich-Politischen dem Ästhetischen gegenüber. In dessen Folge erscheint die Literatur im Verhältnis zur übergeordneten Politik stets als abgeleitete, sekundäre Produktion, weswegen vom Text nur das wahrgenommen wird, was sich mit den gesellschaftlichen

¹ Unter Autoren der Nachkriegsgeneration werden hier diejenigen Schriftsteller gefasst, die in der Regel in den 50er Jahren zu publizieren begannen, deren Adoleszenz bzw. Jugend in die Zeit des Nationalsozialismus bzw. der frühen Nachkriegszeit fiel und für die diese Zeit zum prägenden Grunderlebnis wurde. Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 2.

² Ich werde nicht den Versuch unternehmen zu definieren, was unter DDR-Literatur zu verstehen ist. Ich bin mit Greiner (1983: 234) vielmehr der Meinung, dass diese Frage nicht verbindlich zu beantworten und gleichzeitig müßig ist, „[...] denn es geht nicht darum, das Material zu definieren, was immer heißt, Grenzfälle der Zugehörigkeit zu entscheiden, sondern darum, den Aspekt zu bestimmen, unter dem Literaturwissenschaft es bearbeitet.“

Vorgaben deckt bzw. in der direkten Negation auf diese bezogen bleibt. Nicht wird dagegen gesehen, was über diese Vorgaben hinausweist. Entsprechend wird der jeweilige Text zu einem homogenen, monolithischen Gebilde, Risse und Brüche werden nicht wahrgenommen. Weiterhin werden die Texte dieser Zeit — auch das eine den Konventionen entsprechende Sichtweise — ausschließlich als Produkte der DDR-Literatur gesehen, die auch von daher zu einem geschlossenen System wird, so dass intertextuelle Bezüge zu anderen Literaturen außerhalb des Herrschaftsbereichs der Sowjetunion von vornherein ausgeschlossen werden. Darüberhinaus beruht das Bild auf einer ausgeprägten Periodisierung von DDR-Literatur, die — wenn auch von den jeweiligen Interpreten mit unterschiedlichen Inhalten versehen — im Sinne eines Entwicklungsromans stets mit der Aufwertung der späteren und einer entsprechenden Abwertung der frühen DDR-Literatur verbunden ist, mit der sich eine eingehendere Beschäftigung nicht lohne³. Schließlich wird der Entwicklungsroman der DDR-Literatur anhand der Texte von kanonisierten Autoren wie z.B. Christa Wolf, Heiner Müller oder Franz Fühmann unter weitgehendem Ausschluss anderer Autoren wie auch der unveröffentlicht gebliebenen Werke geschrieben.

Es waren derartige gängige — und scheinbar eingängige — Sichtweisen von DDR-Literatur, denen Wolfgang Emmerich (1994c) in seinem erstmals 1992 veröffentlichten Beitrag mit dem bezeichnenden Titel *Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur* entgegentrat. Unter Berufung auf Bernhard Greiner (1983) kritisierte er die Verquickung von Germanistik und Politik bei der Beschäftigung mit der Literatur aus der DDR. Durch die ausschließlich gesellschaftlich und geschichtsbezogene Wahrnehmung gehe das höchst Subjektive der Texte verloren. Statt einer Ausrichtung der Forschung auf Begriffe wie Widerspiegelung, Determinismus und Teleologie⁴ sollten Pluralität, Vielheit und Uneindeutigkeit zu Befunden und Begriffen werden, die akzeptiert und positiv besetzt werden.

In Verbindung mit einer methodischen Erweiterung hin zur Literatursoziologie⁵ sowie zu einer psychoanalytischen und strukturalistischen Literaturbetrachtung⁶ sollten geschichtliche Abläufe weniger als „fließende Übergänge“ wahr-

³ Siehe auch Mittman (1995: 260): „Periodization in GDR literature is heavily informed by a temporal logic of progression which devalues earlier texts in both aesthetic and political terms.“

⁴ Auf diese Begriffe hatte Wolfgang Wicht (1991) in seiner Antwort auf eine Umfrage der Redaktion der *Weimarer Beiträge* die literaturtheoretische Fundierung der einschlägigen Fachwissenschaften gebracht.

⁵ Als problematisch in Bezug auf die Betrachtung von DDR-Literatur sieht Greiner (1983: 237) allerdings eine Soziologie der Literatur, die vordergründig nach dem Handeln der an der Literatur Beteiligten fragt.

⁶ Greiner (1983: 233) hatte kritisiert, dass derartige methodische Ansätze aus der Erforschung der DDR-Literatur weitgehend ausgeblendet blieben.

genommen werden, sondern unter dem Aspekt von Lücken, Leerstellen, Brüchen, Sprüngen und Rissen — weniger Strom, mehr Strudel der Geschichte (Emmerich 1994c: 199). Schließlich schlägt Emmerich (1994c: 201) vor, DDR-Literatur sollte analysiert werden als Medium der subversiven Artikulation von Zwängen und Sinnkrisen. Ein solcher Ansatz würde es ermöglichen, diese im Kontext der internationalen Moderne zu verorten.

So positiv derartige z.T. selbstkritisch auf eigene frühere Arbeiten bezogene Forderungen nach einer Neuorientierung der Beschäftigung mit DDR-Literatur zu bewerten sind, muss doch befremden, wie wenig davon in Periodisierung und Schwerpunktsetzung in ungefähr gleichzeitig entstandenen Artikeln und auch der 1996 erschienenen Neuausgabe der *Kleinen Literaturgeschichte der DDR* eingegangen ist. Wenn die „Strömung der reformsozialistischen DDR-Literatur“⁷ insgesamt als Medium subversiver Artikulation von Zwängen und Sinnkrisen verstanden werden soll, so rekonstruiert dies erneut den Primat der Politik. Wenn Emmerich (1996: 24) in der Einleitung zur Neuausgabe seiner *Kleinen Literaturgeschichte* den literaturgeschichtlichen Prozess als ein Nacheinander von zunächst gläubiger, ästhetisch dürftiger „Gesinnungsliteratur“, dann von Texten einer utopisch-sozialistischen „Sinnggebung“ und schließlich von literarischen Produkten einer fortschreitenden und am Ende verzweifelten „Sinnkrise“ wahrnimmt, sieht er im Gegensatz zum eigenen Ansatz doch eher Strom als Strudel der Geschichte und schreibt erneut — wenn auch unter anderen Vorzeichen — an einem teleologisch ausgerichteten periodisierten Entwicklungsroman der DDR-Literatur, wobei dies einmal mehr mit dem weitgehenden Ausschluss der „Gesinnungsliteratur“ als ästhetisch und damit literaturhistorisch unerheblich verbunden ist⁸.

Der hier beschriebene Widerspruch ist Zeichen einer in mehrfacher Hinsicht nahezu aporetischen Situation, in der sich zwangsläufig alle befinden, die sich mit DDR-Literatur befassen. Was den stets wiederkehrenden Primat der Politik betrifft, benennt Emmerich (1996: 19) selbst die Gründe:

Die Literatur dieses Landes war von der SED entschieden als nichtautonome Literatur definiert, und selbst dort, wo sich [...] die Autoren dieser Definitionsmacht zu entziehen versuchten, blieben sie mit ihren Texten als widersprechenden, sich mühsam an ihr abarbeitenden zumindest partiell im Banne dieser Definitionsmacht. Folglich wäre eine Literaturgeschichtsschreibung, die diese machtvolle Systemvorgabe einfach ignorierte und sich auf Text- und Formgeschichte beschränkte, historisch verfehlt.

⁷ Siehe Emmerich (1996: 24). Einmal mehr zeigt sich dabei, welche Streiche die Sprache dem Bewusstsein zu spielen vermag, wenn Emmerich bei dem Versuch, mehr Strudel als Strom in der Literaturgeschichtsschreibung zu etablieren, von Strömungen innerhalb der DDR-Literatur spricht.

⁸ In einem früheren Periodisierungsversuch hatte Emmerich (1994a) die Literatur der DDR in die Phasen Vormoderne, Moderne und Postmoderne unterteilt. Von dieser Einteilung, die die gesamte frühe Literatur in der DDR aus dem Kontext der literarischen Moderne ausgrenzt, ist er offensichtlich wieder abgerückt.

Andererseits ist der stets aufs Neue rekonstruierte Entwicklungsroman der DDR-Literatur⁹ ein Zeichen dafür, wie sehr wir gewohnt sind, historische und literaturhistorische Prozesse, ob nun für einen ganzen Kulturraum oder für das Werk einzelner Autoren, als teleologisch auf ein Ziel hin ausgerichtet zu sehen. Schließlich ist es zu einer nicht mehr hinterfragten Selbstverständlichkeit geworden, die mit dem Etikett „sozialistischer Realismus“ versehenen Texte aus der Zeit der fünfziger und frühen sechziger Jahre als ästhetisch dürftig und damit uninteressant für die literaturwissenschaftliche Analyse anzusehen. Dies gilt in gleicher Weise für die Literaturgeschichtsschreibung in Ost und West wie auch für die Jahre nach dem Ende der DDR. Dies hatte auch für die Autoren selbst gegolten, die sich später vehement von ihrem Frühwerk abgrenzten, mit dessen Naivität sie sich auf dem Holzweg sahen¹⁰. Von und mit den Autoren hat es auch die Literaturwissenschaft gelernt, die in den 50er und frühen 60er Jahren geschriebenen Texte als „graue Vorgeschichte“ abzutun und zwischen uneigentlichen und eigentlichen Phasen im Schaffen dieser Autoren zu unterscheiden¹¹.

Doch was aus der Perspektive der Autoren verständlich ist, ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht problematisch. Infolge der mit der teleologischen Ausrichtung der DDR-Literaturgeschichtsschreibung verbundenen Abwertung der Literatur bis Anfang der 60er Jahre blieb das Frühwerk vieler Autoren der Nachkriegsgeneration weitgehend unbeachtet. Daher gerieten Momente, die typisch für die literarische Produktion dieser Autoren sein könnten und etwas von den Vorgaben Abweichendes erkennen ließen, erst gar nicht in das Blickfeld der Forschung. Diese Tendenz wurde dadurch verstärkt, dass aufgrund des ausgeprägten Hangs zur Periodisierung der DDR-Literatur eher die Texte ver-

⁹ Darstellung der DDR-Literatur als Entwicklungsroman hatte, unter anderen Vorzeichen, auch die offiziöse Literaturgeschichtsschreibung der DDR bestimmt, wie es bereits die Überschriften zu einzelnen Kapiteln in Haase (1977) zeigen, die von „Auseinandersetzungen um die literarische Theorie“ über „Neue Impulse für das literarische Leben“, „Beginn und erste Reife der neuen Prosa“, später „Neue Ansätze und Leistungen der Prosaliteratur am Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre“ hin zur „Darstellung der sozialistischen Gegenwart“ führen.

¹⁰ Vgl. hierzu u.a. die Beiträge von Günter de Bruyn (*Der Holzweg*) und Christa Wolf (*Über Sinn und Unsinn von Naivität*) in Schneider (1974). Auch Brigitte Reimann distanzierte sich später wiederholt von ihren früheren Texten, so u.a. in einem Brief vom 16.1.1972: „Eine wirklich gute Schriftstellerin — wie ich es früher erträumte — werde ich doch nicht mehr, und alles was ich der deutschen Literaturgeschichte zu bieten habe, ist der dubiose Begriff ‚Ankunftsliteratur‘. Graue Vorgeschichte.“ (Reimann 1984: 344)

¹¹ Rudolf Bussmann (1995: 322) schreibt im Hinblick auf *Das Signal steht auf Halt* und *Ein Haus am Rande der Stadt* von Irmtraud Morgner: „Nach ihrer Veröffentlichung im Aufbau-Verlag war für Irmtraud Morgner jene Phase abgeschlossen, die man als die uneigentliche ihres Schaffens bezeichnen könnte.“

schiedener Schriftsteller in einer bestimmten Periode zusammengesehen wurden als das Gesamtwerk eines Autors.

Diese allgemein zu treffende Feststellung gilt in besonderem Maße für eine Autorin wie Brigitte Reimann und begründet gleichzeitig das Erfordernis eines Re-Readings ihres literarischen Werks, das im Zentrum dieser Arbeit steht. Aufgrund des frühen Todes Brigitte Reimanns im Jahre 1973 war ein erheblicher Teil ihrer literarischen Produktion in diese frühe Phase gefallen. Da die Autorin auch die Arbeit am 1974 postum erschienenen Roman *Franziska Linkerhand* noch in dieser Zeit begonnen hatte¹², wurden ihre Texte infolge der mit der Entstehungszeit automatisch verbundenen Abwertung von der Rezeption nur begrenzt bzw. erst gar nicht wahrgenommen¹³. Andererseits wurden mit *Ankunft im Alltag* und *Franziska Linkerhand* die beiden einzigen Texte der Autorin, die stets rezipiert wurden, aufgrund der Zuordnung zu verschiedenen Phasen — hie gläubige Ankunfts-literatur, da Literatur der Sinnkrise bzw. Frauenliteratur — fast nie zusammen gesehen¹⁴. Stattdessen wurden immer wieder einzelne Texte Brigitte Reimanns in oft nicht sehr sinnvoller Parallelisierung mit zeitgleich erschienenen Romanen anderer Autorinnen verglichen¹⁵.

Eine erneute Beschäftigung mit dem Werk Brigitte Reimanns ist auch daher geboten, dass eine Reihe von Materialien aus dem Nachlass erst in letzter Zeit bekannt bzw. zugänglich wurde. Hier sind zu nennen die Originaltyposkripte zu *Franziska Linkerhand*, die Manuskripte unveröffentlicht gebliebener Texte wie

¹² Am 23.11.1963 notierte Brigitte Reimann (1997: 361) in ihrem Tagebuch, sie habe das Buch *Franziska* begonnen. Erste Notizen hatte sie bereits am 23.8.1962 niedergeschrieben (Reimann 1997: 248).

¹³ Barner (1994) behandelt ausführlicher *Ankunft im Alltag* und *Franziska Linkerhand*. *Die Geschwister* werden kurz erwähnt. Die früheren Texte wie *Die Frau am Pranger*, *Kinder von Hellas* und *Das Geständnis* finden keine Erwähnung. Dasselbe gilt für Emmerich (1996), aber auch für die DDR-offizielle Literaturgeschichtsschreibung. So erwähnt Haase (1977: 319) lediglich die Titel *Die Frau am Pranger* und *Kinder von Hellas*, ohne weiter auf die Erzählungen einzugehen. Ähnliches lässt sich auch für das Brigitte-Reimann-Symposium von 1998 festhalten, wo sich fünf der neun Beiträge, die sich mit der Prosa der Autorin befassten, auf *Franziska Linkerhand* beschränkten. Vgl. Bircken / Hampel (1988).

¹⁴ Siehe hierzu Mittman (1995: 259/260): „Because these texts are so firmly identified with the two respective phenomena of ‚Ankunfts-literatur‘ and ‚Frauenliteratur‘, they have rarely been discussed with an eye to their interconnectedness. The tendency to align GDR women’s literature in the 1970s with an emerging new subjectivity, and thus as part of a radical break with the strictures of an earlier socialist realist aesthetic, obscures the view to continuities between texts.“

¹⁵ Dies gilt insbesondere für den Roman *Franziska Linkerhand*, der mit Vorliebe mit *Karen W.* von Gerti Tetzner verglichen wurde. So u.a. bei Kaufmann (1976), Püschel (1980), Hilzinger (1985) und Hauser (1994). Dies lässt sich aber auch für *Ankunft im Alltag* zeigen. So vergleicht Chung-Hi Park (1999) unter dem bezeichnenden Titel *Literatur von Frauen in der DDR der 60er Jahre* diese Erzählung mit etwa zeitgleich entstandenen Texten von Christa Wolf und Irmtraud Morgner.

Die Denunziantin oder *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* bzw. *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume*, aber auch die Tagebücher und der umfangreiche Briefwechsel der Autorin.

Durch das Über- bzw. Getrenntsehen des Werks Brigitte Reimanns und aufgrund von Unkenntnis der unveröffentlicht gebliebenen Texte wurde der Blick auf Leerstellen, Brüche, Sprünge und Risse und damit auf Kontinuitäten verstellt, die — bei gleichzeitiger Bindung an die neue Ordnung — bereits für das Frühwerk einerseits größere Entfernung zu den literaturpolitischen Vorgaben, andererseits größere Nähe zur literarischen Moderne hätten signalisieren können, als man bisher zu sehen gewohnt war.

Um uns unserem Gegenstand anzunähern, wollen wir zunächst auf das eingangs wiedergegebene, von Eva Kaufmann gemalte Bild zurückkommen, um es einem anderen Bild gegenüberzustellen, einem Porträt, das Elisabeth Arendt, auf dem Bitterfelder Weg wandelnde Malerin und Protagonistin von *Die Geschwister* (1963), von ihrem Meister Lukas im Kombinat anfertigt¹⁶:

Ich hatte Lukas bei der Arbeit darzustellen versucht, auf ein Knie gestützt; das Gesicht hinter der Schutzhaube, dem Beschauer halb zugewandt, war sehr gesammelt und von heiterem Selbstbewußtsein. Ich hatte den Hintergrund nicht mit Requisiten belastet. Die Lichtquelle des Bildes, links und in seinem unteren Winkel, war das Schweißfeuer, ein goldroter Kern, aus dem eine Flut von strahlendem Blau und Gelb strömte und sich, in immer zarteren Wellenringen, violett an der kräftigen Diagonale von Nacken und Rücken des Knieenden brach. (G 171)¹⁷

Auffällig ist, dass Elisabeth nicht eins, sondern zwei Bilder malt. Indem sie einen Werk tätigen porträtiert, malt sie nach Vorlage. Andererseits scheint sich die Ich-Erzählerin bei der Beschreibung ihres Bildes weit weniger für das eigentliche Porträt als für den Hintergrund zu interessieren, der nichts mehr mit der Vorgabe zu tun hat. Im Strömen der Farben entsteht neben dem Porträt ein abstraktes Gemälde. Das Ausmalen der Vorlage hat die Autorin nicht daran gehindert, neben sie ein zweites Bild zu setzen, das aber den Lesern entgehen muss, die sich dem Text ausschließlich über die Schablone der Malvorlage nähern.

Geht man statt von den politischen Prämissen vom konkreten Text aus, verliert sich — zumindest bei Brigitte Reimann — auch in den früheren Texten das Bild einer homogenen Prosa, die ungebrochen die literaturpolitischen Vorgaben der herrschenden Ordnung widerspiegelt¹⁸. Stattdessen werden Widersprüche, Leer-

¹⁶ Auf dieses Porträt wird ausführlich in Kapitel 8.1. zurückgekommen.

¹⁷ Quellenangaben zu Zitaten aus dem literarischen Werk Brigitte Reimanns erfolgen stets unter der Verwendung einer Sigle und der jeweiligen Seitenzahl. Vgl. dazu im Zweifelsfall das Sigle-Verzeichnis.

¹⁸ Dies muss auch Hüppauf (1991: 228) zugeben, wenn er schreibt: „Es ist zweifellos fragwürdig, von *der* Literatur der DDR zu sprechen, und sobald einzelne Autoren und deren Werke in den Vordergrund treten, differenziert sich das Bild.“ Doch hindert diese

stellen, Brüche, Risse und Überlagerungen verschiedener Diskurse erkennbar, die das klinisch saubere Nacheinander von Anpassung und Widerstand, Gesinnungsliteratur und Sinnkrise, Prämoderne und Moderne, Gesellschaftlichem und Privatem eines literaturhistorischen Entwicklungsromans zu einem weit früheren Zeitpunkt als allgemein angenommen auflösen zugunsten von Vielstimmigkeit und Nebeneinander bzw. einer „neuen Unübersichtlichkeit“, um noch einmal Emmerich (1994a: 131) zu zitieren¹⁹.

Nicht das Liefern einer Übersicht, sondern die Darstellung und Analyse von Unübersichtlichkeit, das Herausarbeiten vieler, einander widersprechender und überlagernder Stimmen im Werk Brigitte Reimanns bildet denn auch das Anliegen dieser Arbeit. Im Gegensatz zur öffentlichen DDR-Rezeption, die derartige Brüche und Widersprüche mit der mangelnden Reife der Autorin²⁰ bzw. im Fall von *Franziska Linkerhand* mit deren frühen Tod zu begründen und hinwegzuerklären pflegte, der eine Überarbeitung und Glättung des Textes verhindert habe²¹, sieht die vorliegende Arbeit Unabgeschlossenheit, Brüche, Widersprüche und Überlagerungen als Kontinuitäten und wesentliche Elemente im literarischen Werk Brigitte Reimanns. Statt sie zu Fehlleistungen im Rahmen einer narrativen Pathologie abzustempeln und damit aus der Analyse auszugrenzen, werden sie zum zentralen Gegenstand, von wo aus der Zugang zu den jeweiligen Texten eröffnet werden soll.

Doch ist die literaturwissenschaftliche Analyse nicht im selben Maße zu polyphoner Aussage fähig wie ihr Gegenstand, der literarische Text. Zwangsläufig tendiert sie dazu, eine Schicht auf Kosten anderer herauszustellen und so die Vielstimmigkeit der Texte zu reduzieren. Dieser Tendenz kann auch die vorliegende Arbeit nicht entgehen, trotz aller Versuche, ihr Widerstand entgegenzusetzen. Während Julia Hell (1997) in ihrer beeindruckenden Studie *Post-Fascist Fantasies* u.a. zeigt, wie Christa Wolf trotz aller Brüche in ihrer literarischen Produktion in den herrschenden und die Herrschaft der SED legiti-

Feststellung Hüppauf nicht daran, im Rest seines Beitrags diese Literatur frisch-fröhlich als bruchloses Kontinuum zu sehen.

- ¹⁹ Emmerich bezieht sich hierbei auf *Die neue Unübersichtlichkeit* von Jürgen Habermas.
- ²⁰ Z.B. wird im Begleitschreiben des Aufbau-Verlags vom 4.10.1962 zur Beantragung der Druckgenehmigung für *Die Geschwister* explizit — und entschuldigend — darauf verwiesen, das Manuskript in der vorliegenden Form entspreche dem „gegenwärtigen ideologisch-künstlerischen Reifegrad“ der Autorin (BArch DR 1/5061, S. 54).
- ²¹ Töpelmann (1975: 149) schreibt z.B.: „Zwar sind Brüche geblieben, die auf Kosten des Unabgeschlossenen gehen, doch stören sie nicht.“ Auch Hirdina (1975: 439) führt Brüche im Text auf den frühen Tod der Autorin zurück: „Dieses Buch ist ein Ereignis‘ (Annemarie Auer), dem gegenüber mir Kritik als Formulierung von Einwänden zu diesem und jenem (zur geringeren Gestaltungskraft beispielsweise im zweiten Teil, zu der beredten Eile, mit der dort die Dinge und Anliegen mehr gesagt als erzählt werden — weil die Autorin keine Zeit mehr hatte) völlig unangemessen erscheint.“

mierenden Diskurs der „antifascist narrative“ eingebunden bleibt²², legt diese Arbeit den Schwerpunkt auf die andere Seite der Medaille. Hier wird hervorgehoben, wie die Texte Brigitte Reimanns bei gleichzeitiger Bindung an die herrschende Ordnung ständig gegen diese angehen bzw. neben ihr verbleiben, es wird gezeigt, dass diese letztlich nicht verstanden werden können, wenn man sie — so Emmerich (1996: 145) hinsichtlich *Ankunft im Alltag* — auf „eine Art Gegenentwurf zu Wolfgang Borcherts ‚Draußen vor der Tür‘“ reduziert.

Wenn die im Zuge der Analyse unumgängliche Reduktion von Polyphonität in dieser Arbeit im Gegensatz zum Vorgehen von Hell zur Betonung der Widerstände gegen den herrschenden Diskurs führt, ist dies zum einen dem fortwährenden Bemühen der öffentlichen Rezeption in der DDR und in deren Gefolge auch eines Teils der Rezeption im Westen geschuldet, das Werk Brigitte Reimanns immer wieder auf den Entwicklungsroman sozialistisch-realistischer Provenienz auszurichten. Was bereits nur bedingt für *Ankunft im Alltag* gegolten hatte²³, die „Einordnung junger Menschen in eine Welt fortgeschrittener sozialistischer Praxis“²⁴, musste — gegen den Text — erneut in *Franziska Linkerhand* gesehen werden. So schreibt z.B. Plavius (1975: 142):

Ihr letzter Roman hat wesentliche Motive ihrer früheren Arbeiten zusammengefaßt, so daß man mit Recht von einem Werk sprechen kann, das die *Ankunft* in einer neuen Epoche zum Inhalt hat [...].²⁵

²² Vgl. hierzu Hell (1997: 18): „[...] Wolf both accepts the antifascist narrative as her framework and contributes to its elaboration. I will show that this author, celebrated for having broken most radically with socialist realism, paradoxically continued to write its main story and that, indeed, the very formal innovation taken to signal this break — her concept of subjective authenticity — originated in that story.“

²³ Der Titel geht auf Walter Lewerenz zurück, den Lektor Brigitte Reimanns im Verlag Neues Leben, und stellt bereits ein Stück Interpretation dar. Am 24.11.1960 schreibt Lewerenz an Brigitte Reimann: „Was Deinen Titelvorschlag angeht, ‚Die Halbreifen‘, so erinnert er doch zu sehr an ‚Die Halbstarke‘ oder ‚Die Halbseidenen‘ oder ‚Die Halbgewalkten‘. Ich würde unsere drei Helden doch lieber nicht unter ein so negatives Vorzeichen stellen. [...] Was hältst Du von ‚Ankunft im Alltag‘? Nach der Meinung all meiner Kollegen ist das recht brauchbar, weil treffend, nicht unoriginell und wohl doch auch ein wenig werbewirksam.“ Der Brief findet sich unter der Signatur 864 im *Schriftverkehr 1959—1960* in der Brigitte-Reimann-Sammlung (im Folgenden BRS) im Literaturzentrum Neubrandenburg.

²⁴ So definierte Dieter Schlenstedt (1979: 157) eine der „Prozeßfiguren“, die er in der DDR-Literatur in der ersten Hälfte der sechziger Jahre ausmachte.

²⁵ Ähnlich äußert sich Hirdina (1975: 434): „‚Ankunft im Alltag‘ — das meint in der Realität diesen sozialistischen Weg, und es meint in der literarischen Widerspiegelung das Darstellen von Verhaltensweisen, Widersprüchen und Schicksalen, die für diese sozialistische Wirklichkeit wesentlich sind. Brigitte Reimann hatte mit ihrer Erzählung und deren Titel das Programm angedeutet. Ihr Roman ‚Franziska Linkerhand‘, der — unvollendet, ein Ende nur andeutend — nach ihrem Tod erschien, scheint mir dies Programm konsequent durchzuführen.“ Um nur ein Beispiel aus der westdeutschen

Mit ihrer spezifischen Schwerpunktsetzung reagiert diese Arbeit auch auf die — eher west- als gesamtdeutsche — Rezeption von DDR-Literatur nach der Wende. In ihr wurde deutlich, dass man nicht gewillt war, auf die durch die Spaltung Deutschlands gegebene Möglichkeit der eigenen Erlösung durch Abspaltung des verdrängten Anderen und dessen Übertragung auf die andere Seite als Repräsentanten des Ausgegrenzten zu verzichten²⁶. Dies sagte weniger über die andere Seite aus, in diesem Fall die Literatur der DDR, als vielmehr über deren westdeutschen Gutachter, die so offenkundig der Abspaltung und Übertragung alles Negativen auf die andere Seite bedurften, um im impliziten Umkehrschluss die eigene Gesellschaft in einen Hort der Sauberkeit, Pluralität, Toleranz und Modernität verwandeln zu können oder, mit den Worten von Theweleit (1995b: 26): „Der Westen rächt sich am Osten; er rächt sich unter anderem für das schöne, weggenommene Abspaltgerät.“

Das Einsetzen eines aggressiven Re-Readings von DDR-Literatur, das spätestens mit der Wende erfolgte und sich mit der Auseinandersetzung um Werk und Person Christa Wolfs im sog. deutsch-deutschen Literaturstreit zuspitzte²⁷, wurde denn auch von Hüppauf (1991: 229) explizit mit dem Fall der Mauer begründet: „Die Texte der DDR-Literatur sind heute andere Texte als vor dem Fall der Mauer.“ Dieses Re-Reading führte zur Rekonstituierung des Primats der Politik über den Text, wodurch die Literatur aus der DDR — paradoxerweise ganz wie in der offiziellen DDR-Literaturgeschichtsschreibung — erneut zu einem weitgehend monolithischen und monologischen Intertext wurde, der stets den politischen Vorgaben nachgeordnet blieb und aufgrund seiner Nähe zu diesen zwangsläufig aus der literarischen Moderne herausfiel.

„Bekennnis“, „Parteilichkeit“, „Weltanschauung“ sorgten nicht allein dafür, daß die Autoren *moralisch* ins System „verstrickt“ waren [...], sondern führten auch zu einer ästhetischen „Verstrickung“ ins politisch determinierte System dieser Großfamilie. Die Stelle, die die Literatur in ihr einnahm, war immer schon definiert, und aus ihrer Stellung

Rezeption im Fahrwasser der DDR-offiziellen Sicht anzuführen, sei auf Knipp (1980: 480) verwiesen, der zu *Franziska Linkerhand* schreibt: „Die thematische Struktur dieses Romans ist derjenigen der 1959 veröffentlichten Erzählung ‚Ankunft im Alltag‘ durchaus ähnlich. Auch im Roman geht es um ein Ankommen, ‚einen Vorgang der Eingliederung, des Einpassens.‘ [...] Ebenso wie die drei jugendlichen Helden Recha, Nikolaus und Curt nach dem Abitur in der materiellen Produktion ein neues Wirklichkeitsverhältnis finden müssen, steht Franziska Linkerhand vor der Aufgabe, sich nach ihrer Ausbildung in der Arbeitssphäre zu bewähren.“

²⁶ Theweleit (1995b: 22) schreibt, „[...] daß die Mauer nicht einfach eine ostdeutsche Gefängnismauer gewesen ist, sondern eine tiefgemeinsame ost/ westdeutsche Co-Produktion, notwendig für beide Seiten zur Abspaltung des jeweils tief Verdrängten.“

²⁷ Der Literaturstreit ist an anderer Stelle ausführlich dokumentiert, so dass hier darauf nicht näher eingegangen wird. Es sei nur verwiesen auf Anz (1991) und Deiritz/Krauss (1991). Ein kurzer kritischer Überblick findet sich bei Hell (1996: 7ff.).

gegenüber dem Übervater folgten die Spielregeln. [...] Die Revolte der Ästhetik blieb aus, die Autorität einer Sprache, die sich den evolutionären Wirklichkeitsbildern des 19. Jahrhunderts und ihren Begriffen von Vernunft, Produktivität und Fortschritt verdankt, blieb unangetastet. (Hüppauf 1991: 225)

Diese Arbeit widersetzt sich dem im Zuge des Streits um das „Was bleibt“ erneut und mit Nachdruck inthronisierten ausschließlichen Primat der Politik, der mit seinem Blick von oben auf den Text immer schon definiert hat, was sich in diesem auffinden lässt. Stattdessen wird versucht, das durch Unordnung, Fehlleistungen, Brüche und Risse gekennzeichnete Werk Brigitte Reimanns in all seiner Widersprüchlichkeit zu erfassen, ohne die den Texten eingeschriebene Vielfalt der Stimmen im Akt des Lesens zu monologisieren.

Eine erste theoretische Annäherung an dieses Ziel ermöglichten die Schriften Michail Bachtins. Diese stehen — wenn auch unausgesprochen, so doch deutlich genug — mit ihrer Betonung von antihierarchischer und unabgeschlossener Vielstimmigkeit im Roman in einem kritischen Dialog mit den Konzepten eines sozialistischen Realismus, die die Ausrichtung auf das Wort des Vaters verlangen.

Dass in den folgenden Kapiteln dennoch nur wenig auf die Arbeiten Bachtins Bezug genommen wird, hat verschiedene Ursachen. Zum einen unterstellt das Bachtinsche Konzept den Autor als Souverän seines Textes, den er bis ins Detail beherrsche. Der Text wird zu einem Produkt des Bewusstseins des Schöpfer-Autors, in dem dieser immer klüger als seine Schöpfung ist. Polyphonie ist Ergebnis eines bewussten Aktes, in dem der Autor die widersprüchlichen, politisch-ideologischen Positionen seiner Zeit, zwischen denen er selbst steht, auf verschiedene Figuren des Textes und deren Doppelgänger aufspaltet. In auffälliger Wiederholung verwendet Bachtin Begriffe wie „bewusst“, „durchdacht“ oder „beabsichtigt“. Er verschließt sich damit psychoanalytisch orientierten Verfahren der Textanalyse²⁸, die gerade auf der Deutung von unbewussten Fehlleistungen, Brüchen, Leerstellen usw. aufbauen wie auch auf der Interpretation von Metaphern, die sich dabei häufig als klüger als der Autor erweisen²⁹. Die Betonung des Bewussten bei gleichzeitiger Abwehr und Abwertung der Spuren un- bzw. unterbewusster Prozesse im literarischen Text tritt bei Bachtin besonders deutlich zu Tage bei der Behandlung der Romanhybride, die er zusammenfassend — „[I]m Unterschied zur dunklen Vermischung von Sprachen“ — definiert als ein „künstlerisch organisiertes System der

²⁸ Darauf, wenn auch bestätigend, verweist Grübel (1979: 25) in seiner Einleitung zu Bachtin (1979): „Gegen den Psychologismus beharrt Bachtin darauf, daß künstlerische Produktion und Rezeption es nicht mit psychologischen Subjekten zu tun haben, sondern mit ethischer Wertung unterliegenden Handlungssubjekten und den sozialen Beziehungen zwischen ihnen.“

²⁹ Vgl. hierzu Emmerich (1994c: 202): „Denn bekanntlich, mit Lichtenberg und Heiner Müller gesprochen, ist der Autor klüger als die Allegorie. Die Metapher aber (sprich: wirkliche Poesie) ist zum Glück oft klüger als der Autor.“

Kombination von Sprachen“ (Bachtin 1979: 246/247). Die künstlerische Hybride, die er als „stilisiert, durchdacht, abgewogen, distanziert“ bezeichnet, grenzt Bachtin (1979: 251) wertend ab

[...] von der leichtsinnigen, gedankenlosen und systemlosen, oft an schlichte Unwissenheit grenzenden Vermischung von Sprachen bei mittelmäßigen Prosaschriftstellern. In solchen Hybriden gibt es keine Verbindung von konsequent durchgehaltenen Sprachsystemen, sondern bloß eine Vermischung von Sprachelementen. Nicht die Orchestrierung mit Redevielfalt liegt dann vor, sondern in den meisten Fällen die unreine und unbearbeitete direkte Sprache des Autors.

Neben die Abwehr psychoanalytisch orientierter Verfahren der Textanalyse tritt bei Bachtin das konsequente Ausschließen der Texte von Schriftstellerinnen aus dem Untersuchungsgegenstand. Trotz der beredten Abwesenheit sowohl des Weiblichen als auch des Unbewussten findet die psychoanalytisch und feministisch orientierte Literaturwissenschaft, deren Ergebnisse diese Arbeit außerordentlich viel verdankt, in der *Redevielfalt im Roman*, wie sie von Bachtin definiert wurde, einen wichtigen Ausgangspunkt für ihr Herangehen an den Text. Trotz aller Selbstbeschränkung legt der Bachtinsche Ansatz das Fundament, von dem aus die nicht hierarchisch gewichtete Vielstimmigkeit gerade in den Texten von Schriftstellerinnen als deren konstitutiver Bestandteil gesehen werden konnte:

In feminine texts it is never clear who speaks, where the speaking is coming from, but it is clear that there is always more than one speaker, more than one language because it is always „an-other’s“ speech, serving „an-other’s“ language. A feminine language lives on the boundary. [...] ³⁰ It is absence-silence-madness present-speaking-sane. (Herndl 1991: 11)

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht das Interesse am literarischen Werk Brigitte Reimanns. Doch in der Auseinandersetzung mit dem Anfang der 90er Jahre herrschenden Diskurs, der sich insbesondere die Autoren der Generation Brigitte Reimanns zur Zielscheibe nahm und gerade der kritischen Literatur „anachronistische und abseitige Züge“ attestierte³¹, um damit ihren Anspruch auf einen Platz in der Literaturgeschichte in Frage zu stellen, soll zunächst anhand von Selbstzeugnissen dieser Schriftsteller ihrem widersprüchlichen Verhältnis zur sich herausbildenden neuen Ordnung nachgegangen werden. Aufgrund der autobiographischen Äußerungen von Autoren, die in den Jahren um 1930 geboren wurden, Anfang der 50er Jahre zu publizieren begannen und sich selbst sehr früh

³⁰ Bewusst wurde hier der Satz „A feminine text overthrows the hierarchies“ ausgelassen, da er die Möglichkeiten überschätzt, sich schreibend vom herrschenden Diskurs zu befreien. Ich werde darauf weiter unten zurückkommen.

³¹ Dies tut z.B. Hüppauf (1991: 228).

als Angehörige einer bestimmten Generation verstanden, wird im folgenden Kapitel 2 der Versuch unternommen, die Momente einer äußerst widersprüchlichen Bindung zu erfassen wie auch die daraus resultierenden, einander ausschließenden Loyalitäten eines klassischen Double-Bind. Dies soll es ermöglichen, die dem Leben und Werk vieler Autoren dieser Generation eingeschriebenen, für sie oft unlösbaren inneren Konflikte zu erkennen und so Rahmen und Fragestellungen für eine Textanalyse zu gewinnen, die trotz aller Einwände gegen deren ästhetische Dürftigkeit auch Erzählungen der 50er Jahre ernst zu nehmen bereit ist, ohne sie von vornherein als „Gesinnungskitsch“³² abzutun und damit das Interesse an ihnen zu verlieren. Nicht nur Verbindendes wird dabei zum Gegenstand des Interesses, sondern u.a. in Gestalt der unterschiedlichen Geschlechtszugehörigkeit auch Trennendes, das durch das Gemeinsamkeiten Betonende des Generationsbegriffs leicht in Vergessenheit gerät.

Auch wenn sich dieses Kapitel eher mit der Geschichte einer Generation als der Biographie der Autorin Brigitte Reimanns befasst, stellt es doch den Entwicklungsroman in Frage, demzufolge eine junge, aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammende Autorin den Weg zur Arbeiterklasse — wenn auch nicht in die SED³³ — findet und schließlich auf dem Bitterfelder Weg wandelt³⁴.

Als Voraussetzung einer detaillierten Beschäftigung mit dem literarischen Werk Brigitte Reimanns gilt es zunächst zu klären, welche Ausgabe des jeweiligen Textes der Analyse zu Grunde gelegt wird. Denn die Prosaarbeiten der Autorin waren für verschiedene Ausgaben in der DDR z.T. wiederholt bearbeitet worden, frühere Erzählungen dabei von der Verfasserin selbst, der 1974 postum erschie-

³² Mit diesem Prädikat hatte Karl-Heinz Bohrer (1991) nicht nur das Werk Christa Wolfs, sondern gleichzeitig der gesamten Nachkriegsautorengeneration belegt.

³³ Brigitte Reimann hatte sich stets geweigert, der SED beizutreten.

³⁴ Vgl. dazu Hänel (1987: 342): „1960 war sie mit ihrem zweiten Mann, dem Schriftsteller Siegfried Pitschmann, nach Hoyerswerda gegangen, um Beziehungen zum Kombinat ‚Schwarze Pumpe‘ aufzunehmen. Die Entscheidung der beiden Schriftsteller wurde durch die I. Bitterfelder Konferenz beeinflusst. Künstler waren aufgefordert worden, sich an die Basis zu begeben, dort die entscheidenden gesellschaftlichen Veränderungen mitzuerleben.“ Siehe auch Braun (1964: 111): „Brigitte Reimanns literarischer Neubeginn datiert von dem Tage, an dem sie den Bezirk Magdeburg verließ und sich mit dem Schriftsteller Siegfried Pitschmann in Hoyerswerda ansiedelte, dort, wo das Kombinat ‚Schwarze Pumpe‘ entstand. [...] In Magdeburg hatte sie nach den Erzählungen ‚Die Frau am Pranger‘ und ‚Kinder von Hellas‘ jahrelang nichts mehr veröffentlicht, obwohl sie sehr viel versuchte. Sollte man allen zeitweise erfolglosen Autoren einen Ortswechsel als therapeutischen Stimulans verschreiben?“ Beschäftigt man sich, was nicht Gegenstand dieser Arbeit ist, genauer mit dem Leben Brigitte Reimanns in den 50er Jahren, so erscheint der Umzug nach Hoyerswerda 1960 zumindest ebenso als Flucht aus dem kleinstädtischen Milieu von Burg bei Magdeburg, in dem die Autorin sich nur schwer aus der Bindung an das Elternhaus lösen konnte, ihr jederzeit ihr geschiedener erster Ehemann begegnen konnte, ihr die Publikation von aus diesem Milieu heraus entstandenen Erzählungen verweigert wurde und sie kurzfristig zur Zuarbeit für das MfS gepresst worden war.

nene Roman *Franziska Linkerhand* dagegen seitens des Verlags. Dabei wurden die Texte mal in Richtung größerer Distanz zum herrschenden Diskurs, mal in Richtung größerer Nähe zu ihm hin bearbeitet. Da in der Rezeption bisher kaum darauf geachtet wurde, aus welcher Ausgabe zitiert wurde, wird in Kapitel drei ein Überblick über die wichtigsten Unterschiede zwischen verschiedenen Ausgaben von *Die Frau am Pranger*, *Die Geschwister* und *Franziska Linkerhand* gegeben.

An der Ausrichtung des Werks Brigitte Reimanns auf den herrschenden Diskurs wurde in der DDR nicht erst durch die Rezeption der veröffentlichten Texte gearbeitet. Daran war nicht zuletzt die Autorin selbst beteiligt gewesen, die sich zumindest in der ersten Hälfte der 50er Jahre immer wieder von der Richtigkeit der Normen eines sozialistischen Realismus überzeugen ließ und ihre Texte auch gegen innere Widerstände im Sinne dieser Normen zu schreiben bzw. überarbeiten versuchte. Am Entwicklungsroman einer sozialistischen Autorin schrieben auch die Verlage in der DDR, indem sie im Vorgriff auf eine befürchtete Verweigerung der Druckgenehmigung durch negative Einschätzungen bzw. direkte Ablehnung im Entstehen begriffener Arbeiten die Fertigstellung von Texten wie *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* oder *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* bzw. *Zehn Jahre nach einem Tod* be-, wenn nicht verhinderten. In Kapitel 4 wird zumindest für Brigitte Reimann die Vorstellung von der Literatur der frühen 50er Jahre als einer monolithischen „Gesinnungsliteratur“ hinterfragt, indem zum einen die publizierten Texte der Autorin aus dieser Zeit auf Leerstellen, Fehlleistungen und Brüche befragt werden, zum anderen damals nicht veröffentlichte, inzwischen verfügbare Manuskripte in die Untersuchung einbezogen werden.

Um die Vielfalt der Stimmen im literarischen Gesamtwerk Brigitte Reimanns erfassen zu können, dessen Analyse sich die folgenden Kapitel zuwenden, werden bisher getrennt betrachtete Texte — in Absetzung sowohl von monologisierenden Lesarten aus dem Westen Deutschlands als auch von der hierarchischen und teleologischen Ausrichtung im Nacheinander des DDR-offiziellen Entwicklungsromans — in den Kapiteln 5-8 als *ein* zusammenhängender Text gelesen³⁵, was es gestattet, die verschiedenen Stimmen im Neben- und Gegeneinander des Raums zu erfassen.

In das Zentrum des Interesses rücken damit diejenigen für die literarische Produktion der Autorin typischen Elemente, die sich in fast allen ihren Texten finden und diese bei aller Bindung an den herrschenden und herrschafts-

³⁵ Vgl. Lotman (1973: 425), der darauf verweist, dass der Begriff des Textes nicht absolut ist. So sei z.B. ein methodisches Vorgehen denkbar, „[...] bei dem als Text alle Werke des betreffenden Autors innerhalb eines deutlich markierten Zeitabschnitts aufgefaßt werden [...]. Möglich sind schließlich auch Texte vom Typus ‚Das Werk Shakespeares‘, ‚Das künstlerische Erbe der griechischen Antike‘, ‚Die englische Literatur‘ [...]. Gegen die Feststellung, jeder der genannten Begriffe könne als Text betrachtet werden, kann im Grunde genommen kein stringenter Einwand vorgebracht werden.“

sichernden Diskurs der DDR gleichzeitig mit dem verbinden, was wir gemeinhin der literarischen Moderne zuordnen. Dabei bestimmt das Auftreten dieser typischen Elemente die Auswahl der Texte, die der Analyse zu Grunde gelegt werden. Es handelt sich in erster Linie um *Die Frau am Pranger* (1956), *Kinder von Hellas* (1956), *Ankunft im Alltag* (1961), *Die Geschwister* (1963) sowie *Franziska Linkerhand* (1974/1998)³⁶, berücksichtigt werden aber auch Texte wie *Katja* (1953) oder die verschiedenen Fassungen von *Die Denunziantin*.

Im Zentrum von Kapitel 5 steht das Phänomen, dass die Protagonisten Brigitte Reimanns fast ausnahmslos Frauen sind, die mit Zeichen von Fremdheit ausgestattet sind. Diese scheinen sie trotz aller Wünsche nach Zugehörigkeit aus dem kollektiven „wir“ auszuschließen und ihnen den Ort „Draußen vor der Tür“ oder eher den Zwischenraum auf der Schwelle zuzuweisen, als dass sie diese im realsozialistischen Alltag ankommen ließen.

Auf der Suche nach dem Gehalt der Fremdheits-Metapher wendet sich die Analyse in Kapitel 6 einem zentralen Strukturelement zu, das sich erneut durch fast alle Texte zieht und der bisherigen Rezeption infolge ihrer Konzentration auf einzelne Texte bzw. einzelne Perioden der DDR-Literatur zumeist entgangen war. Stets aufs Neue stehen die Protagonistinnen Brigitte Reimanns in einer Dreiecksbeziehung zwischen zwei Männern, zwischen denen sie wählen sollen, eine Konstellation, über die zu Beginn der 60er Jahre mit Vorliebe der Entwicklungsroman sozialistisch-realistischer Provenienz transportiert wurde und die daher diese Texte dem herrschenden Diskurs unterzuordnen scheint. In Kapitel 6 wird hinterfragt, was der Blick von oben schon immer weiß. Gefragt wird, ob sich in der Dreieckskonfiguration nicht verschiedene, nur bedingt untereinander verbundene Diskurse überlagern. Einer Klärung bedürfen Phänomene wie die Tendenz zur Reihenbildung, die unübersehbaren Schwierigkeiten der Protagonistinnen, sich für einen der beiden Männer zu entscheiden sowie insbesondere das Inzestuöse, mit dem die Beziehung der Protagonistinnen zu beiden Männern im Dreieck behaftet ist, ob es sich dabei um den Mann vom Typ Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters oder Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders handelt.

Das fortwährende Oszillieren der Protagonistinnen im Dreieck zwischen Bindung und Lösung, ihr stets wiederkehrender Blick in den Spiegel, die Bedeutung, die Masken für sie zu haben scheinen und nicht zuletzt ihre androgynen Züge rücken in den Mittelpunkt von Kapitel 7 die Frage nach der politischen, sozialen und geschlechtlichen Identität der Protagonistinnen und damit auch nach einer Maskerade der Weiblichkeit. Die Psychoanalytikerin Joan Riviere (1994) hatte mit Hilfe dieses Begriffs das widersprüchliche Verhalten von Frauen zu fassen versucht, die in bis dahin männliche Domänen eindringen, ihren Anspruch auf den Phallus als Zeichen gesellschaftlicher und individueller Macht aber kaschieren, indem sie sich besonders „weiblich“ verhalten. Damit aber ver-

³⁶ Für *Franziska Linkerhand* werden zwei Ausgaben angeführt, da die 1998 im Aufbau-Verlag erschienene Neuauflage im Gegensatz zur DDR-Erstausgabe von 1974 erstmalig den Roman ungekürzt wiedergibt.

schwämme die Grenze zwischen Maskerade und „Weiblichkeit“. Letztere würde zu einem mimetischen Akt, der außer der Anpassung an das männliche Subjekt des Begehrens gleichzeitig signalisierte, dass wer so gut mimt, nicht mehr in dieser Funktion aufgeht, sondern ebenso sehr woanders ist.

Weitergehend wird in Kapitel 8 gefragt, inwieweit neben einer Maskerade der Weiblichkeit auf Seite der Protagonistinnen von einer textuellen Maskerade gesprochen werden kann, in der der jeweilige Text nie eins ist, sondern in einem Nebeneinander verschiedener Ebenen und Diskurse zusätzlich zu einer Position stets deren Gegenposition mit enthält, wobei — um noch einmal auf Bachtin (1979: 166) zurückzukommen — alle Sprachen Masken wären, hinter denen es kein unumstrittenes sprachliches Gesicht gäbe.

Damit aber würde die Sprache der Autorin genausowenig wie die ihrer Protagonistinnen zu einer Vergegenständlichung weiblicher subjektiver Authentizität, der es gelingt, sich allmählich vom herrschenden Diskurs zu befreien, wie es eine Richtung der feministischen Literaturwissenschaft gerne sehen möchte. Im Gegensatz zu derartigen Konstruktionen historischer Entwicklungen wird im zusammenfassenden Kapitel 9 mit Juliet Mitchell (1984: 290) die Sprache von Prosaistinnen als „Diskurs von Hysterikerinnen“ gesehen, die im Rahmen eines patriarchalischen Diskurses in zwangsläufig männlicher Sprache über weibliche Erfahrungen zu schreiben versuchen³⁷. Damit setze ich mich von Sichtweisen ab, wie sie u.a. von Genia Schulz (1988: 214) in einem Beitrag mit dem bezeichnenden Titel *Kein Chorgesang. Neue Schreibweisen bei Autorinnen (aus) der DDR* vertreten werden, wobei diese unter den Texten von DDR-Autorinnen ab Ende der 60er Jahre solche ausmacht, die „sprachliche Inszenierungen ihres Materials nach eigenen Regeln vornehmen“³⁸. An der Konstruktion eines Entwicklungsromans der Emanzipation weiblichen Schreibens arbeitet auch Ilse Nagelschmidt (1997: 381), wenn sie unterstellt, Autorinnen in der DDR seien ab Mitte der siebziger Jahre aus dem starren Gefüge ausgebrochen und hätten sich freigeschrieben³⁹.

Gleichermaßen setzt sich diese Arbeit von auf andere Weise monologisierenden Positionen wie der Kornelia Hausers (1994: 250) ab, die die doppelte Aus-

³⁷ Zu ähnlichen Ergebnissen war Julia Hell (1996: 20/21) hinsichtlich der Prosa Christa Wolfs gekommen: „[...] as I shall argue in the case of Wolf, the conception of a ‚voice‘ that gradually frees itself from the official discourse is untenable. There is no one pure voice — indeed, the concept itself is fantasy — but that does not make Wolf’s work any less compelling.“

³⁸ Etwas weiter heißt es bei Schulz (1988: 217) über die Texte Monika Marons: „Die Lebens-Schrift kann so wenig wie die literarische einer Vorschrift folgen, sie folgt überhaupt nicht, sondern setzt einen Anfang mit dem Ausstieg aus den Vorschriften.“

³⁹ Ähnlich vereinfachend und Widersprüche glättend äußert sich Nagelschmidt (1993: 15) auch an anderer Stelle, wenn sie schreibt: „Bei Erschließung all der vorhandenen Widersprüche und ‚blinden Flecke‘ dieser Gesellschaft schrieben Autorinnen der DDR in den letzten rund zwanzig Jahren fernab von jeglicher Glättung und Harmonisierung [...]“

richtung der Hysterikerin in ihrer Maskerade der Weiblichkeit auf die „Negation anderer Frauenformen (und anderer Frauen)“ reduziert, um anschließend eine derart als anti-emanzipatorisch ausgemachte Haltung in einem Roman, der überwiegend in der zweiten Hälfte der 60er Jahre entstanden war, in ahistorischer Sicht mit dem Fehlen einer Frauenbewegung in der DDR nach westdeutschem Muster erklären und verurteilen zu können⁴⁰.

Nicht zuletzt verfolgt diese Arbeit das Ziel, auf das Werk einer Autorin aufmerksam zu machen, das von der Rezeption in Ost wie West eher am Rande behandelt wurde. Neben den bereits genannten Gründen dürfte dazu in der DDR u.a. beigetragen haben, dass die Wahl von Sujet und Helden nie ganz den Vorgaben entsprach, was aus heutiger Perspektive leicht übersehen wird. So wählte Brigitte Reimann in *Die Frau am Pranger* zur Trägerin des Widerstands gegen den Nationalsozialismus nicht einen klassenbewussten kommunistischen Arbeiter, sondern eine unpolitische Bäuerin, die sich sehr persönlich gegen die Rassenpolitik zur Wehr setzt, indem sie sich in einen ukrainischen Kriegsgefangenen verliebt⁴¹, ein Thema, das in der Bundesrepublik mit Rolf Hochhuths *Eine Liebe in Deutschland* zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt aufgenommen wurde. Im Westen dagegen war die Beschäftigung mit DDR-

⁴⁰ So Hauser (1994: 251). Einmal mehr scheint mir dies zumindest genauso viel über die Probleme der Analysierenden wie über die der Analysierten auszusagen. Denn nur über den Umkehrschluss der Feststellung von Problemen, die das Fehlen einer Frauenbewegung in der DDR verursacht hat, wird die Frauenbewegung in der Bundesrepublik zu einer erfolgreichen Kraft, die deutliche Spuren in der deutschen Gesellschaft hinterlassen hat. In direkt entgegengesetzter Argumentation hat übrigens Eva Kaufmann (1991: 114) die eigene Stimme von DDR-Autorinnen gerade mit dem Fehlen der Frauenbewegung in der DDR begründet, ohne dass ihr Argument dadurch wesentlich überzeugender als das von Hauser wäre: „Die Tatsache, daß sich die Schriftstellerinnen in der DDR zu keiner konkreten unabhängigen Frauenbewegung im Lande verhalten mußten — ein gesellschaftlicher Mangel also —, hatte zur Folge, daß sie früh ihre eigenen ‚Handschriften‘ ausbildeten [...]“

⁴¹ Vgl. dazu das Verlagsgutachten von Walter Lewerenz (BArch DR 1/5061, S. 10), in dem dieser schreibt: „Obwohl der Darstellung des antifaschistischen Kampfes der deutschen Arbeiterklasse die zentrale Bedeutung zukommt, dürfen die vielen Einzelschicksale und Tragödien jener Zeit nicht übergangen werden. Sie ergänzen die künstlerische Widerspiegelung und Deutung der damaligen Wirklichkeit; denn in den Werken, die sich jener zentralen Aufgabe zuwenden, können diese Themen nur am Rande behandelt werden, müssen Episoden bleiben. Dieses Nur-am-Rande-Behandeln entspricht freilich der objektiven Bedeutung solcher Sujets.“ Als Episode behandelte Otto Gotsche die Liebe zwischen einer Deutschen und einem polnischen Zwangsarbeiter in seinem Bodenreform-Roman *Tiefe Furchen*. Auffällig ist, wie unterschiedlich in beiden Texten die Schuldfrage entschieden wird. Während bei Reimann die Erzählinstanz sich mit der Protagonistin identifiziert und deren Liebe als Zeichen für die Existenz eines anderen, besseren Deutschland sieht, wird bei Gotsche die Schuld für die Hinrichtung des polnischen Zwangsarbeiters nicht dem nationalsozialistischen Terror, sondern der Frau gegeben: „Das Weib, die Trümpel war schuld [...]“, heißt es kurz und bündig bei Gotsche (1975: 42).

Literatur, wie Greiner (1983: 237) schreibt, insbesondere an Texten interessiert, die Gegenstand von Reglementierungsversuchen seitens der Herrschenden geworden waren.

Zwar wurden Texte Brigitte Reimanns wie auch die Schriftstellerin selbst Gegenstand von reglementierenden Eingriffen, wie in Kapitel 4 gezeigt wird, doch hat sie derartige Konflikte nicht an die Öffentlichkeit getragen. Ihre spektakuläre Auseinandersetzung mit der Staatssicherheit im Jahre 1958⁴² war schnell in Vergessenheit geraten bzw. außerhalb der DDR erst gar nicht bekannt geworden.

Für die vergleichsweise geringe Beachtung, die das Werk in der Rezeption fand, mag auch verantwortlich sein, was sich generell für die Arbeit von Schriftstellerinnen feststellen lässt und insbesondere für Brigitte Reimann gilt: dass das Interesse am Werk einer Schriftstellerin hinter dem an ihrem Leben zu verblassen droht. Dies zeigte sich z.B. an Reaktionen auf die — als Publikation nur zu begrüßende — weitgehend ungekürzte Herausgabe der Tagebücher der Autorin. So meinte Marcel Reich-Ranicki diese gegen das literarische Werk ausspielen zu müssen, indem er davon sprach, sie seien ein eigenständiger Roman, vielleicht das wichtigste Stück DDR-Literatur überhaupt⁴³. Die Abwertung des Werks zeigte sich auch an schnell geschriebenen und auf den Markt geworfenen Biographien wie der von Barbara Krause (1994), deren Genrebezeichnung „Biographischer Roman“ für sich spricht⁴⁴.

Ein wichtiger Grund für die vergleichsweise geringe Beachtung, die das Werk Brigitte Reimanns fand, dürfte auch darin zu suchen sein, dass in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung bei der Kanonisierung von Autoren und deren Werk einer reflektierenden Prosa größeres Gewicht beigemessen wird als Texten, in denen statt eines Nachdenkens über Menschen und Konflikte diese erzählt werden. Nicht von ungefähr sind es Namen wie Franz Fühmann, Heiner Müller, Volker Braun und Christa Wolf, die z.B. von Emmerich bei seinen Kanonisierungsbemühungen um eine Literaturgeschichte der DDR hervorgehoben werden. Explizit wird aus den genannten Gründen die Abwertung der Erzählerin Brigitte Reimann bei Hauser (1994: 243) formuliert:

⁴² Brigitte Reimann hatte 1957 eine Verpflichtungserklärung als GI „Caterine“ unterzeichnet, sich aber geweigert, dem MfS Informationen über Kollegen zu liefern. Erpressbar wurde sie nach der Verhaftung ihres Ehemanns am 8.12.1957 wegen Widerstands gegen die Staatsgewalt. Um ihm zu helfen, schrieb sie zwei Berichte, in denen sie der Stasi keine neuen Informationen lieferte. Als die Vertreter des MfS wiederholt ablehnend auf die Versuche der Autorin reagierten, die Zusammenarbeit zu beenden, teilte diese den Vorgang dem Schriftstellerverband mit. Infolge ihrer öffentlichen Dekonspiration kam Brigitte Reimann 1958 von ihrer Verpflichtung frei. Doch wurde sie zuvor verhört, erkennungsdienstlich behandelt und mit Haft bedroht. Vgl. dazu u.a. die Tagebucheinträge in Reimann (1997) sowie Bonner (1998b) und Schreyer (2000).

⁴³ Zitiert nach dem Begleittext zur Video-Ausgabe von Kasten (1999).

⁴⁴ Vgl. dazu ausführlich Bonner (1995).

[...] wenn die Stille des Alleinseins sich drohend ausbreiten könnte, erzählt Reimann Geschichten aus früheren Zeiten, berichtet Erinnerungen. Die „Zungenfertigkeit“ schlägt sich auf der Erzählebene nieder, fast hektisch wird Anekdote an Anekdote gereiht; kaum eine Mußezeit für die Protagonistin, sich nach-zu-denken.⁴⁵

Brigitte Reimann war vor allem eine Erzählerin. Auch wenn sie nicht immer der Gefahr entgehen konnte, ins Kitschige abzugleiten, liegen hier ihre unbestreitbaren Vorzüge als Schriftstellerin. Insbesondere *Franziska Linkerhand* bordet über von einer Fülle von Geschichten⁴⁶. Im Erzählen-Können und der zu Grunde liegenden Fähigkeit, Kontakte zu Anderen herzustellen und ihnen zuzuhören, sah die Autorin selbst ihre große Stärke. In einem Brief vom 5.4.1972 stellte sie fest, dass sie

[...] immer voller Neugier, geradezu Gier auf Menschen war, mir tausend Beichten und Lebensgeschichten angehört habe. Herrje, und wieviele Leute kamen zu mir in die Wohnung, von der verklemmten Oberschülerin bis zum Fremdenlegionär, und packten ihre Sorgen aus [...]. (Reimann 1995: 172)

Diese Lebensgeschichten wurden Teile der Texte, die Brigitte Reimann schrieb und in denen sie aus dem Alltag in der DDR erzählte und mit *Franziska Linkerhand* einen wichtigen Roman schrieb, zu einem Zeitpunkt, als sich viele ihrer Kollegen in Mythen und Historie zurückzogen⁴⁷. Sie schwankte dabei zwischen Selbstzensur und dem Mut, Tabuthemen anzusprechen und somit Gefahr zu laufen, für die Schublade zu schreiben, wie es ihr früher mit einigen

⁴⁵ Überraschend ähnlich, doch ohne die von Hauser vorgenommene negative Bewertung, sah Brigitte Reimann selbst den Unterschied zur Prosa Christa Wolfs, wie aus einem Brief vom 26.6.1972 zu *Geschlechtertausch* hervorgeht: „[...] hab schönen Dank dafür, daß Du mir die Geschichte („Geschichte“ sage ich nur aus Gewohnheit; bei Dir tendiert ja alles zum Essay, und mir fällt kein Gattungsbegriff für diese Denkerzählungen ein) gegeben hast [...].“ (Reimann / Wolf 1993: 149)

⁴⁶ Dem Leser kommt manchmal das Aufzeigen historischer Zusammenhänge im Erzählen persönlicher Schicksale als Überstrapazieren von zufälligen Koinzidenzen vor. Doch erweisen sich diese überraschend häufig als biographisch authentisch. Z.B. erinnert sich Franziska Linkerhand daran, einer ihrer Mitschüler, der sie als FDJ-Funktionär beim Abzeichen für gutes Wissen geprüft hatte, sei später Vorsitzender der Jungen Union in der Bundesrepublik geworden (FL 171). Tatsächlich war Egon Klepsch Mitschüler von Brigitte Reimann gewesen.

⁴⁷ Margret Eifler (1976: 101) betont, wie sich *Franziska Linkerhand* gerade durch die Darstellung des Alltags von der anderen zeitgenössischen Literatur in der DDR absetzt: „In ihrer Sicht des sozialistischen Daseins scheut sich die Autorin nicht davor, die Erstarrung im politischen Lebensgefühl aufzudecken [...]. Und wie sie das etablierte Bewußtseinsgefüge im sozialistischen System kritisch nachzeichnet, so dokumentiert sie soziale Mißstände und zwischenmenschliche Beziehungen ebenfalls ohne verschönernde Beschreibung. Ihre Darstellung übertrifft dabei an Lebensechtheit alle anderen Romane ihrer Zeit.“

ihrer Texte ergangen war. Diese Arbeit versteht sich auch als einen Versuch der Behinderung einer Kanonisierung von DDR-Literatur, die das Werk der Erzählerin Brigitte Reimann wieder in das Schubfach nicht lesenswerter Literatur verbannen möchte.

2. Autoren der Nachkriegsgeneration in Selbstzeugnissen

Bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt, in den 50er und 60er Jahren, haben sich viele Autoren, die in der DDR in den fünfziger Jahren zu schreiben bzw. veröffentlichen begannen, prononciert als Vertreter einer Generation verstanden. So auch Brigitte Reimann (1963c: 9), geboren 1933, in einem Interview aus dem Jahre 1963: „Ich glaube, daß die Seele des Künstlers, oder wie man unser Inneres nennen will, genug Raum hat, um für viele Menschen zu sprechen — vor allem für die eigene Generation. Wenn ich mit meiner Generation lebe, werde ich das denken und fühlen, was auch andere bewegt...“¹ Schwierigkeiten bereitet allerdings die Frage, wie die Generation zu definieren sei, der sich diese Autoren zugehörig fühlen. In auffälliger Weise stehen stets der eigene Jahrgang und / oder das eigene Geschlecht im Zentrum des Bestimmungsversuchs. Beides findet sich bei Günter de Bruyn, Jahrgang 1926 (1991: 109): „Als wir aus dem Krieg heimkamen, verbanden uns die Lebensschwüre, die wir getan hatten, zu denen vor allem die pazifistischen gehörten. Aber schon bei denen, die bloß zwei, drei Jahre jünger waren, die nicht mehr Soldat haben sein müssen, war das anders. Sie konnten sich leichter in die neuen Verhältnisse fügen.“ Abgesehen davon, dass der letzte Satz kaum zutreffen dürfte, setzt hier de Bruyn die männliche Hälfte für die ganze Generation, um gleichzeitig nur zwei Jahre Jüngere bereits einer anderen Generation zuzuordnen. Ähnlich eng fasst der 1934 geborene Werner Bräunig² seine Generation im Jahre 1964, indem er sie auf die Jahrgänge 1932 bis 1934 begrenzt. Er schreibt über den Protagonisten seines im Entstehen begrif-

¹ Die Bedeutung der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation betonen u.a. Christa Wolf, geboren 1929 (1993a: 22), Franz Fühmann, Jahrgang 1922 (1992: 153; 200), der im selben Jahr geborene Günter Deicke (1987), die 1931 geborene Elisabeth Schulz-Semrau (1988: 595) oder Irmtraud Morgner (1984: 399), Jahrgang 1933.

² Bräunig (1964: 3). Vor dem Abdruck des ersten Kapitels aus seinem Roman, der zu diesem Zeitpunkt noch den Arbeitstitel *Der eiserne Vorhang* trägt, findet sich auf den Seiten 3—4 ein Brief des Autors an die Redaktion der Neuen deutschen Literatur, dem das obige Zitat entnommen ist.

fenen Romans: „Der Held, das ist die Generation der heute Dreißigjährigen. [...] Die heute Dreißigjährigen erlebten den Faschismus als Kinder, Nachkriegsereignisse und die Spaltung Deutschlands als Jugendliche, unseren Aufbau erlebten sie als junge Männer und junge Frauen. Sie waren 1945 elf, zwölf und dreizehn Jahre alt. Es ist meine Generation, und aus Erlebnis und Beobachtung weiß ich, daß sie sich von den um fünf Jahren Älteren genauso merklich unterscheidet wie von den nur um fünf Jahre Jüngeren.“ Auch Helmut Hauptmann (Jahrgang 1928) bestimmt seine Generation sehr eng um das eigene Geburtsdatum herum, wenn er ihr in seinem Redebeitrag auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongress 1954 die Jahrgänge 1925—1928 zuordnet³. Die Tendenz zu einer sehr engen Fassung des Generationsbegriffs findet sich auch in der Literaturwissenschaft, wenn Therese Hörnigk in einem Gespräch mit Christa Wolf die Generation der Autorin (Wolf 1989: 10) als die der um 1930 Geborenen beschreibt.

Wenn einerseits von einer Generation gesprochen wird, andererseits diese in scheinbarem Widerspruch dazu auf einige wenige Jahrgänge bzw. das eigene Geschlecht beschränkt wird, so wird der Generationsbegriff offenbar als Metapher verwendet, mit der diese Autoren über sich selbst sprechen, wobei die persönliche Erfahrung als kollektive in Abgrenzung von der Älterer wie auch Jüngerer verstanden wird. Der metaphorische Sprachgebrauch steht dabei in einer langen Tradition, stammt doch das Wort „Generation“ selbst aus dem Wörterbuch erblasster Metaphern⁴, wobei der lateinische Begriff „generatio“ die ursprüngliche Bedeutung des indogermanischen Wortstamms, die Vorstellung eines männlich verstandenen Zeugungs- und Schöpfungsprozesses, am deutlichsten aufbewahrt⁵. Angesichts der metaphorischen Verwendung des Generationsbegriffs und seiner eigenen metaphorischen Herkunft, scheint es sinnvoller, nach dem Gehalt der Metapher zu fragen, anstatt den Begriff in seiner umgangssprachlichen Bedeutung wörtlich nehmend auf ganze Jahrgänge zu beziehen, um anschließend den Autoren vorzuwerfen, wie dies bei Jäger (1994: 40) in der

³ Vgl. Hauptmann (1956: 114): „Dies ist wohl ein bedeutendes Problem für den größten Teil jener Generation, die 1945 16, 18, 20 Jahre alt war, zu der ich auch gehörte [...].“

⁴ Vgl. Bilstein (1996: 166): „Aus dem Wörterbuch erblaßter Metaphern stammt auch der Begriff ‚Generation‘ selbst: Er ist metaphorischer Herkunft. Geht man nämlich in der Geschichte des Wortes Generation immer weiter zurück, dann wird man vom lateinischen ‚generatio‘ zum lateinischen ‚genus‘, von dort ins Griechische zu den Nomina ‚genea‘ und ‚genos‘ sowie den Verben ‚genuao‘ und ‚gignomai‘ bzw. ‚ginomai‘ geführt. Man bewegt sich dabei innerhalb einer Wortfamilie, zu der auch die lateinisch-stämmigen Wörter Genius und Genitiv, Natur und Nation sowie die germanisch-stämmigen Wörter Kind und König gehören. Bei ihnen allen geht es um Abstammung, und sie alle lassen sich zurückführen auf den indogermanischen Verbalstamm ‚*gen‘, der ursprünglich wohl ‚erzeugen‘, ‚gebären‘, ‚hervorbringen‘ bedeutet hat, also deutlich transitiv und produktivistisch gemeint gewesen ist.“

⁵ Auf das männliche Selbstverständnis des Schöpfungsprozesses wird noch zurückzukommen sein.

Auseinandersetzung um Christa Wolf geschieht, sie wollten „[...] [s]ich in einer Generation gemeinsamer Gestimmtheit verstecken [...]“

Die Versuche der Autoren, ihre eigene Generation zu definieren, gehen immer wieder vom Grunderlebnis Faschismus und zweiter Weltkrieg aus, dem sowohl zeitlich als auch von der Bedeutung her die Zeit der Neuordnung nach 1945 nachgeordnet wird, wie es am prägnantesten bei Fühmann (1992: 153) formuliert ist: „Meine Generation ist über Auschwitz zum Sozialismus gekommen.“ Ähnlich von der Substanz her äußert sich der 1925 geborene Helmut Preißler (1965: 19/20): „Meine großen Jugenderlebnisse waren Krieg, Faschismus und Zusammensturz; zerschlagene Menschen, zerschlagene Städte; waren Gefangenschaft und die Berichte vom Nürnberger Prozeß. Mein großes furchtbares Jugenderlebnis war das Bewußtwerden der Unmenschlichkeiten, begangen von meinesgleichen, geduldet und verschuldet von ihnen und auch von mir.“⁶

Der wiederholt zu beobachtende Versuch, die eigene Generation einerseits über den Jahrgang, andererseits über ein prägendes Grunderlebnis zu definieren, entspricht weitgehend dem historisch-soziologischen Generationsbegriff, wie er bereits 1928 von Karl Mannheim geprägt wurde. Der von ihm in Analogie zum Klassenbegriff konzipierte Generationenbegriff ist durch objektive Merkmale (gemeinsame Zugehörigkeit zu einer Altersgruppe: „Generationenlagerung“), durch Objektivität und Subjektivität verbindende Merkmale (gemeinsame Betroffenheit durch bestimmte historische Konstellationen und Ereignisse: „Generationszusammenhang“) sowie durch ausschließlich subjektive Merkmale bestimmt (gemeinsame Orientierungs- und Handlungsmuster: „Generations-einheit“). Entscheidend für das Mannheimsche Generationskonzept ist so die subjektive Zugehörigkeit zu einer Erlebnisgemeinschaft, womit eine Generation im Gegensatz zum alltäglichen Sprachgebrauch stets nur von einem Teil bestimmter Jahrgänge gebildet wird⁷. Wenn die subjektiven Kriterien stärker als die

⁶ Ähnlich äußern sich z.B. Christa Wolf (1965: 13), Günter Deicke (1987: 643) und Elisabeth Schulz-Semrau (1988: 595): „Zunächst sehe ich mich als Vertreterin der häufig apostrophierten Kriegsgeneration. 1931 in Königsberg geboren, habe ich als Kind, als Halbwüchsige den Faschismus in seinen Alltagswirkungen, in seinen unmenschlichen Folgen für das individuelle Verhalten erlebt. Nach 1945 stand ich zusammen mit Angehörigen meiner Familie vor der Notwendigkeit, geographisch, geistig und emotional eine neue Heimat zu finden. Deshalb würde ich mein Grunderlebnis nicht nur in der Zeit des Faschismus sehen, sondern ebenso im Hineinwachsen in die antifaschistisch-demokratische Ordnung, schließlich der Beginn dieses Staates.“

⁷ So sieht es auch Christa Wolf (1989: 11): „Eigentlich kann ich gar nicht von der ganzen Generation sprechen; ich spreche von dem Teil, der eine ähnlich geistig-politische Entwicklung hatte wie ich.“ Vgl. dazu Liebau (1997: 23): „Im öffentlichen Sprachgebrauch findet sich demgegenüber in der Regel ein radikal vereinfachtes Verständnis historischer Generationen; die bis heute alltäglichen Begriffsverwendungen, in denen komplette Altersgruppen unter ein Etikett gebracht werden — die Kriegs-, die Nachkriegs-, die Wohlstands-, die 68er, die Krisengeneration etc. — sind aber prinzipiell zu pauschal. Sie schließen, so könnte man mit Mannheim sagen, aus der Generationenlagerung unmittelbar auf die Generation selbst.“

objektiven wiegen, muss angesichts derart erschütternder Ereignisse wie nationalsozialistische Diktatur und zweiter Weltkrieg der Teilhabe an einer bestimmten Erlebnisgemeinschaft Vorrang vor der Zugehörigkeit zu bestimmten Geburtsjahrgängen eingeräumt werden, wie es auch Stephan Hermlin (1983: 446) feststellt: „Die ganze Hitlerei hat uns durcheinandergewirbelt, auch in der Frage der Generationen, und natürlich auch der Zusammenbruch des Faschismus, das Neuerwecken von Menschen, die bis dahin in anderen Berufen gesteckt hatten oder die Soldaten gewesen waren und ihre eigentliche Entwicklung, ihre politisch-künstlerische Entwicklung, erst nach 1945 wirklich beginnen konnten [...].“

Im Folgenden sollen autobiographische Aussagen von Autoren zusammengefasst werden, die zunächst gemeinsame Orientierungs- und Handlungsmuster hinsichtlich der Konsequenzen aufweisen, die sie aus dem gemeinsamen Grunderlebnis Nationalsozialismus und Krieg für ihre Haltung zu der im Osten Deutschlands im Aufbau befindlichen Neuordnung zogen. Dabei soll im Sinne der Betonung subjektiver Merkmale auf starre objektive Kriterien wie die Zugehörigkeit zu bestimmten Jahrgängen verzichtet werden⁸. Wie sich zeigen wird, kann die 1929 geborene Christa Wolf aufgrund der spezifischen Weise der Verarbeitung ihrer Erfahrungen zu ähnlichen Konsequenzen kommen wie der bereits 1922 geborene Franz Fühmann. Doch soll das Geburtsdatum nicht ganz außer Acht gelassen werden⁹. Es sollen Selbstzeugnisse von Autoren herangezogen werden, die nach dem Krieg zu schreiben und publizieren beginnen und deren Adoleszenz bzw.

⁸ Siehe hierzu auch Richter (1986: 13/14): „Dabei muß gerade die Unschärfe des Begriffs produktiv gemacht werden. Generationsgrenzen werden im allgemeinen nicht scharf und nicht nur nach dem Geburtskalender gezogen werden können. Ihre Bestimmung wird dialektisch erfolgen müssen und eben dadurch produktiv werden. Keine Frage, daß die vielen Autoren, deren Kindheit und Jugend in die Zeit der faschistischen Herrschaft und des zweiten Weltkrieges fiel, durch gewichtige gemeinsame Erfahrungen zu einer Generation verbunden sind. Allen Nachgeborenen gegenüber, die sich diese Erfahrung nur aus zweiter oder dritter Hand vermitteln lassen können, bilden sie eine einheitliche Generation. In sich selbst aber stellt sie doch eine höchst uneinheitliche Versammlung dar, die sich sofort aufzulösen beginnt, wenn man ihr mit der Frage naht, was denn aus dieser Erfahrung im Einzelnen literarisch geworden ist und werden konnte.“

⁹ Autoren wie der bereits 1912 geborene Erwin Strittmatter, dem z.B. für Brigitte Reimann nachweislich ihrer Tagebücher aufgrund seines Alters und seiner Position im Schriftstellerverband bereits eine — zeitweilig problematische — Vaterrolle zukam, sollen daher hier nicht aufgenommen werden. Siehe im Gegensatz dazu Emmerich (1994b: 177; 1994d: 212), der die verschiedenen Schriftstellergenerationen in der DDR ausschließlich nach dem Zeitpunkt der Aufnahme der literarischen Tätigkeit definiert, damit aber Hermlin (Jahrgang 1915) der ersten, den älteren Strittmatter dagegen der zweiten Schriftstellergeneration in der DDR zuordnet. An anderer Stelle räumt Emmerich (1996: 145) allerdings dem Geburtsdatum größeres Gewicht ein, wenn er von Dieter Noll als Vertreter einer Gruppe von Autoren spricht, die um 1930 geboren, ihre Kindheit und Jugend im Dritten Reich verbracht hatten, in der DDR erwachsen wurden und Ende der 50er Jahre zu publizieren begannen.

Jugend noch in die Zeit des Nationalsozialismus und der ersten Nachkriegsjahre fällt, wobei für sie die Erfahrungen der ersten Phase, gesehen aus der Perspektive der zweiten, zum prägenden Grunderlebnis werden. Man könnte dementsprechend einerseits von Autoren der Kriegsgeneration sprechen, insofern als die Kriegserfahrung für sie das entscheidende Grunderlebnis darstellt, andererseits von Autoren der Nachkriegsgeneration, da sie erst nach dem Krieg zu schreiben bzw. publizieren beginnen. Da hier aber von einer Generation schriftstellerisch Tätiger die Rede sein soll, wird entsprechend dem Zeitpunkt des Einsetzens literarischer Tätigkeit von Autoren der Nachkriegsgeneration gesprochen werden. Wenn die Erfahrungen dieser Autoren anhand von Selbstzeugnissen nachgezeichnet werden, wird eine Antwort auf die Frage nach dem Inhalt der Generationseinheit und damit nach dem Gehalt der Generationsmetapher gesucht. Gleichzeitig sollen mit der Erhellung des subjektiv-historischen Hintergrundes Fragestellungen für die Textanalyse gewonnen werden. Die hier verwendeten Selbstzeugnisse entstammen zeitgenössischen Briefen, Tagebuchaufzeichnungen, Dokumenten, späteren Erinnerungen in Interviews und autobiographischen Texten¹⁰. Sie beziehen sich, der Fragestellung entsprechend, schwerpunktmäßig auf das erste Nachkriegsjahrzehnt. Es wird dabei in Kauf genommen, dass Äußerungen, die in unmittelbarer Reaktion auf das Erlebte entstanden, neben andere zu stehen kommen, die in der Rückschau des erinnernden Ichs zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt fielen. Es wird erwartet, dass Aussagen aus unterschiedlicher Perspektive einander korrigieren, dass von dem Druck der jeweils herrschenden öffentlichen Meinung geprägte Sehweisen einander ergänzen. Es wird sich aber auch erweisen, dass bestimmte Sichtweisen über Jahrzehnte und sich ändernde gesellschaftliche Verhältnisse hinweg erstaunlich konstant bleiben.

Bei der Nachzeichnung der Erfahrungen dieser Autoren muss auf eine chronologische Vorgehensweise verzichtet werden. Einzelne und in sich widersprüchliche Momente müssen analytisch voneinander getrennt werden, so dass hier zum Teil nacheinander dargestellt wird, was sich gleichzeitig vollzog.

2.1. Generationszugehörigkeit als Versteckspiel?

Vorab soll ausführlicher auf den von Jäger (1994: 40) gegen Christa Wolf erhobenen Vorwurf eingegangen werden, das Berufen auf eine bestimmte

¹⁰ Die Auswahl der hier zusammengestellten Selbstzeugnisse kann angesichts der Fülle der in den letzten Jahren erschienenen Erinnerungen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Dass der eine oder andere Text keine Berücksichtigung gefunden hat, kann z.T. daran liegen, dass er sich als wenig ergiebig erwies. Dies gilt z.B. für die Erinnerungen von Hermann Kant (1991) und Wolfgang Schreyer (2000).

Generationszugehörigkeit bedeute ein Sich-Verstecken, sei Ausdruck der Schwierigkeit, „ich“ zu sagen. Dieser Vorwurf beruht u.a. auf der explizit formulierten Prämisse, die Autorin habe dieses Argument erst ab den siebziger Jahren verwendet. Doch wie aus den oben angeführten Autorenäußerungen hervorgeht, wird die Generationszugehörigkeit von vielen Autoren bereits in den 50er und 60er Jahren hervorgehoben¹¹. Dem Datum kommt dabei Gewicht zu, denn in diesen Jahren bedeutete die Betonung der Generations- anstelle der Klassenzugehörigkeit kein Verstecken, sondern vielmehr ein Hervortreten, das Kritik provozierte, zumal das Hervorheben der Generationszugehörigkeit implizit die Existenz eines Generationskonflikts unterstellte. Dies lässt sich u.a. anhand eines Interviews mit Brigitte Reimann aus dem Jahre 1963 zeigen. Während Reimann die Bedeutung der Generationszugehörigkeit betont¹², meldet ihr Gesprächspartner Klaus Steinhaufen (Reimann 1963c: 9) umgehend Kritik an: „Ich bin etwas skeptisch gegenüber dem verallgemeinernden Generationsbegriff. Er taucht in letzter Zeit häufig auf.“ Und auf Reimanns Betonung der Gemeinsamkeiten innerhalb einer Generation hin entgegnet er: „Ja, es gibt auch starke Unterschiede, stärkere oft als den Altersunterschied zu anderen Generationen.“ Dementsprechend muss Hans Richter (1986: 7) noch 1986 feststellen, in der DDR-internen Publizistik zur Literatur der Deutschen Demokratischen Republik sei von Generationen bislang nur sehr zögernd und beiläufig oder ausnahmsweise gesprochen worden. Das Benennungsverbot des so deutlich vorhandenen Generationskonflikts zeigt sich bei Richter (1986: 12) im Kommentar zu einem Zitat von Fühmann, in dem dieser den Konflikt beim Namen nennt: „Was Fühmann da in sozusagen enthusiastisch-aufgeregter Sprechweise vorträgt, sollte niemand als Ausdruck blanker Wirklichkeitsverkennung abtun wollen. Aus dem Gang der Geschichte unvermeidlich folgende Generationsunterschiede können auch im Sozialismus Konfliktstoff liefern, und dafür gibt es Beweise genug. Sie alle zusammen bilden aber noch keinen zureichenden Grund für die absolute These, daß es auch da *den* Generationskonflikt¹³ gebe.“

¹¹ Vgl. dazu auch das Gewicht, das Christa Wolf in ihrer frühen Prosa der Generationszugehörigkeit ihrer Protagonisten beimisst, so in der *Moskauer Novelle* (1961) und in *Der geteilte Himmel* (1963).

¹² Es handelt sich dabei um den zu Beginn dieses Kapitels wiedergegebenen Interviewauszug. Siehe auch den Tagebucheintrag Brigitte Reimanns (1997: 357) vom 28.10.1963, in dem es heißt: „Am Vormittag ein schönes Gespräch mit Lewerenz. [...] Thema: immer mal wieder das Generationsproblem, das es offiziell nicht gibt.“

¹³ Der Eiertanz um den Generationskonflikt lässt sich auch bei Deicke (1972: 37) verfolgen: „Es gibt in unserer Gesellschaft keinen Generationskonflikt, das wird mir bei jedem Gespräch gerade mit Volker Braun immer wieder bewußt, aber jede Generation hat ihre eigenen Probleme, die man nicht einfach vom Tisch wischen darf.“ Noch Jahre später hat für denselben Autor (Deicke 1987: 646) das Benennungsverbot für den Begriff Bestand, auch wenn er inzwischen beschrieben werden darf: „Spannungsverhältnisse: manchmal offen ausgetragen, manchmal versteckt, häufig ganz geleugnet als dem Sozialismus wesensfremder Widerspruch, — der aber merkwürdigerweise immer wieder hervorbricht.“

2.2. Momente der Bindung an die neue Ordnung

Keineswegs erfolgte das Hineinkommen in die neue Ordnung übergangslos, wie es Hörnigk (Wolf 1989: 10) behauptet. Der sowjetischen Besatzungsmacht wird zunächst mit Ablehnung gegenübergetreten, die von rassistischer Überhebungs geprägt ist. „[I]ch entsinne mich, wie wir im Frühjahr 1945, als Flüchtlinge in Scheunen und Dachböden hausend, also verwahrlost, die siegreichen sowjetischen Truppen als Barbaren sahen, von denen wir uns genüßlich erzählten, daß sie ihre Kartoffeln, um sie zu waschen, im Wasserklosett hinunterspülten — ausgerechnet in Mecklenburg, wo es 1945 in den Dörfern nur vereinzelt Wasserklosetts gab.“ (Wolf 1994a: 329) Auch für die 14-jährige Brigitte Reimann versteht es sich von selbst, dass sich eine anständige Deutsche nicht mit Russen einlässt. Am 28.6.1947 schreibt sie (Reimann 1995: 8/9) an ihre Freundin Veralore Schwirtz: „Eben waren wir wieder im Kanal. Es waren viele Russen da. Ein paar hatten sich deutsche Weiber geholt und sind mit ihnen im Kahn vor uns rumgekutscht. Plötzlich sprangen sie alle ins Wasser und ließen die Mädchen allein (die haben sich übrigens schändlich benommen und sich immer mit den Russen geknutscht).“ Dann sprangen die Soldaten ins Wasser, deutsche Jugendliche versuchten, den Kahn umzukippen: „Die Schanddirnen quietschten immer doller und die Russen kamen nicht zu Hilfe. Je mehr die Weiber jammerten, desto mehr hetzten wir gegen die Russenliebchen.“

Nicht nur der Besatzungsmacht, auch der sich herausbildenden neuen Gesellschaftsordnung, ihrer Ideologie und ihren Organen wird zunächst mit Vorbehalt begegnet. „1945 war ich sehr weit davon entfernt, mich an etwas zu binden, was mit Sozialismus zu tun hat, ich wußte ja auch nichts davon [...]“, erinnert sich Christa Wolf (1993a: 21). 1947 hatte Brigitte Reimann (1995: 7) an ihre Freundin im Westen geschrieben: „Stell Dir vor, Ulla Sch. ist als einzige in der Klasse in der F.D.J.!“ Häufig geht der Zuwendung zur neuen Ordnung eine religiöse Phase voraus. „Ich hatte dann eine kurze, sehr intensive Phase eines Versuchs mit dem Christentum. Das ging nicht [...]“, berichtet Christa Wolf (1993a: 21)¹⁴. Doch angesichts des durch Zusammenbruch und allmähliche Erkenntnis der nationalsozialistischen Verbrechen ausgelösten Schocks vermag der Glaube auf Dauer keinen Halt zu geben. 1950 schreibt die mittlerweile 17-jährige Brigitte Reimann (1995: 46) an ihre Freundin: „Wer mit offenen Augen das Elend sieht, das seit Jahrtausenden über der Menschheit liegt, der kann nicht

¹⁴ Ähnlich Hermann Kant (1990: 59/60) über seine Zeit in polnischer Kriegsgefangenschaft: „Wenn man 18 oder 20 ist, dann sucht man einen Halt, man sucht etwas, das richtig sein könnte. Da habe ich auch über Christliches nachgedacht, schon deshalb, weil einer meiner Mitgefangenen Pastor war.“ Vgl. dazu auch, wie die 14-jährige Brigitte Reimann (1995: 5) ihrer kranken Freundin zum Beten rät: „Versuche, ganz fest zu glauben! Ich weiß aus eigener Erfahrung, daß das zuerst sehr, sehr schwer ist, aber ich meine, daß eine Kranke, die den ganzen Tag Zeit zum Grübeln hat, sich allmählich zum wahren Glauben durchringen kann.“

mehr an einen ‚Gott der Liebe‘ glauben. [...] denk nur mal, welche entsetzliche Dinge allein im letzten Krieg geschehen sind. Als da Tausende unschuldiger Kinder verbrannt, verstümmelt, grauenvoll hingemartert worden sind — in Bombennächten, KZs usw. — da hat kein Gott seine Schutzengel ausgeschickt.“

Die einsetzende Hinwendung zur neuen Ordnung ist über die allmähliche Erkenntnis des Ausmaßes der nationalsozialistischen Verbrechen vermittelt. Gesucht wird nach gesellschaftlichen Verhältnissen, die eine Wiederkehr des Faschismus ein für alle Mal unmöglich machen würden. Am ehesten scheint dies durch die sozialistische Neuordnung in der SBZ / DDR garantiert zu sein, wie es die KPD / SED in ihrem auf Herrschaftssicherung ausgerichteten antifaschistischen Diskurs¹⁵ behauptet. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang von Franz Fühmann (1992: 200) formuliert. „Ich bin gleich Tausenden andren meiner Generation zum Sozialismus nicht über den proletarischen Klassenkampf oder von der marxistischen Theorie her, ich bin über Auschwitz in die andre Gesellschaftsordnung gekommen.“ Ähnlich heißt es bei Erich Loest (1990: 127): „Er hatte, als er seine Mitgliedskarte [für die SED] bekam, kaum etwas von den Werken marxistischer Klassiker gelesen; wenige Broschüren tropften in eine Wüste von Unbildung. Er hatte eingesehen, daß der Faschismus die Welt in ein Blutmeer gestürzt hatte, und wollte friedlich aufbauen, das genügte.“¹⁶

Die Stärke der Bindung an die sich herausbildende gesellschaftliche Ordnung scheint dabei über den jeweiligen Maßstab vermittelt zu sein, den diese Autoren an die Bewertung des eigenen Verhaltens während des Nationalsozialismus anlegten. *Wo* z.B. Weltkriegsteilnehmer in Kriegsgefangenschaft waren, ob — verbunden mit intensiver Antifa-Schulung — mehrere Jahre in sowjetischer wie Franz Fühmann oder in polnischer wie Hermann Kant (Jahrgang 1926), oder aber nur kurze Zeit in amerikanischer wie z.B. Günter de Bruyn, konnte nicht ohne Konsequenzen für das Schuldbewusstsein bleiben. So erinnert sich Hermann Kant (1981b: 359): „Ich bin vier Wochen Soldat gewesen und vier Jahre in Gefangenschaft, und mit der Gefangenschaft habe ich wieder maßlos Glück gehabt. Denn ich bin an einen Ort gekommen, an dem der Krieg ohne alles Maß gewesen war. Das ehemalige jüdische Ghetto im ehemaligen Warschau. Dort war mein Lager. Wenn du nicht von blöder Stumpfe bist, wirst du an solchem Platz

¹⁵ Vgl. hierzu Hell (1997), insbesondere Kapitel 1, wo sie diesen Herrschaftsdiskurs als „antifascist narrative“ bezeichnet.

¹⁶ Vgl. dazu auch Christa Wolf (1993a: 21): „Und vor allen Dingen war es etwas — dann, als ich in die Partei eintrat —, von dem ich jahrelang fest überzeugt war, das war genau das Gegenteil von dem, was im faschistischen Deutschland geschehen war. Und ich *wollte* genau das Gegenteil.“ Oder Günter Kunert (1992: 99): „Sozialismus war die Alternative, um eine Wiederkehr von Faschismus, Terror, Krieg zu verhindern.“ Und schließlich, um nur einige Beispiele zu nennen, Reiner Kunze (1976: 55): „Aber die Beseitigung der sozialen Unterschiede, die für mich und für viele andere begonnen hatte, lief einher mit der Beseitigung des Furchtbaren, was in Deutschland oder durch Deutsche geschehen war, und mit sechzehn Jahren in die Partei einzutreten, die jetzt alles veränderte oder verändern würde, war nahezu selbstverständlich.“

vor Furcht vergehn, oder du wirst zu denken beginnen. Endlich oder wieder.“¹⁷ Günter de Bruyn (1974: 140), ebenfalls 1926 geboren, sieht das Glück seines Jahrgangs gerade darin, schuldlos geblieben zu sein: „Was sie auszeichnete, war, daß sie noch keine Gelegenheit hatten, schuldig zu werden. Sie hatten keinen Besitz verloren, keine berufliche Existenz, keine Familie, keine Machtposition, als jüngste, unterste Schicht der Militärsklaverei genossen sie die Befreiung von Uniformen und Waffen am meisten.“ Diese Auseinanderdifferenzierung der deutschen Kriegsmaschinerie und die Unterscheidung zwischen Reichswehr und SS¹⁸, die es de Bruyn ermöglichte, sich eher als Opfer denn als Täter zu sehen, war in polnischer oder sowjetischer Gefangenschaft im Angesicht der von Deutschen angerichteten Verwüstungen nur unter Mühen aufrecht zu erhalten. Nicht, dass er nicht als Wachsoldat in Auschwitz gewesen war, ist für Fühmann (1992: 195) die entscheidende Frage, sondern wie er sich verhalten hätte, hätte man ihn dorthin abkommandiert: „Gesetzt, du wärest nach Auschwitz kommandiert worden, was hättest du dort getan? Nein, sage nicht, die Frage sei unsinnig, da du ja eben nicht dort gewesen bist ... Gewiß, ein gütiges Geschick hat mich im Krieg (und auch davor) bewahrt, Grausamkeiten zu begehen; es ist nicht mein Verdienst, sie sind mir nicht befohlen worden. Ich brauchte auf keinen Wehrlosen zu schießen, kein Vieh wegzutreiben, kein Haus anzuzünden, weder Frauen noch Kinder abzuführen, keinen Obstbaum umzuhauen, bei keinem Verhör zu foltern und auch keines zu führen, nichts von alledem ... Aber wenn es mir befohlen worden wäre.“¹⁹

¹⁷ In sowjetischer Kriegsgefangenschaft waren z.B. die 1925 geborenen Herbert Otto (1965: 28/29) und Gerhard Zwerenz (1991: 81ff.), der 1928 geborene Günter Görlich (1965: 150) und der dem Jahrgang 1929 zugehörige Hans-Jürgen Steinmann (1965: 111/112), der hier stellvertretend zu Wort kommen soll: „In einem ehemaligen Konzentrationslager, das nun als vorläufiges Kriegsgefangenenlager diente, verbrachte ich die nächsten Monate, und auch das trug dazu bei, mich vieles erkennen zu lassen, wofür ich bislang blind gewesen war. Im August 1945 kam ich in die Sowjetunion, nach Kiew; als wir dort vom Bahnhof in unsere Unterkünfte marschierten, standen Kinder am Straßenrand und lachten und sangen: ‚Hitler kaputt!‘ Manche meiner gleichaltrigen Kameraden empörten sich darüber; ich empfand eher etwas wie Scham.“

¹⁸ Vgl. de Bruyn (1991: 105): „Ich kam im Lazarett mit SS-Leuten zusammen, die ganz offen, in entsetzlicher Weise über die Erschießung von Juden redeten. Es war gräßlich für mich. Vorher habe ich nichts gewußt oder nichts wissen wollen.“ Der Nachsatz lässt allerdings — wenn auch zurückhaltend — anklingen, dass auch de Bruyn sich nicht frei von Schuld fühlt. Siehe dazu weiter unten.

¹⁹ Im Folgenden führt Fühmann den Gedanken weiter aus; so schreibt er u.a. (1992: 197): „Nun gut, du warst nicht dort, du hast also auch nicht die Möglichkeit gehabt, dich als Held in die Flammen zu stürzen ... Du hast etwas anderes getan: du hast Auschwitz erhalten. Indem ich so brav und gut und ritterhaft hinter meinem Fernschreiber funktionierte, habe ich genau das getan, was man, daß Auschwitz funktionierte, von mir und meinesgleichen gewollt hat, und wir haben es so getan, wie man es gewollt hat ... Nicht jeder hat Kinder vergasen *sollen*“

Schuldgefühle können auch auf der Mitgliedschaft im BDM beruhen²⁰ oder darauf, als Kind Sätze rassistischen und nationalistischen Gehalts bedenkenlos aufgenommen zu haben. Christa Wolf (1994a: 325) fällt während eines Gesprächs über *Kindheitsmuster* „[...] der Spruch ein, den ich als Zehn-, Elfjährige gelernt hatte, den ich in diesem Buch zitiere und bis heute nicht vergessen kann: ‚Ich bin geboren, deutsch zu fühlen, / bin ganz auf deutsches Denken eingestellt. / Erst kommt mein Volk, dann all die andern vielen, / erst meine Heimat, dann die Welt.‘“ Dementsprechend formuliert Wolf (1993b: 41) in einem Lebenslauf aus dem Jahre 1955: „Bis 1945 besuchte ich die Grund- und Oberschule in meiner Heimatstadt. Ich war seit meinem zehnten Lebensjahr Mitglied des BDM. [...] Das Ergebnis meiner Auseinandersetzungen mit meinen eigenen falschen Anschauungen während des Faschismus und meinen Erlebnissen nach der Befreiung war mein Eintritt in die FDJ im November 1948.“

Die schockartige Konfrontation mit den nationalsozialistischen Verbrechen förderte Erlebnisse und Wahrnehmungen zutage, die verdrängt worden waren. Einerseits signalisierten diese jetzt erinnerten Wahrnehmungen bereits früher angelegte Distanz gegenüber dem Nationalsozialismus. Andererseits musste das Bewusstwerden der stattgefundenen Verdrängung, die es den älteren Vertretern dieser Nachkriegsgeneration ermöglicht hatte, weiter in Frieden mit dem System zu leben, zur Vertiefung des Schuldbewusstseins beitragen. Franz Fühmann (1992: 87/88) berichtet z.B. folgende „Kinogeschichte“: „Es muß 1943 gewesen sein, im Sommer, in Wien, [...] da zeigte die Wochenschau Bilder aus einem Konzentrationslager, und man sah drei Häftlinge mit dem Judenstern, die, offensichtlich Mitte irgendeiner Kette, einander langsam Steine zureichten ... Der Kommentator bemerkte, daß die Juden das erste Mal in ihrem Leben arbeiteten, was man ja auch an dem rasanten Tempo ihrer Bewegungen sehe, und das Publikum brüllte vor Lachen, und ich erstarrte, denn man sah Sterbende mit verlöschender Kraft die Arme ausstrecken und Steine von Sterbenden empfangen und Steine an Sterbende weitergeben.“²¹ Schuldgefühle über Verdrängtes verzeichnet auch Günter de Bruyn (1991: 105): „Meine Gedankenlosigkeit

²⁰ Angesichts salutierender junger Pioniere sieht sich die auch aufgrund ihres geringeren Alters mit weniger Skrupeln behaftete Brigitte Reimann (1997: 280) im Januar 1961 an ihre eigene „unrühmliche Vergangenheit“ im BDM erinnert. In einem Brief an Willi Lewin vom 11.8.1961 heißt es: „Ich war bei Kriegsende elf Jahre alt, ich hatte noch gelernt, mit erhobenem Arm zu grüßen und den schwarzen Schlips korrekt zu tragen — wenig mehr.“ (BRS 865, *Schriftverkehr 1960-1962*). Andererseits schreibt sie am 19.10.1959 an Günter Caspar: „Vielleicht kannst du dir nicht vorstellen, wie sehr und warum unsere grauenhafte Vergangenheit mich bedrückt und beschämt — noch heftiger beschämt, wenn ich sehen und hören muß, wieviele Menschen bei uns sie vergessen haben oder vergessen wollen ...“ (BRS 863, *Schriftverkehr 1959*).

²¹ Später kehrt Fühmann (1992: 163) noch einmal zur Kinogeschichte zurück: „Warum habe ich damals im Kino nicht gelacht? Diese Frage, obwohl ich sie bislang nicht beantworten konnte, ist richtig gestellt, und die Frage: Was hat dieses Entdecken der Zwangsarbeit Sterbender in dir bewirkt? ist es auch.“

damals ist mir heute unverständlich. Denn meine Erinnerungen an Berliner Straßen, in denen viele Juden lebten, sind sehr genau. Ich kannte das Scheunenviertel, hatte dort Juden mit Judenstern gesehen, aber ich kann mich nicht daran erinnern, daß mir aufgefallen wäre, daß sie plötzlich fehlten. Ich ging oft ins Kino in dieser Gegend, ich war noch in Berlin, als die letzten Juden verschleppt wurden, aber mir fiel nichts auf, ich dachte über nichts nach. Es ist unbegreiflich, aber so war es.“²²

Schuldgefühle²³ betrafen auch das Verhalten der Erwachsenen, der eigenen Eltern während der Zeit des Nationalsozialismus und in der Übergangsphase nach 1945. Denn diese hatten als teilweise überzeugte Parteimitglieder in den Reihen der NSdAP gestanden, sie waren als Soldaten an den Hitlerschen Eroberungsfeldzügen beteiligt gewesen, sie hatten keinen Widerstand geleistet, über die nationalsozialistischen Verbrechen geschwiegen; noch nach 1945 vertraten sie antisemitische Haltungen, sie konnten nicht akzeptieren, dass die Sieger den Deutschen teilweise mit gleicher Münze zurückzahlten, was diese in ihren Ländern angerichtet hatten.

Schuldgefühle empfand Fühmann (1984: 44) dafür, dass sein Vater Ortsgruppenleiter der NSdAP gewesen war. Sarah Kirsch (Ingrid Bernstein) nimmt später den Vornamen Sarah auch aus Protest gegen den eigenen Vater an, der das Radio abstellte, wenn etwas von Kálmán gespielt wurde, denn der war Jude gewesen²⁴.

²² Vgl. dazu auch die Erinnerungen des 1935 geborenen Heinz Czechowski (1991: 178): „Als ich von Auschwitz und Buchenwald hörte oder im Kino den Rauchpilz von Hiroshima sah, verstand ich auch die Bilder, die sich mir bereits in der Kindheit eingepägt hatten: die Kolonnen zur Arbeit gepreßter Frauen, die Gesichter der Gefangenen hinter einem Stacheldrahtzaun, die Männer und Frauen mit dem gelben Stern am Mantel, die einem hin und wieder in den Straßen Dresdens begegneten.“

²³ In der Rückschau späterer Jahre verstärkte sich allerdings der Eindruck, die neue Macht habe die Schuldgefühle bewusst genutzt, um die Vertreter dieser Generation an sich zu binden: Für die Mitarbeit am Aufbau der neuen Gesellschaft wurde Absolution von Schuld zugesagt, wie es z.B. Christa Wolf (1989: 11) beschreibt: „Uns wurde dann ein verlockendes Angebot gemacht: Ihr könnt, hieß es, eure mögliche, noch nicht verwirklichte Teilhabe an dieser nationalen Schuld loswerden oder abtragen, indem ihr aktiv am Aufbau der neuen Gesellschaft teilnehmt, die das genaue Gegenteil, die einzig radikale Alternative zum verbrecherischen System des Nationalsozialismus darstellt.“ Ähnlich beschreibt es Loest (1990: 126): „Sein Vater war Eisenwarenhändler, er selbst war Jungvolkführer und Reserveoffiziersbewerber gewesen — jetzt bist du für uns, sagten sie, arbeitest mit uns, was sollen die alten Geschichten.“ Auch Fühmann (1984: 45) benennt das Erlösung verheißende Versprechen: „[...] aus Schicksalsgefährtschaft verfluchter Vergangenheit und Jammergefährtschaft über trostloses Heute zu Aktionsgefährtschaft des Menschheitsmorgens. — Wir, die von den Völkern Verfluchten; und damals begriff ich je die Märchen: Der aus dem Wolfssein erlöste Held.“

²⁴ Vgl. dazu wie auch im Folgenden Wagener (1989: 6), der fortfährt: „Dabei war es im Dritten Reich schwer für den Vater gewesen, den Ariernachweis zu erbringen. ‚Aber es ist ihm gelungen‘, sagte Kirsch in einem Interview, ‚obwohl ja Bernstein auf Jüdisches hindeutet und, wie ich später aus den Familienpapieren entnahm, so mancher David dabeigewesen ist.“

Während des Krieges hatte ihr Vater wie so viele andere die deutschen Eroberungen auf einer Landkarte mit bunten Nadeln abgesteckt. Den komplizierten Übergang der ehemaligen Herrenmenschen aus der Eltern-generation in die neue Ordnung beobachtet auch Uwe Johnson (1992: 28): „Wenn es [das Hitlerbild] dann nach dem ersten Besuch eines sowjetischen Pferdewagens mit Maschinengewehr bloss mehr anwesend ist als hell gebliebener Tapetenfleck, unzulänglich verdeckt durch einen Öldruck, heisst es von Kindern, sie seien viel zu jung, um davon etwas zu verstehen. Hört man die Erwachsenen, so ist Manches erhalten von des Wahnsinnigen Verdienst.“ Etwas später fährt Johnson (1992: 30) fort: „Die Kinder sind, fürs erste, befreit von Adolf Hitler. Anders die Erwachsenen. Für die ist nur etwas zusammengebrochen. So nennen sie es: Zusammenbruch, wohingegen Kinder schon beim Indianer- wie Geländespiel gelernt haben, dass es verloren heisst, und verloren bleibt. Die Erwachsenen sprechen von der völkerrechtlichen Pflicht der Besatzungsmächte, Deutschland zu erhalten in den Grenzen von 1937. Sie sind in den Krieg gezogen, haben für den Krieg gearbeitet, ohne seine erste Regel zu kennen: das Eroberte wird behalten. Die Ukraine als eine deutsche Provinz, sie wäre ihnen eben recht gewesen; aber die Sowjets, mit ihnen die Ukrainer, sollen ihnen Schlesien wiedergeben und Pommern und Westpreußen und Danzig und Ostpreussen. Auch ihre Zeitrechnung ist falsch. Sie sagen: Nach dem Zusammenbruch. Die Kinder wissen: Seit dem Ende des Bombens. Seit wir den Krieg verloren haben. Es ist ihnen wenig zu verdenken, wenn sie abrücken von den Erwachsenen und sich zusammentun in einem Abstand von ihnen.“²⁵

Eine Identifikation mit den eigenen Eltern — wobei in den autobiographischen Zeugnissen die Väter als im öffentlichen Raum befindliche weit stärker im Mittelpunkt stehen als die Mütter — kann unter diesen Umständen nicht gelingen. „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 durch Dabeisein, Mitmachen, Schweigen schuldig geworden waren[.]“, heißt es bei Christa Wolf (1989: 11).

Was die Väter betraf, so musste die Identifikation mit ihnen den Jüngeren schon deswegen Schwierigkeiten bereiten, dass erstere jahrelang abwesend gewesen

²⁵ Ähnliches Unverständnis für das Denken der Generationen der Eltern und Großeltern äußert Brigitte Reimann in einem Brief an Christa Wolf vom 5.12.1971, in dem sie das Schicksal des Reimannschen Familienschmucks beschreibt: „Unser Familienschmuck ist 45 dahingegangen; ich habe in meinem Buch die Geschichte erzählt, weil sie zur kuriosen Haltung einer bürgerlichen Welt gehört: als Kind habe ich bloß die Brillanten bestaunt, funkelndes Märchenzeug — später, als Erwachsene, die Haltung dieser Besitzbürger zum Krieg, der alte unantastbare Gesetze dreist verletzte. Damals sah ich meine gelassene, heitere kölnische Großmutter zum erstenmal einigermaßen außer Fassung: die Sieger hatten schlankweg die Bank geknackt und den Schmuck ungestraft kassiert, man stelle sich vor — aus Frau B.s Tresor, aus der absoluten und versiegelten Sicherheit...“ (Reimann / Wolf 1993: 120).

waren, zunächst als Soldaten, später als Kriegsgefangene. Als diese Väter — soweit sie in sowjetischer Kriegsgefangenschaft gewesen waren — nach Jahren zurückkehrten, waren sie physisch und psychisch derart angegriffen und so deutlich in ihrer väterlichen Autorität erschüttert, dass eine Identifikation mit ihnen auch von daher nicht möglich war. So berichtet 1947 Brigitte Reimann (1995: 15) ihrer Freundin von der Rückkehr des Vaters: „Sonnabendvormittag (am 4. Okt.) bekamen wir plötzlich ein Telegramm: ‚Eintreffen voraussichtlich Sonnabend. Willi.‘ Da habe ich mich erstmal auf den Tisch gehauen und geheult — vor Freude natürlich! [!] [...] um 8 abends ist Mutti zum Bahnhof gegangen. ... Lutz ist gleich losgepeest und prompt an Vati vorbei, weil er so verändert aussah. Zuerst haben wir uns gar nicht getraut, uns einen Kuß zu geben, aber nachher war es auch ein sehr, sehr langer! Du kannst Dir gar nicht vorstellen, wie elend Vati aussah! Er hatte scheußliche alte Lumpen und einen groben Russenmantel an und ein dreckiges Russenkäppi auf. Und die furchtbaren Holzschuhe erst! So plump und geflickt! Dazu das knochige Gesicht, die abgeschorenen Haare und — die Sprache! Über diese traurigen Äußerlichkeiten konnte ich mich noch hinwegsetzen, obgleich sie ihn auch fremd machten, aber die Sprache stieß mich so ab, daß ich nicht einfach ‚Vati‘ zu ihm sagen konnte! Ich kann Dir gar nicht beschreiben, wie sie war: so nervös, so krank und — ich weiß nicht, überhaupt so schrecklich fremd!“²⁶

An die Stelle der eigenen Eltern, mit denen eine Identifikation nicht gelingen konnte, traten Ersatzeltern und insbesondere -väter, als die sich die aus der Emigration heimkehrten bzw. die in Deutschland gebliebenen Widerstandskämpfer anboten, die Zuchthaus- und KZ-Haft überlebt hatten. Diese schienen im Gegensatz zu den eigenen Eltern richtig gelebt zu haben, hatten sie doch nicht mit dem nationalsozialistischen Regime kollaboriert. Christa Wolf (1993: 22) beschreibt es so: „Wir erlebten nämlich damals, Anfang der fünfziger Jahre, als ich nach meinem Studium im Schriftstellerverband arbeitete, Genossen, die aus dem KZ kamen, aus den Zuchthäusern, aus der Emigration, beeindruckende Menschen — ich glaube auch heute noch, daß sie zu den interessantesten Leuten gehören, die einem damals in Deutschland hätten begegnen können [...]“²⁷ Ähnlich heißt es bei Erich Loest (1990: 126): „Täglich

²⁶ Die hier wiedergegebene Erfahrung lässt sich in verallgemeinerter Form bei Roberts (1994: 90) nachlesen: „Auf die Erscheinung der später heimkehrenden Väter, von denen die meisten wohl hungrig, schmutzig und erschöpft aussahen, reagierten viele Kinder verunsichert, mit Scheu oder sogar Ablehnung des ihnen meist völlig fremden oder doch in den Jahren der Trennung fremd gewordenen Mannes.“

²⁷ Wie wenig die eigenen Väter als Identifikationsfiguren in Frage kommen und wie deutlich ihre Funktion von den Emigranten und Widerstandskämpfern übernommen wird, zeigt sich auch in der literarischen Produktion, so z.B. in der *Moskauer Novelle* von Christa Wolf, wo es über den Vater von Vera, der weiblichen Hauptfigur, heißt: „[...] zuletzt nahm er selbst das Gewehr und zog nach Rußland. Als er, alt geworden, aus der Gefangenschaft kam, wußte er, daß er falsch gelebt hatte. Er sagte es Vera, kurz bevor er starb, müde und vorzeitig verbraucht: Das schlimme war, daß sie ihm recht geben mußte, obwohl sie heftig

begegnete er Menschen, die Antifaschisten waren ihr Leben lang und ihn ohne Vorbehalte aufnahmen, integre Frauen und Männer. Viele kamen aus der SPD, nicht so viele aus der KPD, manche aus Splittergruppen.“²⁸

Zwar bestimmte die antifaschistische Orientierung die Bindung der Vertreter dieser Schriftstellergeneration an die im Entstehen begriffene neue Ordnung, doch wurde sie in wachsendem Maße durch Zustimmung zu gesellschaftspolitischen Entscheidungen ergänzt. Begrüßt wurden Maßnahmen wie Boden- und Schulreform oder die Enteignung von Industriebetrieben, so z.B. — wenn auch aus der Rückschau mit Fragezeichen versehen — bei Uwe Johnson (1992: 41/42). „Für viele Handlungen seiner [Stalins] deutschen Bruderpartei bot sich gedankenlose Zustimmung an, wurde schlicht nach dem Gefühl Rechtfertigung geliefert. Die Umsiedelung des Grossgrundbesitzes entsprach der Bibel, auf die die vorigen Eigner geschworen hatten. Dass sie verbannt wurden von ihren Gütern, in eine Mindestentfernung von dreissig Kilometern, sicherlich war es eine kuriose Schikane, aber ihre Familien hatten nun einmal über Jahrhunderte ihr Wohleben erarbeiten lassen von Knechten und sie schlechter gehalten als das Vieh. Es war nur angenehm, weder in der Schule noch auf dem Landratsamt noch in der Meldestelle der Neuen Polizei zu treffen auf Leute, vor denen man einstmals hatte stramm stehen müssen im Namen Hitlers. Es war nur gerecht, die Schule zu öffnen für die Kinder von Bauern und Arbeitern über die gesetzliche Pflicht hinaus, für das magische Recht der Weiterbildung.“²⁹

den Kopf schüttelte. Sie war damals schon in der Partei und hatte angefangen zu studieren.“ (Wolf 1962: 32) Nach dem Tod des Vaters tritt der Widerstandskämpfer Walter Kernten wie selbstverständlich an dessen Stelle: „Die Jahre, in denen man das Vorbild eines Älteren braucht, waren leer geblieben. Nun, einundzwanzigjährig, begann sie sich nach diesem einfachen, unscheinbaren ergrauten Mann zu richten. Als ihr Vater starb, trat er, selbst kinderlos, stillschweigend an dessen Stelle.“ (Wolf 1962: 43)

²⁸ Siehe dazu auch Deicke (1987: 641): „[...] die meisten Menschen, mit denen wir es zu tun kriegten, waren Widerstandskämpfer, die aus Zuchthäusern und Konzentrationslagern oder aus der Emigration gekommen waren, Menschen, die widerstanden hatten jenen Verführern, denen wir auf den Leim gegangen waren, Menschen, die uns Verständnis entgegenbrachten und denen wir uns vorbehaltlos anvertrauen konnten. Neben Franz Hammer nenne ich hier Fritz Heilmann, Max Schröder, Erich Wendt, Michael Tschesnohell, Willi Bredel ...“ Differenzierter stellt es sich in der Rückschau de Bruyn (1991: 110) dar: „Natürlich war auch ich beeindruckt von Kommunisten, die in der Nazizeit im Gefängnis gesessen oder Widerstand geleistet hatten. Doch begegnete ich auch alten Kommunisten, die über den Stalinismus entsetzt waren. Und ich habe früh Arthur Köstlers *Sonnenfinsternis* gelesen. Daß viele ihn als Renegaten abtaten, beeindruckte mich wenig, das Buch aber sehr.“

²⁹ Vgl. dazu Reiner Kunze (1976: 54/55), der — selbst aus einer Arbeiterfamilie stammend — die Öffnung der Schulen für Arbeiterkinder als ein Motiv für seinen Eintritt in die SED benennt, oder auch Heiner Müller (1994: 66/67), der auf Meinungsverschiedenheiten mit seinem Vater um Enteignungen verweist: „Zudem war das ein Problem, daß ich viel mehr als mein Vater mit dem, was da passierte, zum Beispiel Enteignungen, konform war. Ich fand das in Ordnung. Ich habe mich viel mehr damit identifiziert, als mein Vater das konnte.“

So mündet die antifaschistische Orientierung schließlich in eine sozialistische. Innerhalb weniger Jahre werden aus ehemaligen BDM-Mädchen, Hitlerjungen, Wehrmachtsoldaten, Offiziersanwärtern überzeugte Sozialisten, die für die neuen Ziele arbeiten. Erscheinen aus heutiger Sicht FDJ und SED als von oben oktroyierte Zwangsorganisationen, so darf nicht übersehen werden, dass Vertreter dieser Generation häufig freiwillig in sie eintraten und dort mit großem persönlichen Engagement arbeiteten. Hatte Brigitte Reimann 1947 noch auf Distanz zur FDJ und zur Besatzungsmacht bestanden, war sie bereits 1950 (Reimann 1995: 31) nicht nur im Rahmen der FDJ Werbeleiterin an ihrer Schule, Gruppenleiterin ihrer Klasse und Redakteurin der Wandzeitung, sondern: „[...] ganz außerdem bin ich ‚erster Mann im Staat‘, nämlich insofern, als ich den ehrenvollen Posten eines ‚1. Vorsitzenden der Betriebsgruppe der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft an der Geschwister-Scholl-Oberschule‘ [...] bekleide. Aber ich bin doch sehr stolz darauf, denn er ist mit zwei Jahren Arbeit und Lernen erkaufte.“

Wer tags zuvor noch selbst geschult worden war, gab am nächsten Tag das soeben erworbene Wissen als Schulungsleiter an andere weiter, wie es z.B. Hermann Kant (1981a: 343/344) beschreibt: „Ich mußte [...] an der ABF³⁰ Greifswald, ein Jahr lang Dozent für Deutsch sein. Und es fügte sich nun, daß die Leute, die mit mir angefangen hatten, [...] bei mir Deutschunterricht hatten. Da stand ich vor meinen eigenen Kumpels plötzlich als deren Deutschdozent. Da war ich wieder in der Lage, in der ich auch im Lager schon gewesen war. Abends was lernen, damit ich am nächsten Tag etwas lehren konnte. Das war der eine etwas übergeschwinde Schritt, und der nächste war, daß der Parteisekretär der Universität von Greifswald kam und sagte, ‚Die Partei möchte einen Parteiorganisator für die ABF Greifswald abstellen‘, also einen Mann, der die Partei dort leitet. [...] Da wurde ich Parteiorganisator für die gesamte ABF Greifswald und später bin ich dann Parteisekretär der ABF geworden und war der einzige ABF-Mensch in der Universitätsparteileitung.“³¹

³⁰ Abkürzung für Arbeiter-und-Bauern-Fakultät, Einrichtung des zweiten Bildungswegs, an der aus Arbeiter- bzw. Bauernfamilien Stammende zur Hochschulreife geführt wurden.

³¹ Vergleichbares widerfährt Gerhard Zwerenz (1977: 213), der von einem Tag auf den anderen Dozent für Gesellschaftswissenschaft an einer Ingenieurschule wird: „Ich hatte keinerlei Voraussetzung, ich war völlig ungebildet. Aber ich bin ein starker Arbeiter, und ich konnte damals auch noch nachts arbeiten. So habe ich mir, wenn ich eine Vorlesung zu halten hatte, in der Nacht vorher die Kenntnisse dafür erarbeitet. Natürlich, ich habe gemerkt, daß ich keine wissenschaftlichen Grundlagen hatte.“ Der schnelle Wechsel von Lernen zu Belehren zeigt sich auch in einem Brief Brigitte Reimanns (1995: 32) an ihre Freundin im Westen, in dem sie diese agitiert, nicht den Behauptungen des Westberliner Rundfunksenders Rias zu glauben, das Ergebnis des III. FDJ-Parlaments 1949 in Leipzig seien Hunderte von unehelichen Kindern gewesen. In dem Brief heißt es dann weiter: „Außerdem haben sich diese ‚Hunderte von unehelichen Müttern‘ höchst verfassungswidrig benommen, denn der Artikel 21h im Abschnitt IV der Verfassung, ‚Rechte und Pflichten des F.D.J.lers‘, sagt ausdrücklich: ‚Er sollte gute moralische Qualitäten, wie *Kameradschaftlichkeit*, Hilfsbereitschaft, Höflichkeit u.s.w. sowie *gesunde und saubere*

Wie in dieser Phase des Übertritts in die neue Ordnung Neues und Altes, frisch gelernte Zustimmung zu den neuen Strukturen und Kritik daran, Übernahme des Ausgrenzens von Unerwünschtem wie z.B. bestimmten Elementen der Jugendkultur als dekadent bei gleichzeitiger Attraktion durch das Ausgegrenzte unvermittelt nebeneinander stehen, lässt sich exemplarisch an den Briefen Brigitte Reimanns aus dieser Zeit nachvollziehen. Ihre Haltung zu bestimmten Modetänzen beschreibt sie (1995: 51/52) im August 1950 wie folgt: „Man hat uns bei F.D.J.-Veranstaltungen solchen Ringelpietz verboten — Gott sei dank! Z.B. der Jitterbug ist doch geradezu tierisch — wenn er stilecht³² getanzt wird. Kennen wir alles, Mädchen! Jazzmusik höre ich auch gerne, wenn sie mir auch oft auf die Nerven geht. Verzeih, wenn ich in diesen Tänzen und der Musik schon wieder einen Fehler sehe; sie sind, das nächste klingt hart, einfach ‚Begattungstänze‘. [...] Swing und Samba siehst Du bloß in den Nuttencafés Sonnabendnacht. Woher ich das weiß? Ich habe vorigen Sonnabend mit Klaus einen Bummel durch’s nächtliche Burg gemacht und sein Nachtleben studiert. Wir haben uns selbstverständlich nur einen kleinen, scheuen Blick durch die Türen dieser ominösen Tanzlokale erlaubt, aber was wir sahen, war einfach widerlich.“

Das Eintreten für die neu gewonnenen Überzeugungen erfolgt unter großem persönlichem Einsatz. So beschreibt Brigitte Reimann (1995: 36) ihren typischen Tageslauf: „Ich stehe jeden Morgen pünktlich um 5 auf (das ist nicht schlimm, erfordert nur einige Übung!) und mache meine Schularbeiten. Dann kommen sechs Stunden Schule. Um 1 Uhr wird schleunigst das Essen runtergeschlungen und — heidi, auf geht’s wieder — zum Klubhaus, zu Sitzungen, zum F.D.J.-Heim, zu Zirkeln und weiß der Teufel, was man noch so tut. Abends um halb acht tauche ich kurz zu Hause auf, esse Abendbrot und gehe wieder ins Klubhaus, denn wir haben täglich Zirkel — für Literatur, Geographie, Politik u.s.w. Um 11 bin ich wieder da, schreibe noch etwas, lese (aber auch keine Unterhaltungslektüre) und gehe schließlich um 12 oder gar um 1 zu Bett.“³³

Das Engagement der soeben Bekehrten äußert sich in einem Grad von Dogmatismus, der später für diese selbst kaum nachvollziehbar ist. Man schult sich an Marx-Texten wie *Lohn, Preis, Profit*, aber auch an Stalinschriften wie *Die Geschichte der KPdSU(B)*, *Kurzer Lehrgang* oder der *Kurzen Lebensbeschreibung* Stalins, um dann das soeben Gelernte an andere weiterzugeben. „Mit der schauerlich unbeugsamen Moral des Jugendlichen, der Schuld für sich als künftige Erfahrung ausschließt, war dieser Jossif Wissarionowitsch angenom-

Beziehungen zwischen Jungen und Mädchen zum innersten Gesetz seiner Handlungen machen.‘ Da staunste, was? Ich habe aber auch erst kürzlich einen Zirkel zum Studium unserer Verfassung erfolgreich beendet.“

³² Um zu wissen, wie ein Tanz stilecht getanzt wird, muss man ihn allerdings ziemlich gut kennen.

³³ Beim Lesen dieser Zeilen drängt sich die Frage auf, wie lange Brigitte Reimann ein derart pflichtbewusstes Leben durchgehalten haben mag.

men als der Sieger[.]“, heißt es bei Johnson (1986: 41), während Loest (1990: 138) folgendes erinnert: „Die Partei straffte sich. Ein Parteilehrjahr wurde eingeführt, das erste Thema hieß natürlich: ‚Die Geschichte der KPdSU (B), Kurzer Lehrgang‘. L. wurde Zirkelleiter bei Setzern und Druckern.“³⁴

Andererseits werden die 50er Jahre nicht nur als Phase extremen Dogmatismus, sondern gleichzeitig als eine Zeit erinnert, in der die Dinge noch in Bewegung waren, in der heftige und offene Debatten geführt wurden, an denen man sich selbst als handelndes Subjekt beteiligt fühlte. „Das waren die fünfziger Jahre auch: eine Zeit heftiger Diskussionen“³⁵. Dogmatismus? Ja. Wenn du die Zeitungen jener Zeit nachliest, dir können die Haare zu Berge stehen. [...] Andererseits gab es Versammlungen, in denen die Leute sagten, womit sie nicht einverstanden waren³⁶. Und wir Jungen waren in alles verwickelt. Wir nahmen Anteil, es war unsere Sache. Wir waren in einer Stimmung übersteigerter Intensität, alles, was ‚hier und heute‘ geschah, war entscheidend, das Richtige mußte sich bald und vollkommen durchsetzen, wir würden den Sozialismus, den Marx gemeint hatte, noch erleben.“ (Wolf 1989: 20) Ähnliches erinnert auch Irmtraud Morgner (1984: 399): „Aber was für Debatten! Was für Wortgefechte zum Beispiel in der Schule! Undenkbar, daß man aus Zensurenrücksichten einen Streit mit Lehrern vermieden hätte.“

³⁴ Die Schulung an Stalin beschreiben auch Deicke (1987: 642) und Rainer Kirsch (1991b: 232): „Mit 17 konspektierte ich — nach den damaligen Leseanleitungen: Positives rot unterstreichen, Negatives blau — Lenins *Materialismus und Empiriokritizismus*; ich las den *Anti-Dühring*, *Was tun?* usw. und hielt als ehrenamtlicher FDJ-Funktionär Seminare über Stalins *Geschichte der KPdSU(B)*, *Kurzer Lehrgang*.“ Vgl. auch Reimann (1995: 57), die im September 1950 an ihre Freundin schreibt: „Ich las neulich einen reizenden Ausschnitt aus einem Rechenschaftsbericht Stalins auf dem XVII. Parteitag der KPdSU (b) am 26. Jan. 1934. Ich möchte Dir diese kleine Szene nicht vorenthalten, denn sie zeigt Dir Stalin von einer seiner liebenswürdigsten Seiten: als einen unerschöpflichen und dabei scharfsinnigen Humanisten.“

³⁵ Heftige Debatten und Dogmatismus waren eng miteinander verbunden, denn erstere wurden von dogmatischen Positionen aus geführt.

³⁶ Vergleichbares erinnert auch Deicke (1987: 640/641) hinsichtlich seiner Mitarbeit am ersten Jahrgang (1956) der Zeitschrift *Neue deutsche Literatur*: „[...] mir ist mitunter die Schamröte ins Gesicht gestiegen ob meiner eigenen hochtrabenden Kommentare und Rezensionen und redaktionellen Bemerkungen, die da veröffentlicht sind und Gegenwartsliteratur *mitbestimmt* haben. Aber ebenso öffentlich waren dann freundliche oder zornige Entgegnungen von Lesern (von Bechers Telefonaten in solchen Zusammenhängen habe ich hier schon einmal gesprochen), und ebenso öffentlich war dann auch unsere Einsicht. Das waren Lernprozesse, die wir freimütig darlegten in dem offenkundigen Bewußtsein, daß wir mit der ganzen Gesellschaft in einem Entwicklungsprozeß standen, der natürlich öffentlich war, weil er ja die Öffentlichkeit betraf.“

2.3. Gegenläufige Erfahrungen

Parallel zur wachsenden Identifizierung mit der sich herausbildenden neuen Ordnung werden Erfahrungen gemacht, die diese Prozesse in Frage stellen. Hier sind vor allem die massenhaften Vergewaltigungen von Mädchen und Frauen durch die Soldaten der Roten Armee bei ihrem Vormarsch auf Berlin zu nennen³⁷; eine der einschneidendsten und gleichzeitig am stärksten tabuisierten Erfahrungen³⁸. Günter de Bruyn (1992: 300) erfährt bei seiner Rückkehr nach Berlin von seiner Mutter, sie sei beim Einmarsch der Roten Armee vergewaltigt worden. „Es war ein ganz junger Mann, fast ein Kind noch, der gegen Abend allein bei ihr eindrang, sie mit der Maschinenpistole bedrohte und ihr befahl, sich auszuziehen. Sie redete ununterbrochen, versuchte ihm klarzumachen, daß sie fast sechzig sei und er ihr Sohn, ja Enkel sein könnte; aber das machte ihn wütend, und er stieß sie aufs Bett. Eine Ewigkeit sagte sie, habe er ihrem Gefühl nach auf ihr gelegen; in Wirklichkeit aber sei es so schnell wie der Wind gegangen; dann sei er aufgesprungen, habe die Waffe von der Kommode und, ohne sich zuzuknöpfen, Reißaus genommen; sicher habe er sich geschämt.“ Heiner

³⁷ Bezug nehmend auf Schätzungen von Gerhard Reichling nennt Jahr (1995: 58) folgende Zahlen: 1,9 Millionen Frauen und Mädchen wurden während des Vormarschs auf Berlin von Soldaten der Roten Armee vergewaltigt, davon 1,4 Millionen in den ehemaligen deutschen Ostgebieten und 500 000 in der späteren sowjetischen Besatzungszone.

³⁸ Die Tabuisierung dieses Themas in der DDR war doppelt begründet: einerseits in der Rücksichtnahme auf das politische Leitbild Sowjetunion, andererseits in dem auf Scham beruhenden Schweigen der betroffenen Frauen.

Die Tabuisierung der Vergewaltigungen im öffentlichen Diskurs lässt sich an der (nicht) publizierten Literatur nachvollziehen. 1958 war der Vorabdruck des zweiten Teils von Boris Djacenos Roman *Herz und Asche* in der NBI gestoppt worden, weil darin die Vergewaltigungen thematisiert worden waren. Siehe ausführlich Dahlke (2000). Mit Werner Heiduczek's *Tod am Meer* wurde in der DDR 1978 erstmalig ein literarischer Text veröffentlicht, der Plünderungen und Vergewaltigungen durch die Rote Armee anspricht. Auf Einspruch des damaligen sowjetischen Botschafters in der DDR wurde das Buch nach dem Verkauf der zweiten Auflage bis 1987 nicht mehr aufgelegt (vgl. dazu Wurm 1995). 1974 wurden aus dem Roman *Franziska Linkerhand* nach dem Tod der Autorin Passagen über Vergewaltigungen und Plünderungen gestrichen. Siehe dazu Kapitel 3. Am 28.8.1970 notierte Brigitte Reimann (1998a: 336) über eine Szene, die Margarete Neumann aus ihrem neuen Buch vorgelesen hatte: „45, Vergewaltigung, Selbstmord der Frau. Ausgezeichnet geschrieben, finde ich, psychologisch glaubhaft — über die Sache selbst, als eine tausendmal geschehene, belegbare, jedermann bekannte, braucht man gar nicht zu reden. Es wurde aber geredet: über die politische Notwendigkeit, dergleichen nicht mehr zu erwähnen (selbst wenn es Einzelfälle gegeben hat, sagte die nette Kulturdame von der Bezirksleitung): weil Stoph und Brandt ihr Gespräch in Kassel hatten; weil Brandt mit Kossygin konferiert und dieser Gewaltverzichts-Vertrag paraphiert worden ist, weil der Westen gegen diesen Vertrag schießt; weil die westlichen Verlage sich wegen dieser Szene auf das Buch stürzen und es für ihre antikommunistische Propaganda mißbrauchen werden; weil wir eine bewährte Freundschaft zur SU haben; weil nicht sein kann, was nicht sein darf.“

Müller (1994: 48) berichtet von Selbstmorden, die von Frauen aus Angst vor Vergewaltigung verübt wurden. „Ein Motiv für die Selbstmorde war die Angst vor den Russen, dann die Vergewaltigungen, das waren Racheorgien. Eine Nachbarin zum Beispiel ist in unserm Haus von Russen vergewaltigt worden. Der Mann mußte zusehen. Eine Woche lang wurde vergewaltigt.“³⁹

Nachdem die Welle der Vergewaltigungen und Plünderungen abgeklungen war, war es der „alltägliche“ Stalinismus, ausgeübt durch Vertreter der sowjetischen Besatzungsmacht, aber auch in zunehmendem Maße durch die Organe der im Aufbau befindlichen deutschen Verwaltung, der Kritik an den Verhältnissen in der sowjetischen Besatzungszone hervorrufen musste. Uwe Johnson (1992: 47/49) schreibt, „[...] sie gingen reichlich unachtsam vor, wenn sie Leute mitnahmen zur Verurteilung oder zur Strafarbeit; über den eigenen Vater glaubt man Bescheid zu wissen. Wenn ein Bauer noch bei Bedrohung mit Schußwaffen leugnet, Wertbesitz versteckt zu halten, was nützt es, ihn trotz seines lahmen Beines einen faschistischen Kriegsverbrecher zu nennen?“ Willkürliche Verhaftungen seitens der Besatzungsmacht setzen sich nach der Gründung der DDR fort, wie beispielsweise Brigitte Reimann (1995: 89/90) in einem Brief vom 28.12.1950 schreibt: „Bei uns an der Schule wurde kürzlich ein Junge verhaftet. Politisches Motiv unbekannt. Es gehen nur vage Gerüchte um, daß ihn die sogenannte NKWD verhaftet hat (es geschah übrigens während der Schulzeit). Das gleiche geschah vor nicht langer Zeit auf der Genthiner Oberschule, wo freilich ein paar Jungen betroffen wurden. Das hatte mir damals zwar leid getan, mich aber nicht weiter gerührt. Ich glaube, ich hatte sogar die Stirn, zu behaupten, den Jungen wäre recht geschehen, wenn sie sich tatsächlich staatsfeindlicher Umtriebe schuldig gemacht hätten. Na, und dann wurde eben einer aus unserer eigenen Mitte herausgeholt. Ein Bursche, den man gut kannte, mit dem man zwei Stunden zuvor noch gesprochen und gelacht hatte, war plötzlich verschwunden — vielleicht für immer. [...] Siehst Du — und da ist in mir ’was kaputtgegangen. Ein Glaube, wenn Du es so nennen willst. Warum befleckt man eine große Sache mit — vielleicht mit dem Blut eines halben Kindes?“

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung Heiner Müllers (1994: 66), da in ihr nicht nur repressive Maßnahmen der Besatzungsmacht, sondern gleichzeitig die eigene Verdrängungsleistung enthalten sind, die erforderlich wurde, wo das Erlebte nicht in das eigene Weltbild passte. Müller schreibt, er habe „[...] nur wenige der Drangsalierungen, die mein Vater als Bürgermeister durch die Russen erlebt hat, mitbekommen, an die sich meine

³⁹ Vgl. dazu auch Johnson (1992: 47): „War er [Stalin] auch zu beurteilen nach dem Betragen seiner Soldaten, von ihm erzogen und mit seinem Namen im Herzen als seine persönlichen Stellvertreter nach Deutschland entsandt, so stand es schlecht um manche Schulweisheit, die an den Neuen Lehrinstituten zu empfangen und abzuliefern waren. In dieser Erinnerung rennt immer noch eine schreiende Frau entlang an der endlos erscheinenden Mauer eines Dorffriedhofs in Mecklenburg. Was weiss ein Elfjähriger von Vergewaltigung!“

Mutter sehr gut erinnert. Das hat er mir wahrscheinlich nicht erzählt. Meine Mutter erzählte beispielsweise, daß die Russen meinen Vater vom Fußballspiel abgeholt haben, um ihn zu verhören und zu bedrohen. Ich kann mich da an nichts erinnern.“⁴⁰

Neben Übergriffen der Besatzungsmacht waren es Maßnahmen der im Entstehen begriffenen deutschen Verwaltung, z. T. in Kooperation mit ersterer⁴¹, die Widerspruch hervorrufen mussten. So erinnert sich de Bruyn (1992: 366), ab September 1946 Neulehrer in einem Dorf im Westhavelland: „Die durch Repressalien veranlaßte Massenflucht der Bauern hatte noch nicht begonnen, aber sie kündigte sich durch Einzelfälle schon an. Der Vater meiner [...] Schülerin Inge wurde als Saboteur der Volksernährung verurteilt, weil er sein Pflichtabgabesoll nicht hatte erfüllen können. Im Nachbardorf wurde einer verhaftet, weil er in der Kneipe Hitler mit Stalin verglichen hatte, und ein anderer, der die Möbel eines Gutsbesitzers vor den Enteignungen gerettet hatte, verschwand in einem der Internierungslager, von deren Existenz man zwar wußte, aber nicht sprach.“ Während ihrer Ausbildung zu Neulehrern in Potsdam hatten die Kursteilnehmer zuvor unter Androhung der Relegation an der Maidemonstration teilnehmen müssen (de Bruyn 1992: 324), „[...] mit einer roten Papiernelke am Kragen, unter Fahne und Transparent. Um die Entwürdigung ertragen zu können, war man bemüht, die Sache komisch zu finden, sang zu den Liedern, die angestimmt werden mußten, alberne Texte und amüsierte sich über eine Gruppe von Abiturienten, die weiße Nelken im Knopfloch trugen und an Stelle von Marschliedern Schlager sangen, bis sie von Polizei umringt und abgeführt wurden, worauf der Kursleiter erklärte: es handle sich hier um eine, glücklicherweise gescheiterte, faschistische Provokation.“

Der hier zum Ausdruck kommende Dogmatismus, verbrämt mit antifaschistischer Rhetorik, war den Vertretern der Nachkriegsgeneration keineswegs fremd gewesen, wie sich oben gezeigt hatte. Die eigene Haltung dazu blieb widersprüchlich: Einerseits wollte man ihn, bestimmt vom Wunsch nach vollständiger Wandlung, in sich aufnehmen, andererseits konnte dies nicht gelingen, wie Christa Wolfs Erinnerungen an ihre Leipziger Studienzeit zeigen: „Es ging um den rechten Glauben an die reine Lehre, um die endlosen Auseinandersetzungen

⁴⁰ Müller lässt an dieser Stelle offen, ob das Nicht-Erinnern-Können auf der eigenen Verdrängung oder darauf beruht, dass der Vater ihm von diesen Vorgängen nicht berichtete. Zumindest legt der Fortgang der zitierten Stelle nahe, dass das Nicht-Erinnern eher der selektiven Wahrnehmung geschuldet ist: „Zudem war das ein Problem, daß ich viel mehr als mein Vater mit dem, was da passierte, zum Beispiel Enteignungen, konform war. Ich fand das in Ordnung. Ich habe mich viel mehr damit identifiziert, als mein Vater das konnte.“ (Müller 1994: 66/67)

⁴¹ Dies Ineinandergreifen von sowjetischem und deutschem Stalinismus beschreibt Johnson (1992: 49): „Zu Stalins neuer Sittlichkeit gehört auch, dass in einer gedrängt überfüllten Stadt ein Untermieter, der die ganze Wohnung begehrt, diese räumen lassen kann durch die Kontrassjedka der Roten Armee oder durch die Abteilung K (Kommissariat) 5 ihrer Bruderpartei, Postkarte genügt, komme sofort.“

über Abweichungen und Abweichler, zu denen man nicht gehören wollte, unter die man doch manchmal geriet, erneutes Bemühen um den ‚richtigen Standpunkt‘, vergebliche Liebesmüh, viel Fremdheit und Zweifel, überdeckt durch Selbstquälerei und Rigorismus — nein: *Mein* Ort war das Leipzig der frühen fünfziger Jahre nicht [...].“⁴²

Bestandteile dieses Dogmatismus sind die aus der Sowjetunion importierte Kampagne gegen westliche „Dekadenz“ und „Kosmopolitismus“. Der Kampf gegen erstere erforderte die für den Marxismus Stalinscher Prägung typische Unterdrückung sexueller Bedürfnisse, da deren Ausleben den gemeinsamen Kampf behindere⁴³. Dieser Kampf stützte sich auf Definitionen sozialistischer Moral, der die bürgerliche Ehe als unverrückbarer Maßstab gilt, an der auch in Krisen unerbitterlich festgehalten werden musste⁴⁴. Welchen Eindruck diese „neue“ Moral zumindest bei den männlichen Vertretern dieser Generation hinterließ, die z.T. noch als Soldaten am Krieg hatten teilnehmen müssen, kann man z.B. den Erinnerungen Günter de Bruyns (1992: 373) an seine Ausbildung auf der Bibliotheksschule entnehmen, die er im Oktober 1949 aufnahm: „Jungen, die geistreich und witzig waren, und Mädchen, die Schminke benutzten, hatten kaum Chancen, in die Schule aufgenommen zu werden, und wenn sich Liebschaften zwischen den Schülern anbahnten, fragte man, ob die der großen Sache wohl dienlich wären, und schaltete sich in der Anfangsphase schon ein. Bei Liebeskummer, politischer Skepsis oder bei Ehekrisen wurde das Studium der *Grundlagen des Leninismus* empfohlen; denn dort stand angeblich die Antwort auf jede Frage schon drin.“

Ein moralisches Vergehen kam auch 1956 erschwerend bei der Neuverhandlung des Parteiverfahrens gegen Rainer Kirsch hinzu. „Moralisch“ meinte damals im Parteijargon: die sexuellen Bräuche betreffend. Das wurde in den fünfziger Jahren überaus ernst genommen; betrogene Ehefrauen konnten sich bei der Partei über ihre fremdgehenden Gatten beschweren. Die wurden meist verdonnert, nach gehöriger Selbstkritik ‚die Ehe zu festigen‘, konnten aber auch strafversetzt werden. Ich war unverheiratet, hatte indes eine Freundin jüngeren Semesters, und das Philosophische Institut fuhr damals jeden Frühsommer zur Prüfungsvorbereitung in ein Erholungsheim im Thüringer Wald. Dort schlief meine Liebste in einem Vierbettzimmer, ich schlich mich nachts zu ihr, und wir vergnügten uns, glaube ich, ziemlich leise; gleichwohl beschwerten sich die drei

⁴² Therese Hörnigk (1989: 50) zitiert diese Passage aus dem Manuskript der Rede Christa Wolfs zum 80. Geburtstag von Hans Mayer.

⁴³ Vgl. dazu z.B. die pädagogischen Schriften A. S. Makarenkos wie *Ein pädagogisches Poem* oder *Flaggen auf den Türmen*. Julia Hell (1997: 20) hatte das Erfordernis der Sexualunterdrückung als Teil der Schaffung des „sublime Communist body“ gefasst. Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 4.2.

⁴⁴ Karl-Heinz Jakobs hat dies in seinem 1961 erschienen Roman *Beschreibung eines Sommers* thematisiert.

anderen am nächsten Tag, sie hätten Ungeheuerliches leiden müssen. Das wurde nun bei der Neuverhandlung des Parteiverfahrens ‚dazugerechnet‘.“ (Kirsch 1993: 18/19)⁴⁵

Der Vorwurf der Dekadenz und des Kosmopolitismus richtet sich nicht nur gegen eine freiere Vorstellung von Sexualität, sondern auch gegen Ausdrucksformen westlichen Lebensstils wie z.B. Mode und Musik. „Am 7. Oktober meldete die ‚LVZ‘ unter der Überschrift ‚Texashemd verbrannt‘ von einer Pionierleiterkonferenz, zu der ein Jugendlicher in einem Texashemd erschien. ‚In denselben Hemden sind die Provokateure des 17. Juni herumgelaufen und verbrannten den Pavillon der Nationalen Front!‘ Nach kurzer, aber heftiger Diskussion zog der Jugendliche das Hemd aus. Es wurde verbrannt, und wir sangen das Lied: ‚Wir sind die junge Garde des Proletariats!‘ Debatte fünfundzwanzig Jahre später: Was waren Texashemden? Es waren einfarbige oder fröhlich-bunte Hemden mit kurzem Ärmel, importiert aus dem Westen. Sie waren Hemisphärensymbol wie Elvis Presleys Entenschwanzfrisur, Ringelsocken und Kreppsohlen. Wer alles zusammen trug, konnte von der Oberschule fliegen.“ (Loest 1990: 249/250) Insbesondere Jazz wird dabei zur Zielscheibe organisierten Volkszorns. Loest (1990: 299) erinnert folgenden Vorgang aus dem Jahre 1956: „Im Kirow-Werk hatten ‚Werktätige‘ den Jazz-Erklärer Reginald Rudorf gescholten, er propagiere Musik des Klassenfeinds, Rudorf hatte sich verteidigt, er vermittele vielmehr die Schöpfungen ausgebeuteter Neger. Ein Handgemenge entstand, der Tonassistent floh so schnell, daß er sich einen Lungenriß zuzog. Rudorf kam mit Prügel davon. Wenig später wurde er verhaftet und zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt.“⁴⁶

⁴⁵ Kirsch (1993: 19) bezeichnet im Fortgang des Interviews den gegen ihn erhobenen Vorwurf der Dekadenz als einen Modevorwurf der damaligen Zeit. „Man kann sich schwer vorstellen, welche Unduldsamkeit da hochschwappte. Ein Assistent, der in Moskau studiert hatte, erzählte mit bebender Stimme, im dortigen Studentenheim hätte ein Ehepaar gewohnt, dessen Zimmertür stets unverschlossen blieb — weder tags noch nachts habe man sie bei einem anstößigen Beieinander gefunden.“ Ähnliches weiß auch Heiner Müller (1994: 96) von einem Literatur-Lehrgang zu berichten: „Nur in diesem Zusammenhang ist auch die Geschichte mit der schwangeren Lehrgangsteilnehmerin — schwanger von einem prominenten Schriftsteller und Funktionär — interessant. Das war zu der Zeit ein extremer Sprengstoff. Über so was konnte man in der Partei stürzen, wie im amerikanischen Wahlkampf. ‚Feindarbeit kann ja mal vorkommen, aber moralisch...‘ hieß es im Parteijargon.“

⁴⁶ Während die junge Brigitte Reimann gemeint hatte, sich von anderen Formen amerikanischer Unterhaltungsmusik distanzieren zu müssen, blieb ihre Vorliebe für Jazzmusik davon weitgehend unberührt, wie aus einem Brief vom 7.7.1950 an ihre Freundin im Westen hervorgeht. „Deine Vorliebe für Jazzmusik kann ich absolut nicht ablehnen, weil ich selbst passionierter Jazzfreund bin. In der Beziehung werden wir bestimmt bestens harmonieren, denn trotz meiner sonst östlichen Einstellung höre ich furchtbar gerne Jazzmusik und bin auch vom rein wissenschaftlichen, theoretischen Standpunkt aus in dieser Beziehung ziemlich ‚gebildet‘.“ (Reimann 1995: 37)

Wenn in der Doppelparole „Nie wieder Faschismus, nie wieder Krieg!“ die Bereitschaft dieser Autorengeneration zur Identifikation mit der sich in der SBZ / DDR entwickelnden neuen Ordnung begründet lag, musste deren Bestreben, Menschenmassen wie schon im Nationalsozialismus zu organisieren, zu formieren und uniformieren, verstörend und verheerend wirken. So schreibt de Bruyn (1991: 109): „Ich glaube, mein Individualismus hinderte mich daran, meine schlechte Erfahrung mit Organisationen. Die formale Ähnlichkeit zwischen kommunistischen und nazistischen Äußerlichkeiten stießen mich ab, das Marschieren, die Fahnen, die Vergottung des Herrschers.“

Die Zementierung der deutschen Spaltung und die damit einhergehende Wiederbewaffnung beider deutscher Staaten führten zu einer Verstärkung militaristischer Züge. „Im Sommer 1952 machte der Grosse Stalin deutlich, in welcher Art Kampf für den Frieden er sich einig wissen wollte mit seiner Freien Deutschen Jugend. Auf dem IV. Parlament der F.D.J. in Leipzig, am 27. Mai übergibt ein Offizier der Volkspolizei dem Vorsitzenden Erich Honecker eines der hundert Kleinkalibergewehre, die er dieser Versammlung mitgebracht hat, und zwar ‚unter grenzenlosem Jubel‘. Im Artikel 4 der Verfassung für die F.D.J. heisst es seit dem 30. Mai: ‚Der Dienst in der Deutschen Volkspolizei ist für die Mitglieder der Freien Deutschen Jugend Ehrendienst.‘ Am 1. Juni nimmt das Staatsoberhaupt der D.D.R., Wilhelm Pieck, auf dem ‚Sport- und Kulturfest der Deutschen Jugend‘ den Vorbeimarsch bewaffneter F.D.J.-Verbände ab. 3000 Jungen und Mädchen ziehen mit umgehängtem Gewehr durch Leipzig.“ (Johnson 1992: 53)⁴⁷

Verschärft wird die negative Wirkung der Remilitarisierung auf die Vertreter dieser Schriftstellergeneration durch den Versuch der neuen Machthaber, die nationale Rechte für sich zu gewinnen durch Angleichung der Uniform der Nationalen Volksarmee an die der nationalsozialistischen Wehrmacht. „Ein anderer typischer Konflikt in dem Zusammenhang war übrigens der interne Streit um die Uniform für die NVA, die im Schnitt betont an die Nazi-Uniform der

⁴⁷ Ähnlich äußert sich Loest (1990: 181): „Bechers Nationalhymne, beschwörend, daß nie eine Mutter mehr ihren Sohn beweine, war keine drei Jahre alt. Militaristischen Geist hatte L. aus sich herausreißen wollen, er hatte sich zu eigen gemacht, daß eine Hand verdorren sollte, die wieder eine Waffe erhob. Eben noch hatte ihn Brechts Zeile frösteln lassen: Das große Carthago führte drei Kriege. Jetzt sah er Mädchen im Blauhemd, die Lippen schmal und die Augen trotzig, durch Leipzigs Straßen marschieren, das Luftgewehr an der Schulter.“ Parallelen zum Nationalsozialismus sieht Brigitte Reimann (1987: 265) nach einem Gespräch mit Reiner Kunze in einem Tagebucheintrag vom 28.11.1962: „Wir sind gleichaltrig. Wir hassen den Militarismus in der Republik, dieses unausrottbare Preußentum und seine militante Sprache (‚Getreideschlacht, Kartoffelfront‘ — das ist nicht nur lächerlich, bei Gott), und ich fand mich bestätigt, als ich auch aus seinem Munde das Urteil ‚faschistisch‘ hörte für gewisse Erscheinungen: Jazz = Niggermusik; der deutsche Arbeiter = der beste Arbeiter der Welt; die Sprache unserer Presse — siehe LTI; Rassenwahn ersetzt durch Klassenwahn (es gibt Beispiele, ich schwätze nicht ins Blaue); moderne Malerei = entartete Kunst. Alles wie gehabt.“

Wehrmacht angeglichen worden war. Brecht hat deswegen noch einen Protestbrief an Stoph geschrieben, einige andere auch. Es wurde ihm geantwortet, man müsse alle Schichten gewinnen, gerade die bürgerlichen, und deswegen werde das nationale Moment betont. Sie hatten die Illusion, daß sie durch solche Gesten die bürgerlichen Schichten gewinnen könnten, sogar die ehemaligen Nazis, dazu wurde auch die NDPD gegründet.“ (Müller 1994: 126/127)

Zweifel an der Richtigkeit des eingeschlagenen Weges musste auch die Kampagne gegen die Junge Gemeinde auslösen, die im Frühjahr 1953 einsetzte. „Viel Feind, viel Ehr — was mußte die SED gerade jetzt das Kriegsbeil gegen kirchliche Jugendorganisationen ausgraben? Wer in der Jungen Gemeinde oder der Jungen Union war, hatte auszutreten oder Oberschule oder Universität zu verlassen.“ (Loest 1990: 188) Der Autor, der sich zu dieser Zeit mit Studien vor Ort zu einem Roman über die Arbeiter-und-Bauern-Fakultäten befasste, konnte dabei aus erster Hand die Folgen der Atheismus-Kampagne beobachten. „L. erlebte eine FDJ-Versammlung, in der ein Jugendfreund unter Beschuß geriet, weil in seinem Zimmer eine Bibel auf dem Bücherbord stand, ein anderer Jugendfreund, der ihn besuchte, hatte sie dort ausgespäht und ritt nun seine Attacke. Sie kam nicht aus dem Handgelenk, war detailliert abgesprochen mit der Leitung und bildete den Hauptpunkt der Versammlung.“ (Loest 1990: 183)⁴⁸

Die Kampagne gegen die Junge Gemeinde illustriert, wie sich in der ersten Hälfte des Jahres 1953 die Lage zuspitzte, was zur Entladung am 17. Juni führte. Doch anders als es der hohe Stellenwert vermuten lässt, der diesem Datum im Westen Deutschlands eingeräumt wurde, scheint der 17. Juni für die meisten Autoren der Nachkriegsgeneration nicht das Schlüsselerlebnis gewesen zu sein. Eine wichtige Rolle scheint gespielt zu haben, wo man sich an diesem Tag befand — ob an einem Brennpunkt des Geschehens wie z.B. Erich Loest in Berlin⁴⁹ und Christa

⁴⁸ Das Organisierte der Kampagne, das Erfinden von Beschuldigungen wird von Uwe Johnson (1992: 64) erinnert, der vor einer Versammlung der FDJ-Gruppe Philosophische Fakultät von einem Vorgesetzten wie folgt instruiert wurde: „Du bist doch der Jugendfreund aus Güstrow. Du bist Org.-Leiter gewesen. Da weißt du ja Bescheid. Du meldest dich zu Wort. Du sprichst zunächst über den Kampf der ‚Jungen Gemeinde‘ gegen den Frieden, danach konkret über die drei evangelischen Banditen von der ‚Jungen Gemeinde‘, die am vorigen Sonnabend einen Rekruten der Roten Armee mit einem Taschenmesser überfallen und schwer verletzt haben, in der Bahnhofstrasse von Güstrow. Der Jugendfreund aus Güstrow bestritt das. Wenn so etwas da vorgekommen sei, fünfzig Meter von der Wache der Volkspolizei, dann wüsste man das in Güstrow. Ihm wurde bedeutet, die Zeit des Funktionärs sei zu schade für fruchtlose Diskussionen. Als er weiterhin sich wehrte gegen den Auftrag, bekam er gesagt: Das ist ein Befehl.“

⁴⁹ Für Loest wurde der 17. Juni allerdings zu einem zentralen Erlebnis. Dies zum einen, da er an diesem Tag in Berlin war und die Demonstrationen direkt erlebte: „Da zeigten sie: Wir sind da! Sie warnten: Rechnet gefälligst mit uns! L. sah sie und begriff erschreckend ihre Zahl, und noch so klügelnde Rechnerei in den nächsten Wochen konnte dieses Bild in ihm nicht löschen. Er sah sie Unter den Linden und in der Friedrichstraße, in der Leipziger Straße und am Marx-Engels-Platz, die Männer trugen abgeschabte Aktentaschen, die Frauen Einkaufsbeutel, so waren sie des Morgens zur Arbeit gegangen, bereit, sich danach

Wolf in Leipzig, oder eher an der Peripherie wie Brigitte Reimann in Burg bei Magdeburg. Vor allem aber war die Identifikation mit dem System in der DDR noch zu stark. Diese Schriftsteller waren in einem Denken befangen, für das die Kritik am Sozialismus in der DDR die Rückkehr zu Auschwitz zu bedeuten schien. Es darf schließlich nicht übersehen werden, dass zumindest in den Augen dieser Autoren das Denken in Schwarz-Weiß-Bildern — unter umgekehrten Vorzeichen — auch unter den Demonstranten zu herrschen schien, wie es Christa Wolf (1989: 16) registriert: „Aber die Zerstörung von Akten, Schreibmaschinen, Büromaterialien habe ich gesehen. Und einen wilden, ungezügelden Haß gegen diesen Staat, der mit dem Anlaß, der ihn angeblich ausgelöst hatte, nicht übereinging — das empfand ich stark.“⁵⁰

Zu einem wichtigen Einschnitt im Leben vieler Vertreter dieser Autorengeneration führten erst der XX. Parteitag der KPdSU mit der Geheimrede Chruschtschows, die blutige Niederschlagung des Aufstands in Ungarn durch sowjetische Truppen und die darauf auch in der DDR zunehmende Verfolgung Andersdenkender.

Nach und nach wurde in der DDR der Inhalt der dort nicht publizierten Geheimrede bekannt. „Und dann hörte dieser und jener etwas im Westradio, das besorgniserregend klang, sensationell, aufwühlend: Da sollte doch Chruschtschow in einer Geheimrede schwerste Vorwürfe gegen Stalin erhoben haben — was war Wahres daran? Die Gerüchte verdichteten sich, über westliche Sender wurden Auszüge zitiert: Die Gesetzlichkeit wäre schwerstens verletzt worden,

in den Geschäften nach ihren Rationen anzustellen. Nun zeigten sie sich in der Wucht ihrer Masse. Ihr Bild vergaß L. nie.“ (Loest 1990: 202) Der 17. Juni wurde auch deshalb für ihn zu einem Schlüsselerlebnis, weil seine Artikel über dieses Thema zu seinem zwischenzeitlichen Ausschluss aus dem Schriftstellerverband führten.

⁵⁰ Die widersprüchliche Haltung Christa Wolfs zum 17. Juni lässt sich an einer weiteren Stelle des Interviews (Wolf 1989: 16) nachlesen: „Ich erlebte zum erstenmal, was sich später oft wiederholte: die verschiedenartigen Reaktionen der verschiedenen Menschen auf ein solches Schock-Erlebnis. Manche vergaßen ganz schnell, was sie in den ersten Tagen gesagt oder auch in der Zeitung geschrieben hatten: daß es Gründe für Unzufriedenheit gegeben hatte, gerade unter den Arbeitern, daß Korrekturen in der Politik der staatlichen Stellen nötig seien; sie suchten die Ursachen nur jenseits der Grenze und in faschistoiden Tendenzen, die wiederaufgelebt seien. Dazu gerieten andere, auch ich, in Widerspruch, wir beharrten auf Analyse der Vorgänge, auf Veränderungen. Andererseits: Gerade in Leipzig habe ich an jenem Tag Gruppen gesehen, Einzelfiguren, die etwas Bedrohliches, stark Gewalttätiges, Gestriges hatten.“ Dass Übergriffe aus dem Westen mit verantwortlich für den 17. Juni waren, war zumindest die Auffassung von Loest (1990: 200): „Da und dort in Westberlin hatten stimm- und zahlungskräftige Geheimdienstler um sich geschart, wer immer auf sie hören wollte, Arbeitslose und Kriminelle, Jugendliche mit dem Drang zum Abenteuer, Russenfeinde und Rowdys, sie hatten jedem, der ihnen folgen wollte, nach der Rückkehr fünfzig Mark auf die Hand versprochen, und dann waren die Trupps über die Grenzen gezogen zum freiheitlich motivierten Brennen und Plündern. Später hat sich von Westberliner Seite niemand zu diesen Aktionen bekannt, [...]; es hätte miserabel ins Bild vom ‚Volksaufstand im Osten‘ gepaßt.“

Stalin hätte alte Mitkämpfer umbringen lassen, die Prozesse, Ende der dreißiger Jahre, wären eine Farce gewesen.“ (Loest 1990: 270) Doch fühlten sich die Autoren dieser Generation durch die Enthüllungen des XX. Parteitags eher *ver-* als *zerstört*⁵¹. Einerseits führten diese zu Desillusionierung und Ernüchterung⁵², andererseits weckte es Hoffnungen, dass endlich Verbrechen offen benannt wurden, die diesen Schriftstellern zumindest teilweise bekannt waren, auch wenn sie dies wieder verdrängt hatten. So schreibt Franz Fühmann (1986: 443): „Meine besten Gedichte habe ich nach dem XX. Parteitag der KPdSU geschrieben, nach Chrustschows berühmter Abrechnung mit Stalin, da fing ich an, einen eigenen Ton zu finden, und was nicht nur mich beflügelt hatte, war die Hoffnung, daß nun ein Altes abgetan werde: moralisch, geistig, institutionell, politisch; grob gesagt: die Hoffnung auf ein rasches Voranschreiten dessen, was man dann später ‚Demokratisierung der sozialistischen Gesellschaft‘ nennen sollte⁵³ — dann kamen die ersten deutlichen Rückschläge in diesem Prozeß, der mit einer so großen Hoffnung begonnen, und dann starb halt so manches ab.“ Rückschläge — das waren die fehlende Bereitschaft der Führung der SED, sich mit dem DDR-eigenen Stalinismus auseinanderzusetzen, das waren die Niederwalzung des ungarischen Aufstands durch sowjetische Panzer und die darauf folgende Verhaftungs- und Prozesswelle in der DDR, ausgelöst durch die Angst der Parteiführung, es könne nach ungarischem Vorbild zur Bildung einer innerparteilichen Opposition kommen. „Mittlerweile hielten die Verhaftungen an, wie ein Wetter.

⁵¹ Vgl. dazu Wolf (1989: 106): „Es hat uns nicht zerstört, wohl aber *verstört*, die Wahrheit, oder einen Teil der Wahrheit über Stalins und Berijas Verbrechen zu erfahren.“ Diese Verstörung lässt sich auch einer Tagebucheintragung Brigitte Reimanns (1997: 64) vom 19.11.1956 entnehmen, in der sie ein Gespräch mit Herbert Nachbar (Jahrgang 1930) festhält: „Wir hatten über Politik gesprochen, über die Geschehnisse der letzten zehn Jahre, über all das Grauenhafte, das geschehen ist im Namen des Sozialismus und der Menschlichkeit. Plötzlich sagte er mit erschreckender Bestimmtheit: er wisse, daß er nur noch wenige Jahre habe, daß er zugrunde gehen werde an dem Zwiespalt unserer Zeit.“ Siehe auch Rainer Kirsch (1993: 17): „Aber sicher war der sowjetisches XX. Parteitag ein Bruch, er hat mit ausgelöst, daß ich anfang zu schreiben.“

⁵² So z.B. bei Elisabeth Schulz-Semrau (1988: 595/596): „Neu kompliziert wurde für mich und viele meiner Generation das Selbstverständnis nach dem XX. Parteitag der KPdSU. Plötzlich standen wir vor der Notwendigkeit, die eben erworbenen Ideale an der schwierigen Praxis des realen Sozialismus zu erproben und zu korrigieren. Das war kein leichter Prozeß. Wir aben gewissermaßen vom Baum der Erkenntnis, wurden sehend und hörend für die Widersprüche unserer Zeit und ihre Gefährdungen und hoffentlich handelnd. Insofern kann man uns als eine doppelt ernüchterte Generation bezeichnen [...]“

⁵³ Diese Hoffnungen finden sich auch bei Zwerenz (1991: 236): „Mit einem Mal sah ich die Dinge ganz anders. Kam hier nicht doch vielleicht eine sozialistische Renaissance in Sicht? Die Ausführungen Chrustschows trafen ins Zentrum. Wenn so etwas jetzt möglich war, müßte dann nicht auch eine grundlegende Reform des Kommunismus möglich, ja unausweichlich werden?“

Janka, Leiter des Aufbau-Verlages: Acht Jahre Zuchthaus⁵⁴. In Jena nahm der Staatssicherheitsdienst den ‚Stauffenbergkreis‘ der Studenten auseinander, in Dresden den ‚Nationalkommunistischen Studentenbund‘, Studentengruppen an der Humboldt-Universität Berlin, an der Schiffbautechnischen Fakultät Rostock, an der Technischen Hochschule für Chemie in Halle und Merseburg, an der Medizinischen Akademie in Magdeburg, an der Hochschule für Elektrotechnik in Ilmenau.“ (Johnson 1992: 120/121)⁵⁵

Wurde man nicht — wie z.B. Erich Loest — selbst Opfer dieser politischen Prozesse, so blieb doch zumindest folgendes von den Ereignissen der Jahre 1956/57: Der allmähliche Abschied von schwarz-weiß-Bildern, das zunehmende Interesse, vorhandene Probleme zu benennen und die Geschichte der kommunistischen Bewegung in ihrer Widersprüchlichkeit zu erfassen. „Mindestens seit dem XX. Parteitag war ich auf der Seite derer, die es für gefährlich hielten, wenn vorhandene Widersprüche nicht aufgedeckt werden. Ich wollte wissen, wo ich lebe. Ich habe, was ich nur kriegen konnte, gelesen, und wo ich es kriegen konnte: über die Geschichte der KPdSU, über die Geschichte unserer Partei, ich habe mich eng mit Menschen befreundet, die in der Nazizeit im Gefängnis saßen und dann, unter unsinnigen Beschuldigungen, auch wieder in der DDR im Gefängnis saßen. Von wem ich nur annahm, daß er mir etwas sagen konnte, was nicht in bisherigen Veröffentlichungen zu finden war, mit dem habe ich gesprochen.“ (Wolf 1989: 29)⁵⁶

Das Aufdecken vorhandener Widersprüche musste auch zu der Erkenntnis führen, dass die Ersatzväter (und -mütter) nicht so vollkommen und ungebrochen waren, wie es den jungen Überläufern zum Kommunismus zunächst vorgekommen war. Erstere hatten zwar gegen den deutschen Faschismus gekämpft, doch dem Stalinismus hatten sie sich untergeordnet. So erinnert sich Christa Wolf

⁵⁴ Siehe dazu den Tagebucheintrag Brigitte Reimanns (1997: 72) vom 28.9.1957: „Für Harich — sein Prozeß hat mich irrsinnig aufgeregt und erschüttert — hab ich plädiert; Janka habe ich verteidigt, wo ich nur konnte; als Kantorowicz in den Westen ging, hab ich ihm einen Brief geschrieben, der ein einziger Verstoß gegen Artikel 6 war, und seine Erklärung, die [er] über den SFB abgegeben hatte, vervielfältigt und an meine Freunde verteilt.“

⁵⁵ Vgl. auch Kunze (1994b: 186), der auf die Frage, ob ein konkretes Ereignis seinen inneren Bruch mit der Partei ausgelöst habe, wie folgt antwortet: „Nein. Dazu trugen Ereignisse wie Chrustschows Enthüllungen über den Stalinismus und die blutige Zerschlagung des ungarischen Aufstandes 1956 ebenso bei wie die Hetzjagd, der ich während meiner Lehrtätigkeit ausgesetzt war.“

⁵⁶ Siehe auch den Brief Brigitte Reimanns an Christa Wolf vom 19.1.1972: „Natürlich kenne ich Dutzende solcher Fälle, die Schlotterbecks, ein paar Freunde und Bekannte von mir [...], und Margaretas [Neumann] damaliger Liebster hat mit D.[ahlem] in einer Zelle gegessen, verdonnert zu vier Jahren für ein — unbewiesenes — Vergehen, das einem heute ganz unglaublich vorkommt als ‚Vergehen‘. [...] Ja, wir haben es gewußt oder später erfahren, und wie wir damit fertig werden, ist nun unsere Sache [...] ...“ (Reimann / Wolf 1993: 127/128).

(1989: 21) an eine Delegationsreise im Jahre 1959 zum sowjetischen Schriftstellerkongress nach Moskau: „Da hat Bredel mir einen Nachmittag lang sein Moskau gezeigt: die Lubjanka. Das Hotel, in dem die Emigranten wohnten. Er hat mir erzählt, wie es war, wenn man die Nummer eines Freundes wählte, wartete, ob er den Hörer abnehmen würde, und dann selber, ohne sich zu melden, den Hörer wieder auflegte: Es gab den anderen noch, er war noch nicht abgeholt.“ Allmählich wird die tatsächliche Zerrissenheit der Vertreter einer Generation erkannt, die zunächst als unangreifbare Vorbilder akzeptiert worden waren. „Wann eigentlich, frage ich mich heute, begriff ich, daß alle diese Leitbilder meiner frühen Jahre, die Bredel, Seghers, Fürnberg, Becher, Weiskopf, Kuba und all ihre weniger bekannten Gefährten, einer tragischen Generation angehörten, die erbarmungslos zwischen den Fronten zerrieben wurde und die auf Nachsicht der Nachgeborenen allerdings nicht rechnen kann [...]“ (Wolf 1995: 17)

Die Erfahrungen aus der Zeit nach dem XX. Parteitag machten den Jüngeren deutlich, dass die strikte Parteidisziplin, der sich ihre Ersatzeltern untergeordnet hatten, um im Glauben bleiben zu können, ihre Sache nicht war⁵⁷; so findet sich z.B. bei Christa Wolf (1989: 21) folgende Aussage: „Verstört haben mich [...] Reaktionen älterer Kollegen und Genossen im Schriftstellerverband, besonders solcher, die in der Moskauer Emigration gewesen waren, von denen einige jetzt zusammenbrachen. Ich fragte mich, wie es ihnen möglich gewesen war, alles, was sie dort erfahren oder selbst erlebt hatten, so weit zu verdrängen, daß sie ganz oder partiell gläubig bleiben konnten.“

Von der jüngeren Generation konnte nur noch mit Schaudern das Paradox betrachtet werden, das das Verhalten der Älteren bestimmt hatte. Diesem Paradox zufolge lieferten gerade die Opfer, die „die Partei“ einem abverlangte, den Grund dafür, dass man an der gemeinsamen „Sache“ festhielt, da sonst die Opfer umsonst gewesen wären. So berichtet Erich Loest (1990: 272) von einer Versammlung im Literatur-Institut Johannes R. Becher, auf der dessen damaliger Leiter Alfred Kurella zum XX. Parteitag der KPdSU Stellung nahm. „In dieser

⁵⁷ Vgl. zur Kritik am Postulat absoluter Parteidisziplin auch Erich Loest (1990: 254): „Ein Satz war verbiestert zitiert worden, eine Betonformel: Lieber hundertmal mit der Partei irren, als sich einmal gegen sie stellen; er wurde Lenin zugeschrieben. Louis Fürnbergs Lied war gesungen worden: ‚Die Partei, die Partei, die hat immer recht.‘ Einen Widerspruch, der Unzähligen zu schaffen machte und macht, der berufliche und politische Entwicklungen zerstörte und Charaktere brach, der den Charakterfesten am stärksten und den Denkschwachen und Gewissenlosen am wenigsten zum Problem und manchem zum Lebensproblem wurde, den kein Ideologe zu Ende dachte, den Widerspruch zwischen Gewissen und Parteidisziplin, wollte er für seine Person entscheiden.“ Ähnlich äußert sich in einem Tagebucheintrag vom 24.6.1964 Brigitte Reimann (1998a: 47), die nie Mitglied der SED war, im Anschluss an einen Werbeversuch durch Willi Lewin: „Ich griff mir an den Kopf: Stalin war gar nicht so arg, die Liquidierten haben sich selbst erschossen, bei uns war immer alles in Ordnung, wir wissen von nichts, und die Partei, die Partei, die hat immer recht. Das ist 1984, das ist ein Gespenstertanz. Und da erwartet dieser Mensch, daß ich in die Partei eintrete. Soll ich auch jedes Jahr meine Überzeugung wechseln, Wunschenken lernen und in den Genuß einer doppelten Moral kommen?“

Versammlung offenbarte er, worüber er weder vorher noch nachher gesprochen hat, daß sein Bruder Heinrich Kurella, Kommunist und Emigrant wie er, damals verhaftet worden, in ein Lager gebracht und seitdem verschollen sei. Kurella stand vor seinen Schülern als einer, dessen Bruder zum Opfer geworden war, Kurella war Kommunist geblieben, wie konnten seine Zuhörer nun, bei aller Schrecklichkeit dessen, was enthüllt worden war und vielleicht noch enthüllt werden würde, am Kommunismus zweifeln?“

Opfer verlangte die Partei auch von der jüngeren Generation. Erich Loest wurde zu einer Zuchthausstrafe von siebeneinhalb Jahren verurteilt, die er in Bautzen verbüßen musste⁵⁸, Gerhard Zwerenz (1991: 290) verließ in Erwartung eines Prozesses im August 1957 die DDR. Uwe Johnson wurde exmatrikuliert und sämtliche Hochschulen der DDR wurden für ihn gesperrt⁵⁹, Reiner Kunze musste seine Hochschullaufbahn beenden⁶⁰, Rainer Kirsch musste die Jenaer Universität verlassen, ihm wurde aus politischen Gründen das Diplom zum Abschluss des Literaturinstituts Johannes R. Becher verweigert⁶¹. Brigitte Reimann wurde im Dezember 1957 nach der Verhaftung ihres ersten Ehemanns für einen kurzen Zeitraum gepresst, dem MfS über Schriftstellerkollegen zu berichten. Von diesem Druck konnte sie sich erst befreien, nachdem sie den Vorgang auf Anraten Wolfgang Schreyers öffentlich gemacht und sich so dekonspirierte⁶².

In Widerspruch zur Linie der SED gerieten diese Autoren auch mit ihren Texten, die in den Arbeitsgemeinschaften junger Autoren, bei Verlagslektoren oder bei

⁵⁸ Vgl. Loest (1990).

⁵⁹ Siehe Johnson (1992: 66).

⁶⁰ Vgl. dazu Kunze (1994a: 83): „Nachdem sich andere Anklagepunkte als haltlos erwiesen hatten, nahm man eine Sendung mit Liebesgedichten zum Anlaß, mir vor allen Studenten den Prozeß zu machen. Man muß aber hinzufügen: Das war Ende der fünfziger Jahre ... Wer solche Gedichte schreibt, lautete die Anklage, sei nicht in der Lage, sozialistische Studenten zu erziehen. Mit diesen Gedichten würde ich die Studenten ‚entpolitisieren‘. In meinen Liebesgedichten fehle der Klassenstandpunkt. Zur Belehrung hielt man mir Liebesgedichte von Mao Tse-tung vor. Da ich zu keiner Selbstkritik zu bewegen war, wurde ich Hilfsschlosser im Maschinenbau.“

⁶¹ Vgl. Kirsch (1993).

⁶² Siehe dazu im Einzelnen Bonner (1998b). Im Jahre 1958 war es noch möglich, dass der Fall in einer gemeinsamen „Aussprache“ von Schriftstellerverband und MfS öffentlich diskutiert wurde. Vgl. hierzu die Tagebucheintragung (Reimann 1997: 110) vom 20. 12. 1958: „Gestern hatten wir im Verband eine Aussprache mit der Staatssicherheit. Es war furchtbar. Ich hatte mich [auf] allerhand Unangenehmes vorbereitet — aber das, was dann geschah, übertraf alle meine Vorstellungen. Der Leiter der Staasi, Oberst Knobbe, deckte mich mit einer Schimpfkanonade zu: Ich sei eine Agentin, ich arbeite für den Westen, ich habe den Skandal absichtlich angezettelt, um die Staasi in Verruf zu bringen, und er hätte mich längst verhaftet und mir den Prozeß gemacht, wenn er nicht die Schriftsteller als Zeugen laden müßte. [...] Und all diese Beschimpfungen gipfelten in der Forderung an den Verbandsvorstand, man sollte mich aus dem Verband rausschmeißen, damit er mich ohne Aufsehen verhaften könnte.“

der Druckgenehmigungsbehörde Kritik auslösten. So notiert Brigitte Reimann (1997: 71/72) am 25.9.1957: „Zwei [Bücher] [...] sind mir abgelehnt. ‚Die Denunziantin‘ war konterrevolutionär (d.h. ich bin ein halbes Jahr zu spät gekommen, nachdem das Schwein U[lbricht] bereits einen wiederum neuen, schärferen Kurs eingeschlagen hatte) und unterstützte angeblich — ich habe es mir schriftlich geben lassen — ‚die Tendenzen der Leute, die die kapitalistische Ordnung bei uns wiederaufrichten wollen.‘ [...] Das zweite, ‚Joe und das Mädchen auf der Lotosblume‘, kam ebenfalls zurück, etikettiert mit Bemerkungen wie: dekadent, morbide, skurril etc. Ich hatte es mir nicht versagen können, in einem als Liebesgeschichte getarnten Buch politische oder allgemein weltanschauliche Ungezogenheiten zu begehen.“⁶³

Unterschiedlich war das Ausmaß der Pressionen, dem die einzelnen Autoren dieser Generation ausgesetzt waren, verschieden waren auch die Konsequenzen, die sie daraus zogen. Während für Uwe Johnson Exmatrikulation und Ablehnung seines Romans *Mutmaßungen über Jakob* Grund genug waren, 1959 nach Westberlin überzusiedeln, blieb Erich Loest auch nach Verbüßung einer siebenjährigen Haftstrafe zunächst noch in der DDR wie auch Reiner Kunze, der erst 1977 das Land verließ. Fühmann, Reimann, de Bruyn und Christa Wolf, um nur einige Namen zu nennen, blieben dagegen in der DDR. Wachsende Zweifel an dem in der DDR eingeschlagenen Weg führten nicht automatisch zur Abkehr von diesem Staat⁶⁴.

2.4. Trotz alledem ...

Ein Grund dafür, dass ein erheblicher Teil der Nachkriegs-Schriftstellergeneration trotz der kritischen Wahrnehmung der Entwicklung in der SBZ / DDR sich lange Zeit nicht von diesem Staat und seinen Repräsentanten abwandte, ist in den Schuldgefühlen zu sehen, die in erster Linie aus der negativen Bewertung der eigenen Rolle und der der Eltern während des Nationalsozialismus resultierten. Man selbst hatte in der Wehrmacht gekämpft, war gläubiges Mitglied in BDM oder HJ gewesen, während die jetzigen Repräsentanten der neuen Ordnung gegen den Faschismus gekämpft hatten und unter ihm gelitten hatten. Deutlich wird dies von Fühmann (1986a: 416) formuliert: „Die sozialistische Gesellschaft und ihre führende Kraft war für mich, den ehemaligen Nazijungen, eine ungeheure Autorität: das war die, die mich aus

⁶³ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 4.4.

⁶⁴ Vgl. hierzu Emmerich (1994d: 220/221): „Es gab und gibt *kein* Datum, an dem man zur Selbsterkenntnis und damit zum Entschluß wegzugehen kommen *mußte*: nicht im Juni 1953, nicht im Oktober 1956, nach dem Ungarn-Aufstand, nicht nach dem Mauerbau und nicht nach dem 11. Plenum 1965, nicht nach dem Einmarsch in der Tschechoslowakei 1968 und auch nicht nach der Biermann-Ausbürgerung 1976.“

meiner faschistischen Entwicklung herausgeschlagen hatte, die mich auf eine andere Bahn gebracht hatte. Wie konnte ich ihr anders gegenüberreten als mit einem großen Schuldbewußtsein, als mit dem Gefühl, einer großen, ehrlich anerkannten Autorität gegenüberzustehen, ein Gefühl, das ich übrigens nicht verloren habe.“ Ähnlich in der Rückschau auf ihre Haltung in der frühen Phase der DDR äußert sich Christa Wolf (1993c: 166): „Ich mußte, um mir mein Verhalten erklären zu können, mich noch einmal jener Person aussetzen, die ich damals war: ideologiegläubig, eine brave Genossin, von der eigenen Vergangenheit her mit einem tiefen Minderwertigkeitsgefühl behaftet gegenüber denen, die durch *ihre* Vergangenheit legitimiert, im historischen Recht zu sein schienen.“⁶⁵

Verstärkt wurde das schlechte Gewissen dadurch, dass sich die aus der Emigration zurückgekehrten Kommunisten zu makellosen Vorbildern erhoben. So hatte die nachfolgende Generation nicht nur in der Vergangenheit falsch gelebt, sondern würde auch in Zukunft nicht den ihr gesetzten Maßstäben genügen. Hier wurde von der älteren Generation das zweite Bildfeld außer Kraft gesetzt, das mit der Generationsmetaphorik verbunden wird: Bilder von Kontinuität und Zyklizität, von kreisförmig wiederkehrenden Prozessen, in deren Verlauf die jüngere Generation zu einem bestimmten Zeitpunkt die Funktion der älteren übernimmt⁶⁶. In ihren eigenen Augen hatte die Emigrantengeneration unter dem Faschismus — und unausgesprochen auch unter dem stalinschen Terror — derart gelitten, dass die nachfolgende Generation nie deren Platz einnehmen könnte. So notiert Brigitte Reimann (1997: 287) am 9.2.1963, wie sich Eduard Claudius zur Generationenfolge äußerte: „[A]ls wir in eurem Alter waren — wir haben gekämpft, wir haben gehungert, ihr könnt euch das ja nicht vorstellen, ihr kennt keine Arbeitslosigkeit, ihr seid verwöhnt, ihr legt euch in gemachte Betten ... und so fort. [...] Er neidet uns das leichtere Leben — aber wofür hat er denn

⁶⁵ Schlechtes Gewissen benennt auch de Bruyn (1992: 374), der sonst ein weit distanzierteres Verhältnis zu den neuen Machthabern als andere Vertreter dieser Generation für sich in Anspruch nimmt: „Gehemmt wurde der Widerstandswille auch durch den die Macht adelnden Antifaschismus, den einzigen Bestandteil der verordneten Lehre, der der eigenen Meinung entsprach. Da aber diese Meinung sich bei den meisten von uns erst durch den Krieg und nach Hitler gebildet hatte, fühlten wir uns mehr oder weniger mit Schuld beladen und glaubten den Emigranten und Widerstandskämpfern gegenüber zur Ehrfurcht verpflichtet zu sein: in diesem Punkt war man moralisch erpreßbar. Die Kritik an Verblendung und Intoleranz war getrübt von schlechtem Gewissen. Denn die eifernde Schulleiterin hatte unter Hitler im Gefängnis gesessen, der dogmatischste und gebildetste der Dozenten war ein Emigrant gewesen — man selbst aber hatte Hitler gedient.“ Schuldgefühle gegenüber den Altgenossen auch bei Zwerenz (1991: 272): „Mich selbst machte die Gegenwart dieser Genossen schnell passiv, was zählte schon ein angelerntes Universitätswissen gegenüber dem Leben dieser Parteiarbeiter, mochte ich noch so fest davon überzeugt sein, ihr Weg sei der falsche, woher bezog ich die Legitimität meines Anspruchs, ihnen gegenüber im Recht zu sein? Es gibt Vorgänge, die sich der Logik entziehen.“

⁶⁶ Vgl. hierzu Bilstein (1996: 169).

gekämpft? Er wirft uns unser Glück vor — aber wie [ist] dann sein Ziel?“ Während sich die Autorin hier — abzulesen am aggressiven Ton — vom übermächtigen Druck der Vorbilder zu befreien versucht, schlagen die Schuldkomplexe etwas später erneut durch und äußern sich in Ängsten, der Westen könne den Generationskonflikt ausnutzen: „Man beginnt (wer ist ‚man‘? Zuweilen, sehr offen, der Westen und seine Radiostationen) den Gegensatz aufzubauschen und auszuschlachten, die jungen Feuerköpfe gegen die alten Genossen auszuspielen, und natürlich kann es irgendwann ernste Konflikte deshalb geben.“ (Reimann 1997: 288)⁶⁷

Schlechtes Gewissen resultierte nicht nur aus einer falsch gelebten Vergangenheit, sondern auch aus der falschen Klassenzugehörigkeit. Die meisten Schriftsteller dieser Generation entstammten bürgerlichen bzw. kleinbürgerlichen Verhältnissen, sie kamen nicht aus der Arbeiterklasse, konnten also nicht über das richtige „Klassenbewußtsein“ verfügen. Die kritische Sicht auf die DDR beruhte so nicht auf richtiger Wahrnehmung einer problematischen Entwicklung, sondern auf falschem Bewusstsein. „Ich bin kleinbürgerlicher Herkunft, wie es so schön hieß, in der Partei hieß es immer: Aber bitte den Klassenstandpunkt einnehmen. Da war ich oft unsicher, dachte in den fünfziger Jahren oft: Ja, haben sie nicht eigentlich recht? Ich hatte versucht, dieses Wertesystem zu verinnerlichen und mich von dem anderen Wertesystem in mir abzustößen [...]“, heißt es bei Christa Wolf (1993a: 32)⁶⁸.

⁶⁷ Ungebrochen hatten sich der Glaube an die Richtigkeit des vorgegebenen Maßstabs und die daraus abgeleitete negative Bewertung der eigenen Person noch bei der jungen Brigitte Reimann (1995: 129) geäußert, die am 7.10.1951 an ihre Freundin schreibt: „Gut, ich habe Dir den Menschen geschildert, den unsere Gesellschaft braucht — den Menschen mit bewußtem Leben, mit der Zielsicherheit aller seiner Handlungen. Aber, ich habe Dich und mich getäuscht, indem ich mich für solch einen Menschen hielt. Jetzt weiß ich, daß ich niemals an dies von mir entworfene Bild heranreichen werde [...]“. Vgl. dazu auch einen früheren Brief Brigitte Reimanns (1995: 60) vom 27.9.1950: „Wir Jugendlichen werden von vornherein zu dieser Einsicht [der führenden Rolle der Kommunisten] erzogen, obwohl wir keine Kommunisten sind. Dazu gehören andere, bessere Menschen, die erst erzogen werden müssen.“

⁶⁸ Es fragt sich, ob eventuell die Tatsache, einer Arbeiterfamilie zu entstammen, mehr innere Unabhängigkeit gegenüber dem System bewirkte. So antwortet z.B. Reiner Kunze (1976: 54) auf die Frage, inwieweit seine persönliche Entwicklung dadurch beeinflusst worden sei, dass seine Eltern beide Arbeiter waren: „Das kann man wohl sagen. Ich kann mich zwar nicht entsinnen, daß ich als Kind unser Dasein jemals politisch interpretiert bekommen hätte, aber ich bin neben der Kettelmaschine aufgewachsen, die am Fenster stand, und in dieser Hinsicht habe ich das Arbeiterdasein existentiell ziemlich bewußt miterlebt.“ Andererseits muss die Abstammung aus einer Arbeiterfamilie keineswegs befreiend von Schuldgefühlen gewirkt haben, wie dies der Fall Hermann Kants zeigt, der sich so gerne auf seine proletarische Herkunft berief: „Ich habe es einfach gehabt: Ich bin unter Maurern, Heizern, Gärtnern und Schauerleuten aufgewachsen, und die Frauen arbeiteten bei Essig-Kühne und bei Reemtsma.“ (Kant 1981b: 358) So einfach hat er es eben doch nicht gehabt.

Im dualen Denken⁶⁹ ihrer Zeit befangen, mussten die Autoren dieser Generation auch aus dem Grunde Schuldgefühle empfinden, dass die Suche nach einer Alternative zur bestehenden, zunehmend kritisch wahrgenommenen Gesellschaft zwangsläufig wieder in die Vergangenheit, zurück zu Auschwitz zu führen schien. „Unser endlich gefundener Weg war ja das Andre zu unserm verfluchten Vergangnen, also mußte — und das schien uns schlüssig — alles Andere zu diesem Andern immer nur jenes Alte sein, von dem auch geistig uns zu befreien unser drängendster Wille war.“ (Fühmann 1984: 46) Einen dritten Weg zwischen Sozialismus und Faschismus konnte es nicht geben, oder in den Worten des Lehrers Franz Fühmanns auf der Antifa-Schule: „Tertium non datur! Es gibt kein Drittes und kann es nicht geben!“ (Fühmann 1984: 47)

Misstände der neuen Ordnung zu erkennen, auszusprechen und in literarischen Texten zu thematisieren, musste auch daher Angst- und Schuldgefühle auslösen, dass das Benennen dieser Misstände in der DDR so deutlich tabuisiert war⁷⁰. Das Brechen von Tabus und Benennen von Problemen konnte nur bedeuten, dem „Feind“ Argumente zu liefern⁷¹ und musste zur eigenen Tabuisierung führen. „Wer in der Totengesellschaft ein Tabu brach, wurde selbst tabu [...]“, heißt es bei Fühmann (1992: 161), der dann fortfährt: „Das Tabu betraf nie einen Feind, es erschien (und erscheint) immer in der eigenen Lebenssphäre.“

So führte die Beobachtung von Fehlentwicklungen in der DDR zunächst nicht zur Kritik an den dortigen Verhältnissen, stattdessen wurde sie selbstkritisch gegen einen selbst gerichtet. Nicht die Verhältnisse waren falsch, sondern der

⁶⁹ Dies hatte Fühmann (1984: 46) wie folgt charakterisiert: „Dieses völlig duale Weltbild (das überflüssig es zu betonen, die Lehren, auf die es sich berief, in unverdienter Weise verzerrte) war *hierin* ein Kontre-Stück zu der Weltsicht, die ehemals unser Denken beherrschte, doch es gab sich als der völlige Bruch mit dem Alten, und der einzig mögliche Bruch noch dazu. Ein Widerspruch; er blieb in sich stockend, doch da das Denken sich in ihm rieb, ohne ihn erkennen zu können, begann er unterm Bewußtsein zu schwären [...]“. Ganz naiv und unverstellt kommt das duale Denken in einem Brief der jungen Brigitte Reimann (1995: 68) vom 13.10.1950 zum Ausdruck: „Weißt Du, wie man solche [unpolitische] Haltung bei uns nennt? — Indifferent! Ich bin tolerant jedem menschlichen Gebrechen und Vergehen gegenüber, aber eine solche Haltung kann ich nicht verstehen. Und was ich nicht verstehen kann, das kann ich auch nicht verzeihen. Gorki sagt einmal in seinem berühmten Roman ‚Die Mutter‘: ‚Man muß immer ein festes Ja oder Nein sagen!‘“

⁷⁰ Die Tabus, die Fühmann (1992: 160) für die Klosterschule seiner Kindheit beschreibt, stehen meiner Lesart zufolge in ihrem Kontext auch stellvertretend für die Tabus der realsozialistischen Gesellschaft. „Tabuähnliches [...] auch im Kloster; ich entsinne mich, wie mich das Problem der verbrecherischen Päpste quälte und das der Inquisition und der Hexenverbrennungen und wie ich all dies nicht auszusprechen wagte und fürchtete, schon in Gedanken daran die Sünde wider den Heiligen Geist begangen zu haben, jene Sünde, die nie verziehen wird...“

⁷¹ „Was soll man der seit zwanzig Jahren gängigen Formel entgegensetzen, daß wir uns in der gegenwärtigen Situation dies und das nicht erlauben können, ohne dem Gegner in die Hände zu arbeiten?“ fragt Brigitte Reimann in einem bisher unveröffentlichten Ausschnitt aus einem Brief an Wolfgang Schreyer vom 7.4.1969 (BRS 1).

eigene Standpunkt, wie es Loest (1990: 148) benennt: „Wenn er etwas, das die Partei forderte, nicht einsah, hatte er vor sich selbst argumentiert: Du bist noch nicht soweit! Der Jazz, den die SED schalt, Kampfmittel des Klassenfeindes zu sein, ließ seine Beine zucken, da kasteite er sich: Bist noch nicht soweit!“

Im Rahmen des dualen Weltbildes war es für viele Autoren dieser Generation auch daher nur schwer vorstellbar, aus wachsender Kritik an den Zuständen in der DDR die Konsequenz der Übersiedlung in die Bundesrepublik zu ziehen, dass die DDR als selbsternannter Träger des Antifaschismus mithilfe einer ökonomistischen Faschismus-„Analyse“ die nationalsozialistische Vergangenheit ihrer Bürger verdrängt, von sich und ihnen abgespalten und ausschließlich auf das „imperialistisch-monopolistische“ Westdeutschland übertragen hatte⁷².

Dabei darf nicht übersehen werden, dass in der Bundesrepublik der Adenauer-Ära die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zögerlich betrieben wurde und das in der DDR gepflegte Schwarzweißbild — hie antifaschistische DDR, da profaschistische BRD — seine Bestätigung zu finden schien. Plakate mit der Parole „Dreigeteilt — niemals“ forderten die verlorenen Ostgebiete zurück, Beamte des nationalsozialistischen Staates machten nach 1945 wieder Karriere, die Bundeswehr wurde mit Hilfe von Weltkrieg-II-Generalen aufgebaut: Prozesse gegen SS-Wachmannschaften von Konzentrationslagern endeten mit niedrigen Strafen, Freisprüchen und Verfahrenseinstellungen, kein einziger Richter des Volksgerichtshofs wurde belangt. Übereinstimmend wird daher anfangs von den Autoren der Nachkriegsgeneration — auch von solchen, die später doch in den Westen gingen — eine Übersiedlung in die Bundesrepublik abgelehnt, auch wenn sie gleichzeitig registrierten, dass sich auch in der DDR Spuren der nationalsozialistischen Vergangenheit fanden⁷³. Lapidar heißt es bei Christa Wolf (1989: 31): „Und es gab für uns keine Alternative. Sollten wir das Westdeutschland Adenauers und Globkes oder Erhards als möglichen Lebensort in Betracht ziehen?“ Überraschend ähnlich beschreibt Erich Loest (1990: 307) seine Haltung in den 50er Jahren: „Eine Alternative wußte er nicht, undenkbar wäre es für ihn gewesen, nach Westdeutschland zu gehen. Das galt ihm als Adenauers kapitalistischer, revan-chistischer Staat, dorthin verschwanden ehemalige Nazistudienräte und bezogen fette Pensionen, dort saßen die Blutrichter Freislers im Amt, dort erschienen die Bücher von Dwinger und Skorzeny. Zunächst hätte er die Spionagebüros der Amerikaner, Briten und Franzosen durchlaufen müssen, ehe er aufgenommen

⁷² Vgl. dazu Theweleit (1995b: 23), der im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Parallelen zwischen beiden deutschen Staaten sieht: „Strukturell parallel nutzte die DDR die Mauer für *ihren* Schnitt mit der Hitlergeschichte. Als Staat des verordneten Antifaschismus hatte sie den Nazismus im Prinzip ähnlich auseinandersetzunglos erledigt wie die BRD; auch sie war in einer Art phantastischem Paradies gelandet; hier entband Amerika, dort die Sowjetunion von eigener Geschichte, erhielt der deutsche Einzelkörper seine Absolution durch Weltkriegssieger.“

⁷³ Vgl. dazu oben Kap. 2.3.

worde wäre — unzumutbar. Die kalten Krieger vom RIAS und vom Ostbüro der SPD hätten nach ihm gegriffen — hätten sie etwa nicht? Was drei Millionen Bewohner der DDR als den lebenswerten Weg sahen, hielt er für sich für unmöglich. Ihm galt ein noch so strapaziöser Sozialismus immer noch moralischer und zukunftssträchtiger als das perfektteste Wirtschaftswunder.⁷⁴

Noch Ende der 60er Jahre beobachtete Brigitte Reimann sehr genau den Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Bundesrepublik, wie aus der von ihr in dieser Zeit zu politischen und kulturellen Ereignissen geführten *Chronik* hervorgeht. Dort notiert sie (Reimann 1998a: 362) unter dem Januar 1968 zur möglichen Beteiligung des damaligen Bundespräsidenten am Bau von Konzentrationslagern: „US-Schriftexperte J. Howard Haring prüfte Baupläne (KZ, Baugruppe Steepp) mit Lübkes Unterschrift; bestätigt Echtheit der vom Nationalrat vorgelegten Dokumente (Haring überführte 1935 durch sein Gutachten den Mörder des Lindberg-Babies)“. Unter März 1968 heißt es (Reimann 1998a: 364): „Teilgeständnis Lübckes im westd. Fernsehen“. Zum November 1968 verzeichnet Brigitte Reimann (1998a: 370): „Beate Klarsfeld ohrfeigt Kiesinger in der Deutschlandhalle, um Prozeß zu erzwingen und K.s Nazivergangenheit anzuprangern. Schnellgericht verurteilt B.K. zu einem Jahr Gefängnis.“⁷⁵ Schließlich notiert Reimann (1998a: 371) im Dezember 1968: „Kammergerichtsrat Dr. Rehse, ehemals Beisitzer von Freisler, wird freigesprochen, trotz Mitwirkung bei Todesurteilen.“

Wie tief sich das Bild der Bundesrepublik als ausschließlicher Trägerin des faschistischen Erbes festgesetzt hat, zeigt sich noch in den siebziger Jahren, als die staatliche Überreaktion auf den Terror der RAF die Anfälligkeit für profaschistische Tendenzen zu bestätigen scheint. Hierzu heißt es bei Heiner Müller (1994: 312): „Die RAF war damals nicht nur für mich das interessanteste Material aus dem Westen. Die Möglichkeit einer Renaissance des Faschismus in der Bundesrepublik war schon Brechts ‚Wildente‘ gewesen. So konnte man die DDR aushalten. Die Überreaktion des westdeutschen Staatsapparats auf den bewaffneten Kampf einer verschwindenden Minderheit nährte diese Furcht / Hoffnung. Das gehörte zur Situation des Kalten Krieges.“

⁷⁴ Selbst der zu einem frühen Zeitpunkt in die Bundesrepublik übergesiedelte Uwe Johnson (1992: 53) vollzog diesen Schritt nicht ohne Skrupel: „Von der westdeutschen Gegend ist hinlänglich bekannt, dass dort die Verdienste Adolf Hitlers um die deutschen Autobahnen in gutem Ansehen stehen. Ein Herr Mende hat 1950 mit einer Bundestagsrede über die S.S. erreicht, dass den Hinterbliebenen von Angehörigen dieser Truppe Renten zugesprochen wurden. Das Bundesamt für militärische Fragen (Amt Blank) arbeitet seit Ende Oktober 1950, und zwar nach der von Generalen Hitlers verfassten ‚Eifeldenschrift‘ (Aufbau einer westdeutschen Armee in einer Stärke von 300 000 bis 500 000 Mann).“

⁷⁵ Vgl. hierzu auch den Eintrag zum April 1969: „Prozeß Kiesinger-Klarsfeld. K. als Zeuge geladen, nicht erschienen. Beate K. legt beim Berufungsverfahren eine Broschüre vor: ‚K. oder der subtile Faschismus‘.“ (Reimann 1998a: 374)

Je deutlicher jedoch die Probleme in der DDR zutage treten, desto mehr gewinnen neben der auf antifaschistischer Orientierung beruhenden Ablehnung der BRD andere Motive an Bedeutung, die den Weggang nach Westdeutschland oder zumindest das Publizieren dort problematisch erscheinen lassen. Die Autoren sind in der DDR aufgewachsen, sie haben dort ihre Erfahrungen gemacht und dort sind ihnen die Themen zugewachsen, über die sie schreiben. Sie sind sich bewusst, dass das Publizieren im Westen zum Verlust ihres Lesepublikums und damit der erhofften Wirkung führen würde, wie es z.B. Brigitte Reimann am 31. 5. 1966 in einem Brief an Wolfgang Schreyer schildert: „Das Unglück bei solchen Affären ist nicht die Verbannung oder das Ausreiseverbot oder dergleichen, sondern die Nutzlosigkeit: Geschriebenes — edle Beweggründe vorausgesetzt — ist dazu verdammt, wirkungslos zu bleiben, wenn es außerhalb des Landes gedruckt wird, für das es geschrieben wurde, und in manchen Fällen kehrt es sich gegen eben dieses Land selbst. Was tun? Mitschwimmen und bejahren; zwischen den Zeilen Kritik üben; drei Jahre auf einem ungedruckten Buch sitzen; sich aufhängen oder auf redliche Art sein Brot verdienen — wir haben eine Menge Möglichkeiten.“⁷⁶

Zu einem späteren Zeitpunkt tritt immer stärker das preußische Pflichtbewußtsein in den Vordergrund, zu dem die Autoren erzogen worden waren und das sie in die sozialistische Gesellschaft eingebracht hatten, wo es sich als funktional erweist. So erklärt Brigitte Reimann in einem Brief vom 2.7.1963 an Wolfgang Schreyer⁷⁷ (BRS 1) angesichts der Verhältnisse in Hoyerswerda: „Du müßtest einmal unsere Kulturhalschmerzen hier erleben, und Du würdest verstehen, daß mir das Messer in der Tasche aufspringt. Sie wissen alles, alles besser, oder, wie ein Bekannter zu sagen pflegt: Nun, Freunde, wir wissen es nicht, aber wir reden darüber. Ich gehöre noch immer zu einer Brigade, die sich den Teufel für meine Arbeit interessiert, [...] und manchmal bin ich ganz verzweifelt und kann mich doch nicht entschließen, diesem himmlischen Bezirk den Rücken zu kehren, wahrscheinlich aus einem abstrusen Pflichtbewußtsein, einem kohlhaasischen Starrsinn: mal sehen, wer es länger aushält.“ Vergleichbar sind die Beweggründe, die der der DDR gegenüber skeptischere de Bruyn (1996: 129) in der Rückschau für seine Rückkehr von der Frankfurter Buchmesse 1964 anführt: „Mir grauste beim Anblick der Volkspolizisten, der schäbigen Bahnhöfe und halbverfallenen Fabriken, und ich verzweifelte bei dem Gedanken, die vielleicht letzte Fluchtmöglichkeit leichtsinnig verspielt zu haben, und doch regte sich darunter auch die Genugtuung, nicht pflichtvergessen gewesen zu sein. Ich hatte Frankfurt und die Buchmesse genossen, mir war der Westen sehr gut bekommen, und ich war sicher, daß ich, wenn ich geblieben wäre, mich schnell hätte einleben können, aber meine Verantwortung lag woanders.“

⁷⁶ BRS 1. Aus dem Brief geht nicht hervor, auf welche Affäre die Autorin anspielt.

⁷⁷ BRS 1. Der Brief wurde zwar auszugsweise in Reimann (1984: 172ff.) übernommen, doch die hier zitierte Stelle fehlt dort — wie so viele andere auch.

Trotz der zunehmenden Ernüchterung über die Entwicklung in der DDR bleibt etwas, was die einst gläubigen Vertreter dieser Autorengeneration so lange in ihrer Loyalität zu diesem Staat hält — die Hoffnung, es könne sich doch noch einmal alles zum Besseren wenden. Dabei bestimmt die Hoffnung, die dann zum Prinzip erhoben wird, schon sehr früh das Denken. Am 24.10.1955 schreibt Brigitte Reimann (1997: 23): „[...] schon jetzt stehe ich manches Mal im Widerspruch zur herrschenden Ansicht über diese oder jene Frage. Aber am Ende muß doch immer die Vernunft siegen, muß die Wahrheit und Menschlichkeit triumphieren. Es kann nicht anders sein; wollte man daran zweifeln, so wäre die Flucht ins Nirwana, die Abkehr von der Welt und ihren Geschäften letzte Rettung.“⁷⁸ Noch am 21.4.1972 spricht diese Hoffnung aus dem Abschiedsbrief der schwer kranken Brigitte Reimann (1995: 177) an ihre Jugendfreundin, den sie schreibt, nachdem sie erfahren hat, das 13. Kapitel ihres Romans *Franziska Linkerhand* werde von ihrem Verlag aus politischen Gründen abgelehnt: „Nun ja, wieder was für die Schublade, aber in all den Jahren hat sich immer wieder gezeigt, daß Geschichten, die irgendwann mal tabu waren, irgendwann später doch ans Tageslicht, also an die Öffentlichkeit gelangten. Sowas gehört eben zu unseren Schwierigkeiten im Sozialismus, und man kann sie tragisch finden oder nicht, einsehen oder nicht — Übrigens habe ich immer noch einen starken Glauben an die Vernunft.“

„Aber“, heißt es bei Christa Wolf (1994b: 266), „wie oft und wann war Hoffnung Selbstbetrug DIE HOFFNUNG LAG IM WEG WIE EINE FALLE“.⁷⁹

⁷⁸ Vgl. dazu auch den Tagebucheintrag vom 19.11.1955: „Die alten Griechen hatten recht: Als aus der Büchse der Pandora alle Übel flohen, blieb am Rande nur die Hoffnung hängen. Die geliebte, die verfluchte Hoffnung! Immer warten wir darauf, daß es doch noch einmal gut wird und schön [...].“ (Reimann 1997: 30)

⁷⁹ Der in Großbuchstaben gedruckte Satz ist ein Zitat aus dem Gedicht *Das Eigentum* von Volker Braun. Vgl. zum Problem des Hoffens auch Franz Fühmann (1995: 90/91), der am 8.8.1979 an den Filmregisseur Konrad Wolf, Präsident der Akademie der Künste der DDR, u.a. folgendes schreibt: „Ich schaue zum Beispiel auf diese Gesellschaft, in der ich nach meiner freien Wahl lebe und auch weiterhin leben möchte (was nicht allein von mir abhängt) — ich schaue also auf diese, nun gut: meine Gesellschaft, im Ganzen, Führung wie Volk, noch immer mit Gefühlen wie Verpflichtetsein, Dankbarkeit, Achtung, Respekt, mit einem Rest Hoffnung, vielleicht auch mit einem Rest von Liebe, alles Gefühlen, die als vorurteilsstiftend abzubauen einmal wohl geboten sein wird. Die Objektivität wird verlangen, dies: DER WAHRHEIT NACHSINNEN, und sie wird, diese nüchterne, kalte, entschlossen wahrhaftige Objektivität ja wohl das nicht mehr zu Umgehende werden, das, dem man dann nicht mehr ausweichen kann. Viel Schmerz [...].“

2.5. Der Konflikt brach von innen aus

Die Hoffnung, die die Autoren der Nachkriegsgeneration in die DDR setzten, ging mit Selbsttäuschung einher, wie Christa Wolf in einem Brief an Brigitte Reimann (1993: 59) vom 11.9.1969 feststellt: „Nun ist ja, wenn wir überraschend gekränkt, enttäuscht, betrogen werden, immer auch Realitätsverkennung von unserer Seite daran schuld: mag sie noch so sympathisch, verständlich, liebenswert, vielleicht sogar edel gewesen sein — jedenfalls geht jeder Täuschung (fast) eine Selbsttäuschung voraus. Und selbst täuschen wir uns ja mit Vorliebe in Dingen des Gefühls, die uns am nächsten gehen; wir täuschen uns da manchmal fast mit Absicht, nicht?“⁸⁰ Wollte man die Hoffnung am Leben halten, musste das Wissen um die Alltagsrealität der DDR und die staatliche Repression verdrängt werden. „Gerüchte von Maßregelungen und Verhaftungen etwa: ich wehrte sie ab; wo flohen sie hin? — Kritisch mit meiner Vergangenheit beschäftigt, nahm ich kaum wahr, wie ich meiner Gegenwart auswich, was durchaus keine notwendige Folge eines Befassens mit dem Gestern sein mußte [...]“, schreibt Fühmann (1984: 86). Die Texte dieser Autoren enthalten eine Vielzahl von Kompromissen, die der Angst vor dem Zensor, vor dem Nicht-Gedruckt-Werden entspringen. So schreibt Brigitte Reimann (1998a: 237) am 3.6.1969 in ihr Tagebuch: „Ich möchte schreiben, nur so kann ich existieren, nur, mein Gott, was ich schreiben möchte ... Ich werde es tun, Arbeit für die Schublade. Das Buch allerdings muß fertig werden, das enthält wenigstens eine Spur dessen, was ich zu sagen habe, ist andeutungsweise Selbstanalyse (Befreiung?) — aber das genügt nicht, es bleibt im Ansatz stecken, zuviel Rücksichtnahme (auf mich, auf Ämter, die Zensur), nicht genug Mut, die Existenz aufs Spiel zu setzen oder als Schriftsteller für die Öffentlichkeit zu schweigen, totgeschwiegen zu sein.“ Gleichzeitig werden der Druck von außen, die Forderungen an den Autor und die Benennungsverbote trotz aller Kritik aufgrund der Identifikation mit dem System akzeptiert und verinnerlicht, um dann als Elemente einer Selbstzensur ihre Wirkung zu entfalten, wie in folgendem Ausschnitt aus einem Brief Brigitte Reimanns vom 13.2.1972 an Christa Wolf: „Ich will dieses Buch zu Ende schreiben; schreckliche Quälerei (immer nur ein paar Zeilen am Tag), teils aus Versagensangst, teils aus Gewissensgründen. Jetzt schreibe ich — fast hätte ich

⁸⁰ Die Realitätsverkennung ließ sich auch dadurch erreichen, dass man den Prozess des Nachdenkens abrupt dort beendete, wo sich der Bruch mit der Ordnung in der DDR abzuzeichnen begann. So notiert Brigitte Reimann (1998a: 242) am 5.6.1969 über ihre Protagonistin Franziska Linkerhand: „Und die Aktivität, die ‚schöpferische Unzufriedenheit‘ F.s wird vielleicht nur Ausdruck einer Unzufriedenheit und Unrast, die aus tieferen Schichten kommt: nicht auf, sondern gegen diese Gesellschaft gerichtet: Ich weiß nicht. Oder? Ich will es jetzt nicht so genau wissen.“

gesagt: ohne Kompromisse. Stimmt aber nicht, die Selbstzensur funktioniert noch.“ (Reimann / Wolf 1993: 133)⁸¹

Die Schwierigkeit, „ich“ zu sagen, die den Vertretern der Nachkriegsgeneration gemeinsam war, die trotz aller Bedenken in der DDR blieben, entsprang trotz allem opportunistischen Zurückweichen vor äußerem Druck letztlich einem zerreißen inneren Konflikt. Bereits am 28.12.1950 notiert die junge Brigitte Reimann (1995: 91), nachdem sie erlebt hat, wie Mitschüler von der sowjetischen Besatzungsmacht verhaftet werden: „Freilich, jetzt habe ich mich beruhigt, aber — es wird lange dauern, bis ich wieder zu meinem früheren Glauben zurückkehren werde. [...] Es irrt der Mensch, solange er strebt — ich irre zwischen zwei Welten.“ In der Rückschau stellt sich dieser Konflikt Christa Wolf (1994a: 326/327) wie folgt dar: „Wie ich mich einlebte in die Geisteswelt der Frauen der Romantik, Karoline, Bettine, Nachfahrinnen einer gescheiterten Revolution wie wir. Ihre Lebensläufe, ihre zerreißen Konflikte. Wie sie daran zugrunde gingen oder etwas daraus machten. Wie in mir selbst eine bange Zeit lang beide Möglichkeiten einander die Waage hielten.“

Die Tiefe dieses inneren Konflikts, die im Nachhinein und von außen nur schwer nachzuvollziehen ist, wird von Franz Fühmann (1984: 86) beschrieben und analysiert: „Ich projizierte eine verheißene Zukunft auf mein Alltagsbewußtsein und begriff dies als Heute: Glück der Ferne leuchtend nah! Und zugleich begann ich zu trinken und schrieb nachts dann Fragen ins Tagebuch, die ich am Morgen beschämt wieder löschte, da ich sie als Keime von Zweifeln empfand, Unglauben an die Kraft der neuen Gesellschaft, als das wahrhaft Neue auch der Erfüller der Ideale zu sein, die ins Leben zu bringen sie verheißen [...]“. Auf die Dauer war dieser Konflikt nicht zu verdrängen, er musste — auf die eine oder andere Weise — zum Ausbruch kommen: „Der Konflikt zwischen Dichtung und Doktrin war unvermeidlich; beide waren in mir verwurzelt, und beide nahm ich existentiell. Es war mir Ernst mit der Doktrin, hinter der ich noch durch die verzerrtesten Züge das Gesicht der Befreier von Auschwitz sah, und es war mir Ernst mit der Dichtung, in der ich jenes Andere ahnte, das den Menschen auch nach Auschwitz nicht aufgab, weil es immer das Andere zu Auschwitz ist. [...]

⁸¹ Den Prozess der Metamorphose von Zensur zu Selbstzensur beschreibt auch Karl-Heinz Jakobs (1979: 138): „Diese Zensurbehörde haben wir nicht. Und jetzt kommt es zu den eigenartigsten Verrenkungen. Wir haben dafür den sozialistischen Realismus. Der sozialistische Realismus nimmt die Stelle der Zensur ein. Ich als sozialistischer Dichter und Denker habe meinen eigenen inneren Zensor. [...] Und der Dichter sagt sich angesichts real existierender Zustände im Land: Um Gottes Willen! Sowas gibt es? Setzt sich in heiligem Zorn an den Schreibtisch. Aber da kommt sein eigener innerer Zensor zu Wort, der verschönt das, und der versucht das dialektisch aufzuheben. Und Aufheben heißt ja, die historische Wahrheit von beiden Seiten der Medaille her zu erkennen. Wenn ich dialektisch schreibe, bin ich ein sozialistischer Realist. Dann sehe ich die historischen Ursachen eines Mangels, eines Verbrechens des Staates beispielsweise. Dann bin ich als sozialistischer Realist sogar noch imstande, die Verbrechen Stalins zu begreifen.“

Mein Konflikt brach von innen aus, nicht von außen, also war er nicht vermeidbar. Sein Ende ist noch nicht abzusehen.“ (Fühmann 1984: 180)

2.6. Gender und Generation

Waren bisher die Autoren der Nachkriegsgeneration als eine kaum differenzierte Gruppe behandelt worden, soll abschließend gefragt werden, inwieweit die unterschiedliche Geschlechtszugehörigkeit Unterschiede innerhalb dieser Gruppe konstituiert. Diese Frage stellt sich bereits daher, dass die Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges, in der die Autoren heranwuchsen, weit deutlicher die Lebensbereiche von Männern und Frauen trennte, als dies in Friedenszeiten der Fall ist.

Die männlichen Vertreter dieser Autorengeneration werden in der Endphase des Krieges als Flakhelfer, zum Reichsarbeitsdienst und schließlich zur Wehrmacht eingezogen. Bei Kriegsende — soweit sie nicht in sowjetische Kriegsgefangenschaft geraten wie z.B. Franz Fühmann oder in polnische wie Hermann Kant — werden sie aus der bedrückenden militärischen Hierarchie entlassen und erleben das Kriegsende als beglückenden Moment der Freiheit, der sie zunächst aus jeglicher Verantwortung entlässt. „Ihr geistiger Zustand aber war der der Schwerelosigkeit, der Leere, der Offenheit, der Herrschafts- und Verantwortungslosigkeit. Sie waren frei — von allem. Es war nicht das Glück des Anfangs (dazu wurde es erst später), es war das Glück der Anarchie. Der Jugendtraum vollkommener Freiheit: hier schien er verwirklicht. Man war nicht nur aus dem Militärzwang entlassen, sondern aus jeder Ordnung, aus jeder Tradition auch. Es war wie eine Entlassung aus der Geschichte.“ (de Bruyn 1974: 140) Ähnlich äußert sich Heiner Müller (1994: 38): „Das Kriegsende war für mich plötzlich ein absoluter Freiraum. Ich bin ziemlich ziellos durch die Gegend getrottet, man hörte ab und zu Schüsse, Artillerie, man sah Panzer in der Ferne durch ein Kornfeld fahren. Ich sah eine zerschossene Brücke, ein Bild, das sich mir sehr eingeprägt hat. Irgendwo bin ich in einen Zug eingestiegen.“

Frauen und Mädchen sind als Zivilisten bei Kriegsende von Bombenangriffen bedroht, sie sind auf der Flucht vor der näherrückenden Front. Die Kapitulation der Wehrmacht bedeutet in der sowjetischen Besatzungszone zunächst kein Ende der Gewalt, sondern Plünderungen und Vergewaltigungen. Durch das Kriegsende finden die Frauen und Mädchen sich nicht in einem Freiraum wieder, da sie für die überlebenden Familienangehörigen — auch gerade die männlichen — sorgen müssen⁸². Christa Wolf (1993a: 23) antwortet auf die Frage des demselben Jahr-

⁸² Siehe hierzu de Bruyn (1992: 297/298), der sich 1945 von seiner Mutter versorgen lässt: „Meine Mutter, die nun wie selbstverständlich ihr halb schon erwachsenes, aber an solchen Banalitäten wie Lebensmittelbeschaffung desinteressiertes Kind mitversorgte, bewährte sich gänzend in diesen Zeiten der Not. Sie ging Ähren lesen und Kartoffeln

gang angehörenden Günter Gaus, ob sie auch eine Erinnerungssüße an den berückend schönen Sommer 1945 in sich habe, wie folgt: „Das Friedensgefühl — ja. Ich habe das Ende des Krieges unter sehr großer Gefährdung erlebt, auf dem Treck immer von Tieffliegern angegriffen, und daß nie wieder ein Tiefflieger auf uns runterstoßen würde, war mir am 8. Mai schon sehr recht. Aber einen berückend schönen Sommer habe ich nicht erlebt. Wir waren sehr zusammengedrängt auf irgendwelchen Bauernhöfen, in irgendwelchen Scheunen oder auf Dachböden, und da hatte ich eher ein Gefühl von großer Schwere und Bedrückung in diesem Sommer.“

Es stellt sich hier die Frage — auch wenn die in diesem Punkt spärlichen Autorenerinnerungen keine schlüssige Auskunft liefern —, ob es nicht auch die bald nach der Kapitulation einsetzende Reterritorialisierung⁸³, die Eindämmung der Anarchie und erneute Grenzziehung waren, die weitgehend auf dem Körper der Frau ausgetragen wurden⁸⁴, was den betroffenen Frauen und Mädchen sehr schnell das Gefühl der Freiheit nahm. Als ein Indiz mag gelten, wie die junge Brigitte Reimann (1995: 16) im Oktober 1947 *auch* auf die Rückkehr des Vaters aus der Kriegsgefangenschaft reagierte: „Jetzt ist uns allen, als wäre er immer da

stoppeln, lernte Kerzen als Bratenfett zu benutzen, backte aus Kartoffelschalen etwas, das seiner Form wegen mit gewissem Recht den Namen Kuchen führte, und stellte aus Mehl und Majoran einen angeblich an Leberwurst erinnernden Brotaufstrich her. Sie hielt Kaninchen, die sie selbst schlachtete, und aus den Muscheln, die damals im Zernsdorfer Lankensee massenhaft auftraten, bereitete sie eine Mahlzeit, von der einem zwar übel wurde, die aber den Hunger vertrieb.“

⁸³ Vgl. zum Begriff der Reterritorialisierung Theweleit (1995a: 315ff.).

⁸⁴ Wie gerade die Frauen zum Objekt der neuen Sittlichkeit werden, läßt sich den Artikeln in *Die Frau von heute* entnehmen, dem Organ der Frauenausschüsse aus den ersten Nachkriegsjahren. Dort wird der Kampf gegen Geschlechtskrankheiten als Kampf gegen die Frau inszeniert. Im September 1946 wurden z.B. entsprechende Erkrankungen junger Frauen auf Erziehungsfehler zurückgeführt: „Ob diese Erziehungsfehler als Kriegsfolge anzusehen oder ob sie als Folge der nationalsozialistischen BdM-Erziehung zu werten sind, kann nur im Einzelfalle entschieden werden. Wichtig ist jetzt, daß wir unsere Jugend aufklären und leiten, damit sie wieder Achtung vor dem eigenen Körper bekommt und sich auch eine größere Zurückhaltung auferlegt. Enthaltbarkeit ist nicht schädlich. Sie sollte auch bei ihrem Ehrgefühl gepackt werden und sich klar werden, daß sie als Exponent der deutschen Frau zu gelten hat.“ (N.N. 1946a) Vgl. auch folgenden Auszug (N.N. 1946b), der einem Artikel vom Dezember 1946 mit der Überschrift *Gefahren der Straße* entnommen ist: „Die flüchtige Bekanntschaft der Straße ist eine der großen Gefahren, auf die mit Recht immer wieder hingewiesen wird. Die aufklärenden Plakate zeigen das unmißverständlich und mögen mancher ‚ehrbaren‘ Frau ein Gefühl der Peinlichkeit vermitteln [...]. Dabei sind aber gerade die Jugendlichen in Gefahr. Die durch den Krieg schwer erschütterte gesellschaftliche Ordnung, die der Nachkriegszeit das Gepräge gibt, die schwindende Achtung vor moralischen Grundsätzen, der Mangel an altersmäßig geeigneten Partnern, die wirtschaftliche Zerrüttung, die unmittelbaren Folgeerscheinungen des Krieges werfen gerade unfertige Menschen leicht aus der Bahn, die in berechtigter und verständlicher Freude am Leben in zu frühen Jahren leicht zu einem falsch verstandenen ‚Sich-Ausleben‘ und in gewagte Abenteuer führt.“

und niemals fort gewesen. Es ist wie früher! Aber eine strengere Zucht herrscht jetzt. Vati ist ziemlich peinlich geworden in der Gefangenschaft.“

Auf alle Fälle bestimmte die Verantwortung für Familie und Haushalt auch den Alltag der jungen Schriftstellerinnen in den 50er Jahren, wie es Christa Wolf (1989: 25/26) erinnert: „Die meisten jungen Mädchen und Frauen waren damals mit dem nackten Überleben beschäftigt. Zwar fingen schon verhältnismäßig viele Mädchen an zu studieren — jedenfalls Germanistik, Sprachen und so weiter —, dann heirateten sie, während des Studiums, nach dem Studium, wie ich, oft einen Studienkollegen, dann bekamen sie Kinder, wie ich. Es gab kaum Kindergärten oder -krippen, eine Frau, die weiter arbeiten oder studieren wollte, mußte für ihr Kind private Lösungen suchen, wir wußten bitter wenig über die emotionalen Bedürfnisse von Säuglingen, [...] wir alle haben Schuldgefühle gegenüber unseren Kindern. Es gab keine Waschmaschinen, keine Babynahrung; die stelltest du dir jeden Mittag aus Kalbfleisch und Gemüse selber her. [...] Die jungen Männer, Studienkollegen der jungen Frauen, Väter dieser Kinder, begannen ihre Karrieren; die jungen Frauen begannen in der Mehrzahl ihren Verzicht auf die am höchsten qualifizierte Berufstätigkeit und auf die exponierten Rollen in der Gesellschaft⁸⁵. Du mußtest schon wahnsinnig motiviert sein — wie ich es offenbar war — und einen Mann haben, der nicht auf die Idee kam, daß du, nur weil du eine Frau warst, deine berufliche und politische Entwicklung zurückstellen solltest, um nicht zu verzichten.“ Eine Alternative ist der Verzicht auf Kinder, eine Entscheidung, die Brigitte Reimann (1997: 253) trifft und gleichzeitig bedauert, so z.B., als ihre Schwester ein Kind erwartet: „Ich könnte heulen. Ich werde das nicht mehr kennenlernen, jetzt frißt der verdammte Beruf meine Reserven an Kraft und Liebe — oder mein verrückter Ehrgeiz. Eines Tages werde ich dastehen, ein mäßiges Talent, mit ein paar schnell vergessenen Büchern, und dann wird mir einfallen, daß ich eine Frau bin, und dann ist es zu spät für ein Kind.“⁸⁶

⁸⁵ Ähnlich äußert sich Brigitte Reimann in ihrer Antwort auf den Brief eines Lesers: „Ich könnte Ihnen seitenlang Geschichten erzählen von gescheiterten Literaturwissenschaftlerinnen, die jahrelang ihre eigene Doktorarbeit aufgeschoben und Brotarbeit übernommen haben, damit der Mann promovieren kann; von Schriftstellerfrauen, die Wunder von Selbstverleugnung vollbringen, damit der Mann seinen schönen Neigungen nachgehen kann (wenn sie Pech haben, läßt er sich, arriviert, scheiden), von Studentinnen mit Kind, die sich unter ungeheuren Anstrengungen durch die Examina quälen, während Vater Student relativ unbelastet lernt (Rezept des Professoren-Kollegiums: diese jungen Leute sollen sich zusammenehmen!).“ BRS 867, *Schriftverkehr 1964-1965*. Der Brief ist undatiert, muss aber von seiner Einordnung her nach dem 23.6.1965 geschrieben worden sein.

⁸⁶ Siehe dazu auch den Tagebucheintrag vom 17.4.1961: „Ich glaube, ich bekomme ein Kind. Ich bin ganz verzweifelt, manchmal fange ich an zu weinen, ich will arbeiten und nicht Mutterglück spielen. Daniel ist traurig, weil ich das Kind nicht behalten will — aber wahrscheinlich wird mir ja gar nichts anderes übrigbleiben. Deshalb wage ich dieses Etwas auch nicht zu hassen oder zu verfluchen, denn wenn es wirklich geboren werden sollte, würde ich den Haß von damals bitter bereuen.“ (Reimann 1997: 176/177)

Einen wichtigen Unterschied markiert die jeweilige Geschlechtszugehörigkeit auch da, wo es um die gesellschaftliche Anerkennung der schriftstellerischen Tätigkeit geht, wie Brigitte Reimann 1965 an einen Leser schreibt⁸⁷: „[...] auf vielen Gebieten muß die Arbeit einer Frau schon außerordentlich sein, um von den Männern als ordentlich anerkannt zu werden. [...] Selbst kluge Männer erliegen diesem eingefleischten Mißtrauen: Maler nennen ihre Kolleginnen ‚Malweiber‘; Schriftsteller sagen von Kolleginnen, sie haben sich einen Vertrag ‚erschlafen‘, seien durch Beziehungen hochgekommen. Den übelsten Kitsch habe ich in Büchern von Männern gelesen; Sentimentalitäten im Buch einer Schriftstellerin sind ‚typisch Frau‘. Fehler, die eine Frau in ihrer Arbeit macht, werden oft schärfer beurteilt; sie sind Bestätigungen eines unausgesprochenen Verdachts.“

Ein weiterer Unterschied zwischen den Geschlechtern scheint darin zu liegen, in wieviel stärkerem Maße die Autorinnen sich in der Teilhabe und Mitverantwortung für ein System sehen, in dem sie weit weniger Machtpositionen besetzt hielten als ihre männlichen Kollegen. Das aus dem Eingeständnis der Teilhabe resultierende Schuldbewusstsein scheint bei den Autorinnen stärker ausgeprägt zu sein als bei ihren männlichen Kollegen.

Die Bindung an das System erfolgte in erheblichem Maße über persönliche Kontakte zu Personen, die zunächst als Vorbilder und Freunde erlebt wurden. Eine Lösung dieser persönlichen Bindungen scheint sich als außerordentlich schwierig erwiesen zu haben. Deutlich wird dies bei Christa Wolf (1995: 19/20), deren Erinnerungen ihren Ausgangspunkt bei einem Erlebnis während einer Delegationsreise in die Sowjetunion nehmen, wo der Delegationsleiter, „[...] ein alter Kommunist, der zwölf Jahre im Zuchthaus gesessen hatte, jetzt hoher Funktionär und Schriftsteller, als er auf die Trinksprüche der Russen erwidern wollte, einen Weinkrampf bekam und es war diese Szene, die mir später im Wege stand, als es darum ging, ihm grundsätzlich und scharf zu widersprechen, [...] und ich dachte an seine Zuchthausjahre und an meine Zeit in der Hitlerjugend, und ich brauchte eine starke bewußte Anstrengung, um ihm sagen zu können, daß seine Vergangenheit ihn nicht davor bewahrte, heute unrecht zu haben, und meine mich nicht davon ausschloß, heute recht haben zu können, da stand ich in seinem riesigen Dienstzimmer ihm gegenüber, zu dem ich durch riesige Flure und eine Menge von Vorzimmern gelangt war, und es ging um mein Buch, an dem mir lag und das er für schädlich hielt, und er schrie mich an, und ich schrie zurück, und dann beruhigten wir uns beide, und sein Ton wurde kalt und mein Ton wurde verzweifelt, wir verabschiedeten uns unversöhnt, und auf dem langen Weg von

⁸⁷ BRS 867, *Schriftverkehr 1964-1965*. Vgl. auch, was Brigitte Reimann (1994: 33) am 13.2.1964 an Hermann Henselmann schrieb: „Seit zehn Jahren kämpfe ich — allein — um meine Existenz, muß mich und einen anderen erhalten, und das ist nur die Außenseite. Wie schwer es heute noch für eine Frau ist, sich in einem künstlerischen Beruf durchzusetzen und zu behaupten, wissen Sie ja.“ Bezeichnenderweise wurde dieser Satz aus dem Brief gestrichen, der sonst in Reimann (1983) aufgenommen wurde.

seinem riesigen Schreibtisch zur Tür kippte ich um, zum erstenmal in meinem Leben, und hatte dann, als ich wieder zu mir kam, über mir sein sehr erschrockenes, sehr besorgtes Gesicht.“⁸⁸

Die Bedeutung persönlicher Bindungen fällt auch bei Brigitte Reimann (1994: 55) auf, die in einem Brief vom 8.5.1965 — sie ist zu diesem Zeitpunkt als einziges Nicht-SED-Mitglied in der Jugendkommission des Politbüros tätig — Hermann Henselmann anlässlich der Repressionsmaßnahmen gegen Robert Havemann mitteilt: „Ich sitze zwischen Baum und Borke. Ich gehöre zur Jugendkommission, als einzige nicht Genosse; meine Freunde dort vertrauen mir, obgleich sie wissen, daß wir in manchen Fragen verschiedener Meinung sind. Jetzt, wenn ich protestiere, würde ich in einen unüberbrückbaren Gegensatz zu ihnen geraten [...]“.⁸⁹

Demgegenüber stellen sich männliche Kollegen in der Rückschau eher als ungebundene Individuen dar, die von den Einbindungsversuchen der neuen Ordnung weitgehend unberührt blieben. So erinnert sich z.B. Heiner Müller (1994: 61): „Ich konnte nie sagen, ich bin Kommunist, es war ein Rollenspiel. Es ging mich im Kern nie etwas an. Ich habe oft gesagt und behauptet, daß ich mich mit dieser Gewalt, mit diesem Terror identifizieren konnte, weil es eine Gegengewalt war, ein Gegenterror gegen den vorigen. Das ist aber vielleicht schon eine Konstruktion. Im Grunde bin ich da unberührt durchgegangen.“⁹⁰

Männliche Autoren scheinen kaum an der Macht beteiligt gewesen zu sein, Bindungen erfolgen — wenn überhaupt — über die Identifikation mit einem

⁸⁸ Vgl. dazu auch Wolf (1993a: 27/28): „Ich konnte dableiben — ich meine jetzt nicht nur in der DDR, sondern bei dieser Fahne —, weil ich so viele Leute um mich herum hatte, die die gleiche Entwicklung nahmen, und wir eine Zeitlang noch dachten, *wir* sind es eigentlich, die das Land hier auf die richtige Bahn bringen werden. Denn es waren nicht nur Autoren, damals waren auch noch Wirtschaftsleute dabei und Intellektuelle aus anderen Berufen, und als ich damals, 63 oder vorher noch, in Halle gewohnt und in der Waggonfabrik mit einer Brigade gearbeitet habe, da habe ich dasselbe bei Arbeitern gesehen. Es gab eine breite Bewegung in der DDR, die das wollte, was ich dachte, was man wollen soll, und da wollte ich mich nicht hinausbegeben, auch wenn ich von 1965 an wußte: Mit dem Apparat habe ich nichts zu tun.“

⁸⁹ Auch bei Irmtraud Morgner werden die Schwierigkeiten deutlich, der eigenen Stimme gegenüber den Ratschlägen von Freunden Gehör zu verschaffen. Morgner (1984: 399) brauchte etwa zehn Jahre dazu, „[...] mir Mut zu meinem Eigensinn zu erarbeiten. Zehn Jahre, um bei guten Ratschlägen, mit denen mir meine politischen Freunde in den Ohren lagen, wegzuhören. Weghören bei Freundesstimmen: das kostet Kraft.“

⁹⁰ Vgl. dazu auch folgende Stelle bei Müller (1994: 64): „Ich weiß nicht, ob mir das so wichtig war, diese SED-Mitgliedschaft, politisches Engagement überhaupt. Nein, so einfach ist das nicht. Natürlich hat es mich beschäftigt, aber es gibt da einen Kern, der von allem unberührt war bei mir. Der war von der Nazizeit unberührt und von der Zeit danach auch. [...] Was dieser Kern war, weiß ich nicht. Wahrscheinlich das Schreiben, ein Bereich von Freiheit und Blindheit gleichzeitig, völlig unberührt von allem Politischen, von allem, was draußen vorging. Meine Sache war die Beschreibung.“

System, einer Ideologie⁹¹. Sind diese einmal als falsch erkannt, erfolgt die Lösung zumeist ohne größere Schwierigkeiten. „Wenn das ein Verein war, wollte er da austreten [...]“, heißt es lapidar bei Uwe Johnson (1992: 54).

Früher stattgefunden Teilhabe wird in kürzester Frist entwirklicht, und man(n) sieht sich selbst eher als Verführer, als Objekt und Opfer des Systems: „[...] in diesen fünfziger Jahren begann für mich die große politische Desillusionierung, das furchtbare Erkennen, hintergangen und betrogen worden zu sein, der Zusammenbruch des inneren Wertsystems, dem als Ergebnis einer jahrelangen politischen Treibjagd ein physischer Zusammenbruch folgte[...]“, sieht Reiner Kunze (1976: 56) seine Entwicklung im Rückblick. Es gibt immer wieder einen neuen Start: „Das Jahr 1959 war in meinem Leben die Stunde Null.“ (Kunze 1976: 56) Die eigenen früheren Texte, die eine Identifikation mit dem System der DDR signalisieren, werden dabei zu Äußerungen einer Person, die des eigenen Willens beraubt, von den Machthabern als Medium missbraucht wurde. „Es sind Produkte eines poetisch, philosophisch und ideologisch Irreführten [...]“, heißt es bei Kunze (1976: 57)⁹².

Entwirklichung der eigenen Teilhabe, die Bestimmung der eigenen Position als Objekt wiederholt eine Haltung, die ein Teil der männlichen Vertreter dieser Autorengeneration bereits zum Nationalsozialismus eingenommen hatte⁹³. So schreibt der 1927 geborene Harry Thürk (1965: 65/66), dessen Beitrag unter der bezeichnenden Überschrift *Ein neues Leben begann* steht: „Etwa ein Jahr lang mußte ich noch als Soldat am Krieg teilnehmen, bevor das braune System endlich zusammengeschlagen wurde. Obwohl ich nicht unmittelbar von Antifaschisten beeinflusst wurde, konnte ich mich für den Firlefanz unter dem Hakenkreuz nie erwärmen. [...] Es dauerte vom Ende des Krieges noch zwölf Jahre, bis ich einen

⁹¹ Diesen Unterschied verzeichnet auch die 1925 geborene, mit Heinz Zöger verheiratete Carola Stern (1999: 15/16), die den jeweils unterschiedlichen Umgang mit sich selbst und der eigenen Geschichte für ihren Mann und für sich wie folgt beschreibt: „Auch weiß sie sehr genau, daß ihr Mann sich unvergleichlich weniger als sie mit sich selbst beschäftigen mag. Ihn interessieren Ideen, Theorien, sie interessieren Menschen. Ihre Selbstbezogenheit, Voraussetzung der Selbstbeschreibung, bleibt ihm fremd.“

⁹² Demgegenüber notiert Brigitte Reimann (1997: 265) bei Reiner Kunze den Prozess einer Wandlung, in deren Verlauf der Beschriebene stets Subjekt bleibt: „[...] auch er war damals ein anderer: ein dogmatisch strenger Genosse, kalt und trocken (dieser in Wahrheit so leidenschaftliche Mensch, dieser Feuerbrand in dem zerbrechlichen Gefäß eines kranken Körpers). Er hat sich verwandelt, nach den schrecklichen Vorfällen (das muß 1957 oder 58 gewesen sein), als man ihn zu Unrecht denunzierte, verurteilte, von der Hochschule jagte, als er eben seinen Doktor machen wollte, und ihn buchstäblich auf die Straße warf. Er war eine Zeitlang Lastwagenfahrer. Heute schreibt er herrliche Gedichte, atemberaubend ehrlich — er spricht alles aus über unsere unselige Vergangenheit, was endlich ausgesprochen werden muß, und natürlich ist der Gedichtband noch verboten.“ Auffällig ist hier, wie sich die Autorin durch das Possessivpronomen selbst als Teil dieser „unselige[n] Vergangenheit“ sieht.

⁹³ Siehe oben Kapitel 2.2.

Roman veröffentlichte, in dem ich darzustellen versuchte, in welcher tragischen Situation meine Generation von den faschistischen Verbrechen getrieben worden war: Junge Menschen waren nach jahrelanger, gezielt faschistischer Erziehung zu Werkzeugen jenes unmenschlichen Systems gemacht worden [...].“⁹⁴ Ähnlich unbeteiligt sieht sich auch Steinmann (1965: 109): „[...] ich genoß zu Hause eine Erziehung, die geprägt war von einem Geist des Humanismus, der Liberalität, der Toleranz. So war es nur natürlich, daß ich, obgleich Mitglied der ‚Hitlerjugend‘ und in der Schule beeinflusst vom Ungeist des Faschismus, niemals eine echte innere Beziehung zu den Irrlehren fand, mit denen ich wie meine Altersgenossen vergiftet wurden [sic!].“⁹⁵ Demgegenüber versteht sich die 1924 geborene, als Schriftstellerin kaum bekannt gewordene Lori Ludwig (1965: 73) nicht nur als verführtes Objekt, sondern auch als Subjekt, das den Falschen vertraut hat: „Wie viele meiner Generation hatte ich mich täuschen lassen, hatte Verbrechen vertraut. Als ich die Wahrheit erfuhr, traf sie mich wie ein Keulenschlag.“

Wenn über das Verhältnis von Gender und Generation nachgedacht wird, so schließlich auch daher, dass Ersteres — soweit es das andere Geschlecht bezeichnet — trotz aller scheinbaren Geschlechtsneutralität des Begriffs kaum von Letzterem erfasst zu werden erscheint. Dies hatte sich bereits zu Beginn dieses Kapitels bei de Bruyn gezeigt, der Generation und — männliches — Geschlecht in eins setzte. Dies zeigt sich aber auch in den Begriffen, mit denen die Jahrgänge, denen diese Autoren angehören, in der soziologischen Forschung als

⁹⁴ Vgl. dazu z.B. de Bruyn (1974: 140), der über seine — männliche — Generation folgendes zum Kriegsende feststellt: „Gründe zum Glücklichsein gab es viele. Vor allem den, überlebt zu haben; doch den hatten andere auch. Was sie auszeichnete, war, daß sie noch keine Gelegenheit gehabt hatten, schuldig zu werden.“

⁹⁵ Bei diesen Autoren verschwindet die eigene Anteilnahme hinter analytisch gefassten Systemkategorien, ihnen fehlt eine Haltung, die Lerke Gravenhorst (1992: 140) in Anlehnung an Jean Améry einfordert, derzufolge die Zeit des Nationalsozialismus von den Deutschen als „negatives Eigentum“ in Anspruch genommen werden müsse: „Die These vom negativen Eigentum verlangt demgegenüber einen subjektbezogenen, auf das eigene Mittun oder das Mittun der ‚eigenen Leute‘ zentrierten Begriff vom Nationalsozialismus: Was steckt von diesem System in mir, inwiefern prägt es — unwissentlich — mein Eigenes, und in welcher Weise bin ich verantwortlich dafür, wie dieses Eigene sich weiterentwickelt?“ Eine derartige Haltung zur Vergangenheit vermisst Gravenhorst (1992: 140) gerade bei männlichen Historikern. Ihre Beobachtungen entsprechen denen von Ina Merkel (1992: 244), die in ihren Ausführungen zu geschlechtsspezifischen Strategien im Umgang mit der Wende feststellt, sie habe die kritische Selbstreflexion als spezifische Form der Vergangenheitsbewältigung, die sogar den Charakter der Selbstbeschuldigung annehme, bisher nur bei Frauen gefunden: „Frauen werden frühzeitig dazu angehalten, bei Mißerfolgen stets die Ursache ‚bei sich‘ zu suchen und ‚die Schuld nicht auf andere abzuwälzen.‘“ Zum problematischen Umgang mit der deutschen Vergangenheit vgl. ausführlich Assmann / Frevert (1999).

„Luftwaffenhelfer-“ oder „Flakhelfer-Generation“⁹⁶ bezeichnet und damit als männlich identifiziert werden.

Hier deckt sich der Befund mit dem Gehalt der Generationsmetapher, hinter der die Vorstellung eines männlichen Schöpfungsprozesses stand, in dem die Väter ihre Söhne zeugen. Dies musste in einem ganz konkreten Sinne für die Situation in der SBZ / DDR gelten, wo die Generation der Emigranten, die die nachfolgende Generation zu formen versuchte, fast ausschließlich aus Männern bestand. Aus einem derartigen Kommunikationsprozess zwischen Männern mussten Frauen zwangsläufig herausfallen und zu Objekten männlichen Begehrens werden. So berichtet Brigitte Reimann (1998a: 102) am 21.11.1964 über ein Zusammenreffen mit Otto Gotsche, der uns bereits weiter oben bei Christa Wolf als „hoher Funktionär und Schriftsteller“ begegnet war: „Ich freute mich über G.s Besuch, seine Herzlichkeit; ich mag ihn, weil man ihm widersprechen kann, er kehrt nicht die Autorität heraus, aber er umwirbt mich, trotz seiner 60 Jahre, allzu stürmisch, als daß ich es länger als eine Viertelstunde im Zimmer, allein mit ihm, aushalten kann [...]. Ich bin zu alt und zu jung für solche Szenen mit alternden Staatsmännern, die mir auf die Brust starren, während sie über meine Arbeit sprechen, und das Knie tätscheln, während sie politische Zusammenhänge erläutern.“ In der Objektrolle sahen sich Autorinnen auch bei ihren männlichen Generationsgenossen, wie Brigitte Reimann (1997: 296) am 9.2.1963 festhält: „[E]in Mann, der mich eben noch als gleichberechtigten Kollegen behandelt, der mit mir gesprochen hat wie mit einem anderen Mann und meine Arbeit respektiert, entdeckt auf einmal meine Brust und meine Hüften: die Schriftstellerin verwandelt sich für ihn, ist das Weibchen, das man besitzen will. Das ist: besessen werden von einem anderen, ihn zum Zeugen meiner Schwäche zu machen — das hasse ich. Ich bin ein Mensch wie sie, so gescheit und tüchtig und begabt wie sie, ich bin aber kein Objekt für ihre Gelüste.“

Objekte wurden Schriftstellerinnen dabei nicht nur für die Gelüste ihrer Kollegen und Männer, sondern auch für deren Belehrungsversuche, mit denen sie den Frauen Denkformen und „richtige“ Haltungen vorzuschreiben versuchten. Ungewollt komische Züge nimmt dies Phänomen in der Schilderung der 1921 geborenen Regina Hastedt (1965: 175/176) an, die durch ihr Porträt des Bergarbeiters Sepp Zach im Zusammenhang mit dem Bitterfelder Weg kurzfristige Bekanntheit erlangte. Die Erziehungsbemühungen ihres Ehemanns beschreibt sie wie folgt: „Karl Hastedt kam vom Nationalkomitee ‚Freies Deutschland‘. Durch ihn lernte ich begreifen, daß der Krieg kein Schicksal und die Trümmerwüste, in der wir lebten, kein Zufall war. Die erste Zeit unserer Ehe war ein immerwährendes Parteilehrjahr. Es war nicht leicht für mich, für ihn wahrscheinlich auch nicht.“ Als Hastedt (1965: 177) sich später entschließt, Schriftstellerin zu werden, versucht der Gatte, ihre Bemühungen theoretisch zu fun-

⁹⁶ So bei Miller-Kipp (1996: 290), die paradoxerweise gerade über weibliche Angehörige dieser Jahrgänge schreibt.

dieren. „Als er merkte, daß ich von meinem Weg nicht abzuhalten war, hat er es auf sich genommen, die Entwicklung von Kunst und Kultur in unserem Staat mit zu studieren, damit er meine sprunghaften Intuitionen wissenschaftlich untermauern konnte.“

Die Legitimität, die von der Autorin den männlichen Belehrungsversuchen zugesprochen wird, spricht auch aus der Tagebucheintragung Brigitte Reimanns (1997: 175) vom 7.4.1961, in der es um die Arbeit an *Die Geschwister* geht: „Jon war da. Ich las meine Geschichte vor. [...] wir marschierten durch die Straßen und diskutierten Republikflucht und dergleichen. Die meiste Zeit sprach Jon, er hielt lange und gescheite politische Vorträge, und ich kam nicht zu Wort. Gut so, ich habe eine Menge dabei gelernt. [...] Und die ganze Zeit: Fehlerdiskussion, Klassenbewußtsein, Uli (das ist mein Held) und seine Beziehung zur Partei. Ich war hinterher tot und erschlagen, aber ich sehe jetzt den roten Faden, die Geschichte hat ihr richtiges politisches Gerippe, und wenn ich jetzt auch noch ordentlich schreibe ... Abwarten.“⁹⁷

Vergeblich hatten die Töchter auf Anerkennung durch ihre Ersatzväter gehofft, ohne dennoch die Hoffnung aufzugeben. So schreibt Brigitte Reimann (1984: 296/297) noch 1969 an ihren Ersatzvater Henselmann: „Mir scheint, daß mein Verhältnis zur Partei zuweilen das eines Jugendlichen zu einem strengen Vater ist, gegen den man in ständiger Auflehnung lebt, der alles besser weiß [...], man spielt ihm Streiche, um hinter seinem Rücken die Zunge rauszustrecken, und dabei wartet man die ganze Zeit darauf, daß er einem für die gelungene Arbeit einen freundlichen Klaps auf den Hinterkopf gibt und sagt: Das hast du gut gemacht ...“ Nur wenig Hoffnung konnten die Töchter auch in ihre männlichen Generationsgenossen setzen, zumal wenn diese — wie Zwerenz (1991: 259/260) in seinem kultiviert proletkultischen Stil — das Bedrohliche des Stalinismus auf das andere Geschlecht in Gestalt der allmächtigen, verschlingenden Mutter projizierten: „Die Partei war eine strenge und gütige Mutter, was heißt, sie war erst einmal streng und dann gütig, setzte vor die Mütterlichkeit die Dankbarkeit und Demut und verlangte den ganzen Menschen, rückhaltlos, ohne Reserven und Ausflüchte.“⁹⁸

⁹⁷ Einige Jahre später sieht Reimann (1998a: 6) diese Belehrungsversuche kritischer, um ihre Berechtigung letztlich doch wieder anzuerkennen: „Jon kam, um mich abzuholen [...]. Wir hatten uns gestern schon gestritten, jetzt brach der Streit wieder los, aber böse und gereizt. [...] Den ganzen Tag war ich verzweifelt: er züchtet, bewußt oder unbewußt, das niederdrückende Gefühl in mir, ich sei ein oberflächlicher Denker; er meint, man dürfe nicht schreiben, wenn man nicht ein Problem zuende gedacht und eine Lösung gefunden habe. Aber wie kann denn einer *die Lösung* finden? Einer allein? Warum soll ich nicht meine Meinung sagen, ohne Anspruch auf letzte Gültigkeit zu erheben? [...] Es ist ja wahr, ich bin wirklich zu schnell, zu spontan mit meinen Ansichten, zu freudig in meinen Entdeckungen, ich habe keinen ordnenden Verstand ...“

⁹⁸ Später sattelt Zwerenz (1991: 276) noch einen drauf, wenn in gewagten Bildern die sowjetische Geheimpolizei zur kastrierenden Vagina wird im neuen Jerusalem der kommunistischen Bewegung, „[...] wo Gottes Sohn in Stalin inkarnierte und die GPU den

Vor dem Hintergrund der hier ausgebreiteten Selbstzeugnisse lässt sich zusammenfassend festhalten, dass von klar unterscheidbaren, zeitlich einander nachgeordneten Phasen einer zunächst bruchlosen Bindung an die im Entstehen begriffene neue Ordnung, gefolgt von einer allmählichen — mal schneller, mal langsamer sich vollziehenden — Lösung nicht gesprochen werden kann. Vielmehr stehen Bindung befördernde Erfahrungen zeitgleich neben Erlebnissen, die die entgegengesetzte Wirkung hervorrufen. Ein und dieselbe Begebenheit konnte dabei gleichzeitig auf höchst widersprüchliche Weise wahrgenommen werden. Was sich — und keineswegs bei allen zur selben Zeit in dieselbe Richtung — verschob, war der Filter. Mal ließ dieser stärker Bindungen befestigende Erfahrungen ins Bewußtsein treten, um zuwiderlaufende Wahrnehmungen ins Unterbewusste abzudrängen, wo sie doch stets gegenwärtig blieben; mal ließ er verstärkt Erfahrungen durch, die die Loyalität gegenüber der neuen Ordnung in Frage stellten. Auch in den Selbstzeugnissen findet sich weniger Strom und mehr Strudel der Geschichte.

Was bei einigen Autoren widerstreitende Erfahrungen so lange in einem potentiell selbstzerstörerischen Gleichgewicht „aufhob“ und damit den Konflikt zu einem inneren des Autors mit sich selbst machte, war der Double Bind⁹⁹, sich einerseits ganz von seiner nationalsozialistischen Vergangenheit lösen und frei von Abhängigkeiten, Tabus und Selbstzensur leben und schreiben zu wollen, andererseits sich über die Bindung an die neue Ordnung, die mit ihrem dualen Weltbild ein Kontre-Stück der früheren Anschauungen war, eben diesen Tabus und den daraus folgenden Ausformungen von Selbstzensur verpflichtet zu fühlen¹⁰⁰. Diesem zerbrechlichen Gleichgewicht einander ausschließender Bindungen konnte nur eine ähnlich un stabile Generationseinheit entsprechen, die über einen kurzen Zeitraum Bestand hatte, um danach in verschiedene Orientierungs- und Handlungsmuster zu münden. Aber für Autoren wie Fühmann, Wolf oder Reimann, die trotz wachsender Distanz in der DDR blieben, ist es wohl gerade dieser Double Bind, der die Generationseinheit und damit den Inhalt der Generationsmetapher ausmacht.

Dass gerade der Generationsbegriff der Metapher das Bildfeld spendet, kommt nicht von ungefähr. Gerade im Verhältnis der Jüngeren zu den Älteren, den Widerstandskämpfern und Emigranten, nimmt der Double Bind Gestalt an. Einer-

heiligen Mutterschoß abgab, Josef Wissarionowitsch auch zur Heiligen Dreieinigkeit verbindend [...].“

⁹⁹ Theweleit (1995a: 341) definiert den Double Bind, der in der Schizophrenieforschung als entscheidend für das Entstehen eines zerrissenen Körperzustandes angesehen wird, als Situation, in der ein Mensch gleichzeitig zwei unausweichlichen Befehlen oder Anforderungen ausgesetzt ist, die sich gegenseitig aber widersprechen und unmöglich machen. „Dazu kommt, daß er deren Gegensätzlichkeit nicht durchschauen kann.“

¹⁰⁰ Wer einem solchen Double Bind ausgeliefert war, für den standen die von Jäger (1994: 40) als jederzeit frei wählbar unterstellten Optionen der rigorosen Ablehnung jeder Diktatur und des Weggangs in den Westen allerdings nicht zur Verfügung.

seits bezeichnet das Generationenverhältnis einen Generationskonflikt: Abgrenzung der Jüngeren von der durch die Mitwirkung an der nationalsozialistischen Ordnung kompromittierten Elterngeneration einerseits und von den stalinistischen Dogmatikern andererseits, die sie nach ihrem Muster ausrichten wollten. Gleichzeitig setzt das Generationenverhältnis schon immer das in masochistischer Unterordnung resultierende schlechte Gewissen der Jüngeren, in Hitlerdeutschland groß Gewordenen gegenüber den Älteren, die scheinbar richtiger und mutiger gelebt hatten.

Wie sich einerseits die Annäherung an Autoren über die Kategorie der Generation vermitteln ließ, verstellt der Begriff andererseits den Blick, indem er Gleichgerichtetheit der Generationseinheit auch da unterstellt, wo das gemeinsame Grunderlebnis vergleichbarer Kindheitsmuster längst zu unterschiedlichen Handlungsmustern geführt hat. Als wichtiges, Unterschiede konstituierendes Moment ließ sich die Geschlechtszugehörigkeit ausmachen, wobei sich die scheinbar geschlechtsneutrale Kategorie der Generation als eminent männlich erwies.

Schließlich soll auf ein Moment aufmerksam gemacht werden, das zumindest für den Verfasser dieser Zeilen gilt: Bei aller historischen Verschiedenheit war immer wieder überraschend, wie bestimmte von diesen Autoren durchlaufene Prozesse denjenigen zu ähneln scheinen, an denen fast zwei Jahrzehnte später Angehörige der 68er Generation im Westen beteiligt waren.

Wohl war es die Ähnlichkeit dieser Erfahrungen, was linke Intellektuelle im Westen Deutschlands zur Literatur aus der DDR hinführte; zunächst zu einer scheinbar geschlossenen und dogmatischen, dann zunehmend zu einer von Zweifeln geprägten. Als es in der Wendezeit der Wiedervereinigung galt, sich vom Ballast der eigenen linken Geschichte zu befreien, erwies es sich als hilfreich, die einstigen Illusionen und Hoffnungen von sich abspalten, auf die Autoren projizieren und dort stellvertretend bekämpfen zu können¹⁰¹.

¹⁰¹ Als besonders dankbares Objekt erwies sich Christa Wolf, zumal die kritische Selbstreflexion in deren Texten die Argumente frei Haus mitlieferte. Siehe hierzu die Dokumentation des deutsch-deutschen Literaturstreits bei Anz (1991) und Deiritz/Krauss (1991). In dieser Zeit kommt auch das Genre des aggressiven Rereadings auf, bei dem der Rezensent seine frühere positive Lesart des Textes eines DDR-Autors diesem in der kritischen Revision zum Vorwurf macht. Als Beispiel mag hier die Neufassung des Christa-Wolf-Bandes in der Reihe Text+Kritik gelten (Arnold 1994).

3. *Die Geschwister*: Ähnlich, aber nicht gleich

Verschiedene Druckfassungen der Texte Brigitte Reimanns

Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht ein Phänomen, das typisch für den Literaturbetrieb in der DDR war. Bei Neuauflagen ihrer Werke haben viele Autoren ihre Texte z.T. mehrfach überarbeitet. Dies gilt nicht zuletzt für Brigitte Reimann. Abgesehen von *Ankunft im Alltag* und dem Sonderfall der postum erschienenen *Franziska Linkerhand* hat die Autorin alle veröffentlichten Erzählungen für spätere Auflagen — teilweise sogar wiederholt — bearbeitet. *Die Frau am Pranger* wurde insgesamt viermal überarbeitet, zum ersten Mal bereits für die zweite Auflage 1956¹, dann für die Taschenbuchausgabe von 1960 in der *Kompaß-Reihe*², sodann für die 4. Auflage 1962³ und schließlich für den Sammelband *Drei Erzählungen*, der 1969 im Verlag Neues Leben erschien. *Kinder von Hellas* wurde für die Taschenbuchausgabe von 1961 durchgesehen⁴, *Das Geständnis* und *Die Geschwister* für den Sammelband von 1969⁵.

¹ Siehe die Tagebucheintragung vom 7.5.1956 in Reimann (1997: 44).

² Vgl. dazu den Brief des Verlags Neues Leben an die Autorin vom 26.8.1959 sowie die Briefe Brigitte Reimanns an Wolf D. Brennecke vom 6.10.1959 und an Sonja Marchlewski vom 27.11.1959 in BRS 863, *Schriftverkehr 1959*.

³ Siehe die Tagebucheintragungen vom 22.2.1962 und vom 12.3.1962 in Reimann (1997: 234/235). Aus ersterer geht hervor, dass die Initiative zur Überarbeitung auf die Verfasserin zurückgeht, und zwar „gegen den Verlag“.

⁴ Mit Schreiben vom 15.9.1960 (BRS 864, *Schriftverkehr 1953-1960*) dankt der Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung der Autorin für „das überarbeitete Exemplar der ‚Kinder von Hellas‘“. Am 6.10.1960 teilt der Verlag seiner Autorin mit, die Erzählung werde 1961 als Taschenbuch in einer Auflage von 30.000 Stück erscheinen. BRS 864, *Schriftverkehr 1953-1960*. Siehe auch den Tagebucheintrag vom 14.7.1961 in Reimann (1997: 197).

⁵ Tagebucheintrag vom 1.11.1968 in Reimann (1998a: 217). Vgl. auch den Brief von Lewerenz an Brigitte Reimann vom 11.3.1969 in BRS 868, *Schriftverkehr 1966-1971*.

Abgesehen vom Sonderfall *Franziska Linkerhand* soll und kann es nicht Ziel dieses Kapitels sein, die Spuren politisch motivierter Einflussnahme auf die Autorin in den veröffentlichten Prosatexten aufzuzeigen. Weder liegen von diesen Texten die ursprünglichen Manuskripte vor, noch geben Tagebücher und Briefe Brigitte Reimanns detaillierte Aufschlüsse über entsprechende Eingriffe⁶. Zweifelsohne sah sich die Autorin politischem Druck seitens ihrer Verlage ausgesetzt, wie sich zumindest für *Ankunft im Alltag* und *Die Geschwister* nachweisen lässt⁷. In einem Brief an Wolfgang Schreyer vom 10.7.1960 schreibt sie, ihr Verlag trage inzwischen wieder Mut: man habe ihr einen zwielichtigen Direktoren-Sohn gestattet und eine ausgiebige Saufszene⁸. In einem weiteren Brief an Schreyer vom 9.10.1960⁹ heißt es, alles, was nach Kritik ausgesehen habe, sei gestrichen worden, auch eine ganze Seite über den 17. Juni. Am 8.1.1961 schließlich schreibt Brigitte Reimann an ihren Lektor Walter Lewerenz¹⁰, sie sei über einige Streichungen sehr ungehalten, sie müssten sich da noch auseinandersetzen. Eine deutliche Sprache hinsichtlich des Drucks, der verlagsseitig auf die Autorin ausgeübt wurde, spricht das Begleitschreiben vom 4.10.1962, mit dem vom Aufbau-Verlag Manuskript und Gutachten zu *Die Geschwister* zwecks Erteilung der Druckgenehmigung eingereicht werden¹¹:

Wir überreichen Ihnen mit dem Manuskript Brigitte Reimann „Die Geschwister“ zwei Gutachten, die sich in etwa zu widersprechen scheinen. Wir möchten Ihnen das Manuskript dennoch zur Veröffentlichung einreichen. Einmal haben wir bestimmte Hinweise aus dem Gutachten Kolbe inzwischen noch berücksichtigt, zum andern hat eine

⁶ Das gilt nicht für *Franziska Linkerhand*. Hier verzeichnen Tagebücher und Briefe immer wieder die Vorbehalte des Verlags und anderer Personen der literarischen Öffentlichkeit gegen den im Entstehen begriffenen Roman.

⁷ So schwer es aus heutiger Sicht anhand der Texte nachzuvollziehen ist, wurden Vorbehalte auch im Umfeld von *Die Frau am Pranger* und *Kinder von Hellas* geäußert. Zu ersterer Erzählung notiert Brigitte Reimann (1997: 23), der *Sonntag* habe sich geweigert, einen Vorabdruck zu bringen, „[...] weil sie fürchten, sie könnten sich damit in die Nesseln setzen. Wilhelm Pieck hat eine Amnestie für die Kriegsverbrecher erbeten — da darf man halt nichts gegen diese Verbrecher bringen [...]“. Zu *Kinder von Hellas* heißt es am 9.11.1955, Bruno Peterson, damals Verlagsleiter bei Neues Leben, habe sie gewarnt: Es handele sich um ein diffiziles Thema, da die Meinungen über den griechischen Befreiungskampf geteilt seien, auch wisse man nicht, wie sich die Beziehungen der DDR zu Griechenland entwickeln würden (Reimann 1997: 25).

⁸ BRS 1. Der Brief an Schreyer findet sich zwar in Reimann (1984: 90ff.), nicht jedoch die hier zitierte Stelle. Siehe zum Erstellungsprozess der DDR-Ausgabe der Briefe und Tagebücher von 1983 die Erinnerungen der Mitherausgeberin Elisabeth Elten-Krause (2000).

⁹ BRS 1. Auch dieser Brief findet sich in Reimann (1984: 98f.) — erneut ohne die hier zitierte Stelle.

¹⁰ BRS 865, *Schriftverkehr 1960-1962*.

¹¹ BArch DR1/5061, S. 54.

erneute intensive Aussprache mit der Autorin unseren Eindruck bestätigt, daß das Manuskript in der vorliegenden Form tatsächlich ihrem gegenwärtigen ideologisch-künstlerischen Reifegrad¹² entspricht. Es gibt — darauf nimmt das Außengutachten keine Rücksicht — eine gewisse natürliche Grenze in der möglichen Zusammenarbeit zwischen Verlag und Autor. Mehr verlangen, hieße jetzt: Unmögliches verlangen oder das Manuskript vertagen.

Dass die Autorin sich von ihrem Verlag unter Druck gesetzt fühlte, verzeichnen auch die Tagebücher. Am 23.5.1962 notiert Brigitte Reimann (1997: 241), ihre Geschichte werde immer problematischer; sie habe das dunkle Gefühl, dass sie nicht gedruckt werde. Mit Datum vom 24.8.1962 heißt es (Reimann 1997: 248), das Manuskript mit den Änderungsvorschlägen sei zurückgekommen, die Stasi-Szene sei gestrichen, ebenso die Kunst-Diskussion und alles, was an Gefühl und Bett gemahne. Doch die Autorin nimmt sich vor, um ihren Text zu kämpfen. Am 14.9.1962 schreibt Brigitte Reimann (1997: 250), *Die Geschwister* seien beim Verlag genehmigt, einschließlich Stasi-Szene¹³, jetzt müsse das Ministerium entscheiden. Gestrichen blieb dagegen die Kunst-Diskussion¹⁴. Das Ministerium sah keine Probleme mehr mit der Erzählung, denn die am 4.10.1962 beantragte Druckgenehmigung wurde bereits am 8.10. erteilt¹⁵.

Hiermit sind alle bisher vorliegenden Dokumente genannt, die Aufschluss geben über politisch motivierte Einflussnahme auf die Autorin, was ihre früheren publizierten Texte betrifft. Das Erfordernis der Beschäftigung mit den verschiedenen Versionen der Texte Brigitte Reimanns ergibt sich denn auch in erster Linie daher, dass die Existenz dieser unterschiedlichen Fassungen der Rezeption

¹² Die Formulierung vom „ideologisch-künstlerischen Reifegrad“ verweist auf die ständige Verquickung politischer und künstlerischer Einwände, wie sie generell für derartige Gutachten und auch gerade für das Außengutachten Kolbe typisch ist.

¹³ Manchmal lassen sich Spuren derartiger Auseinandersetzungen um den Text anhand eines Vergleichs von Erstausgabe mit den entsprechenden Stellen in einem Vorabdruck auffinden. In der Erstausgabe musste die Stasiszene, deren Tabuverletzung darin bestand, dass der als sehr verständig geschilderte Vertreter des MfS überhaupt in Erscheinung tritt, gegenüber dem Vorabdruck in der NDL (Reimann 1963a: 37) durch eine Einfügung „verbessert“ wird, in der dieser von der Erzählinstanz als „der nette Junge“ (Reimann 1963: 192) charakterisiert wird.

¹⁴ Mit Schreiben vom 2.7.1963 meldet die Kulturredaktion der *Neuen Zeit* ihr Interesse an der gestrichenen Kunst-Diskussion an: „In Ihrem Beitrag erwähnen Sie, daß Sie für die ursprüngliche Fassung der ‚Geschwister‘ auch ein etwa zehn Seiten umfassendes Gespräch über moderne Kunst zwischen den Steinbrinks und Elisabeth nicht nur konzipiert, sondern bereits auch ausgearbeitet haben, und daß dieses Gespräch dann bei der Überarbeitung des Buches herausgenommen worden ist. Die Kulturredaktion der NEUEN ZEIT würde sich glücklich schätzen, könnten Sie uns dieses 10-Seiten-Gespräch eventuell zum Erstabdruck zur Verfügung stellen.“ In BRS 866, *Schriftverkehr 1962-1964*.

¹⁵ BArch DR 1/5061, S. 52.

bisher kaum aufgefallen ist¹⁶. Dies gilt nicht zuletzt für mich, da Zitate aus *Die Frau am Pranger*, *Das Geständnis* und *Die Geschwister* in früheren Publikationen durchgehend auf der Fassung des Sammelbands von 1969 beruhen. Dies betrifft auch die Arbeiten von Elizabeth Mittman (1995, 1998) die sich bei *Die Geschwister* auf die dtv-Ausgabe von 1988, bei *Die Frau am Pranger* auf die dtv-Ausgabe von 1987 stützt, ebenso wie für Bircken (1998), die wie auch Jones (1998) nach dem Sammelband von 1969 zitiert. Als Kuriosität sei angemerkt, dass aufgrund von Unkenntnis der Existenz späterer überarbeiteter Fassungen die Taschenbuchausgabe von *Kinder von Hellas* aus dem Jahre 1989 wie auch die Neuausgabe von *Die Geschwister* im Aufbau Taschenbuchverlag von 1998 auf der jeweiligen Erstausgabe und nicht auf den späteren, von der Autorin überarbeiteten Fassungen beruhen.

Da der bisherigen Rezeption die Existenz verschiedener Ausgaben weitgehend entgangen ist, da es andererseits nicht gleichgültig ist, aus welcher Auflage zitiert wird, sollen im folgenden verschiedene Fassungen von *Die Frau am Pranger*, *Die Geschwister* und *Franziska Linkerhand* einander gegenübergestellt werden. Beim ersten Text sollen die Erstausgabe und die Fassung von 1962¹⁷ miteinander verglichen werden, da zwischen die beiden Fassungen Ereignisse wie einerseits die Ablehnung der Manuskripte *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* und *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume*, andererseits der Umzug nach Hoyerswerda fallen¹⁸. Kurz vor der Überarbeitung von *Die Geschwister* kam es zur Invasion der Staaten des Warschauer Paktes in der CSSR, was einen weiteren tiefen Einschnitt für das Verhältnis Brigitte Reimanns zur DDR bedeutete. Bei *Franziska Linkerhand* geht es schließlich um den Sonderfall eines postum erschienenen Romans, an dem nach dem Tod der Autorin ungehindert für die DDR-Erstausgabe gekürzt werden konnte. Nicht berücksichtigt werden sollen hier die Bearbeitungen der Erzählungen *Kinder von Hellas* und *Das Geständnis*. Erstere erschien, wie bereits erwähnt, 1989 erneut in der Originalfassung, aus der zumeist — wenn überhaupt — zitiert wird, letztere spielt in dieser Arbeit wie auch sonst in der Rezeption kaum eine Rolle.

Sensationelle Funde sollten von einem Vergleich der verschiedenen Fassungen nicht erwartet werden. Bei einer Überarbeitung konnte die Autorin — bzw. der Lektor — an einzelnen Stellen abschwächen bzw. verstärken, an Stil und Sprache arbeiten, doch musste die grundlegende Struktur der jeweiligen Texte zwangsläufig unangetastet bleiben¹⁹.

¹⁶ Eine Ausnahme bildet der Beitrag von Julia Enderle (1998), in dem sie die verschiedenen Fassungen von *Die Frau am Pranger* miteinander vergleicht.

¹⁷ Leider ließ sich bisher ein Exemplar der Taschenbuch-Ausgabe von 1960 nicht auffinden.

¹⁸ Vgl. hierzu Kapitel 4.4.

¹⁹ Auch wenn die Druckgenehmigung Neuauflagen mit einschloss und diese daher nur ausnahmsweise überprüft wurden (Barck / Langermann / Lokatis 1997: 28), entsprach es allein aus technischen Gründen kaum dem Interesse des Verlags, wenn die Autoren zu

3.1. Die Frau am Pranger

Brigitte Reimann war sich bald nach Erscheinen ihres Erstlings bewusst, dass sie in dieser Erzählung die Grenze zu Sentimentalität und Kitsch nur zu häufig überschritten hatte. Dies geht u.a. aus einem Brief an Sonja Marchlewski vom 27.11.1959²⁰ hervor, in dem sie über *Die Frau am Pranger* schreibt, sie sei

[...] noch ganz naiv und sentimental — stellenweise geradezu unerträglich sentimental. [...] Für die nächste Auflage, die Anfang des kommenden Jahres als Taschenbuch erscheint, habe ich es gründlich überarbeitet, den Satzbau zurechtgerückt und alle schönen Stilblüten ausgerissen.

In der Tat liegt der Schwerpunkt der Korrekturen, die Brigitte Reimann für die 4. Auflage von 1962, aber auch — wie das Zitat ausweist — bereits für die Taschenbuchausgabe von 1960 vornimmt, auf dem Versuch, das Abgleiten der Erzählung ins Kitschig-Sentimentale zu unterbinden. Entfernt werden in der Erstausgabe immer wieder anzutreffende Stellen, an denen bedeutungsschwangere Natursymbolik künftige Katastrophen ankündigt²¹ oder die — in diesem Fall niedergeschlagene — Gemütsverfassung der Protagonistin unterstreicht: „Welk hingen Kornblumen und verblaßte Mohnblüten im raschelnd trockenen Stroh, die Ranken wilder Wicken schlangen sich müde um die blanken Halme.“ (FP: 117)²²

Gestrichen werden melodramatische Ausrufe der Erzählinstanz wie „Oh, Kathrin, wohin hast du dich verirrt?“ (FP 34). Entfernt bzw. abgeschwächt werden dramatisch übersteigerte Schilderungen von Emotionen. So z.B., als Kathrin, die

weitgehende Änderungen vornahmen. So heißt es in einem Brief des Verlags Neues Leben an Brigitte Reimann vom 26.8.1959: „Wir bitten Sie, bei der Überarbeitung Ihrer Erzählung keine grundlegenden Änderungen zu machen, da der Illustrator bereits an den Illustrationen arbeitet und aus diesem Grunde Szenen nicht völlig neugeschrieben werden sollten.“ BRS 863, *Schriftverkehr 1959*.

²⁰ BRS 863, *Schriftverkehr 1959*. Vergleiche auch den Brief an einen sowjetischen Leser vom 1.1.1960, in dem Brigitte Reimann schreibt: „Freilich hat es böse stilistische Schwächen, aber es war mein erstes Buch, und ich war zwanzig Jahre alt, als ich es schrieb; vielleicht kann man mir diese literarische Unerfahrenheit als eine kleine Entschuldigung anrechnen.“ BRS 864, *Schriftverkehr 1953-1960*.

²¹ Es werden nicht alle Fälle derartiger Natursymbolik gestrichen. Folgende Stelle z.B. bleibt auch in der Ausgabe von 1962 erhalten: „Leise verließ Kathrin das Schwesternzimmer. Vor der Tür packte sie aufkommender Sturm. Die Bäume bogen sich ächzend, mit zitternden Blättern. Blendend züngelte ein Blitz durch die Nacht, lauter rollte der Donner. Schon fielen die ersten schweren Tropfen, feucht und streng rochen Erde und Luft.“ (FP62: 116)

²² Bei Quellenangaben zu den Primärtexten werden durchgehend Siglen verwendet. Vgl. dazu das Verzeichnis der Siglen im Anhang.

zunächst von Alexej hinsichtlich seiner Deutschkenntnisse getäuscht wird, einen anderen Kriegsgefangenen danach fragt, ob man in Russland Deutsch lerne:

Sie blieb stehen, unverwandt dem Fremden ins Gesicht schauend. „Sie sprechen Deutsch?“ Sie fragte so streng, als prüfe sie den Mann, nicht sich selbst. Zwischen ihren Brauen stand eine steile Falte, und es sahen die beiden, der Gefangene und die Bäuerin, daß die Frau fast zersprang von dem gewaltigen Aufwand an Kraft, den diese Frage sie kostete. (FP 30)²³

Ins Kitschige abgleitende poetische Bilder werden abgebaut. So wird „Ihre Schultern fielen wie matte Flügel“ (FP 17) reduziert zu „Ihre Schultern fielen nach vorn“ (FP62: 17). Z.T. sind die Bilder derart sentimental, dass auch nach erfolgter Reduzierung mehr als genug erhalten bleibt, wie sich aus dem Vergleich folgender Stellen ergibt:

[...] ihr stilles, weißes Gesicht ward sacht überhaucht vom steigenden Purpur des Himmels. Kathrin stand und starrte: Über dem violetten Saum des Waldes ging die Sonne auf. (FP 21)

[...] ihr blasses Gesicht wurde überhaucht vom steigenden Rot des Himmels: Über dem violetten Saum des Waldes ging die Sonne auf. (FP62: 22)

Generell versucht die Autorin, für die Neuauflage die poetisch überhöhte und gerade daher sentimental und kitschig wirkende Sprache der Normalsprache anzupassen. Die Wörter im Satz werden in Normalfolge gebracht²⁴, veraltete Imperfektformen werden korrigiert, reine Genetivattribute und -objekte regelmäßig durch Präpositionalkasus ersetzt, „indes“ durch „während“ und das temporale „da“ durch „als“. Auffällig bei dieser nicht immer konsequenten Arbeit an der Sprache ist, dass die Autorin Rezensionen ihrer Erzählung gelesen haben muss. Insbesondere an der Kritik von Dohms (1957) in der NDL lässt sich zeigen, wie genau Brigitte Reimann dessen Hinweise bei ihren Korrekturen aufnimmt. Er hatte an der Erzählung die Überzeichnung der positiven Figuren kritisiert, insbesondere bei Alexej²⁵ und der Gemeindeschwester Trude Meinhard, die zu einer guten Fee werde, die mit dem absoluten Wissen um Gut und Böse begabt sei²⁶. Darüber hinaus hatte Dohms (1957: 144/145) der Autorin die Ver-

²³ In der 4. Auflage wird daraus: „[...] sie starrte unverwandt in das schrägäugige Gesicht des Gefangenen. Zwischen ihren Brauen stand eine steile Falte. Sie fragte streng, als prüfe sie sich selbst: ‚Sie sprechen Deutsch?‘“ (FP62: 30)

²⁴ „Einen schönen Mann hatten die Frauen ihn geheißt“ (FP 9) wird so zu „Im Dorf nannten sie ihn den schönen Heinrich“ (FP62: 9).

²⁵ Dohms (1957: 144) führt an, dass Alexej mit einer bis ins feinste ausgearbeiteten Bronzestatue verglichen wird, dass er die Frau allzu schnell und wortlos begreife und dass seine Schwester in Russland die dicksten Zöpfe gehabt und am besten gesungen habe. Diese inkriminierten Stellen finden sich nicht mehr in der Neuauflage von 1962.

²⁶ In der Erstausgabe hatte es noch von Trude Meinhard geheißt: „Die Frau richtete ohne eine Spur von Überraschung ihre dunklen Augen auf das Gesicht der Jungen. Wenn sie

wendung allzu strapazierter poetischer Bilder vorgeworfen, dass Alexej und Kathrin im gleichen Rhythmus schritten, ihre Gesichter ständig still und ernst blickten, dass Alexejs Blicke wie eine sanft streichelnde Hand seien usw. Alle diese Stellen werden in der Neuauflage von 1962 bearbeitet.

Neben der Arbeit an der Sprache, die zeigt, wie die junge Schriftstellerin sich allmählich ihrer Schwächen bewusst wird, stehen zwei auffällige Eingriffe in den ursprünglichen Text, die im folgenden diskutiert werden sollen²⁷.

In der Erstausgabe war die antifaschistische Haltung der Protagonistin nahezu ausschließlich mit ihrer antirassistischen Haltung motiviert worden. Kathrin hatte sich in Alexej verliebt, weil sie an einem rassistisch Verfolgten wiedergutmachen wollte, was ihre Landsleute ihm angetan hatten. Dass Alexej gleichzeitig Vertreter der Sowjetunion und damit einer anderen Gesellschaftsordnung wäre, hatte nur eine untergeordnete Rolle gespielt. In der Neuauflage von 1962 wird dagegen den politischen Implikationen eine deutlich stärkere Funktion zugesprochen. Neben die Liebe zu Kathrin tritt die Loyalität der Sowjetunion gegenüber. Zu diesem Zweck wird u.a. ein völlig neuer, gut zwei Seiten umfassender Abschnitt eingefügt, in dem Alexej Kathrin dazu veranlasst, ihn heimlich Radio Moskau hören zu lassen:

Eine Stimme, leise und weit weg wie von einem anderen Stern, sagte: „Goworit Moskwa ...Goworit Moskwa.“ [...]

Alexej drehte sich um, sein Gesicht trug einen Ausdruck glücklicher Erschütterung. [...] „Die Heimat“, sagte er atemlos. „Sluschajesch? Die Genossen ...“ [...]

Und Kathrin begriff, daß es außerhalb dieses Hofes etwas gab, das größer und stärker war als ihre Liebe, ein unzerreißbares Band, das Alexej mit seinem Land verknüpfte. (FP62: 107/108)

Eine stärkere politische Ausrichtung des Textes erfolgt auch da, wo Hinweise auf die unterschiedlichen Gesellschaftsverhältnisse in die Gespräche eingefügt werden. Aufgrund fehlender kontextueller Motiviertheit bleiben diese allerdings Fremdkörper. Trude Meinhard verweist plötzlich darauf, dass Muchtar, der Kriegsgefangene auf ihrem Hof, ein Viehzüchter sei, der mit den anderen die Herden zusammengetan habe (FP62: 30). Die Kathrin des Jahres 1962 ist politisch weit besser informiert als die der Erstausgabe. Sie weiß, dass in Russland die Felder zusammengelegt wurden und man dort angefangen habe, den neuen Menschen heranzuziehen (FP62: 104). Die Protagonistin notiert stärker als zuvor die Klassenunterschiede in ihrem Dorf. 1962 weiß sie, dass ihrem Mann die Mit-

einen Menschen ansah, war es, als schaue sie durch dessen Stirn hindurch wie durch Glas — bis hinein ins Hirn, bis hinab ins Herz.“ (FP 28). Dies wird in der 4. Auflage reduziert zu: „Die Frau richtete ohne eine Spur von Überraschung ihre dunklen Augen auf Kathrins Gesicht.“ (FP62: 28)

²⁷ Die entsprechenden inhaltlichen Korrekturen am Text der Erstausgabe hat auch Enderle (1998) beobachtet. Allerdings stimme ich nicht immer mit ihren Schlussfolgerungen überein.

gift einiger Morgen Land nichts genutzt habe. Die reichen Bauern sehen nach wie vor auf ihn herunter, sie sitzen in Sicherheit, während Heinrich am Russlandfeldzug teilnehmen muss (FP62: 58).

Der hier vorgenommene Vergleich zweier Fassungen liefert keinen Beleg für einen Entwicklungsroman von Schriftstellern der Nachkriegsgeneration, demzufolge die Identifikation mit der neuen Ordnung nach einer ersten Phase der Gläubigkeit kontinuierlich abgebaut wurde. Vielmehr nimmt die politische Ausrichtung des Textes von 1956 bis 1962 zu statt ab. Dabei überschneidet sich diese Bewegung mit einer zweiten, entgegengesetzten, die für die verschiedenen Fassungen von *Die Denunziantin* bis hin zu *Wenn die Stunde ist, zu sprechen*²⁸ gilt, in denen die Loyalität zur neuen Ordnung zunehmend in Frage gestellt wurde.

Neben die Versuche politischer Ausrichtung tritt ein zweites Phänomen, das sich durch die Bearbeitungen der 62er Fassung zieht: die zunehmende Ausblendung der Darstellung von Sexualität. Am deutlichsten wird dies in der Szene am See in Abschnitt XII. Während Alexej und Kathrin in der Erstausgabe nackt im See baden und sich unbekleidet am Ufer umarmen, worauf sie zum ersten Mal miteinander schlafen, tritt 1962 an die Stelle von Nacktbaden und Beischlaf ein Gespräch über die Zeit nach dem Krieg. Dass beide wiederholt in der Nacht beieinander lagen (FP 125), kann man der 4. Auflage nicht mehr entnehmen (FP62: 121). Trägt Alexej 1956 seine Geliebte in ihrer letzten gemeinsamen Nacht auf sein Heulager in der Scheune (FP 126), setzen sie sich 1962 züchtig nebeneinander ins Heu (FP62: 122).

Allerdings ergibt sich für den Abbau expliziter Darstellung von Sexualität aus der Textanalyse keine eindeutige Erklärung, die andere ausschliesse. Verschiedene Motive dürften für dieses Resultat verantwortlich sein. Ein Grund mag darin liegen, dass die entsprechenden Szenen in der Erstausgabe außerordentlich kitschig waren²⁹. Gleichzeitig entspricht die Entsexualisierung des Verhältnisses von Alexej und Kathrin weit eher der Art und Weise, wie sexuelle Beziehungen zwischen Deutschen und Russen generell innerhalb der Literatur aus der DDR strukturiert werden — als auffällig platonisch und unkörperlich gestaltete unmögliche Liebe zwischen den Fronten, die mit der jeweiligen patriotischen Moral kollidiert³⁰. Schließlich mag die durchgängige Desexualisierung mit dem Versuch

²⁸ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 4.3. und 4.4.

²⁹ 1956 heißt es z.B.: „Behutsam nahm Alexej Kathrins Kopf zwischen beide Hände und küßte sie auf den Mund und auf die Augen. Sie erwiderte seinen Kuß, in ihren Schläfen sang das Blut, ihr Herz schlug so rasch und hart, daß sie glaubte, der Mann müsse es hören. Seine Hand glitt über ihre Schulter hinab, schloß sich sacht um ihre Brust. Sekunden noch ruhte die Frau in der Glut der Umarmung, dann war sie wieder Mädchen, die Nächte mit Heinrich hatte es nicht gegeben.“ (FP 110)

³⁰ Siehe Dahlke (2000: 279). Als Beispiele nennt sie Christa Wolfs *Moskauer Novelle* (1961), Eberhard Panitz' *Die unheilige Sophia* (1974), Werner Heiduczek's *Tod am Meer*

der Selbsterziehung zum asketischen Träger des „sublime Communist Body“³¹ zusammenhängen, der in seiner Zweiteilung auf Sexualunterdrückung basierte.

3.2. *Die Geschwister*

Zur Überarbeitung von *Die Geschwister* für den Sammelband mit Erzählungen, der 1969 vom Verlag Neues Leben herausgegeben wurde, finden sich bis auf einen Eintrag in ihren Tagbüchern am 1.11.1968 kaum Selbstzeugnisse der Autorin. Dass Brigitte Reimann (1998a: 217) gut zwei Monate nach dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten in die CSSR und rund einen Monat nach ihrer ersten Krebsoperation Probleme mit ihren früheren Erzählungen hatte, kann nicht überraschen:

Finde schrecklich, was ich da früher geschrieben habe, sprachlich und politisch. Ich war ein gutgläubiger Narr. Seit der CSSR-Affäre hat sich mein Verhältnis zu diesem Land, zu seiner Regierung sehr geändert. Verzweiflung, manchmal Anfälle von Haß.

Zwangsläufig lag das Schwergewicht der Korrekturen an der Erzählung, deren politische Gläubigkeit in Handlung und Struktur verankert ist, auf der sprachlichen Seite. Dabei ist erneut auffällig, in welchem Maße eine bestimmte Kritik die Überarbeitung beeinflusste. 1966 war im Mitteldeutschen Verlag unter dem Titel *Maskeraden*³² eine Reihe von Parodien erschienen, die Günter de Bruyn³³ (1966) zu Texten von DDR-Autoren verfasst hatte, darunter auch zu *Die Geschwister*, die er u.a. wie folgt persiflierte:

Ich antwortete nicht gleich und trank den nach Kiefernwald und Wacholderbüschen duftenden Gin, während der Sentimental Street Blues gespielt wurde. Jemand hatte das Fenster zum dunklen, duftenden, maiwarmen Garten geöffnet, und die frische, nachtfleuchte, kühle Luft legte sich auf mein strenges, schmales Gesicht wie ein nasses, dünnes Tuch. Von weither wehte der samtene, lauwarmer Atem des dichten, grünen Waldes herein mit seinem tiefen würzigen Ruch von Pilzen und weichem, feuchtem, grauem Moos, ein Ruch von Abenteuer und Kühnheit. Vom matt glänzenden Dach der alten, vertrauten Schuhfabrik her glühte mutig der rote Stern vor dem dunklen, weiten Nachthimmel, darunter ein verrückter orangeroter kreiselnder Mond, wie ihn van Gogh gemalt hat. [...]

(1977), Max Walter Schulz' *Der Soldat und die Frau* (1978) sowie vom selben Autor *Die Fliegerin oder Aufhebung einer Legende* (1981).

³¹ Vgl. Kapitel 4.2.

³² Eine frühere, kleine Unterschiede aufweisende Fassung der Parodie von de Bruyn (1965) war ein Jahr zuvor im *Sonntag* erschienen.

³³ Günter de Bruyn hatte Brigitte Reimann ein Exemplar der *Maskeraden* zugeschickt. Es trägt mit Datum vom 17.7.1966 die handschriftliche Widmung „Mit herzlichen Grüßen und der Bitte um gnädigste Vergebung“. Das Buch befindet sich in der BRS.

Ich küßte sein Haar, das in kupfernem Goldblond schimmerte wie das Haar in Tizians „La Bella“ (... ich bin Malerin, wie man sieht, und fahre jeden Samstag nach Dresden rüber, um den Nachmittag in der Gemäldegalerie zu sitzen.) Er schnupperte an meinen dünnen nackten Armen und flüsterte: „Du riechst gut ...“ [...]. Der leichtgeöffnete Mund gab seinem gescheiten, energischen Gesicht den unschuldigen, stillen Frieden, der ihn einem schlummerndem Hirtenknaben von Maillol ähnlich machte. (de Bruyn 1966: 17-19)

In der Verdichtung hebt die Parodie eine Reihe von Problemen der Erzählung in ihrer ursprünglichen Fassung hervor: Die manierierte Reihung von Adjektivattributen und -adverbien, die Häufung gefühlsbetonter Adjektive, die durch Verwendung von Farbadjektiven und Vergleiche mit Gemälden fortwährend wiederholte Erinnerung daran, dass die Ich-Erzählerin Malerin ist, und schließlich die durch überdeutliche Symbolsprache betonte Loyalität zur neuen Ordnung.

In unübersehbarer Korrespondenz zu der in der Parodie von de Bruyn enthaltenen Kritik reduziert Brigitte Reimann bei ihren Korrekturen die Häufung von Adjektivattributen bzw. -adverbien, manchmal streicht sie auch ganz³⁴ ebenso wie sentimentale und kitschig-liebliche Ausbrüche von Emotionen³⁵, wobei auffällig ist, dass sich die Autorin erneut mit einem Phänomen beschäftigen muss, das bereits die Korrekturen an *Die Frau am Pranger* betroffen hatte. Darüber hinaus werden Farbadjektive entfernt wie auch die ständigen Metaphern und Vergleiche mit Gemälden, die penetrant an den Beruf der Ich-Erzählerin erinnerten³⁶.

Neben der Arbeit an der Sprache lässt sich in der Neuauflage von 1969 eine ganze Reihe von — zwangsläufig vorsichtigen — Änderungen ausmachen, die verstärkt Risse im Glauben an den Staat DDR signalisieren. Da ist, was schon de Bruyn in seiner Satire aufgefallen war, der rote Stern auf dem Dach der Schuhfabrik, auf den der Blick der Ich-Erzählerin immer wieder fällt. Dieser wurde von ihr 1963 als Zeichen des begrüßten Sieges der neuen Ordnung über das Bürgertum und damit auch die eigene Familie angesehen — die Fabrik hatte den

³⁴ Ganz gestrichen wird z.B. die von de Bruyn in seiner Satire wortwörtlich verwendete Stelle „unter dem flauschigen schwarzen Stoff fühlte ich seine kräftig gewölbten Muskeln“ (G 29; G69: 204). Oder „die gelassen abwägende, nicht tiefe Stimme von Joachim“ (G 41) wird zu „die Stimme von Joachim“ (G69: 210).

³⁵ Um nur ein paar Beispiele zu nennen, ist Elisabeth 1969 nicht mehr „plötzlich überschauert“ (G 130; G69: 261), wenn sie einen weißen Fleck auf der Landkarte ihres Bewusstseins findet. Sie „zuckte“ auch nicht mehr „zusammen unter der Berührung seiner Lippen“ (G 234; G69: 322), und der Sand im Kombinat stiebt „in Wolken“ statt „in goldenen Wölkchen“ wie noch in der Erstausgabe (G 168; G69: 282).

³⁶ Herausgenommen wird die Beschreibung einer Frau als „ein Botticelligesicht — ich mußte sie immerzu anschauen“ (G 30; G69: 205) ebenso wie die Feststellung Elisabeths, sie werde vielleicht ihre Gefühle „eines Tages mit dem Zeichenstift oder mit der Radiernadel ausdrücken können“ (G 85; G69: 235). Und über den Geliebten Joachim heißt es auch nicht mehr: „Der leicht geöffnete Mund gibt seinem Gesicht den unschuldigen Frieden wieder, der ihn einem schlummerndem Hirtenknaben von Maillol ähnlich macht.“ (G 101; G69: 245)

Großeltern Elisabeths gehört — und mit Attributen wie „mutig“ (G 142), „wachsam“ (G 185) und „sieghaft“ (G 222) ausgestattet. Diese Adjektive fehlen in der 69er Ausgabe. Eine Rolle mag gespielt haben, dass diese Wörter wegen der in ihnen anklingenden militaristischen Konnotationen der Autorin nach der Invasion der CSSR unangemessen vorkamen. Zumindest lässt sich weiteren Änderungen entnehmen, dass alles, was in einem Zusammenhang mit militärischen Aktionen stand, 1969 einer Neubewertung unterzogen wurde. In der Erstausgabe hatte die Protagonistin als Fehler in der Rechnung ihres inzwischen in West-Berlin lebenden früheren Mitschülers Gregory ausgemacht, dass dieser als Technokrat statt Brücken ebensogut Raketenabschussrampen bauen könnte³⁷. In der 69er Ausgabe ist diese Stelle gestrichen. Offensichtlich waren der Autorin inzwischen Zweifel gekommen, ob sich derartige Technokraten wirklich nur im Westen fänden. War Elisabeth 1963 bereit, für ihren Staat zu „kämpfen“ (G 226), will sie ihn sechs Jahre später nur noch „verteidigen“ (G 316). 1969 werden Metaphern aus dem Bildbereich des Militärischen gestrichen, die in der Erstausgabe der Protagonistin — wenn auch mit Schwierigkeiten — über die Lippen gingen, als sie die Auseinandersetzung zwischen Joachim und Uli belauschte:

Ich horchte an der Tür, ich dachte, frohlockte: Sie streiten schon über die Krisentheorie ... Und in einer militanten Wendung, die mir sonst nicht geläufig war: Die Festung ist sturmreif geschossen. Die Festung fällt. (G 242)

1963 war die politische Gläubigkeit der Ich-Erzählerin u.a. dadurch betont worden, dass diese sich selbst als „Kleinbürgerin“ sah und in einem masochistischen Akt ihre eigenen Einwände bzw. die ihrer Brüder abwertete. Diese Haltung, sich selbst ins Unrecht zu setzen, wird in der Neuausgabe abgebaut. Musste sich die Elisabeth der Erstausgabe noch doppelt von verbotener Lektüre distanzieren, indem sie meinte, sie habe mit ihrem Bruder „wirrköpfig und erbittert“ über die *Sonnenfinsternis* des „Renegaten“ Koestler gestritten (G 9), entfallen 1969 die Wörter „wirrköpfig“ und „Renegat“ (G69: 193). Dort denkt Elisabeth nicht mehr „aufsässig“ (G 153), der Parteisekretär Bergemann hört ihr zu (G69: 304) und nicht mehr ihrem „desperaten Gerede“ (G 204). Auch hält sie seine Geduld nicht mehr „böswillig“ (G 204) für Überheblichkeit. Weiterhin sieht die Protagonistin die negativen Erfahrungen ihres Bruders Uli nicht als „[e]ine trübe, kleinliche Enttäuschung“ (G 142) an, genauso wenig wie ihr seine Kritik als „arrogante[s]

³⁷ Die in der Neuauflage gestrichene Stelle lautet in der Erstausgabe (G 61) wie folgt: „Zuweilen finde ich eine bunte Ansichtskarte im Briefkasten — aus Indien oder aus dem Sudan: Gregory baut seine Brücken in *unterentwickelten Ländern*. Ein friedliches Geschäft, ein einträgliches Geschäft. Einmal, seine gekritzeltten Grüße betrachtend und dieses beständige ‚Immer Dein G.‘, fragte ich mich, ob es für den Mathematiker Gregory einen Unterschied machen würde, wenn er — statt Brückenbögen zu konstruieren — Spezialist für den Bau von Raketenabschussrampen geworden wäre. [...] Ich merkte auf einmal, daß ich den Fehler in seiner Rechnung gefunden hatte.“

Geschwätz“ (G 245) erscheint. Selbst der weiterhin negativ bewertete ältere Bruder Konrad wird nicht so ins Unrecht gesetzt wie noch in der Erstausgabe³⁸. Auch an weiteren Änderungen zeigt sich, wie der Glaube der Protagonistin an Partei und Regierung gelitten hat. In der Erstausgabe ist sie noch von der Hilfsbereitschaft der Genossen überzeugt: „Sie würden mir helfen, wirklich“ (G 47). Sechs Jahre später fehlt dieser Satz³⁹. Während die Protagonistin zunächst den Einfall, den Parteisekretär anzurufen, für „abenteuerlich“ hält (G 131), kommt er ihr 1969 „verrückt“ vor (G69: 262). Ist Elisabeth schließlich 1963 in der Auseinandersetzung mit ihrem Kontrahenten Ohm Heiners überzeugt von den Segnungen der modernen Technik, die der Sozialismus mit sich bringen wird⁴⁰, sind 1969 von diesem Glauben nur noch drei Pünktchen geblieben ... (G69: 280).

3.3. *Franziska Linkerhand*

Im Gegensatz zu *Die Frau am Pranger* und *Die Geschwister*, die die Autorin selbst für die Neuauflagen bearbeitet hatte, handelt es sich im Fall des postum erschienenen Romans *Franziska Linkerhand* um Eingriffe, die für die Erstausgabe 1974 seitens des Verlags z.T. in Übereinstimmung mit den Gutachten im Rahmen des Druckgenehmigungsverfahrens⁴¹ am von der Autorin hin-

³⁸ In der Erstausgabe zweifelt Elisabeth an dem Wert der Arbeit ihres Bruders in der DDR, wenn sie von Arbeit spricht, „die der Diplomingenieur auf der Neptunwerft geleistet haben mochte“ (G 52). 1969 spricht sie dagegen von der Arbeit, „die er als Diplomingenieur auf der Neptunwerft geleistet hatte“ (G69: 216).

³⁹ 1969 hält Elisabeth den Parteisekretär des Kombinats nicht mehr für einen „unbestechlichen, streitbaren kleinen Mann“ (G 208), Uli sieht seine Schwester auch nicht mehr im Kombinat bei „positiven Helden einer sagenhaften Parteileitung“ (G 137). Diese Änderungen lassen sich auch als Konsequenz der Autorin daraus lesen, dass das lebende Vorbild des Parteisekretärs die Gestaltung seiner Rolle als positiver Held als zu wenig positiv empfunden hatte. Vgl. Reimann (1998a: 305ff.). Siehe auch ausführlich Kapitel 6.1.

⁴⁰ „In zwanzig Jahren sind unsere Betriebe automatisiert, die Arbeiter bedienen komplizierte Maschinen, sie werden Ingenieure sein, ihre Kinder studieren, ihre Enkel besiedeln fremde Planeten ...“ (G 163), hatte es in der Erstausgabe geheißen.

⁴¹ Im Bundesarchiv fehlen die Gutachten zu *Franziska Linkerhand*. Das Außengutachten von Annemarie Auer findet sich in einer Kopie in der BRS, das Außengutachten der HV wurde Angela Drescher für ihr Nachwort zur ungekürzten Neuausgabe des Romans von der Gutachterin Renate Drenkow zur Verfügung gestellt. Nicht bekannt ist das Verlagsgutachten. Auer befürwortet einerseits eine komplette Ausgabe, unterbreitet aber andererseits eine Reihe von Kürzungsvorschlägen. Auch das Gutachten Drenkow, das das Manuskript als „produktive Provokation“ rühmt (Drescher 1998: 636), unterstützt Strichvorschläge, die entsprechend am 8.11.1973 im Verlag vorgenommen werden sollten, wie der Antrag zur Erteilung der Druckgenehmigung (BArch DR 1/3547) unter „Bemerkungen“ ausweist.

terlassenen Typoskript⁴² vorgenommen wurden. Da inzwischen im Aufbau-Verlag eine ungekürzte Neuauflage auf Grundlage der Typoskripte erschienen ist und die Abweichungen der Erstausgabe von diesen an anderer Stelle ausführlich dargestellt sind⁴³, sollen hier nur die wesentlichen Punkte zusammengefasst werden.

In der überwiegenden Zahl der Abweichungen vom Typoskript handelt es sich zunächst um normale redaktionelle Arbeit an einem Text. Fehler in Orthographie, Interpunktion und Grammatik waren zu beheben, aus Versehen ausgelassene Wörter zu ergänzen, gedankliche Fehler zu korrigieren. Daneben enthält die 1974 erschienene Fassung eine Reihe von Umformulierungen und Auslassungen, denen politische Motive zugrunde gelegen haben⁴⁴. Zunächst führte die Erwähnung von Reizthemen zu Kürzungen, ob es nun das hohe Alter der führenden Genossen, den Empfang von Westradio und -fernsehen, die Mauer oder die Zuträgerdienste eines Kollegen der Protagonistin für die Staatssicherheit betraf. Wer sich die Erfahrungen vergegenwärtigt, die Autoren der Generation Brigitte Reimanns an ihrer Bindung an die neue Ordnung zweifeln ließen⁴⁵, verfügt darüber hinaus über eine Liste der Tabuthemen, gegen die die Autorin in längeren Passagen in ihrem Roman verstieß. Dies zog jeweils Veränderungen am Typoskript nach sich.

Da sind zum einen die Plünderungen und Vergewaltigungen durch die Rote Armee. Dass es im Fall der Familie Linkerhand zu Plünderungen kam, ist auch der Fassung von 1974 zu entnehmen; doch wurde die Darstellung dieser Vorgänge durch die Streichung von Details und Ansätzen zur Verallgemeinerung eines individuellen Schicksals entschärft. Dem Rotstift fiel zum Opfer, dass die bei Kriegsende achtjährige Franziska außer Kapitalist auch andere neue Wörter lernte wie Kommandantur, Vergewaltigung, Deutschenhasser und Kultura, wobei letzteres die Requirierung von Fahrrädern durch sowjetische Soldaten bedeutete (FL74: 26; T 24ff.)⁴⁶. Wie sehr die Tabuisierung des Themas Vergewaltigung auf

⁴² Die Typoskripte in der BRS 860, bestehend jeweils aus Original und einem Durchschlag, umfassen das 1.-14. Kapitel. Sie wurden von Brigitte Reimann durchgesehen und mit handschriftlichen Korrekturen versehen. Zusätzlich gibt es eine Kladde, in der die Autorin bei Krankenhausaufenthalten am Ende des Romans schrieb und die den Schluss des 14. Kapitels sowie den Beginn des unvollendet gebliebenen 15. Kapitels enthält.

⁴³ Siehe Bonner (1998a) sowie Bonner (1998c).

⁴⁴ Einen weiteren Bereich, in dem es wiederholt zu Kürzungen kam, bildete die Behandlung von Sexualität. Dabei ist nicht immer klar, ob die Kürzungen auf Einwänden gegen die Tendenz zum Kitsch, auf sexueller Prüderie oder auf politischen Motiven beruhten. Teilweise dürften sich dabei die Motive überschneiden haben. Siehe ausführlicher Bonner (1998a: 43ff.).

⁴⁵ Vgl. hierzu Kapitel 1.3.

⁴⁶ Die Sigle T verweist auf die jeweiligen Seiten im Typoskript.

die Autorin zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Kapitels noch wirkte⁴⁷, ergibt sich daher, dass darauf lediglich durch die Nennung des Wortes „Vergewaltigung“ verwiesen wurde.

Zum anderen geht es um die Darstellung der Zeit vor Stalins Tod mit ihrem Antisemitismus, dem Kampf gegen westliche Dekadenz und Kosmopolitismus sowie schließlich der Kampagne gegen die Junge Gemeinde. Dies findet seinen Niederschlag im 3. Kapitel, wo Django, Kommilitone von Franziskas Bruder und gleichzeitig ihre erste Liebe, in die Mühlen der Kosmopolitismus-Kampagne gerät, da er in einer Band Jazzmusik spielt. Zwar findet sich der Vorgang auch in der Version des Jahres 1974, doch fehlen die Hinweise auf das Organisierte, Systematische dieser Kampagne wie z.B., dass die Schlägerei keineswegs spontan entstanden war, zu der es im Anschluss an eine Vorstellung des Studentenkabarets kommt:

[...] sogar bei dem Debakel im Studentenkabarett kam er mit einem blauen Auge davon, wirklich mit einem blauen Auge, einem richtigen Veilchen, denn es gab eine Schlägerei am Bühnenausgang, nach der ersten und letzten Vorstellung {, die von einer bestellten Claque ausgepiffen, vom organisierten Volkszorn niedergeschrien wurde. Diese jungen Leute waren entschieden zu dreist geworden ... und Django mitten drin im Schlamassel mit seinen respektlosen Gossennedern, seinen Songs aus den faulen Niederungen der Dekadenz}. (FL74: 57; T 57)⁴⁸

Die umfangreichsten Kürzungen gegenüber dem Typoskript weist das 13. Kapitel auf, wo es um den XX. Parteitag der KPdSU, vor allem aber die Folgen geht, die in der DDR die Niederschlagung des ungarischen Aufstands nach sich zog. Im zweiten Teil dieses Kapitels gibt Benjamin Trojanowicz seiner Freundin sein Leben und insbesondere seine Verurteilung 1956 zu vier Jahren Zuchthaus zu Protokoll, wobei Brigitte Reimann als Vorbilder die Fälle der Schriftsteller Erich Loest und Reiner Kunze gedient hatten. Beim Schreiben war sich die Autorin bewusst, dass sie Tabus überschritt, wodurch sie bei einer Veröffentlichung

⁴⁷ Wie aus Briefen und Tagebucheintragungen hervorgeht, hatte Brigitte Reimann das erste Kapitel im Frühjahr 1965 abgeschlossen. Wenn Dahlke (2000: 280) schreibt, Gegenstand kollektiver Erinnerung in der DDR-Literatur sei nicht so sehr die Verarbeitung der Gewalterlebnisse als vielmehr deren Verdrängung gewesen und dabei — in Unkenntnis der ungekürzten Fassung — als Beleg auf *Franziska Linkerhand* verweist, hat sie doch nicht Unrecht. Denn in der Knappheit der Benennung ist das Tabu noch in der Tabuverletzung enthalten. Angemerkt werden sollte auch, dass Brigitte Reimann die Auseinandersetzungen um den Roman *Herz und Asche* von Boris Djacenko bekannt sein mussten, da dieser ebenfalls Autor des Verlags Neues Leben war und Brigitte Reimann ihn kennengelernt hatte. Der Vorabdruck des Fortsetzungsteils des Romans in der *NBI* wurde 1958 gestoppt, da Djacenko Vergewaltigungen durch die sowjetischen Truppen im und nach dem Zweiten Weltkrieg beschrieben hatte. Vgl. Dahlke (2000: 281 ff.).

⁴⁸ Die Zitate in geschweiften Klammern verweisen jeweils auf die Stellen des Typoskripts, die in der Fassung des Verlags Neues Leben von 1974 gestrichen wurden.

Schwierigkeiten bekommen würde, wie sich aus ihren Briefen und Tagebüchern ergibt⁴⁹.

Hält man diesen Bemerkungen das 13. Kapitel in der Fassung von 1974 entgegen, scheint der Text eher von Ängstlichkeit als von Mut zu zeugen. Im Zusammenhang mit dem XX. Parteitag der KPdSU fällt lediglich das Wort „Personenkult“ (FL74: 531), in der DDR die offizielle Sprachregelung für Stalinismus, und auf den Aufstand in Ungarn wird mit „den Ungarn-Ereignissen“ (FL74: 532) Bezug genommen. Die Nachrichten aus Ungarn sollen Trojanowicz zu Zweifeln an der Politik der SED veranlasst haben, aber wie sollte das möglich sein, wenn ihm nur Nachrichten aus Ungarn bekannt wurden, die von der Brutalität der Aufständischen zeugten (FL74: 532)?

Das Bild ändert sich bei der Lektüre des Typoskripts. Statt von „Personenkult“ wird berichtet von einer Rede des Neuen Mannes — der Geheimrede Chruschtschows auf dem XX. Parteitag —, deren Wortlaut niemand kennt (FL74: 531; T 606). Von den „Ungarn-Ereignissen“ ist auch im Typoskript die Rede, nur dass diese Worte von Trojanowicz selbst in Frage gestellt, boshaft glossiert werden, was in der Fassung von 1974 ebenso dem Rotstift zum Opfer fiel wie die Reaktion der DDR-Führung auf den Aufstand: Redakteure werden entlassen, Studenten und Schriftsteller verhaftet (FL74: 532; T 609).

Auch erhält Franziskas Geliebter andere Informationen aus Ungarn. Ein dortiger Schriftsteller berichtet ihm von der schrecklichen Schuld der Kommunisten, die jetzt schrecklich gesühnt werde (FL74: 532; T 608f.). Erst durch diesen Zusatz macht der ganze Passus im Kontext des 13. Kapitels Sinn. Nur wenn von Schuld der ungarischen Kommunisten die Rede ist, können der Aufstand und dessen Niederschlagung bei Trojanowicz Zweifel auslösen.

Auf den sieben Seiten, auf denen das „Protokoll“ des Benjamin Trojanowicz niedergelegt ist, lassen sich 31 Auslassungen unterschiedlicher Länge feststellen, die politisch Bedenkliches betreffen. Im Folgenden sollen einige weitere Beispiele angeführt werden. Wo dem Leser der 1974er Fassung unverständlich bleiben musste, warum Trojanowicz während der Arbeit an seiner Dissertation seine Genossen mit Fragen belästigt und ihnen Aussprachen aufzwingt, benennt das Typoskript den Zusammenhang. Dem Wissenschaftler öffnen sich Archive, die für andere verschlossen bleiben, er bekommt einen hektographierten Abzug der Geheimrede Chruschtschows in die Hände, wie er auch über die Moskauer

⁴⁹ So heißt es in einem Brief an Wolfgang Schreyer vom 11.4.1972: „[...] jetzt ist das 13. Kapitel fertig, und Lewerenz sagt, es sei wirklich ein 13., sei eine MG-Salve, sei schlechterdings unmöglich, und mein Gutachter Ebert tröstet mich zwar, was Sprache und Stil angeht (kein Qualitätsabfall, wie ich immer befürchtete), aber das ist bloß der Löffel Zucker ins Wermutglas: also unmöglich, das kann man nun doch nicht, nein: das hat es nicht gegeben — darauf lief es hinaus, und, merkwürdig (denn von mir hatte E. keinen Hinweis), gerade den Prozeß und die Vergehen von L. nahm er als Beispiel. Kurz und gut, das Kapitel ist gestorben... [...]“. Der Brief findet sich in der BRS 1, größtenteils wurde er auch in Reimann (1984: 348/349) veröffentlicht, doch fehlen dort u.a. die Hinweise auf den Prozess gegen Loest.

Schauprozesse informiert ist. Und er kennt das Schicksal des angeblich verschollenen Schriftstellers Mandelstam (FL74: 531; T 606f.).

Weiterhin fiel die genaue Beschreibung von Vorbereitung und Ablauf eines politischen Prozesses in den 50er Jahren dem Rotstift zum Opfer. In der Fassung des Verlags Neues Leben fehlt die umfassende Überwachung von Trojanowicz in der Zeit vor seiner Verhaftung (FL74: 533; T 610) ebenso, wie die präparierten Aussagen von Studenten, Kollegen und Genossen der Parteigruppe gegen ihn gestrichen wurden. Es fehlt die absurde Konstruktion der Anklage wie auch die Feigenblatt-Funktion des amtlich bestellten Verteidigers, der seinen Mandanten das erste Mal am Nachmittag vor der Verhandlung zu Gesicht bekommt (FL74: 533; T 611).

Der Fall Franz Dahlems, dessen Rehabilitierung Brigitte Reimann zur genauen Protokollierung des Prozesses ermutigt hatte⁵⁰, ist ebenfalls in dieses Kapitel eingegangen. In der 1974er Ausgabe teilt Ben seine Zelle mit einem Zeugen Jehovas, im Typoskript dagegen auch zwei Monate mit einem Genossen, den er aus Lesebüchern und Zeitungen, von Tribünen und hundert Fotos kannte. Jetzt sitzt ihm dieser Mann, das legendäre Vorbild seiner Generation, im grauen Häftlingskittel gegenüber, inhaftiert wegen Fraktionsbildung (FL74: 534; T 612f.).

Die Bearbeitung des Protokolls von Benjamins Inhaftierung und Verurteilung erfolgte 1974 auf zwei Ebenen. Einerseits wurden Tabus verletzende Stellen aus dem Text entfernt. Andererseits wurde ein Mittel genutzt und verstärkt, dessen sich bereits die Autorin bedient hatte, um zu erwartende politisch motivierte Kritik an diesem Kapitel abzuwehren. In dem bereits zitierten Brief an Wolfgang Schreyer vom 11.4.1972 schreibt Brigitte Reimann, sie habe, „[...] schon (wackerer, unausrottbarer Selbstzensor) durch die Kommentare der jüngeren, also mit einem geklitterten Geschichtsbild versehenen Franziska, das Ärgste abzufangen versucht.“

Unter Ausnutzung dieses Verfahrens der Autorin wurde in der DDR-Erstausgabe ein Teilsatz umformuliert und ein Satz eingefügt, mit dem Franziska den gesamten Bericht ihres Geliebten in Frage stellt. Am Ende der Wiedergabe von dessen Protokoll äußert sie „Zweifel: wie war es wirklich?“ (FL74: 535) — Zweifel, von denen im Typoskript (T 615) keine Rede ist⁵¹.

⁵⁰ Wie die Autorin (Reimann / Wolf 1993: 127) am 19.1.1972 an Christa Wolf schrieb, hatte sie im *Neuen Deutschland* die Würdigung des 1953 aus dem ZK ausgeschlossenen und anschließend inhaftierten Franz Dahlem anlässlich dessen 80. Geburtstags gelesen: „Glückwunsch und Würdigung für Dahlem, auf der ersten Seite — ich traute meinen Augen nicht: zum erstenmal las ich im Parteiorgan von falschen Anschuldigungen ...“

⁵¹ Ein derartiger Zusatz findet sich nur an dieser Stelle. Es wird zwar wiederholt umformuliert, zumeist um Auslassungen zu kaschieren, doch Hinzufügungen sind außerordentlich selten und beschränken sich auf einzelnen Wörter, um z.B. die Aussage eines Satzes einzuschränken.

Darüberhinaus wird der Rotstift angesetzt, wenn Brigitte Reimann den die Legitimität der neuen Ordnung produzierenden und sichernden Basisdiskurs der „antifascist narrative“⁵² verletzt. Dies tut sie wiederholt dadurch, dass im Roman Parallelen zwischen neuer und alter, nationalsozialistischer Ordnung aufgezeigt werden. So erinnern im Typoskript (T 65; FL74: 60) die gegen Django erhobenen Vorwürfe Franziskas Bruder an die Zeit vor 1945:

Er war gewarnt, durch Aussprachen, durch Artikel an der Wandzeitung, in denen man ihm und seinen Jazzleuten so ziemlich alle politischen Vergehen unter die Weste jubelte, von der Anbetung westlicher Lebensart bis zur {Wehrkraftzersetzung — pardon, bis zur} ideologischen Aufweichung.⁵³

Auch im 14. Kapitel fiel 1974 eine Stelle dem Rotstift zum Opfer, wo das Auftreten eines strammen SED-Genossen in ihrem Wohnhaus Franziska an dessen verdrängte Geschichte vor 1945 erinnert, wobei ihr die Hellhörigkeit im DDR-Plattenbau weitere Beweise liefert:

[...] der Ingenieur, der mich mit seiner Blasmusik mordete, Radetzkymarsch und böhmische Polka {, und am Schwarzen Brett rügte, weil ich am Ersten Mai keine Fahne, stramm, Ich-die-Partei, grölte aber im Badezimmer morsche Knochen und Glocken vom Bernwardsturm, dachte sich nichts dabei, Mann von Vierzig, läßt vermutlich Plastenten schwimmen im Badewasser, kleiner Junge, kleiner Hitlerjunge} ... (FL74: 542; T 621/622)

Der in der DDR gültige Tabukatalog beschränkte sich nicht auf die Phänomene, die in den 50er Jahren die Bindung von Autoren der Generation Brigitte Reimanns an die neue Ordnung in Frage gestellt hatten. Aus dem öffentlichen Diskurs in der DDR war auch die Zahl der Selbstmorde ausgeschlossen, weil diese ausschließlich als Symptom der Krise des kapitalistischen Systems galten⁵⁴. Legt man die 1974 veröffentlichte Fassung von *Franziska Linkerhand* zugrunde, ergibt sich der Eindruck, die Autorin habe an das Tabu gerührt, es aber nicht entscheidend verletzt. Behandelt wird im 14. Kapitel der Selbstmord von Gertrud, der Sekretärin im Büro des Stadtarchitekten, doch erscheint dies als Einzelfall, was dadurch unterstrichen wird, dass es sich bei ihr um eine Nebenfigur handelt. Dieser Eindruck zerfällt, wenn man der 1974er Fassung das Typoskript gegenüberstellt. Es erweist sich, dass Selbstmorde zum Alltag in Neustadt gehören. So veranlassen im 7. Kapitel ein Martinshorn, das rote Kreuz und das weiße Tuch

⁵² Vgl. Hell (1997: 18).

⁵³ Eine ähnliche Stelle eine Seite weiter erforderte erneut Bearbeitung. Im Typoskript (T 66) heißt es von Django: „Er ist Musiker ... er begriff gar nicht, wofür er sich verantworten sollte, oder begriff es erst, als sie anfangen, ihm Kosmopolitismus und *gesundes Volksempfinden* um die Ohren zu hauen.“ Die hervorgehobene Stelle wurde 1974 — wenig motiviert — durch „Arroganz“ ersetzt (FL74: 60).

⁵⁴ Wie Rohrwasser (1983: 213) schreibt, veröffentlichte die DDR ab 1962 keine Selbstmordstatistik mehr. Nach Schätzungen der Weltgesundheitsorganisation lag die Suizidrate in der DDR gleich nach Ungarn mit an der Weltspitze.

über einer Trage Gertrud sofort zu der Vermutung, hier habe sich erneut jemand mit Gas das Leben genommen, immerhin sei dies der zwölfte Fall von Selbstmord in einem Jahr (FL74: 226; T 262). Auch im 13. Kapitel wurde dem DDR-Leser die Häufung von Selbsttötungen vorenthalten. Er las von Rettungswagen mit Fahne und Martinshorn in dem Glauben, diese seien unterwegs, um Opfer von Schlägereien zu verarzten und Betrunkene einzusammeln (FL74: 510). Dass die Neustädter den Rettungswagen umgehend mit Selbstmord assoziieren, ergibt sich erst aus dem Typoskript (T 578). Gekürzt wurde auch im 14. Kapitel, als sich Franziska nach der Entdeckung von Gertruds Selbstmord mit dem Unfallarzt unterhält. Während dieser sich 1974 strikt an seine ärztliche Schweigepflicht hält — „Sie wissen, daß ich Ihnen kein Material geben darf.“ (FL74: 569) —, ist er im Typoskript nach anfänglicher Zurückhaltung mitteilbarer: „[...] soviel kann ich Ihnen sagen, im Schnitt haben wir jede Woche zwei Suizide oder Suizidversuche. Das bleibt unter uns.“ „Mehr als ich dachte“, sagte Franziska.“ (T 650) Ursachen für die hohe Selbstmordrate sieht die Autorin neben der politischen Situation in städtebaulichen Fehlplanungen in Neustadt. Die Bewohner dieser Retortenstadt leben isoliert in ihren Wohnungen und Zimmern, es gibt kein kulturelles Angebot, kein Kino, kein Theater, kein Konzert. Es bleiben Langeweile und Aggressionen. Dass diese sich nicht nur gegen andere, sondern auch gegen einen selbst wenden und zum Suizid führen können, war der Fassung des Verlags Neues Leben kaum noch zu entnehmen. Entsprechend wurde im 14. Kapitel der Satz gestrichen, Langeweile schleiche wie ein geruchloses Gas durchs Haus, als Franziska eines Sonntags allein am Fenster ihrer neuen Wohnung steht (T 639). Dieser Satz ist insofern interessant, als er die Anfälligkeit für Suizidgedanken zu einem Problem auch der Protagonistin macht. Franziska ist davon weit stärker betroffen, als sie selbst in einer Auseinandersetzung mit Gertrud zugeben bereit ist. Zu entschieden behauptet sie, Selbstmord sei für sie keine Alternative (FL74: 515). Mit der Geschichte der Narbe an Franziskas Handgelenk spielt die Autorin, indem sie die Möglichkeit andeutet und gleichzeitig offenlässt, Franziska habe eventuell früher einen Suizidversuch unternommen. In der 1974er Fassung scheint dagegen alles eindeutig zu sein. Franziska erklärt, einmal hätten ihre Mitschülerinnen sie ins Schulklo eingeschlossen. Um sich zu befreien, habe sie eine Scheibe eingeschlagen (FL74: 170). Es fehlt der darauf folgende Passus, der diese Aussage sofort relativiert, wenn es heißt, Franziska habe für jeden, der sich erkundigte, eine andere Geschichte erfunden (T 199)⁵⁵. Der von Brigitte Reimann hinterlassene Text äußert sich widersprüchlich zu der Frage, ob auch die Protagonistin einen Selbsttötungsversuch unternommen habe. Die Streichungen haben demgegenüber das Ziel verfolgt, die Vielstimmigkeit des Textes zu reduzieren und eine derartige Möglichkeit für die Heldin auszuschließen.

⁵⁵ Auch im 8. Kapitel wurde ein Hinweis auf die Bedeutung der Narbe gestrichen, als Schafheitlin sich nicht traut, Franziska danach zu fragen (FL74: 296; T 340).

Wer den Roman und gleichzeitig die Liste der Tabuthemen in der DDR kannte, konnte ohne größere Schwierigkeiten die Stellen benennen, an denen Streichungen zu erwarten waren. Als Überraschung erwies sich dagegen eine Auslassung im 13. Kapitel, wobei es sich um den längsten zusammenhängenden Passus handelt, der aus dem Roman entfernt wurde. Dort erfuhr der Leser von 1974, dass in der vorangegangenen Nacht ein Mädchen vergewaltigt worden war (FL74: 525). Franziska fühlt sich als Architektin mitschuldig, erst nach einer Weile kann sie darüber sprechen. Doch erfuhr der damalige Leser nicht, was Franziska berichtet. Aber sie tut es ausführlich; im Typoskript erstreckt sich ihr Bericht über die Seiten 596 unten bis 600 Mitte⁵⁶.

Berichtet wird von einer Franziska, die sich mit dem Opfer identifiziert, das durch drei junge Männer in einem Keller vergewaltigt und ermordet wurde. Bei ihrem Bericht geht es der Protagonistin vorrangig darum, wie die Bürger von Neustadt auf das Verbrechen reagieren. Da sind zunächst die Worte einer „richterlichen Frau“, die am folgenden Morgen im Bus die Schuld dem Opfer gibt. Da ist ferner der Kollege Berner, der beim Mittagessen in der Kantine erzählt, wie er in der Nacht von den Schreien des Mädchens aufgewacht war, ohne dass er sich zum Eingreifen veranlasst gefühlt hätte. Er habe schließlich in der Dunkelheit nichts sehen können (T 597f.). Berger — von Franziska charakterisiert als Typ des jungen Mannes, der auf Maipaketen sein Söhnchen schwenke oder von Litfasssäulen für Haarwasser werbe — wird von Ben beschwichtigend als normal bezeichnet, und mit diesem Wort, wenn auch von Franziska anders gemeint, endet die aus dem Buch entfernte Passage. „Ja, Ben“, sagte sie, „ja, das war es: entsetzlich normal.“ (T 600)

In seinen zentralen Aussagen wurde der Roman durch die hier kurz skizzierten Kürzungen nicht verfälscht. Man kann sich der Auffassung von Angela Drescher (1998: 636) anschließen, sie habe sich nicht so sehr über die Auslassungen gewundert als vielmehr über das, was alles nicht gestrichen wurde⁵⁷. Doch wurde der Roman durch die Kürzungen in seiner Aussage eingeschränkt. Eine der großen Leistungen Brigitte Reimanns war es gewesen, sich im ständigen Kampf mit dem inneren Zensor der Darstellung des Alltags in der DDR zu stellen, einem Thema, vor dem viele ihrer Kollegen in Historie und Mythen auswichen. Sie

⁵⁶ Das Außengutachten der HV hatte die Streichung dieser Szene als uneinheitlich und die Struktur des Romans verschiebend vorgeschlagen. Vgl. Drescher (1998: 636).

⁵⁷ Jäger (1981: 408) verweist zu Recht auf die besonderen Umstände, die die Erteilung der Druckgenehmigung für *Franziska Linkerhand* unumgänglich machten: „Dem Buch wuchs [...] noch ein zusätzlicher Schutz durch die Umstände seiner Entstehung zu. Die Verfasserin hatte sich das Werk in einem schmerzhaften Kampf mit einer tödlichen Krankheit abgetrotzt, und sie war schließlich am 20. Februar 1973 39jährig dem schweren Krebsleiden erlegen [...]. Es bestand eine moralische Verpflichtung, das literarische Vermächtnis zu publizieren und ohne politisches Ressentiment zu akzeptieren.“ In dieselbe Richtung weist Angela Drescher (1998: 636), wenn sie schreibt, Klaus Höpcke, als stellvertretender Kulturminister verantwortliche für die Druckgenehmigung, habe von einem positiven Vorurteil dem Roman gegenüber gesprochen.

hatte in ihrem Roman die Trennung in privaten und öffentlichen Diskurs — die zwei Kästchen im Gehirn⁵⁸ — aufzuheben versucht, die das Leben in der DDR so sehr bestimmte und in erheblichem Maße auch für die literarische Produktion galt. Durch die nachträglich vorgenommenen Kürzungen wurde die Trennung der beiden Diskurse in den Text zurückgeholt und dieser so in seiner kritischen Aussage entschärft.

Keine der späteren Bearbeitungen hat in den drei hier vorgestellten Fällen den jeweiligen Text entscheidend verändert. Immer haben sie aber Veränderungen im Ton nach sich gezogen, sei es, dass der Text auf den herrschenden Diskurs hin ausgerichtet wurde, sei es, dass er in seiner kritischen Aussage verschärft wurde oder sei es, dass er in einer späteren Fassung weniger sentimental daherkam. Die Bearbeitungen verweisen jeweils auf Veränderungen im Bewusstsein der Autorin zu einem bestimmten Zeitpunkt bzw. verschleiern diese, so geschehen in der nachträglichen Bearbeitung von *Franziska Linkerhand*.

Es ist von daher nicht unerheblich, aus welcher Fassung zitiert wird. In dieser Arbeit, die weitgehend die diachrone Betrachtungsweise zugunsten einer synchronen zurückstellt, wird in einer Gegenbewegung, die auch ersterer zu ihrem Recht verhelfen soll, jeweils auf die Erstausgabe bzw. im Fall der verschiedenen unveröffentlichten Fassungen von *Die Denunziantin* auf die erste Version Bezug genommen. Eine Ausnahme bildet *Franziska Linkerhand*, wo im Sinne von Diachronie und Authentizität auf die ungekürzte Neuausgabe von 1998 zurückgegriffen wird, die weitestgehend auf dem von der Autorin hinterlassenen Typoskript beruht. Wo der Vergleich verschiedener Fassungen für das Verständnis eines Textes von Belang ist, wird auf diese an den entsprechenden Stellen verwiesen.

⁵⁸ Siehe hierzu Kapitel 4.4.2.

4. Selbsterziehung und Erziehung in den frühen Texten Brigitte Reimanns

Unbestritten gilt für die Zeit der Existenz der sowjetischen Besatzungszone und der frühen DDR die eminent wichtige pädagogische Funktion, die der Literatur seitens der sowjetischen Militäradministration, der Führung von KPD bzw. SED, aber auch der sich nach und nach in der SBZ niederlassenden Schriftsteller der Emigrantengeneration zugesprochen wurde. Die erzieherische Wirkung sollte dabei zwei Zielgruppen gelten: einerseits den Lesern in der SBZ/DDR, andererseits den jungen Schriftstellern, die nach dem Krieg zu schreiben bzw. publizieren begannen. Nicht nur „unsere Menschen“, auch die Erzieher sollten erzogen werden.

Da die Hauptlinien der Kultur- und Literaturpolitik in dieser Zeit als bekannt vorausgesetzt werden können, sollen sie lediglich knapp skizziert werden. Das Hauptaugenmerk soll darauf gerichtet werden, wie dieses doppelte Erziehungsmodell von der jungen Brigitte Reimann wahrgenommen wurde und vor allem darauf, wie es sich in ihrer frühen literarischen Produktion niederschlug.

4.1. Literaturkonzepte und -politik in der SBZ und frühen DDR

Träger eines Konzepts, das der Literatur einen außerordentlich hohen Stellenwert im Rahmen des herrschenden antifaschistischen Diskurses zuwies, der die Legitimität der neuen Ordnung absichern sollte¹, waren einerseits die aus dem Moskauer Exil zurückkehrenden führenden Kulturpolitiker der KPD, andererseits die Schriftsteller der Emigrantengeneration, die teilweise — wie im Falle Johannes R. Bechers — mit ersteren zusammenfielen, und schließlich die kulturpolitischen Vertreter der sowjetischen Militäradministration.

¹ Vgl. hierzu Hell (1997), insbesondere Kapitel 1.

Als positive Kraft in der deutschen Geschichte wurde vor allem das „literarische Erbe“ angesehen, mit anderen Worten die Literatur der bürgerlichen Epoche, dabei insbesondere die Aufklärung, die Weimarer Klassik, der Vormärz und der bürgerliche Realismus des 19. Jahrhunderts. Es waren gerade Texte dieser Epoche, die zunächst vorrangig von den Verlagen in der SBZ publiziert wurden². Neben diesen Texten wurde die Produktion der Exilautoren veröffentlicht. Dabei spielte es vorerst keine entscheidende Rolle, ob die Autoren ihren Wohnsitz in der SBZ nahmen, und auch nicht, ob sie Partei für eine sozialistische Perspektive ergriffen, wenn sie sich nur nicht zu kritisch gegenüber der Sowjetunion äußerten³. In hohen Auflagen erschienen Werke von Thomas und Heinrich Mann, Hermann Hesse, Johannes R. Becher, Arnold Zweig, Lion Feuchtwanger, Anna Seghers u.a.

Die dritte in den ersten Jahren nach 1945 bevorzugte Gruppe bildeten die Schriftsteller, die Eingang in den russisch-sowjetischen Kanon „großer russischer Schriftsteller der Weltliteratur“ gefunden hatten, sowie die anerkannten sowjetischen Vertreter des „sozialistischen Realismus“⁴.

Der überragende Einfluss, den die Gruppe der Exilautoren⁵ in der sowjetischen Besatzungszone im Vergleich zu anderen Schriftstellern in literarischer, politischer und moralischer Hinsicht errang, bildete einen entscheidenden Unterschied zur Situation in den Westzonen⁶. Folgen dieses Einflusses waren einerseits die Festschreibung der von ihnen unterstellten erzieherischen Wirkung der Literatur, andererseits die Setzung der im sowjetischen Exil als Ergebnis der

² Münz-Koenen (1979: 32/33) nennt u.a. Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*, das bereits 1945/46 als eine der ersten Editionen im Aufbau-Verlag in drei Auflagen mit 60 000 Exemplaren erschien. Auch der Verlag Volk und Wissen konzentrierte sich in den ersten Jahren auf das „literarische Erbe“. 1946 veröffentlichte er in jeweils hoher Auflage Lessings *Nathan der Weise*, Büchners *Dantons Tod*, Fontanes *Effi Briest* und Goethes *Iphigenie*.

³ Siehe Heukenkamp (1993: 131).

⁴ Münz-Koenen (1979: 31) nennt hier einerseits Autoren wie Puschkin, Tschechow, Turgenjew, L. Tolstoi (nicht jedoch Dostojewski), andererseits Schriftsteller wie Gorki, Majakowski, Ehrenburg, Scholochow, Simonow, Fadejew, Fedin. Ihre Werke wurden von sowjetischen Verlagen wie dem SWA-Verlag und dem Verlag für fremdsprachige Literatur Moskau, aber auch von deutschen Verlagen herausgegeben.

⁵ Vgl. im Folgenden Heukenkamp (1993: 130/131).

⁶ Die Hochschätzung, der sich die Exilautoren in der SBZ/DDR erfreuten, und die Funktion, die ihnen zugewiesen wurde, spricht deutlich aus den Erinnerungen Tulpanows (1967: 729), seinerzeit verantwortlich für die Kulturpolitik der SMAD, an den Besuch Thomas Manns 1949 in Weimar: „Besonders berührte ihn (und er zeigte es immer wieder), daß man ihn in der sowjetisch besetzten Zone nicht als einen Repräsentanten der Weimarer Republik ansah, also als eine Art eingemotteten Museums-Autor, sondern seine Werke als unmittelbare Hilfe beim demokratischen Aufbau betrachtete. Er sah sich als Mensch und Autor anerkannt, der den Menschen gegenwärtig ist und die Entwicklung mitgestalten hilft.“

Expressionismusdebatte⁷ festgelegten Standards eines traditionellen, allwissenden, monologischen und damit um Abgeschlossenheit bemühten Erzählens als allgemeinverbindlich.

Während sich in den ersten Jahren die Umerziehungspolitik zumindest verbal auf die Betonung überzeitlicher humanistischer Werte beschränkte, setzte mit der sich abzeichnenden eigenstaatlichen Entwicklung der sowjetischen Besatzungszone auf staatssozialistischer, planwirtschaftlich gelenkter Basis eine Umorientierung der Kulturpolitik ein, in deren Folge die Literatur auf die Darstellung des sozialistischen Aufbaus verpflichtet wurde. Sie sollte aktuelle tagespolitisch-ökonomische Ziele wie Bodenreform, Planwirtschaft, Verbesserung der Arbeitsmoral oder Erhöhung der Arbeitsproduktivität propagieren. Die Neuorientierung der Kulturpolitik wurde verbunden mit einer verstärkten Hinwendung zu den aus der Sowjetunion übernommenen Erzählnormen eines „sozialistischen Realismus“⁸ und dem Kampf gegen die literarische Moderne.

Ein derartiger Prozess hatte allerdings die Erziehung der Erzieher zur Voraussetzung. Es ist kein Zufall, dass ab 1948 literaturprogrammatische Beiträge in den einschlägigen Zeitungen und Zeitschriften der SBZ sich verstärkt an die Schriftsteller selbst wendeten, um sie auf die neuen Ziele zu verpflichten⁹. Die Einflussnahme auf die Autoren spitzte sich 1951 in der Kampagne gegen den „Formalismus“ zu, in der dieser ex negativo als „Verleugnung der grundlegenden Bedeutung des Inhalts“, „Zerstörung der künstlerischen Form“, „Bruch mit dem klassischen Kulturerbe“ und „Abkehr von der Volkstümlichkeit der Kunst“ charakterisiert wurde¹⁰. Organisatorisch abgesichert wurde die Ausrichtung der Literaturpolitik 1951 durch die Gründung des Amtes für Literatur und Verlagswesen als zentraler Zensurbehörde der DDR¹¹.

⁷ Die in *Das Wort* 1937/38 publizierte Debatte ist dokumentiert bei Schmitt (1973). Vgl. zur Expressionismusdebatte auch Kap. 8.1.

⁸ Vgl. dazu die Darstellung dieser Phase in der offiziellen *Geschichte der deutschen Literatur*: „Wichtigste Aufgabe der Literatur der DDR in dieser Periode war es, die Beziehung des Menschen zur sozialistischen Revolution und zum sozialistischen Aufbau zu entdecken und zu gestalten. Die angestrebten Bemühungen zur Lösung dieser Aufgabe brachten ein neues Menschen- und Gesellschaftsbild der Literatur hervor, das die gesellschaftlichen Veränderungen und die Wachstumsprozesse des sozialistischen Bewußtseins der Menschen widerspiegelte. [...] Dieses Menschenbild war nur mit der Methode des sozialistischen Realismus zu meistern.“ (Haase 1977: 235)

⁹ Münz-Koenen (1979: 94) nennt hierzu Themen wie Freiheit und Verantwortung des Schriftstellers, Aktivität der Intelligenz bei der Gewinnung eines neuen Standorts an der Seite der Arbeiterklasse, Wandlung der Kultur, Kampf zwischen Formalismus und Realismus.

¹⁰ So H. Lauter auf der 5. Tagung des ZK der SED im März 1951. Zitiert nach Schregel (1991: 90).

¹¹ Das Amt trat die Nachfolge des 1946 gegründeten Kulturellen Beirats an (Barck / Langermann / Lokatis 1997: 27), von Mitte 1956 bis 1958 hieß die Behörde Hauptverwaltung Verlagswesen.

Die Kritik vieler Autoren an einer derartigen Bevormundung und Instrumentalisierung von Literatur fand ihren Ausdruck in vielen Beiträgen auf dem IV. Schriftstellerkongress im Januar 1956¹². Vorbehalte der Schriftsteller lassen sich auch an den Statistiken ablesen, die in den 50er Jahren veröffentlicht wurden. So kam eine 1958 publizierte Untersuchung des Schriftstellerverbandes zu dem Ergebnis, anstatt aktuelle Fragen zu behandeln, suchten die Autoren ihre Themen in der Geschichte und in fernen Kontinenten. Hätten 1953 noch 26% der neu erschienenen Belletristik aktuelle Fragen behandelt, so sei diese Zahl bis 1955 auf 11% gesunken, 1955 habe der Anteil von Prosaliteratur zu historischen Themen mit 24% seinen Höchststand erreicht¹³. Der hier ablesbare Bedeutungsverlust des Auftragswesens in der Literatur sollte eines der Motive sein, die zur Veranstaltung der 1. Bitterfelder Konferenz 1959 führten.

Im Gefolge des XX. Parteitags der KPdSU im Februar 1956 mit der Geheimrede Chruschtschows kam es auch in der DDR zu einer kurzen Tauwetterperiode, die mit den Unruhen in Polen und dem Aufstand in Ungarn im Oktober 1956 ihr abruptes Ende fand. In einer Reihe politischer Prozesse wurden Walter Janka, Wolfgang Harich, Erich Loest, Gustav Just u.a. zu hohen Freiheitsstrafen verurteilt. Der sich wieder verschärfende Druck auf die Schriftsteller fand seinen Niederschlag u.a. in der insbesondere auf die jüngeren Autoren zielenden Kampagne gegen die „harte Schreibweise“¹⁴.

¹² Am deutlichsten wurde diese Kritik von dem von außen kommenden, damals am Literaturinstitut in Leipzig studierenden Ralph Giordano formuliert: „Zur Frage des persönlichen Mutes — natürlich braucht er sich in der DDR nicht, wie in Westdeutschland, gegen Faschisten zu beweisen, denn die sind verjagt, wohl aber gegen eine Erscheinung, die Nationalpreisträger Prof. Dr. Ernst Bloch bei einem Besuch auf dem Institut für Literatur als die ‚Diktatur des kleinbürgerlichen Geschmacks im Namen des Proletariats‘ bezeichnete.“ (Deutscher Schriftstellerverband 1956b: 93) Vorsichtiger wurde die Kritik an der Instrumentalisierung der Literatur für tagespolitische Ziele von Anna Seghers (Deutscher Schriftstellerverband 1956a: 64) in ihrem Hauptreferat vorgetragen: „Mit Recht wird die Aufmerksamkeit der Schriftsteller seit langem nachdrücklich auf unsere unmittelbare Gegenwart gelenkt, auf unsere Leistungen und Errungenschaften. [...] Es ist aber nicht nur und immer die Darstellung des Aufbaus, des inneren und äußeren, durch die wir dem Aufbau am besten helfen. Die Schriftsteller haben sich oft thematisch auf die Schwerpunkte in der Gegenwart konzentriert und manches wichtige Thema zurückgestellt. Dadurch ist meines Erachtens die richtige Darstellung unserer unmittelbaren Gegenwart, auf die so unruhig gewartet wird, eher verzögert worden. Denn jedes Stück noch nicht restlos begriffenen Lebens verlangt nach Gestaltung, damit man die Gegenwart völlig begreift.“

¹³ Vgl. N.N. (1958: 155). Kaiser (1959: 118) nennt etwas andere, aber in der Tendenz gleichlautende Zahlen. Ihm zufolge hatten 1952 Bücher über den sozialistischen Alltag 29% der Produktion ausgemacht, bis 1956 sei ihr Anteil dann auf 19% gesunken. 1958 sei mit 16% der Tiefpunkt erreicht worden.

¹⁴ Vgl. dazu ausführlicher weiter unten Kapitel 4.4.3.

4.1.1. Funktion des schulischen Literaturunterrichts und seine Wirkung auf eine Schülerin

Wenn sich die Bemühungen um Umerziehung insbesondere auf die junge Generation konzentrierten und dabei der Literatur besonders hohe Bedeutung beigemessen wurde, ist es nur folgerichtig, dass im Rahmen der schulischen Erziehung neben dem Geschichts- dem Deutschunterricht ein hoher Stellenwert bei der Verfolgung dieses Ziels zukam. So heißt es im 1946 erlassenen provisorischen Lehrplan für das Fach Deutsch:

Der Deutschunterricht hat stärker als jedes andere Unterrichtsfach die Möglichkeit, unmittelbar auf den *ganzen* jugendlichen Menschen einzuwirken und ihn im Geiste der Humanität zu erziehen. Damit hat er einen wesentlichen Beitrag zur Bildung der neuen Generation zu leisten.¹⁵

Die Erziehung durch Literatur sollte sich nach einem Muster vollziehen, demzufolge die Schüler über die Identifikation mit den positiven literarischen Helden und deren Handeln zu eigener politischer Aktivität finden sollten¹⁶.

Auf dem Lehrplan für den Literaturunterricht¹⁷ standen zum einen Werke von u.a. Tolstoi, Gorki, Dickens und Mark Twain, zum anderen die deutsche Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts — Dramen von Lessing, Goethe und Schiller, die Lyrik des Vormärz und Prosa von Storm, Keller und Stifter. Aus der Gegenwartsliteratur wurden neben Texten von Romain Rolland und Martin Andersen Nexö vor allem Romane der Exilliteratur, so von Arnold Zweig, Johannes R. Becher und Friedrich Wolf genannt.

An dem Projekt der Erziehung durch Literatur war neben den schulischen Instanzen auch die FDJ auf verschiedenen Ebenen beteiligt. So sollte nach den *Richtlinien für die organisatorische Festigung der Schulgruppen der FDJ* der Leitung der Schulgruppen auch ein Literaturobmann angehören, der Literaturvertrieb an Schulen und Hochschulen sollte durch die Einrichtung von Literaturständen verstärkt werden, im Rahmen der Kulturarbeit sollten Interessengemeinschaften

¹⁵ Zitiert nach Münz-Koenen (1979: 53).

¹⁶ Vgl. dazu folgenden Auszug aus der Rede Wilhelm Piecks am 3.2.1946 auf der ersten zentralen Kulturtagung der KPD in Berlin: „Dafür wird die Schule den Schülern das darbieten, was aus der Fülle der unvergänglichen Schöpfungen von Dichtern und Denkern, Forschern und Technikern des eigenen Volkes und der Menschheit von ihnen erarbeitet und erlebt werden kann, was sie zu eigenen schöpferischen Leistungen anspornt und was sie begeistert und wappnet für die Mitarbeit an der Aufwärtsentwicklung der Menschheit, für den Kampf gegen die Feinde des Fortschritts und der Freiheit, für den Durchbruch der Idee der Völkerversöhnung.“ (Dietrich 1983: 116)

¹⁷ Ich stütze mich im Folgenden auf die Angaben bei Münz-Koenen (1979: 55).

zu verschiedenen Bereichen an den Schulen eingerichtet werden¹⁸. Zusätzlich befassten sich Schulgruppen der FDJ mit der Aufführung von Laienspielen¹⁹.

Wie wir aus ihren Briefen wissen, engagierte sich Brigitte Reimann als Ober- schülerin und junge Lehrerin in der FDJ, wo sie zahlreiche Funktionen übernahm. Sie war FDJ-Gruppenleiterin in ihrer Klasse und Redakteurin der Wandzeitung (Reimann 1995: 31), sie nahm am Literaturzirkel teil²⁰ und leitete auch die Laienspielgruppe ihrer Schule (Reimann 1995: 24). Ihr Nachlass enthält eine Reihe von Laien- und Agitationsspielen²¹, die sie zu diesem Zweck schrieb und inszenierte²². Auch die Themen- und Personenwahl früher Texte wie *Der Legionär*²³ oder *Kinder von Hellas*²⁴ weisen Einflüsse von Kampagnen der FDJ auf.

¹⁸ Die *Richtlinien für die organisatorische Festigung der Schulgruppen der FDJ*, beschlossen vom Zentralrat der FDJ, wurden am 11.2.1949 in der *Jungen Welt* abgedruckt. Siehe Dokumente zur Geschichte der Freien Jugend (1960: 190-193).

¹⁹ Vgl. dazu die *Entschließung einer Schriftstellertagung der FDJ und des Verlages Neues Leben in Leipzig* vom 17.10.1948: „Die Berichte der Aktivisten aus den volkseigenen Betrieben, aus den Dorfgruppen der FDJ und der Arbeiterstudenten sowie die Laienspiele der Jugendgruppen zeugten von ihrem kulturellen Wollen.“ (Dietrich 1983: 328)

²⁰ Reimann (1995: 36). In einer der Fassungen von *Die Denunziantin* (D4: 162), die im Schulmilieu spielt und in den Details des schulischen Alltags viel autobiographisches Material verarbeitet, ist die Protagonistin Eva Kulturleiterin der FDJ an ihrer Schule. Der Literaturzirkel hat sich vorgenommen, Paul Reimanns *Über realistische Kunstauffassung* zu diskutieren.

²¹ *Die Probe*, Laienspiel (BRS 407); *Mord in Manhattan*, Laienspiel (BRS 418); *Maikäfers Bekehrung*, Laienspiel (BRS 426); *Deutsche Hausmärchen*, Laienspiel (BRS 427); *1:0 für DDR*, Agitationsspiel (BRS 430); *Irgendwo im Dunkel*, Laienspiel (BRS 428); *Der Ruf vom anderen Ufer*, Agitationsspiel (BRS 435); *Szenen um Stalin* (BRS 431).

²² Siehe Reimann (1995: 23; 61).

²³ Der kurze Text, der den Krieg in Indochina aus der Perspektive eines deutschen Fremdenlegionärs behandelt, greift zwei Themen auf, die in der Entschließung des Zentralrats der FDJ vom 29.1.1948 *Zur Lage der jungen Generation und zu den Aufgaben der Freien Deutschen Jugend* behandelt werden. Dort heißt es: „Die Werbung junger Deutscher für die Fremdenlegion, die amerikanische Industriepolizei und die britischen Arbeitsdienstgruppen ist die Fortführung der Militarisierung der deutschen Jugend.“ (Dokumente zur Geschichte der Freien Deutschen Jugend 1960: 129). Etwas später werden die Themen für Solidaritätskampagnen benannt: „Daher steht die Durchführung der Weltjugendwoche (21. bis 28. März 1948) unter dem besonderen Gesichtspunkt der Solidarität mit der kämpfenden Jugend Griechenlands, Chinas, Vietnams, Indonesiens und Spaniens.“ (Dokumente zur Geschichte der Freien Deutschen Jugend 1960: 130)

²⁴ Dass der Bürgerkrieg in Griechenland ein Thema innerhalb der FDJ war, zeigt auch die *Resolution des Zentralrats der Freien Deutschen Jugend zu den Ereignissen in Griechenland* vom 20.5.1948 (Dokumente zur Geschichte der Freien Deutschen Jugend 1960: 145/146). Der Nachlass Brigitte Reimanns enthält mit *Die Maske trägt Giorgio* (BRS 419) noch eine weitere, unveröffentlicht gebliebene Erzählung von 41 Typoskriptseiten, die im griechischen Bürgerkrieg spielt.

Stellt man den offiziellen Zielsetzungen für den Literaturunterricht Äußerungen der 17-jährigen Brigitte Reimann in einem Brief an ihre Freundin gegenüber, so lässt sich feststellen, wie einerseits die Vorliebe für bestimmte Autoren wie Anna Seghers, Günter Weisenborn und Martin Andersen-Nexö wie auch die selbstverständliche Anerkennung der pädagogischen Funktion der Literatur den Vorgaben entspricht. Andererseits machen die als Lieblingslektüre genannten Werke und einzelne Formulierungen deutlich, dass eher die Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit als die Behandlung tagespolitischer Themen wie des Zweijahresplans der Oberschülerin wichtig erscheint²⁵.

In einem weiteren Brief beruft sich die Oberschülerin Brigitte Reimann (1995: 68) auf Gorkis *Die Mutter*. Wie stark — auch gerade literarische — Vorbilder die eigene Wahrnehmung der gesellschaftlichen Verhältnisse noch Jahre später prägen sollten, zeigt eine Anmerkung aus dem Jahre 1960, in der Brigitte Reimann (1984: 84) den Meister ihrer Rohrlegerbrigade in Hoyerswerda mit dem Aktivisten Hans Garbe vergleicht, wobei unterstellt werden darf, dass das Bild des Hans Garbe entscheidend durch die Romanfigur des Hans Aehre in Claudius' *Menschen an unserer Seite* geprägt ist: „Ich bin schwärmerisch verliebt in Hanke [...]. erinnert mich oft an Hans Garbe, dessen starke Persönlichkeit mein Bild von einem guten Kommunisten geprägt hat.“²⁶

²⁵ In einem Brief vom 3.8.1950 schreibt Brigitte Reimann (1995: 50): „Seine Karriere macht man hier nicht etwa dadurch, daß man seine Novellen oder Dramen u.s.w. nun mit Nationaler Front, S.E.D., Kommunismus u.s.w. spickt, sondern indem man Gegenwartsfragen, wirklich für alle Menschen brennende Probleme behandelt — nicht nur Koreakonflikt und Zweijahresplan, sondern auch beispielsweise Rassendiskriminierung, Aberglauben oder ähnliches, die in jeder Form verdammt werden. Oder man schreibt zeitbezogene Sachen aus der Vergangenheit — denn aus der können wir ja am meisten lernen. Wenn Du mal Werke in die Hände kriegst wie Anna Seghers: ‚Das siebte Kreuz‘, Günter Weisenborn: ‚Memorial‘ (wunderbar!), Andersen-Nexö: ‚Ditte Menschenkind‘ (davon war ich hell begeistert) u.s.w., wenn Du diese Werke also mal in die Hand kriegst — lies sie! Die reiten auch nicht auf irgendwelchen abgedroschenen Phrasen herum, sondern packen und belehren dabei unmerklich.“

²⁶ Die Wirkung des Vorbildes ist so mächtig, dass nicht mehr ins Gewicht fällt, dass Hanke gar nicht Mitglied der SED ist, wie aus einem Brief von Brigitte Reimanns an Wolfgang Schreyer vom 10.7.1960 (BRS 1) hervorgeht: „[...] zumal mit meinem sehr lieben Meister Hanke bin ich eng befreundet. Ein prachtvoller Mann! Klug, gebildet, ein hervorragender Fachmann, Träger aller möglichen Orden, von nie versiegendem Mutterwitz, geduldig und humorvoll, mit lebhaftester Phantasie und Sinn für Poesie begabt — ein positiver Held, wie er im Buche steht, ein Mann, den Dir kein Mensch glaubt, wenn Du ihn literarisch verarbeitest. Er hat nur einen Makel: er trägt, wie er selbst sagt, ‚nicht die richtige Brosche am Revers‘.“

4.1.2. Institutionalisation der Rekrutierung und Erziehung junger Autoren

Die Setzung der literarischen und politischen Vorbildfunktion der Exilautoren für die jungen Schriftsteller und deren literarische Erziehung durch erstere wurde in den Arbeitskreisen bzw. Arbeitsgemeinschaften Junger Autoren (AJA) organisatorisch verankert²⁷, die zunächst auf Initiative des Kulturbundes, später des Deutschen Schriftstellerverbandes auf Landes-, Bezirks- und Kreisebene eingerichtet wurden. Die Arbeitsgemeinschaften waren jeweils bestimmten Verlagen zugeordnet, häufig wurden sie von älteren Kulturfunktionären und Schriftstellern geleitet. Regelmäßig fanden Treffen statt, auf denen literarische Fragen behandelt und Arbeiten der jungen Autoren besprochen wurden, wobei die entsprechenden Diskussionen durch hierarchische Strukturen geprägt waren. Die älteren Autoren waren im Besitz des Wissens, wie literarische Texte zu gestalten seien, die jungen Schriftsteller befanden sich in der Rolle von Schülern, die von ersteren dazu angehalten wurden, ihre Texte im Sinne von deren Vorstellungen zu überarbeiten, wie sich z.B. aus dem Rechenschaftsbericht von Eduard Claudius, damals Sekretär des DSV, vor dem IV. Deutschen Schriftstellerkongress ergibt:

Wir haben von den älteren Schriftstellern oder den schon erfahreneren einige, die sich mit Hingabe und Aufopferung der sogenannten Patenarbeit widmen. Die Patenarbeit [...] muß ihren Grund und ihre wirkliche Aufgabe darin sehen, sich behutsam mit einem Manuskript zu beschäftigen, und alles, was an Können und Erfahrung in ihm ist, diesem jungen Schöpfer einer Arbeit mitzuteilen. Selbstverständlich ist dies eine große pädagogische Aufgabe, und ohne eine mütterliche Verbindung mit einem Manuskript wird ein Pate nichts leisten können. Aber muß nicht eine Mutter auch einmal hart sein, ernsthaft abrechnen mit Ungezogenheiten ihrer Kinder? (Deutscher Schriftstellerverband 1956a: 174 / 175)²⁸

Schriftsteller, Kulturfunktionäre und Verlagslektoren referierten als Gäste auf Sitzungen der Arbeitsgemeinschaften, oder es wurden eigens Tagungen zu diesem Zweck organisiert. Die Referenten lasen dabei nicht nur aus ihren Werken, gaben Ratschläge an die Arbeitsgemeinschaften und deren junge Autoren, sondern sie stellten auch Kontakte zu den Verlagen und anderen Institutionen her²⁹.

²⁷ Soweit nicht andere Quellen angeführt werden, stütze ich mich im Folgenden auf Bock (1980: 62-64).

²⁸ Siehe auch den Redebeitrag von Bernhard Seeger: „Wir müssen in den Arbeitsgemeinschaften dazu kommen, daß unsere jungen Autoren lernen. Sie dürfen sich nicht mit den Resultaten der Literatur zufriedengeben. Sie müssen begreifen, daß die Literatur ein Prozeß ist, und daß sie diesem Prozeß nachspüren müssen, und zwar weit zurück.“ (Deutscher Schriftstellerverband 1956b: 134)

²⁹ Dies klingt auch in der Entschließung der Schriftstellertagung von FDJ und Verlag Neues Leben vom 17.10.1948 an, in der u.a. folgende Forderung aufgestellt wird: „Zur Verpflichtung des erfahrenen Schriftstellers gehört auch die Förderung junger Autoren und ihrer Arbeitsgemeinschaften. Die Tagungsteilnehmer erwarten ebenfalls von den Verlagen eine starke Unterstützung der jungen Kräfte.“ (Dietrich 1983: 329)

Zusätzlich zu den Arbeitsgemeinschaften sollten junge Autoren auch durch Preisausschreiben und Wettbewerbe entdeckt, gefördert und angeleitet werden, wobei diese häufig genaue Angaben zur Thematik und Hinweise hinsichtlich der gewünschten Gattungen und Genres enthielten.

Die in Burg bei Magdeburg wohnhafte Brigitte Reimann wurde durch die Vermittlung von O.B. Wendler, dem Bezirksvorsitzenden des Deutschen Schriftstellerverbandes für Magdeburg, am 14.3.1953 in die im Januar gegründete AJA in Magdeburg aufgenommen³⁰. Ihr Vorsitzender war der Kinder- und Jugendbuchautor Wolf D. Brennecke, Mitglieder der AJA waren u.a. Wolfgang Schreyer, Helmut Sakowski und Reiner Kunze. Zuständiger Verlag war der Mitteldeutsche Verlag in Halle, dessen Mitarbeiter bzw. Autoren die Vorgänge in den Arbeitsgemeinschaften der Bezirke Dresden, Leipzig, Halle und Magdeburg beobachteten³¹.

In einem Brief vom 20.4.1953 berichtet Brigitte Reimann (1995: 160/161) über den Besuch des Redakteurs und Schriftstellers Peter Nell, Mitarbeiter im Kulturministerium³² und Vorstandsmitglied im DSV, in der AJA Magdeburg.

Wir hatten einen berühmten Schriftsteller, Peter Nell, zu Gast [...]. Ich merkte wohl, daß ich ihm gefiel, und ich nützte das in selbstloser Weise aus, indem ich ihn überredete, einen Tag länger als vorgesehen zu bleiben, worüber sich die ganze Bande blödsinnig freute, denn Peter Nell ist ein fabelhafter Kerl, ein scharfer Kritiker und großartiger Schriftsteller (als er eine Reportage über das KZ Auschwitz vorlas, hatten selbst unsere Männer Tränen in den Augen, und ich habe mich meines Weinens nicht geschämt).

An diesem Tag las ich ein Kapitel aus meiner „Denunziantin“ vor. Du kannst Dir nicht vorstellen, wie tief es mich beeindruckte, einer Begeisterung zu begegnen, die nicht persönlichen Motiven entsprang. [...]. Peter Nell sagte: „Unsere Brigitte hat eine ungeheure Begabung, die sie in die Reihe unserer Besten stellen kann.“ [...] Ich wurde zu einer Vortragsreihe in den Städten des Bezirks aufgefordert; der Verlag hat mein Manuskript begeistert genommen [...].³³

³⁰ Vgl. dazu die mit Datum vom 2.7.1980 abgeschlossenen *Auskünfte über BR* von Wolf D. Brennecke (BRS 28), in denen dieser seine Informationen über die Autorin aufgrund von Briefen, Tagebucheintragungen, der Entwicklungskartei u.ä. zusammenfasst. Für die von ihm geführte Entwicklungskartei mussten die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft regelmäßig über ihre literarischen Projekte und Veröffentlichungen berichten.

³¹ Siehe Barck / Langermann / Lokatis (1997: 135).

³² Nell war Mitarbeiter der Hauptabteilung Schöne Literatur, zu deren Aufgabenbereich die Betreuung des DSV, die Vergabe von Literaturpreisen und die Nachwuchsförderung gehörte. Siehe Barck / Langermann / Lokatis (1997: 90).

³³ Vgl. zu *Die Denunziantin* ausführlich weiter unten Kap. 4.3. Dass Autorenbesuche in den AJAs der Herstellung von Kontakten dienten, zeigt auch das Beispiel Peter Nell. 1955 schickte er Brigitte Reimann einen Aufnahmeantrag für das Literaturinstitut in Leipzig zu. Siehe *Auskünfte über BR* in BRS 28, S. 7.

An Preisausschreiben und Wettbewerben hat sich Brigitte Reimann wiederholt beteiligt oder doch zumindest ihre Teilnahme erwogen. So berichtet sie in einem Brief vom 13.6.1950, sie habe den ersten Preis bei einem Ideenwettbewerb für Laienspiele gewonnen (Reimann 1995: 37). Mit Datum vom 28.12.50 erwägt sie, sich an einem Preisausschreiben für Jugendliteratur vom Volksbildungsministerium zu beteiligen, und zwar in der Sparte Theaterstücke und Laienspiele (Reimann 1995: 89). 1951 wird die Abiturientin Kreisbeste im Aufsatzwettbewerb zu Stalins Geburtstag, im selben Jahr gewinnt sie den ersten Preis beim Laienspielwettbewerb der Volksbühne Halle³⁴. Auch bei der im August 1953 in der Magdeburger *Volksstimme* in Fortsetzungen veröffentlichten Erzählung *Katja* handelt es sich um einen Wettbewerbsbeitrag³⁵. Kurz soll hier noch auf einen von Anna Seghers 1952 ausgeschriebenen Wettbewerb um die schönste Liebesgeschichte eingegangen werden. Ihr kurzer Briefwechsel mit der jungen Brigitte Reimann zeigt noch einmal das Lehrer-Schüler-Verhältnis, wie es zwischen Autoren der Emigranten-Generation und Nachwuchsautoren bestand. Mit Datum vom 9.8.1952 dankt die gerade 19-Jährige (Reimann / Seghers 1988: 7/8) für die Antwort, die sie von Anna Seghers auf ihren ersten Brief erhalten hatte:

Ich hatte, ehrlich gesagt, kaum mit einer Antwort von einer Frau in Ihrer Stellung gerechnet. Um so mehr freue ich mich über die guten Lehren, die Sie mir gegeben haben³⁶. Ich habe daraufhin meine Arbeit noch einmal streng kritisch durchgesehen und bin zu dem Ergebnis gekommen, daß sie sogar recht viel von falschem Pathos enthält. Das mag an dem gewählten Thema liegen [...]. Dadurch bin ich in einen Stil abgeglitten, der [...] entsetzlich schwülstig wirkt gegen ein realistisches Werk wie Ihr „Siebtes Kreuz“, das mir immer als Beispiel vorschwebt. (Entschuldigen Sie, Frau Seghers, das sollte keine falsche Schmeichelei sein, sondern gerade in diesem Werk bewundere ich Sie wirklich ganz besonders.)

In demselben Brief kündigt Brigitte Reimann an, sie werde als Resultat der erhaltenen Ratschläge die Arbeit an der *Sklavin Claudia* aufgeben und sich einer Erzählung zuwenden, die in Schulkreisen spielt und in deren Sprache sie sich auskenne. Dabei handelt es sich um *Die Denunziantin*, deren erste zwei Kapitel sie am 8.10.1952 beim Aufbau-Verlag für Anna Seghers abgibt³⁷, wobei Brigitte Reimann von deren Angebot Gebrauch macht, einen Text auch außerhalb des Wettbewerbs zu lesen.

³⁴ *Auskünfte über BR* in BRS 28, S. 2.

³⁵ *Auskünfte über BR* in BRS 28, S. 3. Siehe zu *Katja* ausführlicher Kap. 6.

³⁶ Am 6.8.1952 hatte Anna Seghers an Brigitte Reimann geschrieben: „Schreiben Sie nur kein Sonntagsdeutsch, schreiben Sie nur, was Sie wirklich denken und erleben. Schreiben Sie nur keinen falschen Pathos und keine gedichteten Artikel.“ (Reimann / Seghers 1988: 7)

³⁷ Siehe den Brief Brigitte Reimanns an den Aufbau-Verlag vom 11.11.1952 in Faber / Wurm (1992: 354)

4.2. Selbsterziehung: Die frühen veröffentlichten Texte

Für Schregel wurde die erzieherische Funktion der literarischen Texte in den 50er Jahren vor allem von zwei Elementen exekutiert: einerseits dem positiven Helden, mit dem sich der Leser identifizieren sollte (Schregel 1991: 95) und andererseits dem allwissenden Erzähler, der Geschehen und Figuren beurteilt und so versuche, den Leser zu bevormunden; das Verhalten der Erzählinstanz bestehe in Mehrwissen, Werten und Überreden (Schregel 1991: 98). Wie sehr auch Schregel hinsichtlich des Rezipienten an der Effizienz des offiziellen Literaturkonzepts zweifelt, unterstellt er doch unhinterfragt dessen Wirkung auf die Autoren. Wenn er die literarischen Figuren derart im Dienste der offiziellen Politik sieht, scheint zumindest die Erziehung der Erzieher gelungen.

Ohne Zweifel war die junge Brigitte Reimann vom offiziellen Literaturkonzept, den entsprechenden Texten und ihren Autoren beeindruckt. Zweifellos war sie zunächst gewillt, sich die dort vertretenen Positionen zu eigen zu machen³⁸. Doch sagt der Wille nichts über das Gelingen des Aneignungsprozesses aus. Daher soll anhand der frühen Texte Brigitte Reimanns hinterfragt und untersucht werden, was bei Schregel vorausgesetzt wird³⁹. Im Dialog der verschiedenen Stimmen miteinander und den Versuchen, die „positiven Helden“ und insbesondere eine fast immer weibliche Hauptfigur, die von ihrem Aussehen⁴⁰ und ihren Lebens-

³⁸ Vgl. den Tagebucheintrag vom 24.10.1955, wo Brigitte Reimann (1997: 21/22) schreibt: „Aber ich will Gutes schaffen, will arbeiten, will mein ganzes Leben nur diesem einen Ziel widmen: auf dem Weg über die Literatur den Menschen helfen, meiner Verpflichtung nachkommen, die wir alle der Menschheit gegenüber haben.“ Vier Jahre später, am 27.12.1959, hält sie im Widerspruch zu obigem Zitat in ihrem Tagebuch fest, sie habe „[...] noch keinen ernsthaften und ernstzunehmenden Autor gefunden, der die Stirn hatte, zu behaupten, er schreibe in Gedanken an den Leser (derartige Behauptungen, verbrämt mit abgelatschten Schlagworten, bleiben Kulturfunktionären vorbehalten); für jeden ist die Arbeit eine Auseinandersetzung mit sich selbst [...].“ (Reimann 1997: 129)

³⁹ Auch Emmerich (1994b: 183) schließt unbesehen von der Bereitschaft der Autoren, erzieherische Funktionen wahrzunehmen, auf deren erfolgreiche Umsetzung im literarischen Text, wenn er schreibt: „Die DDR-Literaten hatten im Zuge ihrer affirmativen Selbstbindung an das System freiwillig-empathisch die Rolle übernommen, Volkserzieher, Sozialpädagogen mit literarischen Mitteln zu sein [...]. Daraus erklärt sich der didaktisch-autoritäre, ästhetisch volkstümliche (gleichsam vormoderne) Charakter des Gros der frühen DDR-Literatur.“

⁴⁰ Die meisten der Protagonistinnen Brigitte Reimanns tragen Züge von Fremdheit. Sie haben dunkles Haar, dunkle Augen und dunkle Haut. Siehe hierzu ausführlich Kapitel 5. Darin gleichen sie der Autorin, die sich selbst (Reimann 1995: 28) als 16-jährige Schülerin vermittelt durch den Blick ihrer Schulfreunde wie folgt beschreibt: „Weißt du, wie mich die Bengels in der Penne genannt haben? ‚Schwarzer Panther‘! Der Name wird mir ewig anhängen. Brigitte nennt man mich so gut wie gar nicht mehr. Warum ausgerechnet ‚schwarzer Panther‘? Wegen meiner Wildheit [...], meiner komischen Mongolenaugen und

umständen her Ähnlichkeiten mit der Autorin aufweist, gegen ihren Widerstand zur Aneignung des fremden autoritären Wortes der (Ersatz)Väter zu erziehen, soll der Versuch der realen Autorin gesehen werden, das von ihr — mit schlechtem Gewissen — in Frage gestellte autoritäre Wort⁴¹ in einem Prozess der Selbsterziehung stellvertretend in ihren Texten als innerlich überzeugendes Wort durchzusetzen⁴². Das autoritäre Wort verlangt dabei unbedingte Anerkennung und ist unteilbar, eine teilweise Identifikation, verbunden mit der Ablehnung anderer seiner Aussagen, ist ausgeschlossen.

Der reale Autor, seine Ansichten und möglichen Selbsterziehungsbemühungen sind nicht direkt im literarischen Text auffindbar. Eine davon ausgehende Analyse kann ausschließlich den impliziten Autor rekonstruieren⁴³, den Rimmon-Kenan (1983) nicht als Personifizierung des Schriftstellers im Text, sondern als ein Ensemble impliziter Normen⁴⁴ definiert.

Entsprechend soll davon ausgegangen werden, dass der Prozess der Erziehung, der für die reale Autorin Selbsterziehung bedeutet, dann als abgeschlossen gelten kann, wenn abweichende, Teile der Aussagen des autoritären Wortes in Frage

meiner auffallend spitzen und scharfen Eckzähne, die leider wirklich raubtierhaft wirken.“ Siehe auch einen Brief vom 21.5.1950: „Noch eine nette Entdeckung haben wir gemacht: Ich bin ein Halbblut, d.h. ich habe Mongoleneinschlag.“ (Reimann 1995: 30)

⁴¹ Vgl. hierzu Kapitel 2.4., zum schlechten Gewissen dagegen die Kapitel 2.3. und 2.5.

⁴² Für Bachtin kommt der Einstellung auf die Aneignung des fremden Wortes wesentliche Bedeutung im ideologischen Prozess der Entstehung des Menschen zu, wobei das fremde Wort als „autoritäres“ und als „innerlich überzeugendes Wort“ auftritt. Bachtin hält dabei die Möglichkeit der Vereinigung beider Kategorien in einem Wort für außerordentlich gering: „Doch eine solche Vereinigung ist selten, gewöhnlich wird der ideologische Entstehungsprozeß nämlich von einer scharfen Divergenz dieser Kategorien charakterisiert: das autoritäre Wort (das religiöse, politische, moralische Wort, das Wort des Vaters, der Erwachsenen, der Lehrer usw.) hat für das Bewußtsein keine innere Überzeugungskraft; das innerlich überzeugende Wort dagegen ist nicht autoritär, wird von keinerlei Autorität gestützt, ist oft ohne jede soziale Anerkennung (durch die Meinung der Allgemeinheit, die offizielle Wissenschaft, die Kritik), ja, bisweilen sogar illegal.“ (Bachtin 1979: 229)

⁴³ Aus Briefen der jungen Brigitte Reimann lässt sich allerdings entnehmen, dass die „explizite“ Autorin ihre schriftstellerische Tätigkeit auch als einen Selbsterziehungsprozess sieht. So schreibt sie (Reimann 1984: 19) am 22.2.1955 an Brennecke: „Auch die Kathrin ist ein Stück von mir — ich bin innerlich sehr unsicher und hilflos und suche das durch Koketterie und übersteigertes Selbstvertrauen zu verdecken, um mich bestätigt zu finden. Ein tadelndes Wort, eine abfällige Bemerkung können mich tagelang ganz krank machen. Kathrins Wandlung ist mein eigener Versuch, mich zu festigen, innere Reife zu erlangen, mutiger zu werden.“

⁴⁴ Siehe Rimmon-Kenan (1983: 88): „My claim is that if it is to be consistently distinguished from the real author and the narrator, the notion of the implied author must be de-personified, and is best considered as a set of implicit norms rather than as a speaker or a voice (i.e. a subject). It follows, therefore, that the implied author cannot literally be a participant in the narrative communication situation.“

stellende Stimmen im Laufe der Erzählung zum Verstummen gebracht werden. Nur wenn sich am Ende ein widerspruchsfreies Gefüge impliziter Normen herauskristallisierte, könnte davon ausgegangen werden, dass das autoritäre Wort zum innerlich überzeugenden geworden ist. Nur dann wäre die (Selbst)Erziehung der Erzieher gelungen.

Die Erfolgsaussichten eines solchen Prozesses sollen hier hinterfragt werden. Die Analyse wird sich auf Brüche in der Argumentation von Figuren und Erzähler konzentrieren, auf Widersprüche, Leerstellen und Fehlleistungen, die als Symptome für die Schwierigkeiten verstanden werden sollen, das fremde, autoritäre zum innerlich überzeugenden Wort werden zu lassen. Darin ähnelt die hier gewählte Vorgehensweise der von Julia Hell (1997: 20), die schreibt, sie lese die Texte „[...] *symptomatically*, that is, with a view to their formal incoherencies and sudden failures, which relate to unresolved and often unresolvable contradictions.“

Als Bereiche, in denen derartige symptomatische Brüche verstärkt auftreten, ließen sich die Legitimierung des bewaffneten Kampfes, das Erfordernis von Sexualunterdrückung und unbedingter Disziplin bis zum Selbstopfer sowie die Anerkennung des Proletariats als revolutionären Subjekts und Auftraggebers der Künstler herauskristallisieren. Diese aus der Analyse der frühen Texte Brigitte Reimanns gewonnenen kritischen Bereiche decken sich weitgehend mit dem, was Julia Hell (1997: 32ff.) anhand der Lektüre von Texten kommunistischer Autoren der (Ersatz)Vätergeneration als Gehalt der ideologischen Phantasie des „sublime Communist body“ bestimmt. Für Hell besteht dieser einerseits aus einem erhabenen Teil, dem Träger der historischen Mission der proletarischen Avantgarde, und andererseits aus dessen leiblichem Material, das fortwährend erzogen und gestählt werden muss, da es Unordnung und Abweichung in den transzendierenden Teil einführen kann. Dieser männliche Panzerkörper ist desexualisiert, bereit zum bewaffneten heroischen Kampf, zu Opfer und Selbstopfer. Orientiert am Vorbild der ruhmreichen Sowjetunion unter Stalins Führung unterwirft er sich stets der Parteidisziplin.

Mit Ausnahme der Rolle der Sexualität, auf die ausführlich in den späteren Kapiteln eingegangen wird, sollen die hier benannten Bereiche im Folgenden behandelt werden.

4.2.1. Zur Legitimität revolutionärer Gewalt

Dass die Legitimität revolutionärer Gewalt als Mittel zur Errichtung einer neuen Gesellschaftsordnung für das Normengefüge der impliziten Autorin eine zentrale und gleichzeitig problematische Frage darstellt, ist daraus ersichtlich, dass diese in drei der vier hier behandelten Texte thematisiert wird.

In *Die Frau am Pranger* werden die Zweifel von der weiblichen Hauptfigur artikuliert. Dabei wäre die Berechtigung des bewaffneten Widerstands gegen den

deutschen Überfall auf die Sowjetunion für Kathrin einsichtig, würde sie nicht von Alexej mit dem Paradox der Gewalt als Geburtshelferin einer gewaltfreien Welt verbunden. „Wir töten, um das Leben zu gewinnen“ (FP 109), sagt dieser, und:

„Der Mensch ist gut, und es wird Frieden sein. Seit vielen tausend Jahren sehnen sich die Menschen nach dem Paradies, und sie sind dafür durch Dreck und Blut gegangen, bis über die Knöchel, Kathrin, bis über die Brust. Bis an den Hals ist es uns gestiegen in diesen letzten Jahren, und wir haben harte Gesichter gekriegt, weil wir Angst haben, das Blut müsse uns in den Mund laufen und uns ersticken. Aber nun muß sich doch alles wenden. Die Menschen haben gelernt in diesen Jahrtausenden, und das, was du Paradies nennen magst, ist nicht mehr so fern. Eines Tages wird es kein Elend mehr geben, keine Feindschaft und keinen Haß. Die Menschen werden in Frieden leben, jeder wird satt sein und glücklich. [...] Die nach uns kommen, werden es erleben. In meiner Heimat haben wir den Anfang gemacht, und die Welt wird uns folgen.“ (FP 109)

Aus Alexej spricht das offizielle, autoritäre, belehrende Wort der Sowjetmacht, das er in einem Überredungsprozess für Kathrin zum innerlich überzeugenden Wort zu machen versucht. Das Offizielle des autoritären Wortes zeigt sich dabei in der hohen Sphäre, der hieratischen Sprache, in der es teilweise erklingt. Dass Alexej dabei Widerstände zu überwinden trachtet, ergibt sich aus der Häufung von Partikeln und Fragewörtern am Ende der Belehrung: „Das begreifst du doch, nicht wahr?“ (FP 109) Der zu überwindende Widerstand scheint nicht nur von Kathrin, sondern auch von Alexej selbst zu kommen. Auffällig ist jedenfalls, wie sich die Blutmetapher in Alexejs Personenrede ausbreitet und den Traum vom Paradies zu ersticken droht. Auffällig ist in Alexejs Rede auch das gehäufte Auftreten des Modalverbs „müssen“, mit dessen Hilfe dem autoritären Wort gegen innere Widerstände zum Sieg verholfen werden soll: „Es muß Wirklichkeit werden, Katjuscha. Man muß nur daran glauben und sich dafür einsetzen mit Leib und Seele, dann ist es bald kein Märchen mehr.“ (FP 110)

Kathrins Widerstand gegen die Aneignung des fremden Wortes wird sowohl direkt — „Das ist so schwer zu verstehen, Alexej.“ (FP 109) — als auch indirekt artikuliert, so durch Sprechen im Konjunktiv: „Wenn das alles wahr wäre, Alexej! Wenn man daran glauben dürfte [...].— Das klingt wie ein Märchen ...“ (FP 109/110). Was wie ein Märchen klingt, passt nicht in die reale Welt. Doch werden die Zweifel von Kathrin selbst unterdrückt, sie führt ihren Satz nicht zu Ende, was durch drei Punkte angezeigt wird. Dass für Kathrin das autoritäre Wort letztlich fremd bleibt, zeigt sich auch daran, dass es nur aus dem Munde des Repräsentanten der Sowjetunion und in seiner Gegenwart glaubhaft klingt. „„Wenn man dich so reden hört“, sagte Kathrin versonnen, „dann hat man gar keine Angst mehr und keine Zweifel. Wenn du nur bei mir bleibst — ““ (FP 110). Auffällig ist, dass an einer Stelle, an der sich beide Protagonisten nicht als positive Helden erweisen, sondern mit ihren eigenen Zweifeln kämpfen, in uneingeleiteter Rede erzählt wird, ohne dass eine auktoriale Erzählinstanz aufträte, die

ihr Mehrwissen gegenüber den Personen der Erzählung ins Spiel brächte und deren Rede bewertete.

Die Frage der Legitimität revolutionärer Gewalt wird zum beherrschenden Thema in der nur wenige Seiten umfassenden Erzählung *Der Legionär*. Zwar rechtfertigt der Verlauf der Erzählung den bewaffneten Kampf, doch will dies nur unter Mühen gelingen. Denn die Ursache für die Zweifel des jungen Fremdenlegionärs an seiner Mission liegt gerade darin, dass er auf Menschen schießen muss.

„Was wollen wir überhaupt hier? Warum schießen wir auf Menschen, die uns nichts getan haben? Lieber heute als morgen möchte ich nach Hause — Verdammt nochmal, ich schmeiße euch den ganzen Kram vor die Füße!“ (L 3/4)

Auch die implizite Autorin scheint der Norm der Gewaltfreiheit verpflichtet zu sein. Die Erzählung nutzt wiederholt Motive des Weihnachtsevangeliums — nicht von ungefähr lautet der Untertitel *Marienlegende 1952* — und aktualisiert so dessen Friedensbotschaft.

Der sich entwickelnde Überredungsprozess, der zu dem Resultat führt, dass der junge Soldat schließlich den älteren Fremdenlegionär erschlagen kann, wird im wesentlichen vom allwissenden Erzähler getragen, der durch die Art des Referierens auf den zu Tötenden dessen zunehmende Entmenschlichung vorantreibt. Wurde zunächst auf den älteren Soldaten mit *der* „Legionär“, „der Mann“ oder dem Personalpronomen „er“ referiert, so ändert der Erzähler seine Haltung kurz vor dem tödlichen Schlag. Die Stelle vor dem finiten Verb wird von dem Platzhalter „es“ besetzt, das Subjekt wird aufgesplittert in verschiedene voneinander losgelöste Körperteile, die schließlich folgerichtig nur noch als „Werkzeug“ oder gar „Waffe“ wahrgenommen werden, die nicht mehr Teile eines lebenden Menschen sind und gegen die die Waffe erhoben werden kann.

Es war dieselbe Stimme, die ihn hundertmal zum Mord befohlen; *derselbe Mund*, der Hohn über alle guten Regungen gegossen hatte; *dieselbe Hand*, [...] die tausend- und abertausendmal sich erhoben hatte gegen die Männer und Frauen, die ihre Heimat verteidigten.

Da erkannte der Junge, daß *das Werkzeug des Bösen* vor ihm stand, *gefräßige Waffe* in der Hand des Ungeheuers, das da im Namen des Geldes das Land Vietnam verwüstete. Er hob das Gewehr und er wußte, daß *der Feind der Menschheit* ausgelöscht werden muß. (L 6; meine Hervorhebung)

Doch trotz der Tötungshandlung kommt der Umerziehungsprozess nicht zum Abschluss; dass die Bewusstseinsänderung vollzogen sei, wird lediglich vom Erzähler behauptet, der die Gedanken des Helden zu kennen vorgibt. Dass das Erfordernis des Tötens nicht vollständig von diesem akzeptiert wird und somit nicht zum innerlich überzeugenden Wort wird, ist auch daran ablesbar, dass seine Einsicht — stilistisch deutlich aus dem sprachlichen Kontext herausfallend — in der

offiziellen hieratischen Sprache des autoritären Wortes formuliert wird: „[...] er wußte, daß der Feind der Menschheit ausgelöscht werden muß.“

Um die Berechtigung des Tötens im Namen der Errichtung einer gerechten Gesellschaft geht es auch in *Kinder von Hellas*. In ihrem ersten Gefecht kann die junge Helena, die freiwillig zur Guerilla gegangen ist, nicht auf Menschen schießen (KH 40). Als die Partisanin Athena mit einer Handgranate ein Maschinengewehr ausschaltet und den Schützen tötet, wird Helena schlecht (KH 41). Als sie schließlich zu schießen beginnt, kann sie nicht auf Menschen zielen, „[...] sie schoß, ohne zu zielen, ohne auch nur im geringsten an Zielen zu denken.“ (KH 41) Doch Helena schämt sich dafür (KH 41), sie sucht die Schuld bei sich und unterwirft sich damit dem folgenden Erziehungsprozess. Der setzt ein, als Helena gegenüber Athena noch einmal ihre Unfähigkeit zu töten artikuliert, wobei — durch drei Punkte angedeutet — vieles ungesagt bleibt: „Wenn man auf Menschen schießen muß ...“ (KH 42)⁴⁵. Als Mittel gegen das Nicht-Töten-Können nennt Athena den Hass auf den Feind, ein Argument, das auch Tadschidis anführt, als er mit Helena über ihre Schwierigkeiten spricht, auf Menschen zu schießen: „An den verstümmelten Leichen unserer besten Kameraden habe ich hassen gelernt — und glaube mir: Haß ist kein schlechtes Gefühl!“ (KH 46) Hier erklingt wieder das äußerlich bleibende, autoritäre Wort. Der letzte defensiv formulierte Satz verweist auf einen impliziten Dialog mit einer inneren Stimme, die die Aussage des Satzes in Frage stellt. Zweifel am Sinn des Tötens werden von Tadschidis selbst ausgesprochen, wenn er zugibt, dass ihn das Morden bis in den Traum verfolgt. Doch hört er an der entscheidenden Stelle auf weiterzusprechen, um den Glauben an die Richtigkeit des eigenen Handelns bewahren zu können.

„Seit Jahren geht das so: du tötetest, tötetest. Schießt auf deine Brüder. Gehst bis an die Knöchel durch Blut, hast so viele Menschen um dich herum sterben sehen⁴⁶; bei denen drüben war mancher darunter, den sie zum Dienst in der faschistischen Armee gepreßt haben gegen seinen Willen ... Manchmal schwimmt's einem vor den Augen: rot in rot. Und die Träume —“ (KH 46)

Wo selbst dem Träger des anstehenden Erziehungsprozesses die Lernziele fraglich erscheinen, wird auch der allwissende Erzähler von Zweifeln am einzuschlagenden Weg befallen, was sich sowohl am Verb „glauben“ als auch an den drei Pünktchen am Ende ablesen lässt: „Mit einem Male glaubte Helena das Ende

⁴⁵ In ihrer Entgegnung führt Athena das Verhalten Helenas im Gefecht auf Angst zurück. „Doch, es ist Angst. Aber die überwindet man, Helena. Auch — daß man auf Menschen schießen muß ...“ (KH 42) Die scheinbar eindeutige Aussage wird durch die erneute Setzung von Pünktchen relativiert, wobei dies noch durch die Vorschaltung eines Gedankenstrichs verstärkt wird.

⁴⁶ Tadschidis verwendet hier dieselbe Blutmetapher wie Alexej aus *Die Frau am Pranger* in dem weiter oben in diesem Kapitel angeführten Zitat.

des Fadens gefunden zu haben, mit dem sie beginnen mußte, um den wirren Knäuel ihrer Gedanken aufzuspulen ...“ (KH 46)

Im Folgenden lernt Helena, auf Menschen zu schießen. Doch der Widerspruch zum Normensystem der impliziten Autorin hat auch hier Bestand. Wie bereits in *Der Legionär* werden die Gegner entmenschlicht. Helena zerstört Maschinen, nicht Menschenleben, wenn sie auf den Panzer springt und ihre Handgranate in den Panzerraum wirft (KH 38)⁴⁷. Die Zweifel am Sinn des Tötens werden lediglich unterdrückt, um nach dem langen und harten Winterlager in den Bergen bei Helena wieder hervorzubrechen:

„Ich bin doch noch so jung — ich will hier nicht sterben, und mir wird ganz kalt vor Angst, wenn ich mir vorstelle, daß nun bald alles das wieder anfängt: die Gefechte, das Schießen, diese ganze gräßliche Schlächtereier ...“ (KH 126)

Den Zweifeln wird das autoritäre Wort aus dem Munde Tadschidis' entgegengestellt, das nach ungeteilter Anerkennung verlangt, jedoch nur das erneute Unterdrücken der Zweifel erreichen kann. Dabei wird durch Einfügen von Gedankenstrichen und Pünktchen die Oberfläche des scheinbar so dezidiert vorgebrachten autoritären Wortes aufgebrochen, so dass in den auftretenden Rissen Zweifel hervortreten können.

„Eines Tages wirst du selbst begreifen, daß es ein solches Glück nicht gibt, in den Wolken, im Lande Nirgendwo, fern von den Menschen und ihren Auseinandersetzungen. Immer muß man sich entscheiden — für diese oder für jene Seite ... Du gehörst zu uns oder zu denen da drüben, zu den Faschisten; einen Mittelweg gibt es nicht, verstehst du das?“
„Ja“, sagte sie, aber es klang, als weine sie nach innen. (KH 128)

Zwar wird auf der Handlungsebene des Textes scheinbar der Lernprozess zu einem Abschluss geführt. Helena kehrt heimlich zu den Partisanen zurück und fällt im Kampf gegen die Regierungstruppen. Doch verraten sprachliche Fehlleistungen der Erzählinstanz, wie wenig es der impliziten Autorin gelingt, das Lernziel „Einsicht in die Notwendigkeit revolutionärer Gewalt“ in ihren Normenapparat zu integrieren. Bevor Helena zu den Partisanen zurückkehrt, besorgt sie sich ein Gewehr, indem sie einen Soldaten der Regierungstruppen ersticht.

In der Nacht wurde an der Grenze von Feres ein faschistischer Wachposten durch einen Messerstich in den Rücken *ermordet*. Nur der Karabiner war ihm *geraubt* worden. (KH 209, meine Hervorhebung)

„Mord“ ist laut Wörterbuch „Tötung eines Menschen aus niedrigen Beweggründen“, „rauben“ bedeutet, „Eigentum eines anderen widerrechtlich und unter Anwendung von Gewalt“ in seinen Besitz zu bringen. Diese verräterischen

⁴⁷ Die Umformulierung des Tötens von Menschen in einen Kampf gegen Maschinen wiederholt sich wenig später an anderer Stelle: „Sechs Panzer vernichtete sie im Laufe dieses Jahres [...].“ (KH 52)

Worte in der Sprache eines Erzählers, der dem herrschenden autoritären Wort verpflichtet sein und für den daher das Töten im revolutionären Kampf legitim sein müsste, verweisen auf die — wenn auch unterdrückten — abweichenden Normen der impliziten Autorin.

4.2.2. Einsicht in die Notwendigkeit unbedingter Disziplin bis zum Tod

In *Kinder von Hellas* steht in engem Zusammenhang mit der Frage der Legitimität revolutionärer Gewalt die nach dem Sinn unbedingter Disziplin, die das Fortsetzen eines ohnehin fragwürdigen Tötens und Getötetwerdens auch in aussichtsloser Situation vorschreibt. Diese Frage wird zum entscheidenden Thema der Erzählung. Am schlagendsten wird die sich auf unbedingten Gehorsam gründende Disziplin von Tadschidis, dem Kommandanten der Partisanen, formuliert: „Wir müssen Suflis nehmen, in dieser Woche noch — die Partei hat es befohlen, wir gehorchen.“ (KH 105) Trotz der so bestimmt vorgetragenen Unterordnung unter den Willen der kommunistischen Partei handelt es sich bei der Disziplin um den Bereich, an dem der (Selbst)Erziehungsprozess auf den stärksten Widerstand stößt. Keine der zentralen Figuren in der Erzählung vermag die Disziplin ohne jeglichen Verstoß durchzuhalten. Helena und Costas sind dazu nicht in der Lage, und selbst Tadschidis, der „heldenhafte“ Kommandant, übertritt immer wieder die Gebote der Disziplin.

Der Einzige, der die unbedingte Unterordnung unter die „Sache“ zu leben vermag und damit zu ihrem Repräsentanten in der Erzählung wird, ist der alte Sikas, dem bei den Partisanen die Rolle eines Politoffiziers zukommt⁴⁸ und der allein durch die Notwendigkeit seiner Einführung die Schwierigkeiten unterstreicht, die die Personen im Zentrum der Erzählung mit der Parteidisziplin haben. Die erste Begegnung von Helena und deren Bruder Tanassis mit Sikas wird wie folgt beschrieben:

Sie saßen ihm gegenüber wie Schulkinder, befangen und unsicher vor den klaren grauen Augen des alten Mannes, der sie Genossen nannte und in einem dicken, strengen Buch las, einem politischen Buch, wie sie noch keins in der Hand gehabt hatten. (KH 30)

Einerseits wird die Begegnung aus der Perspektive der Ankömmlinge geschildert, andererseits kennt der Erzähler den Inhalt des Buchs und verfügt so über ein Wissen, das die beiden Neuen nicht haben können. Durch den plötzlichen Perspektivenwechsel innerhalb eines Satzes steht das Strenge, Furchteinflößende in

⁴⁸ Dies deckt sich mit dem Befund, zu dem Hell (1997: 34) anhand von Texten von Bredel und Gotsche kommt: „Furthermore, these narratives involve a doubling of the paternal function in their depictions of a series of more or less prominent Party representatives who function as mentors to both fathers and sons, that is, as interpreters of the historical situation who assist the ‚positive‘ hero in his task of acquiring consciousness.“

seinem Mittelpunkt. Andererseits verwandelt der kindliche Sprachgebrauch — „ein strenges Buch“ — auch den auktorialen Erzähler an dieser Stelle in ein Schulkind, derart stark ist die unbedingte Disziplin verlangende Ausstrahlung des Altkommunisten. In der Bewertung des Politinstruktors erweist sich die auktoriale Erzählinstanz dabei als überraschend unsicher: Einerseits sieht sie den Genossen Sikas positiv als jemand, der über den Maßstab verfügt, um entscheiden zu können, was richtig und was falsch ist (KH 31). Andererseits verwandelt sie sich wenig später in einen kritischen Beobachter, der am strengen Altgenossen negative Züge bemerkt: „Die hellen Augen des Alten glitzerten kalt wie Eisstückchen, sein dünnlippiger Mund war verpreßt [...]“. (KH 31)

Wenn andere sich in der von Sikas geforderten strengen Disziplin versuchen, will dies nicht gelingen. Zwar findet Tadschidis stets zur Linie der Partei zurück, doch verrät die Körpersprache, wie sehr zu diesem Zweck abweichende eigene Wünsche unterdrückt werden müssen⁴⁹. Als Helena am Ende des Winterlagers Costas den Sinn des Selbstopfers zu erläutern versucht, spricht sie mit offizieller Stimme, doch das autoritäre Wort gewinnt keine innere Überzeugungskraft, die Widerstände dringen in Gestalt verräterischer Wörter wie „doch“ und „irgendwie“ ein, zu deutlich muss betont werden, dass das Opfer nicht umsonst ist. Dass das autoritäre ein fremdes Wort bleibt, wird auch darin deutlich, wie gerade an dieser Stelle vom „ich“ ins unpersönliche „man“ ausgewichen wird:

„Schau mal: Wenn ich wirklich sterben müßte — natürlich möchte ich nicht sterben —, aber es wäre doch für Griechenland, es wäre nicht umsonst, irgendwie hätte es einen Sinn, so wie der Tod von all den Partisanen, die in diesem Krieg gefallen sind. Man muß auch Opfer bringen können, sonst erreichen wir niemals das, was wir erreichen wollen.“ (KH 116)

Wo die Erziehungs- und Selbsterziehungsversuche immer wieder scheitern, wo die Personen der Handlung nicht oder nur unter Mühen in der Lage sind, die Disziplin einzuhalten, fällt der auktorialen Erzählinstanz die Funktion zu, die Leninsche Parteidisziplin ihnen gegenüber zu vertreten und durchzusetzen. Sie muss als wahr behaupten, was den Personen der Erzählung aus ihrer Perspektive fraglich erscheint. Dabei betont der Erzähler die Notwendigkeit des Verzichts auf persönliche Bedürfnisse, der Unterordnung des Einzelnen unter das „Ganze“, wobei das Individuum nichts, die gemeinsame „Sache“ aber alles ist.

Sie selbst, Helena Zachanidis, bildete nur ein Steinchen in der Mauer, die sich aufgerichtet hatte gegen Tod und Unterdrückung.

Der Weg zum Wissen um unsere Unwichtigkeit im Ganzen ist jedoch schmerzhaft, und das Mädchen mußte ihn gehen, an allen jenen Meilensteinen vorüber, die

⁴⁹ So z.B., als es von Tadschidis heißt: „Der Mann saß *sehr aufrecht*, kalt wie ein *Steinbild*. Jetzt sagte er, leise und *beherrscht*: ‚Wir werden dich nicht halten, Helena Zachanidis.‘“ (KH 126; meine Hervorhebung)

Niedergeschlagenheit und Mut heißen, Kränkung und Selbstbewußtsein und endliches Sichfinden. (KH 51)⁵⁰

Der Anspruch des hieratischen autoritären Wortes auf unbedingte Anerkennung wird betont durch die Rede in der ersten Person Plural. Wie sich aus der Namensnennung ergibt, wendet sich der Erzähler in seinen Erziehungsbemühungen an die Figuren des Textes. Allerdings vermag selbst er diese korrigierende und erziehende Attitüde nicht durchzuhalten. Wie bereits an der Introdution des Sikas gezeigt, kann die Erzählinstanz sich auf engem Raum widersprechen. So auch, wenn sie sich gezwungen sieht, ihre eigenen wertenden Beobachtungen im Sinne des autoritären Wortes zu korrigieren. Zunächst verzeichnet sie, dass die offizielle Sprache Helena nur mit Mühe über die Lippen geht: „Helena *schloß die Augen*, sie sagte *matt*: ‚Aber es kann nur schön werden, wenn wir diesen Krieg gewonnen haben.‘“ (KH 116/117; meine Hervorhebung) Dies hindert die Erzählinstanz nicht daran, wenige Zeilen später zu behaupten, das Mädchen glaube im Gegensatz zu Costas fest an die gemeinsame Sache (KH 117). Auch eine Fehlleistung verrät, wie schlecht es der impliziten Autorin gelingt, das Lernziel „Einsicht in die Notwendigkeit revolutionärer Disziplin bis zur Selbstaufgabe“ in ihren Normenapparat zu integrieren, wenn die Erzählinstanz die Protagonistin „zum ersten Male“ auf den sicheren Tod warten lässt⁵¹.

Die strikte Disziplin der marxistisch-leninistischen Partei verdichtet sich symbolhaft in der Todesstrafe, mit der Verstöße gegen die richtige Linie geahndet werden. Zu akzeptieren, dass die Todesstrafe sogar für 16-jährige Jugendliche gelten soll, muss Personen, Erzählinstanz und impliziter Autorin Schwierigkeiten bereiten. Es gibt keinen anderen Punkt, über den sich Helena derart sarkastisch äußert, wobei ihre Stimme einen sonst ungewohnt harten Klang annimmt. Nachdem Costas die Partisanen Sikas und Tanassis an die Regierungstruppen verraten hat, erklärt Helena eine mögliche Rückkehr zur Guerilla für ausgeschlossen:

„Sie würden uns erschießen“, sagte Helena so ruhig, als handele es sich um das Schicksal fremder Menschen. „Verrat — Todesstrafe. Mord an Genossen — Todesstrafe. Das eine einzige Leben, das wir haben, reichte nicht einmal aus.“ (KH 151)

⁵⁰ Mit vergleichbaren Bildern beschreibt der Erzähler die Haltung der anderen Partisanen; die nämlich „[...] kannten [...] nichts als unbedingte Pflichterfüllung, die sie unerbittlich auch von jedem einzelnen der Abteilung forderten. Heimweh und Furcht hatten sie längst als überflüssigen Ballast abgetan. Sie waren Glieder einer Kette, und jedes dieser Glieder war in sich geschlossen und unantastbar.“ (KH 50)

⁵¹ Die Situation kurz vor dem Angriff durch einen überlegenen Gegner wird wie folgt beschrieben: „Helena grub die Nägel in die Handflächen, ihre Nerven brannten, sie war sechzehn Jahre alt und wartete zum ersten Male in diesem sechzehnjährigen Leben jenes tödliche Warten, das die Sekunden zu Ewigkeiten zerdehnt, das unser Herz beim leisesten Geräusch flattern macht; ein Warten, so tief, daß die Stille in den Ohren als rasender Trommelwirbel dröhnt.“ (KH 146)

Die Widerstände, die überwunden werden müssen, bis die Hinrichtung Costas' akzeptiert werden kann, zeigen sich in der von der Erzählinstanz erneut verwendeten, bereits bei der Legitimierung des Tötens im Krieg erprobten Strategie. Der Junge wird vor der Hinrichtung derart entlebensdigniert, dass diese nur noch als formale Bestätigung eines längst abgeschlossenen Prozesses erscheint.

Zwei Tage später stellte sich Costas im Lager ein. Er fieberte, sein Gesicht war schon das eines Toten.

Er meldete sich bei Tadschidis, er berichtete — *es war nicht seine Stimme mehr*, er suchte auch nicht nach Worten; *irgendein Fremder sprach aus ihm, er selbst hatte keinen Willen mehr und keine Empfindungen*. (KH 198; meine Hervorhebung)

Der Erziehungsprozess der beiden Jugendlichen, der sich mit ihrem Tod vollendet, wird auf der Handlungsebene zu einem scheinbar stimmigen Abschluss gebracht. Doch verrät eine vom Erzähler mühsam verdeckte Fehlleistung, dass Widerstände nur durch die Macht des autoritären Wortes zum Schweigen gebracht sind, ohne dass dieses sich im Normengefüge der impliziten Autorin als innerlich überzeugendes Wort hätte setzen können. Kurz bevor Tadschidis Costas erschießen lässt, sagt er zu diesem:

„Du hast mir einmal das Leben gerettet. Aber jetzt sind wir quitt.“

Und der Junge, wie er in das graue Gesicht des Mannes sah, verstand und nickte. (KH 199/200)

Der Erzähler vermag lediglich zu behaupten, die Aussage sei verständlich, dass zwei Menschen quitt sind in einer Konstellation, in der der eine dem anderen das Leben gerettet hat und der andere ihn erschießen lässt.

4.2.3. Das Proletariat als historisches Subjekt und Auftraggeber der Künstler

In keinem anderen frühen publizierten Text Brigitte Reimanns steht die weibliche Hauptfigur der Autorin von ihrer Lebenssituation her derart nahe wie in der Kurzgeschichte *Zwei schreiben eine Geschichte*, die am 16.4.1955 in der Wochenendbeilage der Magdeburger *Volksstimme* abgedruckt wurde. Bei Annelies handelt es sich um eine junge Schriftstellerin, die mit einem Arbeiter verheiratet ist. Sie soll eine Geschichte als Auftragsarbeit für die Zeitung schreiben, so wie auch der Text selbst in einer Zeitung erscheint⁵². Andererseits gibt es keinen anderen Text Brigitte Reimanns, in der die weibliche Hauptfigur vom Verlauf der Handlung, der auktorialen Erzählinstanz und letztlich dem Wertesystem der

⁵² Ob es sich dabei ebenfalls um eine Auftragsarbeit handelte, ist nicht bekannt.

impliziten Autorin derart ins Unrecht gesetzt wird wie in dieser Kurzgeschichte⁵³, wobei die negative Bewertung am Ende in einem masochistischen Akt von Annelies übernommen wird. Sie, die kleinbürgerliche Intellektuelle, die keine körperliche Arbeit leistet, vergleicht abwertend ihre eigenen Hände mit denen ihres Mannes:

Sie nahm seine Hand; eine breite, derbe Hand mit abgestoßenen Fingernägeln und rauher Haut, aus deren Poren auch die stachligste Bürste niemals ganz die schwarzen Pünktchen herausrubbeln konnte. Sie hielt daneben ihre eigene Hand, die war schmal und hellhäutig und gepflegt. (ZschG 2)

Zunächst wird Annelies charakterisiert als jemand, die sich kaum für die Welt ihres Mannes — seine Arbeit in der Fabrik, seine Erfahrungen, seine Kollegen — interessiert. „Zerstreut nickte sie nach rechts und links“ den Kollegen zu, wenn sie ihren Mann von der Arbeit abholt; „nur so obenhin“ erkundigt sie sich bei ihm nach seiner Arbeit, sie hört ihrem Mann nicht zu — „Annelies hatte sich abgewandt, gedankenverloren zupfte sie gelbe Blüten aus den Forsythienzweigen“ —, sie reagiert „spöttisch“ auf seine Vorschläge, hält die Erlebnisse ihres Mannes für unwichtig, „widerwillig die dunklen Brauen zusammengezogen“⁵⁴.

Durchgehend werden beide Protagonisten in externer Fokalisierung geschildert; nichts wird erzählt, was der andere nicht hätte beobachten können. Nur einmal wird die Außensicht aufgegeben, als die Erzählinstanz die Gedanken Werners nennt, die er selbst nicht auszusprechen wagt:

Die junge Frau fragte, nur so obenhin: „Wie war es heute im Werk?“
Der große Junge machte eine unbestimmte Handbewegung. „Wie immer eben. Nichts Besonderes.“ Dabei dachte er: Wir haben heute endlich die neue Serie Wassermischer herausgebracht. Otto hat heute für die streikenden Arbeiter in Westdeutschland gesammelt — wir haben alle einen Stundenlohn gegeben. Unsere Laienspielgruppe sucht einen Leiter. — Aber wozu davon sprechen? Es interessiert sie ja doch nicht, sie denkt immer an etwas anderes ... (ZschG 1)

Dass die Erzählinstanz gerade diese Gedanken Werners kennt, verdeutlicht, wie sehr seine Sicht auch die ihre ist. Im Fortgang der Kurzgeschichte wird Annelies durch ihren Arbeiter-Ehemann einem Erziehungsprozess unterworfen, in dessen Verlauf sie lernt, das Proletariat als Subjekt der Geschichte zu achten. Vorrangig

⁵³ Als vergleichbar ließe sich lediglich die Charakterisierung von Hannelore in *Das Geständnis* anführen. Das Mädchen mit bürgerlichem Hintergrund, die die Nase über die Ärmlichkeit des Elternhauses des positiven Helden und Arbeiters Martin rümpft, bringt es allerdings nur zu seiner Ex-Freundin. Sie weist unübersehbare Ähnlichkeiten mit der realen Autorin auf. „Die Laienspielgruppe leitete ein Mädchen aus dem Büro. Sie hatte das Abitur, aber manchmal schien es mir, als ob sie mit ihrer Bildung nicht allzuviel anzufangen wüßte. Ich fand sie sehr hübsch mit ihren langen, glatten, schwarzen Haaren. Sie hieß Hannelore und war meine erste Freundin [...]“, erinnert sich Martin (Gst 44).

⁵⁴ Alle Zitate dieses Absatzes stammen aus ZschG 1.

macht sich die junge Frau die Erkenntnis zu eigen, die Arbeiterklasse sei dazu berufen und in der Lage, den Schriftstellern Aufträge zu erteilen. Nicht von ungefähr wird Annelies von ihrem Mann — wenn auch scheinbar im Scherz — als seine Sekretärin apostrophiert:

Er schlug die Beine übereinander und versuchte, sein junges Gesicht in würdevolle Falten zu legen, sprach mit großer Geste: „Sekretärin, schreiben Sie mit: Da ist ein westdeutscher Arbeiter, Bergmann, der will am Streik teilnehmen.[...]“ (ZschG 1)

In *Zwei schreiben eine Geschichte* wird nicht nur eine Intellektuelle von einem Arbeiter, es wird auch eine Frau von einem Mann erzogen, wobei sie lernt, sie wisse als Frau und Kleinbürgerin weniger als der aufgrund von Geschlecht und Klassenlage a priori politisch bewusste Arbeiter-Mann. Dies gilt für die eigentliche Erzählung ebenso wie für die Geschichte in der Geschichte, die der Mann seiner Frau erzählt. In der aus der Tradition des proletarischen Romans nur allzu vertrauten Fabel versucht eine rückständige Arbeiterfrau in Westdeutschland ihren klassenbewussten Mann vom Streiken abzuhalten⁵⁵. Nachdem Werner den Beginn erzählt hat, fragt die „Sekretärin“⁵⁶, wie es nun weiter gehe. Die Frau müsse doch überzeugt werden, dass der Mann Recht hat (ZschG 2).

Am Ende ist Annelies überzeugt, dass ihr Arbeiter-Mann im Recht ist, sie kennt jetzt ihren Platz als Schriftstellerin in der Gesellschaft: Gemeinsam mit ihm schreibt sie ein Laienspiel und übernimmt die Leitung der Laienspielgruppe in dessen Betrieb. Auffällig ist, wie wenig Widerstand — anders als die Bäuerinnen Helena und Kathrin — die kleinbürgerliche Intellektuelle Annelies der Erziehung durch das (männliche) historische Subjekt entgegenzusetzen hat.

Die einzigen feinen Risse, die der Text aufweist, betreffen zunächst die Sprache Werners. Einerseits ertönt aus seinem Munde das autoritäre Wort der Partei, mit dem unbotmäßige Schriftsteller zur Ordnung gerufen werden: „Denkst du, es genügt, wenn du mal für eine Stunde deine Nase in den Betrieb reinsteckst? Ach —“, er zuckte resigniert die Schultern: das leidige Thema.“ (ZschG 1) Andererseits spricht aus Werner ein Arbeiter, der seine Minderwertigkeitskomplexe gegenüber seiner Intellektuellen-Freundin in selbstgerechten Tiraden abregiert wie z.B., er sei für sie wohl bloß ein kleiner Maschinenschlosser (ZschG 1), oder Arbeiter gälten für sie anscheinend nichts (ZschG 2).

Diese Äußerungen werden von der Erzählinstanz in keiner Weise hervorgehoben und negativ konnotiert. Ihre Problematik ergibt sich erst, wenn man sie in den intertextuellen Rahmen des literarischen Gesamtwerks Brigitte Reimanns stellt

⁵⁵ Vgl. zur Negativrolle der proletarischen Frau als Hemmschuh ihres revolutionären Mannes in den „proletarisch-revolutionären Romanen“ der Weimarer Zeit Rohrwasser (1975).

⁵⁶ Die „Sekretärin“ schreibt nicht nur auf Diktat, sie bedient auch sonst ihren „Chef“. Annelies macht und serviert das Abendbrot. Als seine Zigarette ausgeht, springt sie auf seinen Befehl hin auf und bringt ihm Streichhölzer (ZschG 1).

und zum Vergleich heranzieht, wie die junge Franziska Linkerhand auf entsprechende Tiraden ihres Ehemanns Wolfgang Exß reagiert:

Später hörte ich diese Redewendung bis zum Überdruß, ich als einfacher Arbeiter, bald vorwurfsvoll, bald als Entschuldigung, immer Stiefkind des Schicksals, Herkunft als Handicap. Wie er mich mit seinem faulen Fatalismus anödete! Ein Strohkopf. Ich muß verrückt gewesen sein. (FL 67)

Ein zweiter feiner Riss in der sonst geglätteten Oberfläche ergibt sich, als Annelies in einer Fehlleistung verrät, sie sehe die von ihr zu schreibende Geschichte von den streikenden Arbeitern in Westdeutschland nicht mehr als die ihre an: „Und wenn ich deine — unsere Geschichte von dem Bergmann geschrieben habe, Werner, dann versuche ich — versuchen wir es mal mit einem Laienspiel für eure Gruppe, ja?“ (ZschG 2)

Gegen die hier vorgetragene Lesart ließe sich einwenden, bei der Kurzgeschichte handele es sich offenkundig um die Ablieferung einer Auftragsarbeit, um das opportunistische Bedienen vorgegebener Muster, das kaum Aufschlüsse über die Haltung der realen Autorin zulasse. Ohne die Möglichkeit der Ablieferung einer Auftragsarbeit ausschließen zu wollen⁵⁷, möchte ich am Konzept eines Selbsterziehungsprozesses festhalten. Denn die Vorstellung vom Proletariat als Auftraggeber und berufenem Kritiker von Kunstwerken findet sich auch noch zu Beginn der 60er Jahre in den Texten Brigitte Reimanns; weitgehend unwidersprochen in *Ankunft im Alltag*⁵⁸ und auch noch — inzwischen stärker von Brüchen durchzogen⁵⁹ — in *Die Geschwister*, wo Elisabeths in West-Berlin

⁵⁷ Ohne es auf bestimmte Texte zu beziehen, schreibt Brigitte Reimann (1984: 16) in einem Brief vom 21.6.1954: „Was Deinen Vorwurf betrifft, so gebe ich zu, zwei oder drei Kurzgeschichten bewußt geschrieben zu haben, damit sie veröffentlicht und bezahlt würden. Aber kennt Ihr, die Ihr das verwerft, denn meine Lage?“

⁵⁸ Ohne dass der positive Held Nikolaus, seine Freundin Recha oder die Erzählinstanz daran Anstoß nähme, beurteilen die Brigademitglieder die Arbeiten des künftigen Malers und erteilen ihm den Auftrag, sie zu zeichnen: „Rolf sagte ruhig: ‚Er hat noch nicht die richtige Beziehung.‘ ‚Dummes Gelabere‘, rief Klaus. ‚Was braucht er Beziehungen, wenn er uns jeden Tag sieht?‘ Er wandte sich an Nikolaus. ‚Wir wollen mal sagen, Großer — ich versteh’ ja nischt von Kunst und so —, aber wenn du schon mal bei uns bist, kannst du uns auch malen.‘ Nikolaus lächelte unsicher. ‚Das ist also beinah ein Auftrag, wie?‘“ (AA 122) Martina Langermann (1995) zitiert zunächst eine weitere Äußerung eines Arbeiters aus *Ankunft im Alltag*, in der sich dieser als Auftraggeber der Künstler und Sachverständiger darstellt: „Wir hatten mal so’nen Hungerkünstler im Kombinat, er soll sogar auf der Akademie gewesen sein. Aber wenn du so malst wie der, hauen wir dich zum Tempel raus. Wenn du seine Bilder gesehen hast, hat es dir den Magen umgedreht: Kerle wie ungehauene Klötze, Gesichter grau, Hände wie Tatzen.“ (AA 122) Langermann (1995: 304) kommentiert diese Stelle wie folgt: „Diese Passage, vermutlich ein Zitat im Originalton, hinterläßt zwiespältige Gefühle, spricht aus ihr doch Achtung vor dem Sprecher und Skepsis gegenüber seinem autoritären Urteil. In der Erzählung dominiert jedoch ehrfurchtsvolles Verhalten gegenüber den ‚neuen Auftraggebern‘.“

⁵⁹ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 8.1.

lebender ehemaliger Mitschüler Gregory diese zu überreden versucht, im Westen zu studieren; dort könne sie sich ihre Auftraggeber selbst ausuchen. Darauf reagiert die Protagonistin mit den Worten, sie habe sich diese — die Arbeiter im Kombinat — schon ausgesucht (G 58).

4.3. Selbsterziehung und Erziehung: *Die Denunziantin*

Zunächst soll die Geschichte eines nie zum Abschluss gekommenen Romanprojekts nachgezeichnet werden, dessen verschiedene Etappen sich über einen Zeitraum von viereinhalb Jahren erstreckten. Schon der Beginn war wenig verheißungsvoll. Wie bereits erwähnt, beschloss Brigitte Reimann im August 1952, aufgrund der von Anna Seghers in ihrem Brief gegebenen Ratschläge eine Erzählung zu schreiben, die im Schulmilieu spielt. Am 8.10.1952 gab sie die ersten beiden Kapitel beim Pförtner des Aufbau Verlags (weiter war sie nicht vorgedrungen) für Anna Seghers ab⁶⁰. Da der Verlag den Eingang nicht bestätigte, wandte sich Brigitte Reimann am 11.11. schriftlich an den Verlag, von wo ihr am 28.11. geantwortet wurde, das Manuskript befinde sich in guten Händen. Von diesen Händen wurde es im Verlagsarchiv abgelegt, wo es in den 90er Jahren aufgefunden wurde.

Im Herbst 1952 lag eine dreiseitige Inhaltsangabe vor⁶¹; in ihrem für die AJA abgefassten Rechenschaftsbericht⁶² vom 20.2.1954 teilte Brigitte Reimann mit, sie habe am 20.1.1953 *Die Denunziantin* bis zum vierten Kapitel fertiggestellt. Wie sie am 11.2.1953 ihrer Freundin schrieb (Reimann 1995: 153), müsse sie die ersten vier Kapitel noch einmal überarbeiten, da sie in einer Anthologie junger Schriftsteller veröffentlicht werden sollten. Am 7.3.1953 schickte Brigitte Reimann (1984: 10) das überarbeitete Manuskript mit tausend Segenswünschen auf die Reise, doch die zugesagte Veröffentlichung unterblieb. Laut ihrem Rechenschaftsbericht vom 20.2.1954 hatte die Autorin *Die Denunziantin* im Mai 1953 abgeschlossen und an den Mitteldeutschen Verlag übergeben, mit dem sie einem Brief vom 8.7.1953 zufolge in Vertragsverhandlungen stand. Im August 1953 überarbeitete sie die Erzählung für den Verlag. Nach einer Pause nahm sich Brigitte Reimann (1984: 14) das Manuskript wieder vor, dessen Bearbeitung nach ihren Angaben in erstaunlichem Tempo vor sich ging. Doch im Mai 1954 notierte Brennecke in seinem Tagebuch, die Überarbeitung mache der Verfasserin be-

⁶⁰ Vgl. hierzu und im Folgenden den Briefwechsel Brigitte Reimanns mit dem Aufbau Verlag in Faber / Wurm 1992: 354ff.).

⁶¹ Die in der Brigitte-Reimann-Sammlung befindliche Inhaltsangabe trägt den handschriftlichen Vermerk „1. Fassung Herbst 52“.

⁶² Diese und — soweit nicht anders angemerkt — die folgenden Angaben stützen sich auf die *Auskünfte über BR* von Wolf D. Brennecke. BRS 28.

trächtliche Schwierigkeiten, da der Abstand schon groß sei. Zu einem Brief Brigitte Reimanns vom 21.6.1954 merkte Brennecke an, sie sei deprimiert wegen der Erzählung, mit der es beim Verlag nicht vorwärts gehe. Doch im August 1954 arbeitete die Verfasserin wieder an der Erzählung, laut Tagebucheintragung Brenneckes vom 11.9.1954 hatte sie die Überarbeitung zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen. Am 12.11.1954 schrieb Brigitte Reimann an Brennecke, sie sei eine Woche in Halle gewesen, doch der Verlag habe nur zwei Stunden Zeit für sie gehabt, er erhebe Bedenken gegen *Die Denunziantin*. Entsprechend verzeichnete der Rechenschaftsbericht Brigitte Reimanns vom 3.1.1955 tiefe Depression wegen der Erzählung, mit der sie beim MDV seit zwei Jahren hingehalten werde. Sie wolle das Manuskript daher an den Verlag Neues Leben geben, der bereits am 10.1.1955 den Eingang bestätigte⁶³. Der Verlag wollte *Die Denunziantin* herausbringen, wünschte aber noch Änderungen, wie der Autorin in einem Schreiben vom 22.2.1955 mitgeteilt wurde⁶⁴. Am 11.3.1955 wurde der Vertrag unterschrieben⁶⁵, demzufolge das fertige Manuskript bis zum 15.4.1955 druckreif beim Verlag abgeliefert werden sollte, was laut Schreiben an Brennecke vom 20.4.1955 bis zu diesem Zeitpunkt erfolgt war. Den Angaben in der Entwicklungskartei zufolge sollte *Die Denunziantin* als Jugendbuch in einem Umfang von ca. 270 Seiten erscheinen. Doch in ihren *Angaben für die Entwicklungskartei*⁶⁶ schrieb Brigitte Reimann mit Datum vom 24.6.1955:

Meine „Denunziantin“ habe ich wieder zurückgenommen, will aber nicht vertragsbrüchig werden. Sie gefällt mir eben nicht mehr in der vorliegenden Fassung. Der Verlag überläßt mir die Entscheidung — ich habe mich entschieden: ich will die Erzählung noch einmal ganz neu schreiben, von einem anderen Gesichtspunkt aus — jetzt habe ich auch Abstand zu den geschilderten Ereignissen.

Nach dem Abgabetermin im November 1955 für einen Band Erzählungen über den Kampf der griechischen Partisanen wollte sie mit der Neufassung von *Die Denunziantin* beginnen. Mit Schreiben vom 2.8.1956⁶⁷ teilte der Verlag der Autorin mit, man freue sich, dass sie so eifrig an der *Denunziantin* schreibe. Wie Brigitte Reimann (1997: 52) am 29.9.1956 in ihrem Tagebuch festhielt, war sie anlässlich eines Berlin-Aufenthalts auch im Verlag gewesen. Dort habe die ganze Redaktion die Anfangskapitel gelesen und sei des Lobes voll gewesen. Doch die kurze Phase des Tauwetters nach dem XX. Parteitag fand mit dem Aufstand in Ungarn und den in der DDR darauf folgenden Verhaftungen von Harich, Janka u.a. ein abruptes Ende; der Verlag weigerte sich, das Buchprojekt

⁶³ Siehe BRS 864, *Schriftverkehr 1953-1960*.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ In der BRS.

⁶⁷ BRS 864, *Schriftverkehr 1953-1960*.

— es trug inzwischen den bezeichnenden Titel *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* — weiterzuverfolgen.

Die zumeist undatierten verschiedenen Manuskriptfassungen lassen sich nicht bruchlos den ausführlich belegbaren Phasen der Arbeit an *Die Denunziantin* zuordnen. Keine Probleme bereiten die erste und die letzte Fassung. Erstere umfasst die ersten beiden Kapitel. Da es im Archiv des Aufbau Verlags aufgefunden wurde, muss es sich um den Text handeln, den Brigitte Reimann 1952 zur Weiterleitung an Anna Seghers beim Verlag abgab. Das letzte Fragment trägt als einziges den Titel *Wenn die Stunde ist, zu sprechen*. Von seinem Inhalt her entspricht es den Argumenten der verlagsseitigen Ablehnung. Da das Typoskript lektorierende Anmerkungen aufweist, handelt es sich wahrscheinlich um das vom Verlag an die Autorin zurückgesandte Exemplar.

Schwierigkeiten bereiten die restlichen Fassungen. Zwar können diese aufgrund der im Verhältnis zur ersten Fassung vorgenommenen Änderungen ohne Probleme chronologisch in eine relative Ordnung gebracht werden, der genaue Zeitpunkt der Fertigstellung lässt sich jedoch nicht bestimmen. Die zweite, erstmals vollständige Version trägt den handschriftlichen Eintrag „1. Fassung (noch nicht überarbeitet)“. Sie beruht zu Beginn auf dem beim Aufbau-Verlag abgegebenen Typoskript, weist demgegenüber aber handschriftliche Korrekturen auf. Auf 207 Seiten enthält sie neun Kapitel und einen kurzen „Ausklang“. Hierbei dürfte es sich um diejenige Version handeln, die Brigitte Reimann im Mai 1953 abgeschlossen hatte⁶⁸. Die nächste Fassung beruht auf dem Typoskript der vorangegangenen und umfasst die Seiten 109-207. Sie weist handschriftliche Korrekturen und Einfügungen auf, auch die Kapiteleinteilung hat sich geändert. Auf diesen Seiten finden sich jetzt die Kapitel 4-12. Die nächste Fassung enthält wieder den Anfang, sie besteht aus 90 Typoskriptseiten und bricht in Kapitel 4 ab. Hier handelt es sich um eine spätere Version, die auf einer neuen Maschinenabschrift beruht, die gegenüber den früheren Fassungen Änderungen aufweist. Die nächste Version von 109 Seiten besteht ebenfalls — diesmal komplett — aus den Kapiteln 1-4. Ihr liegt dasselbe Typoskript wie der vorangegangenen Fassung zugrunde, wobei wiederum handschriftliche Korrekturen und Einfügungen vorgenommen wurden. Die nächste Fassung unterscheidet sich deutlicher von ihren Vorläufern. Sie weist u.a. einen neuen Beginn auf, einzelne Szenen sind eingefügt bzw. entfernt worden. Diese Version

⁶⁸ Vgl. hierzu Brigitte Reimanns *Rechenschaftsbericht* für das Jahr 1953 vom 20.2.1954 (BRS 383, Bl. 11): „Die umfangreichste Arbeit des vergangenen Jahres war ein Jugendroman ‚Die Denunziantin‘, der in den Kreisen der Oberschule spielt und den Kampf fortschrittlicher Jugend gegen das reaktionäre Alte schildert. Als ich im Januar 1953 in die AG Junger Autoren aufgenommen wurde, war das 4. Kapitel beendet, und im Mai konnte ich den Roman abschließen und dem Lektorat des Mitteldeutschen Verlages zur Prüfung übergeben.“

umfasst 12 Kapitel auf 267 Seiten, wobei dem Typoskript die Seiten 80-98 fehlen⁶⁹.

Lässt man zunächst die letzte Version *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* beiseite, die eine eigenständige Erzählung darstellt, bleibt die Handlung in ihren Kernbereichen in den verschiedenen Fassungen weitgehend unverändert. Die 17-jährige Oberschülerin und aktive FDJ-lerin Eva Hennig, Tochter eines während des Nationalsozialismus ermordeten Kommunisten, kämpft gegen einen ihrer Lehrer, dem sie reaktionäre Beeinflussung ihrer Mitschüler vorwirft. Als sie sich schließlich beim Schulleiter beschwert, wird eine Untersuchungskommission einberufen. Da alle anderen Schüler den beliebten Lehrer verteidigen, wird dieser nicht entlassen. Eva ist in der Schule isoliert, auch ihr Freund Klaus trennt sich von ihr. Nur wenige halten zu ihr. Mit ihnen studiert Eva, Leiterin der Laienspielgruppe ihrer Schule, im Auftrag der FDJ ein antifaschistisches Stück ein — *Die Eysenhardts* von Peter Nell —, das vor Kindern ermordeter Antifaschisten aufgeführt werden soll. Die Aufführung wird ein großer Erfolg, Evas Mitschüler sind beeindruckt. In ihnen geht eine Wandlung vor, deren Konsequenzen sich zeigen, als der von Eva bekämpfte Lehrer die Aufführung lächerlich zu machen versucht. Die ganze Klasse steht ihm jetzt in geschlossener Front gegenüber. Studienrat Sehning verlässt die Schule und flieht in den Westen.

Der Leser, der diese Manuskripte fast 50 Jahre nach ihrer Entstehung liest, ist — wenn auch in weitgehender Unkenntnis der Motive⁷⁰ — den Verlagen und der Autorin dankbar, dass es nie zu einer Veröffentlichung gekommen ist. Mit erschreckender Reibungslosigkeit läuft die Maschinerie einer Denunziation und deren moralischer Rechtfertigung ab. Allerdings muss dies der realen Autorin Schwierigkeiten bereitet haben, die wenige Jahre zuvor die Verhaftung eines

⁶⁹ Auf die früheste Fassung mit den ersten beiden Kapiteln wird im Folgenden mit der Sigle D1 referiert, auf die erste vollständige Fassung mit D2, auf die folgende (Kapitel 4-9) mit D3, auf die nächste (S. 1-90) mit D4, auf die korrigierte Version (S. 1-109) mit D5 und schließlich auf die fast vollständige Version mit D6. Das Typoskript zu *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* wird mit der Sigle *St* bezeichnet.

⁷⁰ Die spärlichen schriftlichen Äußerungen Brigitte Reimanns zu dieser Frage geben nur wenig Aufschluss zu dieser Frage. Einem Brief an Brennecke vom 12.11.1954 (BRS 383, S. 22/23) lässt sich entnehmen, dass der Mitteldeutsche Verlag Bedenken gegen ein derartiges „linksradikales“ Hohes Lied der Denunziation gehabt haben mag: „[...] ich wußte, daß mein Buch nicht in den neuen Kurs paßt, da darin ein reaktionärer Altlehrer auftritt und beim Leser die Vorstellung entstehen könnte, alle Altlehrer seien reaktionär — ein ‚heißes Eisen‘ also, wie sich Egon [Günter] ausdrückte. Der Mitteldeutsche liebt angeblich die heißen Eisen, aber in diesem Fall scheint er doch Angst zu haben, er könne sich die Finger verbrennen, da natürlich unsere Altlehrer ungeheuer fortschrittlich sind und hundertprozentig auf der Seite unseres Staates stehen — eine Tatsache, für die die vielen Abreisen in Richtung Westen sprechen (eine Statistik unserer Oberschule würde das beweisen).“

Mitschülers durch den NKWD in eine tiefe Glaubenskrise gestürzt hatte⁷¹. Doch steht dieser Erfahrung umgehend das masochistische Argument der eigenen Unzuverlässigkeit, der fehlenden Linientreue entgegen. Dem Typoskript von *Die Denunziantin* ist trotz weitgehender Reinigung von Zweifeln immer noch zu entnehmen, dass es um die Erziehung der Eva und Selbsterziehung der Autorin geht. Im Zentrum dieses Prozesses stehen die Zweifel der Protagonistin an der Richtigkeit ihres Vorgehens. Sie versucht, eine innere Stimme zum Schweigen zu bringen, die die Denunziation ablehnt. Eva überredet sich dazu, ihr eigenes Gewissen in Feigheit umzuinterpretieren und die Vorgaben des autoritären Worts als innerlich überzeugendes Wort anzusehen — als Stimme des Gewissens, wobei der Spiegel den Eindruck eines inneren Dialogs einander widersprechender Stimmen unterstreicht:

Sie sagte in den Spiegel hinein: „Es ist eine tiefe Kluft zwischen unserem Gewissen, das uns das Rechte zu tun befiehlt, und der sogenannten Anständigkeit, die in Wahrheit nichts anderes ist als Feigheit, Angst vor den Leuten —“ (D6: 230)

Dass der Versuch, das autoritäre Wort als innerlich überzeugendes zu setzen, auf Widerstand stößt, lässt sich daran ablesen, wie dasselbe Argument sowohl von Eva⁷² als auch vom Schulrat mehrfach wiederholt werden muss, als der deren Mitschüler zur Denunziation auffordert⁷³. Auch die Erzählinstanz setzt ihre ganze Autorität ein, um das Verhalten Evas dem denunzierten Lehrer gegenüber ins Recht zu setzen:

Und nie wird er sie vergessen: die strahlenden Augen der Eva Hennig, der Denunziantin, die ein Mädchen war wie viele andere, die dennoch gesiegt hatte über ihn, weil auf ihrer Seite das Recht war und der Glaube und die unermessliche Kraft der Jugend und der Wahrheit. (D6: 263)

⁷¹ „Ich habe tagelang geweint vor Verzweiflung, war in der Schule nicht mehr zu gebrauchen und verstieg mich schließlich in solche Raserei, daß mich immer zwei gute Freunde eskortierten, die mir manchmal mit Gewalt den Mund zuhielten, z.B., als ich es wagte, während Anwesenheit der Kommandantur im Schulgebäude auf dem Flur laut zu fluchen, zu schimpfen und zu spotten — mit derselben unüberlegten Maßlosigkeit, mit der ich vorher alles geliebt, verteidigt und propagiert habe, was der Staat oder das System tat.“ (Reimann 1995: 90/91) Siehe auch Kapitel 2.3.

⁷² Ihrem Mitschüler und künftigen Freund Georg gegenüber begründet Eva ihre Denunziation wie folgt: „Wenn du mich fragst, woher ich den Mut genommen habe, so muß ich dir die Enttäuschung bereiten zu sagen, daß meine Tat nur den von dir so abgelehnten politischen Motiven entsprang. Man muß lernen, sich selbst und seine menschlichen Ängste und Rücksichten zu überwinden. Ich glaube an eine Idee, siehst du -‘ [...].“ (D6: 161)

⁷³ Folgende Worte richtet Schulrat Hahn an Evas Mitschüler: „Seien Sie, bitte, ganz offen und nehmen Sie kein Blatt vor den Mund, wenn Sie etwas dazu zu sagen haben. Verschweigen Sie uns nichts aus dem falschen Gefühl der sogenannten Anständigkeit heraus.“ (D6: 131)

Zur Unterdrückung ihrer Selbstzweifel wird die Protagonistin von den Vertretern der älteren Generation angehalten, die immer wieder das überwältigende moralische Gewicht ihrer Widerstandstätigkeit zum Beweis der Richtigkeit des von Eva erwarteten Verhaltens in die Waagschale werfen. Bestärkt wird sie von ihrer Mutter, der Witwe des ermordeten Kommunisten und Widerstandskämpfers, die die Tochter zur Bekräftigung ihrer Argumentation auf die von ihr gebrachten Opfer verweist (D6: 124). Auch Schulinspekteur Weiler, der als einziges Mitglied der Untersuchungskommission von der Schuld des Studienrat Sehning überzeugt ist, erinnert Eva in einer entscheidenden Phase ihres Auftretens vor der Kommission daran, dass er ihren Vater persönlich gekannt habe (D6: 105). Schließlich sieht sich die Protagonistin in der Nachfolge der für sie unerreichbaren Vorbilder:

„Ich käme mir feige und niedrig vor“, sagte sie stolz, „wenn ich nicht den Mut und die Kraft hätte, um dieser Idee willen den Spott und den Haß und die Verständnislosigkeit meiner Umgebung zu ertragen. ‚Das Kostbarste, was der Mensch besitzt, ist das Leben. Er sollte es einsetzen für die Befreiung der Menschheit‘, sagt Ostrowski. Ich bin stolz, wenn ich nur einen kleinen Teil meines persönlichen Wohlergehens für dieses Ziel opfern darf. Und wie gering ist dieses Opfer gegen die, welche die Menschen gebracht haben, die meine höchsten Vorbilder sind! Denkt nur an die Geschwister Scholl, an Grete Walter, an Hanno Günter, an die Junge Garde — an die unendliche Zahl junger Kämpfer, die in der ersten Reihe gestanden haben, die wirklich ihr Kostbarstes, ihr Leben, hingegeben haben für die Befreiung der Menschheit. Und mit solchen Menschen und Taten vor Augen sollte ich davor zurückschrecken, ein paar menschliche Bindungen zu zerreißen und das persönliche Glück einer Freundschaft zu opfern — wenn es auch weh tut?“ (D6: 161)

In all seiner Naivität verdeutlicht dieser frühe Text weit mehr als die später veröffentlichten Erzählungen, mit welchem erdrückendem Gewicht der antifaschistische Diskurs, der die Legitimität der Herrschenden absichern sollte, auf den Vertretern der Generation Brigitte Reimanns lastete. Wo von der Protagonistin derart schweres Geschütz aufgefahren werden muss, kann es andererseits nicht überraschen, dass die Denunziation eines Lehrers nur unter Schwierigkeiten in die Wertordnung der impliziten Autorin eingefügt werden kann. Auffällig ist eine Inkonsequenz im Handlungsablauf der Erzählung, mit der das zentrale Problem umgangen wird: Der eigentlichen Denunziation ist kein Erfolg beschieden, die Kommission beschließt mehrheitlich, die Untersuchung einzustellen. Damit bleibt der Protagonistin die Verantwortung für die Folgen einer erfolgreichen Denunziation erspart, die für den Betroffenen Verlust des Arbeitsplatzes und Inhaftierung bedeutet hätte. Stattdessen entlarvt sich dieser am Ende selbst, ihm wird die ungehinderte Flucht in den Westen mit anschließender Anstellung an einem Hamburger Gymnasium zugestanden.

Für die junge Brigitte Reimann stellte die Arbeit an *Die Denunziantin* nicht nur einen Selbsterziehungsversuch dar. In der AJA wurde sie gleichzeitig zum Objekt fortgesetzter Erziehungsbemühungen. Neben lobenden Worten in den sich an Le-

sungen⁷⁴ in der AJA anschließenden Diskussionen verzeichnet sie von Anfang an Negatives, wobei sie Kritik an der Sprache von Erzähler und Figuren zu akzeptieren bereit ist⁷⁵.

Doch die Kritik wird grundlegender und scheint sich insbesondere auf die Zeichnung der Protagonistin Eva zu konzentrieren, wogegen sich Brigitte Reimann zunächst kategorisch verwahrt. Gleichzeitig liefert ihr Brief vom 13.11.1953 Aufschlüsse über die hierarchische Struktur der AJA:

Ich werde mich in nächster Zeit eines schweren Disziplinverstoßes gegen die AG schuldig machen, indem ich ihren Befehl, bis zum 13. Dezember „Die Denunziantin“ nach Eurem Geschmack umzuarbeiten, mißachten werde. Ich habe mehrmals erklärt, daß ich nicht daran denke, auch nur das Geringste an der Eva und ihrem Verhalten zu ändern — das geht einfach gegen mein Gewissen und würde mir das Mädchen gründlichst vereckeln. (Reimann 1984: 11)

Der jungen Autorin fehlt jedoch das Selbstbewusstsein, zu ihren eigenen Auffassungen zu stehen. Bereits wenige Zeilen später schlägt die vehemente Abwehr der Kritik in Selbstzweifel um. Brigitte Reimann (1984: 12) sieht ihre Befürchtungen bestätigt, dass es mit ihrer Arbeit abwärts gehe. Am Ende scheint sie sich die Kritik zu eigen zu machen, zumindest meldet sie am 23.2.1954, sie sei wieder bei der Überarbeitung der Erzählung. Doch zieht sie auch im Weiteren die Kritik der AJA auf sich. Mit Schreiben vom 21.6.1954 wehrt sie sich⁷⁶ gegen den Vorwurf, sie habe bei der Überarbeitung mangelnde Energie bewiesen. Am 11.9.1954 verzeichnet Brennecke in seinem Tagebuch⁷⁷, bei der Diskussion der *Denunziantin* in der AJA seien zwar Aufbau und Fabel als geglückt bezeichnet worden, doch die Figurenzeichnung habe noch nicht überzeugt.

Auch wenn die spärlichen überlieferten kritischen Bemerkungen aus der AJA nur wenig über deren Inhalt verraten und sich andererseits die verschiedenen Fassungen der Erzählung nicht genau datieren und so der jeweils geäußerten Kritik zuordnen lassen, legt der Vergleich der verschiedenen Versionen den Schluss nahe, die junge Schriftstellerin habe in vielen Punkten die Kritik bei ihren Überarbeitungen zu berücksichtigen versucht.

Nachweisen lassen sich stilistische Korrekturen, der Jargon der Oberschüler-Subkultur wird bereinigt; den Fortgang der Handlung eher behindernde, nicht das Kernproblem berührende Darstellungen von Schülerstreichen werden gestrichen.

⁷⁴ So z.B. anlässlich des Besuchs von Peter Nell in der AJA. Siehe oben Kap. 4.1.2.

⁷⁵ Siehe Reimann (1995: 152): „Ich habe bis vor kurzer Zeit einen unmöglich schwülstigen Ausdruck gehabt, den mir Wendler unbarmherzig vorwarf, bis ich meine Fehler mit Schrecken erkannte und eine ganz neue Bahn beschritt — eben mit meiner ‚Denunziantin‘, von der Wendler begeistert ist. [...] Freilich mußte ich diese ersten Kapitel noch einmal überarbeiten (ich habe mich noch nicht ganz vom Slang der Pennäler gelöst) [...].“

⁷⁶ Reimann (1984: 15).

⁷⁷ Siehe BRS 28, S. 4.

Gravierende Veränderungen ergeben sich bei der Überarbeitung der Figur der Protagonistin. Mit der Streichung des — politisch nicht korrekten — Ausflugs von Eva und ihrem Freund Klaus nach Berlin entfällt die Faszination, die die westliche Stadthälfte bei aller Abwehr auf die Protagonistin ausübt⁷⁸. Gestrichen wird, wie Eva auf der Rückreise mit dem kontrollierenden Volkspolizisten flirtet, damit der nicht bei einer Durchsuchung ihrer Taschen auf die von Klaus geschmuggelten Waren stößt (D1: 14). Es entfällt Evas Kritik am kleinbürgerlichen Milieu der Heimatstadt⁷⁹, vor allem an der dort durch die Mütter praktizierten Sexualekontrolle. Geändert wird schließlich auch eine Szene während des Russisch-Unterrichts, in der die Protagonistin in ihrem Russischbuch das Porträt von Gorki, dem Stammvater des sozialistischen Realismus, in das Bild eines Transvestiten verwandelt⁸⁰.

Während es sich bei Eva in der ersten Fassung noch um eine widersprüchliche Figur handelt, werden — offensichtlich als Reaktion auf die Ratschläge der Erzieher — später die Brüche in ihrem Verhalten zugedeckt, am Ende steht eine ideologisch ausgerichtete, hundertprozentig überzeugte, kaum noch zu erschütternde FDJlerin.

4.4. Erziehung: *Wenn die Stunde ist, zu sprechen, Joe und das Mädchen auf der Lotosblume und Zehn Jahre nach einem Tod*

In der Endphase der Überarbeitung von *Die Denunziantin* schrieb Brigitte Reimann bereits an *Die Frau am Pranger*. Dort bezeichnet der Bauer Heinrich Marten seine Schwester Frieda, die die Beziehung zwischen seiner Frau und dem Kriegsgefangenen Alexej an die Leute im Dorf verraten hat, als Denunziantin (FP 144). Der Versuch, sich selbst davon zu überzeugen, in der neuen Ordnung sei eine Handlungsweise gerechtfertigt, die während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft verabscheuungswürdig war, konnte auf Dauer nicht gelingen.

In dieser Zeit, als der Autorin verstärkt Zweifel an ihrem Glauben kamen, schrieb sie drei Prosatexte, die sie nicht abschloss. In jedem der drei Fälle lag eine der Ursachen darin, dass ihr verlagsseitig bedeutet wurde, die Erzählungen bzw. Ro-

⁷⁸ Vgl. hierzu Kapitel 8.3.

⁷⁹ „Am nächsten Abend, sonntags, fuhren sie nach Hause, zurück in die kleine Stadt, von der Eva jedesmal, wenn sie fortfuhr, drastisch behauptete, es sei ein Glück, endlich mal wegzukommen, weil dieses vertrottelte Spießernest sie samt seinen 30 000 Einwohnern ankotze; nach dem sie aber jedesmal nach drei Tagen Abwesenheit schlimmes Heimweh hatte [...].“ (D1: 6)

⁸⁰ „Wütend malte sie auf ihrem Heft herum, das auf dem Deckel ein Bild von Gorki trug, den sie auf ihre Art mit bunten Stiften schmückte — mit riesigen Wimpern, graziös geschwungenen Augenbrauen, knallroten Kußlippen, zwischen denen lässig eine überdimensionale Zigarettenspitze wippte, mit Ponyfrisur und kessen Löckchen.“ (D1: 16)

mane könnten in der vorliegenden Fassung nicht veröffentlicht werden. Es handelt sich dabei um die Neufassung von *Die Denunziantin* unter dem Titel *Wenn die Stunde ist, zu sprechen*, ferner um die im Frühjahr und Sommer 1957 geschriebene Erzählung *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* sowie den Roman *Zehn Jahre nach einem Tod*, an dem Brigitte Reimann nachweislich von Briefen und Tagebucheintragungen Ende 1957 bis Frühjahr 1960 arbeitete. Während sich die beiden ersten Texte anfangen, ist der dritte bis heute verschollen.

4.4.1. *Wenn die Stunde ist, zu sprechen*

Das 56-seitige Typoskript (BRS 420), das die ersten sechs Kapitel der Erzählung umfasst, hat nur noch das geschilderte Schulmilieu und die Namen der zentralen Figuren mit der *Denunziantin* gemein. Der genaue Handlungsverlauf ist diesem relativ knappen Fragment nicht zu entnehmen, doch wird deutlich, dass der entscheidende Unterschied zu früheren Fassungen in der veränderten Perspektive auf das Geschehen liegt; ganz so, wie es Brigitte Reimann in ihren Angaben für die Entwicklungskartei vom 24.6.1955 festhielt.

Die Geschehnisse in einer Oberschule Ende der 40er, Anfang der 50er Jahre werden aus der Sicht Klaus Hoffmanns erzählt, mit dessen Kritik an Evas Linientreue sich die auktoriale Erzählinstanz identifiziert, wie sich z.B. an den Adjektiven „klug“ und „behutsam“ ablesen lässt, mit denen sie die Zweifel des Schülers bewertet:

[...] Klaus ärgert sich wütend über Evas eingeleisiges Denken, ihre kritiklose Aneignung jeder politischen Parole, jedes Regierungsbeschlusses und jeder von Zitaten und Phrasen strotzenden Rede — wenn diese nur den Stempel ‚im Interesse unseres Staates‘ tragen. Vollends zur Raserei bringt es ihn, daß Eva auf jede Frage eine Antwort bereit hält, daß alles ihr klar und durchschaubar ist: immer hat sie Argumente bei der Hand, und am Ende sind es so gewaltige Worte wie ‚Frieden‘ und ‚Sozialismus‘, mit denen die die klugen, behutsamen Zweifel des Jungen glatt erschlägt. (St 21)

Aus dieser kritischen Perspektive werden die Ereignisse an der kleinstädtischen Oberschule bewertet, wobei im Zentrum die Geschehnisse stehen, die zum erzwungenen Eintritt der meisten Schüler in die FDJ geführt hatten. Auslösend für die Kette von Ereignissen im Herbst 1949 war die Verhaftung der Schülers Kurt Hansen kurz nach der Festnahme seiner Eltern gewesen.

Es hieß, der Hansen habe in seinem Betrieb Gelder veruntreut, und seine Frau habe davon gewußt. Es ist unwahrscheinlich, daß dem fünfzehnjährigen Kurt die Verfehlungen seiner Eltern bekannt waren. Sei dem wie immer: er mußte mitbüßen für ein Vergehen, an dem er zumindest nicht unmittelbar beteiligt gewesen. Er blieb spurlos verschwunden.

Niemand erfuhr, ob den Hansens der Prozeß gemacht, ob sie verurteilt worden waren. Doch glaubten die Schüler ein Recht darauf zu haben, Gewisses über das Schicksal ihres

Kameraden zu erfahren. Die Schulleitung schwieg. Die Lehrer, direkt befragt, zuckten die Schultern und schwiegen. Eines Tage wurde der Name ‚Kurt Hansen‘ im Klassenbuch ausgestrichen. (St 42)

Als die Schüler protestieren und Unterschriften für ihren verschwundenen Mitschüler sammeln, beginnt sich auch der Schulleiter für ihn einzusetzen, wofür er von der Schulaufsicht zur Rechenschaft gezogen wird. Um sich zu rehabilitieren, presst er die Schüler in die FDJ, indem er durchblicken lässt, man werde Listen über diejenigen führen, die sich gegen die Aufnahme sträuben. Daraufhin steigt die Mitgliederzahl der FDJ innerhalb von drei Tagen von 43 auf 218 (St 43).

Berichtet wird ferner die Entlassung eines bei seinen Schülern beliebten Lehrers, bei dem ein Kollege westdeutsche und amerikanische Zeitschriften entdeckt hatte (St 43/44). Kritisch bewertet wird, wie die Schüler aufgrund auswendig gelernter Phrasen das FDJ-Abzeichen „für gutes Wissen“ erwerben⁸¹. Identifizierte sich die Erzählinstanz in *Die Denunziantin* noch weitgehend mit der Tätigkeit der Schulinspektoren, wird jetzt von Klaus vor seinen Mitschülern mit deren Billigung ein FDJ-Instrukteur persifliert, wobei die Erzählinstanz die Übereinstimmung von Original und Fälschung bestätigt:

„Guckt mal, Freunde —“ beginnt er. Die Burschen stutzen, erkennen das Urbild, lachen [...]. „— die amerikanische Kulturbarbarei verseucht systematisch unseren stolzen Millionerverband mit Boogie-Woogie und anderen antidemokratischen Tänzen“, leiert Klaus. Die Burschen schreien Beifall. Klaus droht: „Schäzz ist Verrat an der Arbeiterklasse!“ Er beschwört sie: „Jugendfreunde, wir müssen Schulter an Schulter mit den breiten Massen der Werktätigen für Frieden und Fortschritt in den Tanzsälen der ganzen Welt kämpfen!“

[...] Klaus [...] gleicht jetzt täuschend jenem gewissen Instrukteur, als er, jeder Zoll Zuversicht, schmettert: „Darum, liebe Jugendfreunde, rufe ich euch zu: Vorwärts im Kampf für die Popularisierung der demokratischen Polka! Es lebe unser leuchtendes Vorbild, die Sowjetunion! Es lebe Stalin! Es lebe — es lebe —“ und bescheiden zurücktritt, sich selbst entzückt Beifall spendend. (St 29)

Kritisch berichtet Klaus über die Situation im Betrieb seines Vaters, wobei er die Vorstellungen der Arbeiter in den ersten Nachkriegsjahren von einer Überführung der Betriebe in Volkseigentum für eine inzwischen verflogene Illusion hält⁸².

⁸¹ Als der Schulleiter Dr. Rinck bemerkt, dass Eva das Abzeichen „Für gutes Wissen“ in Gold trägt, muss er ein Unbehagen unterdrücken: „Insgeheim findet er die Bedingungen für die Prüfung höchst läppisch. Er denkt: ‚Da ratschen diese Jungen ein paar Stalin-Zitate ’runter und lernen sämtliche Zentralratsbeschlüsse auswendig; da stammeln sie ein paar Wörter über Heine und einen gewissen Goethe, und Heine und Goethe bleiben ihnen Bücher mit sieben Siegeln — und das Ganze nennen sie dann >gutes Wissen<“ (St 19)

⁸² Klaus erzählt, wie sein Vater aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrt: „[...] ‚Dann ist mein Alter zurückgekommen und hat gleich Arbeit gekriegt: sie haben den Maschinenbau-Betrieb aufgebaut. Halbtot haben sie sich geschuftet — ‘ Klaus lacht böse. ‚Damals haben sie ja wirklich noch das Gefühl gehabt, es wäre ihr Betrieb ... Jetzt schlagen sie sich mit den Normen ’rum und haben den vierten Werkleiter. Zwei sind abgehauen in den Westen,

So sehr Eva als Dogmatikerin gezeichnet wird, die unbesehen die vorgegebenen Parolen und Phrasen nachspricht, ist sie, die ihre Mutter — Bürgermeisterin und Parteifunktionärin — kaum sieht, doch eine Fremde in der sie umgebenden Gesellschaft, womit sich die neue Fassung, wie bereits der Titel mit seinem Anklang an *Wem die Stunde schlägt* nahelegt, auch als Hommage an Hemingway und darin wiederum als immanente Selbstkritik der Autorin erweist⁸³. Trotz aller scheinbaren Gegensätze finden Klaus und Eva aufgrund des beide verbindenden Außenseiterstatus zueinander:

Sie sind Halbwüchsige, verspielt und ganz unsentimental; sie albern und wissen nicht, daß im tiefsten Grunde ihr Alleinsein sie zusammenführt. Beide sind auf eigene Art isoliert von der Welt ihrer Kameraden, der sie entwachsen sind, und vom Bereich der Großen, dem sie noch nicht angehören.

Sie leiden, der Junge wie das Mädchen, unter ihrem Elternhaus; bis zu diesem Abend haben sie mit niemandem darüber gesprochen. (St 52)

Bei aller Sentimentalität der Darstellung, die in merkwürdigem Gegensatz zur behaupteten Unsensibilität der Protagonisten steht, ist nicht zu übersehen, dass hier die Konsens stiftende Wirkung des herrschenden antifaschistischen Diskurses an Kraft verliert. Klaus' Vater und Evas Mutter werden nicht aufgrund ihrer Rolle während des Nationalsozialismus bewertet — die eine Witwe eines im KZ ermordeten Kommunisten, der andere als Soldat am Weltkrieg beteiligt —, sondern aufgrund ihres Versagens in der Gegenwart beim Erziehen ihrer Kinder, wodurch zwei Vertreter einer Generation mit sehr unterschiedlicher Biographie letztlich gleichgesetzt werden⁸⁴.

und einer sitzt im Zuchthaus. Und der vierte hat keine Ahnung von Maschinenbau und macht bloß Bockmist.“ (St 50/51)

⁸³ In der letzten Fassung von *Die Denunziantin* (D6: 16) liest Eva Sinclair Lewis, Albert Maltz, Theodore Dreiser and Howard Fast, was Klaus für Tendenzliteratur hält. Er bevorzugt amerikanische Autoren, die man in der DDR nicht zu lesen bekommt: „Weißt du noch, ich zeigte dir einmal den Roman von Ernest Hemingway, ‚Wem die Stunde schlägt‘. Ein Jammer, daß man so hervorragende Autoren wie Hemingway im Osten überhaupt nicht in die Hände kriegt.“ Eva aber hat Bedenken gegen Bücher, die die DDR nicht herausbringt; man werde schon seine Gründe haben.

⁸⁴ Verbindendes Element ist dabei die Abwesenheit der Eltern: „Da ist Klaus: sein Vater, nach durchzechten Nächten, wirft sich in sein Bett, mürrisch und ohne Gruß für den Jungen. Da ist Eva: ihre Mutter, Bürgermeisterin und Parteifunktionärin, hat jeden Einfluß auf die Tochter verloren, die sie ein-, zweimal in der Woche und, wenn's hochkommt, am Sonntagabend sieht.“ (St 52) Der antifaschistische Diskurs weist auch da Brüche auf, wo der Schüler Hagedorn, bereits durch seine Rolle als Spitzel bei der Überwachung missliebiger Lehrer negativ charakterisiert, anlässlich der Auseinandersetzung um eine Geldsammlung verrät, wie bruchlos er seinen Antisemitismus in die neue Zeit integrieren konnte: „Werner Hagedorn [...] schiebt sich in den Vordergrund, er mauschelt: ‚Nu, sein mer keine Juden, feilschen mer nich um ä Märkche, sagen mer sechs — ‘“ (St 37).

4.4.2. *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume*

Der Entstehungszeitraum des undatierten Fragments, das 65 einzeilig beschriebene Seiten umfasst und von Brigitte Reimann mit der Genrebezeichnung *Kleiner Roman* versehen wurde (BRS 437), lässt sich anhand von Tagebucheintragungen der Autorin ungefähr datieren. Vom 15. Oktober bis Anfang Dezember 1956 hielt sie sich im Lieselotte-Hermann-Heim in Potsdam-Sacrow auf, zunächst zu einem Autoren-Seminar der Defa⁸⁵. In unmittelbarem Anschluss an den Aufenthalt verfasste sie über ihre Erlebnisse dort die Kurzgeschichte *Ich werde diese Nacht allein sein*⁸⁶. Mit Datum vom 25.4.1957 hielt Brigitte Reimann (1997: 70) in ihrem Tagebuch fest, sie schreibe jetzt an einem Buch über ihre Erlebnisse in Sacrow. Der nächste Eintrag vom 25.9.1957 enthielt die Mitteilung, das Typoskript sei vom Verlag abgelehnt und an sie zurückgesandt worden⁸⁷.

Das Typoskript umfasst zwei Teile⁸⁸, wobei der erste, wohl weitgehend abgeschlossene, um einen von der Protagonistin Joe genannten Schriftsteller kreist, der zweite dagegen, von dem lediglich vier Seiten vorliegen, um einen Hendrik genannten Autor. Eine Fabel wiederzugeben ist nicht möglich, da das Fragment nichts dergleichen aufweist. Während *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* von einem allwissenden Erzähler in weitgehend chronologischer Folge erzählt wird, wird hier in assoziativer Reihung des Bewusstseinsstroms von einer Ich-Erzählerin, der Malerin Maria, erinnert, was sie in einer Dreiecksbeziehung zwischen zwei Schriftstellern im Künstlerheim erlebt. Diese Erzählweise in einem Mitte der 50er Jahre verfassten Prosatext widerspricht nicht nur allen Dogmen eines sozialistischen Realismus; sie widersetzt sich auch Vorstellungen eines Entwicklungsromans der DDR-Literatur im Sinne eines historischen Nacheinanders von Vormoderne, Moderne und Postmoderne.

Der Bewusstseinsstrom der Ich-Erzählerin springt dabei in ständigem Wechsel von der unmittelbaren Gegenwart in die Zeit vor der Ankunft im Heim, um sich von da wieder dem Geschehen der letzten Tage zuzuwenden, wie bereits die ersten drei Absätze zeigen:

Joe liegt neben mir, gleichmäßig hebt und senkt sich seine Brust, die grün-weiß gestreifte Jacke seines Pyjamas steht am Hals offen, ich sehe einen Schimmer seiner weißen Haut und die kleine schattige Vertiefung unter der Kehle. Joe schläft.
Wie kann er schlafen, wenn ich wache? Wenn Hendrik wacht?

⁸⁵ Siehe Reimann (1997: 53ff.)

⁸⁶ Das 14-seitige Typoskript findet sich unter der Signatur 421 in der Brigitte-Reimann-Sammlung.

⁸⁷ Siehe Reimann (1997: 72).

⁸⁸ Während der erste Teil von der Autorin durchgehend nummeriert wurde, weist Teil II keine Seitenzahlen auf. Sie wurden von mir ergänzt, wobei dieser Teil mit der Seitenzahl 62 beginnt.

Seit zwei Stunden höre ich Hendriks Pantherschritt im Zimmer nebenan. Er hat das Zimmer Nr. 12, ich habe Nr. 13. Die 12 wäre mir lieber gewesen, ich bilde mir ein, die Zwölf ist meine Glückszahl, ich weiß nicht warum; ich bin ein bißchen abergläubisch, klammere mich an Zahlen-Orakel und zupfe Blütenblätter: er liebt mich, er liebt mich nicht ... Wenn ich stolpere — ich bin so ungeschickt, immer habe ich blaue Flecke an Knien und Ellenbogen — wenn ich stolpere, gehe ich drei Schritte zurück, damit mir nichts Böses widerfährt. So albern bin ich manchmal ... (J 1)

Erinnert werden u.a. die Anfänge der Beziehungen zu Joe und Hendrik, das Bohemeleben in den Künstlerkreisen von Marias Heimatstadt, das von Alkohol-exzessen und privaten Intrigen geprägte Leben im Heim, vor allem aber Diskussionen um das Verhältnis von Kunst und Politik.

Dabei geht es immer wieder um die Frage, in welchem Maße die Künstler den Vorgaben der Politik nachkommen sollten. Während Marias Malerfreunde zum Teil der Anpassung das Wort reden, setzt sich diese im Gespräch mit Joe entschieden dagegen zur Wehr, ohne sich aber ihrer Haltung sicher zu sein:

„[...] Gehen Sie mir mit ‚heißen Eisen‘, Joe! Ihr faßt’s mit Zangen an, daß es auch schön abkühlt, ehe ihr drangeht, es zu schmieden. Was soll dabei ’rauskommen? Am Ende schwindelt ihr Rosa in Rosa, daß einem übel wird von soviel Bonbon-Geschmack — oder ihr flieht in die Historie ... [...] Historie ist immer gut und weitet den Horizont, Joe, aber Sie werden mir zugeben müssen, daß in vielen Fällen — bei Ihnen nicht, Joe, bei Ihnen natürlich nicht! — diese ganze Geschichtsschreiberei eine Flucht ist: kann ja nichts schief gehen dabei, wie? [...] Die Gegenwart ist allerdings verzwickter —“

[...] Ich habe mich aufgerichtet [...], jetzt falle ich in die Kissen zurück, ich bin ganz mutlos, ich sage: „Wir sind ja selbst schuld, Joe ... Es gibt soviel Dummheit und Böswilligkeit und Feigheit, und wir unterwerfen uns, lassen uns gängeln von Kritikern und Lektoren, setzen Eintagsfliegen in die Welt ... [...] Nehmen Sie nur meine Freunde: [...] Der Brave Anton hat Plakate gemalt — Joe, wir haben geschrien vor Begeisterung, bei Gott! [...]

Dann haben irgendwelche Ignoranten seine Arbeiten als ‚formalistische Spielereien‘ gebrandmarkt — und jetzt malt er denselben Mist wie die meisten anderen, sehr hübsch, sehr dumm, daß nur ja kein Spieß ererschrickt, daß nur ja kein Funktionär das liebgewordene Chlorodont-Lächeln und die Proletarierfäuste auf den Plakaten vermißt —“

Joe sieht mir gerade ins Gesicht, [...]. Er fragt: „Und Sie, Maria?“

„Fragen Sie mich nicht, Joe!“ (J 28/29)

Maria macht den Künstlern im Heim zum Vorwurf, sie hätten zwei Kästchen im Gehirn, eins mit offiziellen und eins mit Privatmeinungen⁸⁹, und am Ende wüssten sie nicht mehr, wo ihre Meinung sei (J 65). Sie selbst macht keinen Hehl aus ihrer Meinung zum in drei Auflagen erschienenen Erstlingswerk des jungen

⁸⁹ In seinem Atelier hat einer der Künstlerfreunde Marias, der sonst die gewünschten Auftragsarbeiten liefert, einen ausgestopften Tiger, den er Alfred nennt: „Nach einem lieben Freund, einem in Künstlerkreisen überaus geschätzten Kulturfunktionär habe ich meinen Tiger ‚Alfred‘ getauft — Alfred: großes Maul und im Kopf Hobelspäne. Leider habe ich den Tiger Alfred noch nicht darauf dressieren können, mahnend die Pfote zu heben und ein tiefeschürfendes Referat zu halten. Vielleicht hätte ich doch besser einen Papagei —“ (J 13).

Autors Klaus N., eines Vertreters „der buchstabengläubigen Scheuklappen-Dogmatiker“ (J 62), — allerdings erst unter Alkoholeinfluss:

[N]ach zwanzig Seiten hab ich die Braven und die Schlechten durchschaut, als trügen sie Schilder um den Hals, und ich hab gewußt, daß der X entlarvt und der Y prämiert und der neue Hochofen trotz aller perfiden Anschläge eingeweiht werden wird — es konnte ja gar nichts schiefgehen, weil die negativen Helden gar so blöd und plump sich benahmen, und weil die positiven Helden nicht irrten und nicht litten, und weil überhaupt der Sozialismus des Klaus N. der Weisheit letzter Schluß ist ... (J 62)

Dass derart offene Kritik an den Verhältnissen in der DDR in den Augen der Verlagslektoren kurz nach dem Aufstand in Ungarn und der Verhaftung von Harich, Janka, Loest u.a. nicht der Weisheit letzter Schluss darstellen konnte, kann nicht überraschen. Kosmetische Korrekturen hätten diese Texte nicht im Sinne der offiziellen Literaturpolitik retten können. Um die Autorin wieder auf den richtigen Weg zurückzuführen, blieb als letztes erzieherisches Mittel das Veröffentlichungsverbot. Wie Brigitte Reimann (1997: 72) am 25.9.1957 in ihrem Tagebuch notiert, sei *Die Denunziantin* abgelehnt worden, weil das Buch die Tendenzen der Leute unterstütze, die in der DDR die kapitalistische Ordnung wiederaufrichten wollten⁹⁰. *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* sei dagegen etikettiert mit Bemerkungen wie dekadent, morbid, skurril etc. zurückgekommen⁹¹.

⁹⁰ Auf Wunsch der Autorin bestätigte ihr Walter Püschel, Lektor im Verlag Neues Leben, mit Schreiben vom 20.2.1957 die Gründe der Ablehnung und sandte das Manuskript in der Anlage zurück: „Der Sektor aus dem Leben der Oberschüler und aus einem bestimmten Entwicklungsstadium unserer antifaschistisch-demokratischen Ordnung (1949/50), den Du ausgewählt hast, gibt ein verzerrtes Bild jener Zeit. Das soll nicht heißen, daß die Beispiele des Dogmatismus und der Verletzung der Gesetze und der Intoleranz, die Du gibst, nicht der Wirklichkeit entnommen sind. Es hat die unduldsamen Funktionäre und auch diese antihumanen Praktiken im Strafvollzug gegeben. Sie wurden inzwischen verurteilt. Doch die Darstellung dieser Erscheinungen in solcher Ausschließlichkeit verdeckt das Positive, das in jenen Jahren geschaffen worden ist und würde außerdem jenen Kräften zugute kommen, denen es letztthin um die Liquidierung dieser positiven Dinge geht. Aus diesen Gründen können wir Deine Arbeit in der jetzigen Form in der augenblicklichen Situation nicht veröffentlichen.“ Das Schreiben findet sich in der BRS 864, *Schriftverkehr 1953–1960*. Die Formulierung „in der augenblicklichen Situation“ verweist dabei nicht nur auf die politische Großwetterlage, sondern auch die persönliche Situation Püschels, der nach der Verhaftung Harichs selbst gefährdet war, da er wie dieser am „Donnerstagskreis“ teilgenommen hatte. Siehe Walther (1996: 70).

⁹¹ Im *Schriftverkehr 1953–1960* findet sich kein direkter Hinweis auf *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume*. Allerdings erfolgt im Schreiben des Verlags Neues Leben vom 20.12.1957 (BRS 864) die Ablehnung einer Kurzgeschichte für eine Anthologie, wobei es sich um die verschollene Shortstory *Warten, all die Zeit* handeln könnte, die Brigitte Reimann (1997: 75) als „hoffentlich letzte Auseinandersetzung mit dem Joe-Erlebnis“ geschrieben hatte: „Die Kurzgeschichte kann nicht gebracht werden, weil sie wegen ihres morbid-erotischen Sujets nicht in die Anthologie paßt.“

4.4.3. Zehn Jahre nach einem Tod und der Kampf gegen die „harte Schreibweise“

Es war nicht nur der politische Gehalt, sondern auch die Art, in der erzählt wurde, worin die beiden nicht publizierten Prosatexte *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* und *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* offiziellen Vorstellungen von Literatur zuwiderliefen: Es gibt keinen positiven Helden aus der Arbeiterklasse und keine Wandlungsfabel, erzählt wird aus der Perspektive „negativer“ Figuren, deren „falsche“ Ansichten nicht von einem allwissenden Erzähler korrigiert werden. In *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* wird darüberhinaus nicht chronologisch, sondern in den assoziativen Erinnerungen des Bewusstseinsstroms erzählt.

Derartige Charakteristika verbinden die beiden Erzählungen mit der verlagsseitigen Kritik an einem Romanprojekt, dem bis heute verschollenen, zum Schluss mehrere hundert Seiten umfassenden Fragment *Zehn Jahre nach einem Tod*, an dem Brigitte Reimann Ende 1957 bis Anfang 1960 arbeitete⁹². Aufgrund von Briefen und anderen Dokumenten lässt sich der Inhalt des aus einem Vorspiel und zwei Hauptteilen bestehenden Romans nur ungefähr rekonstruieren⁹³: Zwei junge Leute, ein Mann und eine Frau, die während der NS-Zeit Verbrechen begangen haben, versuchen Jahre später in der DDR mit ihrer Schuld fertig zu werden. Der SS-Mann Hendrik war während des Überfalls auf die Sowjetunion an Geislerschießungen beteiligt, wofür er dort in einem Prozess als Kriegsverbrecher verurteilt wurde. 1955 wurde er amnestiert und kehrte nach Deutschland, in die DDR zurück. Johanna hatte als BDM-Mädchen in den letzten Kriegstagen einen Deserteur denunziert. Sie stellt sich schließlich freiwillig und wird zu einer Haftstrafe verurteilt. Über den weiteren Weg Hendriks liefern die

⁹² Zum ersten Mal erwähnt Brigitte Reimann (1997: 82) das neue Projekt in einem Tagebucheintrag vom 25.12.1957. Der vom Verlag Neues Leben ausgefertigte Vorvertrag über den Roman, der zu diesem Zeitpunkt noch den Titel *Wie man nur tut* trägt, ist auf den 20.12.1957 datiert (BRS 864, *Schriftverkehr 1953–1960*). Zum letzten Mal wird der Roman, mit dem die Autorin inzwischen zum Aufbau-Verlag gegangen ist, in einem Brief von Günter Caspar vom 11.3.1960 (BRS 864, *Schriftverkehr 1953–1960*) angesprochen, worauf Brigitte Reimann (1984: 81) in einem weiteren Brief vom 17.3.1960 noch einmal zurückkommt.

⁹³ Ich stütze mich auf die Vertragsbegründung durch das Lektorat des Aufbau-Verlags (zit. nach Reimann 1997:378, Anmerkung zu S. 114), auf einen Brief von Günter Caspar an Brigitte Reimann in Faber / Wurm (1992: 361), auf einen Brief Brigitte Reimanns vom 16.12.1959 an die Rundfunk-Dramaturgin Ellen-Maria Jäger (BRS 864, *Schriftverkehr 1953–1960*) sowie auf einen weiteren Brief der Autorin vom 1.1.1960 an einen sowjetischen Leser (BRS 864, *Schriftverkehr 1953–1960*). Inwieweit die Autorin am ursprünglichen Konzept festhielt, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Zumindest ist dem Briefwechsel zu entnehmen, dass der Verlag entgegen den Vorstellungen der Autorin eine Verwässerung der Schuld Hendriks (Reimann 1997: 114) und eine Abschwächung des Schlusses mit der Verurteilung der Johanna befürwortete (Faber / Wurm 1992: 361).

verstreuten Hinweise in der Korrespondenz Brigitte Reimanns dagegen keinen Aufschluss.

Ohne Kenntnis des Romanfragments lässt sich nicht abschließend beurteilen, worauf die schriftlich festgehaltenen, nicht im Detail ausformulierten Einwände des Verlags letztlich beruhten. Die gewählten Formulierungen und Schlagworte insbesondere in dem Brief Caspars vom 11.3.1960 legen jedoch nahe, dass politisch motivierte Einwände eine Rolle spielten⁹⁴. In einem auf den 7.11.1958 datierten Brief stellt Günter Caspar zu dem ihm zu diesem Zeitpunkt vorliegenden Manuskript erfreut fest, „es hemingwayt nicht mehr so arg, übrigens“⁹⁵. In seinem ausführlichen Schreiben vom 11.3.1960⁹⁶, das — neben dem Umzug nach Hoyerswerda und der Arbeit an *Ankunft im Alltag* — den Schlusspunkt für *Zehn Jahre nach einem Tod* bedeutete, wirft der Lektor seiner Autorin zunächst vor, sie schildere das Geschehen zu sehr aus der Perspektive ihrer Helden, es fehle die Korrektur durch den allwissenden Erzähler:

Niemand ist an einen strengen Erzählstil gebunden; der Erzähler muß sich durchaus nicht immer einschalten. Was aber an sich noch kein Fehler ist, wird es hier bei Dir, denn der Leser sieht alles Geschehen nicht nur mit den Figuren, sondern durch die Figuren. [...] Du schaffst keinen Abstand zu Deinen Figuren. Statt daß Du Dich von ihnen distanzierst und sie gewissermaßen in ihre Schranken verweist, identifizierst Du Dich mit ihnen.⁹⁷

⁹⁴ Andererseits ist durchaus möglich, dass sich auch ein heutiger Leser einem Teil der damaligen Einwände anschließen könnte. Christa Wolf, damals Redakteurin der NDL, begründete in einem Schreiben vom 16.10.1958 (BRS 862, *Schriftverkehr 1952-1959*) die Ablehnung eines Vorabdrucks in der Literaturzeitschrift u.a. wie folgt: „Ich fürchte sehr, daß Sie schnurstracks in eine Sackgasse hineingehen. Nach dem ‚Vorspiel‘ zu diesem Roman, das ich kenne, erwartete ich eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Konflikt, in den Johanna sich selbst gebracht hat, indem sie den Soldaten verriet und so an seinem Tod schuld wurde. Was ich nun auf den ersten 90 Seiten Ihres Manuskripts finde, das ist die doch recht sehr verstaubte Ehegeschichte zwischen einem alternden Mann und einer jungen Frau, die diesem ihrem Mann das Mittel in die Hand liefert, sie zu erpressen, indem sie ihm eben jene Mitschuld an einem Mord gesteht. (Übrigens wird mir nicht klar, wie aus dem edlen Georg ein gewissenloser Erpresser wird; hier ist, glaube ich, psychologisch etwas nicht genug erklärt, wenn es überhaupt geht.) Und auch das scheint mir weitgehend Vorwand dafür zu sein, diese Jo in all ihren kleinen und kleinlichen Lebensgewohnheiten detailliert schildern zu können.“

⁹⁵ Faber / Wurm (1992: 361). Damit liefert Caspar einen schönen Beleg für die These von den zwei Kästchen im Gehirn. Denn anlässlich des ersten Besuchs des Lektors bei ihr und Siegfried Pitschmann notiert Brigitte Reimann (1997: 95) am 3.5.1958 erfreut in ihrem Tagebuch: „Er liebt Hemingway, und diese Liebe hat schon eine Verbindung von ihm zu mir geschaffen [...]“

⁹⁶ In BRS, *Schriftverkehr 1959–1960*. Auch abgedruckt in Faber / Wurm (1994: 202ff.).

⁹⁷ Fehlende Distanz zu ihrer Heldin hatte auch Christa Wolf der Autorin zum Vorwurf gemacht, wie sie am 14.11.1958 Siegfried Pitschmann (BRS 862, *Schriftverkehr 1952-1959*) in einem weiteren Brief mitteilt: „Ich glaube, ich hatte das schon bei der ersten Lektüre richtig verstanden: daß die ‚Dame Joe‘ als ‚anrühige Heldin‘ gezeigt werden soll. Das ging ja auch aus dem Nachwort zu dem Prolog des Romans hervor, den wir hierhaben.“

Das Problem bestehe darin, dass die Protagonisten keine positiven Helden seien. Johanna sei ein „überflüssiger Mensch“, sie sei Vertreter einer Klasse, die es in der DDR nicht mehr gebe. Darüberhinaus sei ihr Wandlungsprozess nur ungenügend motiviert. Ein besonderes Problem liege darin, dass Hendrik das Sprachrohr der Autorin sei. Seiner Vergangenheit nach sollte er aber nicht *der* positive Held des Romans sein, er brauche unbedingt einen starken Gegenspieler. Dieser Rolle werde aber die Figur des Steinbrink nicht gerecht, er sei nicht attraktiv genug.

Was Caspar an *Zehn Jahre nach einem Tod* kritisiert, liest sich wie eine Variation auf die Vorwürfe, die Eva Strittmatter (1958) im Rahmen des Kampfes gegen die sog. „harte Schreibweise“ in einer Rezension zu Karl Mundstocks *Die Stunde des Dietrich Conradi* gegen den Roman erhoben hatte⁹⁸. Die Darstellung negativer Helden von einem „allgemein-menschlichen“ Standpunkt aus begünstige die zum Abtreten verurteilte Klasse und lähme die Kräfte der aufsteigenden Klassen. Mundstock identifiziere sich mit seinem negativen Helden, er verliere völlig die Distanz zu ihm und verzichte auf die Wertung der Gestalt. Der Schriftsteller müsse aber seine negative Gestalt bewerten, damit der Leser sie bewerten könne. Ferner finde Mundstock in seiner Handlung keinen Raum, den Prozess einer Wandlung zu zeigen. Bereits bei früheren Erzählungen Mundstocks habe man sich an Hemingways eisgekühlte „Größe“, das Leiden an der Einsamkeit, am „Ausgesetztsein“ erinnert gefühlt⁹⁹.

Mit anderen Argumenten, aber demselben Etikett¹⁰⁰ erhob auf der 1. Bitterfelder Konferenz am 24.4.1959 Erwin Strittmatter, damals 1. Sekretär des Schrift-

Aber an dieser Stelle beginnt doch schon eine nicht uninteressante literarische Diskussion. Ich wollte mit meinem ersten Brief darauf hinweisen, daß der Teil des Manuskripts, der uns vorlag, eine ungenügende Distanz der Autorin zu ihrer Heldin deutlich machte.“

⁹⁸ Dieselben Argumente finden sich noch einmal in Eva Strittmatters (1959a) Rückblick auf die Neuerscheinungen des Jahres 1958.

⁹⁹ Wie Barck / Langermann / Lokatis (1997: 75) schreiben, hatte noch 1957 Hemingways *Über den Fluß und in die Wälder* in einer Auflage von 20.000 Exemplaren erscheinen können, was im Oktober 1957 von Kurt Hager kritisiert wurde. Daraufhin wurden geplante Bücher von Hemingway aus den Plänen des Inselverlags für 1958 und 1959 herausgenommen. Ganz in diesem Sinne beginnt ein weiterer Artikel von Eva Strittmatter (1959b: 93) wie folgt: „Manche unserer jungen Autoren haben offenbar amerikanische ‚bestseller‘ verschlungen, von denen wir — in der literarischen Öffentlichkeit — kaum Notiz nahmen. Mailer, Jones, Hemingway wurden ihre Vorbilder. Sie versuchten einen Stil zu imitieren. Da der Stil nicht zu trennen ist vom Menschen, der ihn schreibt — von seinem Bewußtsein vor allem nicht —, bewegten sie sich in den Bewußtseinsgrenzen, in der Gedanken- und Gefühlswelt ihrer Vorbilder.“

¹⁰⁰ Vom Beginn der Auseinandersetzung um die „harte Schreibweise“, die sich zunächst gegen „naturalistische“ Darstellungen von Weltkriegserfahrungen richtete, bis zu deren Abschluss blieb der Inhalt der Kritik verschwommen. Doch machte gerade die Unschärfe den Vorteil der Bezeichnung aus, denn so konnte man eine Vielzahl verschiedenster Texte zurückweisen und deren Autoren politisch denunzieren. Siehe Langermann (1990: 1420).

stellerverbandes, in seinem Referat die „harte Schreibweise“, die er als anti-humanistisch charakterisierte, zu einem seiner Hauptthemen. Dabei machte er deutlich, dass gerade die jungen Autoren Zielgruppe dieser Diskussion um den „hardboiled style“ waren:

Einige unserer jungen und einige unserer nicht mehr ganz jungen Autoren haben sich diese Schreibweise von nicht sehr fortschrittlichen amerikanischen oder westdeutschen Schriftstellern abgeguckt. Sie sagen etwa so: „Was faselt ihr davon, die Helden unseres Werktages seien poetische und liebenswerte Menschen? Die Realität ist hart. Das Kombinat ‚Schwarze Pumpe‘ wird nicht von weißen Lämmern aufgebaut.“ Na, das gewiß nicht! Es wird aber auch nicht nur von Radaubrüdern, Säufern, Glücksrittern und von solchen Arbeitern aufgebaut, die ihre Kräfte um der dicken Lohntüte willen verdoppeln und verdreifachen. (Erwin Strittmatter 1959: 47/48)

Als Forum für die Erziehungsbemühungen der älteren Schriftsteller gegenüber der jüngeren Generation kündigte Erwin Strittmatter (1959: 46) eine Diskussion über die „harte Schreibweise“¹⁰¹ an. Die Erwähnung des Kombinats „Schwarze Pumpe“ erfolgte nicht von ungefähr. Offensichtlich richtete sich Strittmatters Kritik u.a. gegen Siegfried Pitschmann, zum damaligen Zeitpunkt verheiratet mit Brigitte Reimann, dessen nie abgeschlossener und veröffentlichter Roman *Erziehung eines Helden* z.T. in der „Schwarzen Pumpe“ spielte.

Die angekündigte Diskussion fand am 11./12.6.1959 im Rahmen einer Vorstandssitzung des Schriftstellerverbandes statt¹⁰². Geladen waren Rudolf Bartsch, Siegfried Pitschmann, Brigitte Reimann, Harry Thürk und Karl Mundstock, wobei allerdings nur die beiden letztgenannten erschienen. Einen Schwerpunkt der Diskussion, die eher einem Tribunal glich, bildete das Manuskript von Pitschmann, zu dem Gerhard Holtz-Baumert¹⁰³ eine kritische Einschätzung vorbereitet hatte. Er bemängelte, Pitschmann vergleiche die Atmosphäre beim Aufbau des Werkes „Schwarze Pumpe“ mit dem Klondike-Fieber, er betone zu sehr die Härte der Arbeits- und Lebensbedingungen, insbesondere aber finde die

¹⁰¹ In ihrem Tagebuch hält Brigitte Reimann (1997: 116/117) die Debatte um die „harte Schreibweise“ für eine fixe Idee von Strittmatter. Angela Drescher nimmt ihn in ihren Anmerkungen gegen diese Kritik in Schutz. Unter Berufung auf einen Artikel in der *Berliner Zeitung* zur Diskussion im Schriftstellerverband meint sie, Strittmatter habe lediglich gefordert, die Theoriefeindlichkeit im Schriftstellerverband müsse überwunden werden (Reimann 1997: 380). Wie die Dokumente zeigen, dürfte Reimann Recht gehabt haben und Drescher sich irren.

¹⁰² Ich stütze mich auf Langermann (1990), die in ihrem Beitrag den Tonbandmitschnitt der Diskussion vom 11.6.1959 auswertet.

¹⁰³ Der Kinderbuchautor Holtz-Baumert studierte 1958/59 am Literaturinstitut in Leipzig. 1960-1962 war er Sekretär des Schriftstellerverbandes. Langermann (1990: 1419) irrt übrigens, wenn sie annimmt, das fragliche Manuskript stamme von Pitschmann und Reimann.

Arbeit der Partei als organisierender Kraft keine Gestaltung¹⁰⁴. In der Tagebucheintragung Brigitte Reimanns (1997: 118) vom 12.8.1959 liest sich der Verlauf der Aussprache wie folgt:

Sie war ein glatter Totschlag, ein Verriß von Daniels¹⁰⁵ Buch, wie man ihn sich plumper und ungerechter kaum denken kann. Vor allem der kleine Holzkopf Baumert und Klein richteten unqualifizierte Angriffe gegen den Helden, den sie als Kleinbürger abstempelten; gegen seine inneren Auseinandersetzungen, die sie „Wehwehchen eines Intellektuellen“ nannten; sie verurteilten das Buch als „nicht sozialistisch“ und wußten überhaupt viel besser als der ehemalige Betonarbeiter P., wie es in der Schwarzen Pumpe zugeht.

Die Erziehung der „negativen“ Helden Pitschmann und Reimann blieb nicht ohne Folgen für diese. Durch die Kritik zutiefst verunsichert, unternahm Siegfried Pitschmann einen Selbstmordversuch¹⁰⁶; den Roman *Erziehung eines Helden* schloss er nicht mehr ab. Brigitte Reimann wollte zunächst mit ihrem Roman den Verlag wechseln¹⁰⁷, blieb dann aber doch beim Aufbau-Verlag. Sie unternahm einige halbherzige Versuche, *Zehn Tage nach einem Tod* umzuarbeiten¹⁰⁸, um schließlich nach ihrem Umzug nach Hoyerswerda das Projekt ganz aufzugeben.

¹⁰⁴ In dem Artikel der *Berliner Zeitung* vom 26.6.1959 zu dieser Diskussion werden die Anwürfe Holtz-Baumerts wie folgt wiedergegeben: „Einer unserer Autoren arbeitet an einem Werk, das den Aufbau der ‚Schwarzen Pumpe‘ zum Inhalt hat. Die Menschen, die hier arbeiten, werden als ständig betrunken, geldgierig und ohne moralischen Halt geschildert. Aber mit solchen Arbeitern können wir nie den Sozialismus aufbauen.“ Zit. nach Reimann (1997: 380), Anmerkung zu S. 117.

¹⁰⁵ Brigitte Reimann pflegte ihre Männer umzutaufen. Siegfried Pitschmann nannte sie Daniel, was allerdings dessen zweiter Vorname war.

¹⁰⁶ Vgl. Reimann (1997: 117ff.).

¹⁰⁷ Wie Brigitte Reimann (1997: 122) am 4.10.1959 in ihrem Tagebuch festhält, wollte sie mit dem Manuskript zum Verlag der Nation gehen, wo Günter Deicke inzwischen als Lektor tätig war. Allerdings hätte ein derartiger Verlagswechsel Probleme mit sich gebracht. Wie Barck / Langermann / Lokakis (1997: 102) feststellen, durfte ab 1958 kein Verlag mehr ohne weiteres ein Manuskript annehmen, das ein anderer Verlag aus ideologischen Gründen abgelehnt hatte.

¹⁰⁸ Am 9.12.1959 schreibt Brigitte Reimann (1997: 126): „Neulich habe ich — ohne innere Überzeugung — in meinem Roman gestrichen [...], und eigentlich ist dieses machtlose, feige Sich-Beugen unter eine ungerechte Zensur das Bedrückendste — bedrückender als die Zensur an sich. Immer wieder Konzessionen des Autors, Konzessionen, mit denen man sich die Veröffentlichung erkaufte.“ Am 11.12. heißt es dann (Reimann 1997: 127): „Ich habe mich nun doch entschlossen — nach endlosen Streitereien mit Caspar und nervenaufreibenden inneren Auseinandersetzungen —, den ersten Teil des Buches ‚Johanna‘ noch einmal ganz neu zu schreiben. Dieses bunte, traurige und ein wenig verrückte Frauenzimmer wird dadurch zwar langweiliger, aber wenigstens entwicklungsfähiger, und ich hoffe, man wird ihr — in der neuen Konzeption — ihre Entscheidung bereitwilliger glauben als jetzt.“

In dieselbe Zeit wie die erzieherischen Maßnahmen seitens der Verlage¹⁰⁹ fiel Brigitte Reimanns Konflikt mit dem MfS. Dessen Versuchen, sie zur Lieferung von Informationen über Schriftstellerkollegen zu pressen, konnte sie sich schließlich nur durch öffentliche Dekonspirierung entziehen, was ihr im Gegenzug die Androhung von Ausschluss aus dem Schriftstellerverband und anschließender Inhaftierung einbrachte¹¹⁰.

Folge der — wenn auch unkoordinierten — fast gleichzeitigen Erziehungsbemühungen von MfS und Verlagslektoren war ein Bruch in der literarischen Entwicklung der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Was sie unter dem unmittelbaren Eindruck dieser Eingriffe bzw. in den darauf folgenden Jahren schrieb und veröffentlichen konnte, trägt verstärkt den Stempel von Anpassung, Selbstzensur und Auftragsarbeit. Dies gilt für die 1960 im Aufbau-Verlag erschienene Erzählung *Das Geständnis*¹¹¹, die die Autorin in kurzer Zeit niedergeschrieben und deren zentralen Konflikt sie aus ihrem Romanprojekt *Zehn Tage nach einem Tod* herausgelöst hatte. Dies gilt für die gemeinsam mit Siegfried Pitschmann verfassten, 1960 veröffentlichten Hörspiele *Ein Mann steht vor der Tür* und *Sieben Scheffel Salz* und schließlich auch für die Erzählung *Ankunft im Alltag*¹¹² (1961).

¹⁰⁹ Wie sehr die Härte des erzieherischen Eingriffs in das literarische Schaffen den Lektoren zum damaligen Zeitpunkt bewusst war, ist dem von Walter Lewerenz, Lektor Brigitte Reimanns beim Verlag Neues Leben, im Rahmen des Druckgenehmigungsverfahrens für *Ankunft im Alltag* erstellten Verlagsgutachten (BArch DR1/5061. S. 41) zu entnehmen. Nach einem Verweis auf die literarischen Anfänge der Autorin fährt er fort: „Dann hat sie eine lange Zeit nichts mehr veröffentlicht. Sie war selbstkritisch geworden, sah ihre Anfängerschwächen, war aber nicht imstande, zu einer neuen befriedigenden Gestaltung zu kommen. Sie experimentierte, versuchte sich in dem sogenannten modernen Stil der westlichen Literatur, wurde unsicher in der Themenwahl und richtete ihren Blick auf Abwegigkeiten. Nach der Auseinandersetzung der Partei mit Formen der Dekadenz klärten sich ihre Anschauungen.“ Ähnlich äußerte sich Lewerenz (1960: 26) auch in einer Besprechung von *Ankunft im Alltag*: „Es galt, einen zeitgemäßen Stil zu finden. Aber der Versuch, realistisch zu schreiben, mußte scheitern, solange das Verhältnis zur Wirklichkeit nicht stimmte. Wie so oft, wenn der jugendliche Enthusiasmus auf die Nase fällt: statt der Begeisterung für das Wahre, Gute, Schöne nun die Skepsis und eine Portion Menschenverachtung. Das ist dann eine Weltfremdheit mit umgekehrtem Vorzeichen. Da nützt auch das Kopieren eines bestimmten Stils nichts, um die hiesige Wirklichkeit aufs Papier zu bannen.“

¹¹⁰ Siehe hierzu ausführlich Bonner (1998b). Vgl. auch Kap. 2.4.

¹¹¹ Dazu notiert Brigitte Reimann (1997: 125) am 7.12.1959: „Caspar hat sich geärgert: er hält das ‚Geständnis‘ für einen Beweis, daß ich ein Routine-Talent habe, das es mir gestattet, in vier Wochen eine anständige Erzählung zu schreiben — und für eine Herausforderung: ich hätte ihm damit nur zeigen wollen, daß ich auch einen Arbeiter zum Mittelpunkt eines Buches machen kann. Übrigens hat er nicht ganz unrecht — aber warum mußte er mir auch vorwerfen, ich könnte nur über Kleinbürger und Intellektuelle schreiben?“

¹¹² Hierzu heißt es (Reimann 1997: 134): „Ich bin unzufrieden mit mir, begreife, daß ich nie das schreiben werde, was ich möchte [...]; mein Mädchenbuch ist nur eine Fleiß- und Geldarbeit. [...] Unser Wahlspruch liegt auf dem Schreibtisch: ‚Drei Schwierigkeiten beim

Dass dieser Einschnitt einen Rückschlag in ihrer Entwicklung als Schriftstellerin bedeutete, war der Autorin (Reimann 1997: 231) bewusst, als sie am 24.1.1962 noch einmal das Vorspiel zu *Zehn Jahre nach einem Tod* las:

Ich war vierundzwanzig, als ich das schrieb. Ich habe einmal schreiben können ... Ich bin ja keinen Schritt weitergekommen, keinen winzigen Schritt, — vielleicht bin ich kühler, vernünftiger geworden, habe ein wenig zur Komposition gelernt, aber das ist auch alles. Das Vorspiel ist Literatur. Was schreibe ich denn heute? Es ist fürchterlich, ich habe nichts geschafft, irgendwer, irgendwas hat mich erdrosselt. Was ist denn nur geschehen? Und warum lobt man mich heute, während jenen Roman niemand drucken will? [...] Früher mal, früher konnte ich erzählen — jetzt ist alles ohne Kraft und Leidenschaft. [...] Ich will wieder schreiben können!

Der hier konstatierte Bruch in der Entwicklung und damit gleichzeitig in dem in Ost wie West geschriebenen Entwicklungsroman der Schriftstellerin Brigitte Reimann wird nur sichtbar, wenn ihre unveröffentlicht gebliebenen Texte in die Betrachtung einbezogen werden. Geht man von der durch Nichtveröffentlichung eines Teils der Texte bereinigten Entwicklungsgeschichte einer jungen Schriftstellerin aus, ist der Bruch nur noch als Leerstelle wahrzunehmen, als ein von Ende 1956 bis Anfang 1960 dauernder Zeitraum, während dessen von einer manisch schreibenden Autorin kein einziger Text erscheint.

Doch gibt es über die Bruchstelle hinweg Kontinuitäten im literarischen Werk Brigitte Reimanns. Zum einen lässt sich die Anpassung an literaturpolitische Vorgaben allein mit Opportunismus nicht erklären. Sie geht ebenso sehr auf die Ursache zurück, die bereits zu den Selbsterziehungsversuchen der jungen Autorin geführt hatte — das schlechte Gewissen bezüglich der eigenen abweichenden Meinung. Deutlich spricht dieses Schuldgefühl aus den Zeilen, mit denen Brigitte Reimann (1997: 70) ihre Arbeit an *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* kommentiert, wobei das schlechte Gewissen das Einfallstor für die Anerkennung der Berechtigung von Erziehungsbemühungen bildet.

[...]ich schreibe schnodderig, ironisch, mit Abstand, und nur manchmal bedrückt mich die Gemeinheit, die beiden Menschen mit hinabzuziehen in meine spöttische Resignation, ein Lächerlichmachen guter Gefühle.¹¹³

Schreiben der Wahrheit: Wahr ist, was Lektoren für wahr halten. Schön ist, was Lektoren für schön halten. Typisch ist, was Lektoren für typisch halten.“

¹¹³ Mit den „beiden Menschen“ sind die Autoren gemeint, die die Vorbilder für Joe und Hendrik abgaben. Das schlechte Gewissen über die eigene abweichende Meinung findet sich auch im literarischen Text. Nachdem sich Maria, die Protagonistin von *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume*, zunächst deutlich von der Ablieferung von Auftragsarbeiten distanziert, fährt sie umgehend fort: „[...]wenn all die Leute nun recht hätten, die uns ästhetische Rezepte geben? Ich hab ja gar keine Ahnung von Theorie, ich muß das schlucken, was man mir in Zeitungen oder Büchern serviert, ich hab keine Argumente dagegen, wenn mir was nicht paßt, und ich suche und suche ...“ (J 14)

Zum anderen zeigt sich Kontinuität im literarischen Werk Brigitte Reimanns über alle Brüche hinweg auch da, wo frühe wie spätere, erschienene wie unveröffentlicht gebliebene Texte immer wieder bestimmte Elemente aufweisen, die typisch für diese Autorin sind und den literaturpolitischen Vorgaben auch da Reibungswiderstand entgegensetzen, wo sie ihnen auf den ersten Blick voll zu entsprechen scheinen.

Zu diesen charakteristischen Elementen, die sich wie ein roter Faden durch die literarische Produktion Brigitte Reimanns ziehen, gehört zunächst, dass fast immer eine Frau im Zentrum ihrer Texte steht, die mit Momenten von Fremdheit ausgestattet ist. Diese Protagonistinnen befinden sich zumeist in einer Dreieckskonstellation zwischen zwei Männern, wobei ihr Verhältnis zu diesen inzestuösen Charakter trägt. Schließlich bewegen sich die Protagonistinnen in fortwährend wechselnden Maskeraden der Weiblichkeit. Von diesen Kontinuitäten im Werk der Autorin soll im Folgenden die Rede sein.

5. EvaKatjaKathrinHelenaRechaElisabethFranziska: Die fremde Freundin *oder* Toccata und Fuge für die Fremde¹

Von wenigen Ausnahmen abgesehen², steht im Mittelpunkt der Texte Brigitte Reimanns ein Mädchen bzw. eine Frau. Eine auffallend durchgehende Eigenschaft dieser Protagonistinnen bilden die Momente von Fremdheit, mit denen sie ausgestattet sind. Eva aus *Die Denunziantin* hat schräggeschnittene, schwarze Augen (D1: 1), denn sie hatte „[...] einen guten Schuß Mongolenblut in den Adern, auf den sie sich — im Vertrauen gesagt — ein bißchen was einbildete, wenn sie auch nach außen hin über alle erstaunten Anfragen nach der Herkunft ihrer interessanten Züge mit einem Scherz von einem chinesischen Seitensprung, den die Familienchronik taktvoll verschweige [...]“, hinwegging (D1: 12). Auch wenn Kathrin, die *Frau am Pranger*, eine Deutsche ist, so ist sie doch nicht wie die anderen. „Nicht eine Sekunde dachte sie daran, daß der Russe in ihr eine von — jenen sehen könnte; er mußte wissen, daß sie nicht zu den Wölfen gehörte [...].“ (FP 39) Die *Kinder von Hellas* haben keinen eindeutig hellenischen Stammbaum aufzuweisen. Helenas Familie ist erst einige Jahre zuvor von Saloniki nach Alexandrupolis gezogen und die Mutter war eine „[...] Albanierin, die nur sehr wenig Griechisch sprach [...]“ (KH 9). Helena selbst hat „mandelförmig

¹ In seiner Argumentation folgt dieser Abschnitt, wie an den Zitaten ablesbar, weitgehend dem Kapitel *Toccata und Fuge für den Fremden* in Kristeva (1990). Den Bezug auf die Bachschen Kompositionen begründet Kristeva (1990: 13) wie folgt: „Bachs Stücke evozieren in meinen Ohren die Bedeutung, von der ich meine, daß die moderne Bedeutung der Fremdheit ist. Fremdheit, die anerkannt und schmerzlich ist, weil sie aufgenommen, gelindert, verstreut ist, eingeschrieben in ein neues, im Entstehen begriffenes Spiel, ohne Ziel, ohne Schranke, ohne Ende.“ Auch die Anspielung auf *Der fremde Freund* von Christoph Hein ist beabsichtigt. Offenkundig hat dieser seine Ich-Erzählerin, die Ärztin Claudia, u.a. mit Argumenten Franziska Linkerhands versehen.

² Es handelt sich dabei um *Der Legionär* und *Das Geständnis*. Nicht aufgenommen wurden in dieses Kapitel die gemeinsam mit Siegfried Pitschmann verfassten Hörspiele.

geschnittene[n] Augen“ (KH 45). Die „großäugige, dunkelhaarige“ Recha (AA 10) hat eine jüdische Mutter. „Eine polnische Genossin, die einmal das Internat besuchte, hatte ihr gesagt, sie sähe — mit ihren dunklen Augen und der schmalen, vorspringenden Nase — wie die junge Rosa Luxemburg aus, und Recha empfand, seit sie deren wunderbare Gefängnisbriefe gelesen hatte, diesen Vergleich als eine Auszeichnung.“ (AA 16)³ Das Äußere der Ich-Erzählerin Elisabeth wird naturgemäß nicht so deutlich, doch nimmt sie an, die zeitweilige Freundin des Bruders habe sich gefürchtet „vor der schwarzen mageren Schwester Uli“ (G 150)⁴. Auch das Fremde im Aussehen ihrer Brüder und der Mutter lässt auf ihr Äußeres schließen. Ihr älterer Bruder Konrad „[...] war ein dunkelhäutiger junger Mann mit einem Äthiopiergesicht, das seinen HJ-Führern ein Ärgernis gewesen sein muß, und mit aufgeworfenen Lippen.“ (G 44) Auch Elisabeths Lieblingsbruder Uli hat braune Haut (G 67), die Mutter schwarzes Haar (G 9). Dunkle Haut hat auch Franziska (FL 7), auffällig an ihrer aus dem Rheinland übergesiedelten Großmutter sind die „scharfen schwarzen Tatarenaugen“ (FL 11). Zusätzlich weist ihre katholische Erziehung Franziska als Fremde, Andere aus, wie die Äußerungen eines Mitreisenden im Zug deutlich machen: „Die Hakennase murrte jetzt über die Kathol’schen, ihre Falschheit und ihre ausschweifenden Karnevalsbräuche [...]“ (FL 136). Als anders markiert ist Franziska

³ Wie Hell (1997: 125) feststellt, handelt es sich bei *Ankunft im Alltag* um den einzigen kanonisierten Roman aus dieser Zeit, in dem eine Figur jüdischer Herkunft im Zentrum des Textes steht. Auffällig ist nicht nur die Identifizierung der Autorin über ihre Protagonistin mit denjenigen Opfern des Faschismus, denen in der offiziellen Opferhierarchie in der DDR nur nachgeordnete Bedeutung zugeschrieben wurde. Auffällig ist auch, dass als Identifikationsobjekt die nicht-kanonisierte Kommunistin Rosa Luxemburg gewählt wird, wobei mit der Berufung auf die Gefängnisbriefe erneut nicht-kanonisierbare Züge hervorgehoben werden. Siehe auch den Brief von Brigitte Reimann (BRS 865, *Schriftverkehr 1960-1962*) an Willi Lewin vom 11.8.1961: „Nehmen wir mal das Mädchen Recha. Vielleicht war es ein Fehler — oder wenigstens nicht nötig —, sie zur Halbjüdin zu machen. Sie ist es ... versehentlich geworden, gewissermaßen ohne bewußtes Zutun der Autorin, wahrscheinlich aus einer Art Solidaritätsgefühl (offenbar bin ich selbst — um das Vokabular der Nazis zu gebrauchen — nicht ‚rasserein‘).“

⁴ Auch wenn die Adjektive in der Neuauflage von 1969 — wohl im Zuge der Reduzierung der Überrepräsentation von Adjektivattributen — gestrichen werden, bedeutet dies keine Neuorientierung, was das Aussehen der Protagonistin betrifft. Unverändert bleibt auch in der Neuausgabe der Einwurf Elisabeths, sie finde blonde Mädchen entsetzlich fad (G 102). Keineswegs ist die Ich-Erzählerin blond und blauäugig, wie Mittman (1995: 269) behauptet. Dieser Irrtum ist alles andere als unwichtig. Denn während die unterschiedliche Augen- und Haarfarbe für Mittman die Familie Elisabeths in Anhänger und Gegner der neuen Ordnung trennt, betont das verbindende Äußere der Familienmitglieder deren Anderssein gegenüber der Außenwelt der neuen Ordnung und unterläuft so die an der Textoberfläche behauptete Spaltung der Familie in Anhänger und Gegner dieser Ordnung.

auch durch ihr fuchsrotes (FL 45) bzw. kupferbraunes Haar (FL 47)⁵, einen rötlichen Schimmer im Haar haben auch Kathrin⁶ und Recha⁷.

Das Lieblingsmärchen von Elisabeth Arendt (G 9) wie auch von Franziska Linkerhand (FL 261; 589-590) ist *Die kleine Seejungfrau* von Andersen, die große Parabel des Fremdseins in Märchengestalt⁸. Die Protagonistinnen Brigitte Reimanns sind nicht als Fremde im Sinne einer räumlich bestimmten Migration über Landesgrenzen hinweg zu verstehen. Sie sind Fremde in einem metaphorischen Sinne, wobei den äußerlichen Merkmalen lediglich Signalfunktion zukommt. Der Begriff *Metapher* selbst, wie Salman Rushdie (1991: 278/279) in einem Essay zu Günter Grass feststellt, beschreibt mit seinen Wurzeln im Griechischen Wort mit der ursprünglichen Bedeutung von *hinübertragen* eine Art von Migration, die Wanderung von Ideen zu Bildern. Fremde, Migranten werden dadurch zu metaphorischen Figuren schlechthin. Doch bevor nach der Semantik der Metapher gefragt werden kann, müssen die Äußerungsformen der Fremdheit beschrieben werden.

Als Symptom, das gerade das „wir“ problematisch, vielleicht sogar unmöglich macht, entsteht der Fremde, wenn in mir das Bewußtsein meiner Differenz auftaucht [...]. (Kristeva 1990: 11)

Schwer fällt es der Fremden, sich in der neuen Ordnung — sei sie antifaschistisch, sozialistisch, kommunistisch, sei sie die Ordnung einer Partisaneneinheit — zu Hause zu fühlen, die anderen und sich in dieselbe grammatische Kategorie der ersten Person Plural einzubeziehen bzw. von den anderen einbezogen zu werden. „Sie hatte oft erfahren, wie verlegen andere Leute

⁵ Rotes Haar haben auch der Bruder Wilhelm (FL 43) und der Vater (FL 396). Nicht nur die Haarfarbe, sondern auch der Vorname verbindet Brigitte Reimanns Protagonistin mit der aus Alfred Anderschs Roman *Die Rote*. Dort lässt sich auch nachlesen, wie rote Haarfarbe als Zeichen von Anders-Sein gilt. So sieht z.B. der Schalterbeamte im Bahnhof von Mailand die Andersch'sche Rote: „Eine Ausländerin. Irgendwohin. Sie sind verrückt oder Huren oder beides. Eine Ausländerin, die irgendwohin fahren will und Geld genug hat, um ein Rapido-Billett nach Venedig zu bezahlen. Ein Viertel meines Monatsgehalts. Eine verrückte Hure. Wie ihre Haare flattern. Eine Rothaarige. Keine Italienerin läßt ihre Haare so flattern.“ (Andersch 1974: 12)

⁶ „Ganz jung stand ihr helles Gesichtchen in dem blaßgoldnen Rahmen, in dem rötliche Fünkchen aufsprühten bei jeder Kopfwendung unter dem matten Lampenlicht.“ (FP 46)

⁷ „Nikolaus starrte auf ihr schwarzes, an den Schläfen kastanienrot schimmerndes Haar [...].“ (AA 123)

⁸ Die kleine Seejungfrau verliebt sich in den Märchenprinzen, dem sie das Leben gerettet hat. Ihr gelingt die Metamorphose in eine Menschengestalt, die Verwandlung ihres Fischeschwanzes in zwei Beine. Doch hart sind die Bedingungen der Zauberin. Nie wieder darf die Seejungfrau zu ihrer Familie zurückkehren; sie, die so schön singen kann, verliert ihre Zunge und damit die Sprache. Bei jedem Schritt auf ihren Menschenbeinen ist ihr, als trete sie auf scharfe Messer.

wurden, wie unbehaglich und unfrei sie sich plötzlich bewegten, wenn sie von Rechas Mutter hörten — als fühlten sie sich alle mitverantwortlich dafür, dachte Recha, daß in Deutschland einmal Gaskammern für Juden gebaut wurden.“ (AA 15) Recha ist anders als die Deutschen, unter denen sie lebt und die den auch von ihr gewollten Sozialismus in der DDR aufbauen. Erst nach Nikolaus' belehrendem und korrigierendem Hinweis wechselt Recha in die erste Person Plural, indem sie die von ihm vorgeschprochenen Worte wiederholt: „Kein Grund zu erschrecken, Recha. Bei uns wird es niemals Verbrennungsöfen geben, das weißt du so gut wie ich.“ „Nein, bei uns nicht“, sagte Recha.“ (AA 39) Sie will ja dazugehören. In der Abgrenzung vom eigenen Bruder oder ihrem skeptischen Geliebten kann die Protagonistin von sich und den Vertretern der neuen Ordnung in der ersten Person Plural sprechen, wie z.B. Helena zu Costas: „Du hast uns verraten [...]“ (KH 187) Ähnlich Elisabeth zu Konrad: „Soviel Achtung kann ich für unseren Staat schon verlangen.“ (G 75). Entsprechend sieht der kritische Geliebte sie und die neue Ordnung als eine Einheit. „Ja, ja, ich weiß — du bist 'ne ganz Überzeugte [...]“, sagt Klaus zu Eva (D1: 12). Auch für Uli sind seine Schwester und die neue Ordnung eins: „Und am meisten hasse ich euch dafür, daß ich mit schlechtem Gewissen weggehe. Das habt ihr geschafft. Irgendwie kriegt ihr alle soweit, oder fast alle...“ (G 133).

Die neue Ordnung akzeptiert die Fremde nie, kaum bezieht sie diese in ihre erste Person Plural ein, dies tut nicht einmal der Geliebte Joachim Steinbrink, der diese Ordnung vertritt: „Immer eure halben Entschlüsse“, sagte Joachim. Auf jener vierten Stufe aber zögerte er, und er drehte sich um und schloß die Hände um mein Gesicht, er sagte: „Für dich ist es viel, Elisabeth.““ (G 323) Die Unterscheidung in erste und zweite Person findet sich auch bei Tadschidis, dem Kommandeur der Guerilla-Einheit: „Wir werden dich nicht halten, Helena Zachanidis.“ (KH 126) Entsprechend verkündet Sikas, der Politinstrukteur der Guerillagruppe: „Euer persönliches Glück ist ein Nichts im Vergleich zu dem Ziel, für das wir kämpfen. Was Liebe! Uns geht es um Größeres, da kümmern uns eure Schmerzen nicht — ihr seid Soldaten der Freiheit!“ (KH 73) Im Kombinat wird der Künstlerin Elisabeth unmissverständlich klargemacht, dass sie nicht dazugehört: „[...] nachdem sie mich eine halbe Stunde lang darüber belehrt hatten, was *unsere Menschen* von mir erwarteten, war ich vollends eingeschüchtert.“ (G 153) Selbst das Lob des Parteisekretärs betont noch die Differenz: „Das ist ein schönes Bild, Kollegin Arendt. So sehen die Kunstwerke aus, die unsere Menschen von euch erwarten.“ (G 206) Von der neuen Ordnung selbst in lobenden Äußerungen zurückgewiesen, kann „wir“ in der Abgrenzung von „ihr“ die Gemeinsamkeit der eigenen Familie bezeichnen, vor allem die von Bruder und Schwester — „Wir: mein Bruder und ich.“ (FL 456) —, aber auch die Identität der Geschwister hinsichtlich ihrer bürgerlichen Herkunft: „Wir waren Renegaten“ (FL 65), „[w]ir waren Sonstige“ (FL 65). Dabei zeigt das schlechte Gewissen, mit dem dieses „wir“ artikuliert wird, bereits an, dass auch diese Position umgehend wieder aufgegeben wird. „Würden wir uns der Partei anschließen? Nein, heute und morgen nicht. Weil wir nicht die Kraft zur Parteidisziplin haben,

weil es bequem und angenehm ist, unbehelligt ein Bild zu malen oder ein Schiff zu entwerfen, statt in jedem Augenblick unseres Lebens bereit zu sein, wenn die Partei uns braucht und etwas aufträgt, was nicht bequem und angenehm ist.“ (G 225)⁹

Ständig wechselt der semantische Gehalt von erster und zweiter Person Plural. „Wer ist wir?“ fragt Uli einmal (G 239). Gerade für die Heldinnen Brigitte Reimanns wird das „wir“ problematisch, die Grenze zwischen „wir“ und „ihr“ geht immer durch sie hindurch.

Keinem Ort zugehörig, keiner Zeit, keiner Liebe. Der Ursprung ist verloren, die Verwurzelung unmöglich, eine Erinnerung, die sich immer tiefer gräbt, eine Gegenwart mit offenem Horizont. Der Raum des Fremden ist ein fahrender Zug, ein fliegendes Flugzeug, der jedes Anhalten ausschließende Transit selbst. (Kristeva 1990: 17)

Ein Zug spielt bereits eine bedeutende und ambivalente Rolle in *Die Denunziantin*. Mit seiner Hilfe flieht Eva aus ihrer Heimatstadt, in ihm kehrt sie dorthin zurück. „Am nächsten Abend, sonntags, fuhren sie nachhause, zurück in die kleine Stadt, von der Eva jedesmal, wenn sie fortfuhr, drastisch behauptete, es sei ein Glück, endlich mal wegzukommen, weil dieses vertrottelte Spießernest sie samt seinen 30.000 Einwohnern ankotze; nach dem sie aber jedesmal nach drei Tagen Abwesenheit schlimmes Heimweh hatte, bis sie endlich wieder in den kleinen, verrußten Bahnhof eintrudelte [...].“ (D1: 6) *Ankunft im Alltag* beginnt und endet auf einem Bahnsteig¹⁰, wie auch der zeitliche Rahmen — drei Abiturienten leisten ein praktisches Jahr in einem Kombinat ab — neben Ankunft auch Abfahrt voraussetzt. Elisabeth hat einen Horror vor Sesshaftigkeit (G 148)¹¹, auch in ihrem Leben kommt Bahnsteigen eine große Bedeutung zu¹². Franziska kann und will sich nicht einrichten: „Aber ich, Ben, ich habe noch Heuschrecken im Kopfkissen und kann nicht ruhig schlafen.“ (FL 42) Sie sieht sich als Nomadin: „[...] fortgehen, in den nächsten Zug steigen, ein Köfferchen in der Hand, mobil sein, Nomade (Nomade, na, in einem Land, in dem du von einer Grenze zur anderen spucken kannst), Reisender per Autostop, Hotelgast, Barackenbewohner, aus fettigem Papier frühstücken, Brot mit dem Taschenmesser

⁹ In der 69er Neuausgabe wurde der abschließende Nebensatz wie folgt abgeschwächt: „[...] wenn die Partei uns etwas aufträgt, auch, was uns nicht angenehm ist.“ (G69: 316)

¹⁰ Siehe hierzu Mittmann (1995: 261).

¹¹ Dies wird von ihrem Bruder Uli geäußert. Elisabeth stimmt spontan zu, um sich dann umgehend im Zuge der Selbstzensur zu korrigieren. Uli sagt: „[...] Ich habe einfach einen Horror vor Sesshaftigkeit.“ „Ich auch“, sagte ich, und dann, bestürzt, korrigierte ich mich: „Aber das gibt sich, wenn man jemanden liebt.““ (G 148)

¹² So z.B. bei den Begegnungen der Protagonistin mit Gregory, einem ehemaligen Klassenkameraden, der nach dem Abitur nach West-Berlin gegangen war (G 56ff.).

zersäbeln, Busstationen und Bahnhöfe, Fernwehschrei einer Lokomotive, unsere tollen Wünsche ...“ (FL 104)

Diese Heldinnen sind keinem Ort und keiner Liebe zugehörig. Stets stehen sie zwischen zwei Männern, stets sind sie unterwegs. Oft schon in der Kindheit entwurzelt, verlassen sie früh ihr Elternhaus, um sich in eine Ehe, in die Arbeit, ins Studium oder gar den Bürgerkrieg zu stürzen. Doch heimisch werden sie auch an den neuen Orten nicht. Sie empfinden Heimweh, eilen weiter, träumen von einem Ideal, dem verlorenen Paradies. Franziska flieht aus ihrem bürgerlichen Elternhaus in die Ehe mit einem Arbeiter und von dort ins Architekturstudium. Aus ihrer Ehe und von ihrem Lehrer Prof. Reger flieht sie nach Neustadt, um von dort mit ihrem Geliebten auf eine Kraftwerksbaustelle zu fliehen. Vor Ben flieht sie zurück nach Neustadt ...

Wer kennt ihn nicht, den Fremden, der rückgewandt zu dem verlorenen Land seiner Träume überlebt. In seiner melancholischen Liebe zu einem verlorenen Raum vermag er sich nicht damit abzufinden, eine Zeit, ein Stadium verlassen zu haben. Das verlorene Paradies ist ein Trugbild der Vergangenheit, das er niemals wiederfinden wird. (Kristeva 1990: 19)

Alle Heldinnen Brigitte Reimanns empfinden Heimweh nach ihrer Heimat. So geht es Eva schon nach kurzer Abwesenheit (D1: 6). Obwohl ihre Eltern sie „verschachert haben“ (FP 60), sehnt sich Kathrin an die Orte ihrer Kindheit wie z.B. den See beim Dorf zurück: „Früher habe ich oft hier gesessen, als Kind, weißt du. So habe ich mir das Paradies vorgestellt — so still, so voller Frieden — die Tiere sind gut zueinander, und sie sprechen mit den Menschen ...“ (FP 108). „Manchmal litt sie Heimweh [...]“, heißt es von Helena (KH 50). Im kargen und entbehrungsreichen Winterquartier der Guerilla sehnt sie sich nach ihrem Heimatort: „Wie herrlich der Sommer in Alexandrupolis ist ... Und das Meer — man weiß nicht, wo der Himmel anfängt und das Wasser aufhört. Und der Sand ist so heiß, daß man sich fast die Füße verbrennt ...“ (KH 115)

Während Recha, die nach der gewaltsamen Trennung von ihrer Mutter in Waisenheim und Internat aufwuchs, nur kurze Zeit Heimweh empfindet¹³, treiben bei Elisabeth und Franziska die Erfahrungen im Kombinat bzw. in Neustadt erst den Schmerz über den Verlust der Orte der Kindheit hervor: „O Ben, noch einmal zurückkehren dürfen, barfuß durch unseren Garten laufen, im Tau, in das ekstatische Rot eines Mohnbeets ...“ (FL 464). Doch muss dieser Schmerz von den Heldinnen selbst bzw. der Erzählinstanz in teilweise masochistischer Selbstzensur hinterfragt werden. So heißt es zu Franziskas Erinnerungen an den Garten hinter der Druckerei, an das Unternehmen des Vaters: „Der Garten hinter der Druckerei, Stockrosen, ein Tempelchen, von Clematis umrankt. Sie beschwor das

¹³ Rechas Heimweh nach dem Vaterersatz Internat legt sich nach kurzer Zeit. Ende des fünften Kapitels heißt es: „Recha sagte: ‚Drei Wochen erst, und es ist einem schon zumute, als ob man nach Hause käme.‘“ (AA 135) Danach ist von Heimweh nicht mehr die Rede.

Bild des Gartens. Vergeblicher Versuch, der Gegenwart zu entgehen: sie blickte gleichgültig auf eine unscharfe Fotografie von Gegenständen, die ihren Zauber verloren hatten.“ (FL 417)¹⁴ Ähnlich denkt auch Elisabeth, „[...] vielleicht liebe ich in Uli nur etwas Vergangenes, halb Vergessenes, Kindheit, die mir die Erinnerung als ein Idyll vorgaukelt, und obgleich ich das Gaukelspiel durchschaue und hundert nüchterne Einwände habe, blicke ich mit einer Art sentimentalischen Vergnügens auf den zuckenden Filmstreifen der Erinnerungen, auf diese Folge kolorierter Genrebildchen [:]“ (G 8)¹⁵.

Je nachdem, wie diese Anhänglichkeit an einen verlorenen Raum gelebt wird, gibt es zwei Typen von Fremden; sie scheiden die Entwurzelten aller Länder, Berufe, Schichten, Geschlechter ... in zwei unvereinbare Gruppen. Auf der einen Seite die, die sich in der Zerrissenheit zwischen dem, was nicht mehr ist, und dem, was niemals sein wird, verzehren: die Adepten des Neutralen, die Verfechter der Leere; verhärtet oder larmoyant, aber immer desillusioniert; nicht zwangsläufig defätistisch, sind sie oft die besten Ironiker. Auf der anderen Seite die, die transzendieren: Weder dem Damals noch dem Jetzt verhaftet, sondern einem Jenseits, hängen sie einer gewiß immer unerfüllten, aber zähen Leidenschaft an, der Suche nach einem anderen, immer Verheißung bleibenden Land, dem eines Berufes, einer Liebe, eines Kindes, eines Ruhmes. Das sind die Gläubigen, die manchmal zu Skeptikern werden. (Kristeva 1990: 20)

Stets sind die Protagonistinnen Brigitte Reimanns auf der Suche nach dem Verheißung bleibenden Land, das sie nie erreichen werden. Stets haben sie wie Franziska den Blick gerichtet „auf einen Punkt Ypsilon im unvollendeten Blau des Horizonts“, ein Ypsilon, „das immer gleich fern, immer gleich nah ist“ (FL 400). Dem Jenseits verhaftet muss auch die Erfüllung in der Arbeit bleiben. „Es muß, es muß sie geben, die kluge Synthese zwischen Heute und Morgen, zwischen tristem Blockbau und heiter lebendiger Straße, zwischen dem Notwendigen und dem Schönen, und ich bin ihr auf der Spur, hochmütig und ach, wie oft, zaghaft, und eines Tages werde ich sie finden.“ (FL 603/604) Doch wird dieser Tag nicht näher kommen, genauso wenig wie der Punkt Ypsilon. Damit weist gerade der Satz, der in der DDR-Rezeption von *Franziska Linkerhand* immer wieder als Kronzeuge für die Ankunft auch dieser Heldin im real

¹⁴ Das ständige Wiederauftauchen dieser Erinnerungen zeigt, dass sie keineswegs ihren Zauber verloren haben.

¹⁵ Trotz aller nüchternen Einwände wird der Filmstreifen nach dem Doppelpunkt vorgeführt. „Blühende Kirschbäume im Garten, der Sandkasten, die roten und gelben blechernen Förmchen; eine mit Efeu bewachsene Mauer, an ihrem Fuß zwischen breitblättrigen, violett blühenden Klettenpflanzen sammeln wir Schneckenhäuser im feuchten, schwarzen Mulm; die Laube im Garten eines Spielkameraden, dessen Name ich vergessen habe, wir hocken im Heu, spröder Duft, wir rauchen getrocknetes Weinlaub in kurzen indianischen Tonpfeifen [...] ...“ (G 8). Diese Erinnerungen werden noch über eine Seite fortgesetzt.

existierenden Sozialismus, für die mögliche Versöhnung von Ideal und Realität erhalten musste¹⁶, die Protagonistin als Fremde aus, die weder dem Damals noch dem Jetzt verhaftet ist.

Die Leidenschaft, mit der Franziska ihre Ideale verfolgt, zeichnet auch ihre Schwestern in den anderen Texten aus. Voller Begeisterung spricht Eva über ihr Lieblingsthema, „die Gleichberechtigung aller Rassen“. „Ein einziges Feuerwerk war sie dann, sprühend vor Begeisterung, alles mitreißend in einem leidenschaftlichen Redestrom, den sie mit heftigen Gesten und temperamentvollem Mienenspiel begleitete.“ (D1: 12) Schon vom Flur aus ist Katjas helle Stimme zu hören, „[...] die mit feurigen Worten gegen die anderen stritt — über irgendein Problem der Inszenierung des Brechtschen ‚Hofmeisters‘, den sie neulich gesehen hatten.“ (K 4) Auch Helena ist dem Jenseits verhaftet: „Man muß auch Opfer bringen können, sonst erreichen wir niemals das, was wir erreichen wollen.“ (KH 116) Und: „[...] es kann nur schön werden, wenn wir diesen Krieg gewonnen haben.“ (KH 116/117) Kathrin will das Kind zur Welt bringen, das sie erwartet. „Es ist Alexejs Kind.“ Kathrin lächelte schüchtern. „Er sagt, eines Tages wird Friede auf der ganzen Welt sein. Die nach uns kommen, werden es erleben.“ (FP 120) Recha will die Welt verändern: „... aber“, sagte Recha hitzig, „man muß es ändern, und was noch gemein und schlecht ist, machen wir gut, und was gut ist, machen wir besser, und was die Alten nicht mehr können, das können wir Jungen.“ (AA 171) Auch Elisabeth will sich nicht ihren Glauben an die Zukunft zerstören lassen: „Wir hatten Augen zu sehen, wie die neue Ordnung feierlich und rot heraufstieg, und die zornigen jungen Männer waren noch nicht erfunden und nicht die saloppen Anbeter ihres mißverstandenen saloppen Idols, die mit einer Tut-mir-leid-Fisch-Bewegung unsere schöne Glut zertreten hätten.“ (G 119)

Doch manchmal werden diese Gläubigen zu Skeptikern, zumindest verlieben sie sich immer wieder in Männer dieses Typs. „Sie waren Männer. Sie bezauberten Franziska durch ihren boshaften Witz, ihre saloppe Genialität, sie waren wissend und ungläubig [...]“. (FL 49) In Ben verliebt sich Franziska — ohne ihn zu kennen —, weil sie ihn so imaginiert, wie sie zu sein wünscht und wie sie ihren Bruder Wilhelm in einer Nacht sah, „[...] ein einsamer alter Gorilla, der zu niemandem gehörte, nur zu mir“ (FL 165).

Der Fremde ist der, der arbeitet. Während die Einheimischen der zivilisierten Welt, der hochentwickelten Länder, schwere Arbeit vulgär finden und aristokratische Lässigkeit und Launenhaftigkeit zur Schau tragen (wenn sie es

¹⁶ Vgl. u.a. Hirdina (1975: 437), die den Schluss des Romans folgendermaßen sieht: „Keine konkrete Entscheidung im Streit zwischen Schafheitlin und der Franziska vom Beginn des Buches, aber am Ende des Romans steht nicht mehr das ‚Alles oder Nichts‘, sondern das Bekenntnis zu ‚Neustadt‘ als Aufgabe — mit Schafheitlin“. Es folgt das Zitat von der klugen Synthese, worauf die Rezensentin fortfährt: „Es muß diese Synthese geben, wenn der Sozialismus alltäglich erfahrbar sein soll für die, die ihn aufbauen. Das ist das Fazit des Romans und Bestätigung wie Korrektur zugleich für Franziskas Ideale.“

können ...), erkennt man den Fremden daran, daß er die Arbeit **immer noch** als einen Wert betrachtet. (Kristeva 1990: 27)

Harte Arbeiterinnen sind auch die Heldinnen Brigitte Reimanns. Eva ist als Leiterin der Laienspielgruppe an ihrer Schule voller Energie und Arbeitseifer (D1: 21). Die Studentin Katja ist krank vor Arbeit (K 1), noch härter arbeitet sie nach der Trennung von ihrem Geliebten Gert. Mit den Worten Kathrins „Man muß ja mal wieder anfangen“ (FP 149) — mit der Arbeit auf dem Bauernhof — endet die *Frau am Pranger*. Obwohl es Helena schwerfällt, auf Menschen zu schießen, macht sie sich durch ihren Mut einen Namen bei den Partisanen. „Sechs Panzer vernichtete sie im Laufe dieses Jahres, und jedesmal entrann sie dem Tod wie durch ein Wunder. Aber es gibt kein sechsfaches Wunder, deshalb hatte ihr Name einen guten Klang in den Bergen.“ (KH 52) Auch wenn sich Recha als Muse ihres Freundes Nikolaus versteht, kündigt sich in den Träumen von ihrer künftigen Tätigkeit als Architektin der Wille zur Arbeit an: „Recha malte mit einem dürren Zweiglein im Sand. ‚... ein Haus, verstehst du, das auf Bögen aus Eisenbeton steht [...]. Das gibt ’ne Art Terrasse, siehst du?, und abends können die Leute draußen sitzen oder Laternenfeste feiern oder — ‘“ (AA 183) Großen Wert misst auch Elisabeth ihrer Arbeit bei, für ihre erste Ausstellung im Kombinat arbeitet sie mehrere Nächte (G 227), wie auch Franziska in ihrem Beruf gefordert werden will. „Mit Energie geladen, für die sie keine Verwendung hatte, wünschte sie sich zwanzig Stunden Arbeit, ein großes Projekt, einen Wettbewerb wie damals, bei Reger, als sie Tage und Nächte hindurch schufteten, eine halbe Stunde Schlaf auf einem Zeichentisch, auf einem Stuhl, mit der Stirn gegen das Reißbrett gesunken, — sie wünschte sich eine Aufgabe wie einen Gegner, um ihre Kräfte zu erproben.“ (FL 183)¹⁷ Doch bleibt dem Arbeitseifer der Protagonistinnen die erhoffte Anerkennung versagt:

*Für den anderen nicht zählen. Niemand hört euch zu, ihr habt nie das Wort oder es wird, wenn ihr den Mut habt, es an euch zu reißen, schnell durch die verbale Leichtigkeit und Eloquenz der angestammten Gemeinschaft beiseite gewischt. Was ihr sagt, hat keine Vergangenheit und keinen Einfluß auf die Zukunft der Gruppe: warum also sollte man euch zuhören? Euch fehlt der Hintergrund — die „soziale Basis“ —, um eure Worte nutzbar zu machen. Was ihr sagt, mag wünschenswert sein, überzeugend, bizarr oder anziehend. Aber derartige Köder haben wenig Gewicht gegenüber dem **Interesse** — und eben das fehlt — der Gesprächspartner.* (Kristeva 1990: 30)

Als Fremde wird die eingeheiratete Kathrin von ihrem Mann und dessen Schwester nicht beachtet. „Er hat über mich weggesehen, immer hat er nur mit

¹⁷ Dass Motive wie Angst vor Sesshaftigkeit oder das intensive Verhältnis zur Arbeit sich in allen Prosatexten Brigitte Reimanns finden, ist auch Hilzinger (1985: 103) aufgefallen, ohne dass sie allerdings nach Gründen dafür gesucht hätte.

Frieda gesprochen und mit ihr alles beraten; wenn er Sorgen hatte, ist er nie zu mir gekommen — immer die andere ...“ (FP 59). Doch Heinrich Marten ist Vertreter der alten Ordnung. Im Gegensatz zu ihm ist es Alexej als Vertreter der heraufziehenden neuen Ordnung, der Kathrin zuhört, mit ihr spricht. Demgegenüber sind es in den späteren Texten gerade die Vertreter dieser inzwischen etablierten Macht, die nicht der „Renegatin“ zuhören, die eine „Sonstige“ ist und bleibt und der die „soziale Basis“ fehlt¹⁸. „Wozu soll ich beteuern, daß es nicht wahr ist? Für Sie bin ich ja nicht glaubwürdig, ich trage kein Parteiabzeichen [...]“, entgegnet Elisabeth dem Parteisekretär Bergemann auf dessen Vorwurf, sie intrigiere gegen einen alten Genossen (G 189)¹⁹. Auch Schafheutlin ist — was die Arbeit betrifft — nicht gewillt, Franziska zuzuhören, denn sie hat u.a. Architektur beim falschen Lehrer studiert. „In Zukunft behalten Sie Ihre vorschnellen Urteile bitte für sich. Diesmal will ich noch davon absehen, die Kollegen zu unterrichten, sie würden gekränkt sein, ja, sehr gekränkt ... Wir tun unser Bestes. Erst wenn Sie unsere Probleme in ihrer Gesamtheit erfaßt haben, können Sie begreifen, warum wir auf unsere Leistungen stolz sind, auf die erste Stadt, die ausschließlich mit vorgefertigten Elementen und mit Hilfe der modernsten Technik gebaut wird. Für sachliche Kritik sind wir aufgeschlossen, aber wir haben keine Zeit, uns um das elegante und unfruchtbare Geschwätz über Miseretheorien zu kümmern.“ (FL 156)²⁰

Ohne Eltern sein — Ausgangspunkt der Freiheit? Sicher, der Fremde berauscht sich an dieser Unabhängigkeit, und vermutlich ist sein Exil selbst zunächst nichts weiter als Trotz gegen die elterliche Prägung. (Kristeva 1990: 30)

Der Trotz gegen elterliche Prägung spielt immer wieder eine Rolle im Handeln der Heldinnen Brigitte Reimanns. Am deutlichsten wird dies von Franziska artikuliert: „... wirklich bin ich die ganze Zeit in unserer Stadt nie ohne Begleitung in einem Restaurant gewesen, außer damals in meiner Stammkneipe [...] Ein

¹⁸ „Wir waren Sonstige ...“, erinnert sich Franziska Linkerhand. „Beim Abitur füllten wir Fragebogen aus, für die Rubrik Klassenzugehörigkeit gab es drei Buchstaben, A, B und S, Arbeiter, Bauern und Sonstige. Du siehst, ich habe diese Bagatelle bis heute behalten, das verdammte S muß mich schrecklich gekränkt haben. Im Calvinismus, glaube ich, gibt es den Begriff Prädestination, Gnadenwahl, weißt du, und da kannst du dich abstrampeln wie du willst und kannst dich auf den Kopf stellen — du bist auserwählt oder bist es nicht, eine höhere Macht hat längst über dich entschieden, bevor du deinen ersten Schrei getan hast: Himmel oder Hölle. Genauso fühlten wir uns, etikettiert: einmal ein Bürger, immer ein Bürger. Ich kann dir nicht sagen, wie wir darunter gelitten haben ...“ (FL 65).

¹⁹ Ähnlich äußert sich Elisabeth auch später zu Bergemann: „Ich bin parteilos, ich bin bloß ein Mensch zweiter Klasse für euch ... Wenn sich ein paar Genossen unterhalten und man kommt dazu, dann sind sie still oder reden schnell von was anderm. Immer Geheimnisse, immer gepolsterte Türen ...“ (G 204)

²⁰ Man beachte auch hier die die Protagonistin ausschließende Verwendung der 1. Person Plural.

spanischer Sittenkodex, aber er hängt dir an wie Pech, und alle Versuche auszureißen werfen dich ins linke Extrem und in die Arme von Leuten, die sich selbst als Bürgerschreck und Rebellen ansehen ...“ (FL 176/177). Franziska, die zuvor 19-jährig in der Ehe mit einem Arbeiter versucht hatte, dem bürgerlichen Sittenkodex zu entlaufen, ist davor auch noch in ihrem nächsten Exil in Neustadt auf der Flucht: „[...] ah, es war wunderbar, allein aufzuwachen, auf niemanden zu warten, Junggeselle und fremd in einer fremden Stadt zu sein, entlaufen der Linkerhandschen Zucht und der fetten väterlichen Hand von Reger.“ (FL 163) Nicht erst Franziska, bereits Eva — die vorgeblich ein so gutes Verhältnis zu ihrer Mutter hat — flieht, zumindest vorübergehend, mit ihrem Freund aus der Kleinstadt nach Berlin. „In Berlin durfte man noch was ganz anderes, was in der kleinen Heimatstadt verpönt war: man durfte sich am hellen Tag einhaken und so durch die Straßen bummeln, während zuhause dieses Recht eigentlich nur die Verlobten oder wenigstens die So-gut-wie-Verlobten hatten. Jedenfalls fanden das alle Muttis, und ,wenn ihr auch noch so fortschrittlich seid, ein bißchen könnt ihr euch doch noch nach der guten alten Sitte richten, nicht wahr?“ (D1: 1/2) Auch Recha, deren Erzieher in der Internatsschule der sozialistische Staat ist, ist ihrer „muffigen Penne“ (AA 82) in die „Schwarze Pumpe“ entlaufen, um dort aus der pädagogischen Provinz Kombinat in die Kneipenwelt zu fliehen. „Sie lachte, ihr Gesicht war heiß und aufgeregt. [...] Man muß alles mal mitgemacht haben — auch das hier. Was ist schon dabei?“ (AA 82)²¹ Elisabeth berauscht sich während des Kunststudiums an ihrer Unabhängigkeit, wobei die Erinnerung erneut von masochistischer Distanzierung geprägt ist. „Ich dachte an unsere Karnevalsbeste: die dreisten Bilder, betrunkenen Lärm, schwarze Netzstrümpfe, halbnackte Brüste, die dämmrige Bar, Geknutsch in den Ecken, der Klarinettenmann wälzte sich am Boden ...“ (G 112/113).

Aber es kommt die Zeit der Verwaisung. Wie jedes schmerzliche Bewußtsein entsteht es durch die anderen. Wenn die anderen euch bedeuten, daß ihr nicht zählt, weil eure Eltern nicht zählen, daß sie nicht existieren, weil sie nicht sichtbar sind, dann fühlt ihr euch unversehens als Waise und, manchmal, auch verantwortlich dafür, es zu sein. Ein seltsames Licht erhellt dann jenen Schatten, der in euch war, freudig und schuldbewußt zugleich; es verwandelt den Schatten der ursprünglichen Abhängigkeit in Solidarität mit jenen von früher, die jetzt verloren sind. Lag es denn nicht auf der Hand, daß ihr immer mit ihnen gewesen seid, verbunden mit der Vergangenheit, die allein die Eltern kennen, mit jenem kostbaren, einzigartigen Schmerz, den ihr mit niemand anderem teilt? Wissen sie, die anderen, denn nicht, daß eure Eltern immer an eurer Seite sind,

²¹ Die Erzählinstanz verhält sich hier widersprüchlich. Einerseits „entschuldigt“ sie Rechas abfällige Bemerkungen über die Schule damit, dass sie getrunken hat. Andererseits findet sie, der Alkoholgenuss tue der Protagonistin durchaus gut: „[...] die krampfge Schüchternheit war von ihr abgefallen [...]“ (AA 87)

unsichtbare Zeugen eurer Auseinandersetzungen mit den Einheimischen?
(Kristeva 1990: 31)

Während Helenas Vater zu Beginn der Erzählung als gottesfürchtiger und ängstlicher alter Mann beschrieben wird, wandelt sich sein Bild in den Erinnerungen der Protagonistin, als ihre Zweifel am Sinn des Partisanenkriegs wachsen. Ihr Vater habe sich vor nichts gefürchtet, erzählt Helena ihrem Geliebten Costas (KH 115). In der Auseinandersetzung mit ihrem Vater macht Elisabeth diesem sein Verhalten während des Nationalsozialismus zum Vorwurf: „Deine Generation hat schuld, ihr habt Hitler gewählt. Du hast schuld.“ (G 17) Doch als der Maler Ohm Heiners in der Auseinandersetzung mit seiner jüngeren Kollegin dieser vorwirft, ihr Vater sei ein Nazijournalist gewesen, entgegnet sie ihm: „„Du lügst“, schrie ich, „du lügst, er war kein Nazi.““ (G 164) Wenig später charakterisiert sie einem Mitglied der Parteileitung gegenüber die Rolle des Vaters während des Faschismus: „Er war weder Nazi noch Journalist [...]. Er war Kunstkritiker, und er hat ein paar schöne Bücher herausgegeben, in einem Verlag, der von Goebbels liquidiert wurde, und für die Baukunst des Barock hatte er mehr übrig als für Politik, und alles, was es über diese Art von Neutralität zu sagen gibt, das haben wir ihm nach dem Krieg gesagt.“ (G 169/170) Selbst Franziska Linkerhand, die sonst so um Distanzierung von ihren Eltern, insbesondere der Mutter, bemüht ist, sieht diese in einem positiveren Licht, als ihr Vorgesetzter Schafheutlin die — eigene — Familie als die Keimzelle des neuen Staates bezeichnet (FL 302). „[...] ich habe meine Mutter gehaßt, dieses Erwerbsweib mit dem Geruch nach Weihrauch und Chanel Nr. 5, sie und ihre verfluchte Welt, und wir hatten furchtbare Auftritte, [...] und Wilhelm hat wie ein Gast am Tisch gegessen, aber niemals, ich bin sicher, niemals haben wir so neben unseren Eltern gestanden, mit einem solchen Ausdruck von Hohn und Verachtung wie der Junge von neun Jahren ...“ (FL 295)

Aber wer ist tatsächlich der Mörder? Jener, der meine fernen Angehörigen ignoriert, oder ich selbst, der ich mein neues Leben wie ein zerbrechliches Mausoleum aufgebaut habe, in dem ihr Schatten, gleich einem Kadaver, zum Fundament meiner Irrwanderungen gehört? (Kristeva 1990: 31)

Zu den Fundamenten des Mausoleums begeben sich *Die Geschwister*, wenn Elisabeth mit ihrem Bruder am Ufer des Flusses spazierengeht, auf dessen anderer Seite die „volkseigene“ Schuhfabrik steht, die früher dem Großvater gehört hatte. „[...] aber es beunruhigt mich, wir sind nicht zufällig an dieses Ufer getreten, und die *Familie*, die wir versunken und vergessen glaubten, schickt ihren Ruf²² über das Wasser. Wer sind wir? Wo stehen wir?“ (G 223) Umgehend

²² Diesen Ruf vernimmt auch Franziska, als sie den ersten Heiligabend in Neustadt mit Gertrud in der *Friedenstaube* verbringt und im Radio die Weihnachtsglocken aus ihrer Heimatstadt hört: „Sie blickten sich an, zwei erwachsene Kinder, und horchten auf den

macht sich Elisabeth zum Vorwurf, dass sie noch positive Erinnerungen an ihre Großeltern hat. „Du weißt nicht alles von einem Haus, wenn du nicht auch in den Keller hinabgestiegen bist. Ich steige nicht gern die schlechtbeleuchteten Stufen hinab, aber jetzt bin ich im Keller, und ich sehe das alte Gerümpel.“ Die berühmten kapitalistischen Überbleibsel“, sagte Uli und lachte. „Kein Grund, dir Vorwürfe zu machen.“ „Aber ich mache mir Vorwürfe. Es ist Betrug an denen, die auf uns zählen.““ (G 224) Durch die Distanzierung von ihren Angehörigen wird die Protagonistin zu deren Mörderin, das gilt auch für Franziska, die ihr Elternhaus als „kristall- und silberbestückte[s] Mausoleum“ (FL 128) sieht und bedauert, sie sei „[...] immer noch von den Stimmen aus der abgestorbenen Welt zu erreichen, die sie mit dem Erwerbsweib identifizierte [...]“ (FL 387/387).

Sich von seiner Familie, seiner Sprache, seinem Lande losreißen, um sich anderswo niederzulassen, ist ein Wagnis, das mit sexueller Frenesie einhergeht: Kein Verbot mehr, alles ist möglich. Es ist unwichtig, ob der Grenzübertritt von Ausschweifungen oder, im Gegenteil, von ängstlichem Rückzug gefolgt wird. Stets impliziert das Exil eine Explosion des alten Körpers. [...] Der Kosmopolit des 18. Jahrhunderts war ein Libertin — und auch heute bleibt der Fremde, wenn auch ohne das ostentative Gebaren, die Leichtigkeit oder den Luxus der Aufklärung, dieser Vermessene, der sich heimlich oder offen zunächst der Moral seines Landes widersetzt und dann skandalöse Exzesse im Gastland provoziert. (Kristeva 1990: 39/40)

Stets sind die Beziehungen der Heldinnen zu den Männern im Zentrum der jeweiligen Texte erotisch aufgeladen. Zunächst widersetzen sich viele dieser Heldinnen der Moral ihres Landes, ihrer Familie, ihrer Schicht. Eva entflieht mit ihrem Freund der Kontrolle der Kleinstadt, Katja geht alleine am See zelten und beginnt eine Beziehung mit dem Fremden, den sie dort trifft. „Der Fremde schien ebenfalls erstaunt über die Anwesenheit eines Einsiedlers, eines weiblichen Einsiedlers noch dazu, umso mehr, als er jetzt auch das Zelt entdeckte, und er sah sich suchend nach dem Begleiter des Mädchens um, konnte aber mit wachsender Befremdung keine Spur des vermutlichen Partners entdecken. Beinahe gegen seinen Willen entfuhr dem Manne die Frage, ob sie denn wirklich ganz allein hier draußen sei, und auf ihr Kopfnicken sprach er ihr seine Verwunderung über ihren Mut und ihre Unbekümmertheit aus.“ (K 2) Gegen die Moralvorstellungen ihrer Heimat und die Gesetze des faschistischen Deutschland verstößt die verheiratete Kathrin, wenn sie eine Beziehung mit dem sowjetischen Kriegsgefangenen Alexej eingeht. Franziska übertritt die Normen ihres Elternhauses und ihrer Schicht, wenn sie mit 19 Jahren den Arbeiter Wolfgang Exß heiratet.

Ruf zurück, zurück, bis das Geläut leiser wurde und sich entfernte, aber so, als ob sie sich entfernten, auf einer Straße, nachts, zwischen verschneiten Feldern, über denen der Wind die Glockentöne verwehte, schwach wie Seufzer [...].“ (FL 175)

Später provozieren die Heldinnen dann „skandalöse Exzesse im Gastland“. Helena verliebt sich trotz des durch den Politinstrukteur Sikas verkündeten Liebesverbots in Costas, Recha zieht mit Curt durch die Kneipen, die unverheiratete Elisabeth und die geschiedene Franziska trennen für sich die Sexualität von der Fortpflanzungsfunktion und widersetzen sich so der Konstruktion von der „Familie, der Keimzelle des Staates“. Franziska²³ verliebt sich in einen Mann, der — ohne verheiratet zu sein — seit Jahren mit einer anderen Frau zusammenlebt.

Wenn es nicht gelingt, diese Ökonomie der völligen Verausgabung in die Tat umzusetzen (weil die Verdrängung, die verinnerlichten elterlichen Verbote zu machtvoll sind usw.), oder wenn sie scheitert, verkehrt sich die entgangene Lust in Krankheit. Nirgends somatisiert man besser als in Ausländermilieus, so stark lastet hier die Hemmung auf dem sprachlichen und affektiven Ausdruck. Die Krankheit gewinnt noch an Schwere, wenn die sexuelle Befreiung zunächst erleichtert, dann auf schroffe Weise unterbrochen wurde (Bruch mit dem Partner, Trennung, Untreue usw.). Statt wie vordem durch Verbote oder Sublimierungen gebremst zu werden, greift der ungezügelter Trieb nun unmittelbar die Zellen selbst an. Eros überschreitet die Schwelle des Thanatos. (Kristeva 1990: 40)

Immer wieder trennen sich die Heldinnen von ihrem skeptischen Liebhaber, um sich für den Vertreter der neuen Ordnung zu entscheiden. Dies bedeutet den Verzicht auf die „Ökonomie der völligen Verausgabung“. Wie schwer das fällt, wird in den mittleren Texten *Ankunft im Alltag* und *Die Geschwister* nur am langen Schwanken der Heldin, am späten Zeitpunkt der Entscheidung deutlich. Dagegen sind es die frühen Texte und die späte *Franziska Linkerhand*, die die Schwelle des Thanatos berühren oder gar überschreiten.

Katjas Trennung von ihrem Geliebten hinterlässt Spuren in ihrem Gesicht, wie dem Leser dieser frühen Erzählung überdeutlich und gefühlsbetont vorgetragen wird: „Diese zwei Worte rissen zwei Falten in die Stirn des Mädchens, die bis dahin rund und glatt gewesen war wie ihr ganzes Leben.“ (K 6) An den Rande des Todes gerät Kathrin durch ihre Liebe zu Alexej. Infolge der Unmöglichkeit, ihre Liebe zu Costas auszuleben, nimmt Helena in *Kinder von Hellas* in selbstmörderischer Absicht an einem Gefecht im griechischen Bürgerkrieg teil, in dem sie den Tod findet. Große Bedeutung kommt Selbstmordmotiv und Todes-

²³ Dass rote Haare als Zeichen höherer sexueller Aktivität gelten, kann auch bei Andersch nachgelesen werden. So sieht ein Mitreisender im Zug *Die Rote*: „[...] diese Ausländerinnen sind ja verrückt, vielleicht hat sie eine Wohnung in Mailand und einen Geliebten in Venedig oder umgekehrt, die Rothaarigen sollen ja schärfer sein als die anderen, immerhin sehr merkwürdig, eine Frau, die gänzlich ohne Gepäck reist, wenn ich bei der Polizei wäre, wenigstens eine kleine Tasche für das Nachthemd müßte sie bei sich haben, aber vielleicht schläft sie ohne Nachthemd, ich möchte keine Frau haben, die nackt schläft [...]“ (Andersch 1974: 15)

symbolik²⁴ wieder in *Franziska Linkerhand* zu. Gertrud ist ein Spiegel für Franziska auch darin, dass sie den Freitod wählt, eine Konsequenz, die als Möglichkeit auch Franziska nicht fremd ist. Der Selbstmord Gertruds lässt Franziska schwer erkranken, und die schließliche Trennung von Ben kommt für sie einem Selbstmord gleich: „Ben, Ben, und streikt mir das Herz, stockte der Atem, wollte der Stift aus gelähmter Hand; plötzlich fiel mir wieder ein, warum ich dir schreibe. Ein Abschiedsbrief wie nach Vorlage. Wenn du diesen Brief findest ... Zettel eines Selbstmörders ... und wirklich scheint mir jetzt während des Schreibens, als müsste mein Leben stillstehen in dem Augenblick, wenn ich das Kuvert verschließe [...] ... (FL 603)

Soweit Toccata und Fuge auf die Fremde. Antworten gilt es zu finden auf die Fragen, welcher Sinn sich der Migrationsmetapher geben lässt, was die Ursachen sind, die Bewegungsgesetze, die die Heldinnen Brigitte Reimanns immer wieder dazu bringen, ihre Heimat zu verlassen, als Gläubige eine neue Heimat zu suchen, die sie trotz allen Arbeitseinsatzes nicht akzeptieren wird, in der sie Fremde bleiben und wo sie sich nach der von ihnen verlassenen Heimat sehnen, Zuflucht bei ihrem skeptischen Liebhaber suchen, den sie doch wieder zugunsten der neuen Ordnung verlassen werden.

²⁴ In ihrer Ehe mit Wolfgang Exß wohnt Franziska „am Rande eines Massengrabes“ (FL 90), das Büro des Stadtarchitekten in Neustadt befindet sich neben einem Friedhof. Mit dem Engel auf einem der Gräber wird sie später „auf ganz vertrautem Fuß“ sein (FL 137), und das Lebensmotto ihrer Großmutter ist auch ihr eigenes: „Courte et bonne, wie meine Großmutter sagte: Kurz und glücklich.“ (FL 210)

6. Liebe im Dreieck

Zu den charakteristischen, die gesamte literarische Produktion Brigitte Reimanns durchziehenden Elementen gehört nicht nur die im Mittelpunkt der Texte stehende Protagonistin, die jeweils mit Momenten von Fremdheit ausgestattet ist. Immer wieder steht diese — das gilt für veröffentlichte wie für unveröffentlichte Prosa — im Zentrum eines Dreiecks, wo sie zwischen zwei Männern zu wählen hat.

In der frühen Erzählung *Katja* (1953) muss die Heldin, Studentin der Theaterwissenschaften, zwischen ihrem Kommilitonen Jochen, Sohn eines Landarbeiters und Mitglied der FDJ, sowie dem Chirurgen Gerd Schröder wählen. Kathrin Marten, *Die Frau am Pranger* (1956), steht zwischen ihrem Mann, dem Bauern Heinrich Marten — er nimmt als Soldat am Russlandfeldzug teil — und dem sowjetischen Kriegsgefangenen Alexej Lunjew, der als Zwangsarbeiter auf den Bauernhof der Martens gekommen ist. In *Kinder von Hellas* (1956) wird das Dreieck von der 16-jährigen Partisanin Helena Zachanidis, ihrem deutlich älteren Kommandeur Tadschidis und dem jungen Partisanen Costas gebildet. In *Ankunft im Alltag* (1961) hat die 17-jährige Recha Heine die Wahl zwischen den ein Jahr älteren Abiturienten Curt Schelle und Nikolaus Sparschuh, die wie sie ein einjähriges Betriebspraktikum im Kombinat „Schwarze Pumpe“ absolvieren. Die Malerin Elisabeth Arendt muss sich in *Die Geschwister* (1963) fragen, ob sie eher zu ihrem Freund, dem Werkdirektor Joachim Steinbrink, oder zu ihrem Bruder Ulrich steht, der die DDR kurz vor dem Bau der Mauer verlassen will. Und auch Franziska Linkerhand, Heldin des gleichnamigen Romans (1974), steht vor der Wahl zwischen ihrem Vorgesetzten, dem Bauingenieur Schafheutlin, kommissarischer Stadtarchitekt von Neustadt, und ihrem Geliebten Wolfgang Trojanowicz, Dumperfahrer und ehemaliger politischer Häftling.

Dreierkonfigurationen spielen auch eine Rolle in den gemeinsam mit Siegfried Pitschmann verfassten, in der „Schwarzen Pumpe“ spielenden Hörspielen *Ein Mann steht vor der Tür* (1960) und *Sieben Scheffel Salz* (1961). In ersterem steht die 21-jährige Sonja Liebwein, Sekretärin in der Kaderleitung, zwischen dem

deutlich älteren kriegsversehrten Kaderleiter Jakubartel und dem Vater ihres Kindes, dem zwischenzeitlich in die Bundesrepublik geflohenen Betonarbeiter Lutz Steiger. In letzterem findet sich die Arbeiterin Ruth Siebenhaar zwischen Wolfgang Bauer, der sich zuvor in einem Lehrgang zum Meister qualifiziert hat und in dieser Funktion in die Brigade zurückgekehrt ist, und ihrem Geliebten, dem 23-jährigen Arbeiter Manfred Kirschholz.

Auch die nicht veröffentlichten Erzählungen *Die Denunziantin* und *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* fußen auf einer Dreierkonstellation. In ersterer steht die 17-jährige Schülerin Eva Hennig zwischen ihren Mitschülern Klaus Hoffmann und Georg Helmholtz, während in letzterer sich die Protagonistin Maria D. im Schriftstellerheim in zwei Autoren, „Joe“ und „Hendrik“ verliebt:

Die anderen im Heim glauben es zu wissen: einmal streifte in der Halle der Filmautor an uns vorüber und sang vor sich hin: „Das verliebte Trio ...“ Wenn wir in den Speisesaal kommen, empfängt uns fuchsisches Blinzeln der Kritikerin, die ihre sittliche Entrüstung wie eine Barriere um sich baut: die alte Geschichte, eine Frau zwischen zwei Männern, kreuz und quer lieben die drei durcheinander, Zustände sind das ... (J 34/35)

Soweit es sich anhand von Briefen und anderen Dokumenten rekonstruieren lässt, müssen auch weitere, noch unbekanntere Texte Brigitte Reimanns, die nicht publiziert bzw. von der Autorin nicht zu Ende geführt wurden, Dreiecksbeziehungen aufgewiesen haben. Wie aus einer „Einschätzung“¹ mit Datum vom 21.11.1957 in der „Täter“-Akte des GI „Caterine“ alias Brigitte Reimann hervorgeht, muss die Handlung des Spielfilmdrehbuchs *Groschen der Verzweiflung*, an dem die Autorin mit dem DEFA-Dramaturgen Wenzel Renner arbeitete², auf einer Dreierkonfiguration aufgebaut haben. In dem bei der Reichsbahn spielenden Film steht die junge Mariann zwischen ihrem früheren Freund Gerd Schröder und ihrem jetzigen Freund Werner Gerlach, der aus Verzweiflung über seine schlechte Behandlung am Arbeitsplatz beinahe zum Saboteur wird³. Auch der

¹ BStU, ASt Magdeburg, AGI 77/59, Personalakte, Bl. 32—37. Aufgrund der extrem ablehnenden Haltung der Einschätzung dem Drehbuch gegenüber ist diese allerdings nur mit Vorsicht zu genießen: „Diese Arbeit ist ein Musterbeispiel nicht nur der Aufweichung in Schriftstellerkreisen, sondern sogar der sehr aktiven, ja geradezu aggressiven Aufweichungstendenz, die im Falle des Wirksamwerdens äußerst gefährlich auf die Bewusstseinsbildung der Werktätigen Einfluß nehmen würde.“ (Ebda, Bl. 32)

² Vgl. dazu den Tagebucheintrag vom 7.5.1956 in Reimann (1997: 43). Siehe dort auch die Anmerkung auf S. 370. Wie aus der Korrespondenz der Autorin hervorgeht, gelangte dieses Projekt — es wurde dabei unter dem Titel *Verratene Jungen* bzw. *Auf totem Gleis* geführt — über Exposé und Rohdrehbuch bis zum Drehbuchvertrag. Vgl. dazu BRS 864, *Schriftverkehr 1953-1960*.

³ Siehe BStU, ASt Magdeburg, AGI 77/59, Personalakte, Bl. 32: „Bereits nach wenigen Einstellungen ist das Verbrechen (Befestigung einer Sprengladung an einer Lokomotive) ausführlich dargestellt. Der Täter — Werner GERLACH — ist als im Grunde guter junger Mann, seine Freundin Mariann als überaus sympathische, reizvolle Frau und ihr früherer

nicht abgeschlossene Roman *Zehn Jahre nach einem Tod* muss zumindest in Ansätzen auf einer Dreierkonstellation basieren, in der Johanna, eine junge Frau aus bürgerlichem Haus, zwischen dem ehemaligen SS-Mann Hendrik und einem anderen Mann mit Namen Steinbrink zu stehen scheint.

Marginal bleiben demgegenüber die Prosatexte der Autorin, die nicht dieses grundlegende Strukturmerkmal aufweisen. Es handelt sich dabei um die Erzählung *Das Geständnis* (1960) und einige kurze frühe Texte wie *Der Legionär*, *Marienlegende 1952* (1955) und *Zwei schreiben eine Geschichte* (1955).

6.1. Zur öffentlichen Rezeption der Dreiecksbeziehungen in den Texten Brigitte Reimanns in DDR und BRD⁴

Angesichts der Dominanz von Dreierkonstellationen in den Texten Brigitte Reimanns ist auffällig, wie wenig dies seinen Niederschlag in deren Rezeption in der DDR findet, womit sich ein Befund bestätigt, den bereits Bock (1980: 13) für Untersuchungen zur Literatur der 50er Jahre erhoben hatte. Auffällig sei, dass ein thematisches Pendant „Privatbereich“, eine durchgängig präsente Liebesthematik und eine entsprechende Konfiguration („Liebe im Dreieck“) in den Untersuchungen nicht Gegenstand der Analysen geworden seien.

Die Scheu, Dreierkonfigurationen auch als solche zu benennen, lässt sich daran ablesen, wie z.B. Koch (1974: 264) die Renaissance von Entwicklungsroman und Dreieck in der zu Beginn der 60er Jahre erscheinenden Prosa von Autoren der Nachkriegsgeneration⁵:

Freund Gerd SCHRÖDER als untadeliger, Tag und Nacht studierender und in seiner Geradlinigkeit langweiliger junger Mann erkennbar.“

⁴ Schwierigkeiten bereitete die Überschrift. Denn der folgende Abschnitt behandelt auch Material aus den Gutachten im Verfahren zur Erteilung der Druckgenehmigung sowie aus den Akten des MfS, also Texte, die nicht für eine weitere Öffentlichkeit bestimmt waren. Öffentlich meint hier den Gegensatz zum privaten Diskurs. „Bundesrepublik“ steht sowohl für die alten Bundesländer vor der Wende als auch für das vereinte Deutschland. Da sich dieser Abschnitt auf die Rezeption im deutschsprachigen Raum beschränkt, fallen aus der Darstellung neuere Analysen insbesondere aus dem anglo-amerikanischen Raum heraus, wie die Arbeiten von Mittmann (1995, 1998) und Hell (1997), die nicht der einseitig politischen Ausrichtung des deutsch-deutschen Diskurses unterliegen. Auf diese wichtigen Beiträge wird in anderen Teilen dieser Arbeit ausführlich eingegangen.

⁵ Dreiecksbeziehungen enthalten z.B. die *Moskauer Novelle* (1961) von Christa Wolf, *Beschreibung eines Sommers* (1961) von Karl-Heinz Jakobs, *Der geteilte Himmel* (1963) von Christa Wolf, *Spur der Steine* (1964) von Erik Neutsch sowie *Zeit der Störche* (1966) von Herbert Otto.

Die Entdeckung des Neuen, des Sozialistischen in den Beziehungen der Menschen geschieht künstlerisch am überzeugendsten meist in „altgewohnten“ Themen, Sujets, Konfliktkonstellationen, die von Liebe, Freundschaft und ihren Bewährungen erzählen.⁶

Entsprechend wird in einer großen Zahl der Fälle — und fast ausnahmslos bei *Franziska Linkerhand*⁷ — die den Texten Brigitte Reimanns zugrunde liegende Dreiecksbeziehung nicht explizit zur Kenntnis genommen. Stattdessen referieren die Rezensenten nur indirekt darauf wie Dohms (1957: 145), der zu *Kinder von Hellas* schreibt, im Mittelpunkt des Geschehens ständen das Mädchen Helena, ihr wenig älterer leichtlebig-fröhlicher Freund Costas und die Partisaneneinheit, der die beiden angehören. Umschrieben wird auch im auf den 28.2.1961 datierten Verlagsgutachten von Walter Lewerenz⁸ zu *Ankunft im Alltag*: „Es war ein sehr glücklicher Zufall, drei jugendliche Hauptgestalten zu wählen.“⁹ Es kann auch vorkommen, dass eine Dreier- auf eine Zweierkonfiguration reduziert wird, so im Verlagsgutachten des Lektors Hoffmann vom 12.9.1962 zu *Die Geschwister*: „Im Mittelpunkt stehen zwei junge Intellektuelle bürgerlicher Herkunft [...]“¹⁰ Der einzige Text, bei dessen Rezeption die Dreiecksbeziehung immer wieder benannt wird, ist *Ankunft im Alltag*. Durchaus neutral stellt Ilberg (1962: 125) fest, dass die Liebesgeschichte der intelligenten, ernsten und doch backfischhaften Recha in ihrem Reifejahr, die zwischen dem Talmi-Curt und dem gold-echten Nikolaus schwankt, die Fabel der Erzählung abgibt¹¹. In der über-

⁶ Ähnlich vorsichtig äußert sich Haase (1977: 315) zu diesem Phänomen: „Der politisch-soziale Entscheidungsbereich verflocht sich in der Fabel- und Konflikthanlage immer mehr mit individuellen Lebensentscheidungen, mit neuen Denk- und Verhaltensweisen in Liebesbeziehungen, Ehe und Freundschaft, und wurde im engen Wechselverhältnis gesellschaftlicher Faktoren und persönlicher Motive gestaltet.“ (Meine Hervorhebungen) Auffällig ist, wie einerseits Dreieckskonstruktionen durchaus für angemessen zur Darstellung aktueller Fragen gehalten werden, dies andererseits aber nicht beim Namen genannt wird.

⁷ Als Umschreibung eines Dreiecksverhältnisses könnte man eventuell folgende Formulierung bei Kaufmann (1976: 197) ansehen: „Die beiden ausschlaggebenden Faktoren der Persönlichkeit Franziskas sind ihr Verhältnis zum Beruf als der Sphäre individueller Bewährung in der Gesellschaft und ihr Verhältnis zum anderen Geschlecht.“ Auch hinter dem von Auer (1974) geprägten Begriff der „Überkreuzbewegung“, der sich auf die Bewertung Schafheutlins und Bens durch Franziska bezieht, lässt sich das Dreieck erahnen. Vgl. dazu ausführlich weiter unten in diesem Abschnitt.

⁸ BArch DR1/5061, S. 42.

⁹ Vergleichbar auch die Formulierung von Lewin (1963) in seiner Rezension zu *Die Geschwister*: „[...] so sind es hier drei Personen, zwischen denen sich die Handlungsfäden spinnen [...]“

¹⁰ BArch DR1/5061, S. 57.

¹¹ Ähnlich neutral Hähnel (1987: 344) im Rückblick: „Die Beziehungen der drei zueinander entsprechen dem Muster eines Dreieckskonflikts. Die Liebesgeschichte bildet das Zentrum der Erzählung.“ Neutral hatte die Existenz einer Dreiecksbeziehung bereits Eva

wiegenden Zahl der Fälle erfolgt die Thematisierung der Dreiecksbeziehung, um damit eine Kritik zu verknüpfen. Dies zeigt bereits die Überschrift *Konstruiertes Dreieck* in der Rezension von Ebert (1962), der dazu ausführte:

Man erwartet die übliche Dreiecksgeschichte, die übliche Jugendliebe — und sie kommt dann auch [...] Rechas Unentschlossenheit, ihr ständiges Schwanken zwischen den beiden Jungen wirkt läppisch und das so gebildete Dreieck konstruiert.

Peter Thöns (1962) dient der Hinweis auf das Dreieck zur Kritik an der schematischen Ausgestaltung der „Fabel“. Er wirft der Autorin vor, sie habe überhaupt nicht erfunden, sondern eine Fabel genommen, die bereits mit dem dritten Menschen auf die Welt gekommen sei: „Die gänzlich unterschiedlichen Naturen Curt und Nikolaus bewerben sich um Recha, die sich unschlüssig mal zu diesem mal zu jenem wendet, bis sie sich schließlich für jenen entscheidet.“¹² Die negative Konnotation, die in der Rezeption mit Dreieckskonstellationen verbunden wird¹³, zeigt sich auch in der „Einschätzung“ zum Drehbuch für *Groschen der Verzweiflung*:

Die uralte Geschichte wird in abgeschmackter Form aufgewärmt: Der korrekte Gerd ist treu und tüchtig, der Spion und Diversant Werner jedoch wird von Mariann geliebt und ist am Schluß gar nicht schlecht. (Er montiert die Sprengladung wieder ab).¹⁴

Derartigen negativen Bewertungen der Dreierkonstellation scheint u.a. ein Double Bind zu Grunde zu liegen, dem die Autorin unterworfen wurde. Einerseits sollten die Schriftsteller in den 50er und zu Beginn der 60er Jahre, um die klassische Formulierung Shdanows zu bemühen, „die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“¹⁵ zeigen, m.a.W. die nicht-existente, antizipierte Zukunft als bereits gegenwärtig darstellen und sich dabei auf den positiven

Strittmatter (1962: 38) festgestellt: „Dabei sind diese Fabeln scheinbar rein privater Natur und folgen altbekannten und bewährten Gesetzen. Liebesgeschichten, Verwicklungen, Verwirrungen, wie sie in vielen Büchern gestanden haben. Bei Brigitte Reimann und Karl-Heinz Jakobs die Entscheidung eines Mädchens zwischen zwei Männern.“

¹² Thöns fährt etwas später fort: „Die drei Helden bleiben starre Typisierungen: negativ, positiv und schwankend.“ Vgl. auch N.N. (1962: 36): „Aber mir schien, Brigitte Reimann habe bei Curt und Recha und dieser Dreiecks-Liebesgeschichte ein wenig zuviel des Guten getan [...]“

¹³ Damit kein zu negativer Eindruck hinsichtlich der Rezeption von *Ankunft im Alltag* in der DDR entsteht — das Buch wurde schließlich 1962 mit dem FDGB-Literaturpreis ausgezeichnet —, muss angemerkt werden, dass gerade die Rezension von Thöns eine Reihe von Gegenreaktionen auslöste, die die Autorin in Schutz nahmen. Die Debatte fand auf den Leserbriefseiten des *Sonntag* am 21.1., 11.2. und 18.3.1962 statt. An ihr beteiligte sich u.a. Anna Seghers mit einer Zuschrift, die am 21.1. veröffentlicht wurde.

¹⁴ BStU, ASt Magdeburg, AGI 77/59, Personalakte, Bl. 32.

¹⁵ Shdanow (1969: 351).

Helden stützen, was zwangsläufig zu schematischen Darstellungen führen musste. Andererseits ist es dieser Schematismus, den ein Teil der öffentlichen Rezeption in der DDR der Autorin zum Vorwurf machte. Dies zeigt sich auch im Außengutachten von Irene Kolbe (BArch DR1/5061, S. 59/60) zu *Die Geschwister*, in dem die Gutachterin der Verfasserin eine Schematisierung des Konflikts ihrer Heldin im Kombinat vorhält:

Es ist nichts dagegen zu sagen, wenn Gestalten als Repräsentanten bestimmter — positiver oder negativer — Erscheinungen aufgefaßt werden. Aber die Konzentrierung aller Fehler und Schwierigkeiten in einer Person vereinfacht das Problem doch zu sehr. Heiners wird entfernt, die fehlerlosen Genossen bleiben, und das Problem Karrierismus ist erledigt.¹⁶

Neben einem Unbehagen am scheinbaren Schematismus von Dreiecksbeziehungen mag die in der Regel isolierte Betrachtungsweise einzelner Texte Brigitte Reimanns mit dafür verantwortlich gewesen sein, dass das Durchgängige dieser Struktur nicht erkannt wurde. Werden einmal Texte im Zusammenhang betrachtet, fallen gemeinsame Strukturmerkmale eher ins Auge. So heißt es in Rüdiger Bernhards (1970: 23) Sammelbesprechung der Erzählungen Brigitte Reimanns:

Auffallend ist, [...] daß ihre eigentlichen Helden immer Frauen sind. Und trotz der unterschiedlichen Fabeln ist die Grundstruktur aller Erzählungen identisch. Diese Frauen [...] wachsen mit den Erlebnissen, die sie selbst provoziert haben. [...] Alle Frauengestalten, auch in den „Geschwistern“ und in „Ankunft im Alltag“, werden dabei vorwiegend nicht von gesellschaftlichen Erkenntnissen geleitet, sondern ihre Handlungen

¹⁶ Ohne Zweifel ist die Kritik zutreffend; doch was wäre geschehen, hätte der Text stärker den tatsächlichen Vorgängen im Kombinat „Schwarze Pumpe“ Rechnung getragen? Eine Antwort auf die eher rhetorische Frage lässt sich der Tagebucheintragung Brigitte Reimanns (1997: 305/306) vom 17.3.1963 entnehmen, wo sie die Reaktion der Kreisparteileitung auf den Vorabdruck aus *Die Geschwister* in der NDL wie folgt wiedergibt: „Alfred Burgmann ist bitterböse, weil er sich in meinem Parteisekretär Bergemann wiederfand. Ich begreife überhaupt nichts mehr. Es ist schon arg, seinem negativen Helden auf der Straße zu begegnen, aber wenn der positive Held auch noch sauer ist ... Jon hat es mir erklärt, B. hat menschliche Züge, sogar Schwächen, die ihn zwar dem Leser sympathisch, einer gestrengen Kreisleitung aber verdächtig machen. Wir hatten eine wilde Auseinandersetzung, d.h. wild wurde ich, als ich das dumme, oberflächliche Geschwätz hörte: es ist unanständig, den armen Siegrist (sie sprachen nur von S., statt von meiner literarischen Figur Heiners) moralisch kaputtzumachen, statt [...] ihn zu erziehen durch die Geschichte [...]; es wird nicht gezeigt, wie es im Kombinat vorangeht [...]— und dann der rote Läufer im Parteibüro, der große Schreibtisch — Diffamierung der Partei etc. [...] Und dann wurde ich [...] konkret, und ich sagte ihnen, wie ich die Geschichte hätte schreiben müssen, wenn ich mich an die nackte Wahrheit gehalten hätte: daß nicht die Genossen von der Kreisleitung uns geholfen haben, sondern der Genosse Strittmatter; daß ich heute nicht mehr im Kombinat (aber dafür im Zet) wäre, wenn es nach dem armen S. gegangen wäre, und daß sie alle, die hier herumsäßen, damals keinen Finger für uns gerührt haben, weil sie in einer ‚so diffizilen Angelegenheit nicht zu entscheiden wagten‘.“

resultieren aus emotionalen Gründen, anders gesagt: Alle Frauengestalten Brigitte Reimanns handeln aus Liebe.¹⁷

Doch dass die Frauengestalten in den von ihm besprochenen Texten immer zwischen zwei Männern stehen, ist auch Bernhardt nicht der Rede wert. Dass das Brudermotiv für die Texte Brigitte Reimanns von großer Wichtigkeit ist, fällt zwar Töpelmann¹⁸ auf, doch wird es nicht zu der Dreierkonstellation in Beziehung gesetzt, obwohl der Bruder in *Die Geschwister* direkter Teil des Dreiecks ist und in vielen anderen Texten das Vorbild für einen der beiden Liebhaber im Dreieck abgibt.

So führt auch die Zusammenschau nicht dazu, das Grundlegende der Dreiecks-konfiguration zu erkennen bzw. benennen. Statt zu fragen, warum sie die Prosa Brigitte Reimanns noch zu einem Zeitpunkt bestimmt, da die „Liebe im Dreieck“ immer mehr als triviales Schema gilt, wird diese Konstellation nicht oder nur in Umschreibungen benannt. Dies gilt nicht zuletzt für die Rezeption von *Franziska Linkerhand* in der DDR, die das Dreieck nicht sehen wollte, doch umso bemühter war, das im Text vorzufinden, was herkömmlicherweise mithilfe einer Dreiecksbeziehung transportiert werden sollte — den Entwicklungsroman. Die Erwartungshaltung zur Zeit der Arbeit an dem Roman war eindeutig. So heißt es im ersten der Gutachten¹⁹, die Günter Ebert — Literaturkritiker und Parteisekretär des Bezirksverbandes Neubrandenburg im Schriftstellerverband — zwischen 1969 und 1972 zu verschiedenen Stadien des Romans verfasste, über die „Fabel“ des Romans:

Die Entwicklung einer jungen Architektin, die sich lösen muß vom gestrigen Elternhaus, vom autoritären Lehrer, dem Professor Reger, einem berühmten Architekten, sie muß lösen den Bau einer neuen Stadt, Neustadt nämlich, ebenso, wie sie ihre Liebe finden muß. Ein Entwicklungsroman also [...].

Bereits vorliegende Kapitel stießen im Zusammenhang mit Vorabdrucken gerade unter diesem Aspekt auf Vorbehalte, wie die Frage von Klaus Höpcke (1964) an die Autorin zum ersten Kapitel²⁰ deutlich macht:

Ich habe die ersten 40 Manuskriptseiten Ihres Romans [...] gespannt und — wie ich gestehen muß — manchmal bestürzt gelesen. Ihrer Franziska, von der ich annehme, daß sie

¹⁷ Es wird sich zeigen, dass bei den Frauenfiguren Brigitte Reimanns gesellschaftliche Erkenntnisse und Liebe nicht voneinander zu trennen sind.

¹⁸ „[...] das dominierende Bruder-Motiv aus dieser Erzählung [*Die Geschwister*] hat denn auch in *Franziska Linkerhand* wieder eine wesentliche Funktion.“ (Töpelmann 1975: 145)

¹⁹ Es ist auf den 16.4.1969 datiert und findet sich wie auch die anderen Gutachten in der BRS 109. Auf Basis der Gutachten wurden Stipendien beim Schriftstellerverband für die inzwischen fast mittellose Autorin beantragt.

²⁰ Der Vorabdruck in derselben Nummer des ND beruht auf einer früheren Version dieses Kapitels, das später von der Autorin neu geschrieben wurde.

die Heldin des Romans wird, widerfährt in verschiedenen Situationen ihres jungen Lebens viel persönliches Mißgeschick. Sie erlebt die Beziehung zum anderen Geschlecht nicht als menschliches Glück. An der Seite eines Bekannten, dem sie zur Zufallsgefährtin wird, und zuvor in der Ehe mit einem Trinker, an die sich die junge Frau erinnert, als sie vom Scheidungsprozeß kommt, entdeckt die Franziska Ihres Romans auf den bisher vorliegenden Manuskriptseiten die Liebe nicht als Erfüllung. *Meine Frage an Sie, Brigitte Reimann: Worin besteht die künstlerische Absicht, die diesem Beginn Ihres Romans zugrunde liegt?*²¹

Auch ein Interview von Annemarie Auer mit Brigitte Reimann (1968: 4) enthält die kritisch gemeinte Feststellung, den vorliegenden 400 Seiten sei noch nicht anzusehen, worauf es mit Franziska Linkerhand hinaussolle. Doch nach dem postumen Erscheinen des Romans ist sich die öffentliche DDR-Rezeption erstaunlich einig, dass er eine deutliche Entwicklung aufzeige. Gerade Annemarie Auer (1974) ist es, die mit dem von ihr geprägten Begriff der „Überkreuzbewegung“²² den Entwicklungsroman rekonstruiert:

In einer durchgängigen „Anrede an Ben“ spult sich die Romanhandlung ab. [...] Indem sie [Brigitte Reimann] Anforderungen an ihn stellt, setzt sie auch Ben der Kritik aus, während sie die Gestalt des Ingenieurs so allmählich wie zielstrebig bereichert und aufwertet. Diese Überkreuzbewegung im Bewertungssystem des Romans hat ihm eine durchgängige Dialektik verliehen, welche seinen geistigen Horizont erweitert und ihm die Maße eines großen Gesellschaftsromans verleiht.²³

²¹ Meine Hervorhebungen. Der offenkundige Widerspruch zwischen den Intentionen des Fragenden und der Autorin ist auch Raddatz (1987: 377) aufgefallen, der die Entgegnungen Brigitte Reimanns wie folgt kommentiert: „Ihre Antworten lesen sich eher mokant, immer ausweichend und ganz offenbar das Gegenteil meined von dem, was der Gesprächspartner in seinen Fragen schon im vorhinein festlegen wollte [:]“.

²² Mit dem Begriff der „Überkreuzbewegung“ hat Auer allerdings nicht nur den Entwicklungsroman rekonstruiert, sondern — zumindest indirekt — auch die Existenz einer Dreierkonstellation eingeräumt. Den Begriff greift u.a. Plavius (1975: 146) auf, der folgendes zum Bauprinzip des Romans erklärt: „Da war ein Wunschbild zu entwerfen, ein Bild vom Menschen, das die Prinzipien des realen Humanismus zäh und leidenschaftlich behauptete, das aber diese Prinzipien zugleich an der Realität mißt und erprobt — eine Überkreuzbewegung, in der die Phantasie eine neue, menschliche Wirklichkeit hervorzubringen hilft und in der der reale Lebensprozeß dieses Ideal konkretisiert und befruchtet.“ Später gelangte die Überkreuzbewegung durch Knipp (1980: 514/515) auch in die bundesdeutsche Rezeption.

²³ Ihren Gesinnungswandel begründet Auer 1973 auf der ersten Seite in ihrem Gutachten zum Druckgenehmigungsverfahren mit den Veränderungen, die die Autorin später am Roman vorgenommen habe: „Gegenüber der Fassung von 1967/68, die ich kannte und deretwegen ich mit der Autorin ziemlich kritische Gespräche führte, (besonders die Gestalt des Schafheutlin betreffend), hat diese letztgültige ungemein gewonnen!“ Nur hat Brigitte Reimann die Kapitel, die Auer 1967 vorlagen, später nicht mehr überarbeitet. Auf S. 4 erläutert Auer ihre nunmehr positive Einschätzung auch damit, Reimann habe in den späteren Kapiteln die Position des Stadtarchitekten gestärkt: „Das eingangs vollständig widerwärtige Erscheinungsbild Schafheutlins ist ein Fehlgriff der Autorin, den man nur bedauern kann. Es war dazu angetan, die positive sozialistische Grundaussage des Romans

Die Entwicklung der Heldin hin zu einem wachsenden Verständnis des „realen Humanismus“ und damit ihres Vorgesetzten, des Stadtarchitekten Schafheutlin, betont auch Kaufmann (1976: 203), wenn er schreibt, mehr und mehr komme heraus, dass der Chef und seine AdjutantIn bei allem Streit dasselbe generelle Ziel haben. Franziska merke, dass er sich um die Sache müht und — nicht nur als befangener Verehrer, sondern auch als erfahrener Kollege, der Neustadt eine fähige Kollegin erhalten will — um sie wirbt. „Und sie beschließt, über das vorgesehene eine Jahr hinaus in Neustadt zu bleiben.“²⁴ Stellen im Text, die sich nicht mit einer derartigen Lesart vereinbaren lassen, werden kurzerhand damit erklärt, die Autorin habe aufgrund ihres frühen Todes den Text nicht mehr überarbeiten können: Zwar seien Brüche geblieben, die auf Kosten des Unabgeschlossenen gingen, doch störten sie nicht, meint Töpelmann (1975: 149)²⁵. Wo — im Gegensatz zu kritischen Stimmen anlässlich von Vorabdrucken — der Roman derart betont als Entwicklungsroman, als erneute *Ankunft im Alltag* gelesen wird, drängt sich die Frage auf, ob er es denn gewesen ist, oder ob nicht die öffentliche Rezeption in der DDR die Widersprüche aus ihm hinausgelesen hat, um den Text gegenüber den politischen Instanzen — und der Selbstzensur der Rezensenten — abzusichern und dem Lesepublikum einen Leitfaden an die Hand zu geben, wie es den Roman zu verstehen habe. Die Notwendigkeit einer

zunichte zu machen. Davon hat sie sich in den Diskussionen von 1967 überzeugen lassen und hat seither alles nur erdenkliche getan, um dieser wichtigen Gestalt Hintergrund, Schicksal, Entwicklung zu geben — sie menschlich annehmbar, ja fast sympathisch zu machen. Dadurch ist ein bedeutsames Stück sozialistischer Historie seit 1950 in den Roman einbezogen worden; er hat an Realismus entscheidend gewonnen.“ Eine Kopie des Gutachtens befindet sich in der Brigitte-Reimann-Sammlung.

²⁴ Ähnlich äußert sich Töpelmann (1975: 150): „Franziska stellt sich in die Spanne zwischen Realem und Idealem und versucht, möglichst viel real zu machen: für die Bewohner der Städte und für sich selbst, für ihre Arbeit. Auch das versteht sie im Verlauf ihres Neustadt-Jahres genauer: in der Auseinandersetzung mit ihrem Vorgesetzten Schafheutlin, den sie ein wenig mitreißt und der sie ein wenig dämmt, durch die Erfahrung der trostlosen ‚Wohnzellen‘ in der neuen Stadt und der Schicksale, die mit ihnen verbunden sind. Wenn sie sich entschließt, aus dem ‚Wartesaal‘ des Gästehauses in eine eigene Wohnung zu ziehen, dann deshalb, weil sie dazugehören will, weil sie erkannt hat, daß sie mit den Menschen leben muß, für die sie arbeitet.“ Ebenso Hähnel (1987: 336). Lediglich Schlenstedt (1979: 242) verzichtet darauf, die Widersprüche des Textes in einer „durchgängigen Dialektik“ aufzulösen: „In der Bilanz hält die Heldin fest an dem Doppelprogramm des Willens zu einer schöpferischen Selbstverwirklichung, die sich in anonymer ‚Fließbandarbeit‘ bloßer Ausführungsarbeiten nicht erfüllen kann, und an dem Wunsch, am Bau von Voraussetzungen menschlichen Zusammenlebens mitzuwirken [...]“

²⁵ Auch Auer erklärt in ihrem Gutachten wiederholt Widersprüche zum Entwicklungsroman mit dem frühen Tod der Autorin, so z.B. auf S. 5: „Hier noch Stimmigkeit hineinzubringen, war Brigitte Reimann nicht mehr vergönnt.“ Auf S. 8 heißt es: „Leider blieb der Begabung Brigitte Reimanns nicht mehr die Zeit, solche Reste einer unausgorenen Erzählhaltung zu überwinden.“

derartigen Lesehilfe hatte jedenfalls Auer bereits in ihrem Gutachten auf S. 2 festgestellt:

*Ein kluger und offener Kommentar*²⁶ sollte in dieser Hinsicht dafür sorgen, daß die politisch-menschliche Kritik, die Brigitte Reimann mehrerorts ausspricht, im Sinne sozialistischer Demokratie verstanden werden kann und nicht als lediglich negativ mißdeutet wird. Der Gesamtverlauf des Romans, insbesondere die gegenläufige Bewegung Ben - Schafheitlin, welche das Bewertungssystem der Autorin bekundet und dem Roman eine tiefe und wahre gesellschaftliche Dialektik verleiht, gibt uns das Recht, auch ziemlich scharfe kritische Auslassungen so positiv zu deuten, wie sie zweifellos seitens der Autorin gemeint waren!

Die Versuche, mittels der öffentlichen Rezeption gewaltsam den Entwicklungsroman da zu rekonstruieren, wo er offenkundig so nicht mehr existiert, wirft ein neues Licht auf die fehlende Bereitschaft, die Dreierkonfiguration als grundlegendes Strukturelement der Prosa Brigitte Reimanns zu sehen. Weniger ist es das Unbehagen am Schematischen der *Liebe im Dreieck* als vielmehr, dass in den Texten der Autorin immer wieder von diesem Grundmuster des Erziehungsromans abgewichen wird, das Bock (1980: 132) in dessen trivialisierter Form wie folgt zusammenfasst: „Bös‘ stört aufkeimende Liebe zwischen ‚Gut (fest)‘ und ‚Gut (schwankend)‘, wird entlarvt, ‚Gut (schwankend)‘ wandelt sich endgültig Richtung ‚gut‘ durch Liebe von ‚Gut (fest)‘, Happy-end [...]“²⁷ Bereits die „Einschätzung“ des Drehbuchs zu *Groschen der Verzweiflung* hatte deutlich gemacht, dass es die „Fehlbesetzung“ der Rollen im Dreieck war, was den anonymen Schreiber störte: Mariann liebt den „Spion“ und „Diversanten“ Werner statt des „korrekten“, „treuen“ und „tüchtigen“ Gerd, der zwar „[...] als untadeliger, Tag und Nacht studierender [...]“, aber doch leider auch als „[...] in seiner Geradlinigkeit langweiliger junger Mann erkennbar [...]“ wird²⁸. Auch die negativen Kritiken zu *Ankunft im Alltag* geben zu verstehen, dass sich die Rezensenten eher an Unstimmigkeiten innerhalb des Schemas störten. So kritisiert Thöns (1962) das Gewaltsame des Schlusses, der Wandlungen setze statt sie zu entwickeln — und das erst sehr spät, so dass von einem Entwicklungsroman für ihn nicht die Rede sein kann:

²⁶ Hervorhebung von A. Auer.

²⁷ Die Bedeutung der Darstellung derartiger Entwicklungen hatte bereits Lukács (1955: 45) betont. „Der sozialistische Realismus stellt sich als Grundaufgabe die Gestaltung des Entstehens und des Wachstums des neuen Menschen. [...] Fertige Vorbilder nützen den kämpfenden und ringenden Menschen relativ wenig. Eine wirkliche Hilfe, eine wirkliche Förderung bietet ihnen das Erlebnis, wie diese vorbildlichen Helden aus zurückgebliebenen Bauern, aus verkommenen Besprisoni usw. zu diesen vorbildlichen Helden geworden sind [...]“

²⁸ BStU, ASt Magdeburg, AGI 77/59, Personalakte, Bl. 32.

Recha schwankt bis zur 250. Seite. Sie schwankt dann so gut, daß man es ihr gar nicht mehr glauben will, als sie plötzlich damit aufhört. [...] Das soll nicht heißen, daß Wandlungen nicht versucht würden.²⁹ Aber es bleibt bei Determiniertheiten, ausgelöst durch Episoden, denen man eine solche erzieherische Wirkung absprechen möchte.

Auch Ebert (1962) missfällt, dass Recha sich erst so spät für „Gut“ entscheidet: „Es ist unglaublich, daß eine wie Recha, bei aller Verblendung, sich so lange und immer wieder von Curt einfädeln läßt.“ Ferner stößt sich Ebert daran, dass die Position „Böse“ vom Sohn eines Altkommunisten besetzt wird:

Sein Vater ist ein alter Kommunist, ein verdienter Genosse. Doch bei der Erziehung seines Sohnes hat er völlig versagt. In Curt führt uns die Autorin eigentlich das miese Produkt einer spießbürgerlichen Erziehung vor. So etwas soll es geben. Hier aber urteilt und verurteilt Brigitte Reimann ohne gründliche Kenntnis aller Faktoren. Diesen harten Widerspruch zwischen politischen Verdiensten und privatem Versagen kann man nicht derart verkürzt mitteilen.

Bereits Günter Caspar, Lektor Brigitte Reimanns beim Aufbau-Verlag, hatte seiner Autorin zum Vorwurf gemacht, sie verteile „Gut“ und „Böse“ falsch, wenn sie den eher negativen Helden ihres Romans *Zehn Jahre nach einem Tod* zu ihrem eigenen Sprachrohr mache³⁰. Derartige „Fehlbesetzungen“ der Positionen im Dreieck waren der Rezeption in der DDR immer wieder aufgefallen. Wie die Wortwahl „eifersuchtsgeplagte, späte Neigung“ bei Dohms' (1957: 146) Rezension zu *Kinder von Hellas* zeigt, muss ihn gestört haben, dass „Gut“, der — dem Schema zufolge — als Partisanenführer sexuellen Reizen widerstehen sollte, sich in die Heldin verliebt. Der tragische, im Verrat endende Versuch, der seelischen Bedrängnis zu entfliehen, werde, so Dohms (1957: 146), ergänzend dadurch motiviert, dass der Kommandeur der Einheit eine eifersuchtsgeplagte späte Neigung zu dem Mädchen Helena gefasst habe; sie hindere ihn, zum Kameraden und Helfer der beiden zu werden, und sie sei für Costas ein Grund mehr, mit Helena die Einheit zu verlassen. Dieses Unbehagen mag den Rezensenten dazu gebracht haben, die Dreierkonstellation aus seiner Lesart auszublenden, da sie bereits von ihrer Struktur her erotische Spannungen nach zwei Seiten hin erforderlich macht. Die Erotisierung von Beziehungen hatte auch Annemarie Auer auf S. 6 in ihrem Verlagsgutachten zu *Franziska Linkerhand* aus der Retrospektive noch einmal der Autorin zum Vorwurf gemacht:

Es fand eine durchgängige Erotisierung statt. Das wäre an sich kein Fehler, wenn das thematisch gemeint gewesen wäre. Doch tritt die durchgängig physisch-intime Auffassung von Beziehungen häufig nur austauschweise und stellvertretend dort auf, wo nach der

²⁹ Zum richtigen Entwicklungsroman gehört es, dass sich „Schwankend“ *eindeutig* für „Gut“ entscheidet. Dies wird deutlich am Beispiel eines Klappentextes, aus dem Bock (1980: 129) zitiert: „Dieser innere Zwiespalt wirkt sich auf Kattners ganzes Verhalten aus und wird erst gelöst, als er sich klar für eine der beiden Frauen entscheidet.“

³⁰ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 4.4.3.

Konzeption und Motivstruktur der betr. Erzählung zwar dringende und wesentliche Beziehungen, jedoch mehr sachlich-neutraler Art gemeint sein sollten [...]. Trotz vorzüglicher Milieukenntnisse und wirklich vorbildlichen Sachstudiums vermochte es Brigitte Reimann nicht, wesentliche und wichtige Gefühle außerhalb der erotischen Sphäre stimmig in ihren konkreten Bezug zu setzen. Die durchgängige Intimisierung oder Erotisierung hatte den Nachteil, daß sie das ursprünglich angepeilte Beobachtungsfeld auf einen viel engeren Bereich einschränkte.³¹

Warum in der DDR-eigenen Lesart von *Die Geschwister* die Dreier- auf eine Zweierkonstellation reduziert wurde, geht am deutlichsten aus der Rezension Günter Eberts (1963) hervor. Denn wenn eine Dreiecksbeziehung immer eine erotische Komponente enthält und wenn der Bruder der Heldin eine der Figuren im Dreieck ist, so wird die Geschwisterliebe inzestuös — eine weitere „Fehlbesetzung“: Die geschwisterliche Liebe werde bis in die einzelnen Fasern bloßgelegt, schreibt Ebert. Einen großen Teil ihrer Gestaltungskraft lege die Autorin in diese Szenen, die sie psychologisch bis an die Grenze und bis über die Grenze des Möglichen zu vertiefen suche, eine Geschwisterliebe, die nahezu erotischen Charakter gewinne. Daran schließt der Rezensent die Frage an, ob solche Liebe nicht eher dem Freund, dem Geliebten gehöre. Dort aber, in den Beziehungen Elisabeths zu Joachim, sei die Erzählerin nicht annähernd so ausführlich³².

³¹ Die Erotisierung der Beziehungen der Protagonistin hat auch andere Rezensenten in der DDR gestört, ja geradezu verunsichert. So heißt es bei Thöns (1962): „Rechas Schwanken ist ja nicht die Suche nach ‚ihrem Typ‘. Was sie macht, ist ‚Heranschmeißen‘. [...] Man bekommt direkt Angst [!], einmal so einer zu begegnen. Nur, daß sich solche Mädchen im Hausflur nicht nur küssen lassen.“ Wie Frieda Rösler (1962), Mitglied eines Leseraktivs, schreibt, gehörte es sich eigentlich für ein „ordentliches“ Mädchen wie Recha nicht, allein mit Curt in den Wald zu gehen: „Außerdem können sich unsere jungen Aktivmitglieder nicht vorstellen, daß ein Mädchen wie Recha sich auf das Abenteuer im Walde einläßt.“

³² Sicherlich ist der Rezeption das Inzestuöse aufgefallen, es wurde nur nicht ausgesprochen. Das Gutachten von Auer zu *Franziska Linkerhand* ist daher so interessant, dass dort explizit gesagt wird, was in Publikationen verschwiegen bzw. umschrieben wurde. Auers Vorbehalte gegen das Inzest-Motiv werden gerade in den Worten deutlich, mit denen sie diese auf S. 6 von sich weist: „Der Einwand betrifft nicht das Großer-Bruder-Motiv, von dem Br. Reimann lebenslang nicht loskam, und das Lesern von empfindlicher ausgebildetem Geschmack zuweilen Peinlichkeit bereitet haben mag. Nicht das — wenn auch leicht inzestuös getönte — Motiv als solches war peinlich. Erst die unausgegorene Behandlungsart machte es dazu.“ Hähnel (1987: 347) scheint das Inzestuöse in *Die Geschwister* bemerkt zu haben, ohne es jedoch direkt auszusprechen: „Elisabeth ist aus zwei Gründen von Ulis Absicht betroffen. Sie liebt ihren Bruder in besonderem Maße, und sie hat andererseits eine enge emotionale Bindung zu diesem Staat.“ Bemerkte hat das Inzestuöse auf alle Fälle Günter de Bruyn (1965), dessen Parodie *Elisabeth und die Liebe* wie folgt endet: „Plötzlich breitete sich über Ulis Gesicht die Heiterkeit eines Sonnenflecks auf dem Waldboden. [...] Mit einer leichten, schnellen, geübten Bewegung legte er mir den Arm um die Hüfte, die mein glatter, seidiger Rock wie eine zweite Haut umspannte. Wir blickten uns an, und für eine Sekunde schmolz mir die Welt zusammen in den hellbraunen, rostfarbenen, gefleckten Augen. Wir gingen zur Tür. Den klugen,

Ist erst einmal die Dreier- zu einer Zweierkonfiguration verkürzt, kann auch nicht mehr gesehen werden, dass die Heldin die Mittelfigur ist, die zwischen zwei Polen schwankt. Diese Tendenz zu reduzierender Lesart kann sich auf die Erzählweise des Textes stützen, die aufgrund der Rückblendentechnik das, was chronologisch fast am Ende der Handlung steht — die Information des Geliebten und Werkdirektors Steinbrink über die Fluchtabsichten des Bruders —, an den Beginn des Textes stellt. Entsprechend findet Bernhardt (1970: 23) besonders erwähnenswert, dass die weibliche Hauptgestalt ihre Entscheidung bereits getroffen habe. Am Beginn der Erzählung habe sie ihr Bekenntnis zur DDR hinter sich. Zum ersten Mal werde hier die Entscheidung einer Frauengestalt Brigitte Reimanns Grundlage für die Entscheidung anderer Menschen. Kann aber das Schwankende in der Haltung Elisabeths nicht mehr gesehen werden, so kann sich die DDR-eigene Rezeption nur noch darüber wundern, dass diese lediglich stereotype³³ bzw. überhaupt keine Argumente gegen ihren Bruder hat. Noch mehr — eine weitere Fehlbesetzung — musste es dabei verwundern, dass die Autorin auch dem Genossen Steinbrink keine überzeugenden Argumente in den Mund zu legen vermochte. So schreibt Töpelmann (1963: 197):

Überall da jedoch, wo Elisabeth Uli mit Argumenten umstimmen will, wird sie platt. Das weiß auch Brigitte Reimann. Sie läßt Elisabeths „schlichte Argumente“ auch von Uli zurückweisen: „Geschenkt Betsy! Das kenne ich noch aus den Gewi-Stunden.“ Aber die besseren Argumente, die die gefühlsmäßige Grundlage festigen und vertiefen könnten, fehlen, und die Figur Joachims, durch die Elisabeth relativiert und ergänzt werden könnte, gibt das nicht her.³⁴

Nicht nur für die DDR, auch für die alte Bundesrepublik und später für die gesamtdeutsche Rezeption nach der Wende lässt sich der Befund erheben, dass das durchgehende Strukturelement der Dreiecksbeziehungen in den Texten

verlässlichen Kopf zu Heiners zurückgewandt, sagte mein Bruder Uli: ‚Aber wir sind doch Geschwister!‘ Heiners erstarrte beschämt. ‚Wer konnte das ahnen!‘ stammelte er. Bei allen anderen breitete sich Befremden aus, bei allen ...“ Die beiden letzten Sätze fehlen in der späteren Version der Parodie in de Bruyn (1966).

³³ So heißt es im Außengutachten von Irene Kolbe (BArch DR1/5061, S. 61): „Die langen Diskussionen Elisabeths mit ihren beiden Brüdern, in denen sie viele Argumente aufzählt und zum Schluß — bei beiden — bei der Stipendienfrage landet, zeigen, wie wenig mit solchen theoretischen Überlegungen getan ist.“

³⁴ Ähnlich argumentiert Witczak (1967: 23): „Sie [Elisabeth] vermag nur, den Fehler Ulis zu erkennen; ihn von der Richtigkeit ihrer Denkweise zu überzeugen, das vermag sie nicht. An dieser Aufgabe scheitert sie. Da sie das spürt, holt sie Joachim. Dadurch wird die Größe der Aufgabe, vor die sich Joachim gestellt sieht, dem Leser deutlicher. Er löst diese — und der Leser muß es glauben. [...] Das aber, was Uli überzeugt, erfahren wir nicht. Hier hätte die Argumentation Joachims die Schwäche der Erzählung in der Wirkung auf den Leser ausgleichen können.“

Brigitte Reimanns nicht gesehen wurde³⁵. Dies liegt zunächst daran, dass — was bereits für die Rezeption in der DDR gegolten hatte — auch dort die literarische Produktion Reimanns kaum im Zusammenhang betrachtet wird. Von den neun Beiträgern, die sich auf dem Brigitte-Reimann-Symposium 1998³⁶ mit den Prosatexten befassten, waren lediglich drei bemüht, verbindende Elemente aufzuspüren, fünf Vorträge beschäftigten sich ausschließlich mit *Franziska Linkerhand*.

Als Ursache für das geringe Interesse an einer Zusammenschau des erzählerischen Werks Brigitte Reimanns ist zunächst eine Grundvoraussetzung der Beschäftigung mit DDR-Literatur zu nennen, derzufolge ästhetisch interessante Texte erst ab Beginn der 70er Jahre erschienen. Diese Grundannahme, die die Rezeption in Ost und West verbindet und auch für die betroffenen Autoren selbst gilt, entwertet die literarische Produktion einer Autorin, die bereits 1973 starb, und lässt als ernstzunehmenden Text allenfalls *Franziska Linkerhand* zu. In der Literaturgeschichtsschreibung wird auf *Ankunft im Alltag* eingegangen, doch geschieht dies kaum aus Interesse an dem Text. Es geht vielmehr um die Erzählung als typisches Produkt einer Richtung in der DDR-Literatur, der „Ankunftsliteratur“³⁷. Entsprechend nähert sich der Betrachter dem Text mit dem Blick von oben und identifiziert das vorgefundene Dreieck unbesehen mit dem Schema wie z.B. Emmerich (1996: 145), der vom „Liebeskonflikt in der altbekannten Dreierkonstellation“ schreibt. Die Behandlung Brigitte Reimanns in der neueren Literaturgeschichtsschreibung entspricht weitgehend dem Befund der Brigitte-Reimann-Konferenz von 1998: *Franziska Linkerhand* wird behandelt, auf *Ankunft im Alltag* wird eingegangen, *Die Geschwister* werden lediglich genannt, alle weiteren Texte bleiben unerwähnt.

Zwar führte die westdeutsche Frauenbewegung zu einem wachsenden Interesse an Autorinnen auch aus der DDR, doch wurde in ihren Texten vor allem das Neue, das Streben nach Selbstverwirklichung und damit der Bruch mit den Traditionen eines sozialistischen Realismus gesehen, mit dem die früheren Texte Brigitte Reimanns unbesehen identifiziert wurden. Einmal mehr wurde fast ausschließlich *Franziska Linkerhand* behandelt. Wo Parallelen gesucht wurden, geschah dies weitgehend im Verhältnis zu Texten anderer Autorinnen — Christa Wolf, Gerti Tetzner und Irmtraud Morgner, die ungefähr zeitgleich erschienen. Doch waren diese scheinbaren Parallelen eher geeignet, den Blick auf Typisches im Werk Brigitte Reimanns zu verstellen, wie sich gerade an Hausers (1994) Zusammenschau von *Franziska Linkerhand* und *Karen W.* von Gerti Tetzner zeigt. Einerseits veranlassen die offenkundigen Differenzen zwischen beiden

³⁵ Eine wichtige Ausnahme bilden hier die Arbeiten von Mittman (1995, 1998), die immer wieder auf die Bedeutung von Kontinuität im Werk Brigitte Reimanns verweist. Nur steht Mittman — nicht nur geographisch — außerhalb des deutschen Diskurses.

³⁶ Vergleiche dazu Bircken / Hampel (1998).

³⁷ Vgl. dazu Barner (1994: 517/518) und Emmerich (1996: 145).

Texten die Verfasserin, sich weit stärker auf Tetzner — wo sich eher Belege für ihre Grundannahme finden lassen — als auf Reimann zu beziehen, was sie andererseits nicht daran hindert, im Fazit beide Texte doch in eins zu setzen — zu Unrecht, wie sich zeigen wird:

Karen W. [...] und auch *Franziska Linkerhand* [...] artikulieren auf unterschiedliche Weise das mühsame, aber lustvolle Unterfangen, sich mit den gesellschaftlich beschnittenen, traditionellen Frauenformen zu identifizieren. In einer Gesellschaft, die die Gleichheit der Geschlechter vorsieht und in der der Zugang zur Praxis der Erwerbsarbeit für Frauen zunehmend realisiert wird, kann die Unterwerfung unter den Mann für die Frau zur Differenzierungsfunktion werden. Der offiziellen Gleichheit wird die individuell hergestellte geschlechtliche Ungleichheit gegenübergestellt. Der Widerstand gegen das Staatsmodell gerät zum individuellen Unterordnungsmechanismus: statt dem Staat wird sich — widerständig — dem Mann unterworfen und dies als „eigentliche“ weibliche Identität *gefunden* (*Karen W.*).³⁸

Das Verfahren Hausers, *Karen W.* und *Franziska Linkerhand* in eins zu setzen, verdeutlicht ein weiteres Dilemma der westdeutschen bzw. gesamtdeutschen Beschäftigung mit dem literarischen Werk Brigitte Reimanns: Sie übernimmt uneingestanden Muster und Verfahren, die die öffentliche Rezeption in der DDR geprägt hatten. So geht die gemeinsame Betrachtung beider Texte auf Kaufmann (1976) zurück, sie wurde in der DDR zumindest von Püschel (1980) übernommen, in der Bundesrepublik u.a. von Schmitz (1983) und Hilzinger (1985). Der westlichen Rezeption geht es hier wie dem malenden Abiturienten Nikolaus Sparschuh aus *Ankunft im Alltag*, der das Kombinat „Schwarze Pumpe“ so sieht, wie es ihm zuvor in einem Film gezeigt worden war:

[...] Nikolaus [...] war fast töricht vor Ergriffenheit, denn nun endlich durfte er die Bilder jenes Films suchen und seine Farben [...] ... Dies ist die neue Romantik, dachte er überschwenglich, und ich wußte, daß ich sie wiederfinden würde. Dies ist die Poesie der Technik, und der Film hat mich nicht betrogen. (AA 35)

Die — trügerische — Prägung durch Vor-Bilder zeigt sich auch da, wo Hilzinger (1985: 113) in der Bruderliebe Parallelen zu früheren Prosatexten Reimanns erkennt, diese in der Analyse aber umgehend entsprechend dem Kaufmannschen Erklärungsmodell von inzestuösen Zügen reinigt, wenn sie schreibt, dass sich für Franziska der liebenswerte Mann am vollkommensten in einer Gestalt verkörpere, die als Sexualpartner nicht in Betracht komme; nämlich in ihrem Bruder Wilhelm, zu dem sich das kleine Mädchen geflüchtet habe, der sie ritterlich beschützt habe und mit dem sie auf dem Bett hocken und kameradschaftlich plaudern konnte³⁹.

³⁸ Hauser (1994: 235). An dem Zitat wird deutlich, wie sich die Verfasserin am entscheidenden Punkt ausschließlich auf *Karen W.* bezieht.

³⁹ Hilzinger zitiert hier Kaufmann (1976: 198). Dies macht die Verfasserin öfter, ohne es jedoch immer als Zitat auszuweisen. So schreibt Hilzinger (1985: 119): „Insbesondere dem letzten Drittel des Textes — etwa ab dem 11. Kapitel — ist anzumerken, daß Brigitte

Übernommen wird schließlich auch der Versuch, *Franziska Linkerhand* als Entwicklungsroman, als eine erneute *Ankunft im Alltag* zu lesen⁴⁰, so bei Knipp (1980: 480), der die thematische Struktur des Romans ähnlich der von *Ankunft im Alltag* findet. Auch im Roman gehe es um ein Ankommen, einen Vorgang der Eingliederung, des Einpassens. Ebenso wie die drei jugendlichen Helden Recha, Nikolaus und Curt nach dem Abitur in der materiellen Produktion ein neues Wirklichkeitsverhältnis finden müssten, stehe Franziska Linkerhand vor der Aufgabe, sich nach ihrer Ausbildung in der Arbeitssphäre zu bewähren. Auch Hilzinger (1985: 108) rekonstruiert *Franziska Linkerhand* als Entwicklungsroman, wenn sie schreibt, dass Franziska in Neustadt ihre jahrelang zersplitterte Energie gebündelt auf ein einziges Ziel richte und in heftigen Auseinandersetzungen mit ihrem Chef Schafheutlin lerne, dass das Bauwesen ein Industriezweig wie jeder andere sei, vernünftig, ohne Mythos⁴¹. Eine optimistische Ankunft der Heldin im Alltag findet sich auch bei Hauser (1994: 239), für die von der Protagonistin an der Zukunft im ganz praktischen Sinne als Architektin gebaut werde. Zukunft sei konkret und könne verbessert werden⁴².

Reimann die Anlage zu verändern suchte, nach der sie jahrelang gearbeitet hatte.“ Dasselbe Argument findet sich beinahe Wort für Wort schon bei Kaufmann (1976: 195). Auch die Kaufmannsche (1976: 202) Behauptung, Reimann habe es ursprünglich stärker auf die Betonung der Antithesen angelegt, findet sich fast wörtlich — erneut ohne Quellenangaben — bei Hilzinger (1985: 119) wieder.

⁴⁰ Siehe hierzu Mittman (1995: 271): „In the twenty years since the novel’s publication, literary critics have focused on the struggles that arise between Franziska Linkerhand and her environment as she attempts to make her architectural dreams reality. These readers speak of the clash between ideals and reality, of the individual’s search of fulfillment and integration in society (leaning on the model of the Bildungsroman which predominated in GDR literature of the 1950s and 1960s), and they speak of disillusionment that is tempered by the protagonist’s unfailing optimism and faith in a socialist future. Ironically, these readings, largely by western critics, pull the work inside the parameters of a formulaic socialist realism, as if *Franziska Linkerhand* were but a lengthier version of *Ankunft im Alltag*.“

⁴¹ Es muss hinzugefügt werden, dass Hilzinger sich zu diesem Punkt widersprüchlich äußert. So heißt es ein paar Seiten zuvor (Hilzinger 1985: 105): „In verschiedener Hinsicht steht Franziska ‚dazwischen‘, in einem Aufbruch ohne Ankunft: zwischen Kindheit und dem Leben als erwachsene Frau, zwischen eigenen Vorstellungen von sich selbst und Rollenerwartungen; zwischen den Klassen und nicht zuletzt zwischen der faschistischen und der Kriegsvergangenheit und dem neuen Leben.“

⁴² Entfiel die Vorprägung durch in der DDR kanonisierte Lesarten, war es der bundesdeutschen Rezeption leichter, Widersprüche des Textes zu benennen und so — wie z.B. Jäger (1975) — den behaupteten Entwicklungsroman zu hinterfragen: „Da heißt es, daß es die kluge Synthese zwischen dem Notwendigen und dem Schönen geben müsse. Aber wann und wo? Wenn doch auch gilt, was im 3. Kapitel steht: ‚Wir haben gelernt, den Mund zu halten, keine unbequemen Fragen zu stellen, einflußreiche Leute nicht anzugreifen, wir sind ein bißchen unzufrieden, ein bißchen unehrlich, ein bißchen verkrüppelt, sonst ist alles in Ordnung.‘“ Das Weiterbestehen von Widersprüchen betont auch Schmitz-Köster (1989: 59): „Zwar ist auch sie [Franziska] Anpassungsprozessen

6.2. Bewegungsgesetze des Dreiecks

Während sich die bisherige Rezeption weitgehend dem Blick auf Kontinuitäten im literarischen Gesamtwerk Brigitte Reimanns verweigert hat, soll im Folgenden die Analyse der Dreierkonfiguration als durchgehendem Strukturelement im Mittelpunkt des Interesses stehen. Wenn die „Liebe im Dreieck“ noch zu einem Zeitpunkt die literarische Produktion der Autorin bestimmt, wo dies der DDR-Literaturkritik bereits als schematisch und trivial gilt, wenn die DDR-Kritik sich andererseits eher an Abweichungen vom Schema als an dessen Wiederholung zu stoßen scheint, verweist dies darauf, dass gerade in den triangulären Konfigurationen etwas den Texten der Autorin Brigitte Reimann Eigenes aufgehoben ist⁴³, das bei aller Entsprechung den gesellschaftlichen Vorgaben zugleich widerspricht, was einem Blick von oben entgehen muss, der schon immer weiß, welchen politischen Zielen eine derartige Konstellation zu dienen hat.

Es wird darum gehen, in einem Blick von unten, ausgehend vom literarischen Text, das Dreieck vom Kopf auf die Füße, von der Spitze auf die Basis zu stellen. Dabei wird — ohne Unterschiede zwischen den jeweiligen Texten übersehen zu wollen — das erzählerische Werk Brigitte Reimanns als ein Intertext gelesen, um so den Entwicklungsroman aufbrechen zu können, der zumindest in der DDR-Rezeption der Lesart nicht nur einzelner Texte, sondern des gesamten literarischen Werks unterlegt wurde.

Auch wenn es im Folgenden um die Liebe der jeweiligen Protagonistin zu zwei Männern geht, nimmt die Analyse ihren Ausgang bei einem anderen Dreieck, der heiligen Familie und dabei deren einzigem weiblichen Mitglied, der Madonna, der Mutter Gottes.

unterworfen, aber ihre Grundhaltung ‚alles zu wollen, alles sofort zu wollen‘ bleibt ungebrochen.“ Ähnlich auch Emmerich (1996: 300).

⁴³ Das Eigene der triangulären Konstruktionen Brigitte Reimanns wird auch deutlich, wenn man die Figurenzeichnung in *Ankunft im Alltag* vergleicht mit der in der Filmskizze *Zwischenstation Abenteuer*, der eine ähnliche Rahmenhandlung zu Grunde liegt. Die Filmskizze (BRS 862, *Schriftverkehr 1952-1959*) wurde von Brigitte Reimann und Siegfried Pischmann gemeinsam verfasst und am 20.5.1958 an die DEFA gesandt. In dieser frühen Skizze werden die drei Abiturienten im Dreieck wie folgt charakterisiert: „Martin Schelle aus Görlitz, Sohn eines Textilingenieurs, ist ein gescheiter, redegewandter Bursche, ideologisch versiert; er hat etwas von einem Blender, und seine Beweggründe für den Arbeitseinsatz sind vorwiegend opportunistischer Natur. Ruth Siebenhaar wurde in einem thüringischen Oberschul-Internat erzogen, ihre Eltern sind im Krieg umgekommen. Sie ist kühl, verschlossen, sehr selbständig und die politisch Reifste unter den dreien; sie kommt aus echtem Pflichtbewußtsein. Nickel Sparschuh ist Magdeburger, sein Vater arbeitet als Buchdrucker. Dieser Junge, von grüblerischer Zielstrebigkeit, zeichnet sich durch lebenswürdige Pedanterie und linkisch eifrige Hilfsbereitschaft aus; seine Handlungen sind gefühlsbestimmt. Da seine Begeisterung für die gute Sache allzusehr mit romantischen Vorstellungen verbrämt ist, fällt es ihm ungleich schwerer als den anderen, sich zurechtzufinden.“

6.2.1. Töchter, Mütter und Madonnen

In *Franziska Linkerhand* versucht der Vater der Protagonistin bei Kriegsende, die mittelalterliche Statue einer Mater dolorosa vor der Plünderung durch sowjetische Soldaten zu retten, wobei ihn der Gedanke mit panischer Angst erfüllt, er müsse das kostbare Figürchen in den rohen Händen eines Soldaten sehen, der außerstande wäre, den Faltenwurf eines blauen Mantels zu würdigen, die schmerzliche Biegung des Halses, die sanfte Einfalt im himmelwärts gewandten Antlitz unter der mittelalterlichen Schabe (FL 13). Dass der Rettungsversuch scheitert, scheint der jungen Franziska kaum nahe zu gehen; kein Verständnis bringt sie auf für die Trauer insbesondere des Vaters über diesen Verlust: „Sie heult, und er hat sich eingeriegelt. Sie haben ihm die Madonna geklaut [...]“, teilt sie lakonisch ihrem Bruder Wilhelm mit (FL 28).

Ein weiteres Mal begegnet der Leser dieser Madonna in dem Typoskript zu *Die Denunziantin*, wo sie einen Ehrenplatz auf dem Schreibtisch der Heldin einnimmt. Anstatt eines Fotos der Mutter steht sie direkt neben einem Bild des als Widerstandskämpfers hingerichteten Vaters⁴⁴.

Folgen wir u.a. Simone de Beauvoir⁴⁵ (1968: 181ff.), wird Maria im Muttergotteskult zur gebenedeiten Heiligen durch den Verzicht auf ein eigenes und die Anerkennung des männlichen Subjekts des Begehrens⁴⁶. Dies manifestiert sich darin, dass die Mutter vor ihrem Sohn niederkniet. Da Maria ihre Unterwerfung als Mutter vollzogen hat, wird die Frau auch zuerst als Mutter geliebt und verehrt.

⁴⁴ „Zwischen aufgeschlagenen Büchern, verstreuten Papieren und Heften, neben dem kleinen schwarzen Porzellanelefanten, den sie nach dem Kiplingschen Vorbilde ‚kala nag‘ — ‚schwarze Schlange‘ — getauft hatte, wuchsen steil aufstrebend aus rot und blau fließenden Gewändern zartes Gesicht und betende Hände einer alten holzgeschnitzten Madonna, lächelten neben einer bemalten Glasschale schwarze Augen in einem noch jungen Männergesicht, in dem unter der ebenmäßigen Adlernase [...] der schmale Mund wie ein Schlußstrich stand.“ (D1: 20)

⁴⁵ Der Verweis auf de Beauvoir bietet sich auch daher an, dass *Das andere Geschlecht* großen Eindruck auf Brigitte Reimann gemacht hatte. So schreibt sie am 28.8.1963 an Wolfgang Schreyer (BRS 1): „Übrigens mußt du unbedingt ‚Das andere Geschlecht‘ lesen. Das Buch hat mir die Augen geöffnet über mein erotisches und mein geistiges Ich und über die Lasten meines Weibtums, und seitdem wanke ich, Flüche gegen die Männer auf den Lippen, beständig auf der Grenze des Zusammenbruchs. [...] In der Tat ist es [...] eines der aufregendsten Bücher, die ich in den letzten Jahren gelesen habe [...].“ Siehe auch den Tagebucheintrag vom 16.8.1963 in Reimann (1997: 336). Der Eindruck, den *Das andere Geschlecht* auf die Autorin gemacht hat, lässt sich anhand der zahlreichen Anstreichungen in ihrem Exemplar des Buches nachvollziehen, das sich ebenfalls in der Brigitte-Reimann-Sammlung befindet.

⁴⁶ Siehe auch Benjamin (1988: 78): „The complement to the male refusal to recognize the other is woman’s own acceptance of her lack of subjectivity, her willingness to offer recognition without expecting it in return. (The classical maternal ideal of motherhood — a paragon of selfabnegation — is only a beautification of this lack.)“

Diejenige, durch die das Fleisch erlöst worden ist, ist selbst nicht fleischlich⁴⁷. Die Jungfrau Maria hat nicht die Verunreinigung erfahren, die in der Geschlechtlichkeit liegt, sie ist Elfenbeinturm, Zitadelle, uneinnehmbare Burg. Sie zertritt die Schlange unter ihrem Fuß und ist so die Gegenfigur zu Eva, die den Sündenfall verschuldet hat. Entsprechend dem Vorbild Marias kommt es der Mutter zu, die Toten zu beweinen und zu begraben. Sie wird zur Hüterin der Moral; selbst der Staatsgewalt unterstellt, wird sie ihre Kinder — und insbesondere ihre Töchter — den vorgezeichneten Weg führen.

Bestimmte Eigenschaften, die Maria im Muttergotteskult zugesprochen werden, weisen in den frühen Texten Brigitte Reimanns alle den Protagonisten nahestehenden Mutterfiguren auf, wobei der jeweilige Text — auf den ersten Blick zumindest — keine Distanz zu einer derartigen Definition der Mutterrolle erkennen lässt. Da ist die Mutter Evas in *Die Denunziantin*, die als die Schmerzreiche „[...] das Werk aus den blutigen Fäusten⁴⁸ des gemordeten Gatten genommen und heldenhaft fortgeführt hatte“ (D1: 20). In *Der Legionär* verweist bereits der Untertitel *Marienlegende 1952* auf die Madonnenrolle, die sowohl der Vietnamesin, die am 24. Dezember einen Sohn — den „neuen Menschen“ (L 6) — zur Welt bringt, als auch der Mutter des jungen, nach Hause zurückgekehrten Fremdenlegionärs zugewiesen wird. Beim Anblick der Gebärenden steigt in diesem die Erinnerung auf an „[...] die Mutter, die ihm die Weihnachtsgeschichte erzählte, die uralte und immer neue Legende von der Geburt des Christkinds, von der Mutter Maria und dem Stall zu Bethlehem“ (L 5). Madonnenhafte Züge trägt auch die Gemeindegewerkschafterin Trude Meinhardt, der in *Die Frau am Pranger* die Rolle einer Ersatzmutter für Kathrin zukommt. „Lieber Gott, verzeih mir die Sünde, aber ich hätte auch meinen zweiten Sohn gegeben dafür, daß diese Stunde nie gekommen wäre [...]“, denkt sie, als sie die Protagonistin am Pranger sieht (FP 137). Als Madonna weist schließlich in *Kinder von Hellas* bereits der Name Maria die Mutter von Helena und Nikos aus, die ihren erschlagenen Sohn wie auf einer Pietà beweint⁴⁹.

Während in diesen frühen Texten die Ausstattung der Mutterfiguren mit madonnenhaften Zügen Zeichen für die große Nähe der Protagonisten zu ihnen

⁴⁷ Vgl. auch hier Benjamin (1988: 88): „Though the image of woman is associated with motherhood and fertility, the mother is not articulated as a sexual subject, one who actively desires something for herself — quite the contrary. The mother is a profoundly desexualized figure.“

⁴⁸ Allerdings macht die ungenaue Bildsprache der 19-Jährigen den Vater hinterrücks zum Mörder.

⁴⁹ „Am Abend begruben sie den Jungen vor der Stadt. Die Mutter hatte sein Gesicht gewaschen; es war nicht schön und friedlich, wie die Menschen es sich für ihre Toten wünschen — es war wachsgelb und schmerzzerrissen, und die Mutter weinte.“ (KH 22) Dieses Bild wird noch dadurch verstärkt, dass der tote Nikos etwas später in einer Rückblende mit Jesus verglichen wird: „[...] da liegt Nikos mit ausgebreiteten Armen wie ans Kreuz geschlagen [...]“ (KH 25)

ist, sind es in *Franziska Linkerhand* gerade diese Eigenschaften, über die die negative Bewertung der Mutter-Figur vermittelt wird. War die Madonna-Mutter in *Die Denunziantin* noch die beste Freundin ihrer Tochter⁵⁰, lehnt die junge Franziska „den Mutter-ist-die-beste-Freundin-der-Tochter-Katechismus“ (FL 39) rundweg ab.

Widersprüche hinsichtlich der Haltung zur Mutter-Madonna finden sich nicht nur zwischen den verschiedenen Texten, sondern auch innerhalb des jeweiligen Textes. Bereits in *Die Denunziantin* kommt in der Kleinstadt, dem Ort des Geschehens, kollektiv den Müttern und damit auch der Mutter der Protagonistin die negativ besetzte Funktion zu, die Sexualität ihrer Kinder zu überwachen⁵¹. In einer späteren Fassung dieser Erzählung bricht für einen Moment die Maske der Kameradin ihrer Tochter auf, als sie deren Freund Klaus aus dem Haus weist und die Beziehung für beendet erklärt: „Endlich durchschnitt die Stimme der Bürgermeisterin die Stille, so hart und kalt, wie Eva sie noch nie zuvor gehört hatte. ‚Klaus‘, sagte sie, ‚verlassen Sie sofort das Haus.‘ Nichts weiter.“ (D6: 121)⁵²

Bereits in dem frühen Fragment von *Die Denunziantin* findet sich ein Verfahren, das so charakteristisch für die Texte Brigitte Reimanns werden sollte: das „Splitting“, die Aufspaltung widersprüchlicher Eigenschaften einer Person bzw. der widersprüchlichen Seiten einer Beziehung zu ihr in gute und schlechte Aspekte dergestalt, dass die „guten“ Seiten einer Person, die „schlechten“ dagegen einer anderen zugeschrieben werden. Als Ergebnis dieses Verfahrens erscheinen beide Seiten als polar entgegengesetzt und sind nur noch als Alternativen zugänglich⁵³. Damit die Mutter der Heldin als eindeutig positiv erscheinen kann, werden alle negativen Eigenschaften von ihr abgespalten und auf die Mutter des

⁵⁰ „[...] nach dem Abendbrot unterhielten sie sich, erzählten einander von den Ereignissen des Tages, die, so klein und scheinbar unbedeutend sie auch meistens waren, oft zu lebhaften Debatten führten, bei denen die Mutter ihre große Tochter nicht anders als eine gleichberechtigte Freundin behandelte.“ (D1: 24)

⁵¹ Zwischenzeitlich fliehen die Heldin und ihr Freund vor der mütterlichen Kontrolle nach Berlin, denn dort durfte man „[...] sich am hellen Tag einhaken und so durch die Straßen bummeln, während zuhause dieses Recht eigentlich nur die Verlobten oder wenigstens die So-gut-wie-Verlobten hatten. Jedenfalls fanden das alle Muttis, und ‚wenn ihr auch noch so fortschrittlich seid, ein bißchen könnt ihr euch doch noch nach der guten alten Sitte richten, nicht wahr?‘“ (D1: 2)

⁵² Wenig später heißt es über das Verhalten der Mutter gegenüber dem Freund der Tochter: „Mit einer schroffen Handbewegung schnitt sie ihm das Wort ab, sagte leise und scharf: ‚Ich bin Evas Mutter, verstehen Sie? Ich wünsche nicht, daß Sie noch ein einziges Mal dieses Haus betreten. — Meine Tochter ist keine Dirne.‘ Das Mädchen zuckte zusammen.“ (D6: 121)

⁵³ Siehe Benjamin (1988: 63): „In psychoanalytic terms, [...] breakdown of wholeness is understood as ‚splitting‘. Wholeness can only exist by maintaining contradiction, but this is not easy. In splitting, the two sides are represented as opposite and distinct tendencies, so that they are available to the subject only as alternatives.“

Freundes übertragen, der dabei „moralische Argusaugen“ (D1: 4) zugeschrieben werden: „Feine Tricks hatten sie sich ausgedacht, um der Aufsicht von Mutti Hoffmann zu entfliehen, wenn sie nachmittags bei Hoffmanns im Wohnzimmer saßen und Schularbeiten machten.“ (D1: 3) Wie für die Tochter problematische Eigenschaften von der eigenen Mutter abgespalten wurden, wird auch darin deutlich, dass die angeblich „beste Freundin der Mutter“ den Namen Evas trägt, der Inkarnation der Sünde, die von Maria unter ihrem Fuß zertreten wird. Das Splitting zeigt sich auch darin, dass die hier der Mutter des Freundes zugeschriebene Kontrolle der Sexualität genau der Rolle entspricht, die der Mutter der Protagonistin in *Franziska Linkerhand* zukommt⁵⁴. Dort wird in einer weiteren Aufspaltung alles Positive auf die Großmutter mütterlicherseits⁵⁵ und die Mutter des Geliebten⁵⁶ übertragen, der durch das brüderlich Inzestuöse seines Verhältnisses zur Protagonistin dieser besonders nahesteht⁵⁷. Dem Splitting der Mutterfigur begegnen wir auch in *Ankunft im Alltag*, wo alle negativen Eigenschaften von der im KZ ermordeten Mutter Recha Heines abgespalten und der des Inzest-Geliebten Curt Schelle zugesprochen werden⁵⁸. Nur in *Die Geschwister* kann es zu keinem Splitting in Bezug auf die Mutter kommen, da hier der Inzest-Geliebte der Protagonistin und deren geliebter Bruder in einer Person zusammenfallen und daher Heldin wie auch Inzestliebe dieselbe Mutter haben, die — in der Zusammenfassung der Widersprüche — zur Grenze zwischen Protagonistin und dem vom Bruder Uli abgespaltenen, negativ konnotierten Bruder Konrad wird: „Meine Mutter, mit blassem, unglücklichem Gesicht, rührte sich nicht und sagte nichts, sie war unsere Grenze und unsere letzte Gemeinsamkeit.“ (G 76)⁵⁹

⁵⁴ „Ich war fünfzehn, als ich mich in einen Jungen aus der elften Klasse verliebte. [...] Er durfte nachmittags ins Haus kommen, und pünktlich jede Viertelstunde klopfte Frau Linkerhand an die Tür; sie gab sich nicht einmal Mühe zu verheimlichen, daß sie kontrollierte, und Franziska horchte auf den nervösen Schritt, sie drückte den Daumen in die Handfläche und hexte: Sie soll die Treppe runterfallen, sie soll jetzt sofort die Treppe runterfallen.“ (FL 37)

⁵⁵ „[...] und wenn ich mit einem aus der ganzen gottverdammten Familie verwandt war, dann mit der Großen Alten Dame [] ...“ (FL 94).

⁵⁶ Vgl. z.B. die folgende Stelle: „Eine Mutter wie aus dem Lesebuch, sagte ihr jüngster Sohn und fügte hinzu, statt einer Liebeserklärung: aus einem sehr alten Lesebuch, so daß Franziska sich Hände, Schürze und Gerüche vorstellen kann [...].“ (FL 394)

⁵⁷ Siehe dazu weiter unten Kap. 6.2.5.2.

⁵⁸ Curt hält seine Mutter für „ganz schön verspießert“ und „[...] er empfand, wenn er sich ihr zartgetöntes, ein wenig gedunsenes Gesicht vorstellte, eine Art liebevoller Verachtung für sie. Natürlich hat sie es nicht nötig, arbeiten zu gehen, und aus ihrem Haushalt macht sie eine Kultstätte.“ (AA 34)

⁵⁹ So positiv die Mutter sonst in dieser Erzählung gezeichnet wird, ist doch auffällig, wie wenig Verständnis sie für die künstlerische Tätigkeit ihrer Tochter aufbringt: „Nein, sie hat sich bis heute nicht mit *diesen Künstlern* befreunden können; meine Studiengenossen, die ich zuweilen mit nach Hause brachte, beobachtete sie mißtrauisch und erstaunt, und in

Das Splitting der Mütter in einen positiven und einen negativen Pol weist bei Brigitte Reimann große Konsistenz auf. Was sich ändert, sind lediglich die Vorzeichen, unter denen mal die Mutter der Heldin, mal die des Inzest-Geliebten dem negativen Pol zugeordnet wird. Dieser Wiederholungszwang zum Splitting verweist darauf, dass es neben aller Bedienung vorgegebener Muster eines sozialistischen Realismus stets auch um etwas anderes gegangen sein muss, was nicht von diesem Kanon abgedeckt wird. So flüchtet beispielsweise Franziska aus ihrem Elternhaus zunächst „vor Muttertränen und Mahnungen“ (FL 136) und erst dann „vor dem Erwerbsweib“ (FL 136). Erst an letzter Stelle findet sich das klassenbewusste Argument, dem eigentlich im sozialistischen Entwicklungsroman eines Mädchens aus bürgerlichem Hause die größte Bedeutung zukommen müsste. Was die Protagonistinnen ihren Müttern zum Vorwurf machen, hat keineswegs ausschließlich mit politisch begründeten Lösungsprozessen zu tun. Hebt man in der Analyse sowohl die synchrone Aufspaltung der Mütter in zwei entgegengesetzte Pole auf als auch die diachrone in Mütter literarischer Figuren in verschiedenen Texten, erscheint hinter den jeweiligen Protagonistinnen das Mädchen in Pubertät und Adoleszenz, das fortgesetzt zwischen totaler Zurückweisung der Mutter und Aufrechterhaltung der Mutterbindung schwankt⁶⁰. Die politische Motivation des Tochter-Mutter-Konflikts⁶¹ erweist sich als nur eine Schicht, neben der sich andere, von wechselnden politischen Konjunkturen weitgehend unabhängige Prozesse zutage fördern lassen. Dabei liefert die jeweils gleichlautende Konsequenz, sich von der Mutter lösen zu müssen, die Schnittfläche bei der Überlagerung unterschiedlicher Diskurse.

der Tat gaben wir ihr keine Gelegenheit, uns als die hart Arbeitenden kennenzulernen, die wir in unseren Ateliers waren.“ (G: 67) Siehe hierzu auch Anmerkung 69.

⁶⁰ Chodorow (1979: 137) beschreibt das ambivalente Verhalten eines Mädchens in der Adoleszenz seiner Mutter gegenüber wie folgt: „A girl often becomes very critical of her family, especially of her mother, and may idealize the mother or the family of a friend. As earlier, she tries to solve her ambivalent dependence and sense of oneness by projection and by splitting the good and bad aspects of objects; her mother and home represent bad, the extrafamilial world, good. Alternatively, she may try in every way to be unlike her mother. [...] In this case her solution again involves defensive splitting, along with projection, introjection, and the creation of arbitrary boundaries by negative identification (I am what she is not). In both cases she has fled to intense identification-idealization-object loves, trying to merge herself with anyone other than her mother, all the while expressing her feelings of dependence on and primary identification with this mother.“

⁶¹ Die Übertragung politisch negativer Haltungen auf die Mutterfiguren steht in der Tradition der sozialistisch-realistischen Literatur der Ersatzvätergeneration. Siehe dazu Kapitel 6.2.6.1. Die Projektion alles Bösen auf die Figur der Mutter findet sich auch bei Autoren der Generation Brigitte Reimanns, so in *Die Abenteuer des Werner Holt* von Dieter Noll und *Der geteilte Himmel* von Christa Wolf. Siehe hierzu Hell (1997: 117f.).

6.2.2. Inszenierung von Weiblichkeit in der Adoleszenz

Eine Assoziationskette, ausgelöst dadurch, dass die Protagonistin ihre Periode hat, führt Franziska Linkerhand zurück in die Zeit ihrer Adoleszenz. Sie erinnert sich an ihre erste Regelblutung⁶².

In ihrer Analyse von Autobiographien skandinavischer Autorinnen dieses Jahrhunderts kommt Annegret Heitmann (1996: 127) zu dem Ergebnis, in der Beschreibung werde die Menarche als Zeichen für ein bestimmtes Selbstverständnis von Weiblichkeit verwendet. Das körperliche Erleben werde in bestimmte Zusammenhänge gestellt, es werde im Rahmen einer retrospektiven Selbstdarstellung inszeniert. Aus der Inszenierung des physischen Vorgangs folgt die Inszenierung des jeweiligen Selbstverständnisses von Weiblichkeit.

Zwar ist *Franziska Linkerhand* kein autobiographischer Text. Wie sich aber durch Auswahl und Inszenierung des Erinnerungten das autobiographische Schreiben fiktionalem Erzählen annähert⁶³, erfolgt hier die Grenzüberschreitung zwischen den Gattungen auch in umgekehrter Richtung: In einem fiktionalen⁶⁴ autobiographischen Text erzählt die Protagonistin ihrem Geliebten ihr Leben⁶⁵.

In der Erinnerung inszeniert die ältere Franziska die Erfahrung der ersten Regelblutung als Schock, in deren Folge die Identität des eigenen Körpers zerbricht⁶⁶. Während es keine ganzheitliche weibliche Identität mehr gibt, hatte sie vor der Menarche „[...] noch keine Ahnung von der Schrecksekunde, vom Grauen vor dem Doppelwesen, hinter dessen Spiegelstirn ich dachte ...“ (FL 35). Mit überkommenen Konstruktionen von Weiblichkeit vermag sie sich nicht zu

⁶² Die Bedeutung dieses Kapitels war bereits Schmitz (1983: 135) aufgefallen, ohne dass sie es allerdings genauer untersucht. „Sexualität wird in ‚Franziska Linkerhand‘ [...] nicht erst in einer Beziehung zu einem Mann problematisch, sondern bereits mit der ersten Menstruation. Diese wird als Entfremdung des eigenen Körpers empfunden, als gewaltsame Auslieferung des Leibes an seine tierischen Funktionen, die für etwas anderes, die Fortpflanzung, bestimmt sind. Über den gesamten Roman hinweg setzt sich die Protagonistin mit diesem Erlebnis und seinen Folgen auseinander [...].“

⁶³ Siehe Heitmann (1996: 123).

⁶⁴ Das Fiktionale des Textes sollte betont und Franziska Linkerhand keineswegs mit Brigitte Reimann verwechselt werden. So liest sich die Schilderung ihrer ersten Monatsblutung in einem Brief der jungen Brigitte Reimann (1995: 23) an ihre Freundin wie folgt: „Stell dir vor, ich habe heute meine Tage gekriegt. Scheußlich, was? Hast Du sie schon? Ich habe mich zuerst nicht getraut, es Mutti zu sagen. Es kostete mich eine große Überwindung, zu ihr zu gehen. Aber sie hat nur ein bißchen verlegen gelächelt und jetzt ist alles gut. Gott sei Dank!“

⁶⁵ Aus der Gattung der Autobiographie übernimmt der Roman auch die Zeitstruktur, die „[...] immer präsenste Doppelheit der Zeitebenen, die das Erlebte und das Erzählen, das Damals und das Jetzt umfassen“ (Heitmann 1996: 122).

⁶⁶ „Früher, weißt du, früher dachte ich, mir werde das nicht zustoßen, ich wuchs wie eine Pflanze ... ein Körper, der mir niemals fremd oder beschwerlich schien, niemals als Hülle, denn er war *ich* [...]“ (FL 34/35)

identifizieren und inszeniert ihr Anderssein vor allem in Opposition zu ihrer Madonnen-Mutter, die in der Unterwerfung unter den Mann zum Objekt fremden Begehrens geworden war⁶⁷.

In der Abgrenzung von ihr will sich die Heranwachsende „[...] nicht dem stupiden Weiberalltag, den meine Mutter mir vorexerzierte [...]“, unterwerfen (FL 37), nicht dem Karussell weiblicher Pflichten, „[...] das sie zwang, jeden Morgen den tückischen, nie zu besiegenden Staub von den Möbeln zu wischen, jeden Mittag fettiges Geschirr in das heiße Spülwasser zu tauchen [...]“ (FL 39). Sie ist nicht gewillt, Mutter zu werden, „[...] neun Monate lang, geplagt von Übelkeit, einen Fremdkörper mit sich herumzuschleppen, der sich von ihren Säften, ihrem Blut ernährte, und in einem Kreißsaal zu brüllen [...]“ (FL 39). Während sie sich ihrem Körper entfremdet fühlt (FL 41), den sie plötzlich als Objekt der Blicke und Berührungen des männlichen Subjekts des Begehrens erlebt⁶⁸, will sie doch nicht auf ein eigenes sexuelles Begehren verzichten. Auch darin ist sie anders als die Mutter, die die eigene Sexualität unterdrückt wie auch die ihrer Tochter kontrolliert, eine

[...] Frau, die noch das sündige Fleisch ihres Halses hinter Stehbündchen zwängte, Franziskas Schulmappe nach verräterischen Zettelchen durchsuchte, keinen zweideutigen Scherz duldete und sich ihren Kindern stets tadellos gekleidet zeigte, zugeknöpft und gepanzert gegen Gedanken über ihre anstößig diesseitige Existenz ... (FL 38)⁶⁹

⁶⁷ Vgl. Hirsch (1989: 11): „Mothers — the ones who are not singular, who did succumb to convention inasmuch as they are mothers — thereby become the targets of this process of disidentification and the primary negative models for the daughter.“ Wie Hirsch (1989: 131) feststellt, gilt dies auch noch für feministische Texte der 1970er Jahre: „Thus, for example, writers as varied as Nancy Friday in the popular text *My Mother / My Self: A Daughter's search for Identity* and Marie Cardinal in her novel *The Words to Say It* follow Freud in blaming the mother for the daughter's victimization and make mother-hate the condition of female liberation and self-determination.“

⁶⁸ Gerade an diesem Kapitel lässt sich der Einfluss von *Das andere Geschlecht* nachweisen. Zum Beleg seien einige Stellen angeführt, die Brigitte Reimann in ihrem Exemplar des Buches angestrichen hatte: „Das kleine Mädchen fühlt, daß sein Körper ihm entgleitet, er ist nicht mehr der klare Ausdruck seiner Individualität: er wird ihm fremd. Und im gleichen Augenblick wird es von den Andern als ein Ding erfaßt. Auf der Straße folgt man ihm mit den Augen, es fallen Bemerkungen über seine Figur. Es möchte sich unsichtbar machen. Es fürchtet, zu Fleisch zu werden, und scheut sich, dieses zu zeigen.“ (Beauvoir 1960: 105) Unter der Überschrift *Haushalt* wurde u.a. folgendes (Beauvoir 1960: 125) angestrichen: „Es gibt wenig Aufgaben, die der Sisyphus-Qual verwandter sind als die Hausfrauenarbeit. Tag für Tag muß abgewaschen, abgestaubt und geflickt werden; doch morgen wird das Geschirr schon wieder benutzt sein, die Möbel staubig und die Wäsche zerrissen. Ständig auf der Stelle tretend, verbraucht sich die Hausfrau.“

⁶⁹ Durch den herrschenden Diskurs zur DDR-Literatur sind wir es gewohnt, den Begriff Selbstzensur ausschließlich auf politisch motivierte Tabus zu beziehen. Dass dies eine problematische Eingrenzung darstellt, lässt sich anhand der Mutterfigur in *Franziska Linkerhand* nachvollziehen. In ihren Tagebüchern stellt Brigitte Reimann (1998a: 242) das äußerst negative Mutterbild des Romans umgehend in Frage: „Zweimal habe ich sie [die

Für Franziska soll stattdessen „alles anders sein“ (FL 37), wobei sich dies in einem künstlerischen Beruf manifestieren soll⁷⁰. Doch vermag die Protagonistin biologisches und soziales Geschlecht nicht voneinander zu trennen, für sie bleibt letzteres durch ersteres determiniert, worin sie gefangen bleibt: „*Sie haben mich*, dachte Franziska, von panischer Angst erfaßt. Sie fühlte sich gefangen und dem Kreis der Frauen ausgeliefert, ihrem Zyklus, der sie dem Mond unterwarf, und dem Karussell ihrer Pflichten [...]“ (FL 39)⁷¹. Die biologische Frau wird in Zukunft versuchen, dem Gefängnis des Geschlechts zu entkommen und in Männerformen zu existieren⁷². Der Wille, anders zu sein, muss sich bei der Gleichsetzung von biologischem und sozialem Geschlecht auf alle anderen Frauen beziehen⁷³, Freundschaften zu Frauen werden für Franziska kaum möglich sein⁷⁴. Der Kontext gibt dabei zu verstehen, dass das Verhältnis der Tochter zu ihrer Madonna-Mutter, von der sie derart um Abgrenzung bemüht ist, widersprüchlicher bleibt⁷⁵, als ihr selbst bewusst ist⁷⁶. Neben Fotos von Gérard Philipe

Mutter] gezeichnet: in den ‚Geschwistern‘ und jetzt in der ‚Franziska‘; im zweiten Buch als ‚die große Menschenfresserin im Kinderzimmer‘, als die Feindin Mutter, deren Schatten über Kindheit und Jugend Franziskas liegt. Aus zwei oder drei Jungen [?] habe ich eine arge Gestalt aufgebaut, Möglichkeiten zu einem Charakter verdichtet. Merkwürdig, daß dieses gräßliche Weib, diese Dame Linkerhand, ihren Ursprung in meiner guten Mutter haben soll.“ Dazu musste das Wissen um ein problematisches Verhältnis zur eigenen Mutter verdrängt werden, das die jüngere Schwester Dorothea Herrmann (Hampel/Tremper 1998: 24) noch gut erinnert. „Ich habe sie dafür bewundert, wie sie sich manchmal zurechtgemacht hat, was aber in unserer Familie auf großen Widerstand gestoßen ist.“ Oder: „Meine Mutter war eine sehr liebe und verständnisvolle Frau, katholisch erzogen und hatte vielleicht ein bisschen etwas Puritanisches an sich. Brigitte hat immer bemängelt, dass sie zu wenig Toleranz ihrem Kind gegenüber zeigte, das nun einmal so ein besonderes Kind war.“ (Hampel/Tremper 1998: 25) Und schließlich: „Ich denke, dass meine Eltern Brigittes Schriftstellerei doch akzeptiert haben, allerdings unter Schmerzen. Es war nicht das, was sie für ihr Kind wollten. Aber als sich dann die ersten Erfolge einstellten, hat sich ihre Haltung doch verändert. Es hat lange gedauert, bis meine Mutter den Beruf Schriftstellerin akzeptiert hat. Sie hat kein einziges Buch ihrer Tochter gelesen. Mein Vater dagegen war stolz auf Brigitte und ihre Erfolge.“ (Hampel/Tremper 1998: 26)

⁷⁰ Dies deuten das zur Erklärung gewählte Bild an und der Wunsch, es zu zeichnen: „[...] und wenn ich mir das Leben, wie ich es mir damals vorwegträumte, in ein Bild umsetzen wollte, würde ich ein Pferd zeichnen, ein Pferd in rasendem Galopp, frei, wild, ohne Zaumzeug, die Mähne im Wind und mit Hufen, die den Boden nicht berühren ...“ (FL 37).

⁷¹ Vgl. auch FL 39: „Ein Gefäß, dachte sie, ich bin ein *Gefäß* geworden.“

⁷² Siehe hierzu Hauser (1994: 241).

⁷³ Später wird Franziska ihrem Bruder Wilhelm mitteilen: „Früher wünschte ich, ich wäre ein Junge geworden.“ (FL 57)

⁷⁴ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 7.2.3.2.

⁷⁵ So ruft die erwachsene Franziska, als sie in Neustadt ihren künftigen Geliebten mit dessen Freundin in der *Friedenstaube* trifft, ihre Mutter um Hilfe an, um Haltung bewahren zu können. Sie sieht sich dabei mit ihrer Mutter zu einer *Mater dolorosa* verschmelzen: „Hätte

und Peter van Eyck sind die Wände im Zimmer der Heranwachsenden bedeckt mit Gemäldereproduktionen, darunter die Sixtina und eine Madonna von Fra Filippo Lippi auf byzantinisch goldsprühendem Grund (FL 55/56). Später wird die Protagonistin, die die Mutter wegen der Unterdrückung ihrer Sexualität kritisiert hatte, indigniert darauf reagieren, dass diese ihre eigene Sexualität zu betonen beginnt und sich an einem Antiquitätenhandel beteiligt⁷⁷, der — wie sollte es anders sein — die Günstlinge des neuen Staates mit gotischen Madonnen beliefert (FL 129).

6.2.3. Identifikationsversuche mit dem Vater

Nicht nur von einer Mutter-Madonna, mit der sich die Heranwachsende nicht zu identifizieren vermag, versucht sich die Tochter zu lösen, sondern auch von einer Mutter, die sie an symbiotische Bindung, Abhängigkeit und frühe Allmacht der präödiptalen Mutter erinnert. In ihrem Streben nach Autonomie versucht sich die Tochter mit ihrem Vater zu identifizieren, dem Träger des Phallus als Symbol von Macht und Unabhängigkeit⁷⁸, der nicht mit Konflikten um die Abhängigkeit

ich einen Spiegel zur Hand, wer weiß, ich sähe mein Gesicht unter schneeb blauem Haar, um den Hals die Doppelreihe roter Steine, ein Band von Wundmalen.“ (FL 443)

⁷⁶ Chodorow (1979: 124) betont das in Wirklichkeit widersprüchlichere Verhältnis der Tochter zu ihrer Mutter: „Insofar as a girl is identified with her mother, and their relationship retains qualities of primary identification and symbiosis, what she is doing, in splitting her internal maternal image, is attempting by fiat to establish boundaries between herself and her mother. She does this by projecting all that feels bad in their unity onto her mother and retaining all that is good for herself (to be brought into other, good relationships). She arbitrarily transfers these good and bad aspects of a fused internal object onto two different persons in relation to split aspects of herself.“

⁷⁷ Die Verunsicherung Franziskas spiegelt die Verstörung der Frauen der Generation Brigitte Reimanns angesichts der durch die kriegsbedingte Abwesenheit der Väter verursachten veränderten Rollenverteilung in der Familie, wie sie Roberts (1994: 46/47) beschreibt: „Die Mutter wurde für die Kinder die tragende Vermittlerin der beiden Sozialisationswelten: des intimen inneren Raums in der Familie und der Position in der Welt draußen. [...] Die Mütter machten die Kinder nicht selten zu ihren Vertrauten, zu ihren intimsten Gesprächspartnern und Gefährten bei der Bewältigung der immensen Alltagsanforderungen [...].“ Dass die Tochter auf diese veränderte Rollenverteilung ambivalent reagierte, zeigt *Die Denunziantin*, wo gerade die vertraulichen Mutter-Tochter-Gespräche positiv hervorgehoben werden: „Das war so Usus: eine halbe Stunde — manchmal wurde es auch länger — nach dem Abendbrot unterhielten sie sich, erzählten einander von den Ereignissen des Tages, die, so klein und scheinbar unbedeutend sie auch meistens waren, oft zu lebhaften Debatten führten, bei denen die Mutter ihre große Tochter nicht anders als eine gleichberechtigte Freundin behandelte.“ (D1: 24)

⁷⁸ Vgl. Chodorow (1979: 123): „The penis, or phallus, is a symbol of power or omnipotence, whether you have one as a sexual organ (as a male) or as a sexual object (as her mother

kontaminiert ist, sondern als ein „Ritter in schimmernder Rüstung“, der aus dem „Weltraum“ kommt, die Erregung der Außenwelt in die Familie hereinträgt und im Gegensatz zur Mutter Subjekt eines eigenen Begehrens ist (Benjamin 1996: 94). In der Idealisierung des Vaters⁷⁹ projiziert sie alle positiven Momente im Verhältnis zu ihrer Mutter auf den Vater, während sie umgekehrt alle negativen Aspekte ihres Vaterbildes auf die Mutter überträgt (Chodorow 1979: 123). Diese gegenläufige Bewegung lässt sich an *Franziska Linkerhand* nachvollziehen, wo dem Vater ein weit distanzierteres Verhältnis zum Nationalsozialismus zugestanden wird — er hatte einem jüdischen Studienfreund zur Flucht verholfen (FL 14) — als der abgewerteten Mutter⁸⁰, die russische Zwangsarbeiterinnen von oben herab behandelt hatte (FL 28) und bei Kriegsende auf die Verteidigung der Heimatstadt gegen die vorrückenden sowjetischen Truppen hofft (FL 10)⁸¹.

Der Identifikationsversuch der Tochter mit dem Vater muss scheitern, da dieser in ihr nicht seinesgleichen erkennt und ihr die Anerkennung verweigert. Er bleibt ihr gegenüber abwesend, ihm fehlt das Engagement für seine Tochter, das diese von ihm erwartet. Als abwesend, Distanz nehmend wird der Vater Franziskas immer wieder charakterisiert: „Er setzte die Brille ab, Fluchtbewegung, und verwandelte seine Tochter in einen zappelnden kleinen Schemen ohne Gesicht.“

„possesses‘ her father’s). A girl wants it for the powers which it symbolizes and the freedom it promises from the previous sense of dependence, and not because it is inherently and obviously better to be masculine: „Basically, penis envy is the symbolic expression of another desire. Women do not wish to become men, but want to detach themselves from the mother and become complete, autonomous *women*.‘ A girl’s wish to liberate herself from her mother engenders penis envy.“

⁷⁹ Vgl. Chodorow (1979: 80): „Although the father represents reality to the child, he is at the same time a fantasy figure whose contours, because they are less tied to real object-relational experiences for the child, must be imagined and are often therefore idealized. As a special person who is not consistently present but is clearly important for the mother, he may become an object of attraction, one whose arrival — as a break from the daily routine — is greeted joyously, with particular attention.“

⁸⁰ Die gegenläufige Bewegung von Abwertung der Mutter und Aufwertung des Vaters lässt sich am Kontrast der Darstellung in *Franziska Linkerhand* zu autobiographischen Angaben der Autorin belegen. Während im Roman der Vater einem jüdischen Studienfreund zur Flucht verhilft und noch lange nach Kriegsende mit ihm korrespondiert, wird der Briefwechsel in der Familie Reimann laut Angaben der Autorin in einem Brief an Willi Lewin vom 11.8.1961 von der Mutter geführt: „Auf dem Umweg über meine Mutter [...] habe ich die Geschichte von jüdischen Mitbürgern kennengelernt, die jetzt in Tel Aviv leben [...].“ BRS 865, *Schriftverkehr 1960-1962*.

⁸¹ Wo die Mutter wie in *Die Geschwister* generell in einem positiveren Licht erscheint, wird auch ihr Verhalten während des Faschismus aufgewertet. So ermöglicht sie einem Wehrmachtsoldaten die Desertation, indem sie ihn mit einem Zivilanzug versorgt (G 13/14). Entsprechend wird der Vater abgewertet, der — im Gegensatz zum Vater Franziskas — am Russlandfeldzug teilnimmt (G 16ff.).

(FL 130)⁸² Fehlendes Interesse an der Tochter und Abwesenheit sind Merkmale, die auch auf die Väter der anderen Protagonistinnen Brigitte Reimanns zutreffen. Physisch abwesend sind die Väter in *Die Denunziantin*, *Katja*, *Die Frau am Pranger* und *Ankunft im Alltag*, in ähnlicher Weise auf Distanz bedacht wie der Vater Franziskas ist der von Elisabeth in *Die Geschwister*:

[...] der quicke kleine Herr Planungsleiter lehnte im Sessel, unruhig und ein bißchen abwesend⁸³ [...]. Ich konnte vorausberechnen, wann mein Vater aufspringen und, uns einen liebevollen und zerstreuten Blick zuwerfend, murmeln würde: „Tschuldigung, ich habe noch zu arbeiten.“ (G 126)

Neben dem Scheitern der Bemühungen um Identifikation enthalten die Texte in der Berufswahl der Töchter Spuren der kindlichen Identifikationsversuche: Kathrin Marten wird Bäuerin wie ihr Vater; Architektin wird Franziska Linkerhand, deren Vater als Verleger die Reihe *Deutsche Bauten* herausgegeben hatte; der Vater der Malerin Elisabeth Arendt war Kunstkritiker und selbst Recha Heine will Architektin werden wie ihr Vater, obwohl dieser sich nach den Nürnberger Rassegesetzen von seiner jüdischen Frau hatte scheiden lassen.

In der frühen Liebe zum Vater, durch die die mütterliche Macht zurückgeschlagen werden soll, idealisiert die Tochter ihn, der sie als magischer Spiegel so reflektiert, wie sie sein möchte. Die sich im fehlenden Engagement des Vaters artikulierende Verweigerung der Identifikationsbindung beeinträchtigt das Gefühl der Tochter, Subjekt eines eigenen Begehrens zu sein und veranlasst später die Frau, vermittelt über das Verhältnis zu einem Mann nach ihrem eigenen Begehren zu suchen. Sie wird sich in „idealer Liebe“ einem Mann unterwerfen, der anscheinend das verkörpert, worüber sie selbst nicht verfügt: aktives Handeln, Zugang zu gesellschaftlicher Macht und sexuelles Begehren. Diese „ideale Liebe“, in der sich die Frau über die Identifikation mit dem idealisierten mächtigen Anderen zu verlieren droht und ihr eigenes Begehren gegen die Unterordnung

⁸² Siehe auch FL 127, wo der Vater als „entrückt“ charakterisiert wird, „[...] mit unbestimmtem Lächeln für jeden und niemanden, die Augen eulenhaft geweitet hinter der dicken Brille“.

⁸³ Auch wenn es nicht der konkreten historischen Situation bedarf, um die „vaterlose Gesellschaft“ zu verstehen, in der die Frauen der Generation Brigitte Reimanns aufwuchsen, so wurde dieses Phänomen doch durch den Zweiten Weltkrieg verstärkt, die tatsächliche Abwesenheit der Väter in Krieg und Kriegsgefangenschaft. Wie Roberts (1994: 50) schreibt, hielten viele Mütter die Erinnerungen an den Vater „[...] durch das Erzählen von ihm aufrecht, unterstützt durch Fotos, um den Kindern ein Bild von ihm zu vermitteln und eine Beziehung zu ihm aufzubauen. Dabei waren Idealisierungen des Vaters durch Hervorhebung seiner positiven, starken Wesenszüge nicht selten.“ Eine Spur dieser Erinnerungsarbeit findet sich in dem Foto des Vaters auf dem Schreibtisch von Eva in *Die Denunziantin*.

unter ein fremdes eintauscht⁸⁴, stellt eine verbreitete Form des Masochismus dar⁸⁵.

Von derart masochistischer Unterordnung unter das männliche Subjekt des Begehrens sind, wie sich zeigen wird, alle Liebesbeziehungen der Protagonistinnen Brigitte Reimanns geprägt⁸⁶, insbesondere in den früheren Texten. Dabei kommt es zu einem weiteren Splitting: Zugang zu gesellschaftlicher Macht und sexuelles Begehren werden als unvereinbare Oppositionen erfahren und auf zwei Männer aufgespalten. Es entsteht so das Dreieck, in dessen Zentrum sich die Protagonistin befindet, die zwischen diesen zwei Männern oszilliert.

6.2.4. Der Familienroman der Neurotikerin

Im zweiten Kapitel von *Franziska Linkerhand*, in dem sich die Protagonistin an ihre erste Regelblutung erinnert, vertraut sich die Heranwachsende weder ihrer Mutter noch ihrem Vater an, sondern einem von ihr gewählten Ersatzvater, dem Hausarzt der Familie: „Sie meldete sich in der Sprechstunde bei Dr. Peterson.“ (FL 39) Als Ersatzvater qualifiziert ihn, dass „Onkel Peterson“ (FL 15) nicht durch sein Verhalten während des Nationalsozialismus kompromittiert ist. In dieser Zeit verwendete er die — aus der Sicht der achtjährigen Franziska — „spaßigen Namen Reichsheini und Marschall Meier“ (FL 15) und erzählte „[...] Geschichten von seinem Nachbarn [...], etwa: Denk dir, Fränzchen, mein Nachbar hat jetzt einen Hund, der hat ein riesengroßes Maul und heißt Nazi ...“

⁸⁴ Siehe auch Benjamin (1988: 122): „But when identificatory love is not satisfied within the context of mutual recognition — as it frequently is not for girls — it later emerges as ideal love, the wish for a vicarious substitute for one’s own agency. It takes the passive form of accepting the other’s will and desire as one’s own; from there it is just a step to surrender to the other’s will. Thus we see in ideal love a ‚perversion‘ of identification, a deformation of identificatory love into submission.“

⁸⁵ So Benjamin (1988: 116): „[...] in the more common form of masochism — adult ideal love — woman loses herself in the identification with the powerful other who embodies the missing desire and agency.“

⁸⁶ Auch zur masochistischen Unterordnung unter das männliche Subjekt des Begehrens findet sich eine Anstreichung im Exemplar der Autorin bei Beauvoir (1960: 121): „Die Frau versucht, mit seinen Augen zu sehen. Sie liest die Bücher, die er liest, schätzt die Gemälde und die Musik, die er schätzt, sie interessiert sich nur für die Landschaften, die sie mit ihm sieht, für die Ideen, die von ihm stammen. Sie übernimmt seine Freundschaften, seine Gegnerschaften, seine Ansichten. Wenn sie sich befragt, will sie seine Antworten hören. Selbst ihre örtliche Orientierung ist über den Haufen geworfen: Der Mittelpunkt der Welt ist nicht mehr der Ort, an dem sie sich aufhält, sondern jener, an dem der Geliebte sich befindet. Alle Wege gehen von seinem Haus aus und führen zu ihm hin. Sie bedient sich seiner Worte, übernimmt seine Manien und Ticks. Ihre eigene Welt läßt sie versinken. Sie lebt in seinem ihm eigenen Universum.“

(FL 16). Deutlicher als der leibliche gehört dieser Ersatzvater dem öffentlichen Raum an, „[...] weil er einer der Parlamentäre war, die unsere Stadt der Roten Armee übergaben ...“ (FL 17). Dabei ist die Rolle des Ersatzvaters schillernd, denn die Heranwachsende erhofft sich von ihm nicht nur Anerkennung, sondern „[...] folgte, wenn sie das Porträt hinterm Uhrendeckel küßte, gewissenhaft und andächtig den Romanvorschriften für die erste Liebe. Sie hatte Petersons Heiratsversprechen [...]“ (FL 17). Liebe und Zuwendung erwartet Franziska nicht nur von ihrem Hausarzt, sondern auch von ihrem Bruder Wilhelm, wie sie dem Hausarzt gesteht: „Keiner liebt mich ... Nie sagst du [sonst] Fränzchen zu mir wie früher ... Und Wilhelm versteckt mich vor seinen Freunden, er sagt, ich seh aus wie das missing link ...“ (FL 40/41)

In ihrer Analyse des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts wie auch psychoanalytisch orientierter narratologischer Theorien kommt Hirsch (1989: 50ff.) zu dem Ergebnis, als Grundstruktur narratologischer Texte selbst wie auch der Literaturtheorie ergebe sich immer wieder das ödipale Szenario des Konflikts zwischen Vater und Sohn, wobei der Text selbst durch den Autor-Vater erzeugt werde. Daraus ergibt sich die Frage, wie Schriftstellerinnen und deren Texte auf eine Handlungsstruktur reagieren, die gerade darin typisch für den Realismus des 19. Jahrhunderts ist⁸⁷, dass sie die Frauen aus dem Zentrum der Erzählung ausschließt.

Anhand von Freuds 1908 erschienenem Essay *Der Familienroman des Neurotikers*, auf den die psychoanalytisch orientierten narratologischen Theorien zurückgehen, zeigt Hirsch die Implikationen einer ödipalen Narratologie für Frauen auf und versucht zu bestimmen, worin ein weiblicher Familienroman von dem männlichen Prototyp abweichen muss, den Freud erzählt.

Ihm zufolge ermöglicht der Familienroman dem heranwachsenden — und unausgesprochen männlichen — Individuum die notwendige Ablösung von der Autorität der Eltern — i.e. des Vaters⁸⁸ —, wobei dieser Konflikt den Nährboden für Phantasie und Kreativität abgibt.

⁸⁷ Nun ist Brigitte Reimann eine Autorin des 20. Jahrhunderts, doch büßt die Hirsch'sche Fragestellung dadurch nichts von ihrer Aktualität ein. Zum einen versucht Hirsch in ihrem eigenen Entwicklungsroman weiblichen Schreibens zu klare Trennungslinien zwischen 19. und 20. Jahrhundert zu ziehen. Zum anderen beruht das Konzept des sozialistischen Realismus, mit dem sich eine Autorin wie Brigitte Reimann auseinandersetzen hatte, gerade auf dem realistischen Roman des 19. Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung insbesondere mit dem französischen realistischen Roman kann sowohl den Briefen und Tagebüchern der Autorin als auch den zahlreichen literarischen Anspielungen insbesondere in *Franziska Linkerhand* entnommen werden. Vgl. dazu ausführlich Kapitel 8.3.2.

⁸⁸ Dies zeigt sich an den Attributen, mit denen Freud (1988a: 260/261) Vater und Mutter bezeichnet in seiner Beschreibung „[...] der Sehnsucht des Kindes nach der verlorenen glücklichen Zeit, in der ihm sein Vater als der vornehmste und stärkste Mann, seine Mutter als die liebste und schönste Frau erschienen ist“.

Zwei Phasen bestimmen dabei diesen Ablösungsprozess. Zunächst macht sich die Empfindung des Kindes, es werde von seinen Eltern zurückgesetzt, verbunden mit einsetzenden Zweifeln an der Unvergleichlichkeit der eigenen Eltern in der Idee Luft, „[...] man sei ein Stiefkind oder ein angenommenes Kind“ (Freud 1988a: 258). An dieser Stelle verweist Freud (1988a: 258) auf das Geschlecht des Kindes, das bis dahin scheinbar unerheblich gewesen war:

Es zeigt sich aber hier der Einfluß des Geschlechts, indem der Knabe bei weitem mehr Neigung zu feindseligen Regungen gegen seinen Vater als gegen seine Mutter zeigt und eine viel intensivere Neigung, sich von jenem als von dieser frei zu machen. Die Phantasietätigkeit der Mädchen mag sich in diesem Punkt viel schwächer erweisen.

Für Freud sind schöpferische Prozesse, beruhend auf der Rebellion gegen den gleichgeschlechtlichen Elternteil, eingebettet in den Kampf des Sohnes gegen die väterliche Autorität. Da die Tochter von dieser Auseinandersetzung ausgeschlossen ist, muss ihre Phantasietätigkeit schwächer ausfallen als die des Jungen. Im zweiten, sexuellen Stadium des Familienromans beschäftige sich die Phantasie des Kindes mit der Aufgabe, die geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höher stehende zu ersetzen, fährt Freud (1988a: 258/259) fort. In dieser Phase komme die Kenntnis der verschiedenartigen sexuellen Beziehungen von Vater und Mutter dazu (Freud 1988a: 259). Wenn das Kind begreife, dass „pater semper incertus est“, während die Mutter „certissima“ ist, so erfahre der Familienroman eine eigentümliche Einschränkung: „[...] er begnügt sich nämlich damit, den Vater zu erhöhen, die Abkunft von der Mutter aber als etwas Unabänderliches nicht weiter in Zweifel zu ziehen.“ (Freud 1988a: 259) Die Tagträume des Kindes verfolgen dabei zwei Ziele, „das erotische und das ehrgeizige“ (Freud 1988a: 258).

Im Gegensatz zu Freud geht Hirsch der geschlechtlichen Asymmetrie des Modells nach und fragt nach den Implikationen der Einschränkung im Familienroman für das Mädchen, das auch ihre Phantasietätigkeit entwickeln und schreiben will. Wenn die Mutter im Gegensatz zum Vater „certissima“ ist, so fehlt dem Mädchen die Möglichkeit, in ihrer Phantasie den gleichgeschlechtlichen Elternteil zu ersetzen, worauf gerade die eigene Kreativität beruhte. Um die „Gegensätzlichkeit der beiden Generationen“ zu ermöglichen, muss daher — so Hirsch (1989: 56) — die Tochter ihre Mutter aus der Handlung entfernen: „The Freudian family romance pattern clearly implies that women need to kill or to eliminate their mother from their lives, if they are not to resign themselves to a weak imagination.“

Dabei enthält die Tatsache, dass „pater semper incertus est“, eine besondere Implikation für die Tochter im Unterschied zum Sohn. Ihre heterosexuellen erotischen Kontakte sind stets potentiell inzestuös, da alle Männer ihre Väter bzw. Brüder sein können. Umgekehrt kann jeder Vater bzw. Bruder ein unproblematischer erotischer und sexueller Partner sein. Und noch etwas unterscheidet die Tochter vom Sohn. Während dieser davon träumt, die Autorität der väterlichen Position zu erringen, indem er die Position des Vaters einnimmt, hofft die

Tochter — in der Verquickung des ehrgeizigen Ziels mit dem erotischen — Zugang zu Macht und Einfluss zu erringen, indem sie den Vater bzw. Ersatzvater heiratet.

So gründet sich der Familienroman der Neurotikerin, wie er implizit in Freuds Essay enthalten ist, auf die Eliminierung der Mutter und die Unterordnung unter das männliche Subjekt des Begehrens in Gestalt eines Ehemanns/Vaters.

Freuds essay, in all its implications, allows us to see that the maternal repression actually engenders the female fiction, a fiction which then revolves not around the drama of same-sex parent / child relations, but around marriage, which alone can place women's stories in a position of participating in the dynamics of ambition, authority, and legitimacy which constitute the plots of realistic fiction. (Hirsch 1989: 57)

Doch wie sich an narrativen Texten von Autorinnen zumindest des 19. Jahrhunderts zeigen lässt, geben Schriftstellerinnen die Tochter nicht einfach von der Mutter an den Vater bzw. Ersatzvater weiter. Vielmehr sind sie bemüht, die Töchter für den Verlust der Mutter zu entschädigen⁸⁹, indem sie ihnen neben autoritativen Vaterfiguren andere Männer zur Seite stellen, die den Töchtern Liebe und Zuwendung entgegenbringen und so eine Alternative zu Macht und Autorität verkörpern. Die weibliche Phantasie, die aus diesem Willen zur Differenz entspringt⁹⁰, kann mit Adrienne Rich verstanden werden „[...] as the fantasy of ‚the-man-who-would-understand,‘ the man who, unlike the father, would combine maternal nurturance with paternal power.“ (Hirsch 1989: 58)

Wenden wir uns abschließend noch einmal dem Ausgangspunkt dieses Abschnitts zu, dem Ende des Menarche-Kapitels in *Franziska Linkerhand*, so wird ersichtlich, dass dort in embryonaler Form alle Elemente des Familienromans der Neurotikerin enthalten sind. Die Tochter will anders sein, eine Künstlerin werden. Sie schließt die Mutter aus der Handlung aus und imaginiert sich einen Ersatzvater, der aufgrund seiner größeren Widerständigkeit während des Faschismus in den Augen der Tochter sozial über dem „leiblichen“ Vater steht und so eher über den Zugang zu gesellschaftlicher Macht verfügt als dieser. Gleichzeitig sucht sie nach Ersatz für die Beziehung zur Mutter und erhofft sich Liebe und

⁸⁹ Vgl. Chodorow (1979: 129), die unter Hinweis auf die Arbeiten von Helen Deutsch schreibt: „Deutsch argues and offers abundant clinical examples in her *Psychology of Women* that the oedipal girl alternates between positive attraction to her father as escape from her mother, and reseeking of her mother as a safe and familiar refuge against her father's frustrating and frightening aspects: ‚Analytic experience offers abundant evidence of this bi-sexual oscillation between father and mother.‘“

⁹⁰ Dieser Wille zur Differenz äußert sich für Hirsch (1989: 54) in Texten von Erzählerinnen des 19. Jahrhunderts nur begrenzt: „My argument here is that nineteenth-century women writers' resistance to those plots existed but was limited, indeed, that they, like Freud, saw the woman's story through what Luce Irigaray has called ‚the blind spot of an old dream of symmetry,‘ that is, through a fundamentally male economy of desire in which the woman is other but cannot be different.“

Fürsorge von ihrem Bruder, dem Liebling der Mutter, so dass die Beziehungen zu beiden Männern — Franziska hatte schließlich das Heiratsversprechen ihres Hausarztes — inzestuös geprägt sind. Damit belebt das Mädchen in der Adoleszenz erneut das ödipale Dreieck, in dem sie zwischen fortwährender präödipaler Mutterbindung, Ablösung von der Mutter und Hinwendung zum Vater sowie erneuter Suche nach der Mutter oszilliert⁹¹.

So wie das im zweiten Kapitel von *Franziska Linkerhand* als Familienroman einer Neurotikerin inszenierte Dreieck die Basis für die Dreierkonstellationen im Leben der erwachsenen Franziska, aber auch der anderen Protagonistinnen Brigitte Reimanns abgibt, soll der Intertext ihrer Prosa statt als Entwicklungsroman als Familienroman⁹² gelesen werden.

6.2.5. Die Männer im Dreieck

„Beide haben sich ihre Männer gesucht bzw. ‚erfunden‘, um sie geworben und gekämpft — nicht ohne dabei zu wissen und zu empfinden, daß sie sich damit aus der Rolle der passiv-abwartenden Frau hinauswagen [...]“, schreibt Hilzinger (1985: 124) über die Protagonistinnen Karen W. und Franziska Linkerhand. Das Aktive, Selbständige ihrer Handlung wird von Franziska selbst gesehen und betont: „Wie immer, eins ist sicher: als ich dich zum erstenmal sah, habe ich dich mir in den Kopf gesetzt, und ich habe dich bekommen, weil man alles bekommt, was man wirklich haben will ...“ (FL 149). Das scheinbar Freie dieser Wahl⁹³ hatte die Protagonistin jedoch kurz zuvor in Frage gestellt, als sie als erstes Motiv für die Wahl des Geliebten dessen Ähnlichkeit mit ihrem Bruder benannt hatte. „Ich war erschüttert von deiner Ähnlichkeit mit Wilhelm, und im selben

⁹¹ Chodorow (1979: 127) verweist auf die Asymmetrie von männlichem und weiblichem Ödipuskomplex: „A girl’s love for her father and rivalry with her mother is always tempered by love for her mother, even against her will.“

⁹² Auch hierzu hatte sich die Autorin eine Stelle bei Beauvoir (1960: 102) angestrichen — umfangreicher als hier zitiert —, die die Position der Tochter im Freudschen *Familienroman des Neurotikers* referiert: „Sie sind eifersüchtig, empfindlich, anspruchsvoll. Oft erfinden sie Romane. Sie nehmen an, sie seien ein adoptiertes Kind, ihre Eltern nicht ihre wahren Eltern. Sie schreiben ihnen ein verborgenes Leben zu. Sie stellen sich gern vor, ihr Vater sei unverstanden, unglücklich, er finde in seiner Frau nicht die ideale Lebensgefährtin. Oder im Gegenteil, die Mutter habe guten Grund, ihn grob und brutal zu finden.“

⁹³ Was hier die Ich-Erzählerin in der Anrede an Ben behauptet, steht auch sonst im Gegensatz zu dem, was der Roman erzählt. Es ist nicht Franziska, die den Kontakt zu Ben aufnimmt; vielmehr entwickelt sich ihre Beziehung — damit sehr traditionell — erst von der Ballszene an, wo dieser sie zum Tanz auffordert. Bis dahin wartet Franziska darauf, Ben möge sie ansprechen.

Augenblick übertrug ich unbedenklich alles, was ich für meinen Bruder empfinde, auf dich [...]“ (FL 149).

Unübersehbar ist im Familienroman der Texte Brigitte Reimanns die Tendenz zur Reihenbildung bei der Objektwahl bzw. bei der Wahl des männlichen Subjekts des Begehrens, dem sich die Protagonistin in idealer Liebe unterzuordnen gedenkt: Immer wieder verlieben sich ihre Heldinnen in dieselben Männer. Bei allen Frauen und Männern, die immer in dieselben braunen Augen, denselben schlanken Gang, denselben Lippenschwung, dieselben Backen- und Beckenknochen, dieselbe Haarwelle verliebt sind, werde die Freudsche Grundannahme für diese Art der Liebeswahl: etwas *wiederhaben* zu wollen, was es schon einmal gab, zumindest mitspielen, schreibt Theweleit (1990: 17). Doch sollte das „wieder“ bei „wiederhaben“ in Klammern und damit partiell außer Kraft gesetzt werden. Denn für Freud kann einer der Wege für die Objektwahl nach dem „narzißtischen Typus“ darin bestehen, dass man bzw. frau im Partner liebt, „was man selbst sein möchte“ (Freud 1988b: 563).

Allerdings ist es nicht nur ein Typus von Mann, in den sich die Heldinnen Brigitte Reimanns verlieben; es sind zwei Typen, die jeweils der Reihenbildung zugrunde liegen und unterschiedlichen Seelen in der Brust der Protagonistin, unterschiedlichen Partial-Ichs zu dienen scheinen⁹⁴. Der eine Grundtypus lässt sich als Ersatzvater der Heldin bzw. als Sohn des Ersatzvaters fassen, der andere dagegen als Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders.

6.2.5.1. Der Grundtypus Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters

Wie sehr im Sinne des Familienromans dem Mann vom Grundtypus Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters die phantasierte Substituierung des leiblichen Vaters durch einen „besseren“, sozial höher bewerteten zugrundeliegt, ist dem frühen Typoskript zu *Die Denunziantin* zu entnehmen. Evas Vater war während des Nationalsozialismus als offensichtlich kommunistischer Widerstandskämpfer — die Mutter arbeitet später im DFD (D1: 20) — hingerichtet worden. Letztere hatte die „[...] festen, ein bißchen männlichen Schritte[n], die sie sich angewöhnt hatte in den schweren Jahren, als sie, nach außen hin die trauernde Witwe des hingerichteten Lehrers, aktiv in der illegalen Arbeit gestanden hatte.“ (D1: 23/24) Bezeichnenderweise ist auch hier — wie später in der embryonalen Ausformung des Dreiecks im zweiten Kapitel von *Franziska Linkerhand* — die Teilnahme am antifaschistischen Kampf und nicht etwa die Herkunft aus der Arbeiterklasse

⁹⁴ Vgl. dazu Theweleit (1990: 77): „Die mehreren Seelen in einer Brust entwickeln wohl ihre je eigene Objektwahl? Neben dem Typ, der zwanzigmal ‚dieselbe‘ Frau liebt, verliert und wiederfindet, gibt es den, der für jedes seiner Ichs oder Partial-Ichs eine andere (oder andere Sorte) Geliebte findet oder zu finden sucht?“

und / oder kommunistische Orientierung das entscheidende Motiv für die Wahl des phantasierten (Ersatz)vaters.

In den späteren Texten wird der Kämpfer gegen Faschismus, der überzeugte Sozialist nicht mehr unmittelbar als leiblicher Vater imaginiert, sondern von der Tochter als Ersatzvater an dessen Stelle gewählt. Er bzw. sein Sohn bildet die eine Seite des Dreiecks. Ersatzvater ist für Helena der Partisanenführer Tadschidis, der deutlich älter als diese ist⁹⁵ und dessen Sohn so alt wie Helenas ermordeter Bruder Nikos wäre, wie der Politinstrukteur Sikas dieser erzählt (KH 33). Überhaupt wird Helena die ganze Guerillaeinheit als Familie vorgestellt; mit den Worten „Das ist Witschu, unser Jüngster [...]“ macht Tadschidis Helena mit einem der Partisanen bekannt (KH 27).

Väterliche Züge trägt auch „Genosse“ Schafheutlin, der Vorgesetzte der Protagonistin in Neustadt, der sich umgehend in diese verliebt. Er gehört zu den „Veteranen zwischen dreißig und vierzig“ (FL 360)⁹⁶, den Erbauern der Stalinallee (FL 326). Er bezeichnet seine Mitarbeiterin als „Kindskopf“ (FL 297) und: „Wenn Sie meine Tochter wären, würde ich Sie übers Knie legen und durchprügeln.“ (FL 298) Als Wahltochter ihres Vorgesetzten ist Franziska auch dadurch ausgewiesen, dass sie von diesem zu seinem „Adjutanten“ (FL 494) gemacht wird. Diesen Titel — „ein eingestreuter Scherz, die Anrede ‚mein Adjutant‘ [...]“ (FL 513) —, verwendet Schafheutlin auch, als er Franziska in einem Brief zu überreden versucht, nach Neustadt zurückzukehren⁹⁷.

Die anderen Vertreter dieses Grundtypus, die Jochen, Alexej, Nikolaus und Joachim sind dagegen Söhne. Sie sind dabei so sehr Söhne ihrer Väter, dass sie in einer — fast — ausschließlich männlichen Genealogie stehen. Katjas Kommilitone, der FDJler Jochen — der Junge „im dunkelblauen Seidenhemd“ (K 1) — ist Sohn eines Landarbeiters (K 2), über die Mutter erfährt der Leser nichts. Auch Joachim Steinbrink, der Freund der Ich-Erzählerin in *Die Geschwister*, hat keine Mutter, sondern nur einen Vater, den ehemaligen Ziegeleiarbeiter und Altkommunisten Erwin Steinbrink:

Als Schülerin war ich verliebt in den bescheidenen, tapferen, unveränderlich heiteren Mann, der Sommer wie Winter in seiner schäbigen Windjacke herumlief (sie stammt noch

⁹⁵ Helenas älterer Bruder Tanassis weist Tadschidis darauf hin, dass er für Helena „viel zu alt“ ist (KH 56).

⁹⁶ Schafheutlin wird von Franziska als Vertreter einer anderen Generation wahrgenommen: „„Komisch, wie viele Wörter Sie nicht kennen“, sagte Franziska, ahnungslos, daß sie ihn verletzte; eine Anspielung, dachte er, auf seinen Jahrgang, auf eine beginnende Versteinerung (er sagt: Reife) [...]“ (FL 280)

⁹⁷ Vgl. dazu auch Theweleit (1990: 115), der Thomas Manns Freude darüber, dass dessen Tochter Erika in die Rolle einer Tochter-AdjutantIn hineinwachse, wie folgt kommentiert: „*Tochter-AdjutantIn*, ein ganz hervorragender Begriff. Für solche mit der Arbeit des Vaters identifizierte Töchter ist also der letzte Abschnitt von Freuds Gesetzen der weiblichen Liebeswahl von 1914 gemacht.“

aus seiner Partisanenzeit; er hat in Griechenland gekämpft, nachdem er aus dem Strafbataillon geflohen war [...]. (G 236)

Zwar hat Nikolaus aus *Ankunft im Alltag* auch eine Mutter, doch verfügt allein der Vater über eine Geschichte⁹⁸. Diese Männer sind nicht nur Söhne ihrer Väter, sondern auch Söhne ihrer Klasse mit dem dazugehörigen Klassenbewusstsein. Alle sind sie Kinder von Arbeitern bzw. Landarbeitern, so z.B. Jochen, „[...] der als Sohn eines Landarbeiters unter drückenden Verhältnissen aufgewachsen und früh verwaist war [...]“ (K 2). Alexej ist nicht so sehr leiblicher Sohn seines Vaters als vielmehr Sohn der Sowjetunion, Sohn der Lehren der ruhmreichen KPdSU⁹⁹:

Er kämpfte gegen die Wölfe, aber er vergaß niemals die Lehren aus seiner Jugendzeit — ja, gerade nach diesem Oktober 1942 klammerte er sich noch fester, noch gläubiger an diese Lehren: daß es in jenem Deutschland Arbeiter gab und daß es unter diesen Arbeitern Genossen gab. (FP 49)

So sehr sind diese Männer Söhne ihrer Väter, dass — wie bei Alexej, der mehrere Jahre jünger als Kathrin ist¹⁰⁰ — das Väterliche auf ihre Sprache abfärbt und sie ihre Freundinnen belehren. Dies gilt auch für Nikolaus, der sich — obgleich nur ein Jahr älter als Recha — für diese verantwortlich fühlt: „Er hatte sich sogleich [...] für sie verantwortlich gefühlt, und er fühlte sich auch heute noch verantwortlich [...]“ (AA 193) Eine väterliche Rolle übernimmt auch Joachim, der Sohn von Erwin Steinbrink, gegenüber seiner Freundin: „Du mußt nicht

⁹⁸ Folgendes erfährt der Leser über Nikolaus' Vater: Der, „[...] ein Mann Ende der Fünfzig, war Buchdrucker und hatte viele Jahre in einem Kunstverlag gearbeitet. Vor 1933 war er Sozialdemokrat gewesen, aber er hatte sich politisch nie hervorgetan, und während der Nazizeit verhielt er sich still und wartete ab. Er hatte jedoch genug gelernt in jenen zwölf Jahren, und als sich nach 1945 die beiden Arbeiterparteien zusammenschlossen, trat er ohne gewichtige Vorbehalte der SED bei.“ (AA 23)

⁹⁹ Hier wird deutlich, dass es auch Ideologien, Religionen sein können, die von den Töchtern als Ersatzväter eingesetzt werden. Vgl. dazu Sadoff (1989: 303), die anhand der Analyse der Töchter in Romanen von Anne Brontë, Elizabeth Gaskell und George Eliot die Beobachtung macht, dass „[...] when that desire sought as its object a loving father but found instead an absent, rejecting, or withdrawn one, the daughter transferred her desire onto substitutes for fathers. Victorian religion, whether Methodist, Anglican, or Unitarian, added to the burden of daughterhood as Fathers, like fathers, demanded that daughters think not of themselves but of others. In their pastoral novels — rural and preaching — Anne Brontë, Gaskell, and the young George Eliot seek to expose their daughterly desire, the heroine's repressed but rebellious singularity, while at the same time teaching moralistic self-sacrifice.“

¹⁰⁰ Alexej ist mit gut 24 Jahren (FP 49) ca. fünf Jahre jünger als Kathrin (FP 7), letztere wird aber gleich zu Beginn der Erzählung von der Autorin wesentlich jünger als ihr künftiger Geliebter gemacht: „Fremde hätten sie für ein neunzehnjähriges Mädchen gehalten.“ (FP 7)

denken, daß ich mich gern als dein Erziehungsberechtigter fühle, Elisabeth. Komm.“ (G 35)

Charakteristisch für diese Männer vom Typ Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters ist, dass sie überzeugte Anhänger der neuen Ordnung sind — wobei allerdings der Inhalt dieser Überzeugung im Zuge der Veränderung der historischen Situation starken Wandlungen unterliegt. Kämpfen sie zunächst mit der Roten Armee (Alexej Lunjew) oder im griechischen Bürgerkrieg (Stawros Tadschidis) gegen den Faschismus, so arbeiten sie in den späteren Texten am Aufbau der Schwerindustrie in der DDR (Joachim Steinbrink) oder bauen (Schafheutlin) „sozialistische“ Städte in industrieller Bauweise nach dem Motto „Sozialistisch bauen heißt ökonomisch bauen“ (FL 579). Andere wiederum werden als künftige Künstler wie der angehende Regisseur Jochen bzw. der künftige Maler Nikolaus im gesellschaftlichen Überbau tätig sein. Durch ihre politische Haltung und ihre Tätigkeit gehören diese Männer dem öffentlichen Raum von Kultur und Gesellschaft an und repräsentieren für die Protagonistin den Zugang zur Macht, zum Phallus. Sie — bzw. ihre Väter — verkörpern das, was die Heldin selbst sein möchte, worüber sie aber nicht verfügt. Dies auch in dem Sinne, dass diese Männer — teilweise zumindest — Vorbilder für die Protagonistin abgeben, wie es z.B. Nikolaus, der „einen festen Punkt hat, auf den er losmarschiert“ (AA 170), für Recha ist, die sich selbst „Mangel an Ausdauer, Angst vor jeder Veränderung, Unbeständigkeit der Gefühle“ (AA 20) attestiert. Elisabeth möchte so werden wie der alte Steinbrink, der sich auch durch den XX. Parteitag nicht erschüttern ließ. „Nach Stalins Tod [...], nach dem XX. Parteitag waren wir ganz wirr und verzweifelt, wir sagten: Uns ist eine Welt zusammengebrochen ... Dem Steinbrink ist nichts zusammengebrochen.“ (G 226/227) Mit diesen Ersatzvätern bzw. ihren Söhnen identifizieren sich die Protagonistinnen, sie unterwerfen sich ihnen — für eine bestimmte Zeit zumindest — in idealer Liebe und vertauschen ihr eigenes Begehren gegen ein fremdes. Folgendes Bild macht sich z.B. Helena von Tadschidis: „Er ist wunderbar — so gerecht und gut; er ist der beste Mensch, den ich kenne.“ (KH 63) Ähnlich geht es Recha mit Nikolaus, der sie bewundert und von dem sie denkt: „Wenn es irgendwo schwierig wird, tut er genau das Richtige [...]. Er ist — zuverlässig, immer dann, gerade dann, wenn es darauf ankommt, daß einer zuverlässig ist.“ (AA 191) Selbst den von ihr immer wieder kritisierten Vorgesetzten Schafheutlin zieht Franziska in bestimmten Situationen ihrem Lehrer Prof. Reger vor¹⁰¹, dem sie in Gedanken vorhält:

Hier, hier würden Sie nicht ein Vierteljahr durchhalten ... Arbeiten Sie mal wie Schafheutlin, in einem Kreisstädtchen, als unbestätigter Chef, mit einer Handvoll Leuten, von Terminen gehetzt [...] ... Der Kleine Mann des Städtebaus, ignoriert von der Akademie, übergangen, wo Beschlüsse gefaßt werden, ohne Beziehungen [...], brav und glanzlos [...], nie gelobt, nicht mal erwähnt, weil's selbstverständlich ist, daß er den Plan

¹⁰¹ „Sie fragte sich, warum sie für Schafheutlin Partei nahm, gegen ihren Lehrer.“ (FL 413)

fürs erste, dritte, vierte Quartal erfüllt. Weil wir bloß Wohnungen bauen, dachte sie, plötzlich von Zorn auf Reger erfüllt. (FL 413)

Die Männer dieses Typus verkörpern für die Protagonistinnen nicht das Subjekt sexuellen Begehrens. Nicht sie ist in den Ersatzvater bzw. dessen Sohn verliebt, sondern vielmehr dieser in sie. Katja erscheint ihrem Kommilitonen Jochen niemals begehrenswerter als in solchen Augenblicken, wenn sie von ihrer Arbeit spricht, „[...] wenn sie aufflammte in Begeisterung — und niemals war er ihren Gedanken ferner, niemals galt ihm das Leuchten ihrer Augen weniger als in diesen Augenblicken ...“ (K 1). Auch Helena ist sich bewusst, dass sie nicht in Tadschidis verliebt ist, wie sie Costas erklärt: „Nicht so, wie du denkst. Ich habe ihn eben gern ...“ (KH 63). Nikolaus wird von der Erzählinstanz immer wieder als „bieder“ charakterisiert. Er ist es, der ihr eine Liebeserklärung macht, doch „Recha sagte nichts und tat nichts“ (AA 186)¹⁰². Elisabeth war zwar als Schülerin in Joachim Steinbrinks Vater „verliebt“, doch „[...] seinen Sohn fand ich sterbenslangweilig“ (G 87). Der verheiratete Schafheutlin verliebt sich in Franziska, ohne auf die Erwidern seiner Gefühle hoffen zu können. „[W]oran denken Sie?“, fragte er, hatte keine Hoffnung, nur die Sehnsucht nach einer Hoffnung, und verlor sie, als sie ihn mit einem langsamen, zärtlichen Lächeln ansah. ‚Ich? An nichts‘, sagte Franziska.“ (FL 232)

Unübersehbar reflektiert die fehlende sexuelle Attraktivität der Männer dieses Typus die ideologische Phantasie des erhabenen Körpers des asketischen kommunistischen Führers, der immer wieder den materiellen Teil seines gespaltenen Körpers stählen und disziplinieren muss, damit die Gerichtetheit und Panzerung des transzendierenden Teils nicht gefährdet wird¹⁰³. Gleichzeitig zeigen die von Erzählinstanz und Protagonistinnen zur Charakterisierung dieses Typus verwendeten Adjektive wie „bieder“ oder „sterbenslangweilig“ die Distanz, mit der diese dem „neuen Menschen“ begegnen.

Auf keinen Fall aber scheint es den Männern dieses Typus in den Sinn zu kommen, von den von ihnen brüderlich / väterlich geliebten Frauen den Verzicht auf die diesen so wichtige Arbeit zu verlangen. Dessen ist sich zumindest Katja sicher, die weiß, dass Jochen, der das gleiche Ziel hatte wie sie, „[...] niemals eine solche Entscheidung von ihr verlangen würde wie Gerd, und dieses Wissen schmiedete sie noch fester an den Freund.“ (K 6) Nikolaus ermutigt Recha, sich

¹⁰² Den so entstehenden negativen Eindruck muss die Erzählinstanz korrigieren, indem sie hinzufügt: „[...] und es gab auch nichts mehr zu sagen“ (AA 186).

¹⁰³ Siehe Hell (1997: 32ff.; 108ff.). Die Spuren des „sublime Communist body“ bis zu den „proletarisch-revolutionären Romanen“ der Weimarer Zeit verfolgt Rohwasser (1975: 82), der zu Bredels *Maschinenfabrik N&K* schreibt: „Bredel schafft sich in seiner Selbstdarstellung als Melmster [...] einen lauterer Helden, dessen saubere Stattlichkeit gerühmt wird [...] und der sich ganz an seinem Arbeitsplatz und in der politischen Arbeit, die sich auf diesen bezieht, verwirklicht. Melmster ist der Träger von Handlungen, die aus reiner Vernunft geschehen, ohne daß psychologische Mechanismen dazwischentreten, irrationale Momente den beruhigenden Rationalismus aufbrechen.“

an der Kunsthochschule Weißensee zu bewerben und Architektur zu studieren (AA 184), Joachims Verständnis für Elisabeths künstlerische Tätigkeit im Kombinat, die die Beiden räumlich voneinander trennt, zeigt sich auch darin, dass er sein Zimmer mit ihren Bildern schmückt (G 109). Oder sollte es sich nur um einen Vorwand handeln, wenn Schafheutlin Franziska mit eventuell doch realisierbaren städtebaulichen Projekten wie einem Warenhaus oder einem Theater für das geplante Stadtzentrum (FL 515) zur Rückkehr nach Neustadt zu bewegen versucht?

6.2.5.2. Der Grundtypus Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders

Nur in den sehr frühen Texten Brigitte Reimanns fehlt das Brudermotiv. Weder findet es sich in *Die Denunziantin* noch in der kurzen Erzählung *Katja*. Eine Ausnahme bildet ferner *Die Frau am Pranger*. Dort spielt zwar Geschwisterliebe eine Rolle, doch ist sie nicht unmittelbarer Bestandteil des Dreiecks. Sie betrifft das Verhältnis von Kathrins Ehemann Heinrich und dessen Schwester Frieda¹⁰⁴. In allen anderen Texten, die eine Dreierkonstellation aufweisen, verliebt sich die Heldin in steter Wiederholung in denselben Mann: den eigenen Bruder bzw. dessen Doppelgänger.

In *Kinder von Hellas* wird Helenas jüngerer Bruder im Bürgerkrieg von der gegnerischen Seite getötet, die Schwester verliert „[...] ihren jungen, heiteren, zärtlichen Nikos, den sie geliebt hatte wie keinen anderen Menschen auf der Welt ...“ (KH 20) Später verliebt sie sich bei den Partisanen in Costas gerade wegen dessen Ähnlichkeit mit ihrem Bruder: „[...] ihr war, als stünde dort Nikos, klein und schlank, mit hohen Backenknochen und heiteren braunen Augen. Und dieser Mund, dieser volle, genüßliche Mund ...“ (KH 55). Kaum anders geht es Franziska, als sie zum erstenmal ihren späteren Geliebten sieht: „[...] sie erblickte den jungen Mann am Nebentisch, beinahe hätte sie geschrien: Wilhelm, Wilhelm.“ (FL 148) Und: „Ich war erschüttert von deiner Ähnlichkeit mit Wilhelm, und im selben Augenblick übertrug ich unbedenklich alles, was ich für meinen Bruder empfinde, auf dich, [...]“ (FL 149). Das Inzestuöse der Beziehung zu ihrem Geliebten unterstreicht auch der Name, den Franziska für diesen wählt. Ben als Kurzform für Benjamin verweist nicht nur auf die Figur des Alten Testaments, sondern auch auf *Schau heimwärts, Engel!* von Thomas Wolfe, wo

¹⁰⁴ Frieda hat nicht geheiratet, damit sie auch weiterhin mit ihrem Bruder auf dessen Bauernhof leben kann. „Heinrich, Heinrich“, schluchzte die Frau, „du bist doch alles, was ich auf der Welt habe. Deinetwegen bin ich unverheiratet geblieben, immer habe ich für dich gesorgt, ich habe den Hof in Ordnung gehalten ...“ (FP 132) Um die Frau aus dem Wege zu räumen, die zwischen ihr und ihrem Bruder steht, verrät Frieda schließlich Kathrin und Alexej an den Ortsbauernführer, wie sie Heinrich gesteht: „Ich habe es für dich getan, weil ich dich liebe, das weißt du doch [...]“ (FP 144)

der dem Protagonisten Eugene Gant besonders nahestehende Bruder den Namen Ben trägt. In *Die Geschwister* schließlich wird die Position des Inzest-Partners direkt vom Bruder der weiblichen Hauptfigur besetzt. Wiederholt werden die beiden für ein Liebespaar gehalten: „An einem Seitenblick, einem Lächeln merkten wir, daß andere uns für ein Liebespaar hielten, obgleich wir uns sehr ähnlich sehen [...].“ (G 23) Manchmal kann sich Elisabeth ihre Zukunft eher mit ihrem Bruder als mit dem Freund Joachim vorstellen.

Ich preßte Uli's Hand an mein Gesicht. „Wir könnten uns zusammentun, Uli, wie wir es uns früher ausgemalt haben ... Du kommst mit ins Kombinat. Du wirst wieder Boden unter den Füßen haben ... Wir werden ein herrliches Junggesellenleben führen ...“ (G 148)

Aus dieser Tendenz zur Reihenbildung scheint lediglich die *Ankunft im Alltag* als der am meisten um Anpassung bemühte Text Brigitte Reimanns herauszufallen. Doch zeigt ein Vergleich mit *Kinder von Hellas*, dass Curt Schelle, der attraktive Liebhaber aus *Ankunft im Alltag*, in erstaunlicher Weise Costas Chalkidis gleicht, der seinerseits Helena an ihren erschlagenen Lieblingsbruder erinnert hatte. Im Restaurant *Schwarze Pumpe* steigt der „Halbstarke“ Curt auf einen Stuhl, „[...] die imaginäre Gitarre im Arm, er sang, seine Schultern zuckten ekstatisch. „Rock around the clock.““ (AA 87) Costas wiederum wird charakterisiert als ein junger Bursche, „[...] der, die Hände in den Taschen vergraben, so gemütlich einher-schleuderte, als spaziere er durch einen Tanzsaal und nicht durch das Lager einer von der Welt abgeschnittenen Partisanenabteilung“ (KH 55). Und: „Mit beiden Händen griff er auf unsichtbarer Gitarre einen vollen Akkord und begann zu singen.“ (KH 59) Auch eine weitere Stelle in *Ankunft im Alltag* ordnet Curt in die Reihe der Männer vom Typ Bruder bzw. Doppelgänger der Bruders ein. Einmal kommt es Recha so vor, als gleiche Curt ihrem Vater, womit aber ersterer zu ihrem (Halb)Bruder wird.

Sie dachte erschrocken: Wenn mir in den letzten Wochen mein Vater einfiel (jedoch geschah dies selten genug und gegen ihren Willen), dann war er nicht mehr anonym. Auf einmal ist er vorstellbar: er ist wie Curt, blond und sieghaft und rücksichtslos ... (AA 174)¹⁰⁵

Schließlich sind es einmal mehr die Namen, die auch Curt und Recha einander näher rücken, als es die schlichte Fabel realsozialistischer Liebe im Dreieck nahelegt, und die dem Verhältnis von Recha und Curt einen inzestuösen Charakter verleihen. Nicht nur der Vorname der Protagonistin, sondern auch der ihres Liebhabers ist aus *Nathan der Weise* entlehnt. Dort trägt der Tempelherr, der sich in

¹⁰⁵ Wenig später wird dieses inzestuöse Moment noch einmal dadurch hervorgehoben, dass es bestritten wird. Als Curt auf einer gemeinsamen Autotour mit Recha in einem kleinen Hotel übernachten will, mustert der Wirt das junge Paar voller Misstrauen. „Curt sah ihm ins Gesicht und sagte kühl: „Nein, wir sind keine Geschwister.““ (AA 178)

Recha verliebt, den Namen Curd von Stauffen¹⁰⁶, wobei sich später herausstellt, dass dieser ihr Bruder ist¹⁰⁷.

Für alle diese Männer vom Typus Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders gilt, dass sie auf die Protagonistin anziehend wirken und für diese das Subjekt sexuellen Begehrens repräsentieren. Sie verkörpern, was diese selbst sein möchten, wobei die sexuelle Attraktion durch das Inzestuöse dieser Beziehungen betont wird. Es ist eben nicht so, wie Kaufmann (1976: 198) behauptet, dass das Brudermotiv für eine asexuelle, kameradschaftliche Beziehung stehe¹⁰⁸. In Wirklichkeit sitzt Franziska nicht voller Unschuld und kameradschaftlich plaudernd bei ihrem Bruder auf dem Bett¹⁰⁹, denn „[i]m selben Augenblick aber, als ihr Blick auf Wilhelms gespanntes Gesicht fiel, erkannte sie sich, die Verführung ihres Fleisches, und war sekundenlang berauscht von einem Gefühl der Macht ...“ (FL 56). Später ist es der Doppelgänger des Bruders, durch den Franziska zum erstenmal ihren eigenen Körper, ihre eigene Sexualität positiv erlebt. Sie erinnert sich zum Schluss des Romans an Bens Hände, „[d]ie meinen Nacken umfaßten, spöttisch beschützerisch, die mich mit meinen Schultern und Schenkel, mit Brüste und Bauch kennen lehrten, und auch, endlich die Lust, von der ich aus Büchern wußte ...“ (FL 604)¹¹⁰. Die körperliche Attraktion, die der Bruder auf sie ausübt, wird auch von der Ich-Erzählerin Elisabeth immer wieder betont.

¹⁰⁶ Wohl um diese literarische Anspielung zu unterstreichen, lässt die Autorin Curt Schelle immer wieder darauf hinweisen, dass sein Vorname mit C geschrieben wird: „Curt Schelle, Curt mit C“, fügte er hinzu; er pflegte immer auf dieses C hinzuweisen, das seinem schlichten Namen ein wenig Glanz verlieh.“ (AA 7) In der gemeinsam mit Siegfried Pitschmann geschriebenen Filmskizze (BRS 862, *Schriftverkehr 1952-1959*) von 1958 fehlt noch das inzestuöse Moment, denn diese Figur trägt noch den Namen Martin Schelle.

¹⁰⁷ In dieselbe Richtung weist die Beobachtung Mittmans (1995: 266), dass die Erzählinstanz weit stärker an Curt interessiert ist, als dies seiner Rolle im Dreieck als „Böse“ zukäme: „The shift in narrative focus, away from Recha and toward Curt, can be read in at least two different ways. From one perspective, we can regard it simply as a sign of Reimann’s virtually boundless optimism and hope in 1961 that, having seen Recha make her (way) home, she turns to the most problematic character and leads him through the labyrinth toward redemption as well. However, from a slightly different angle — and particularly reading retrospectively against the backdrop of Reimann’s later texts — we can also see hints of an unsettled mind that rejects the proposition that identification with the community is sufficient to fully describe the complexity of individual desire.“

¹⁰⁸ Vgl. dazu weiter oben Kap. 6.1.

¹⁰⁹ Zuvor hatte Wilhelm seine Schwester schlafen geschickt, weil sie hinter seinem Kommilitonen Django stand und ihre Brüste unter dem Hemd dessen Schulter berührten. „[...] seine Stimme bebte vor Verlegenheit und Eifersucht.“ (FL 55)

¹¹⁰ Die sprachliche Fehlerhaftigkeit des Zitats ergibt sich daher, dass die Autorin diese Zeilen wenige Tage vor ihrem Tod unter Morphiumeinfluss in einer Kladde im Krankenhaus niederschrieb.

... ich habe seine Hände geliebt, und die kindlich kurzgeschnittenen Nägel, und manchmal habe ich die Narben und Kratzer auf dem Handrücken geküßt, und jetzt, als ich daran denke, fühle ich mein Herz als einen genau bestimmbaren Punkt, in dem sich der Schmerz zusammengezogen hat ... (G 25)

Die Geschwister lieben einander so sehr, dass Elisabeth manchmal Abneigung gegen ihren Freund Joachim Steinbrink empfindet: „[...] der fremde Mann, er hatte von mir Besitz ergriffen, er hatte meinen Bruder verdrängt.“ (G 115) Sexuell attraktiv ist auch Katjas Geliebter, der Arzt Gerd Schröder¹¹¹; dessen „[...] ihr so verwandte Lebensfreude und Leidenschaftlichkeit [...] fesselte das Mädchen [...]“ (K 3). Wie Katja liebt auch Helena einen Mann dieses Typus: „Sie hob den Blick zu Costas, und ihr Herz brannte, so überwältigte sie die unvermittelt aufspringende Erkenntnis, daß sie Costas nicht ausweichen konnte, ihm nie mehr ausweichen würde.“ (KH 90) Auch Curt Schelle verfehlt nicht seine Wirkung auf Recha, die stolz ist, „[...] weil dieser kühne Bursche ihr Freund war [...], und er gefiel ihr sehr mit seinem schönen gebräunten Gesicht und den im Zugwind wehenden blonden Haaren.“ (AA 167)¹¹² Sogar den ungeliebten Ehemann in *Die Frau am Pranger* findet seine Frau attraktiv. „Ihre¹¹³ Blicke hingen an seinem Gesicht. Gut geschnitten war es, breit, mit vollem Mund und fleischiger Nase, mit braunen Augen unter dem glänzend dunklen Haar.“ (FP 8/9) Insbesondere bei Heinrich Marten tritt hervor, was neben der Attraktion für die Protagonistinnen mit der Sexualität der Männer dieses Typus auch verbunden ist: Deren sexuelles Begehren wird als bedrohlich empfunden. Dies gilt vor allem für die früheren Texte der Autorin. Während in *Franziska Linkerhand* das Bedrohliche des sexuellen Begehrens dieser Männer nur außerhalb des Dreiecks, z.B. in der Beziehung der Titelheldin zu ihrem ersten Ehemann präsent ist, erfährt Kathrin die eheliche Sexualität als Vergewaltigung. „In der Nacht, endlich erlöst aus seiner gewalttätigen Umarmung, weinte sie vor Scham und Furcht [...]“ (FP 10) Bedrohlich erscheinen Recha Curts Annäherungsversuche, auch wenn sie sich gleichzeitig davon angezogen fühlt: „Sie hörte plötzlich auf, sich zu wehren und küßte ihn, betäubt und zitternd, und dann sah sie wieder, als sie die Augen

¹¹¹ Auch wenn Gerd Schröder nicht Doppelgänger des Bruders der Protagonistin ist, so weist ihn doch sein Äußeres — dunkle Haut, schwarzes Haar, starkknochiges Gesicht (K 2) — deutlich als einen Vertreter dieses Typus aus.

¹¹² Das Angepasste dieses Textes beruht u.a. darauf, dass die Erzählinstanz sofort derartigen Gefühlen widersprechen muss. Dies leistet bereits die Charakterisierung von Rechas Stolz als „eitel“, aber noch mehr der direkt auf das obige Zitat folgende Satz: „Sie war aber schon mißtrauisch gegen ihre Gefühle geworden [...]“ (AA 167)

¹¹³ Allerdings ist der Bezug des Possessivpronomens offen. Zwar ist Kathrin Subjekt des vorangegangenen Satzes, doch steht dort auch, „Kathrin hockte zwischen Bruder und Schwester“, womit sich „ihre“ auch auf letztere bzw. auf beide Frauen beziehen könnte. Die Offenheit des Bezugs führt Kathrin und die Schwester ihres Mannes näher zueinander, als der Text sonst zu verstehen gibt.

öffnete, im taubengrauen Abendlicht das fremde schreckliche Gesicht über sich [...]“ (AA 162) Widersprüchlich erlebt auch Franziska die erste körperliche Vereinigung mit Wolfgang Exß, ihrem späteren Ehemann:

Er zog ihr den Bademantel von den Schultern. Sie erduldet ihn stumm, neugierig und voller Entsetzen über ihren Körper, der einem fremden nassen Mund gehorchte und unter fremden Händen sich zu verändern, größer und weicher zu werden schien. (FL 71/72)

Immer wieder werden die Heldinnen Brigitte Reimanns Opfer von Vergewaltigung bzw. versuchter Vergewaltigung. Außer Kathrin Marten muss dies auch Helena erfahren, über die Costas herfällt, als sie ihn verlassen will. „[...] ohne einen Laut fiel er über sie her, mit beiden Händen ihren Hals umklammernd. [...] Sie sah sein verzerrtes Gesicht und wußte, daß es um das Letzte ging.“ (KH 190) In ähnlicher Weise fällt Curt über Recha her:

Er preßte ihr die Hand auf den Mund und riß den oberen Knopf an ihrem Kleid auf, und er fühlte die kühle glatte Haut ihrer Brust. Sie biß ihm in die Hand, und er zerrte zitternd und halb besinnungslos an ihrem Kleid, und ein roter Knopf sprang ab und rollte ins Gras. (AA 247)¹¹⁴

Auch die junge Franziska wird von Wolfgang Exß nach ihrer Scheidung vergewaltigt (FL 116)¹¹⁵. Zu diesen Vergewaltigungsversuchen bzw. Vergewaltigungen kommt es immer dann, wenn sich die Protagonistin aus masochistischer Unterordnung zu lösen versucht und sich von ihrem Geliebten trennt.

¹¹⁴ Das Verhältnis der Protagonistinnen zur männlichen Sexualität ist in den Texten Brigitte Reimanns außerordentlich ambivalent. Sie ist stets begehrt, gefährlich und verboten zugleich. Doch repräsentiert Sexualität nur sehr begrenzt den Zusammenhang mit der faschistischen Vergangenheit. Um diese Verbindung in ihrer Lesart von *Ankunft im Alltag* herstellen zu können, muss Hell (1997: 126ff.) zu einer gewagten Konstruktion greifen. Sie unterstellt, Recha identifiziere sich mit ihrer jüdischen Mutter und erfahre den Vergewaltigungsversuch durch Curt als eigenes inzestuöses Begehren nach dem Vater als Repräsentanten der verbotenen nationalsozialistischen Vergangenheit. In ihrer Konstruktion übersieht Hell, dass sich das inzestuöse Begehren bei Reimann nicht auf den Vater, sondern auf den Bruder richtet, der weit weniger als ersterer mit dieser Vergangenheit verbunden ist. Hell übersieht weiterhin, dass der jüdische Hintergrund Rechas im zweiten Teil der Erzählung völlig in Vergessenheit gerät. Um die Identifikation von Curt mit Rechas faschistischem Vater in der Vergewaltigungsszene unterstellen zu können, muss Hell auf eine Formulierung zurückgreifen, die über 70 Seiten vor dieser Szene gefallen war: Rechas Vater sei wie Curt gewesen, „blond und sieghaft und rücksichtslos“ (AA 174). Gleichzeitig muss Hell nahelegen, diese Formulierung sei hier erneut verwendet worden. Weit stärker, als dass es an den faschistischen Vater erinnern würde, ist das „fremde, schreckliche Gesicht“ Curts Synonym für das männliche Subjekt des Begehrens, für das die Protagonistin zum bloßen Objekt wird.

¹¹⁵ Sich mit dem Opfer identifizierend berichten Protagonistin bzw. Erzählinstanz in *Franziska Linkerhand* von der Vergewaltigung anderer Frauen, so z.B. in einer in der 1974er Ausgabe gestrichenen „Abschweifung“ im 13. Kapitel (FL 536ff.) und in der Wiedergabe von Gertruds Biographie.

Die sexuelle Gewalt ist das letzte Mittel, mit dessen Hilfe der Mann dieses Typus sich als Subjekt sexuellen Begehrens zu behaupten versucht¹¹⁶.

Bedrohlich ist die Liebe zum Mann vom Typ Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders für die Protagonistin gerade daher, dass er dem Verlangen seiner Geliebten nach Tätigkeit im öffentlichen Raum kein Verständnis entgegenbringt und sie an den Innenraum, die traditionelle Frauenrolle zu fesseln trachtet. Gerd Schröder will, dass Katja nach der Heirat ihr Studium abbricht (K 5). „Die höchste Aufgabe der Frau wäre es aber, ihrem Gatten und ihren Kindern zu leben, gab er zur Antwort [...].“ (K 6) Costas will mit Helena aus dem Kriegsgebiet fortziehen „[...] auf eine winzige Insel im Ägäischen Meer, weit fort von allen Menschen, weit fort von Krieg und Geschrei und Schüssen. Eine Insel ganz allein für sie beide ...“ (KH 120). Eine Frau zum Repräsentieren sucht Curt Schelle, wobei die Wahl des Verbs „heiraten“ die Objektrolle deutlich macht, die er seiner Geliebten zuweist. „Du wirst mal ’ne verdammt attraktive Frau, meine Liebe ... Ich geh’ in die Fahrzeugindustrie, und wenn ich Chefkonstrukteur bin, heirate ich dich.“ (AA 173/174) In *Die Geschwister* ist die Rolle des Bruders in zwei Personen aufgespalten, wobei alle die Unabhängigkeit der Schwester-Geliebten bedrohenden Eigenschaften auf den älteren der beiden Brüder übertragen werden. Der geht nicht nur in den Westen, sondern ist auch mit der Philologiestudentin Charlotte verheiratet, die nach der Flucht in die Bundesrepublik ihr Studium nicht wieder aufnimmt (G 54). Charlotte ähnelt dabei der Frau Wilhelms, des von Franziska so geliebten Bruders. Auch sie ist an Äußerlichkeiten des Konsums — diesmal in der DDR — und damit einer traditionellen Frauenrolle orientiert:

[...] seine Frau kauft im Exquisit Modellkleider von Jacques Heym, und sein Klub ist [so] stinkfein, daß ich nur in seiner Begleitung reinkomme, um den Anblick von professionellen Gattinnen zu genießen, die Queensize rauchen und die Constanze lesen und mein selbstgeschnittenes Haar mißbilligen. (FL 66)

Auch wenn Ben nicht versucht, Franziska in eine Hausfrau zu verwandeln, so zeigt er doch für ihre Arbeit nur wenig Interesse, es ist unverbindlich „[...] wie für alles, was du liest, hörst, weißt, worüber du redest oder streitest [...]“ (FL 534).

Ein weiterer Zug, der diese Brüder bzw. deren Doppelgänger miteinander verbindet, sind deren Zweifel an der neuen Ordnung. Sie sind Skeptiker, Zyniker und gegen Ende der Reihe Ausgestoßene der Revolution, Ehemalige. So treten im Laufe seiner Zeit bei der Guerilla Costas „Überdruß und Zweifel immer klarer

¹¹⁶ Wie Brigitte Reimann (1997: 107) in einem Tagebucheintrag vom 21.7.1958 berichtet, hatte ihr geschiedener erster Mann tatsächlich versucht, sie zu vergewaltigen. Nur lässt sich das Vergewaltigungsmotiv nicht ausschließlich aus den biographischen Daten erklären, da sowohl *Die Frau am Pranger* als auch *Kinder von Hellas* zu diesem Zeitpunkt bereits erschienen waren.

zutage“ (KH 117). „Don't fence me in ...“ singt Curt Schelle (AA 168)¹¹⁷. Uli will sich nicht engagieren (G 117), auch er will sich nicht einsperren lassen und ist derjenige, der Kritik an der DDR deutlich ausspricht: „Die eigene Schwester ... Wenn es ein Fremder gewesen wäre ... Was ist denn das für ein Staat, in dem die Schwester ihren Bruder anzeigt?“ (G 246) Wilhelm ist ein Ungläubiger, der das Kapital liest, weil es die Arbeit eines Wissenschaftlers war, der begründete, bewies, logisch folgerte; „[...] der Sozialismus war für ihn eine exakte Wissenschaft wie die Physik, und Glaubenssätze und undefinierbare Gefühle hatten nichts in ihr zu suchen ...“ (FL 64) Voll Abscheu reagiert er auf alle Parallelen zwischen real existierendem und nationalem Sozialismus:

Wir sind allergisch gegen gewisse Dinge ... Als du zum erstenmal in der blauen Bluse der Romantik erschienst — und dein sicherer Takt trieb dich mit dem FDJ-Fetzen an den Mittagstisch unter die Augen deiner lieben Mutter — da hätte ich dich verprügeln können. Achselklappen ... Mir wurde schlecht. Ich kann keine Uniform mehr sehen ... (FL 61)

Sein Doppelgänger Ben schließlich ist ein „Ausgewiesener“, ein „Exilierter“ (FL 497), nicht mehr bereit, sich zu engagieren. Die Distanz der Brüder bzw. ihrer Doppelgänger zur neuen Ordnung manifestiert sich im Räumlichen. Stets sind sie es, die den Ort der Handlung verlassen und ihre Schwester / Geliebte zum Mitkommen zu überreden versuchen. So reißt Gerd Schröder Katja aus einer Diskussion mit ihren Kommilitonen um Brechts *Hofmeister*-Inszenierung heraus, um sie an den verabredeten Kinobesuch zu erinnern (K 4). Costa will mit Helena aus dem Bürgerkrieg fliehen, Uli wie der ältere Bruder Konrad in den Westen. Franziskas Bruder Wilhelm lebt unter exilähnlichen Umständen im sowjetischen Kernforschungszentrum Dubna, ihr Geliebter Ben überredet sie zur Flucht auf eine Kraftwerkbaustelle, von der er nicht nach Neustadt zurückkehren will. Abseits vom rechten Weg versucht auch Curt seine Freundin zu führen, so auf der Autotour, die er mit Recha unternimmt. Abends fährt er sie zu einem Hotel in einer Kleinstadt und nicht zurück zum Kombinat, was Recha mit den Worten kommentiert: „Aber das ist doch gar nicht der Weg nach Hoyerswerda.“ (AA 175)¹¹⁸

Immer wieder ist für den Bruder bzw. dessen Doppelgänger seine Nähe zur Mutter charakteristisch. So ist Nikos der Sohn seiner Mutter Maria, die ihn nach seinem Tode wäscht und beweint (KH 22). Noch deutlicher ist Curt Schelle Sohn seiner Mutter, die in dessen Auseinandersetzungen mit seinem Vater stets für ihn

¹¹⁷ Die Erzählinstanz verhält sich sehr widersprüchlich zu dieser Äußerung. Einerseits nimmt sie den Jungen ernst, andererseits stellt sie dies durch die Adverbien „schrill“ und „verzückt“ sofort wieder in Frage: „Curt beugte sich vor, sein Gesicht hatte den Ausdruck von Blasiertheit und herablassender Freundlichkeit verloren; er vergaß, daß er der große Mann Schelle war, und er sang schrill und verzückt gegen die Windschutzscheibe [...]“ (AA 168). Dann wird die Botschaft des Liedes wieder unterstrichen, indem Curt den Text auf Deutsch wiederholt: „Curt schrie: ‚Sperrt mich nicht ein!‘“ (AA 168)

¹¹⁸ Vgl. hierzu Mittman (1995: 266).

Partei nimmt: „[...] Curt setzte sich zu ihr auf die Lehne und hörte mit unbewegtem Gesicht dem Streit seiner Eltern zu. Er kannte die Schwäche seiner Mutter und nützte sie zärtlich und bedenkenlos aus.“ (AA 34) Als Elisabeths älterer Bruder Konrad die DDR verlässt, ist es die Mutter, die um seine Pläne weiß und der beim Abschied die Stimme bricht (G 50). Über die Sprache mit seiner Mutter verbunden ist auch der Doppelgänger Ben, der immer wieder in die Mundart seiner Feriensommer in Masurens Sümpfen und Urwäldern verfällt, „[...] seine Muttersprache, die Sprache seiner Mutter, die nach vierzig Berliner Jahren plachandert wie dazumal in Nikolaiken [...].“ (FL 393/394) Sein alter ego Wilhelm ist der Abgesandte seiner Mutter, der seine Schwester Franziska aus der unglücklichen Ehe mit Wolfgang Exß zurück in die Familie holen möchte.

Ihr Bruder fand sie laut weinend, er ergriff ihre Hand und sagte: „Franz, ich bitte dich, komm zu uns zurück“, und sie sah, durch Tränen verwischt, sein Gesicht und hörte seine Stimme, Ruf aus verlorengangener Zeit des Behütetseins, der Schulaufgaben, heißer Schokolade, der blauen Tannen im Garten ... (FL 91)

Gerade dem Bruder und dessen Doppelgänger kommt die Rolle des Beschützers zu. Sie sind in vielen Situationen der „man-who-would-understand“, der die Protagonistin für den Verlust der Mutter entschädigen soll. „Wilhelm der Ernährer“ (FL 29) versorgt in der Nachkriegszeit seine Familie mit Lebensmitteln, er ist derjenige, der Franziska in entscheidender Situation in Neustadt besucht und den erneuten Kontakt zwischen ihr und ihrem Geliebten vermittelt (FL 582). Genau diese Beschützerrolle hatte auch Ben wahrgenommen, wobei ihn der Text deutlich mit seinem Vorbild verbindet:

Die Namen, die er ihr gab, verwandelten Franziska in ein winziges flaumiges Wesen, das sich in seiner Achselhöhle zusammenrollte, unter seiner gewölbten Hand Zuflucht fand, und das war es doch, was ich damals wünschte, nicht wahr?, Geborgenheit wie unterm wollenen Schal der Frau Kowalski¹¹⁹, wie in den zurückgeträumten Sommermorgen mit Wilhelm, wie unter dem Zelt deiner Windjacke, die du im Gewitter um mich schlugst [...]. (FL 510/511)

Die Beschützerrolle war bereits Costas zugekommen, als er Helenas erfrorene Zehen im Winterlager so lange wärmte und massierte, bis Leben in sie zurückkehrte (KH 118). Er versorgte die Hungernde mit Nahrung und letztlich war er es, der in aussichtsloser Situation durch Verrat nicht in erster Linie sich selbst, sondern ihr das Leben zu retten versuchte¹²⁰. Als Elisabeth im Kombinat

¹¹⁹ Frau Kowalski, Gattin eines Kollegen von Franziska, die auf dem Ball einen wollenen Schal um deren Schultern legt, ist für diese Mutterersatz. „Die Kowalskis waren schon fortgegangen, aber nun war es ohnehin zu spät, dachte Franziska, zwanzig Jahre zu spät für einen wollenen Schal, weiße oder blaue Wolle, Wärme, Mutterschoß: du bist entlassen nach draußen.“ (FL 377)

¹²⁰ Dies unterstreicht der auktoriale Erzähler, wenn er die Gedanken des Offiziers wiedergibt, der Costas verhört: „Niemals aber hatte er unter den Gefangenen einen Menschen wie

Schwierigkeiten bekommt, will sie nicht zu ihrem Freund Joachim fliehen — „[...] wie sollte ich vor den strengen, grauen Augen bestehen, gescheitert und feig geflohen?“ (G 197) —, sondern zu ihrem Bruder Uli, der wieder zum „großen Bruder“ wird, „[...] zum Beschützer, gelassen, stark und unverrückbar, gegen freche Nachbarjungs und gefährliche schwarze Hunde und gegen Angstträume [...].“ (G 197) Immer ist der Bruder mit der frühen Kindheit der Protagonistin verbunden; er bleibt für sie der Beschützer aus den Kindermärchen.

Er hielt mich an seine Brust gepreßt, ich atmete den geliebten Duft, unvergeßlicher Augenblick, in dem die Rast im finsternen Märchenwald, die Wanderung Hand in Hand auf der glühenden Landstraße sich erneuerten ... (G 130)

6.2.6. Zum Inzestuösen der Beziehungen der Protagonistinnen

Die Beziehungen der Protagonistinnen im Dreieck betreffen in diesem Familienroman der Neurotikerin stets Männer vom Typ Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters oder Vertreter des Typus Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders, wodurch diese Beziehungen inzestuös geprägt sind. Keine Rolle spielt dabei, dass auf der einen Seite keine leibliche Verwandtschaft besteht, denn der Adoptivvater ist dem biologischen Vater — zumindest in der westlichen Welt — gleichgestellt¹²¹.

Inzestuöse Beziehungen der Töchter zu Ersatzvätern und -brüdern sind nicht ungewöhnlich in der Literatur. Gerade an Texten von Schriftstellerinnen lässt sich zeigen, wie der inzestuöse Status der Beziehung(en) der Tochter diese vor dem Schicksal der Mutter bewahren soll. Denn das Inzesttabu schließt in einer Beziehung zu Adoptivvater, -bruder oder leiblichem Bruder Heirat, Schwangerschaft und Mutterschaft aus, wodurch die Tochter scheinbar frei von der Unterwerfung unter das männliche Subjekt des Begehrens bleibt, was ihr den Zugang zum öffentlichen Raum und zu schöpferischer Tätigkeit ermöglichen soll¹²².

diesen Jungen kennengelernt, der, nicht einmal für sein eigenes, sondern um ein fremdes Leben bangend, wie ein Automat sprach, bewußt verratend [...] ...“ (KH 175).

¹²¹ Siehe Boose (1989: 19), die zu dieser Frage schreibt: „[...] for the majority of the Western world *father* historically denotes a biologically fixed male status of structural authority within the nuclear group. Even when fatherhood is not biological, the institution retains the same hierarchy. Marriage to a child’s mother grants a man the status of stepfather; legal adoption of a child socially obscures any distinction and, in American law, places the adopted child inside the patronym and thus within the boundaries of ‚legitimacy‘.“

¹²² Vgl. hierzu Hirsch (1989: 34): „Allegiance to fathers/brothers has the advantage of protecting heroines both from marriage and from maternity; the quasi-incestuous bonds that tend to take the place of romantic love and marriage cannot result in pregnancy and childbirth.“

In der Tat sind die Protagonistinnen Brigitte Reimanns nicht verheiratet und bleiben fast immer kinderlos. Eine Ausnahme bilden lediglich Kathrin und Franziska, die verheiratet sind, doch trennen sie sich jeweils von ihren Ehemännern. Zwar hat Kathrin ein Kind, aber dies ist unehelich und der Vater tot. Ein Leben im Innenraum der Familie vermag sich keine der Frauen im Dreieck vorzustellen. Das gilt für Helena¹²³ wie für Eva, Katja, Recha, Elisabeth¹²⁴ oder Franziska. Doch warum trifft die Tochter bei Brigitte Reimann keine endgültige Entscheidung, warum oszilliert sie fortwährend zwischen den jeweiligen Repräsentanten beider Typen? Hier scheint ein Exkurs zu einem Roman Willi Bredels hilfreich, eines Autors, der selbst als aus der Emigration zurückgekehrter Kommunist zu denen gehörte, die sich erboten, in der vaterlosen ostdeutschen Gesellschaft die Rolle von Ersatzvätern zu übernehmen, und diese auch in ihren Texten gestalteten¹²⁵.

6.2.6.1. Exkurs in *Ein neues Kapitel*

In der zwischen 1959 und 1964 erschienenen, autobiographisch gefärbten Romantrilogie *Ein neues Kapitel* von Willi Bredel wird die Nachkriegsentwicklung in der SBZ und in der Anfangsphase der DDR als ein gewaltiges Dammbau- und Reterritorialisierungsprojekt¹²⁶ mit dem Ziel

¹²³ Helena versucht vergeblich, sich ein Leben als Ehefrau und Mutter vorzustellen: „Eigentlich war es doch so einfach: Arbeit, ein Weinberg vielleicht, ein paar Felder; eine Küche mit dem vertrauten Geruch von Hammelfett und Herdrauch bei Tage; in der Nacht Costas an ihrer Seite, seine wilden, knabenhaften Küsse auf ihren Lippen; später dann Kinder, die in der Woche zur Schule gingen und sonntags in die Kirche, sie werden ‚Mutter‘ zu Helena sagen, und sie wird ihnen Märchen erzählen; vielleicht wird sie ihnen auch jene Geschichte von dem Jungen und dem Mädchen erzählen, die im Schützengraben lagen und auf den Schlachtfeldern schossen und Kameraden hatten — ach, Freunde sogar: einen großen Mann mit schwarzen Brauen, wißt ihr, und eine Narbe am Mund, er schien immer zu lächeln, dabei war er ein strenger Mann — und doch verließen der Junge und das Mädchen dies alles, weil sie sich liebten und leben wollten, das versteht ihr doch, nicht wahr?“ (KH 185)

¹²⁴ Elisabeth weist zu dessen Genugtuung entschieden die Vermutung ihres Bruders zurück, sie sei schwanger: „Quatsch“, sagte ich, „woher denn?“ Uli lachte. „Ich sag ja, ihr seid ein komisches Liebespaar. Ein Mann, der seiner Liebsten im Mondschein den Mehrwert erklärt ...“ Er sagte zufrieden: „Nein, du kriegst kein Kind.““ (G 30)

¹²⁵ Vgl. zur Konstruktion kommunistischer Vaterfiguren ausführlich Kapitel I in Hell (1997). Wie sie bin auch ich der Meinung, dass die sozialistisch-realistischen Klassiker von Autoren wie Bredel nicht aus der Analyse ausgeschlossen werden dürfen: „These texts are essential, indeed indispensable, if we want to understand the cultural fantasies at work.“ (Hell 1997: 3)

¹²⁶ Vgl. dazu Theweleit (1995a: 273): „[...] die Reterritorialisierungsarbeit entwirft den Menschen als ‚Beherrscher‘ der Maschine und als Lenker und Kanalisierer seiner und der

geschildert, der freien Wunschproduktion, dem unbehinderten Fließen der Wünsche ein Ende zu setzen: Fließendes wird zum Stehen gebracht und kanalisiert, schmutzig Vermischtes getrennt und Sumpfiges trockengelegt¹²⁷. So ist es kein Zufall, dass es sich bei den beiden ökonomischen Vorhaben, die in dem Roman hervorgehoben werden, einerseits um die Reparatur der von den Nazis in Rostock zerstörten Klärbecken handelt, wodurch die Ungerichtetheit der Ströme, die Vermischung von Reinem und Unreinem gestoppt wird (Bredel 1971: 113), andererseits um den Aufbau der Volkswerft in Stralsund, die sich schließlich auf 10.000 Pfählen trocken aus dem sumpfigen Untergrund erheben wird (Bredel 1967: 225/226). In der Zukunftsvision des Verlegers Theo Ewaldson werden Werft und Überseehafen in Rostock von „aufragenden Kränen“ und „hochbordige[n] Schiffsbauten“ (Bredel 1967: 256) noch an Höhe übertroffen und: „Weit draußen in der Bucht ein aus dem Meer ragender imponierender Leuchtturm...“ (Bredel 1967: 257)¹²⁸

Derart ragende Symbolik weist die Welt, die hier errichtet wird, als phallokratische aus, in der Männer mit Männern kommunizieren. Wann immer Peter Boisen, die Hauptfigur des Romans, und die anderen positiven Helden auf Frauen statt auf Männer treffen, löst dies bei ihnen und beim allwissenden Erzähler Unbehagen aus, so z.B. als Boisen bei seiner Ankunft in Rostock „nur“ auf Frauen stößt: „Unter den Arkaden des Rathauses lagen Frauen und Kinder auf den nackten Steinen — Flüchtlinge. Wo waren die Männer? Auf Nahrungssuche? Verhandelten sie im Rathaus?“ (Bredel 1971: 62) Oder als Pastor Klausmann, Repräsentant der fortschrittlichen Christen, statt des Oberbürgermeisters Thomas Weiß dessen Frau Greta — immerhin ebenfalls Kommunistin — vorfindet: „Bei Thomas Weiß hoffte er einige Genossen anzutreffen. Er fand aber nur Greta zu Hause. Als er hörte, Boisen und Weiß befänden sich in Ewaldsons Druckerei, lief er spornstracks dorthin.“ (Bredel 1971: 488)

In dieser patriarchalen Welt repräsentieren die Frauen die männliche Macht auf doppelte Weise. Einerseits symbolisieren sie — weit stärker als überlebende

gesellschaftlichen Ströme; ein reaktionäres Programm, denn Objekt dieser Aktionen ist sein eigenes Unterbewußtes: stillgelegte Produktion dort, während die Geldströme fließen.“ Von Letzterem konnte allerdings im real existierenden Sozialismus nicht die Rede sein.

¹²⁷ Wie Theweleit (1995a: 408) feststellt, handelt es sich beim Trockenlegen von Sümpfen keineswegs um ein ausschließlich rechtes Projekt: „Die Sümpfe der Reaktion auszutrocknen, die Luft von ihrem üblen Gestank zu reinigen ist eine der Lieblingsbeschäftigungen des offiziellen russischen Kommunismus von Anfang an. [...] Den anti-autoritären Sumpf, die Sümpfe der Subkultur auszutrocknen, war die am liebsten gebrauchte Parole der ‚Marxisten-Leninisten‘, die seit 1969 daran gingen, die Studentebewegung in eine auf Fels gebaute proletarische Partei zu transformieren.“

¹²⁸ Vgl. Theweleit (1995a: 366/367): „In der Höhe ist es nicht nur hoch und erhaben, es ist auch trocken — die Meere fließen weiter unten und werden, als ob sie an den Gipfeln nagten, zum Feind.“

Vertreter faschistischer Herrschaftsstrukturen — das Andere, gegen das in erster Linie Dämme errichtet werden müssen¹²⁹. Es sind gerade Frauen, die „rück-schrittliche“ Ideen vertreten. Ein weiteres Projekt zum Trockenlegen von Sümpfen — diesmal auf symbolischer Ebene — richtet sich direkt gegen sie. Beim Einschreiten gegen die Prostitution im Rostocker Hafenviertel wird ausschließlich gegen Frauen als Träger von Geschlechtskrankheiten vorgegangen, von den Zuhältern und Freiern dagegen kein Wort¹³⁰. Auch der Kampf mit dem Großgrundbesitz wird nicht mit dem Großgrundbesitzer selbst, sondern mit dessen Frau ausgetragen, die als kastrierendes Weib in männlicher Kleidung und Haltung den Kommunisten und anderen fortschrittlichen Menschen gegenübertritt: „Sie stellte sich breitbeinig vor ihn hin, die Hände in den Hosentaschen [...]“ (Bredel 1967: 44) „Er“ ist dabei Pastor Klausmann, den dieser Anblick zu folgenden Überlegungen veranlasst: „Ein Biest! Eine Megäre!, dachte Klausmann, die Frau mit der Geduld eines Christen [!] betrachtend. Böseartig, gefährlich wie eine Wildkatze. Wie war diesem Luder beizukommen?“ (Bredel 1967: 43)¹³¹ Andererseits sind die Frauen als das Andere das Tauschmittel, mit dem die Männer untereinander über ihre jeweilige Position in der gesellschaftlichen Hierarchie kommunizieren: Die Männer mit der richtigen Linie bekommen die richtigen Frauen¹³². Da letztere danach weitgehend aus dem öffentlichen Raum verdrängt werden¹³³, markiert die Hochzeit jeweils den entscheidenden Wendepunkt, an dem diese ihre Bedeutung für den Fortgang des Romans verlieren.

¹²⁹ Theweleit (1995a: 265) zeigt, „[...] daß die *konkrete* Form des Kampfes gegen die fließend/ maschinelle Produktionskraft des Unbewußten als Kampf gegen die Frauen, als Kampf gegen die weibliche Sexualität geführt wurde (und wird).“

¹³⁰ Vgl. Theweleit (1995a: 174): „So stehen wir vor der bemerkenswerten Erscheinung, daß es Äußerungen über Prostituierte und über Frauen überhaupt sind, in denen sich ‚reaktionäre‘ und ‚revolutionäre‘ Männer in gewisser Weise nahekomen. Eine eingefleischte Gemeinsamkeit ‚Mann‘ überwindet, so scheint es, noch am ehesten die im übrigen unüberwindlichen politischen Klassengegensätze zwischen verschiedenen Männern.“

¹³¹ Hell (1997: 49) hat Recht, wenn sie schreibt, Autoren wie Bredel, Gotsche und Marchwitza verbänden unbewusst die Bedrohung des Nationalsozialismus mit der Frau, die an die Gefahr der Kastration erinnere. Weniger Recht hat sie mit der Behauptung, in diesen Texten seien Frauen vor allem kastriert und nicht kastrierend. Sobald sie explizit die alte Ordnung vertreten, werden sie zur kastrierenden Frau, wie sich dem hier angeführten Beispiel entnehmen lässt.

¹³² Peter Boisens schwedische Frau Marja [!], die dieser im Moskauer Exil kennengelernt hatte, schreibt ihrem Mann nach Deutschland: „Das Kind, das wir haben wollten nach dem Sieg, das will ich jetzt. Und ich will Dir Frau sein, Frau und Genossin.“ (Bredel 1971: 135) Da geht es Boisens ehemaliger Freundin schlechter, die sich geweigert hatte, mit ihm ins Exil zu gehen. Sie ist die Frau des Vorsitzenden eines Nacktkulturvereins geworden (Bredel 1971: 139).

¹³³ Zwar sind die „fortschrittlichen“ Frauen bei Bredel im Sinne des DDR-gemäßen Gleichberechtigungsdiskurses auch nach der Eheschließung berufstätig. Doch wird dabei lediglich der Innenraum in den öffentlichen Raum projiziert. Während die Männer

Es sind gerade die Repräsentanten der neuen Ordnung, die Vertreter der sowjetischen Militäradministration und die heimkehrenden Emigranten, die den Repräsentanten der alten herrschenden Klasse ihre Überlegenheit und ihren sozialen Aufstieg demonstrieren, indem sie diese dazu zwingen, die Töchter herauszugeben und sie ihren (Adoptiv)-Söhnen zur Frau zu geben; oder — in den Worten von Theweleit (1990: 51):

Männer on their way up verlieben sich gern in die Töchter von Männern, die gesellschaftlich über ihnen sind. Wenn die Tochter einem Mann zugehört, dessen gesellschaftliche Lage diejenige ist, die der *Mann im Aufstieg* erreichen möchte, droht *Objektwahl* und Heirat. Gesellschaftlicher Aufstieg dokumentiert sich im Erwerb einer Frau aus der erreichten oder zu erreichenden gesellschaftlichen Schicht.

Der Sieg der männlichen Vertreter der neuen Ordnung zeigt sich auch darin, dass sie die gegnerische Seite dazu zwingen, ihre Töchter herauszugeben, ohne dass dies auf Gegenseitigkeit beruhte¹³⁴. Dies wird exemplarisch vorgeführt an der Verheiratung von Helene Christwitt, Tochter des — bürgerlichen — stellvertretenden Bürgermeisters von Rostock, mit Gerd Ermscher¹³⁵, einem ehemaligen Wehrmachtssoldaten und neuerdings Leiter der deutschen Hilfspolizei, der sich bereits erste Spuren bei der Trockenlegung des Prostitutionssumpfes verdient hatte.

Adolf Christwitt hatte mit Fassung den Gleichmütigen gespielt, als seine Tochter und der „rote Polizeichef“ vor ihn hintraten und erklärten, sie liebten sich und er solle seine Zustimmung geben. Seine Zustimmung? Das war doch nur eine Redensart. Als ob sie gewillt wären, davon ihre Entscheidung abhängig zu machen. [...] Als er dann allein war, kam er sich wie verraten vor, einsam fühlte er sich und verloren. Er hatte ja nur noch die Tochter. (Bredel 1971: 473)

Der Text bestätigt mit verblüffender Eindeutigkeit, was feministische Psychoanalyse und Literaturwissenschaft in Anlehnung an und in der Auseinandersetzung mit Claude Lévi-Strauss (1993) schon immer gewusst haben: Grundlage der sozialistischen wie kapitalistischen Gesellschaft ist der durch das Inzestverbot in Gang gesetzte Frauentausch. Das Inzestverbot sei weniger eine

Bürgermeister, Polizeichefs, Stadträte und Werkdirektoren werden, übernehmen die Frauen die Leitung von Nähstuben (Bredel 1971: 351) oder — bestenfalls — Kinderheimen (Bredel 1971: 299).

¹³⁴ Dies ist bereits daher ausgeschlossen, dass die Repräsentanten der neuen Ordnung ausschließlich Söhne haben.

¹³⁵ Dass es bei der Partnerwahl Ermschers gerade um den sozialen Status des Objekts und deren Verwendbarkeit im Haushalt geht, zeigen dessen Phantasien, was wohl seine künftige Frau für ihren Vater tue. „Er stellte sich vor, wie Helene den Tisch deckte. Gewiß trug sie eine Schürze. Sicherlich würde der alte Herr nach dem Essen ein kleines Nickerchen machen, während sie in der Küche das Geschirr wusch und abtrocknete.“ (Bredel 1971: 314)

Regel, die es untersagt, die Mutter, Schwester oder Tochter zu heiraten, als vielmehr eine Regel, die dazu zwingt, die Mutter, Schwester oder Tochter anderen zu geben, schreibt Lévi-Strauss (1993: 643). Der Übergang zur symbolischen Ordnung wird dadurch gewährleistet, dass die Männer bzw. Männergruppen miteinander kommunizieren, indem sie die Frauen unter sich zirkulieren lassen¹³⁶, wobei sich als das geeignetste Objekt im Tauschverkehr zwischen Männern nicht die Mutter und auch nicht die Schwester, sondern die Tochter erweist¹³⁷. In dieser Ökonomie ist die Heterosexualität des Mannes nichts anderes als ein Alibi für seine Beziehungen zu sich selbst¹³⁸. Seine soziokulturelle Endogamie schließt die Beteiligung der Frau als der anderen, fremden aus. Um Handel / es zu treiben, benutzen die Männer die Frauen, doch Tauschverkehr mit ihnen haben sie nicht. Aus diesen Tauschprozessen können Frauen als dessen Objekte keinen Nutzen ziehen¹³⁹. Um die Männer zueinander in Beziehungen und damit zum Sprechen bringen zu können, müssen die Frauen ihr Recht auf Sprache preisgeben.

Wie allerdings Boose (1989: 30) kritisch anmerkt, führt die anthropologische Konstruktion Lévi-Strauss', auf die sich auch Irigaray stützt, zur Schaffung eines fiktiven Textes voller Väter, die kein Interesse an ihren Töchtern zeigen. Dies steht in starkem Widerspruch zur westlichen Mythologie und Literatur, wo Väter immer wieder als Personen erscheinen, die ihre Töchter eher zurückhalten¹⁴⁰ als

¹³⁶ Siehe hierzu und im Folgenden Irigaray (1979: 177-198).

¹³⁷ Vgl. dazu Boose (1989: 19): „In the anthropological narration of family, the father is the figure who controls the exogamous exchange of women. The woman most practically available to be exchanged is clearly not the mother, who sexually belongs to the father, nor the sister, who comes under the bestowal rights of her own father. The exchangeable figure is the daughter.“ Siehe hierzu auch Irigaray (1979: 192): „Die Jungfrau-Frau hingegen ist reiner Tauschwert. Sie ist nichts als die Möglichkeit, der Ort, das Zeichen der Beziehungen unter Männern. An und für sich existiert sie nicht. Bloße Hülle zur Verschleierung des Einsatzes, um den es in der gesellschaftlichen Zirkulation geht.“

¹³⁸ Dass es vorrangig um einen Männerbund geht, hat auch Greta Weiß erkannt, wenn sie ihrem Mann vorwirft: „Verheiratet bist du mit deinem Amt, und verliebt bist du in Boisen. Ich aber, ich bedeute dir herzlich wenig.“ (Bredel 1971: 300) Allerdings wirft Greta diese Einsicht umgehend. „[...] sie schalt sich in Gedanken, hatte sie doch längst begriffen, daß sie im Unrecht war.“ (Bredel 1971: 301)

¹³⁹ S. auch Boose (1989: 25), die aus *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy of Sex'* von Gayle Rubin zitiert: „If women are the gifts, then it is men who are the exchange partners. And it is the partners, not the presents, upon whom reciprocal exchange confers its quasi-mystical power of social linkage. The relations of such a system are such that women are in no position to realize the benefits of their own circulation. As long as their relations specify that men exchange women, it is men who are the beneficiaries of the product of such exchanges — social organization.“

¹⁴⁰ Boose (1989: 69) verweist auf die Liturgie der Eheschließung in der christlichen Tradition, in der der Verzicht des Vaters auf seine Tochter inszeniert wird: „Only the father must act out, must dramatize his loss before the community. [...] And — like every father of every bride — he must leave the sanctified space alone. Having performed the loss of his

diese auszutauschen. Unter Bezugnahme auf den alttestamentarischen Mythos von Jakob und seiner Tochter Dinah stellt Boose das allmähliche Aufkommen einer neuen Sippenstruktur fest, die den wechselseitigen Austausch der Töchter in Frage stellt. Diese neue Struktur gründet sich dabei auf einen Ehrenkodex, der auch im Westen nicht unbekannt ist,

[...] a code that was clearly not in operation during the earlier sister-wife stories of Genesis, where men quite happily offered their wives to the local rulers in order to procure protective and profitable alliances. But „from the moment that the notion of honour is attached to female purity kinship loses its basis of reciprocity and becomes political and ego centered, a competition in which the winners are those who keep their daughters¹⁴¹ and take the women of other groups in addition.“¹⁴²

6.2.6.2 Die inzestuöse Beziehung der Protagonistin zum Mann vom Typ Ersatzvater / Sohn des Ersatzvaters

Kehren wir vom Exkurs zurück zu den Töchtern in den Texten Brigitte Reimanns, um zu sehen, wie es ihnen ergeht, die — aus ihrer Sicht — freiwillig ihre Familie verlassen hatten und in die ihrer Ersatzväter bzw. deren Söhne übergewechselt waren, um zu Teilhaberinnen an gesellschaftlicher Macht zu werden.

Die Anerkennung als Subjekte eines eigenen Begehrens, bezogen auf den öffentlichen Raum, wird den übergelaufenen Töchtern letztlich verweigert. Die Beziehungen der Ersatzväter, aber auch die ihrer Söhne zu den Protagonistinnen bleiben durch hierarchische Strukturen geprägt, in denen die Männer dieses Typus stets Subjekte ihres Begehrens sind. Die Tochter verbleibt in der Position der Anderen, Objekt in Kommunikationsprozessen unter Männern, von denen sie durch die Unterscheidung zwischen erster und zweiter Person Plural abgeschnitten wird. Wie die *kleine Seejungfrau* muss sie das Recht auf ihre Sprache preisgeben, niemand hört ihr zu¹⁴³.

daughter within a dialogue that masks loss under gift, having played out the structural drama of his own defeat, the father is required to retire from the scene and, from his seat in the congregation, watch his child discard his name and pledge henceforth to forsake all others — the ‚others‘ that now include him.“

¹⁴¹ Boose (1989: 63) verweist in diesem Zusammenhang auf einen neuen Topos in der westlichen Literatur: „And a newly eroticized literary game dependent on virginal daughters immured behind walls, doors, gates, and mansions is made possible. Its watchword is that which Iago shouts at Brabantio: ‚Look to your house, your daughter, and your bags‘ [...]— a warning that seems doubly relevant since *bags* here also means testicles.“

¹⁴² Boose (1989: 60). Die Autorin zitiert dabei aus Julian Pitt-Rivers *The Fate of Shechem: Or, The Politics of Sex*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

¹⁴³ Siehe hierzu ausführlicher weiter oben, Kapitel 5.

Nicht zuletzt in ihrer Arbeit wird der Tochter die Anerkennung verweigert. Helena muss als Frau tapferer sein als die Männer in der Partisaneneinheit¹⁴⁴. In späteren Texten werden die Protagonistinnen mit Arbeiten beschäftigt, die kaum ihren Wünschen entsprechen. Franziska, die berauscht ist von dem Verlangen, sich „[...] zu behaupten und Häuser zu bauen, die ihren Bewohnern das Gefühl von Freiheit und Würde geben, die sie zu heiteren und noblen Gedanken bewegen ...“ (FL 122), muss in Neustadt die Pläne für die Altstadtsanierung ausarbeiten und ist damit für die nächsten zwei Monate verurteilt zu „[...] der ödesten, blödesten Arbeit, die sich denken läßt, Gewirtschafte mit Lichtpausen, Buntstiften und Tabellen, eine Fleißaufgabe für Studenten im dritten Semester.“ (FL 143) Damit unterscheidet sich die ihr zugewiesene Arbeit kaum von der, die der Abiturientin Recha in ihrem praktischen Jahr übertragen wurde, nämlich Ventile zu schleifen: „Diese alberne Dreherei kann auch ’ne Maschine machen‘, sagte Recha.“ (AA 70) Elisabeth soll die Bilder malen, „[...] die unsere Menschen von euch erwarten“ (G 206). Zwar fertigt sie die gewünschten Porträts, doch interessiert sie — im Gegensatz zu den Betrachtern des Gemäldes¹⁴⁵ — das abstrakte Farbenspiel des Schweißfeuers im Hintergrund weit mehr als die Darstellung des Brigadiers Lukas¹⁴⁶.

Wo die Protagonistinnen versuchen, sich aus ihrer Rolle als Vertraute¹⁴⁷, Muse¹⁴⁸ oder AdjutantIn des Mannes vom Typ Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters zu emanzipieren, werden sie von den männlichen Subjekten des Kommunikations- und Tauschprozesses zur Ordnung gerufen, z.B. als Recha die Idee eines Wohnhauses entwickelt, das sie später als Architektin bauen möchte:

„ ... ein Haus, verstehst du, das auf Bögen aus Eisenbeton steht — nein, nicht Pfeiler, sondern Bögen, so ähnlich wie bei unseren Kühltürmen, bloß nicht so spinnenbeinig. Das

¹⁴⁴ „Helena Zachanidis war [...] wie die meisten Frauen, womöglich tapferer noch als die Männer, weil sie mehr zu verlieren hatte als das Leben [...].“ (KH 49)

¹⁴⁵ Als Elisabeth Besuch von der Stasi bekommt, sieht der junge Mann, der früher im Kombinat gearbeitet hatte, nur den Meister auf dem Bild: „Das ist er“, sagte er, „genauso ist er, er sieht ihm nicht bloß ähnlich ... Ich habe bei ihm gelernt.“ (G 191) Nicht anders geht es Parteisekretär Bergemann: „Er ging gleich auf die Staffelei und auf Lukas zu.“ (G 206)

¹⁴⁶ Vgl. zu Elisabeths Porträt des Meisters ausführlich Kapitel 8.1.

¹⁴⁷ Helena fungiert für ihren Kommandeur Tadschidis als Vertraute, der er seine geheimen Gedanken und Befürchtungen anvertrauen möchte, wenn er sie fragt: „Hör mal, [...] was meinst du zur Frontlage?“ [...] Blitzschnell stieg in dem Mädchen das Bild jenes Abends in den Bergen auf, als sie mit Tadschidis am Lagerfeuer gesessen. Da hatte er zu ihr von seinen düsteren Befürchtungen gesprochen. [...] die kaum spürbare Unsicherheit, die in seiner Frage mitschwang, bewies ihr, daß er eine Aussprache suchte, ihr seine Gedanken anvertrauen wollte, die er vor anderen nicht laut werden lassen durfte.“ (KH 207)

¹⁴⁸ „Du kennst dich selbst noch nicht ... In zehn Jahren bist du ein Vulkan [...]“, sagt Recha zu Nikolaus, als sie dessen Aquarelle sieht (AA 120). „Ehrgeizig für dich“ (AA 234) sei sie, sagt Recha später zu ihm.

gibt 'ne Art Terrasse, siehst du?, und abends können die Leute draußen sitzen oder Laternenfeste feiern oder —“ „Aber das ist doch nicht neu“, unterbrach Rolf, „das gibt's seit mindestens zwanzig Jahren.“ Recha ließ die Unterlippe hängen. „Schade.“ (AA 183)

Nicht anders ergeht es Franziska Linkerhand. In den letzten Zeilen, die die Autorin kurz vor ihrem Tod noch zu Papier brachte, wollte sie wohl die Motive nennen, warum Franziska aus Neustadt geflohen war. Offensichtlich hatte Schafheutlin in einem Wettbewerb seine Architekten verschiedene Entwürfe anfertigen lassen. Doch sein „Adjutant“ hat keine Chance, das ist das Einzige, was mit Sicherheit diesen letzten Zeilen entnommen werden kann:

Er war so fair wie ein Mann nur kann Rücksicht ... sein Urteil. Sie hatten die beiden Entwürfe auf den Tisch geheftet — Kowalski und bucklige Kleine hatten eine Kollektivarbeit eingereicht —, und Schafheutlin bestand darauf, seine Einschätzung, und das sie, wenn auch etwas gehemmt, weil die Stimme des Chefs eisern blieb, weder Zustimmung hier noch Ablehnung dort erraten ließ. Fr. hatte den Zweikampf verloren, noch ehe sie ihn antrat. (FL 604)

Schließlich müssen die Protagonistinnen erkennen, dass die Ersatzväter bzw. deren Söhne allen anderslautenden Versprechungen zum trotz nicht bereit sind, den eigenen materiellen Körper auch hinsichtlich seiner geschlechtlichen Bedürfnisse zu disziplinieren und so den transzendierenden „sublime Communist body“ zu stählen. Damit setzen sie aber die Grundvoraussetzung außer Kraft, unter der die Töchter zu ihnen hatten überwechseln wollen: Sexualität sollte keine Rolle zwischen ihnen spielen, stattdessen sollte der Ersatzvater der Tochter den Zugang zum öffentlichen Raum, zu Arbeit und gesellschaftlichem Einfluss eröffnen. Ein Subjekt sexuellen Begehrens wollte sie, wenn überhaupt, woanders finden. Doch der Ersatzvater will die Tochter nicht herausgeben, er will sie für sich behalten. Dies gilt selbst noch für Schafheutlin, dem Franziska in Bens Augen folgt, als sei er ein Vätertyrann oder ein eifersüchtiger Liebhaber (FL 361). Exemplarisch lässt sich diese Rolle des Ersatzvaters an *Kinder von Hellas* nachvollziehen. Dort versucht der Anführer der Partisaneneinheit seine Adoptivtochter Helena genau auf die Weise zu verführen, wie es Boose¹⁴⁹ anhand von *Oedipus auf Kolonos* analysiert. Der Guerilla-Kommandeur inszeniert sich in der Rolle des Sohnes, der — in einem Zustand von kindlicher Abhängigkeit und Hilflosigkeit — die Tochter in die Rolle der Mutter drängt, worauf diese erwartungsgemäß reagiert:

¹⁴⁹ Vgl. dazu Boose (1989: 41): „[...] perhaps it is worth speculating about how incest might have been understood had Freud granted the last two plays of the Sophoclean trilogy the same weight he granted *Oedipus Rex*. Perhaps [...] Freud might have recognized the way that *Oedipus at Colonus* dramatizes the father's seduction of his daughter as embedded within the attempt to reconstruct his lost union with the mother, an adult reversion to infantile dependency and a state of helplessness to which women — and, in particular, daughters — are expected to respond. By playing the son, the father impels his daughter into the role of mother; and where a daughter stands for the mother, there is no superior father to make the son give up his (surrogate) mother.“

Tadschidis hob mit Anstrengung die Hand — eine abgezehrte, durchsichtig weiße Hand — und strich über Helenas Wange. „Wenn du nicht gewesen wärest ...“ Schwache Röte stieg ihr ins Gesicht, sie wehrte ab: „Die anderen sind doch auch gut zu dir und kümmern sich um dich.“ „Keiner hätte mich so pflegen können wie du, Helena. Du brauchst mich nur anzusehen, brauchst mir nur ein Wort zum Trost zu sagen, und schon spüre ich keine Schmerzen mehr.“ Das Mädchen, verwirrt, wußte nicht, wohin schauen [...]. (KH 84)

6.2.6.3. Die inzestuöse Beziehung der Protagonistin zum Mann vom Typ Bruder / Doppelgänger des Bruders

Spätestens wenn der Ersatzvater seine Adoptivtochter für sich behalten will, muss diese versuchen, sich der idealen Liebe, der Unterordnung unter das männliche Subjekt des Begehrens zu entziehen, will sie nicht das Los ihrer Mutter teilen und wie diese in den Innenraum von Ehe, Familie und Mutterschaft verbannt und damit aus dem Text entfernt werden. Sie muss danach trachten, aus ihrer Funktion als stummes Tauschmittel in einer männlichen Ökonomie auszubrechen und muss zur „schlechten“ Tochter werden, deren Rebellion gegen den Ersatzvater sich in der Betonung ihrer Sexualität äußert, zielt diese doch auf die Befriedigung von Wünschen, die den allergeringsten Respekt vor den gesellschaftlichen Konventionen haben¹⁵⁰. Sie wird Eva bzw. Helena¹⁵¹, die skandalöse

¹⁵⁰ Siehe Lévi-Strauss (1993: 57). Das Subversive der Sexualität ergibt sich nicht zuletzt aus der prononcierten Lustfeindlichkeit der neuen Ordnung, die sich in ihrer „neuen Sittlichkeit“ als getreue Kopie der „alten Sittlichkeit“ erweist, der die Protagonistinnen gerade entlaufen waren und gegen die sie protestieren. „So garantiert die ‚neue Sittlichkeit‘ den Unterdrückungszusammenhang der weiblichen Sexualität von einer Gesellschaft zur nächsten und sichert damit den Herrschaftszusammenhang zwischen beiden; die nicht befreite Frau liefert wieder das Material zum Bau der inneren Grenzen des Lebens im neuen Staat. Die forcierte Betonung des Kampfes gegen die degenerierten, schamlosen Lüste der gestürzten oder zu stürzenden Herrschaft (Zarismus, Bourgeoisie) erscheint so als eine Verschleierungsform des Kampfes gegen weibliche Emanzipationsversuche in der sozialistischen Bewegung.“ (Theweleit 1995a: 380).

¹⁵¹ Vgl. dazu Boose (1989: 36): „[...] the sexualized daughter often appears in mythic narrations as the rebellious and unfavored one. Furthermore, her appearance is frequently connected to myths of paternal castration. The ‚good‘ daughters of Western religious myth are the obdurately virginal, armor-clad Athena, the mental extension of her father’s thoughts who acts out the patriarchal dictates to abjure men and subjugate rebellious women, and the virgin mother Mary, whose dual status promises perpetual loyalty to both the Father and the Son. The ‚bad‘ daughters are the hoydens such as Eve, whose sexual union with Adam follows her rebellion against the Father, and Aphrodite, the personified icon of sexuality who is engendered as a consequence of Kronos’ castration [...].“ In *Kinder von Hellas* trägt eine Partisanin, die für sich Liebe durch Hass ersetzt hat und einen Spiegel für Helena darstellt, den Namen Athena. Zwar heißt die Protagonistin nicht Aphrodite, doch gilt Helena in der antiken Mythologie als Sinnbild für Schönheit.

Exzesse im Gastland entfesselt, wenn sie sich auf die Suche nach dem männlichen Subjekt des sexuellen Begehrens macht und es in einer erneuten inzestuösen Beziehung findet, diesmal zu ihrem Bruder bzw. dessen Doppelgänger.

Diese Entscheidung geht in ihrer Relevanz über die Funktion hinaus, die Ehe- und Kinderlosigkeit der Protagonistin zu sichern. Zunächst bietet der Bruder der Schwester eine Beziehung, die weit weniger hierarchisch ist als die der Tochter zum Vater bzw. dessen Surrogaten¹⁵². Vor allem aber entzieht sich die Schwester mit ihrer Verweigerung einer exogamen Bindung in einem subversiven Akt einem System, in dem sie als das Andere Tauschobjekt in einer ausschließlich männlichen Ökonomie ist. Damit aber wird die auf dem Frauentausch beruhende symbolische Ordnung selbst in Frage gestellt¹⁵³. Die Sehnsucht nach dem Inzest wird zum ständigen „[...] Ausdruck eines Wunsches nach Unordnung oder vielmehr nach Gegenordnung.“ (Lévi-Strauss 1993: 656) Von sekundärem Interesse ist dabei die konkrete Darstellung sexueller Lust. In erster Linie geht es beim Überschreiten des Inzestverbots um die Unterminierung sozialer und moralischer Vorgaben¹⁵⁴.

¹⁵² Vgl. hierzu Abel (1988: 118/119), die unter Bezugnahme auf den Antigone-Mythos schreibt: „[...] brothers offer sisters a relation less unequal than the daughter's relation to her father, or to his surrogates, the central authority figures in her life. Antigone poses the unspoken claims of her brother against the absolute and autocratic claims of her uncle, who occupies the place of her father.“

¹⁵³ So u.a. Abel (1988: 119): „For the sister to subvert this system by refusing to be an object of exchange, and actually to invert it by choosing the very brother by whom she is to be exchanged, is to endow her choice with a profoundly antisocial valence.“ Da Hauser (1994: 235) weder das Inzestuöse der Beziehungen zum Mann vom Typ Bruder/Doppelgänger des Bruders bemerkt noch die Tatsache, dass dieser letztlich von der Protagonistin verlassen wird, kann sie auch nicht die subversive Bedeutung dieser Beziehungen erkennen und muss die Vielstimmigkeit zur Einstimmigkeit reduzieren, wenn sie schreibt: „Der Widerstand gegen das Staatsmodell gerät zum individuellen Unterordnungsmechanismus: statt dem Staat wird sich — widerständig — dem Mann unterworfen [...].“

¹⁵⁴ Siehe Kolesch (1996: 99). Vgl. hierzu auch Abel (1988: 116): „What is central is a primary bond which precludes the sister's marriage and thus her role in establishing exogamy. Several factors converge to emphasize this exclusive loyalty rather than an overtly sexual attachment. First, the incestuous sibling bond is typically imagined as latently, rather than overtly, sexual, because it originates in a developmental stage at which *neither* partner is sexually experienced. The taboo on sexual explicitness in women's writing, moreover, especially in writing about a tabooed sexuality, would insure that the sexual dimension of the bond would be suggested only obliquely. Most importantly, however, the distinctive symbolic value of the brother-sister relationship does not depend on its explicit sexuality but on its role in posing an opposition between the familiar, familial object of affection and the unrelated suitor, between the bonds of nature and those of society.“

Schließlich wird durch die inzestuöse Markierung der Liebesbeziehung nahegelegt, sie spiele sich innerhalb der Herkunftsfamilie der Protagonistin ab, die sich von der neuen Ordnung und deren Gesetzen abgrenzt, wodurch der Übertritt der Heldin in diese Ordnung wieder in Frage gestellt wird. Die Brüder und deren Doppelgänger repräsentieren eben auch darin das Subjekt, das die Protagonistinnen selbst sein möchten, dass sie die Zweifler und Ungläubigen sind, die am deutlichsten Vorbehalte gegen die neue Ordnung geltend machen. Auf deren Kritik reagiert nicht nur Franziska sehr widersprüchlich, die „[...] *abgestoßen* und *bezaubert* [meine Hervorhebungen] war von den Äußerungen einer Unabhängigkeit, die ich nie erreichen werde (so nannte ich es damals: Unabhängigkeit)“ (FL 476).

Doch macht der in Klammern stehende Zusatz deutlich, wie das Subversive dieser Aussage von der älteren, sich erinnernden Franziska sofort in einem Akt der Selbstzensur wieder zurückgenommen werden muss. So impliziert das Inzestuöse der Beziehungen zu den Männern des Typus Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders neben dem Protest gegen die Grundlagen der symbolischen Ordnung stets das Unzulässige dieses Protestes. Dies wird besonders deutlich in *Die Frau am Pranger*, wo die inzestuöse Beziehung zwischen Schwester und Bruder ausnahmsweise nicht Teil des Dreiecks ist. Das Inzestuöse markiert hier die Schuld der Geschwister. Über Frieda heißt es:

Wenn sie die Augen schloß, sah sie die beiden im Heu liegen, eng umschlungen, Kathrins Kopf ruhte an der Schulter des Mannes; so hatte sie sich das als junges Mädchen erträumt: lieben, geliebt werden, geborgen sein ... Stumm saßen die Geschwister, Eiseskälte war um sie — drohend wuchs das Gefühl ihrer Schuld in ihnen. (FP 133/134)

Es ist nicht nur das Schuldhafte der inzestuösen Beziehung, was die Protagonistin zwingt, auch den Vertreter dieses Typus im Dreieck schließlich wieder zu verlassen. Sie wollte anerkannt werden von ihm, der das Subjekt sexuellen Begehrens verkörpert, das sie selbst sein möchte. Doch kennt dieser nur ein Subjekt und das ist er selbst. So wie sich der leibliche Bruder stets in Frauen verliebt hatte, die an den Innenraum der Familie gefesselt bleiben, versucht auch der Doppelgänger des Bruders seine Geliebte aus dem öffentlichen Raum in die Rolle der Hausfrau und Mutter seiner Kinder abzudrängen. Die Sexualität des männlichen Subjekts des Begehrens wird zu sexueller Gewalt.

So muss die Protagonistin, die sich auf der Suche nach einem eigenen Begehren masochistisch in idealer Liebe dem jeweiligen männlichen Subjekt des Begehrens unterordnet, im steten Wechsel zwischen den Männern im Dreieck oszillieren. Für sie kann es keinen festen Ort geben, nirgends. Keine Ankunft ohne darauffolgende Abfahrt, stets ist sie unterwegs. Der Ort der Tochter ist im liminalen Raum, an der Grenze. Sie findet sich an der Tür, auf der Schwelle, am Grenzfluss, im Grenzgebiet der Sorben, auf der Straße, im Zug. Sie wechselt wie Elisabeth von einer Straßenseite auf die andere, zwischen Elternhaus und Wohnung des Freundes Joachim, zwischen Heimatstadt und Kombinat, zwischen

Ost und West. Oder sie flieht wie Franziska aus ihrem Elternhaus in die Ehe mit dem Arbeiter Wolfgang Exß, von dort zu ihrem Lehrer und Ersatzvater Prof. Reger, von dort nach Neustadt, von dort mit Ben zum Exil einer Kraftwerkbaustelle, von dort zurück nach Neustadt ...

Die Protagonistinnen Brigitte Reimanns bewegen sich als Fremde nicht in der Zeit¹⁵⁵, sondern im Raum. Der ist ein fahrender Zug, ein fliegendes Flugzeug, der jedes Anhalten ausschließende Transit selbst. Franziska ist dabei nicht wesentlich weiter gekommen als Helena; beide enden im Selbstmord, ob real oder metaphorisch. Letztlich schreiben diese Frauen anstelle eines sozialistisch-realistischen Entwicklungsromans stets aufs Neue am Familienroman der Neurotikerin.

¹⁵⁵ Vgl. hierzu Mittman (1995: 272): „The unilocality of that master narrative (which is carried over from *Ankunft im Alltag* and which still reverberates loudly in *Franziska Linkerhand*) is undermined by the plurilocality of Franziska and virtually everyone else she meets. [...] Like Rushdie, Reimann reaches for spatial metaphor in order to describe Franziska's (metaphorical) migrations.“ Ich möchte hierzu allerdings anmerken, dass auch die Handlung an der Textoberfläche nicht so eindimensional ist, wie es Mittman hier unterstellt.

7. Maskerade als Identität

Im 14. Kapitel von *Franziska Linkerhand* erschrickt die Protagonistin zutiefst beim Anblick ihres Vorgesetzten Schafheutlin, als dieser — zunächst auf ihren Wunsch — mit einer Teufelsmaske tanzt, wie sie in dieser katholischen Gegend im Osten der DDR zur Zeit des Karnevals getragen wird. Franziska möchte die als bedrohlich empfundene Situation beenden und ihrem Gegenüber die Maske herunterreißen, um dessen Gesicht wiederzufinden (FL 587). Gleichzeitig fürchtet sie, es sei nicht mehr dasselbe wie wenige Minuten zuvor. Auch wenn Schafheutlin Träger der Maske ist, geht es letztlich um die Protagonistin, denn durch den Maskentanz erfährt diese, was sie über sich wissen muss (FL 587).

Dass es sich um eine Schlüsselstelle des Romans handelt, lässt sich bereits daran ersehen, dass an ein Tabu gerührt wird, wobei sich dessen Stärke darin erweist, dass es nicht benannt wird: Zwar berichtet die Ich-Erzählerin Franziska, sie habe zu diesem Zeitpunkt gewusst, was sie über sich wissen müsse, doch was das sei, verschweigt sie in einer auffälligen Paralipse¹.

Die Schlüsselfunktion des Maskentanzes ergibt sich auch daher, dass er mit zum Ausbruch einer schweren Erkrankung der Heldin beiträgt. Darüber hinaus wird diese Szene bereits zu einem frühen Zeitpunkt vorbereitet; wiederholt wird in Prolepsen vorab auf die Maske auf dem Schrank in Schafheutlins Büro verwiesen (FL 141, 210, 562). Auch später wird darauf in Analepsen zurückgekommen, wenn verzeichnet wird, dass Schafheutlin die Teufelsmaske während Franziskas Erkrankung entfernt hat (FL 591). Die zentrale Bedeutung dieser Stelle unterstreicht weiterhin, dass Maskeraden immer wieder eine Rolle in diesem Roman spielen; darauf verweisen bereits die Namen der männlichen Gegenspieler der

¹ Als Paralipse bezeichnet Genette (1998: 139) Verstöße gegen den dominierenden Modus der Erzählung, wobei weniger Informationen gegeben werden als an sich gegeben werden müssten. Dabei besteht der klassische Typus der Paralipse darin, im Code der internen Fokalisierung Handlungen oder Gedanken auszulassen, die für den fokalen Helden wichtig sind und die sowohl ihm wie auch dem Erzähler bekannt sein müssen, die der Erzähler aber dem Leser vorenthält.

Protagonistin im Dreieck: Schafheutlin — der Wolf im Schafspelz (oder das Schaf im Wolfspelz?) — und Trojanowicz, eine Anspielung auch auf das trojanische Pferd. Maskerade auch in Gestalt der Statue eines Engels, die auf dem Friedhof am Büro des Stadtarchitekten steht und den Franziska Aristide nennt, wobei dieser sie mit seiner (ab)gebrochenen Nase vermuten lässt, er verstecke einen Huf unter seinem keuschen Hemd. Wenn in der Berührung des Standbilds der Unterschied zwischen diesem und der Betrachterin auf merkwürdige Weise zu verschwimmen scheint², unterstreicht dies, wie sehr es bei Maskerade und Maskentanz in elementarer Weise um die Protagonistin geht. Schließlich ist es Franziska selbst, die von Zeit zu Zeit eine Maske zu tragen scheint. Als sie die Teufelsmaske zum ersten Mal sieht, wird ihr Gesicht mit Wolfsgebiss und scharfen Eckzähnen als Gegenstück dazu beschrieben (FL 141), wobei sich diese Beschreibung später wiederholt, so z.B., als die Heldin von einer geplanten Urlaubsreise ihres Geliebten mit dessen langjähriger Lebensgefährtin erfährt (FL 565).

Folgen wir Gertrud Lehnert (1994, 1997), entfaltet sich derartige Maskerade dort, wo ein bisher stabiler Zustand erschüttert wird, ohne dass ein neuer stabiler Zustand an seine Stelle träte (Lehnert 1997: 18). Maskerade wird zu einem bildhaften Zeichen fragwürdig gewordener, brüchiger Identität. Auf keinen Fall ist Maskerade so zu verstehen, als ob hinter ihr das eigentliche Gesicht, ein authentisches Selbst auffindbar wäre (Lehnert 1997: 37), sondern sie ist in einer Spirale ohne Anfang und Ende zu verorten:

[N]icht als statischer Zustand, nicht als Ergebnis, sondern vielmehr als eine Bewegung von etwas fort zu etwas anderem hin. Dabei kommt es nicht darauf an, ob die Bewegung je ankommt. In der Maskerade ist der Weg das Ziel. [...] Maskerade [ist] ein Nicht-mehr und ein Noch-nicht, ein Weder-noch und ein Sowohl-als-auch. Sie hat teil an verschiedenen Positionen, ohne sie jemals zu sein, denn im endgültigen Sein würde sie ihren Sinn verlieren. (Lehnert 1997: 37)

Die Bedeutung der Bewegung anstelle des Ziels wird auch in *Franziska Linkerhand* hervorgehoben, und zwar an einer Stelle, wo Franziska ein weiteres Mal für kurze Zeit weiß, was mit ihr los ist: Beim Anblick von Zügen, die sich in unaufhörlicher Bewegung befinden und nie anzukommen scheinen. Erneut muss dabei am Tabu festgehalten werden, unausgesprochen muss bleiben, was denn mit ihr los sei, wobei die erforderliche Verdrängungsenergie im Betonen des Vergessens aufgehoben bleibt:

[...] mir war zumute wie manchmal am Bahndamm, nachts, wenn die Gleise und die federnde Erde einen Schnellzug melden ... Gestöber von Funken, die vorüberfliegenden Fenster, Scherenschnitte von pendelnden Köpfen, ein Netz voll Apfelsinen, blaues Licht in

² „[...] sie streckte zögernd die Hand aus und legte sie an den Saum des Gewandes, das über die Füße (oder den Huf?) der Statue wallte: das ist meine Hand, das bin ich, das ist ein Stein, kühl im Baumschatten, das ist eine steinerne Figur, die ich Aristide genannt habe [...]!“ (FL 530)

einem Abteil, in dem Fremde schlafend reisen, mitgerissen werden, auf ein Ziel hin, das ich nicht kenne, also beliebig benennen kann, Punkt Ypsilon, und beliebig verlegen, immer weiter nach vorn, in die Ferne ... und wenn die roten Lampen in der Dunkelheit verschwanden, dachte ich, daß dieser Zug nicht bestimmt war, irgendwo anzukommen; er schien sich in einer unaufhörlichen Bewegung zu befinden: um unterwegs zu sein ... [...] und für eine sehr kurze Zeit wußte ich, was mit mir los war, dann vergaß ich es. (FL 468)

Nicht zufällig verbindet das Benennungsverbot des Tabus für Franziska die Metaphern von Maskerade und Fremdsein miteinander. Wie wir gesehen haben³, werden Franziska Linkerhand und die anderen Protagonistinnen Brigitte Reimanns immer wieder als Fremde charakterisiert. Und wie Kristeva (1990: 18) schreibt, ist die Maskerade typisch für den Fremden, der ohne Zuhause, ohne ein Selbst, ohne Identität die Masken und „falschen Selbst“ vervielfacht⁴.

Aber der Fremde, in sich selbst angesiedelt, hat dennoch kein Selbst. Gerade nur eine leere Sicherheit, ohne Wert, die seine Möglichkeiten, ständig anders zu sein — je nach den Umständen und nach Belieben der anderen —, durchzieht. *Ich* mache, was *man* will, aber das bin nicht „ich“ — „ich“ ist woanders, „ich“ gehört niemand, „ich“ gehört „mir“ nicht, ... „ich“ — existiert es? (Kristeva 1990: 18)

Einerseits bewundert Franziska Maler wie ihren kurzzeitigen Geliebten Jakob, der den von ihm porträtierten Gesichtern eine Schicht nach der anderen abziehen scheint, andererseits fürchtet sie, es könne im Porträt etwas zu Tage treten, was der Porträtierte nicht einmal sich selbst eingesteht. Doch stärker als die Angst wiegt Franziskas Kritik, mit der sie Jakobs Anspruch in Frage stellt, hinter den verschiedenen Schichten wie ein Organ das wahre Wesen eines Menschen, „die Wahrheit“ auffinden zu können⁵. Wo es keine Wahrheit gibt, wo sich ständig

³ Siehe Kapitel 5 dieser Arbeit.

⁴ Vgl. zur Funktion der Maskerade in der Literatur von Migrantinnen den Roman *Die blaue Maske* von Aysel Özakin, in dem Maske und Maskerade zum Symbol für den Status des Fremd-Seins oder Nicht-dazu-Gehörens der Protagonistin werden: „[E]inmal als Fremde in der Kultur des Herkunftslandes, dann als Fremde in der Kultur und Sprache des ‚Gastlandes‘, aber vor allem als Frau, die keiner gesellschaftlichen und kulturellen Ordnung mehr angehört und für die die traditionellen Rollenschemata des Herkunfts- wie des Gastlandes nicht mehr greifen.“ (Brunner 2000: 32)

⁵ Siehe hierzu FL 88: „Jakob aber, der will die Welt ausweiden, der sieht dich an, als wollt er dir die Schädeldecke abheben, das Stirnbein anbohren, deine Gehirnwindungen aufspulen ... eine Vivisektion mit Blickskalpellen, als wäre dein Wesen und Bewußtsein ein Organ, das man herauschneiden, in die Hand nehmen, betasten und abbilden kann ... [...] An der Wand lehnten drei Porträts, immer derselbe Mann und immer ein anderer, als wäre bei jedem nächsten Bild eine Schicht vom bloß Äußerlichen, jedermann Sichtbaren abgelättert, bloßgelegt, was man sonst den anderen verheimlicht, vielleicht nicht einmal sich selbst gesteht. Ist das denn Wahrheit in der Kunst, wenn man einen Menschen so preisgibt? Ich weiß nicht Ben; ich weiß nicht mal, was Wahrheit ist.“ Jakob gleicht mit seinem Sezierblick nicht nur einem anderen Maler, dem Franziska später im Urlaub an der Ostsee begegnet (FL 569), sondern auch dem Fleischhauer Oskar in den *Geschichten aus dem Wienerwald*, der zu Marianne sagt: „Jetzt möchte ich in deinen Kopf hineinsehen

neue Schichten finden, wo die Bewegung und nicht das Ziel das Entscheidende ist, da gibt es kein Selbst, keine eigentliche Identität, die hinter einer Maske aufzufinden wäre.

Wie sich erweisen wird, lässt sich Maskerade in den Texten Brigitte Reimanns verorten an der Schnittstelle zweier Konzepte, wie sie in der Lesart Bachtins (1995) zum einen von der mittelalterlichen Volkskultur, zum anderen von der romantischen Groteske vertreten werden. Maskerade bedeutet bei Reimann den Wunsch nach Umgestaltung, Relativität, Verneinung von Konformität und Eindeutigkeit, doch sind ihr von Bachtin (1995: 90) der Lachkultur des Mittelalters zugewiesene Attribute wie „heiter“ und „spielerisch“ weitgehend fremd⁶. Insbesondere in den früheren Texten, aber auch noch — und im Widerspruch zum obigen Zitat — in *Franziska Linkerhand* ist die Reimannsche Maske nicht frei von der Vorstellung, sie verberge etwas, halte etwas geheim, betrüge gar. Insbesondere die Schilderungen des Karneval⁷, aber auch die Maskerade erhalten einen eher düsteren Anstrich. Zwar zielt diese auf Befreiung von herrschender Wahrheit und bestehender Gesellschaftsordnung, doch gelingt ihr dies nur bedingt. Die herrschenden Normen und Tabus behaupten auch noch in der Reimannschen Maskerade ihre Gültigkeit. Das Tabu wird angesprochen, ohne dass es ausgesprochen und damit radikal verletzt würde.

7.1. Maskerade als Zeichen politischer Nicht-Zugehörigkeit

Gründe für die Brüchigkeit der Identität lassen sich zunächst auf der politischen Ebene festmachen. Dies hatte sich bereits am widersprüchlichen Verhältnis der Protagonistin zu ihrem Bruder bzw. Inzest-Geliebten zeigen lassen, von dessen Kritik an der neuen Ordnung diese zugleich abgestoßen und bezaubert war. In einer Zeit binärer Ordnungen und unumstößlicher Wahrheiten, bei denen es nur die zwei Alternativen richtig oder falsch, Sozialismus oder Faschismus, wir oder die anderen gibt⁸, wo die Identifikation mit dem in der DDR im Aufbau befindlichen Gesellschaftssystem der beste Beweis für die eigenen Lernprozesse nach

können, ich möcht dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst - -“ (Horváth 1986: 18).

⁶ So sieht auch Lehnert (1997: 124) die Maskerade: „Sie ist keineswegs mit heiterem Spiel und Unverbindlichkeit gleichzusetzen. Die in einer solchen Bestimmung implizierte Paradoxie von Maskerade als bitterem Ernst lässt sich nicht auflösen, und das ist auch gar nicht notwendig: Sie pointiert die Schein-Sein-Problematik und hält sie in Bewegung, macht sie zu jenem Perpetuum mobile, das die Maskerade ausmacht: das eine sein und das andere auch, zugleich das eine nicht sein und das andere auch nicht sein ...“

⁷ Schwere und Düstereit prägen die Bilder vom Karneval auf den Dörfern um Neustadt, die Franziska vermittelt (FL 586/587).

⁸ Vgl. dazu Kap. 2.4. dieser Arbeit.

dem Faschismus zu sein schien, stellt bereits die Nicht-Zugehörigkeit, die jegliche endgültige Ankunft ausschließende fortgesetzte Bewegung einen Verstoß, eine Tabuverletzung dar.

Eine brüchige politische Identität zeichnet nicht erst Franziska Linkerhand, sondern bereits die frühen Heldinnen selbst in den gläubigeren Texten Brigitte Reimanns aus, ganz zu schweigen von nicht veröffentlichten Texten wie *Wenn die Stunde ist zu sprechen* oder *Joe und das Mädchen auf der Lotusblume*⁹. Eva in *Die Denunziantin* ist vom Kurfürstendamm zumindest genauso fasziniert wie abgestoßen. Erst nach längerem Schwanken entscheidet sich Katja für den linientreuen FDJler Jochen. Helena in *Kinder von Hellas* erweist sich als unfähig, zwischen der Liebe zu Costas und der Loyalität der Guerilla gegenüber zu wählen. Selbst die gläubige Recha lässt sich ohne größere Gegenwehr überreden, statt auf der zusätzlichen Nachtschicht im Kombinat den Abend lieber mit Curt im Restaurant zu verbringen. Elisabeth in *Die Geschwister* bekämpft in ihrem Bruder Uli in erster Linie ihre eigenen Zweifel, weswegen sie keine Argumente gegen seine Absicht findet, die DDR zu verlassen. Als sie ihren Freund über die Fluchtabsichten ihres Bruders informiert hat und mit Joachim bei Ulrich erscheint, fühlt sie sich wie eine Schauspielerin, die pflichtbewusst eine Rolle spielt, mit der sie sich nicht mehr identifizieren kann: „[...] mir war auch die ganze Zeit zumute, als sei dies eine Filmszene, in der ich mitspielte, wie meine Rolle es mir vorschrieb; sie betraf mich aber nicht.“ (G 239)

Auf politischer Ebene wird das Fremdsein der Protagonistin in *Franziska Linkerhand* auch durch die Nähe zum Engel / Teufel Aristide verortet. Der war für Franziska ursprünglich Engel des Lichts, der schon beim Aufstand im Himmel mitgemischt hatte und gestürzt wurde, weil er „den Herrn“ kritisiert hatte (FL 416)¹⁰. Ähnlich wie in der volkstümlichen Grotteske des Mittelalters ist der maskierte Teufel ambivalenter Träger inoffizieller Standpunkte, das personifizierte Gegenteil der Heiligkeit der herrschenden Wahrheit. Gleichzeitig ist er — schließlich trägt er einen „Bockshuf“ unter seinem „keuschen Hemd“ (FL 416) — Vertreter des „leiblichen, unteren“ und deutlich sexuellen Bereichs (Bachtin 1995: 91). Als Todesengel auf dem Friedhof verweist Aristide auf die Ver-

⁹ Brüchige politische Identität und Maskerade verbinden sich bei Brigitte Reimann explizit in der unveröffentlichten Erzählung *Die Maske trägt Giorgiu* (BRS 419), in der der Dieb Giorgiu im griechischen Bürgerkrieg von der Geheimpolizei zu Spitzeltätigkeit gegen die Kommunisten gepresst wird. Mit einer Maske vor dem Gesicht deutet er auf Aufständische unter den Bewohnern eines Viertels, die die Polizei zusammengetrieben hat.

¹⁰ Die auf die als politische Anspielung zu verstehende Äußerung folgende scheinbare Abschwächung verstärkt in Wirklichkeit die Aussage: „[...] Die Bibel verschweigt den Fall Luzifer; er paßt nicht in die schöne Geschichte von der Schöpfung und vom Schöpfer, der abends zufrieden sein Werk überschaut, und siehe, es ist gut ... Und jetzt“, sagte sie, und ihre Schultern bebten vor unterdrücktem Lachen, „jetzt überlegen Sie, was ich damit sagen will, nicht wahr? Ein Märchen, Herr Schafheutlin.“ (FL 416)

gänglichkeit des Bestehenden¹¹, er stellt sich gegen die „Zeitlosigkeit“ und Unabänderlichkeit des etablierten Systems und steht für Wechsel und Erneuerung (Bachtin 1995: 131). Doch anders als dem Teufel der mittelalterlichen Lachkultur fehlt Aristide das Moment der Heiterkeit, das durch Melancholie ersetzt wird.

Die Nähe zwischen Protagonistin und gefallenem Engel¹² betont der Name Linkerhand. In der christlichen Symbolik und Ikonographie werden Rechts und Links als polare Begriffe zu Bildern für Gut und Böse. In Darstellungen des Jüngsten Gerichts befindet sich das Paradies rechts und die Hölle links vom Weltenrichter, links im Bild erscheint der Sündenfall, rechts die Erlösung¹³. Eine Abgefallene bzw. erneut Abfallende ist auch die Protagonistin, die sich als Renegatin von ihrer eigenen Familie ab- und der neuen Ordnung zugewandt hatte, das ersehnte Aufgehoben-Sein jedoch auch hier nicht erreichen wird.

Die politische Dimension des Namens Linkerhand wird auch dann deutlich, wenn man den Roman in Beziehung setzt zu dem Fragment *Joe und das Mädchen auf der Lotusblume*, wo die Protagonistin Maria wie folgt über die Haltung von Künstlern urteilt:

Und wenn ich auch in tausend Einzelfragen noch keinen klaren Standpunkt hab — in einem Punkt bin ich mir klar, und ich lasse daran nicht rütteln: Verwerflich, armselig der Künstler, der sich fürchtet — vor Kritikern, Verlegern, Kunst-Kommissionen oder jenen anonymen ‚Maßgeblichen‘; der die Wahrheit nicht ungeschminkt zu sagen wagt, der sich selbst zensuriert, hier ein Stück von der Wahrheit abzwackt, dort ein Stück rosa überpinselt; der mit der linken Hand schreibt oder malt und mit der rechten Hand nach einem Preis greift ... (J 24/25)

7.2. Joan Riviere und die Maskerade der Weiblichkeit

Viele Elemente der Maskerade, des Verhaltens der Protagonistinnen, aber auch intertextuelle Bezüge müssten bei einer ausschließlich politischen Lesart unent-

¹¹ Wiederholt registriert Franziska das hohe Alter der führenden Genossen. So sieht sie z.B. Otto Laubfinger, einen früheren Spanienkämpfer, der jetzt Chefredakteur der Bezirkszeitung ist: „Plötzlich schien sein Gesicht zu verfallen, die Augen sanken ein, stumpfer Blindenblick, Haut schlotterte unter Backenknochen und Kinn: er ist schon gezeichnet, dachte sie, ein alter Mann, der sich überlebt hat.“ (FL 594) Auf dem Architekturkongress in Berlin sieht die Protagonistin die „ergrauten oder kahlen Köpfe der Herren“ im Präsidium (FL 598), ihre „alterstrockenen Hände“ (FL 599).

¹² Dass sich hier die Haltung der Protagonistinnen Brigitte Reimanns wandelt, zeigt im Vergleich die Reaktion Curts auf Recha, die ihm noch wie ein Engel vorkommt: „‚Kleiner Engel‘, sagte er, ‚so gehe denn hin und bringe uns das Licht der sozialistischen Ethik, und gebe Gott, daß du nicht unter die Wölfe fällst.‘“ (AA 145)

¹³ Vgl. dazu Lurker (1973: 246) sowie Sachs / Badstübner / Neumann (1975: 288/289). Wichtige Hinweise zur Bedeutung von Namen und literarischen Anspielungen in *Franziska Linkerhand* gibt Bernhardt (1998), dem allerdings interpretatorische Schnell- und Kurzschlüsse unterlaufen.

ziffert bleiben. Wie ließe sich z.B. erklären, dass Franziskas Gesicht teuflische Züge in erster Linie im Umgang mit Männern anzunehmen scheint bzw. dass derartige Züge allein von diesen wahrgenommen werden¹⁴? Oder warum übt Franziska Teufelsfratzen gerade mit der vierjährigen Tochter Schafheutlins? Unverständlich müsste bleiben, dass — eine weitere Form der Maskerade — Franziska ihre Kleidung wie Rollenkostüme auf einer Bühne zu tragen scheint, was auch schon für Mutter und Großmutter der Protagonistin zugetragen hatte. Nicht erklären ließe sich ferner, dass die beste Freundin der Großmutter, der Identifikationsfigur der Protagonistin, Schauspielerin ist, die Bühnenerfolge gerade als Kameliendame feiert. Wie ließe sich weiterhin erklären, dass die von Franziska übernommene Lebensmaxime der Großmutter „Courte et bonne“ lautet? Und wieso erscheint Franziska in erneuter Maskerade als androgyne Figur, die sowohl von den Frauen im Wohnheim als auch von ihrem späteren Geliebten für einen Jungen gehalten (FL 259, 273) und von ihrem Vorgesetzten als zwittriges Wesen angesehen wird (FL 199)? Androgyne Züge zeichnen schließlich auch eine ganze Reihe weiterer Protagonistinnen Brigitte Reimanns aus¹⁵.

Hier erweist sich als hilfreich der lange Zeit unbeachtet gebliebene, bereits 1929 verfasste und später — wenn auch ohne Quellenangabe — zunächst von Lacan und dann insbesondere von Irigaray aufgegriffene Artikel *Weiblichkeit als Maskerade* von Joan Riviere (1994)¹⁶. Dies nicht zuletzt daher, dass für die in dem Beitrag beschriebene Patientin und deren Analytikerin, aber auch für die Protagonistinnen Brigitte Reimanns und die Autorin dasselbe gilt: Es handelt sich jeweils um Frauen, die zu einer Zeit, wo dies alles andere als üblich ist, in einen bis dahin eindeutig als männlich definierten Bereich eindringen: die Patientin als erfolgreich öffentlich auftretende Rednerin, Riviere als Psychoanalytikerin, Franziska Linkerhand — um nur ein Beispiel zu nennen — als Architektin und schließlich Brigitte Reimann als Autorin zu einer Zeit, in der literarischer Kanon und „Literaturgesellschaft“ der DDR deutlich männlich bestimmt sind.

Für Riviere haben sich intellektuell tätige Frauen mit ihrem Eindringen in eine bis dahin männliche Domäne symbolisch in den Besitz des väterlichen Penis gebracht und damit den Vater kastriert, mit dem sie sich andererseits identifizieren. Um sich in ihrer Angst vor dessen Vergeltung als schuldlos darzustellen,

¹⁴ Vergleiche z.B., wie Schafheutlins erster Eindruck von Franziska beschrieben wird: „Er mißbilligte Franziska, bevor er sie je gesehen hatte, sie war Regers Schülerin, wahrscheinlich seine Geliebte gewesen: Reger hatte einen enthusiastischen Brief geschrieben. Jetzt, als sie ihm gegenüber saß, beunruhigten ihn ihre drollige Bubenfrisur, ihr Mund und ein Wolfsgebiß mit scharfen Eckzähnen: die frühstückt die Männer mit Messer und Gabel.“ (FL 142)

¹⁵ Siehe dazu weiter unten Kapitel 7.2.1.

¹⁶ Vgl. hierzu Weissberg (1994: 8ff.), die darauf verweist, dass das Verschweigen der Urheberschaft Rivieres Tradition hat. Nicht nur bei Lacan, auch in den Werken Freuds findet sich keinerlei Verweis auf die Autorin. Allerdings verschweigt wiederum Weissberg, dass dieses Übergehen Rivieres auch für Irigaray gilt.

um ihn zu besänftigen und um den Anspruch auf den Phallus als Symbol für gesellschaftliche und individuelle Macht zu kaschieren, verkleideten sich diese Frauen als besonders „weiblich“ im Sinne des Freudschen Konstrukts „normale Weiblichkeit“¹⁷. M.a.W., sie verhielten sich besonders weiblich im traditionellen Sinne. Dies hatte sich für Riviere darin gezeigt, dass ihre Patientin im Anschluss an ihr sachliches öffentliches Auftreten in doppelter Weise Bestätigung bei Vaterfiguren suchte, denen gegenüber sie andererseits Rivalitäts- und Überlegenheitsgefühle empfand:

Zum einen direkte Bestätigung in Form von Komplimenten für ihre Leistung; zum anderen, und dies ist wichtiger, indirekte Bestätigung in Form von sexueller Beachtung seitens dieser Männer. Grob gesagt, zeigt die Analyse ihres Verhaltens nach ihren Vorträgen, daß sie versuchte, sexuelle Annäherungsversuche dieses speziellen Typs von Männern herauszufordern, indem sie mit ihnen mehr oder weniger unverhohlen flirtete und kokettierte. (Riviere 1994: 36)

Wenn aber derartiges „weibliches“ Verhalten nur Rollenspiel, Maskerade ist, so kann es keine „normale Weiblichkeit“ geben, die vielmehr selbst Maskerade ist:

Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der „Maskerade“ ziehe. Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe. (Riviere 1994: 38/39)

Wo eine Frau den Anspruch erhebt, anders als andere Frauen zu sein, den Männern zu gleichen, kann sie andere Frauen, die gut aussehen und / oder intellektuelle Ambitionen haben, nur als Rivalinnen empfinden (Riviere 1994: 41). Diese Konkurrenz entspricht der Rivalität, die das Mädchen gegenüber der eigenen Mutter empfunden hatte. Die dabei auftretenden Hassgefühle übertreffen noch die dem Vater gegenüber. Nicht nur dieser, sondern auch die Mutter muss daher von der Tochter besänftigt werden. Riviere (1994: 43) zufolge identifiziert sich diese mit dem Vater und benutzt die so erlangte Männlichkeit dazu, sie in den Dienst der Mutter zu stellen. Diese Einstellung zeigte sich für Riviere deutlich in vielen typischen Situationen im Leben ihrer Patientin: Gerne nutzte sie ihre umfangreichen praktischen Fähigkeiten dazu, schwächeren oder hilfloseren Frauen zu helfen oder beizustehen, und sie konnte diese Haltung erfolgreich einnehmen, solange sich die Rivalität nicht zu stark bemerkbar machte. Aber diese Rückgabe des Vaters an die Mutter konnte sie nur unter der Bedingung leisten, dass sie ihr Gewinn in Form von Dankbarkeit und Anerkennung einbrachte. Eher unbewusst habe sie die Anerkennung ihrer Überlegenheit gefordert, die darin bestehe, dass sie den Penis habe, den sie zurückgeben könne.

¹⁷ Vgl. dazu z.B. *Die Weiblichkeit*, die 33. Vorlesung in *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* in Freud (1981: 91ff.).

In ihrer Rezeption des Riviere-Artikels bezieht Irigaray (1979: 139) zunächst eine Position, die weitgehend mit der der amerikanischen Psychoanalytikerin identisch ist, wenn sie „Maskerade“ wie folgt definiert:

Was ich unter Maskerade verstehe? U.a. das, was Freud die „Weiblichkeit“ nennt. Das besteht zum Beispiel darin, zu glauben, daß man eine Frau — und noch dazu, eine normale Frau — werden muß, während der Mann von vornherein Mann ist. Er braucht lediglich sein Mann-Sein zu vollziehen, während die Frau gezwungen ist, eine normale Frau zu werden, das heißt in die Maskerade der Weiblichkeit einzutreten.

Weiblichkeit erscheint dabei als eine Rolle, die der Frau vorgeschrieben wird von der Spiegelung, der Selbstreflektion des männlichen Subjekts in einer skopischen Ökonomie, die dem Mann das Sehen, der Frau dagegen das Gesehenwerden zuschreibt. Dadurch wird sie das schöne Objekt zum Anschauen, das sich selbst mit dem Blick des männlichen Subjekts sieht und entsprechend verhält.

Bei der Bewertung der Maskerade gelangt Irigaray zu durchaus widersprüchlichen Ergebnissen, wie sie auch die feministische Debatte prägen, die in den letzten Jahren um das Rivieresche Konzept der Maskerade geführt wurde¹⁸, und wie sie bereits in Rivieres eigenen Erörterungen angelegt sind¹⁹. Zum einen verliere sich die Frau in der Maskerade, weil sie Weiblichkeit spiele. Diese sei zu verstehen als das, was die Frauen machten, um etwas von dem Wunsch zurückzugewinnen, um am Wunsch des Mannes teilzuhaben, wobei sie aber auf ihr eigenes Begehren verzichteten (Irigaray 1979: 139)²⁰. Andererseits bedeute Mimetik als freiwillige Übernahme der Rolle für die Frau, den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne sich darauf reduzieren zu lassen²¹. Dies enthülle außerdem die Tatsache, dass, wenn Frauen so gut mimenten, dann deshalb, weil sie nicht einfach in dieser Funktion aufgingen, sondern ebenso sehr anderswo blieben (Irigaray 1979: 78)²².

¹⁸ Vgl. hierzu z.B. Weissberg (1994).

¹⁹ Riviere selbst sieht die Maskerade mal als Repräsentation der Weiblichkeit, mal als deren Travestie. Siehe dazu auch Heath (1986: 49): „At times Riviere seems critical of the masquerade, both as travesty of womanliness (,compulsive ogling and coquetting‘[...]) and as inappropriate betrayal of true ability (as with the university lecturer who ,cannot treat herself and her subject seriously‘ [...]; at others she seems to see it as answering to ,the essential nature of fully developed femininity‘ [...].“

²⁰ Dies verbindet Irigarays Verständnis der Maskerade mit dem, was Jessica Benjamin unter Masochismus versteht. Vgl. dazu Kap. 6.2.3. dieser Arbeit.

²¹ Vgl. dazu Irigaray (1979: 78): „Es geht darum, diese Rolle freiwillig zu übernehmen. Was schon heißt, eine Subordination umzukehren in Affirmation, und von dieser Tatsache aus zu beginnen, jene zu vereiteln.“

²² Die Diskussion um die Maskerade der Weiblichkeit bleibt seit Riviere befangen in dem Widerspruch, wie ihn Bachtin zwischen mittelalterlicher Volkskultur und romantischer Grotteske sah: Mal wird Maskerade verstanden als zumindest zeitweiliges heiteres Hinwegsetzen über herrschende Normen, mal wiederum als Verstellung und Betrug.

7.2.1. Die Protagonistinnen als androgyne Töchter ihrer Väter und der Wunsch nach gesellschaftlicher Macht

Wie weiter oben gezeigt werden konnte²³, sind die Protagonistinnen Brigitte Reimanns Töchter ihrer Väter. Sie wählen Berufe, die bis dahin weitgehend Männern vorbehalten waren. Die Identifikation mit dem Vater gilt selbst für Frauenfiguren, die diesen scheinbar hassen und verachten, wie z.B. Recha Heine, die Architektin werden will wie ihr Vater, der sich während der NS-Zeit von ihrer jüdischen Mutter hatte scheiden lassen. Identifikation einerseits, Überlegenheits- und Rivalitätsgefühle andererseits finden sich bei Franziska Linkerhand, die Architektin wird als Tochter eines Vaters, der in seinem Verlag die Bildbandreihe *Deutsche Bauten* herausgegeben hatte. Doch anders als dieser, für den die Architektur spätestens bei Pöppelmann endet, dem Erbauer des Dresdner Zwingers (FL 132), will die Tochter modern bauen und dies in einer DDR, die der Vater verlässt. Anders als ihr Vater-Ersatz und Architekturprofessor Reger will Franziska statt repräsentativer Prestigebauten Wohnhäuser errichten²⁴ und anders als Schafheutlin will sie Wohnungen in Städten bauen, die diesen Namen auch verdienen. Im Konflikt mit ihm protestiert sie gegen die städtebauliche Tristesse in Neustadt mit einem Artikel in der Lokalpresse und weicht auf dem Architekturkongress vom zuvor vereinbarten Konzept ab. In ihrem Redebeitrag setzt sie sich mit dem Motto des Kongresses — „Sozialistisch bauen heißt ökonomisch bauen“ — wie auch mit dem verräterischen Wort „Wohnstadt“ kritisch auseinander (FL 598).

In fast allen Texten Brigitte Reimanns — Ausnahmen bilden lediglich *Katja* und *Die Frau am Pranger* — wird der Einbruch in die männliche Domäne des öffentlichen Raums, die Beanspruchung des Phallus durch die Protagonistinnen, „[...] die den Anspruch haben, den Männern gleich zu sein, oder, anders ausgedrückt, selbst Männer zu sein [...]“ (Riviere 1994: 37), unterstrichen durch deren Androgynie. So hat Eva fast eine Jungenhand (D1: 5), Helena ein knabenhaft kühnes Gesicht (KH 24), und als sie schließlich ihre Partisanenuniform ablegt, ist ihr diese so sehr zu einer zweiten Haut geworden, dass sie sich wundert, wie schmerzlos sie sie abstreifen kann (KH 178). Auch Recha trägt mit ihrer Arbeitskleidung und ihrem Knabenprofil androgyne Züge (AA 105). Wie später Franziska hat sich auch Elisabeth die Haare kurz scheren lassen (G 35)²⁵. Wie schon bei Eva werden auch Franziskas Hände als männlich

²³ Vgl. Kapitel 6.2.3. dieser Arbeit.

²⁴ Der Wunsch, Wohnungen zu bauen, unterscheidet die Protagonistin auch von Katrin Klee in dem von Brigitte Reimann zunächst geschätzten Roman *Spur der Steine* von Erik Neusch, wo die Heldin des Romans am Aufbau der chemischen Industrie im fiktiven Werk Schkonau mitarbeitet. Ein Vergleich beider Protagonistinnen findet sich in Steinke (1998).

²⁵ Auch Eva in einer späteren Fassung von *Die Denunziantin* trägt „ihre Haare kurzgeschnitten wie bei einem Jungen“ (DN6: 9).

beschrieben (FL 205); für die Arbeit kleidet sie sich zumindest für die DDR der 60er Jahre ungewöhnlich, wenn sie karierte Männerhemden und Jeans trägt (FL 388). Unterstrichen wird das Androgyne durch Franziskas Wahlspruch „Courte et bonne“, bei dem es sich um ein literarisches Zitat handelt: Es war das Motto der als Mann verkleideten Auguste Leubelfing in Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Gustav Adolfs Page*²⁶.

Androgynie bedeutet dabei die Angleichung des Weiblichen an ein knabenhaftes Ideal. Während bei Männern als erniedrigend bewertet wird, wenn sie Frauenkleidung anlegen²⁷, können Frauen etwas dadurch gewinnen, dass sie in die sozial höher bewertete Männerrolle schlüpfen²⁸. Wenn die Protagonistinnen Brigitte Reimanns männliche Kostüme tragen, um männliche Privilegien zu usurpieren, so ordnen sie sich ein in eine Reihe von Frauenfiguren weiblicher Autoren, die versuchten,

[...] to disengage anatomy from destiny, postulating an identity whose transcendence of biological sexuality either explicitly or implicitly questions the gender roles prescribed by the conventional sexual ideologies they sought to deconstruct. (Gilbert/ Gubar 1989: 326/327)

Zum einen wollen die Heldinnen Brigitte Reimanns ein eigenes Begehren artikulieren und die Paradigmen von Dominanz und Unterwerfung erschüttern, wie sie ihnen durch die Hierarchie der Geschlechter aufgezwungen wird, wobei der Wunsch nach gesellschaftlicher Macht einhergeht mit dem Verlangen nach Umgestaltung ihrer Inhalte. Andererseits bestätigen sie diese Hierarchie erneut, wenn ihnen dies nur als Angleichung des Weiblichen an ein männlich-knabenhaftes Ideal vorstellbar ist, bleibt doch dadurch das männliche Geschlecht weiterhin Maß aller Dinge. Dies zeigt sich in den jeweiligen Texten immer dann, wenn „weibliche“ Züge männlicher Figuren zu deren negativer Charakterisierung erhalten müssen. Besonders deutlich tritt dies in der frühen Erzählung *Kinder von Hellas* hervor, wo die negative Bewertung des feindlichen Offiziers über

²⁶ Wie in der Novelle C.F. Meyers, so kann auch in den Texten Brigitte Reimanns durch die männliche Kostümierung der Protagonistinnen deren Liebe zu Männern nur als etwas Verbotenes aufgefasst werden, was sich einerseits in der Desexualisierung der Beziehungen zu Männern vom Typ Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters niederschlägt, andererseits im Inzestuösen und damit dem Unzulässigen der Beziehungen zu den Männern vom Grundtypus Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders.

²⁷ Vgl. dazu Gilberts (1982: 198) Analyse männlicher Travestie in *Ulysses*: „For one thing, Bloom’s female costume is clearly a sign that he has **wrongly** succumbed to ‚petticoat government‘ and thus that he has become weak and womanish himself; his clothing tells us, accordingly, not of his large androgynous soul but of his complete degradation. For Joyce’s parodic narrative implies that to become a female or femalelike is not only figuratively but literally to be de-graded, to lose one’s place in the preordained hierarchy that patriarchal culture associates with gender.“

²⁸ Vgl. hierzu Lehnert (1994: 10).

seinen „weiblich weichen Zug“ (KH 148), seine „fast frauliche[r] Anmut“ (KH 161) und seine „weibisch weichen, tiefroten Lippen“ (KH 202) vermittelt wird. Dies gilt aber auch noch für *Franziska Linkerhand*, wo die „mädchenhafte[r] Hübschheit“ (FL 288) des ältesten Sohnes von Schafheutlin mit zu dessen negativer Bewertung beiträgt, ebenso wie Franziska die Manschettenknöpfe Schafheutlins abwertend als „feminin“ (FL 440) charakterisiert.

7.2.2. Olympia und das eigene Begehren

Die Beanspruchung des Phallus durch die Protagonistinnen richtet sich nicht ausschließlich auf die männliche Domäne des öffentlichen Raums²⁹. Die Explikation dieses umfassenderen Anspruchs in all seiner Gebrochenheit kommt, wie so oft bei Schlüsselstellen in Texten Brigitte Reimanns, auch in *Franziska Linkerhand* der Beschreibung eines Bildes und dessen Wirkung auf die Betrachter zu.

Das erste Mal begegnen wir der „persiflierte[n] Olympia“ nach dem Gemälde von Manet, das der Maler Jakob gemalt und seiner kurzzeitigen Geliebten geschenkt hatte, als die Verwandten von Franziskas Exß-Mann nach der Scheidung die Wohnung der beiden leer räumen. Der ungerahmte Akt hat knochige Hüften und einen dunklen Schoß, die dreiste Gebärde der Hand aus Manets Vorlage ist — so der Text — umgedeutet ins skeptisch Selbstbewusste. Parodistisch ist das schwarze Halsband, das den Hals umschlingt (FL 113)³⁰. Die männlichen Mitglieder der Exß-Sippe fühlen sich durch das Bild provoziert. Einer der Verwandten

[...] winkte Onkel Paul und dem Schwager, sie schüttelten den Kopf, die ist ja häßlich, nichts drum und nichts dran, der Schwager zeigte sich entrüstet: das ist unanständig, nicht wahr? sowas hängt man nicht in die gute Stube. (FL 113)

Die provozierende bzw. verwirrende Wirkung, die von dem Bild, mit dem Franziska sich identifiziert³¹, auf männliche Betrachter ausgeht, trifft auch auf Schafheutlin zu, dessen Nacken rot anläuft, als er das Bild sieht. Er sagt nichts und verabschiedet sich bald (FL 570). Nachdem Franziska in eine eigene Wohnung gezogen ist, haben innerhalb von drei Wochen alle Nachbarn diese sowie die „anstößige Olympia“ besichtigt (FL 577).

²⁹ Siehe auch Kapitel 6.2.3. dieser Arbeit.

³⁰ Das schwarze Halsband wird später noch einmal hervorgehoben, als Franziska sich anlässlich ihrer Begegnung mit einem jungen Maler in Ahrenshoop an Jakob und die persiflierte Olympia erinnert (FL 569).

³¹ „„Macht mein Bild nicht dreckig“, sagte Franziska [...].“ (FL 113)

Doch was ist es, was an dieser Olympia derart provozierend gerade auf den männlichen Betrachter wirkt? Wie Charles Bernheimer (1994: 151) in seiner Analyse der Manet'schen *Olympia* schreibt, stellen weibliche Akte gewöhnlich die Frau zum Vergnügen eines als Mann angenommenen Betrachters zur Schau. Erst dadurch wird der weibliche Körper zum Akt, dass er sich in einer Maskerade dem männlichen Blick als erotisches Objekt dar- und anbietet. Die sexuellen Herrschaftsphantasien des männlichen Betrachters werden u.a. dadurch angeregt, dass potenziell bedrohliche Zeichen eines weiblichen Begehrens wie die Schambehaarung in der Darstellung ausgespart werden³². Diesen Konventionen der europäischen Kunsttradition widerspricht in Anlehnung an Manet das Bild Jakobs zum einen dadurch, dass es das Schamhaar der Porträtierten wiedergibt — dies legt zumindest die Formulierung „dunkle[r] Schoß“ nahe —, zum anderen durch das Selbstbewusste der Gebärde der Hand im Schoß, worin das eigene sexuelle Begehren der Porträtierten seinen Ausdruck findet³³. Dies wird unterstrichen durch die Parallelisierung zu anderen Frauenporträts, die im Roman Erwähnung finden. Da ist zum einen die Tiziansche *Venus von Urbino*, mit der Franziska sich wegen deren geschlossener Augen, wegen des unschuldigen Gesichts und der verspielten Hand im Schoß, die den männlichen Betrachter einzuladen scheint, nicht zu identifizieren vermag (FL 203)³⁴. Diesem Bild zieht sie ein Frauenporträt von Modigliani vor, „[...] mindestens fünf Zentimeter Hüftschlag, und die Augen offen, und nicht von Kopf bis Zeh Hingabe an den nächstbesten Kerl mit Bocksbeinen und haarigen Ohren ...“ (FL 203).

Darauf reagiert Franziskas Kollege Kowalski genauso wie Schafheutlin auf das Porträt der *Olympia* — betreten (FL 203). Aus der Abgrenzung von der Tizianschen Venus lässt sich dabei schließen, dass die Jakobsche Olympia den Betrachter mit geöffneten Augen aus einer Subjektposition heraus anblickte und so ihrem eigenen Begehren Ausdruck verlieh. Ein eigenes Begehren verteidigt

³² Ich folge auch hier Bernheimer (1994: 151), der unter Berufung auf einen Beitrag John Bergers ausführt, die Übereinkunft, das Schamhaar der Frau nicht zu malen, trage zur Darstellung ihrer Unterwerfung bei. Denn die durch die Körperbehaarung angedeutete Leidenschaft und das physische Begehren würden auf diese Weise ausgeräumt.

³³ Wie Bernheimer (1994: 166) feststellt, versetzt die Geste der Hand die Manetsche Olympia in den Besitz ihrer Sexualität. Aus diesem Grund habe Olympias Hand wie nichts anderes die Kritiker in Wut und Aufregung versetzt.

³⁴ In frappierender Weise deckt sich Franziskas Beurteilung der Tizianschen Venus mit der Analyse Bernheimers (1994: 164/165), wobei allerdings auffällt, dass erstere die Venus mit geschlossenen Augen erinnert: „Die Hand ist zwar der zentrale Blickpunkt beider Kompositionen, doch hat sie einen jeweils unterschiedlichen Ausdruck innerhalb des Bildes. Die Hand von Tizians Venus ist nach innen gebogen, so daß sie sich unmittelbar an ihrem Geschlecht dem Blick entzieht. Die Geste enthält eine autoerotische Andeutung, doch diese Andeutung schließt meiner Ansicht nach keineswegs den männlichen Betrachter aus; sie wirkt, im Gegenteil, wie eine Aufforderung, ein Zeichen der Einladung. Der Blick der Venus ist auf den Betrachter gerichtet, schließt ihn ein und lenkt seinen Blick wiederum zum zentralen Punkt ihrer fügsamen Sexualität [...].“

Franziska auch im Gespräch mit ihrem künftigen Geliebten über ein weiteres Bild, ein Gemälde von Cignani, das die biblische *Frau Potiphar*³⁵ darstellt. Anders als Trojanowicz weicht Franziska, die durch den Text bezeichnenderweise über ihren Blick mit der Ägypterin Potiphar als deren tausend Jahre jüngere Schwester identifiziert wird (FL 374)³⁶, von einer konventionellen Lesart ab. Sie verteidigt Potiphar damit, dass diese in Joseph verliebt gewesen sei, dem sie vorwirft, er sei lediglich geflohen, weil er nicht seine Karriere riskieren wollte, habe aber zuvor unbewusst die Versuchung gesucht (FL 375). Als sie ihre Position formuliert, spricht Franziska unsicher und langsam, obgleich sie sich an jedes Wort im Alten Testament erinnert — ganz so, als erwarte sie Trojanowicz' abwehrende Reaktion, die dann auch umgehend folgt.

Es ist diese direkte Formulierung eines weiblichen sexuellen Begehrens, was Ben wie auch die männlichen Betrachter der Olympia-Persiflage verunsichert, was ihnen als unanständig erscheint und was zeitgenössische Kritiker der Manet'schen Olympia dazu brachte, sie als männliches oder androgynes Wesen zu empfinden (Bernheimer 1994: 153) und was umgekehrt die Betrachterin Franziska dazu veranlasst, sich über die Jakobsche Persiflage mit ihr zu identifizieren³⁷. Noch in der knappen Beschreibung des Textes findet sich eine Spur von Androgynität, wenn die Hüften der Jakobschen Olympia als knochig geschildert werden und sie von Franziskas Exß-Verwandten als hässlich empfunden wird.

Doch bei aller Hervorhebung wird das eigene Begehren der Porträtierten nicht ungebrochen dargestellt. Dem Selbstbewussten der Handbewegung wird widersprochen durch die Skepsis, die Selbstzweifel, mit der sie ausgeführt wird. Gebrochen und zerrissen in zwei Teile wird die Jakobsche Olympia durch das schwarze Samtband, das — ein starker Ausdruck — den Hals „umschlingt“ und so Kopf und Körper voneinander trennt. Widersprüchlich auch die Darstellung Olympias als Kurtisane und damit als erotische Ware und Konsumtionsobjekt einerseits, dem andererseits das Selbstbewusste von Blick und Gebärde entge-

³⁵ Vgl. dazu die Tagebucheintragung vom 15.9.1968, in der die Autorin einen Besuch im Dresdener Zwinger erinnert. Dort „[...] ergötzten wir uns an Cignanis ‚Frau Potiphar‘ (die ich irgendwann aus dem Gedächtnis — aber merkwürdig verwandelt — im Buch beschrieben habe.“ (Reimann 1998a: 215)

³⁶ Bereits Curt in *Ankunft im Alltag* hatte das fremdartige Gesicht Rechas beunruhigt, die seiner Meinung nach „ägyptische Augen“ (AA 31) hatte. Auch Ben identifiziert in seinen eigenen literarischen Notizen Franziska mit Potiphar (FL 484).

³⁷ Vgl. dazu Bernheimer (1994: 173/174), demzufolge Manets Olympia sich einer Maskerade bedient, in der sie ihren Körper auf unterschiedliche Weisen präsentiert, ohne sich selbst mit einer von ihnen zu identifizieren, ohne in irgendeiner Version ihres Bildes verfügbar zu sein: „Wahrscheinlich ist es diese Weigerung, die dem weiblichen Publikum, das sich mit dem herausfordernden Blick der Olympia identifiziert und den verunsicherten männlichen Zuschauer mit diesem Blick betrachtet und sein Begehren irritiert, an der Darstellung der Olympia so sehr gefällt.“

gengesetzt wird. Widersprüche auch in den literarischen Anspielungen, die der Name Olympia transportiert und die durch den Text aufgegriffen werden. Da ist zum einen Olympe, in der *Kameliendame* von Alexandre Dumasfils eine herzlose, habgierige Kurtisane, die sich nicht wie ihre Gegenspielerin, die opferbereite Marguerite, zum Objekt männlichen Begehrens macht. Andererseits ist Olimpia — diese Parallele stellt der Text ausdrücklich her — die mechanische Puppe aus E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*, die nur durch den männlichen Blick des Geliebten zum Leben erweckt wird³⁸.

Schließlich darf nicht — wie es bei Bernheimer der Fall ist — übersehen werden, dass das eigene Begehren Olympias vermittelt über den männlichen Blick des Malers wiedergegeben wird, wobei dieser Blick längst von der porträtierten Franziska verinnerlicht wurde, deren Selbstbewusstsein, mit dem sie eine abweichende Interpretation der Potiphar-Episode vornimmt, sofort zerbröckelt, als Ben darauf mit Gelächter reagiert: „Aber Sie finden es blöd, ja? Ein halber Satz ... und er beweist auch wirklich nichts“, fügte sie entmutigt hinzu.“ (FL 376)

Wenn so der Körper Olympias und deren Begehren auf unterschiedliche Weise dargestellt werden, wenn sie sich einerseits in einer Maskerade der Weiblichkeit dem männlichen Betrachter als Objekt anbietet, andererseits durch die Geste der Hand ihrem eigenen Begehren Ausdruck verleiht, um dies wiederum durch ihre Skepsis in Frage zu stellen, so scheint auch hier in einer Bewegung ohne Ende die Betonung mal auf dem einen, mal auf dem anderen Pol zu liegen. Das Unabgeschlossene, End- und Ziellose der Maskerade wird unterstrichen dadurch, dass dem Jakobschen Gemälde der Rahmen fehlt (FL 113), der für Lotman (1973: 316) dem Anfang und Ende und damit der Abgeschlossenheit eines literarischen Werks entspricht. Gerade das Offene des Bildes ist es, was es für Franziska zu „mein[em] Bild“ (FL 113) macht.

7.2.3. Franziskas Maskeraden der Weiblichkeit

Wie die Patientin in der von Riviere vorgelegten Fallstudie scheint auch Franziska Linkerhand angesichts des stets gegenwärtigen männlichen Blicks³⁹

³⁸ So z.B. als Schafheutlin zum Schluss des Balls, auf dem Franziska zum ersten Mal mit Ben getanzt hat, seiner Mitarbeiterin in den Mantel hilft. „Er zog einer Traumwandlerin, einer Puppe mit gelenkigen Zelluloidarmen, den Mantel über, er hängte ihr die Kette des Abendtäschchens in die Armbeuge und ging ihr nach, Olympia, für die er kein Zauberwort kennt.“ (FL 377). Bernheimer (1994: 164) sieht eine weitere Parallele zwischen Manets Olympia und Hoffmanns Olimpia darin, dass bei beiden dem Spiel mit der Unbestimmtheit und damit der Maskerade Rechnung getragen wird: „Diese bezaubernde Puppe ist gleichzeitig menschlich und nicht-menschlich, lebendig und tot, ganz, aber zerlegbar, weiblich und nicht weiblich.“

³⁹ Vgl. ausführlicher unten Kapitel 7.2.3.1.

Angst vor der Rache der Männer für die Artikulation eines eigenen Begehrens, die Beanspruchung des Phallus zu verspüren. Obwohl sie sich Vaterfiguren wie ihrem Vorgesetzten Schafheutlin fachlich überlegen fühlt, sucht sie bei ihm auf doppelte Weise Bestätigung. Zunächst sucht sie Anerkennung in Form von Komplimenten für ihre Leistung. Sie legt großen Wert darauf, von ihrem Vorgesetzten als „Adjutant“ eingesetzt zu werden, auch wenn dies nicht mit weitergehenden Befugnissen verbunden ist. Den Kontakt zu Otto Laubfinger, dem Chefredakteur der Bezirkszeitung, der ihren kritischen Bericht zur städtebaulichen Misere in Neustadt abdruckt, führt sie auf eine Intervention Schafheutlins zurück. Dessen Zustimmung bzw. Absolution sucht sie auch, nachdem sie auf dem Architekturkongress vom zuvor mit ihm abgesprochenen Redemanuskript abgewichen ist⁴⁰. Registriert wird auch, dass Schafheutlin im Widerspruch zur explizit formulierten Rüge ein Einverständnis signalisierendes Grinsen unterdrückt, als er erfährt, dass Franziska während seines Urlaubs eine ohne Genehmigung errichtete Garage abreißen ließ (FL 563).

Andererseits sucht Franziska Linkerhand indirekte Bestätigung in Form sexueller Beachtung seitens ihres Vorgesetzten. Genau verzeichnet sie, wie dieser — wenn auch unausgesprochen und ohne Hoffnung auf Erfüllung — sich in seine junge Mitarbeiterin verliebt. So notiert sie, dass Schafheutlin öfter unter einem Vorwand über Nacht in Neustadt bleibt, um den Abend mit ihr verbringen zu können. Auf dem Ball sucht er ihre Nähe und körperliche Berührung, er beginnt, „gewagtere“ Krawatten zu tragen und im Umgang mit seinen Mitarbeitern wird er freundlicher und großzügiger. Z.T. provoziert die Protagonistin sexuelle Beachtung seitens ihres Vorgesetzten, indem sie mit diesem flirtet und kokettiert.

Ich habe Sie schon vermißt, sagte sie. Eine Ahnung möglicher Abenteuer verwirrte ihn. „Vermißt?“ fragte er. „Warum?“ „Eben so“, sagte Franziska. „Meine auch bitte.“ Sie streckte das Bein aus, und Schafheutlin hielt ihren Fuß etwas oberhalb der Knöchel fest und stocherte mit dem Ast die Dreckklumpen von den Stiefelabsätzen [...]. Er stützte ein Knie auf die Treppe am Wohnwagen, er kniete, das hatte ich gewollt, dachte ich später, und hatte es darauf ankommen lassen, eine Kraftprobe, frag mich nicht, warum, Ben, Hexerei, einen Funken in diese Seele aus Holz ... (FL 279)

Doch ist dem Text in seinen zahlreichen Spiegelszenen eingeschrieben, dass Franziskas Maskerade der Weiblichkeit dem Rechnung trägt, was ihr durch die Selbstreflexion des männlichen Subjekts vorgeschrieben ist. So z.B. in der Situation, die unmittelbar auf den Maskentanz Schafheutlins folgt und wo vor dem Spiegel schwimmt, wer wen mit wessen Augen betrachtet: „Er öffnete

⁴⁰ Siehe hierzu FL 599: „Erst Stunden später [...] wagte sie ihn am Jackettärmel zu ziehen, ihn mit dem Ellenbogen anzustoßen. ‚Keine Absolution?‘ Er saß gekrümmt, eine Hand auf den Magen gepreßt. [...] im verdunkelten Saal drehte Schafheutlin, schwerfällig im wulstigen Nacken, ihr sein Gesicht zu und die bekümmerten, wie altersbleichen Augen, ‚schon gut‘, sagte er, ‚doch, Franziska, es war gut so.““

den Schrank; es war eng im Büro, und sie standen dicht nebeneinander und sahen sich im Spiegel der Schranktür an, und Franziska schlug die Augen nieder.“ (FL 587)⁴¹

Der Wahrheit nahe kommt dabei Franziskas Kollege Jazwauk, auch wenn er in seiner Naivität Ursache und Wirkung verwechselt und nicht sieht, dass die „echte“ Weiblichkeit erst durch den männlichen Blick in Gang gesetzt wird und zumindest genauso eine Maskerade darstellt wie das „männliche“ Verhalten einer Frau:

[...] und ihr seid noch dreimal so reizend, wenn ihr wißt, ein Mann sieht es und bewundert euch, liebt euch, weil ihr seid, was ihr seid: Frauen; einer, der nicht verlangt, daß ihr euch immerzu fabelhaft benehmt, Tränen verbeißt, Launen beherrscht, Eitelkeit verleugnet ... (FL 328)

Wie sehr — auch das eigene — Kokettieren und Flirten Maskerade sind, wird Franziska bewusst, als sie entsprechendes Verhalten bei Bens Lebensgefährtin Sigrid beobachtet, die sie abwertend in Sigrun umbenennt. Dabei entsprechen ihre eigenen Gefühle dem, was sie bei Schafheutlins Maskentanz empfand.

Sigrun, die dir mit dem Finger droht wie einem ungezogenen Buben, ach nein, das war nicht lächerlich, und ich empfinde heute noch Scham (für sie? für mich?)⁴² und, während ich sie das neckische Spiel am See wiederholen lasse, eine Art Entsetzen wie bei Schafheutlins Tanz, dem Mummenschanz in der Baracke, Schafheutlin stampfend und schwitzend unter der Teufelsmaske, der grausig augenlosen Maske, die mit Rachen und Zähnen lacht und lacht, ohne Laut. (FL 462)

Der in der Maskerade der Weiblichkeit mit enthaltene Verlust eines eigenen Begehrens, einer eigenen Sprache, die Unterordnung unter die Ökonomie des männlichen Blicks wird für Franziska gerade da deutlich, wo in Schafheutlins Tanz die männliche Maske blick- und sprachlos erscheint. Diese Sprachlosigkeit verbindet Maskerade und das Märchen von der kleinen Seejungfrau, mit der sich Franziska so offenkundig identifiziert. Die Seejungfrau muss, um eventuell für den Märchenprinzen zum Objekt seines Begehrens werden zu können, auf ihre Sprache verzichten.

⁴¹ Das Überlagern von männlichem und weiblichem Blick im Spiegel gilt auch für das Verhältnis von Franziska und ihrem Geliebten, wie sie anhand der Notizen feststellt, die dieser ihr vorliest: „[W]er bin ich? ein Wort, Mädchen, ich bin eine Figur in der Geschichte, unbefragt vom Autor, *Sie ist, sie hat*, mein Haar, der rote Bogen [...], Augen, die Dame Potiphar, Wolfszähne, wen sieht er? Wen sah ich morgens im Spiegel?“ (FL 484)

⁴² Wenn Franziska Scham für die eigene Maskerade bzw. die Sigrids empfindet, nimmt sie hier — ähnlich widersprüchlich wie Riviere und Irigaray — eine kritische Haltung zur Maskerade der Weiblichkeit ein, die sie andererseits als Repräsentation des unmöglichen und daher tragischen Ortes des Weiblichen erfährt.

Doch wird die Maskerade der Weiblichkeit zu einer Rolle, die teilweise geradezu bewusst gespielt wird⁴³. Dies zeigt sich immer wieder in der Kleidung, die von der Protagonistin wie das Kostüm einer Schauspielerin zur Verkörperung einer Rolle angelegt wird. Das Kleid, das Franziska auf dem Ball trägt, während dessen sie zum ersten Mal mit Trojanowicz tanzt, repräsentiert das sexuelle Begehren seiner Trägerin, das gleichzeitig dem Blick des männlichen Subjekts des Begehrens Rechnung tragen muss. Das Ballkleid entspricht so der doppelten Bewegung des keuschen Rückzugs und der Zur-Schau-Stellung, erforderlich, um die Triebe des männlichen Subjekts wachzurufen⁴⁴: Das Kleid ist vorne bis oben geschlossen, mit einem „hoch am Hals anliegenden grünen Stehkragen“ (FL 347), um den Rücken dagegen freizulassen (FL 349). Das eigene Begehren der Protagonistin, wie es aus dem freien Rücken spricht, lässt sich an der Reaktion Schafheutlins ablesen, der darauf ähnlich befangen wie auf das Porträt Franziskas als Olympia reagiert (FL 349). Dann wieder wählt Franziska, als sie zum ersten Mal mit Ben tanzt, die Rollen für sich und für ihn, indem sie sich an seine Schulter lehnt⁴⁵. Alle Momente, die auf Flirten und Kokettieren hindeuten könnten, sucht die Protagonistin dagegen auszuschließen, wenn sie sich zum Hausbesuch bei Schafheutlin und dessen Frau (ver)kleidet:

Ich bin korrekt gekleidet, Pensionat-Stil mit Bubikragen (manchmal reden meine Kollegen über eine geschiedene Frau, oder über geschiedene Frauen schlechthin, sie denken sich nichts dabei), ich sehe ungefähr so verrucht aus wie ein Kiewer Schulmädchen, fand ich vorm Spiegel [...]. (FL 291)

„Teuflische“ Maskeraden wiederum übt Franziska mit der vierjährigen Tochter Schafheutlins während des Besuchs in dessen Haus ein, wobei die Bademantelschnur als Teufelsschwanz dient. Wenn sich diese wie eine Schlange auf

⁴³ Das Sich-Kostümieren und Agieren Franziskas wie auf einer Bühne ist auch Martina Langermann (1998) aufgefallen. Karin McPherson (1998: 144/145) analysiert eine entsprechende Maskerade in den Briefen der jungen Brigitte Reimann an ihre Freundin im Westen: „Spiegel sind auch, und vor allem, Mittel des Zur-Schau-Stellens, des Rollenspiels mit Maske und Kostüm. Steht nicht hinter allen Selbstbekenntnissen bei Brigitte Reimann der Drang zur Rolle? Sie selbst benutzt gern Worte wie *Spiel*, *Schauspielern*, sie setzt sich immer wieder in Szene, stellt sich in den Mittelpunkt, umringt von hoffnungslos verliebten Jünglingen, bewundernden Lehrern und Schülern, später Kollegen im *Verband junger Autoren*. Sie glaubt sich umschwärmt und gefürchtet wegen ihrer schwarzen Augen, ihrer Beredsamkeit, ihrer Wildheit und Temperamentsausbrüche. Auf das Rollenspiel deuten auch die zahlreichen Passagen hin, mit denen Brigitte Reimann sich gelegentlich von einem Brief zum anderen widerspricht, sich selbst zurücknimmt, das Gesagte widerruft: immer besorgt um das Urteil der Freundin.“

⁴⁴ Vgl. hierzu Irigaray (1979: 25).

⁴⁵ Wie Franziska und ihr künftiger Geliebter miteinander umgehen, kommt auch Schafheutlin wie ein Spiel vor: „[...] was wird hier gespielt? dachte er, wußte selbst nicht, wie er darauf kam: gespielt.“ (FL 275)

den Fliesen „ringelte“ (FL 293), wird eine Verbindung zwischen Teufelsfratzen und weiblicher „Verführung“, einer Maskerade von Weiblichkeit⁴⁶ hergestellt. Wie Franziska spielen auch andere ihr nahe stehende Frauen immer wieder Rollen. In einer der vielen rückblendenartigen Abschweifungen des Romans — hier in die Jugend der Großmutter — erhält eine Schauspielerin — „vor allem die Herren applaudierten“ (FL 450) — Szenenbeifall für ihre Titelrolle der Marguerite in der *Kameliendame* von Alexandre Dumasfils, der Rolle weiblichen Verzichts auf ein eigenes Begehren zugunsten des geliebten Mannes schlechthin. Doch wird hier Theater gespielt. Anstelle der Unterordnung unter fremdes, männliches Begehren schließt die Schauspielerin Freundschaft mit der Großmutter der Protagonistin, die ihrerseits — „die Sünderin mit dem goldenen Kreuz auf dem Magen“ (FL 127) — in der Maske der frommen Katholikin daherkommt. Rollen spielt auch die von der Protagonistin so gehasste Mutter, wenn diese sich zunächst im Sinne ihrer Mutterrolle desexualisiert⁴⁷, sich später aber in einer weiteren Maskerade elegant in Schwarz oder Dunkelgrau kleidet, Rouge auflegt und „frivolen Granatschmuck mit [...] viel Delikatesse“ trägt (FL 129). Wenn zumindest die Protagonistin immer wieder „Weiblichkeit“ als Rolle spielt, wie sie ihr durch das männliche Subjekt auferlegt wurde, so zeigt dies, dass sie in dieser Funktion nicht aufgeht. Derartige Rollenspiele wechseln denn auch mit Maskeraden, in denen Franziskas Gesicht sich in eine Teufelsmaske mit scharfen Eckzähnen und Wolfsgebiss zu verwandeln scheint. Die Aggressionen, die hier zum Ausdruck kommen, finden ihre Nahrung zum einen darin, dass Franziskas Beanspruchung des Phallus, die gesuchte Aufnahme in die patriarchale Welt von dieser abgewiesen wird. Ihrem Wettbewerbsentwurf⁴⁸ wird von Schafheutlin der ihrer männlichen Kollegen vorgezogen (FL 604). Sie bleibt als Frau „[d]er Vogel mit dem bunteren Gefieder“ (FL 192). Zwar erreicht sie ihre Ernennung zum „Adjutanten“ Schafheutlins, doch unterstreicht ihre Begründung — „Sie brauchen eine rechte Hand.“ (FL 494) — die Unhaltbarkeit dieser Position. Denn die Protagonistin selbst trägt als Zeichen des Andersseins den Namen Linkerhand, wobei Links entsprechend der Symbolik des Gegensatzpaares Rechts — Links nicht nur das Böse, sondern auch das Weibliche bezeichnet⁴⁹. Teuflische

⁴⁶ Als „die List eines vierjährigen Weibchens“ (FL 292) interpretiert Schafheutlin das Verhalten seiner Tochter.

⁴⁷ Franziskas Mutter wird im zweiten Kapitel geschildert als eine Frau, „[...] die noch das sündige Fleisch ihres Halses hinter Stehbündchen zwängte, Franziskas Schulmappe nach verräterischen Zettelchen durchsuchte, keinen zweideutigen Scherz duldete und sich ihren Kindern stets tadellos gekleidet zeigte, zugeknöpft und gepanzert gegen Gedanken über ihre anstößige diesseitige Existenz ...“ (FL 39)

⁴⁸ Um was für einen Entwurf bzw. Wettbewerb es sich dabei handelt, ist nicht dem Text zu entnehmen, der von der Autorin in ihren letzten Lebenstagen in die Krankenhauskladde eingetragen wurde, wobei sie bereits zeitweilig verwirrt war.

⁴⁹ Siehe Lurker (1973: 245). Eine Lesart des Namens Linkerhand, in der dieser die Position der Frau als das Andere, Fremde benennt, stützen auch die Namen Schafheutlin und

Züge nimmt Franziska auch an, als ihr der Anspruch auf eigenes sexuelles Begehren von ihrem Geliebten bestritten wird, der ihr mitteilt, er werde den Urlaub mit seiner Lebensgefährtin Sigrid verbringen, und seine Geliebte so auf die Rolle der Mätresse verweist: „[E]inen Augenblick veränderte sich ihr Gesicht, verwilderte, barbarischer Mund, verzerrt von lautlosem Gelächter, stimmlosem Schrei, zeigte Eckzähne, Wolfszähne⁵⁰ [...]“. (FL 565)

Die Rolle der Mätresse, Prostituierten, in der der Text wiederholt sowohl die Protagonistin⁵¹ wie auch andere Frauenfiguren⁵² sieht, eröffnet dabei eine weitere Lesart des Namens Linkerhand, bezeichnet er doch auch eine Frau in morgantischer Ehe, die eine Ehe linker Hand führt, für die die Rechte der Frau zur Rechten nur eingeschränkt gelten⁵³.

Überlegenheit und Aggressionen sprechen auch aus dem von Franziska lange betrachteten maskenähnlichen Porträt einer Gräfin L., der nach Neustadt verbannten Mätresse eines sächsischen Kurfürsten, mit der sich die Heldin offenkundig identifiziert. Die Gräfin hat „[...] schmale schwarze Augen, deren Wildheit und Intelligenz zu überpinseln, wegzulackieren, nicht einmal dem Hofmaler gelungen war.“ (FL 214)

Die Identifikation erstreckt sich einmal mehr auf das über die Augen, den Blick vermittelte eigene Begehren in gesellschaftlicher und sexueller Hinsicht, das die Protagonistin verteidigt gegen den Versuch der männlichen Hofmaler, es hinwegzuretuschieren. Identifikation auch gerade aufgrund des vermuteten Grundes der Verbannung — „ein zu lebhaftes Interesse für Politik [...], eine Zettelei gegen den königlichen Liebhaber ...“ (FL 215) —, der auch die Porträtierte zu einer Gefallenen macht, vergleichbar dem Engel Aristide. Spätestens durch die Verbannung wird die Gräfin wie Franziska zu einer Fremden im sorbischen

Benjamin. Denn beider Ort befindet sich auf der rechten Seite. Im Jüngsten Gericht wird der Menschensohn die Schafe = Gerechten zu seinen Rechten stellen, der Benjamin des Alten Testaments wiederum erhält seinen Namen, der „Sohn der Rechten“ bzw. „Sohn des Heils“ bedeutet, von seinem Vater.

⁵⁰ Mit diesen Zähnen versteht Franziska durchaus zuzubeißen, so als sich die männliche Kundschaft im Kneipenmilieu von Neustadt über deren Freundfeindin Gertrud lustig macht (FL 309).

⁵¹ Als Franziska im Bett frühstückt, erinnert sie, dass ihre Mutter dies als „Mätressenmanieren“ (FL 163) zu bezeichnen pflegte.

⁵² So z.B. Franziskas Nachbarin Frau Bornemann, die sich als „[E]ine Pro-sti-tu-ier-te“ (FL 578) sieht. Diese Stelle wurde übrigens in der Erstausgabe des Romans gestrichen — vielleicht weil Herr Bornemann Parteisekretär ist.

⁵³ Hierauf verweist Bernhardt (1998: 46). Morgantische Ehen wurden im Feudalismus von Personen geführt, die nicht standesgemäß verheiratet waren. Linkerhand könnte auch auf den Klassenunterschied zwischen Franziska und dem Arbeiterkind Ben verweisen, und zwar einerseits in dem masochistischen Sinne, dass sie die falsche Klassenzugehörigkeit habe, nicht dem „historischen Subjekt“ angehöre, andererseits im Sinne ihrer bürgerlichen Eltern, in deren Augen die Beziehung sozialen Abstieg bedeutete.

Grenzbereich, wo die Leute „eine fremde Sprache sprechen“ (FL 214). Damit wird das Porträt der Verbannten zu einer großen Metapher für all die Momente der Maskerade, die bisher herausgearbeitet werden konnten: Die Beanspruchung des Phallus als Symbol gesellschaftlicher und individueller Macht, Überlegenheit und Maskerade der Weiblichkeit — die hier übrigens ausschließlich dem männlichen Blick der Hofschranzen angelastet wird —, in jedem Fall aber Fremdheit.

Franziska Linkerhand, eine Fremde wie die verbannte Gräfin, oszilliert in einer Bewegung ohne Ende und Ziel zwischen verschiedenen Rollen, womit sich der Roman in die literarische Moderne einreicht, in der Schriftstellerinnen, so Gilbert / Gubar (1989: 327), „[...] far more than their male contemporaries, [...] frequently dramatized themselves through idiosyncratic costumes, as if to imply that, for women, there ought to be a whole wardrobe of selves.“

Nie gelingt es in *Franziska Linkerhand* den Maskeraden von Weiblichkeit, die Beanspruchung des Phallus, das eigene Begehren, bezogen auf gesellschaftliche und individuelle Macht, ganz zu verdecken — wie aber auch vice versa. Wenn Ben Franziska wegen ihrer Potiphar-Lesart verlacht, nimmt sie sich einerseits entmutigt zurück, reagiert andererseits aggressiv auf dessen Überheblichkeit, um im Anschluss daran Reue für „einen Blick voller Widerwillen“ (FL 376) zu empfinden.

Der ständige Wechsel der Kostüme und Rollen bezeichnet dabei nicht heiteres Spiel mit möglichen Identitäten, wie dies Gilbert / Gubar⁵⁴ nahe zu legen scheinen, sondern die Unfähigkeit, einen eigenen Ort zu finden.

Ihr fehlt vor allem die Fähigkeit, *dieses Haus, das sie ist, um sich selbst zu schließen*. Sich nicht nur in Kleider zu hüllen, die den Mann oder jeden anderen verführen sollen, sondern in etwas, das ihre Lust, ihren geschlechtlichen Körper ausdrücken und ihr Schutz gewähren, sie *außen* mit diesem Haus umgeben würde, welches sie *innen* ist. (Irigaray 1991: 80)⁵⁵

In einer symbolischen Ordnung, die keinen Repräsentanten eines weiblichen Begehrens kennt, wird damit zum eigentlichen Ort der Heldin Brigitte Reimanns, für die es keinen möglichen Ort gibt⁵⁶, die zum *perpetuum mobile* geratende Maskerade, die Bewegung ohne Ziel mit ihrer Teilhabe an verschiedenen

⁵⁴ Vgl. dazu Gilbert / Gubar (1989: 327): „And from Renée Vivien to Radclyffe Hall and Djuna Barnes, from Vita Sackville-West to Willa Cather and Gertrude Stein, a number of other women transgressively appropriated male costumes or oscillated between parodically female and sardonically male outfits, as if to declare that, as Woolf said, we are what we wear, and therefore, since we can wear anything, we can be anyone.“

⁵⁵ Die von Irigaray unterstellte Existenz eines eigentlich Weiblichen verträgt sich allerdings nicht mit dem hier vertretenen Konzept von Maskerade. Siehe dazu ausführlicher Kapitel 9.

⁵⁶ Vgl. Irigaray (1979: 70).

Positionen, ohne diese aber jemals ganz sein⁵⁷ zu können, wodurch die Protagonistin an jedem Ort eine Fremde ist.

7.2.3.1. Narrative Struktur und Maskerade in *Franziska Linkerhand*

Wo von Maskerade in Ausrichtung auf eine männliche Ökonomie des Sehens die Rede ist, muss ein Blick auf die komplexe narrative Struktur des Romans geworfen werden⁵⁸. Zwar stellt sich bei kursorischem Lesen der Eindruck her, die Protagonistin selbst erzähle ihr Leben, doch ergeben sich bei genauerer Analyse Probleme für eine derartige Lesart. Erzählt wird unter Verwendung verschiedener grammatischer Personen, mal in der 1. Person Singular, mal in der 3. Person Singular und schließlich auch in der 1. Person Plural. Zusätzlich zur Frage, wer hier eigentlich spricht, stellt sich die nach der Fokalisierung⁵⁹, d.h. aus wessen Perspektive das Geschehen geschildert wird, wie auch die Frage, für wen erzählt wird und mit welchen Konsequenzen.

In Bezug auf die Perspektive lässt sich feststellen, dass in überwiegend fester interner Fokalisierung aus der Sicht Franziskas berichtet wird, unabhängig davon, in welcher grammatischen Person dies geschieht. Während über die anderen Figuren des Romans weitgehend in externer Fokalisierung erzählt wird, kennt die Erzählinstanz, die daher hier als Erzählerin bezeichnet wird, stets die Gedanken, Gefühle und Stimmungen der Protagonistin.

Allerdings kommt es zu Verstößen gegen einen kohärenten Fokalisierungskontext. Während weitere weibliche Figuren durchgehend in externer Fokalisierung geschildert werden, wird gegen die durch die interne Fokalisierung auf die Protagonistin gebotene externe Fokalisierung auf die anderen Personen immer dann verstoßen, wenn es sich um Männer und deren Wahrnehmung von Franziska als einem Objekt ihres Begehrens handelt⁶⁰. In Paralepsen werden Informationen gegeben, die der herrschende Fokalisierungscode an sich nicht gestattet. Infolge der Regelmäßigkeit und Begrenztheit dieser Verstöße soll von

⁵⁷ Vgl. hierzu Lehnert (1997: 37).

⁵⁸ Abgesehen von Jones (1998) gibt es keine veröffentlichte Untersuchung zur narrativen Struktur des Romans. Anmerkungen zu dieser Frage finden sich bei Püschel (1980), Tate (1984) und Barner (1994). Darüber hinaus liegt zu diesem Thema eine unveröffentlichte Hausarbeit von Dorothee Wieser (1999) vor, die mir von der Verfasserin freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde und der ich einige wichtige Anregungen verdanke.

⁵⁹ Hinsichtlich der Begrifflichkeit stütze ich mich in diesem Abschnitt auf Genette (1998).

⁶⁰ Dieser geschlechtsbezogene Unterschied bei der Art der Fokalisierung hinsichtlich anderer Figuren ist z.B. Hauser (1994: 238) entgangen, wenn sie schreibt, die Ich-Erzählerin werde hin und wieder von einer autochthonen Erzählerin unterbrochen, die sich in alle anderen Figuren einfühlen könne.

Alterationen, Abweichungen gesprochen werden, anstatt einen Text mit Nullfokalisierung im Sinne eines allwissenden Narrators der klassischen Erzählung anzunehmen. Derartige Abweichungen gelten insbesondere für Schafheutlin, dessen Gefühle und Wünsche in Bezug auf Franziska immer wieder in interner Fokalisierung wiedergegeben werden⁶¹. Dies trifft ebenso auf Trojanowicz zu von dem Zeitpunkt an, da er mit der Protagonistin in Kontakt gekommen ist⁶². Dies hat Gültigkeit auch für die anderen Männer in Franziskas Leben, sei es ihr geschiedener Mann⁶³, ihr kurzzeitiger Geliebter Jakob⁶⁴ oder auch ihr Kollege Jazwauk⁶⁵. Dies gilt schließlich für Franziskas Bruder Wilhelm⁶⁶, für den sie genauso Objekt sexuellen Begehrens wird wie für die anderen Männer, wodurch das Inzestuöse der Geschwisterliebe erneut betont wird.

Stets scheint die Protagonistin einem männlichen Blick ausgesetzt zu sein, der sie auf die Rolle als Objekt sexuellen Begehrens reduziert und allen Phrasen eines Gleichberechtigungsdiskurses zuwiderläuft. Auf keinen Fall ist die Einsicht, die in Schafheutlins Gedanken gewährt wird, dazu angetan, in der von der DDR-Rezeption behaupteten „Überkreuzbewegung“⁶⁷ der Figur des Stadtarchitekten mehr Geltung zu verschaffen, wie dies auch noch Tate⁶⁸ behauptet.

Andererseits belegen die in Verletzung des herrschenden Codes in interner Fokalisierung geschilderten Gedanken und Gefühle der männlichen Figuren die

⁶¹ So weiß die Erzählerin, wie Schafheutlin Franziskas Körpergeruch aufnimmt: „[...] er roch ihren schwachen Duft nach Apfelsinen [...]“ (FL 233). Sie kennt auch dessen Wünsche: „Einen Augenblick wünschte er sich den Mut, die Unbesonnenheit, ihr übers Haar zu streichen, wenigstens die Hand auf ihre Schulter zu legen, warum denn nicht, eine väterliche, schlimmstenfalls onkelhafte Geste [...]“ (FL 236)

⁶² Beispielsweise ist der Erzählerin der Wunsch Trojanowicz' bekannt, Franziska schon auf dem Ball zu streicheln. Der murmelt etwas, „[u]m etwas zu sagen, um sie abzulenken von seinen Kundschaftern, von zwei Fingern, die er in Gedanken ausschickte in die Landschaft zwischen Brauen und Kinn, über die Hügel der derben Jochbeine, herbstlaubfarben von Sonne, vom Tanz, vom Kognak, über die Wangen und zum Mund, dem langen abwärts gekrümmten Bogen über der kürzeren und vollen Unterlippe, und den Mundwinkeln, die ein bräunlicher Schatten vertiefte.“ (FL 376)

⁶³ „Sie war noch unschuldig — das beeindruckte ihn. Er lernte umständliche Gefühle, Zärtlichkeiten, die ihm früher albern und unmännlich erschienen.“ (FL 69)

⁶⁴ „[...] Jakob erlag einer vorgeneigten Stirn und dem halboffenen Mund [...]“ (FL 86)

⁶⁵ Wie die Erzählerin ausdrücklich betont, war Franziska „[...] ahnungslos, daß Jazwauk ihr nicht zuhörte, daß er sie mit Blicken verschlang.“ (FL 195)

⁶⁶ „Sie setzte sich auf, und er konnte unter dem dünnen Stoff die Zeichnung der Rückenmuskeln und hochgeschwungenen Rippenbögen verfolgen.“ (FL 56)

⁶⁷ Siehe zum Begriff der Überkreuzbewegung Kap. 6.1.

⁶⁸ Vgl. Tate (1984: 141): „Reimann evidently wanted to anticipate the growth of a relationship between the heroine and her initially unattractive superior which would be eventually an important factor in her decision to return to Neustadt, but could not demonstrate this adequately from Franziska's perspective [...]“

indirekte Bestätigung in Gestalt sexueller Beachtung, die die Protagonistin benötigt, um in ihrer Maskerade der Weiblichkeit den Anspruch auf den Phallus als Symbol gesellschaftlicher und individueller Macht kaschieren zu können. Dabei ergibt die Summe des männlichen Blicks auf Franziska ein Bild erotischer Ausstrahlung der Protagonistin, das deutlich narzisstische Züge trägt⁶⁹.

Mit den regelhaften Alterationen, in denen die Gedanken und das Begehren der Männer im Umkreis der Protagonistin wiedergegeben werden, korreliert die Wahl des Adressaten, vor dem Franziska ihr Leben ausbreitet. Wie aus der Anrede an den Geliebten hervorgeht, mit der jedes Kapitel mit Ausnahme des neunten beginnt⁷⁰, wird das Leben der Protagonistin gerade für ihn erzählt — mit Konsequenzen für deren Sicht ihrer selbst. Denn wenn die Erzählung auf den Geliebten ausgerichtet wird, beginnt die Protagonistin, sich mit seinen Augen zu sehen, wie es wiederholt im Text formuliert wird, so im Zusammenhang mit einer von Franziska imaginierten Szene einer bereits zehnjährigen Ehe, während der sie in Gegenwart ihres Gatten mit einem anderen Mann flirtet:

[...] er sieht gut aus, unser Bekannter, er küßt mir die Hand, und du siehst mich an, und ich sehe mich durch deine Augen, belebt, gerötet, strahlender Blick, ein anderes, tieferes Lachen, du bist nicht eifersüchtig, eher amüsiert, und ich weiß, was du denkst, und du weißt, daß ich es weiß [...] ... (FL 224)⁷¹

⁶⁹ Wie Riviere (1994: 44) schreibt, erfüllt die Maskerade zwar bei Männern bestens ihren Zweck, ist aber für andere Frauen durchschaubar. Wie eine Illustration dazu lesen sich die Einwände, die die Literaturkritikerin Annemarie Auer gegen den Roman erhebt. Bei einem Vorabdruck aus dem noch un abgeschlossenen Werk im *Sonntag* vom 18.2.1968 hatte sie einige Stellen weggelassen, „[...] die sie ‚erotisch‘ oder, um ihren Lieblingsausdruck zu gebrauchen, ‚flirteus‘ nannte [...]“, so Reimann (1994: 76) in einem Brief vom 9.3.1968. Denselben Einwänden widmete Auer noch im Rahmen des „Druckgenehmigungsverfahrens“ in ihrem Gutachten vom 30.5.1973 breiten Raum: „Sehr schade ist es, daß der Autorin auch im Fall des Schafheutlin jene leidige Verliebtheit in die Feder kam. Um den eigentlich zwischen Franziska und dem Architekten spielenden, für das Buch fundamental wichtigen Konflikt zu profilieren, ist dieser Gefühlsbehang weit mehr unpassend als ergiebig. Zumal Franziska in aller Deutlichkeit die Identifikationsfigur der Autorin selber ist, so daß das physische Begehren, das Franziska stets und überall zu entflammen pflegt, als eine unmäßige und auch ein wenig lächerlich-peinliche Weibseitelkeit (der Autorin) sich aufdrängt.“ So deutlich Annemarie Auer das Rollenspiel der Maskerade, die Präsentation des männlichen Begehrens für *ihn* sieht und moralisch verurteilt, so wenig versteht sie letzten Endes die Maskerade. Sie sieht nur das von ihr als „eitel“ bewertete Spiel, ohne dahinter den bitteren Ernst des fehlenden eigenen Ortes zu erkennen und ohne die andere Seite der Maskerade zu sehen: den Anspruch auf ein eigenes Begehren.

⁷⁰ Die Ausnahme ergibt sich daher, dass die Schilderung des Balls, auf dem Franziska ihren künftigen Geliebten kennen lernt, sich über zwei Kapitel erstreckt.

⁷¹ Dass sich Franziska mit den Augen des Mannes sieht, gilt nicht nur für ihren Geliebten, sondern auch für ihren Vorgesetzten, wie wir weiter oben in diesem Kapitel gesehen haben. Vergleichbar heißt es aber auch anlässlich einer Wiederbegegnung Franziskas mit ihrer Jugendliebe Django: „[...] ich blieb vorm Schaufenster stehen, zum Heulen deprimiert, ich spiegelte mich in der Scheibe und versuchte mich zu sehen, wie er mich gesehen hatte ...“ (FL 121) In ihrem Exil wiederum sieht sich Franziska mit den Augen des

Mit den Augen des Geliebten, eines Arbeiterkindes, sieht sich Franziska zunächst einmal als Kind bürgerlicher Eltern, das sich immer wieder für seine soziale Herkunft entschuldigen und seine Handlungen ihm gegenüber rechtfertigen muss, wobei ihm aufgrund seiner proletarischen Abstammung a priori verständigeres Denken und Handeln unterstellt wird⁷²:

Es gab Zeiten, Ben, da waren wir wie besessen, radikal, intolerant bis zur Grausamkeit, wir verleugneten uns, hielten uns Augen und Ohren zu und sagten ja, ja, ja zu allem ... Wie soll ich dir das erklären, Ben aus Berlin-Kreuzberg, Hinterhaus, Stube und Küche? (FL 65)

Wiederholt wird sich Franziska bewusst, dass ihr Geliebter sie als kleines naives Mädchen sieht, das über kein Wissen verfügt. Dies zeigt sich z.B., als Trojanowicz seiner Freundin aus seiner Zeit als junger FDJ-Funktionär berichtet:

Er nimmt mich nicht ernst. In diesem Satz faßte sie zusammen, was sie ahnte: daß er ihr nur die Spielzeugecke gezeigt, daß er sie unterhalten, ein neugieriges Mädchen abgespeist hatte mit Anekdoten, mit Histörchen über Historisches [...]. (FL 427/428)⁷³

Das Problem liegt nicht nur im männlichen Blick des Geliebten, sondern auch gerade darin, dass die Protagonistin ihn sich zu eigen macht, dass sie sich selbst mit den Augen des Mannes sieht und zum kleinen, unsicheren Mädchen wird, wie es sich z.B. in Franziskas Reaktion auf Trojanowicz' Kritik an ihrer Potiphar-Interpretation gezeigt hatte⁷⁴. Noch deutlicher wird die eigene Abwertung, verbunden mit der Aufwertung des männlichen Subjekts des Begehrens in einer augenfälligen Paralipse, in der innerhalb des Codes der internen Fokalisierung auf die Protagonistin Handlungen dem Leser vorenthalten werden, die für die Heldin von größter Wichtigkeit sind. Wiederholt wird über die Schreibversuche des Geliebten informiert und die Hoffnungen, die Franziska darin investiert hat. Aber kein Wort fällt zum Inhalt des Buches über Architektur, an dem die

neuen Bauführers, genannt Yul Brynner: „Kalfaktor, ja, das wär auch nicht schlecht, sagte ich und hätte es am liebsten zurückgenommen, weil mir auf einmal, wer weiß warum, ganz elend war unter den Augen von Yul Brynner [...] und weil ich mich mit seinen Augen sehen konnte [...]“. (FL 436)

⁷² Damit verhält sich Franziska einmal mehr sehr widersprüchlich, denn an anderer Stelle wehrt sie sich wiederholt gegen die Etikettierung „einmal ein Bürger, immer ein Bürger“ (FL 65): „Ich kann dir nicht sagen, wie wir unter diesem Argwohn gelitten haben ...“ (FL 65).

⁷³ Auf ähnliche Weise nimmt Trojanowicz Franziska auch später wahr: „Er fühlte sich wieder in Sicherheit. Ein nettes kleines Mädchen mit einer netten kleinen Figur und einer netten Art, ziemliche Mengen Wodka zu trinken.“ (FL 474) Nicht nur äußerlich, sondern auch in dieser Wahrnehmung seiner Geliebten ähnelt Trojanowicz deren Bruder Wilhelm (FL 45): „Er fand Franziska possierlich wie ein Fuchsjunges und so unbedeutend, daß er diese einzige Zeugin seiner gelegentlichen Melancholie nicht einmal wahrnahm.“

⁷⁴ Vgl. hierzu weiter oben Kap. 7.2.2.

Protagonistin selbst schreibt⁷⁵. Verwiesen wird stattdessen auf Fluchtversuche aus Furcht vor dem eigenen Unvermögen.

Durch die Kiefernstämme sehe ich Licht schimmern, wenn alle anderen Fenster dunkel sind. Dein Fenster, das Licht deiner Lampe, das auf den Schreibblock, das auf die blauen Linien fällt, auf die Zeilen (beschreibst du das Mietshaus, den Hinterhof, Kreidekrakel auf der Mauer, den Sonnenstreifen — mittags zwischen elf und zwölf — auf dem Lauchtopf, den Geranien, dem Küchengärtchen im fünften Stock? oder die Kiefern, die wir fällen werden, ihre roten Stämme, die in der Abendsonne flammenden Säulen?) und auf deine Hände. [...] Die Versuchung, meiner Arbeit davonzulaufen, dem waghalsigen Unternehmen, ein Buch zu schreiben, und dem Anblick von hundert Büchern, Buchrücken, auf denen die Namen Gropius, Wright, Corbusier, Mumford, Neutra stehen, und mein Unvermögen zu formulieren, oder der Furcht vor meinem Unvermögen. (FL 379)

Wenn es von Franziska heißt, sie schreibe an einem Buch, das sie selbst vor Benjamin verstecke, und über das sie sich abergläubisch abfällig äußere, einfach so Zeugs, Geschreibsel (FL 116), so identifiziert sich die Protagonistin einerseits mit dem männlichen Blick, sie wird kleiner, andererseits wehrt sie sich — nicht zuletzt durch Schweigen, das Verstecken des Geschriebenen⁷⁶ — gegen diesen Blick, der sich u.a. in den Notizen des Geliebten manifestiert⁷⁷: „Sie wurde starrsinnig aus Furcht, die Welt durch seine Augen zu sehen.“ (FL 497)

Doch um ihre Geschichte erzählen und sich Rechenschaft über ihr Leben geben zu können, braucht Franziska — wenn auch nur in ihrer Vorstellung — den Mann als Adressaten, sie braucht seinen Blick. „Sieh mich an Ben, sieh mich jetzt an.“ (FL 461) Wie sich in Schafheutlins Maskentanz gezeigt hatte, scheint die Protagonistin ohne den männlichen Blick nicht zu existieren. So sehr sie darunter leidet, bedarf sie doch dieses Blicks, den sie in einer fortwährenden Maskerade der Weiblichkeit stets aufs Neue provoziert. „Ich“ sagt Franziska paradoxerweise vor allem in ihrem Verhältnis zum Geliebten, vor dessen Augen sie sich zu verlieren droht.

⁷⁵ Die Paralipse hinsichtlich des Schreibprojekts der Protagonistin hat Jones (1998: 388) fälschlicherweise zu der Annahme kommen lassen, dass nicht Städtebau, sondern Franziskas Geschichte, die im Roman in der 3. Person erzählt wird, Gegenstand ihres Buches sei: „[...] it would seem that this chronological account represents the content of a novel which Franziska is writing [...].“

⁷⁶ Franziska weigert sich, Ben die Bilder Jakobs zu erklären, da sie fürchtet, sie werde Jakob vor ihm entschuldigen und damit die Bedeutung zurücknehmen, die diese Bilder für sie haben (FL 472).

⁷⁷ Folgendermaßen äußert sich Franziska an einer Stelle zu den Aufzeichnungen ihres Geliebten: „Warte ich noch auf dein Buch, mit Hoffnung für dich, oder fürchte ich nicht schon, lesend durch einen eisigen Landstrich zu irren, zwischen Krüppeln und Schwachköpfen, defekten Geschöpfen, nur noch durch ihre Irrtümer verwandt mit den Menschen, die irgendwann deinen Weg gekreuzt haben, also den Weg des jungen Mannes, dem du den Namen Ben anprobierst?“ (FL 534)

Zu beantworten bleibt die Frage nach dem Wechsel der grammatischen Person, die Frage, wer hier eigentlich spricht. Zunächst einmal ist es Franziska Linkerhand selbst, von der ihr Leben erzählt wird. Entsprechend dem extra-diegetisch-homodiegetischen Typ ist die Erzählerin Heldin ihrer Erzählung. Dabei sollte der Wechsel der grammatischen Person nicht per se als Hinweis auf die Existenz eines weiteren Erzählers verstanden werden. Denn wie Genette (1998: 175) feststellt, liegt das eigentliche Problem darin, ob der Erzähler die erste Person verwenden kann, um eine seiner Figuren zu bezeichnen. Und genau das kann die Erzählerin, wenn sie das Leben Franziskas beschreibt. Entsprechend kommt es immer wieder zu einem Wechsel in der Verwendung von 1. und 3. Person Singular, wobei die Übergänge — oft innerhalb eines Satzes — fließend sind, wie z.B. in der Erinnerung an das bereits erwähnte Porträt der Gräfin L.:

Nein, die ist nicht ohnmächtig geworden, sagte sich Franziska, befangen unter den gemalten Augen, die wild und hochmütig über sie hinwegblickten, und ich würde eher annehmen, daß sie ein zu lebhaftes Interesse für Politik gebüßt hat, eine Zettelei gegen den königlichen Liebhaber ... (FL 215)

Dass es hier unabhängig vom Wechsel der grammatischen Person Franziska ist, die ihr Leben erzählt, wird unterstrichen, wenn explizit auf den Erzählvorgang verwiesen wird.

[...]ich küßte deine Augenlider, wenn du schliefst, wenn ich dir oder mir erzählte von den toten Kindern, ausgelegt unter Kirschbäumen, und von Django, der barfuß vor einem rosig erleuchteten Café tanzte, und von dem persischen Architekten, und von einem Mann, den ich erfand und Benjamin nannte [...]. (FL 492)

Der Wechsel der grammatischen Person wie auch die Alterationen im Fokalisierungscodes verweisen auch nicht auf eine nur durch den unvollendeten Zustand des Romans zu erklärende narrative Pathologie⁷⁸, sondern sind Zeichen einer Grenzüberschreitung des modernen Romans, der, wie Genette (1998: 176) schreibt, eine variable bzw. flottierende Beziehung zwischen Erzähler und Figuren herstellt und sich so einem Taumel der Pronomen überlässt, der — im Sinne der Maskerade als Zeichen unsicherer Identität — mit einer komplexeren Idee von Persönlichkeit einhergeht, deren verschiedene Schichten und Stimmen nicht in einer Synthese aufgehoben werden können.

⁷⁸ In der bisherigen Rezeption von *Franziska Linkerhand* wurden derartige Abweichungen von der narrativen Struktur des klassischen Romans gerne mit der Unabgeschlossenheit des Romans infolge des frühen Todes der Autorin erklärt. So hofft z.B. Tate (1984: 141/142), „[...] such contradictions might have been overcome in a final revision [...]“. Püschel (1980: 152) schreibt: „Bei Bewertungsversuchen dieses künstlerischen Verfahrens muß auf den unvollendeten Zustand von Brigitte Reimanns Buch hingewiesen werden. Sie wechselt den Erzählstandpunkt von Zeit zu Zeit von der ersten zur dritten Person. Dieser Wechsel verweist auf eine künstlerische Idee, die nicht völlig ausgereift ist.“ Auch noch für Barner (1994: 740) wirkt das Verfahren eher mechanisch.

Entsprechend dem Alters- und Erfahrungsunterschied zwischen erzählendem und erzähltem Ich und angesichts der Unsicherheit der Erinnerung erscheinen die Reflexionen des erzählenden Ichs und die damit verbundenen Anreden an den Geliebten in der 1. Person Singular, die Geschichte des erzählten Ichs dagegen überwiegend in der distanzierenderen 3. Person Singular. Doch stellt der Widerspruch von älterer und jüngerer Franziska nur einen Aspekt einer brüchigen Identität dar. Weder kann das erzählende Ich im Sinne eines Entwicklungsromans in den Besitz einer endgültigen Wahrheit gelangen, noch kann die Vergangenheit jemals als abgeschlossen angesehen werden. Ob es um die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies der Kindheit geht⁷⁹, um tiefgehende Verletzungen wie in der Ehe mit Wolfgang Exß, um den Abschied vom Bruder, den Schrecken des Krieges oder andere einschneidende Erfahrungen⁸⁰, regelmäßig kommt es zu einem Wechsel von der distanzierenderen dritten zur ersten Person, manchmal verbunden mit einem gleichfalls Distanz reduzierendem Tempuswechsel ins Präsens, so z.B., wenn sich Franziska an die Schritte ihres geschiedenen Mannes im Treppenhaus ihrer Wohnung erinnert:

[...] Franziska vergaß, [daß] sie am Rande eines Massengrabs wohnte [...], der verluterte Aufgang, Wände aus falschem Marmor, von Sprüngen wie Spinnennetze überzogen, die ölglaten Holztreppe, die ihr wie eine Klaviatur erschienen, auf der jeder seinen eigenen Anschlag, seinen unverwechselbaren Schritt-Rhythmus hatte ... verräterische Stufen, ich kann schon, wenn er im zweiten Stock ist, seine Laune hören, und ob er nüchtern ist oder betrunken oder bloß angeheitert heimkommt, mit geklauten Blumen, Bieratem und nassen Küssen ... (FL 90)

Auch wenn sich eine, allerdings verschiedene Stimmen aufweisende, Franziska als Erzählerin identifizieren lässt, kann nicht übersehen werden, dass von Zeit zu Zeit eine weitere Stimme zu vernehmen ist, die Züge der Nullfokalisierung des klassischen Romanciers trägt. Auf einer metanarrativen Ebene macht diese

⁷⁹ Die Plünderungen durch sowjetische Soldaten werden zunächst in der 3. Person erzählt. Von dort springt die Assoziationskette zur väterlichen Druckerei, verbunden mit einem Wechsel in die 1. Person Singular, um dann wieder in die 3. Person zurückzukehren und in einer Prolepse über die spätere Zuführung der Druckplatten zur Bildbandreihe *Deutsche Bauten* in die Buntmetallverwertung zu berichten: „[...] als Linkerhand, der gleichmütig zugesehen hatte, wie Silber und Meißener dahingingen, nun, beim Anblick jenes Blechkanisters, mit einem rauhen, schluchzenden Stöhnen die Stirn ans Fensterbrett lehnte, [...] noch nichts ahnend von Enteignung, von den in seinem Maschinensaal recht und schlecht gedruckten Broschüren ... die Druckerei lag hinter unserem Stadthaus, im Garten, dem altmodischsten Garten, den du dir vorstellen kannst [...]— ich rieche noch Leim und Druckerschwärze, den aufregendsten Duft von der Welt, außer Diesel (deine Jacke riecht immer nach Diesel, auch deine Hände, und deine Haut, überall) ... nichts ahnend von einem Schlosser Langer, der die Kupferplatten für die Bildtafeln in den Deutschen Bauten der Buntmetallverwertung zuführt, Barbarei aus Unkenntnis, die Linkerhand dem neuen Staat nie verzeihen wird.“ (FL 29)

⁸⁰ So wird über den bereits ausführlich behandelten Maskentanz Schafheutlins in der 1. Person Singular berichtet (FL 585ff.).

Stimme — zunächst unter Verwendung der 1. Person Plural — „Regiebemerkungen“⁸¹, die die Auswahl des Erzählten, Überleitungen u.ä. betreffen⁸². Dies gilt auch da, wo Widerstände Franziskas überwunden werden müssen, die manchmal verschweigen möchte, was für die Chronologie der Ereignisse von Bedeutung ist. Mit folgenden Worten wird die Schilderung von Franziskas Vergewaltigung durch ihren geschiedenen Mann eingeleitet:

[...] und so, in ihrer silvesterlichen Stimmung, würden wir Franziska, jetzt wieder F. Linkerhand, gerne aus diesem Kapitel entlassen, um sie im nächsten nach Neustadt zu begleiten [...].

Aber wäre sie denn, unentschlossen, an Phantasmen verloren, sich selbst hinhaltend mit irgendwann und irgendwie, wäre sie überhaupt jemals nach Neustadt gekommen, wenn sich nicht ereignet hätte, was wir nun doch erzählen müssen? (FL 115)

Diese Stimme beschränkt sich nicht auf das Einstreuen von Regiebemerkungen, sie beurteilt auch — negativ — Franziskas Haltung als „unentschlossen, an Phantasmen verloren“, „hinhaltend“. Sie mischt sich da ein, wo es gilt, Franziskas Ansichten — seien es die der jüngeren oder die der älteren — im Sinne der neuen Ordnung zu korrigieren. Diese Einmischungen erfolgen an Stellen, an denen in der 3. ebenso wie in der 1. Person Singular erzählt wird. So heißt es zu der von Franziska geschilderten Phase ihrer Studienzzeit, in der sie Kontakte zur Boheme unterhält:

Wir wechselten auch unsere Idole in einem atemberaubenden Tempo, schwärmten heute für Brecht, morgen für Mauriac, für Bebop und Barfußlaufen, Ikonenmalerei und wohltemperiertes Klavier, und gingen vier Abende nacheinander ins Stadttheater, um Marquis Posa zu applaudieren, wenn er deklamierte: Geben Sie Gedankenfreiheit, Sire! Wir fielen auf, und das wollten wir wohl auch, und Jakob war mein Protest gegen — Nein. Protest, das ist zu stark. Hier müssen wir Franziska das Wort entziehen. Richtig ist, daß Unbehagen an ihrer Familie, an ihrer Gesittung, Tradition und fortwirkenden Erziehung sie verleitete, Personen anzuhängen, die sich unbürgerlich, vorurteilslos, aufsässig und sogar liederlich gaben, Personen also, die Frau Linkerhand zweifelhaft nannte, die kein passender Umgang waren und aus dem Rahmen fielen. Jakob fiel aus dem Rahmen. (FL 83)

⁸¹ Genette (1998: 183) hat den Begriff von George Blin übernommen.

⁸² So heißt es z.B. im 3. Kapitel (FL 64): „[...] aber damit fängt ein neues Kapitel an, und wir wollen doch Wilhelm aus dem alten Kapitel nicht so entlassen, als einen Lauen, verächtlicher als Saalfeld, der glatt und kalt nein sagt (das ist wenigstens Haltung), wenn Wilhelm sich noch windet, Kompromisse mit seinem Freund verabredet, anderntags wahrscheinlich wieder Gläser an die Wand schmeißt ...“ Zur Ehe von Franziska lautet die Regieanweisung (FL 107) dagegen: „Genug. Wir wollen uns mit einem Zank-Schema begnügen, mit einer Szene für hundert andere.“

Diese Stimme mit ihrem kollektiven Wir, aus dem Franziska ausgeschlossen bleibt⁸³, vertritt die neue „proletarische“ Ordnung. Sie nimmt dabei Bewertungen vor — „unbürgerlich“, „aufsässig“, „liederlich“ —, die allerdings ebenso gut aus dem Mund der bürgerlichen Frau Linkerhand stammen könnten. Diese Stimme schaltet sich auch später ein, vor allem dann, wenn es gilt, der Gefahr zu begegnen, dass Franziska ein zu negatives Bild ihres Vorgesetzten zeichnet. Gegen Ende ihres Besuchs bei Familie Schafheutlin in Uhlenhorst, wo ein trostloses Bild der „sozialistischen“ Familie als Keimzelle des Staates gezeichnet wird, wird von dieser Stimme — diesmal in der 3. Person — auf Schafheutlins im Sinne der offiziellen Geschichtsschreibung der DDR vorbildliches Verhalten am 17. Juni und einen Mordversuch verwiesen, dem er sich im letzten Moment entziehen konnte. Dabei wird ausdrücklich betont, dass Franziska diese Geschichte nicht kennen kann:

Er will nicht gesehen werden, ein Mann in seiner Stellung, abends und allein mit einer Frau, dachte Franziska, nichts ahnend von einer Hasenjagd auf Berliner Pflaster (falls sie je davon erführe, würde sie die Geschichte bezweifeln: ein Mörderauto, doch nicht bei uns, außer im Kino oder Krimi. (FL 300)

Bedenkt man hinsichtlich des ersten angeführten Beispiels, dass der korrigierende Eingriff in Franziskas Erzählung eine Stelle betrifft, die mit ihrer Schilderung des Künstlermilieus einen intertextuellen Bezug zum seinerzeit vom Verlag abgelehnten Prosatext *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* herstellt, verstärkt sich der Eindruck, dass dieser Stimme außer der des Regisseurs die Funktion eines Zensors zukommt. Damit aber lässt sich die narrative Struktur des Romans z.T. auch mit dem Bild fassen, mit dem Franziska den Dialog mit ihrem Geliebten charakterisiert: „[...] die Bettcouch, auf der wir uns umarmten, während das Radio, immer glomm das grüne Auge, immer sprach eine geschulte Stimme mit, neben, unter unseren Dialogen [...] ...“ (FL 560)

Dabei darf nicht übersehen werden, dass die Protagonistin trotz aller Wideretzlichkeit immer wieder bereit ist, die Bewertungen des kollektiven Wir zu übernehmen. Je mehr es im Laufe des Romans zurücktritt, werden dessen Positionen von den Erzählstimmen in der 1. bzw. 3. Person Singular übernommen. Die Subjektposition Franziskas korrespondiert damit mit allen Erzählstimmen, ob nun in der ersten oder dritten Person Singular bzw. der ersten Person Plural berichtet wird, und erweist sich so als mehrfach gebrochen und zutiefst widersprüchlich⁸⁴.

⁸³ Diese Feststellung trifft auch Hell (1997: 170) für das kollektive Wir in *Der geteilte Himmel* von Christa Wolf.

⁸⁴ Vgl. auch hier die Bewertung der verschiedenen Erzählstimmen in *Der geteilte Himmel* durch Julia Hell (1997: 163ff.).

7.2.3.2. Von Protagonistinnen und anderen Frauen ...⁸⁵

Wenn die biologische Frau Franziska in ihrem Anspruch auf den Phallus versucht, anders als alle anderen Frauen zu sein und in Männerformen zu existieren; wenn sie sich gleichzeitig dem schönen Objekt zum Anschauen für das männliche Subjekt des Begehrens anverwandelt, kann die Protagonistin andere Frauen nicht als ihresgleiche ansehen. Eine potentielle Gleichheit von Frauen untereinander kann sie nicht artikulieren (Hauser 1994: 247). Andere Frauen sind zunächst einmal Konkurrentinnen, insbesondere wenn sie dieselben Männer lieben wie die Protagonistin⁸⁶. Wegen Sigrid, die Lebensgefährtin ihres Geliebten, ist Franziska „verrückt vor Eifersucht“⁸⁷ (FL 463), sie erschießt sie in Gedanken (FL 462). Dabei wird die andere Frau mit einem männlichen Blick, auf den sich die Protagonistin selbst hinreichend ausgerichtet zu haben meint, von oben herab und vor allem nicht begehend angesehen⁸⁸, womit diese auf keinen Fall als gleiche erkannt werden kann (Hauser 1994: 251): „Hinter ihrer Sonnenbrille getarnt, taxierte sie die Basketballfrau, die ihren Pulli von mannhaften Schultern streifte. ‚Ah, sie hat einen fetten Rücken‘, raunte sie Jazwauk zu.“ (FL 506)

Dieser nicht begehrende männliche Blick von oben herab wird auch auf die Gattin des Vorgesetzten geworfen, die für Franziska anlässlich ihres Besuchs bei

⁸⁵ Die Analyse der Darstellung anderer Frauenfiguren beschränkt sich auf *Franziska Linkerhand*. Auf Parallelen in anderen Texten wird in Anmerkungen verwiesen.

⁸⁶ Irigaray (1991: 123) sieht die Konkurrenz zwischen Frauen als Fortsetzung der Rivalität zwischen Mutter und Tochter: „Diese Konkurrenz lähmt auch die Liebe zwischen Frauen-Schwestern. Ihre Anstrengung zielt darauf, die Position der *einzigsten* zu erringen: gewissermaßen die der *Mutter der Mütter*. In diesem Kampf um die Erringung der mütterlichen Macht perpetuieren sie die Privilegierung der Anziehung, die der Sohn auf die Mutter, die Mutter auf den Sohn ausübt. Dies ist die vollkommenste Konfiguration der Liebe, schreibt Freud. Prototyp der Beziehung des inkarnierten Gottes zum Weiblichen.“

⁸⁷ Eifersüchtig ist Franziska u.a. auch auf eine Bibliothekarin in Neustadt, die ebenfalls mit einem abschätzigen Blick betrachtet wird, „[...] die Zicke mit den blauen Augen, du weißt schon, die dich immer angehimmelt hat ... o ja, angehimmelt, ich bin nicht blind, mein Lieber, aber die hat Fischblut, ihr Glück, sonst hätte ich ihr die Augen ausgekratzt ...“ (FL 220). Selbst Kathrin Marten, die ihren Mann nicht liebt, ist eifersüchtig auf potentielle Konkurrentinnen wie z.B. Liesel Weckerling, die mit ihm angebändelt hatte: „[...] die Marten hatte von diesen Küssen erfahren. Sie war am Tag darauf der Liesel begegnet. Sie hatte kein Wort gesagt, das Mädchen nur angesehen, und das hatte in diesem Blick Geringschätzung zu lesen geglaubt.“ (FP 75)

⁸⁸ Der nicht begehrende männliche Blick gilt auch Konkurrentinnen um den geliebten Bruder. So bezeichnet Franziska die Gattin Wilhelms als „alberne[n] Gans“ (FL 66), während Elisabeth in *Die Geschwister* eine Frau, die sich um ihren Bruder Uli bemüht, wie folgt sieht: „Die Dramaturgin saß neben Uli. Sie hatte die Beine übereinandergeschlagen, und ihre Knie stachen spitz unter dem zu kurzen Rock hervor. Ich beobachtete sie, und ich hatte Lust, ihr zu sagen, daß sie meinen kennerischen Bruder mit ihren spitzen Knien nicht locken könnte.“ (G 32)

Schafheutlins zum Hindernis beim Erlangen indirekter Bestätigung in Gestalt sexueller Beachtung wird⁸⁹.

[...] erst ein Wortwechsel zwischen den Eheleuten [...] erlaubte [Franziska] gelockerte Haltung und einen Blick, der blitzschnell vom Grübchenkinn bis zu den Fußknöcheln der Frau Schafheutlin glitt, dünnen Fesseln, über denen sich flaschenrund die Waden wölbten, die Schenkel und ausladenden Hüften ... ich war erstaunt wie über den Entwurf eines Architekten, der unbekümmert um die Gesetze der Statik einen schweren Baukörper auf untaugliche Stützen stellt. Über der Taille, jedenfalls dort, wo das Schürzenband die Mitte markiert, wird es wieder ein Mädchentorso mit kleinen Brüsten und schmalen Schultern, und aus diesen Schultern, die man rührend nennen könnte, wachsen wahre Fleischerarme, wie zugeschnürt, wo das Gelenk sein sollte ... (FL 289/290)

Da Franziska anders als alle anderen Frauen zu sein trachtet, kann sie auch Nicht-Konkurrentinnen nicht als ihresgleiche betrachten. Sie werden — dies gilt auch für die Rivalinnen — als Negativfolien zu Repräsentantinnen verschiedener Klassen von Frauen, die jeweils bestimmte traditionelle Einstellungen und Verhaltensweisen verkörpern, die die Protagonistin in einem fortgesetzten Splitting aus sich auszugrenzen trachtet. Franziska wird nie der Schatten ihres Geliebten werden, eine herkömmlich weibliche Rolle, die Sigrid übernommen hat⁹⁰, genausowenig wie sie jemals Dienerin und Muse eines Mannes sein will, wie es die Frau des Schriftstellers N. bei einer Lesung vorführt⁹¹. Echo ihres Mannes ist auch die technische Zeichnerin „Frau Krupkat“, die auf Wunsch ihres Mannes die Erwerbstätigkeit aufgibt, als sie schwanger wird: „Mein Mann sagt, das wird zuviel für mich, das Kind und die Arbeit.“ (FL 405)

Dabei fällt auf, dass diese Frauen bereits durch die durchgängige Referenz aus der Gattungsbezeichnung „Frau“ und dem Nachnamen zu Vertreterinnen von Klassen werden. Dabei verweisen sowohl die Gattungsbezeichnung als auch der vom Ehemann übernommene Familienname auf das männliche Subjekt des

⁸⁹ Franziska wirft den abwertenden Blick auf Frau Schafheutlin, nachdem diese ihrem Mann die Wange zum Kuss gereicht hatte. Während ihres Besuchs wird Franziskas Vorgesetzter konsequent in externer Fokalisierung gezeichnet, seine Gedanken hinsichtlich Franziska werden nicht verzeichnet.

⁹⁰ Franziska verzeichnet Sigrids Scheu, ein Urteil zu fällen, das nicht zuvor von Trojanowicz bestätigt worden war, „[...] das Verlangen, ihr Ich in dem sicheren Wir aufzuheben. Sie war dein Echo und wäre, wer weiß, dein Schatten geworden.“ (FL 460)

⁹¹ „Seine Blonde saß neben ihm, aber im Schatten, sie zündete ihm ab und zu eine Zigarette an und, es war ziemlich peinlich, demonstrierte Vertraulichkeit und dienende Gebärde zu ihm, *meinem Mann*.“ (FL 220) Mit ihrer Ablehnung der Musenrolle unterscheidet sich Franziska deutlich von Recha aus *Ankunft im Alltag*, die sich noch ganz in dieser Tradition sieht: „Recha hatte Nikolaus' Hand herumgedreht und fuhr mit dem Zeigefinger den Linien in der Innenfläche nach. ‚Und hier ist die große Ruhmeslinie‘, sagte sie, ‚immer aufwärts und aufwärts ...‘ Nikolaus legte ihr die Hand auf den Mund, er sagte lächelnd: ‚Vor den Erfolg haben die Götter den Schweiß gesetzt. Warte es nur ab, Schwarze, Ehrgeizzerfressene ...‘ ‚Ehrgeizig für dich‘, sagte Recha und sah ihn an, als ob sie nicht wüßte, wovon sie sprach [...].“ (AA 234)

Begehrens, wohingegen Franziska nach der Scheidung wieder ihren Mädchen-
namen annimmt. Den Beruf aufgegeben hat auch „Frau Schafheutlin“, die sich —
so Franziska — den Mythos zurechtgemacht hat, sie habe ihre beruflichen
Chancen dem Mann und den Kindern geopfert. Sie wird entsprechend zur
Vertreterin der Klasse „Märtyrerin“: „Eine dieser Frauen, die sich vom Leben
benachteiligt fühlen [...].“ (FL 284) Schließlich muss sich Franziska auch von
„Frau Hellwig“ distanzieren, der Gaststättenleiterin der *Friedenstaube*. Sie, die in
einem auf zwanzig Jahre gedehnten Pflichtjahr fünf fremde Kinder großgezogen
hat, wird zur Vertreterin der Klasse „selbstlose Frau“⁹².

Der Patientin Joan Rivieres gleicht Franziska auch darin, dass sie wie diese die
Mutter zu besänftigen sucht. Sie bemüht sich, den Phallus, den sie durch die
Identifikation mit dem Vater errungen zu haben meint, in den Dienst der Mutter
zu stellen, indem sie ihre Fähigkeiten dazu nutzt, schwächeren oder hilfloseren
Frauen beizustehen⁹³. Franziska hilft einer Arbeiterin im Wohnheim, die sich in
einem Lehrgang zur Kranführerin qualifizieren will, bei den Mathematik-
aufgaben, wobei der Stift in Franziskas Hand für sie zum Symbol für ihr beruf-
liches Können, den Besitz des Phallus wird, für die eigene Überlegenheit, deren
Anerkennung sie fordert (FL 252).

Beistehen will die Protagonistin auch Gertrud, der Sekretärin im Büro des
Stadtarchitekten. Franziska fühlt sich verpflichtet (FL 183), Gertrud, die ihre
Angst vor den Männern und vorm Alleinsein immer wieder mit Alkohol betäuben
muss, zu trösten und vom Trinken abzuhalten:

Franziska, zwischen Lachen und Tränen, fühlte sich aufgerufen zu Trost und Mitgefühl,
dem Mitgefühl einer großen Schwester für die schwächere Kleine [...]. (FL 175)

Wenn Gertrud der Fürsorge der „großen Schwester“ den erwarteten Gewinn in
Form von Dankbarkeit versagt — sie lässt sich nicht retten und trinkt weiter —,
setzt sie die Bedingung außer Kraft, unter der die Hilfe gewährt worden war.
Franziska beginnt, sich der Liebe ihrer Freundin zu entziehen, sie „vernach-
lässigt[e] ihren Dienst, die Auftritte in einer bierdunstigen Arena“ (FL 441) und
verrät schließlich ihre Freundfeindin (FL 170), indem sie der von Schafheutlin
geplanten Kündigung nicht widerspricht (FL 585).

⁹² „[...] Franziska schüttelte den Kopf, nein, sie will das gar nicht erst lernen, Geduld,
Selbstlosigkeit, die altmodischen Tugenden, die man den Frauen wie Handschellen anlegt.
[...] Franziska war entschlossen, keine Opfer zu bringen — irgendeinem Mann,
irgendwelchen Kindern — [...].“ (FL 182/183)

⁹³ In *Ankunft im Alltag* setzt sich Recha in ihrer Brigade für die Arbeiterin Friedel ein, die
von einem verheirateten Kollegen aus einer anderen Brigade ein Kind erwartet und die die
anderen aus der Brigade werfen wollen (AA 148ff.).

Doch würde die Vielstimmigkeit des Textes reduziert werden, wollte man die Mehrschichtigkeit in dieser Maskerade der Weiblichkeit übersehen⁹⁴. Wie der Protagonistin wiederholt bewusst wird, gelingt ihr die Existenz in Männerformen nicht. Entsprechend kontrastiert mit dem männlichen Blick auf andere Frauen ein fraulich-schwesterlicher, für den der weibliche Körper auf andere Art anziehend wirkt. Franziska registriert bei einer Mitbewohnerin im Wohnheim Brüste, die sich unter dem Pullover bewegen wie runde weiche Tiere (FL 249), nicht unangenehm findet sie den Druck der warmen und weichen Brust Gertruds an ihrem Arm, den sie durch den Mantel spürt (FL 185). Auch wenn sie es in Ausrichtung auf den männlichen Blick sofort in die Worte ihres Bruders fassen und damit als „Weibchen-Solidarität“ negativ konnotieren muss, fühlt sich die Protagonistin angezogen von der Solidarität mit anderen Frauen,

[...] von der Lust, zwischen Intimitäten herumzukramen und alles durcheinander zu werfen, diese gewisse Schublade aufzuziehen, deren Inhalt für Männer tabu ist — angezogen und zugleich abgestoßen⁹⁵ [...]. (FL 192)

An die Stelle der Konkurrenz zu anderen Frauen tritt das Gefühl gemeinsamer Betroffenheit immer da, wo Frauen — wie Franziska selbst — Opfer männlicher (sexueller) Gewalt werden, wobei dieses Gefühl mit Männern nicht geteilt werden kann. Das gilt für Schafheutlin, für den Gertrud selbst die Schuld daran zu tragen scheint, dass sie von ihrem geschiedenen Mann im Pädagogischen Institut aus den Vorlesungen geholt und in Gegenwart der anderen Studentinnen geohrfeigt wurde (FL 235). Das trifft ebenso auf Trojanowicz zu, dem Franziska nicht von Gertruds Vergewaltigung erzählt:

[D]er Treck also, quer durch Deutschland, ein Bördedorf, ein Großbauernhof, Unterschlupf in der Futterkammer, Demütigungen, Prügel, schwere Arbeit, der Bauernsohn, der das Flüchtlingsmädchen in der Scheune vergewaltigt (Gertrud ist noch nicht zwölf). Eine wahre Geschichte, wie gesagt, aber ungeeignet, sie nebenhin und einem unbeteiligten Fremden zu erzählen, dachte Franziska. Sie schwieg verwirrt. (FL 314)

Betroffen und in ihrer Arbeit als Architektin grundlegend in Frage gestellt sieht sich Franziska, als sie von der Vergewaltigung und Ermordung eines Mädchens

⁹⁴ Trotz aller Abgrenzung ist Frau Hellwig mit „den mutigsten Augen der Welt“ (FL 152) für die Protagonistin keine negative Figur. Selbst die lautstarke Verurteilung Frau Schafheutlins kann nicht endgültig die Vorstellung unterdrücken, „[...] (das kommt vor Ben, dagegen bin ich nicht geschützt), wieviel angenehmer es wäre, könnte ich mich jetzt an Brust und Brieftasche eines Mannes ausruhen, in Muße Bücher lesen, spazierengehen, statt zu hetzen, in einem Café sitzen statt in einem verqualmten Konferenzzimmer, meine Wäsche gemächlich irgendwann am Tag waschen und bügeln statt nachts oder in aller Herrgottsfrühe, immer mit dem Blick zur Uhr. Aber das gehört nicht hierher.“ (FL 290)

⁹⁵ Mit fast denselben Worten — „abgestoßen und bezaubert“ — charakterisiert Franziska (FL 476) auch ihr widersprüchliches Verhältnis zu ihrem Geliebten Ben.

in Neustadt erfährt (FL 536ff.)⁹⁶. Ihr Mitempfinden, in dem sie sich mit Gertrud einig weiß, kontrastiert mit der Teilnahmslosigkeit der Männer, die — wie Franziskas Kollege Berger — nichts unternommen haben, als sie nachts von den Schreien des Mädchens geweckt wurden, oder die wie Trojanowicz die Aufregung der Protagonistin nicht verstehen können und sie zu beschwichtigen suchen. „Trojanowicz drückte ihren Arm: Beschwichtigung, empfand sie, nachsichtige Ermahnung eines fabulierenden Kindes.“ (FL 539)

Die andere Stimme im Umgang mit dem eigenen Geschlecht ist — teilweise auch infolge der an der 1974er Ausgabe vorgenommenen Kürzungen — nur sehr leise zu vernehmen⁹⁷ und z.T. nur dann, wenn Franziska als nicht immer zuverlässige Erzählerin erkannt wird. Diese behauptet, Gertrud und sie seien keine Schwestern, als diese aus einer Narbe am Handgelenk der Protagonistin schließt, letztere habe wie sie einen Selbstmordversuch unternommen⁹⁸. Dabei verweist Franziska einerseits wiederholt auf die Narbe an ihrem Handgelenk bzw. registriert Blicke darauf oder provoziert sie sogar⁹⁹, um andererseits dem Leser in einer gerade daher augenfälligen Paralipse die Informationen darüber vorzuenthalten, woher diese Narbe rührt. Stattdessen werden verschiedene einander ausschließende

⁹⁶ Die Betroffenheit der Protagonistin spiegelt sich auch darin, dass statt in der distanzierenderen 3. Person von der Vergewaltigung in der 1. Person Singular berichtet wird.

⁹⁷ Dass dieser andere Blick auf das eigene Geschlecht von der Rezeption bisher nicht wahrgenommen wurde, liegt zum einen daran, dass — ein erneuter Beschwichtigungsversuch — die Vergewaltigungsszene aus der 1974er Ausgabe des Verlags Neues Leben gestrichen wurde, wie auch der erotische Blick der Protagonistin auf den weiblichen Körper damals entfernt wurde. Im Falle Hausers (1994: 251) lässt sich aber auch nachvollziehen, wie aufgrund der eigenen Voreingenommenheit dem westdeutschen, durch die — ja dort so erfolgreiche — Frauenbewegung geadelten Blick von oben auf die armen Schwestern in Ostdeutschland Widersprüche im Text gar nicht erst auffallen können: „[...] das Sich-selbst-zum-anderen-Machen des zweiten Geschlechts muß in der DDR eine äußerst konservierende Wirkungsweise gehabt haben. Es wurde durch keine alternativen Kulturmuster, keine Unsicherheit in den Geschlechtsrollen entlastet, die angewandten Maßstäbe änderten sich kaum. Die Abwesenheit traditionelle Kulturmuster zerstörender Alternativen — d.h. die Abwesenheit einer Frauenbewegung — überließ die Symbolisierung des weiblichen Körpers allumfassend der männlich dominierten Kultur.“ Besonders der letzte Satz verblüfft, da die — auch im Westen — herrschende symbolische Ordnung bekanntlich keine Repräsentation des Weiblichen kennt.

⁹⁸ Als ähnlich unzuverlässig erweist sich Helena in *Kinder von Hellas*, wenn sie einen Trennungsstrich zwischen sich und Athena zieht, die Selbstmord begangen hat: „Und mit einem Ausdruck von Unversöhnlichkeit [...] setzte sie hinzu: ‚Ich glaube, sie hat auch nie so recht zu uns gehört.‘“ (KH 90) In Wirklichkeit ist Athena eher eine Spiegelfigur für Helena, wobei sie deren späteren Entscheidungen z.T. vorwegnimmt. Auch Helena wird aus Liebe verraten und sie wird unter selbstmordähnlichen Umständen umkommen. Von ihrem sozialen Hintergrund her weist Athena darüberhinaus deutliche Parallelen zu Brigitte Reimann auf.

⁹⁹ Insgesamt wird die Narbe an Franziskas Handgelenk viermal im Roman erwähnt, und zwar auf den Seiten 174, 303, 526 und 588.

Erklärungen geboten, die damit den zuvor explizit geleugneten Selbstmordversuch möglich erscheinen und Gertrud näher an die Protagonistin heranrücken lassen¹⁰⁰. Auf Gertruds Versuch, eine Gemeinsamkeit zwischen beiden zu etablieren als Frauen, die einen Selbstmordversuch unternommen haben, entgegnet Franziska:

„Ich? Nie“, sagte sie. „Eine uralte Narbe, von Glasscherben ... ich war noch klein, und die Mädchen haben mich ins Schulklo eingeschlossen ... Einsperren vertrage ich nicht.“ Sie erfand für jeden, der fragte, eine andere Geschichte; Jazwauk hatte sie einen Autounfall mit grausigen Einzelheiten geschildert: er fuhr einen weißen Sportwagen, feminin mit den roten Lederpolstern [...]. (FL 174)¹⁰¹

Der widersprüchliche, schielende Blick auf das eigene Geschlecht zeigt sich in *Franziska Linkerhand* auch da, wo das Verhältnis zur Mutter zwar durch Rivalität belastet bleibt, die Tochter aber dennoch nicht außerhalb einer weiblichen Genealogie gestellt wird. Anstatt mit der Mutter identifiziert sie sich mit der Großmutter mütterlicherseits, die — eine Katholikin aus dem Rheinland — mit ihren „unfrommen“ (FL 18), ihren „scharfen, schwarzen Tatarenaugen“ (FL 11) wie die Protagonistin eine Fremde in ihrer Familie ist. Sie ist diejenige, mit der sich Franziska am ehesten verwandt fühlt: „[...] wenn ich mit einem aus der ganzen gottverdammten Familie verwandt war, dann mit der Großen Alten Dame [...] ...“ (FL 94)

Von ihr, die ebenfalls in einer Maskerade der Weiblichkeit verschiedene Rollen spielt¹⁰², übernimmt Franziska ihr Motto „Courte et bonne“, von ihr gehen der Vorname (FL 449) und — in matrilinear Erbfolge — die Reste des Familienschmucks (FL 31, 356) auf die Enkelin über¹⁰³. Zum Gegenstand der

¹⁰⁰ Auch biografische Daten rücken die literarische Figur Gertrud näher an die Protagonistin heran, als die hier unzuverlässige Erzählerin bereit ist zuzugeben. Gertrud ist der dritte Vorname Brigitte Reimanns, wobei das Vorbild für die literarische Figur Gertrud Elisabeth heißt (Reimann 1998a: 354/355). Brigitte Reimanns zweiter Ehemann Siegfried Pitschmann hat infolge eines Selbstmordversuchs eine Narbe am Handgelenk. Siehe Reimann (1997: 89).

¹⁰¹ Der auf die direkte Rede folgende Teil des Zitats, der die Möglichkeit eines Selbstmordversuchs der Protagonistin wieder zulässt, war in der Ausgabe des Verlags Neues Leben gestrichen worden.

¹⁰² Gleich zu Beginn des Romans wird die Großmutter vorgestellt als eine Frau, „[...] die, zart und proper und weißhäutig, so unerlaubt jung aussah, daß ihr Matronenkleid mit züchtigem Stehkragen wie eine Kostümierung wirkte, und kokett verspielt auch die Würde des goldenen Kreuzes, die Demut gefalteter Hände.“ (FL 10)

¹⁰³ Hirsch (1989: 117) weist darauf hin, dass der viktorianische Roman von Frauen kein matrilineares Erbe kennt, wohingehend sich die Situation in der Literatur des 20. Jahrhunderts zu ändern beginnt: „In *To the Lighthouse*, the brooch Minta loses when she agrees to marry Paul was her grandmother’s; the novel she forgets is *Middlemarch*. Maternal inheritance is valuable here, but it is always in danger of being replaced by paternal heritage.“

Identifikation wird die Großmutter für Franziska durch Eigenschaften, die die Protagonistin bei sich selbst vermisst. Während sie sich sieht als „[n]ützlich, nutzbar, von Nutzen. Immer im Dienst [...]“ (FL 448/449), wäre sie gerne wie die Großmutter, „[...] furchtlos wie sie, ungläubig und heiter ...“ (FL 448). Ihre Ungläubigkeit und Furchtlosigkeit lassen diese weder für die alte noch die neue Ordnung von Nutzen sein. Während des Nationalsozialismus hatte sie für hungernde russische Kriegsgefangene, die in der Straße der Familie Linkerhand mit Ausschachtungsarbeiten beschäftigt waren, Brote geschnitten und an sie verteilt (FL 21). In den Anfangsjahren der DDR fand sie Gefallen an Tänzen wie Jitterbug, die damals als „das Letzte an Unzucht“ (FL 228) galten. Der Mut der Großmutter versöhnt Franziska für einen Moment auch mit ihrer sozialen Herkunft:

Ich glaube, sie fürchtete sich vor nichts auf der Welt, vielleicht weil sie ihr Leben lang eine reiche Frau war und sich vor niemandem bücken und niemandem nach dem Mund reden mußte; es lag aber auch in ihrer Natur, und sie war, jedenfalls in ihrem Kreis¹⁰⁴, eine fröhliche Anarchistin ... (FL 22)¹⁰⁵

Zum Vorbild für die Enkelin wird die Großmutter auch da, wo sie sich für den Frauentausch der patriarchalen Ordnung nur begrenzt verfügbar macht, wo sie versucht, möglichst lange Subjekt ihres Begehrens zu sein — sie hatte erst mit dreißig geheiratet, was Franziska vernünftig findet (FL 228) — und wo es ihr gelingt, die Konkurrenz um einen Mann zwischen ihr und der Schauspielerin, die die Rolle der Kameliendame lediglich spielte, in eine tiefe Freundschaft zwischen zwei Frauen umzuwandeln (FL 449ff.).

¹⁰⁴ Nicht zu überhören ist hier die Stimme der Selbstzensur, die das gerade ausgesprochene Lob umgehend wieder einschränken muss.

¹⁰⁵ Ähnlich heißt es auch an anderer Stelle, wobei es auffälligerweise erneut der Blick ist, über den das Verhältnis zur Großmutter vermittelt wird: „Die Augen der Großen Alten Dame. Grauseidene Spießgesellin, die nicht altert. Du an meiner Stelle, du würdest was losmachen, Unübliches tun, um die Häuser zu wecken, diese symmetrischen Pflastersteine bemalen, aus der Hölle in den Himmel springen, auf der Fahrbahn tanzen, die Reißbrett-Straßen verbiegen, das Abendblau beschriften *Wir protestieren*, und die Gardinen würden beiseite rascheln, Rollos hochschnellen, Fenstersimse und Balkons überblüht sein von Gesichtern, Haaren, bunten Blusen und Fähnchen wie beim Mai-Umzug, und Kindercharen, Sperlingswolken aus den Türen stieben, während die entzauberte Mattscheibe zwinkert und Fischkoch, Plauderdame, Sportreporter zu Gummibäumen und leeren Sesseln reden.“ Die Vorbildrolle der Großmutter für Franziska betont Margret Eifler (1976: 105), der ich auch den Hinweis auf obiges Zitat verdanke.

7.2.4. Maskerade und männlicher Blick in den früheren Texten

In keinem der früheren veröffentlichten Texte Brigitte Reimanns kommt der Maskerade eine derart strukturierende Funktion wie in *Franziska Linkerhand* zu, wo diese mit dem Rollenspiel der Protagonistin und anderer weiblicher Figuren den Roman prägt. Es ließe sich von einer Entwicklungslinie im Werk der Autorin sprechen, stellte nicht das frühe Fragment *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* eine erst durch die Publikationspolitik erzeugte scheinbare Linearität in Frage. So deutlich wie hier von der homodiegetischen Erzählerin Maria wird Weiblichkeit in keinem späteren Text als Rollenspiel gesehen:

Ich kämme mir das Haar übers Gesicht, ich lasse unendlich verächtlich die Mundwinkel sinken — ‚pah, ich spucke aufs Leben, kein Laster ist mir fremd, ich kenne alle Höhen und Tiefen, mir können Sie nichts mehr vormachen, meine Herren!‘ — langsam, ganz schwer hebe ich die Lider, ein grünlich glitzernder Blick läuft über den Spiegel ... Das ist mein Hurengesicht, mein Vampgesicht, mokant und traurig, aufreizend und stumpf; wenn Joe nicht im Zimmer wär, ich würde meine Stimme brunnentief machen und in den Spiegel sagen: ‚Na Kleiner, wie wär’s denn mit uns beiden —?‘ Ich kann so wundervoll verworfen sein ...

Ich streiche das Haar aus der Stirn und flechte zwei Zöpfe, zwei starre Zöpfe, sie stehen ein wenig vom Kopf ab, das sieht rührend unbeholfen aus, ich bin ein kleines Mädchen, ein unschuldiges Mädchen, groß und hilflos stehen die Augen im Gesicht: Die Nächte mit Joe hat es nie gegeben — und wer ist Hendrik? Wer ist der Heilige Georg? Was kümmern mich Männer — wo ich doch noch so klein und unschuldig bin, hab noch nicht ins Leben reingerochen, alle Menschen sind lieb und gut zu mir, lauter liebe und gute Onkels und Tanten ... (J 5/6)

Wo die Protagonistin mal die Rolle der Maria Magdalena, mal die der unbefleckten Maria mimt, geht sie nicht in diesen Funktionen auf. Andererseits identifiziert sich Maria mit dem phallischen Blick, durch den ihr Geliebter sie erst als Frau prägt:

Und heute, in dieser Minute und in jeder Minute am Tage, weiß ich, daß ich keine Blinde mehr bin, Joe hat mir die Augen geöffnet, ich bin ja jetzt erst eine richtige Frau geworden ... (J 51)¹⁰⁶

Wenn auch nicht so explizit und radikal wie in diesem Fragment, gilt die Maskerade der Weiblichkeit, die Konstellation aus Beanspruchung des Phallus und aus Versuchen zur Besänftigung der Männer, gespeist aus der Furcht vor deren Vergeltung, gilt die Unsicherheit der Identität in geschlechtlicher wie politischer Hinsicht auch für die veröffentlichten früheren Texte der Autorin.

¹⁰⁶ Doch wäre dies Fragment kein Text Brigitte Reimanns, wenn sich nicht auch zu dieser Stelle eine erneute Gegenposition fände. Als Maria ihrem Geliebten von der verunglückten Liebesnacht mit einem anderen Mann erzählt, berührt Joe sie. ‚Diese sanfte, schwebende Berührung war eine Besitznahme, das hab ich gespürt, und eine Sekunde ist ein Funken Haß aufgekommen, aber dann dachte ich: Joe ist ja auch nur ein Mann ...‘ (J 54).

Besonders deutlich nimmt diese Maskerade in *Kinder von Hellas* Gestalt an, da hier die Protagonistin in den Doppelgänger des Bruders verliebt ist. Entsprechend treten die Komplimente und sexuellen Avancen, die sich diese von der Vaterfigur Tadschidis, dem Befehlshaber der Partisaneneinheit machen lässt, als „unangemessenes Verhalten“ hervor — durchaus angemessen aber zur Kaschierung der Beanspruchung des Phallus. Wichtig ist für Helena die Anerkennung, die sie beim Kommandeur für ihren Mut findet (KH 52), gerade ihr möchte er seine innersten Gedanken anvertrauen (KH 207). Das „weibliche“ Verhalten, das Helena ihm gegenüber an den Tag legt, ist von einer fürsorglichen, mütterlichen Haltung geprägt, in der sie dem Hungernden „mit einer fraulichen Gebärde“ (KH 55) eine Handvoll Nüsse reicht oder den später Verwundeten pflegt. Doch scheint dem Text in dieser frühen Erzählung nicht bewusst zu sein, dass die „Weiblichkeit“ der Protagonistin eine Rolle ist, die ihr durch die Repräsentationssysteme der Männer auferlegt ist¹⁰⁷.

Im Gegensatz zu *Franziska Linkerhand* und *Kinder von Hellas* bindet sich die Heldin im Dreieck in *Die Frau am Pranger, Ankunft im Alltag* sowie *Die Geschwister* an die andere Seite, den Mann vom Typ Sohn des Ersatzvaters. Damit wird Weiblichkeit als Maskerade unsichtbarer, denn das auf eine Vaterfigur gerichtete Bedürfnis nach Anerkennung, Komplimenten und erotischer Spannung orientiert sich an der Person, von der der Text behauptet, die Protagonistin sei insbesondere in sie verliebt. Dadurch verliert das Verhalten der Heldin das Unangemessene, es gerät zur Repräsentation voll entwickelter Weiblichkeit, die aber — so Joan Riviere — Maskerade ist. Doch ist auch hier ein derartiges Verständnis von Weiblichkeit dem Text und seinen Figuren scheinbar fremd. Maskerade erscheint als etwas Negatives, aufgesetzt, um die eigentliche — und damit scheinbar erkennbare — Identität der betreffenden Figur zu überdecken. Wo aber Maskerade als negativ konnotiert wird, wird die Legitimität des männlichen Blicks, Weiblichkeit zu definieren, nicht in Frage gestellt.

Dies gilt insbesondere für *Die Frau am Pranger*, wo der männliche Blick Alexejs, reflektiert im Spiegel der Protagonistin, Aschenputtel Kathrin zur Frau erweckt. Sie, über die ihr Mann immer hinweggesehen hat (FP 59), wird zunächst als farblos, lächerlich dünn und hellblond beschrieben (FP 9). Doch unter dem Blick des „russischen“ Zwangsarbeiters trifft sie unwillkürlich den Rücken. „Auf einmal, ganz unvermittelt, schämte sie sich ihrer fleckigen Schürze und des dunklen Kopftuches, das nonnenhaft streng ihr Gesicht abschloß noch unter dem Haaransatz.“ (FP 23)

Als sie sich daraufhin vor dem Spiegel betrachtet, freut sie sich zum erstenmal ihrer Brust, der Hüften und der langen zarten Handgelenke (FP 24). Als Alexej sie später ansieht und ihre Verwandlung registriert, leuchten Kathrins Augen (FP 24). Seinetwegen beginnt sie, ihr Haar mit Kamille zu waschen und kämmt

¹⁰⁷ In Kapitel 6.2.6.2. wurde gezeigt, wie die durch den Guerillakommandanten provozierte mütterliche Fürsorge Helenas Teil einer Verführungsstrategie ist.

es anschließend eine Stunde vor dem Spiegel (FP 46). Als sie am nächsten Tag den bewundernden Blick des Kriegsgefangenen spürt, ist Kathrin stolz und glücklich (FP 46). Während die Verwandlung Aschenputtels ganz unter der Regie des männlichen Blicks erfolgt, bleibt dies der Protagonistin und dem sonst allwissenden Erzähler verborgen¹⁰⁸.

Wo ein Verständnis von Weiblichkeit als Maskerade für die Protagonistin ausgeschlossen wird, muss entsprechendes Verhalten von ihr abgespalten und in einem Akt des Splitting auf eine andere Person übertragen werden, in der es dann negativ bewertet werden kann, wie sich insbesondere an der Figur Curt Schelles in *Ankunft im Alltag* nachvollziehen lässt¹⁰⁹. Der kann sich gleich nach seiner Ankunft in Hoyerswerda vorstellen, „er werde hier gleichsam in eine neue Haut schlüpfen müssen“ (AA 27). Mal spielt er „die Rolle des bescheidenen, aber munteren Greenhorns“ (AA 28), mal trägt er „bescheidenen Stolz“ (AA 73), um dann wieder eine tragische Rolle zu übernehmen (AA 241). Wenn Recha ihn auffordert, mit dem Theater aufzuhören (AA 168), so unterstreicht dies, dass Rollenspiel in dieser Erzählung negativ konnotiert wird. Doch klingt bereits eine Ahnung der Brüchigkeit von Identität, der Unmöglichkeit der Bestimmung eines eigentlichen Selbst an, wenn Curt an einer Stelle als „unverbesserlicher Schauspieler seiner selbst“ (AA 152) bezeichnet wird.

Wenn das Problem der Brüchigkeit weiblicher Identität und damit der Maskerade nur mit Hilfe eines Splittings angegangen werden kann, muss die Objektrolle, die der Frau durch die Selbstspiegelung des männlichen Subjekts zugewiesen wird, zu einem Problem werden. Die Legitimation, mit der der männliche Blick Weiblichkeit definiert, wird fragwürdig, wie es sich insbesondere am Verhältnis Rechas zu Curt zeigt. Einerseits vermischen sich — wie später erneut in *Franziska Linkerhand* — im Spiegel männlicher und weiblicher Blick, die Protagonistin sieht sich mit den Augen des männlichen Subjekts:

Sie ging zum Spiegel und begann langsam und umständlich ihr Haar zu kämmen. Nach einer Weile stellte sich Curt hinter sie, er strich über ihre Schulter und sagte: „Eigentlich steht dir Schwarz fabelhaft.“

„Ich bleib’ nicht so mager wie’ne verhungerte Katze“, sagte Recha. „Mit der Zeit ... ich werde noch üppiger, glaubst du?“

„Du bist ja erst siebzehn.“ Sie sahen sich im Spiegel, ohne zu lächeln. (AA 162)¹¹⁰

¹⁰⁸ In der Bearbeitung von 1962 bedarf Kathrin des männlichen Blicks nicht mehr, sie hat ihn verinnerlicht, denn jetzt heißt es: „Sie blickte aufmerksam in den Spiegel: Sie begann sich zu entdecken.“ (FP62: 44)

¹⁰⁹ Das Splitting lässt sich daran ablesen, in welchem Maße Curt mit biografischen Daten Brigitte Reimanns ausgestattet ist. Wie diese ist er ein begabter Laienspieler, wie sie besteht er die mündliche Abiturprüfung mit Glanz und Gloria (AA 30). Wie bereits erwähnt, war „Don’t Fence Me in“ auch das Motto Brigitte Reimanns.

¹¹⁰ Vergleichbare Spiegelszenen finden sich auch in AA 156 bzw. AA 206.

Andererseits verzeichnen Erzähler und Protagonistin gleichermaßen negativ Curt Schelles Angewohnheit, das Aussehen seiner Freundin zu bewerten.

Sie sagte gekränkt: „Du hättest ihn nur sehen sollen — neulich, als er mit mir ausgehen wollte, und ich hatte nichts Elegantes anzuziehen ... Dieses spöttische Gesicht! ‚Hast du bloß die paar Fähnchen?‘ Natürlich hab’ ich bloß ’n paar Fähnchen; mir schenkt niemand ein Cocktailkleid.“ (AA 133)¹¹¹

Nur im Verhältnis der Protagonistin zum Mann vom Typ „Doppelgänger des Bruders“ darf — wenn auch durchaus widersprüchlich — sichtbar werden, dass sie zum Objekt des männlichen Subjekts des Begehrens wird. Im Verhältnis zum Mann vom Typ „Sohn des Ersatzvaters“ muss diese Erkenntnis verdrängt werden, doch lassen sich deren Spuren im Text finden. Am deutlichsten tritt die männliche Perspektive dabei im Verhältnis zu Kunst und beruflicher Perspektive hervor. Herablassend äußert sich der männliche Blick zu Rechas Vorstellungen einer Stadt, wie sie sie als Architektin bauen möchte¹¹². Während vom Erzähler auch vor den Augen des Lesers weitgehend verborgen gehalten wird, dass Recha kurze literarische Texte verfasst¹¹³, wird der künstlerischen Tätigkeit Nikolaus’ breiter Raum gewidmet. Für ihn wird Recha zum Spiegel, zu seiner Muse, wenn sie sagt, sie sei ehrgeizig für ihn (AA 234). Doch findet sich auch Widerstand gegen die Rolle, als Objekt des männlichen Blicks zu fungieren, wenn Recha — ohne dass dies begründet würde — „kühl“ auf Nikolaus’ Bitte reagiert, sie möge ihm Modell sitzen (AA 121).

Ähnlich wie Nikolaus wird auch Joachim Steinbrink in *Die Geschwister* weitgehend entsexualisiert, als Sohn des Ersatzvaters ist er in erster Linie Inkarnation der Neuen Ordnung. Der Mann im Dreieck dagegen, der gewöhnlich als Subjekt des Begehrens für den männlichen Blick auf die Protagonistin verantwortlich zeichnet, ist hier deren leiblicher Bruder. Szenen, in denen dieser Elisabeth durch seinen Blick als Objekt seines Begehrens bezeichnet, sind daher gegen Null reduziert¹¹⁴. In *Die Geschwister* findet sich nur eine — imaginierte — Spie-

¹¹¹ In ähnlich negativer Weise wird Curts männlicher Blick auch an anderen Stellen bewertet, z.B. AA 161, 163, 173, 206.

¹¹² Die Ideen, die Recha ihren Freunden vorstellt, lösen folgende Reaktionen aus: „‚Aber das ist doch nicht neu‘, unterbrach Rolf, ‚das gibt’s seit mindestens zwanzig Jahren.‘ Recha ließ die Unterlippe hängen. ‚Schade.‘ Nikolaus legte ihr den Arm um die Schulter [...], er sagte: ‚Aber in Hoy gibt’s das noch nicht, und hier willst du doch bauen, ja?‘“ (AA 183)

¹¹³ Siehe AA 156: „[...] Recha klappte ihr Tagebuch zu, ein in schwarzes Wachsleinen gebundenes Schulheft, in dem sie fast jeden Abend schrieb, mit einer schroffen, ungleichmäßigen, die blauen Linien überwuchernden Handschrift, freche kleine Geschichten und Gedichtchen und seltsame phantastische bunte Märchen, die sie ängstlich vor den Augen anderer versteckte.“

¹¹⁴ Wie in Kapitel 6.2.6.3. ausgeführt, kommt der konkreten Darstellung sexueller Lust im Topos der inzestuösen Beziehung der Schwester zum Bruder keine zentrale Bedeutung zu.

gelszene, als Elisabeth von Joachim Steinbrink vorübergehend in das kollektive „Wir“ einbezogen, ihr Bruder Uli dagegen von dort ausgeschlossen wird¹¹⁵.

„Wer ist wir?“ fragte Uli fremd, und ich sah ihn, sehr klein und weit entfernt und unwirklich, als sei er aus einem Spiegel getreten, am Ende des meilenweiten langen tunneldunklen Ganges, den ich manchmal im Traum durchhastete. (G 239/240)

Scheinbar wird der Bruder aus der Rolle des Vor-Bildes verabschiedet, in dem sich die Schwester spiegelt, ohne es jemals — der aussichtslose Lauf im Tunnel — erreichen zu können. Doch erweist sich auch Elisabeth als eine unzuverlässige Erzählerin. Was hier in einer Rückblende erinnert wird, liegt in der erzählten Zeit vor anderen Situationen, in der die Erzählerin sich ungebrochen mit dem männlichen Blick des Bruders sieht. Wenn Uli seiner Schwester vorhält, sie sei fürchterlich, wenn sie philosophiere (G 223), ist diese Fremdsicht längst zur Selbstsicht der Protagonistin geworden. In der Auseinandersetzung mit ihrem älteren Bruder Konrad hält sie sich selbst für ungeschult, sie könne gegen seine Argumente nicht aufkommen (G 75)¹¹⁶.

Ich bin kein Analytiker (meine Brüder lachten oft über meinen Mangel an Logik und Gedankenschärfe), und ich wäre jetzt weniger denn je imstande gewesen, dieses letzte Gespräch mit Konrad sachlich zu zergliedern und mich zu prüfen, was ich falsch, was ich richtig gesagt haben mochte. (G 80)

So viel sich die beiden Männer im Dreieck in dieser Erzählung in ihren politischen Standpunkten voneinander unterscheiden, so sehr gleichen sie einander doch in ihrem männlichen Blick von oben herab auf die Protagonistin. Selbst wenn diese ihren Bruder aus seiner Vorbildrolle entlassen könnte, hätte dies kaum Konsequenzen für deren Selbstsicht, da der Blick des einen Mannes durch den des anderen ersetzt wird. Wie sollte sie vor Joachims „strengen grauen Augen bestehen“ (G 197) fragt sich Elisabeth. Wie sehr sie sich mit den Augen des Vertreters der Neuen Ordnung sieht, zeigt sich an den abwertenden Adjektivattributen und -adverbien, mit denen sie ihre Kritik am Parteisekretär des Kombinatums umgehend masochistisch in Frage stellt:

Der Bergemann hatte die Hände im Rücken verschränkt, daß sich sein Bauch unter dem Gürtel vorwölbte, und er wiegte sich auf den Fersen und hörte meinem desperaten Gerede

¹¹⁵ Als Elisabeth zusammen mit Joachim ihren Bruder aufsucht, reagiert dieser mit den Worten „Jetzt hast du mich also verpiffen“ (G 239), worauf Joachim entgegnet „So leicht werden wir es dir nicht machen“ (G 239).

¹¹⁶ Fremdsicht des Bruders und Selbstsicht der Protagonistin entsprechen einander auch an anderer Stelle. „Betsy hat Gemüt“ und „Betsy denkt mit der Seele“ (G 245) beurteilt Uli seine Schwester. Die wiederum sagt von sich in der Auseinandersetzung mit Ohm Heiners: „Na, lassen wir das, ich bin schon immer schwach in Theorie gewesen.“ (G 173)

zu, und nun ärgerte ich mich auch über seine Geduld, die ich böswillig für Überheblichkeit nahm. (G 204)¹¹⁷

Wo die Texte der Autorin — wie in *Die Frau am Pranger*, *Ankunft im Alltag* und *Die Geschwister* — so angelegt sind, dass die Protagonistin sich für den Mann vom Typ Sohn des Ersatzvaters als Vertreter der neuen Ordnung zu entscheiden hat bzw. scheint, was gleichzeitig den Verzicht auf ein eigenes Begehren bedeutet, müssen sowohl ihre Objektrolle gegenüber diesem Mann als auch die Nähe der Beziehung zum Typ „Doppelgänger des Bruders“ und damit auch deren erotische inzestuöse Spannung maskiert werden.

In *Die Geschwister* beruht das Unsichtbarwerden der erotischen Spannung zwischen Elisabeth und ihrem Bruder trotz gleichzeitiger Hervorhebung dieser Spannung auf der Wirksamkeit des Inzesttabus. Dies behindert erfolgreich die Wahrnehmung, dass der Bruder Teil des erotischen Dreiecks geworden ist. In dieselbe Richtung wirkt, dass vom Text immer wieder die Festigkeit der Beziehung zwischen Protagonistin und Joachim Steinbrink behauptet wird. Nachdem einmal solche Interpretationssignale gesetzt sind, wird dann — zumindest von der öffentlichen Rezeption in der DDR — höchstens als störend empfunden¹¹⁸, dass im Widerspruch dazu die erotische Spannung zwischen den Geschwistern die zwischen Elisabeth und ihrem Freund übertrifft.

Auf umgekehrte Weise erfolgt die Maskerade der Beziehung zwischen Protagonistin und Mann vom Typ „Doppelgänger des Bruders“ in *Ankunft im Alltag*, wo gerade das geschwisterliche Moment in der Beziehung Rechas zu Curt verdeckt wird. Nur noch in der Namenswahl und einigen wenigen Bemerkungen finden sich Hinweise auf das Inzestuöse dieser Beziehung¹¹⁹ und damit die besondere Nähe der Protagonistin zum Inzest-Geliebten. Zusätzlich wird dieser gegen Ende des Romans mittels seiner Flucht kurzfristig zum Verschwinden gebracht, wobei die Folge seiner gleichzeitig angedeuteten Rückkehr nach Hoyerswerda, die erneute Ingangsetzung der Oszillation der Protagonistin im Dreieck, unterschlagen wird¹²⁰. Wenn schließlich immer wieder unterstellt wird, Re-

¹¹⁷ Diese negative Selbstbewertung wurde in der bearbeiteten Neuausgabe der Erzählung von Brigitte Reimann derart reduziert, dass die Wörter „hörte meinem desperatem Gerede zu“ durch „hörte mir zu“ ersetzt wurden. Das Adverb „böswillig“ dagegen wurde gestrichen (G69: 304).

¹¹⁸ Vgl. dazu Kapitel 6.1.

¹¹⁹ Siehe Kapitel 6.2.5.2.

¹²⁰ Der Autorin war diese Konsequenz der Rückkehr Curts durchaus bewusst, wenn sie (Reimann 1962b) in ihrer Antwort auf den mehrfach geäußerten Leserwunsch, sie möge eine Fortsetzung der Erzählung verfassen, folgendes schreibt: „Ich habe auch schon daran gedacht, die Geschichte der drei weiterzuverfolgen: ihre Erlebnisse im Kombinat, ihren Weg auf die Universitäten und natürlich ihre Liebesgeschichte. Ich stelle mir vor, daß es gerade mit dem biederem Nikolaus Schwierigkeiten geben wird.“

cha entdecke ihre wirklichen Gefühle, wohingegen Curt in einem ständigen Wechsel verschiedene Rollen spiele, so wird dies gegen Ende der Erzählung — wenn auch nur in einer Bemerkung — plötzlich umgekehrt, wenn Curt zu Recha sagt: „Hör auf, Theater zu spielen“, stammelte er; er schluchzte vor Wut. „Hör endlich auf... Du hast mich genug gequält. Du liebst mich doch auch...“ (AA 247)

Selbst in *Die Frau am Pranger*, wo die Legitimation des männlichen Subjekts des Begehrens am wenigsten in Frage zu stehen scheint, verweisen Brüche und Sprünge in der Erzählung auf eine dem Text ebenfalls eingeschriebene Ebene, auf der die Entwicklung Aschenputtels zur Frau unter dem Einfluss des männlichen Blicks zu einem Rollenspiel wird. Auffällig ist zumindest, wie wenig sich Erzählung und Protagonistin für das Schicksal des „russischen“ Zwangsarbeiters interessieren. Ihre Entscheidung, das Kind zu behalten und nicht abtreiben zu lassen, was gleichzeitig das sichere Todesurteil für Alexej bedeutet, bespricht Kathrin nicht mit ihm¹²¹, sondern teilt ihm dies erst im Augenblick ihrer Verhaftung mit. Im Gegensatz zur vom Erzähler behaupteten Bedeutung des Kriegsgefangenen für die Protagonistin steht die an Desinteresse grenzende Schnelligkeit, mit der dieser aus der Erzählung in den Tod verabschiedet wird.

Noch als er niederkniete am Rande des selbstgeschaukelten Grabes und der SS-Mann hinter ihn trat, dachte Alexej, daß Katjuscha jetzt geboren haben müßte, und er wünschte sehr, es möge ein Junge sein.

Dann fiel er mit zerschmettertem Schädel vornüber.

Ein Jahr später wurden die Häftlinge des Frauenlagers von den Alliierten befreit. (FP 148)

Wenn gleichzeitig Kathrins Ehemann im Krieg fällt, könnte die Erzählung auch gelesen werden als die Geschichte einer Frau, die infolge der Abwesenheit des Mannes im Krieg zur Usurpatorin des Phallus wird¹²², eine Rolle, die sie nicht mehr abgeben möchte — wäre da nicht die Metamorphose zur Madonna, als die Kathrin nach dem Krieg, den Sohn auf dem Arm, in ihr Heimatdorf zurückkehrt.

¹²¹ Vgl. dazu FP 100, wo Kathrin mit der Gemeindeschwester über ihre Schwangerschaft spricht: „Kathrin hob den Kopf. ‚Ich will das Kind behalten‘, sagte sie still. Das war endgültig.“

¹²² Eine solche Lesart wird zumindest aus der Perspektive des Ortsbauernführers bestätigt, der denkt: „Einen Ton schlugen die Frauen an, seit die Männer nicht mehr zu Hause waren!“ (FP 116)

8. Der Text als Maskerade

Wie gezeigt werden konnte, weisen über *Franziska Linkerhand* hinaus auch die früheren Texte Brigitte Reimanns mehr Stimmen und Schichten auf, als dies für einen weitgehend von der öffentlichen Rezeption in der DDR ausgerichteten Blick erkennbar war.

Angesichts der selbstrepräsentativen Systeme eines männlichen Subjekts, wie sie sich u.a. im literarischen Kanon des „sozialistischen Realismus“ und dementsprechend der öffentlichen Literaturkritik in der DDR niederschlugen, stellt sich die Frage, inwieweit in Analogie zur Maskerade der Protagonistinnen von einer textuellen Maskerade gesprochen werden kann, in der der jeweilige Text die Erfüllung gesellschaftlicher Vorgaben mimit, um gleichzeitig zu verstehen zu geben, dass wer so gut mimit, nicht in dieser Funktion aufgeht, sondern ebensosehr woanders ist¹. Demzufolge wäre die literarische Produktion der Autorin in der liminalen Position eines Nicht-mehr und Noch-nicht, eines Weder-noch und Sowohl-als-auch angesiedelt, sie hätte an verschiedenen Positionen teil, ohne jemals eine von ihnen ganz zu sein.

8.1. Das Porträt des Meisters

Wichtige Anhaltspunkte zur Erörterung eines Konzepts textueller Maskerade liefert die Beschreibung eines Bildes² und der darüber geführten Auseinandersetzung.

¹ Vgl. dazu Lehnert (1996: 60), die allerdings entsprechend ihrer anders gelagerten Fragestellung von textuellem Transvestismus spricht. Doch verdanke ich ihrem Beitrag die Anregung, die Textpraxis als Maskerade zu verstehen.

² Dem Phänomen, dass bei Brigitte Reimann zentrale Aussagen mit Hilfe von Bildern ver- und gleichzeitig entschlüsselt werden, waren wir bereits früher in Kapitel 7.2.2. und 7.2.3. begegnet.

Der Aufnahme, die ein von Elisabeth Arendt in *Die Geschwister* gemaltes Porträt — es war bereits in der Einführung kurz vorgestellt worden — bei verschiedenen Personen findet, wird für die Protagonistin zu einem zentralen Kriterium zum einen bei der Beurteilung von Menschen und Institutionen in ihrer Umgebung, zum anderen zur Bewertung ihrer Akzeptanz als Künstlerin in einer sozialistischen Gesellschaft, womit diesem Gemälde eine Schlüsselfunktion für die Erzählung zukommt³. Von der extradiegetisch-homodiegetischen Ich-Erzählerin wird es wie folgt beschrieben:

Ich hatte Lukas bei der Arbeit darzustellen versucht, auf ein Knie gestützt; das Gesicht hinter der Schutzhaube, dem Beschauer halb zugewandt, war sehr gesammelt und von heiterem Selbstbewußtsein. Ich hatte den Hintergrund nicht mit Requisiten belastet. Die Lichtquelle des Bildes, links und in seinem unteren Winkel, war das Schweißfeuer, ein goldroter Kern, aus dem eine Flut von strahlendem Blau und Gelb strömte und sich, in immer zarteren Wellenringen, violett an der kräftigen Diagonale von Nacken und Rücken des Knieenden brach. (G 171)

Auffällig ist, dass sich die Ich-Erzählerin weit mehr als für die Abbildung des Brigadiers für die Darstellung des Schweißfeuers interessiert⁴. Auffällig ist ferner, dass die Lichtquelle nicht das Schweißfeuer des Brigadiers sein kann, könnte sich doch dessen Licht nicht an der Diagonale von Nacken und Rücken des Knieenden brechen. Das Licht ergießt sich als Farbstrom, der mit Metaphern aus dem Bildbereich fließenden Wassers wie „Flut“, „strömen“ und „Wellenringe[n]“ beschrieben und dabei positiv bewertet wird.

Gleichfalls an den Farben des Lichtbogens, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, macht sich die Kritik Ohm Heiners' fest, eines älteren Malers, der im Gegensatz zu Elisabeth Mitglied der SED ist: „Verrückte Farben. Nicht realistisch. Da kann ein Arbeiter doch bloß lachen, wenn er deinen Lichtbogen sieht.“ (G 172)

Elisabeth — so Ohm Heiners — verwende die Zeichensprache der Formalisten, ein derartiges Farbfeuerwerk ende bei Kandinsky und Dufy, in einer wirklichkeitsfremden Kunst (G 172). Mit dieser Kritik an dem Porträt liegt Ohm Heiners auf einer Linie mit Katrin Klee, der Heldin aus *Spur der Steine* von Erik Neutsch. Diese hatte in einer vergleichbaren Szene⁵ dem Maler Voss, der im Kombinat

³ Siehe zur Rolle des Proletariats als Auftraggeber für die Künstler Kapitel 4.2.3.

⁴ Es ist interessant zu verfolgen, wie bei der Neuauflage von *Die Geschwister* der Fokus noch deutlicher vom Porträt auf das Schweißfeuer verlagert wird, indem Aussagen gestrichen werden, die sich auf den Porträtierten beziehen. So entfällt die Beschreibung des Gesichts als „sehr gesammelt“ und „von heiterem Selbstbewußtsein“ (G69: 284). Eine knappe Seite weiter entfällt auch die folgende Aussage über den abgebildeten Meister: „Jetzt aber war ich noch befangen in einer naiven Freude an dem gemalten Mann (der mir morgen früh, wenn ich seinem lebendigen Vorbild begegnete, als eine beklagenswert unvollkommene Wiedergabe erscheinen würde) [...]“ (G 171/172; G69: 284)

⁵ In der DDR-Literatur war es insbesondere zu Beginn der 60er Jahre ein übliches Verfahren, Überlegungen zum Verhältnis von Künstler und Gesellschaft, Auftraggeber

Schkona malt, auf sein Argument, die Malerei beginne mit der Farbe, Folgendes — mit Billigung des allwissenden Erzählers — vorgehalten: „Der Realismus, widersprach Kati, sei immer konkret. Farbe jedoch, ohne zeichnerische Bezogenheit, führe notgedrungen zur Abstraktion und damit fort von der Wirklichkeit.“ (Neutsch 1964: 542)

Worum geht es aber bei dieser — aus kunsttheoretischer Sicht offenkundig falschen⁶ — Entgegensetzung von Linie und Farbe⁷, wie sie auch — allerdings mit entgegengesetzter Bewertung — von Elisabeth Arendt und ihrem Kritiker Ohm Heiners vorgenommen wird?

Über einen Exkurs zur Expressionismus-Debatte, die Ende der 1930er Jahre von deutschen Emigranten geführt wurde, und deren Ergebnisse die kunstpolitischen Entscheidungen in der DDR der 1950er Jahre mitgeprägt haben, möchte ich auf diese Frage zurückkommen. Im Rahmen dieser Debatte erhob der frühere Maler und Expressionist Alfred Kurella, in den 50er Jahren der erste Leiter des Literaturinstituts Johannes R. Becher, anhand des Beispiels Gottfried Benn den Vorwurf, der Expressionismus führe direkt zum Faschismus. Mir geht es hierbei nicht um die Argumente Kurellas (1961) im Einzelnen, sondern ausschließlich um die Bildersprache dieses Artikels aus dem Jahre 1937.

Kurella fühlt sich beim Gedanken an den Expressionismus wie der „Reiter über den Bodensee“ (1961: 133), obwohl er sich bewusst ist, „hinüber zu sein und wirklich festen Boden unter den Füßen zu haben“ (1961: 133); das expressionistische Ich dagegen ist ein Vulkan, „der glühende Brocken hinauswirft, zerhacktes, zerschmolzenes Erbe der Väter“ (1961: 139); die Theoreme Benns sind in den „trüben, gurgelnden, bodenlosen Strom der Selbstersetzung des bürgerlichen Denkens eingebettet“ (1961: 140); der Expressionismus ist „eine

und Rezipient wie auch zu den Vorgaben des „sozialistischen Realismus“ anhand einer anderen künstlerischen Gattung, der Malerei anzustellen. Gemalt wurde z.B. — außer in *Ankunft im Alltag*, *Die Geschwister* und *Spur der Steine* — auch in *Unbequeme Liebe* (1965) von Günter Görlich, *Frank Mellenthin* (1965) von Jürgen Brinkmann und *Der Hohlweg* (1963) von Günter de Bruyn. Als frühes Vorbild hatte dabei der Roman *Menschen an unserer Seite* (1951) von Eduard Claudius gewirkt.

⁶ Bei Neutsch wird das Verhältnis von Linie und Farbe zum Ausmalen von durch die Linie zunächst abgegrenzten Flächen, wie sich in der Beschreibung des Entstehungsprozesses eines Porträts von Katrin Klee zeigt: „Eberhard Voss ging zur Farbe über, nachdem er Katrin Klees Wesen mit seinen Zeichnungen genügend erschlossen hatte.“ (Neutsch 1964: 660) Damit bestätigt Neutsch im Gegensatz zu Brigitte Reimann das Bild von Eva Kaufmann, das die Einführung zum Ausgangspunkt nimmt.

⁷ Ein Nebeneinander verschiedener bildnerischer Mittel, wie es das Porträt des Meisters aufweist, findet sich auch an den Wänden im Atelier Marias, der Protagonistin aus *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume*: „Die Wände sind mit Kohlezeichnungen und Aquarellen bedeckt, verworrenen Stricheleien und heiter klaren Linien, ein wunderliches Nebeneinander von naiver Farbenpracht und wohldurchdachter Strenge in Schwarz und Weiß — all meine Unrast hängt an den Wänden, Blatt neben Blatt, ein bißchen Gauguin und van Gogh, ein bißchen Matisse und ganz wenig Maria D.“ (J 15)

trübe Lauge, in der die Brocken der liquidierten Liquidation des klassischen Erbes [...] herumschwimmen! Ein verdünnter Aufguß“ (1961: 142). Aus dem expressionistischen Bewusstsein dagegen „sprudelten die ekstatischen Hymnen und verzückten Zeichnungen jener Zeit“ (1961: 135) und Benn „tut sich auf, er gibt sich hin“ (1961: 138).

Immer wieder wird das für Kurella Bedrohliche des Expressionismus in Bildern des Fließens und Strömens gefasst, wobei dies aus der Angst vor Vermischung mit dem gespeist wird, wovon sich der Reiter über den Bodensee unter größten Mühen befreit hat. Deshalb sind es gerade schmutzige, trübe Laugen und Ströme, die da fließen. Schließlich fällt auf, dass Benn als Exponent des Anderen, Auszugrenzenden weiblich konnotiert wird: Er tut sich auf und gibt sich hin.

Das, wogegen sich der Parteisoldat Kurella, sein literarischer Bruder Ohm Heiners und dessen zum Menschen (= Mann) „emanzipierte“ Schwester Katrin Klee im Gegensatz zu Elisabeth Arendt panzern müssen⁸, wogegen sie kämpfen und was sie unbedingt zum Stillstand bringen und eingrenzen müssen⁹, ist die Vermischung mit dem freien, in ständiger Bewegung befindlichen Strömen der Wünsche — bei sich selbst und bei den anderen:

Es ist die Wunschproduktion des Unbewußten, deren Ströme sich auf den ‚organlosen Körper‘ (die noch nicht vergesellschaftete Materie, die ‚Natur‘) ergießen, um ihn dem Fließen der Wünsche gemäß zu produzieren, zu bevölkern, zu verändern. Der Wunsch spaltet und verbindet, Ströme des Wunsches verbinden sich mit anderen Strömen, trennen

⁸ Bei Neutsch gehen die Farben nur dann gegen die Begrenzungen der Linien an, wenn seine Heldin Katrin Klee einen Moment der Verunsicherung erlebt: „Katis Wanderungen waren durch ein Gewitter unterbrochen worden: Sie hatte in der Veranda eine Staffelei aufgebaut und malte den Garten. Es gefiel ihr, daß sie sich nicht mehr [...] an die gestrengen Linien, die der Zeichenstift zog, zu halten brauchte. Die Tuschfarben, die scharfe Begrenzungen nicht mochten und ineinanderflossen, erfüllten auch Kati mit einer seltenen Gelöstheit: Der Regen, den sie auf das Papier zu bannen versuchte, verwischte erst recht die Konturen und unterstrich ihre merkwürdige Stimmung.“ (Neutsch 1964: 55) Diese merkwürdige Stimmung überwindet sie aber schnell, geht nach Schkonau und arbeitet dort am Aufbau der chemischen Industrie mit. Demgegenüber hat Elisabeth Arendt keine Angst vor Aquarell und Farbe, sie ist „[...] verlockt von den reifen Farben unter einem blauen Septemberhimmel; ich malte Aquarelle, in denen ich die naive Buntheit dieser von Menschen planvoll erbauten Landschaft festzuhalten versuchte [...]“ (G 157). In der Bearbeitung von 1969 wurden die Adjektive „naiv“ und „planvoll“ gestrichen (G69: 276).

⁹ Von daher wird auch verständlich, wie sehr der von Roger Garaudy im Kontext der Kafka-Debatte propagierte „Realismus ohne Ufer“ auf den Widerstand der Orthodoxie stoßen musste. Auffällig an dem folgenden Auszug aus dem von Erich Honecker vorgelegten Bericht an die 9. Tagung des ZK der SED ist dabei erneut die Angst vor Vermischung, die aus dem Begriff „Brackwasser“ spricht: „...Einen ‚Realismus ohne Ufer‘; der die sozialistische Ideologie preisgibt und auf dem Brackwasser bürgerlicher Denkart dahintreibt, haben wir stets abgelehnt und lehnen ihn ab ... Wir sollten jeglichem Bestreben entgegenzutreten, unseren Fortschritt auf dem Gebiet der Kultur und Kunst durch Konzessionen an die modernistische Verzerrung der Kunst zu beeinträchtigen.“ Zitiert nach Koch (1974: 243).

sich wieder von ihnen; das Unbewußte ist Fluß und Wunschmaschine, der Mensch ein System von Kupplungen, mit denen er sich in laufende Prozesse ein- und ausschalten kann [...]. In Verbindung der Wunschströme mit den Objekten, Institutionen, den Kontinenten, anderen Körpern entstehen wiederum Wunschmaschinen, die zu funktionieren beginnen, neue Territorien erschließen, Grenzen überschreiten, sich wieder auflösen oder selbst zerstören. Sie produzieren neue Beziehungen, neue Objekte, das Selbst, das menschliche gesellschaftliche Leben: eine Bewegung, die Ziele hat, aber kein Ende [...]. (Theweleit 1995a: 262)

Die fließenden Farben des Lichtbogens vertreten — um auf das Bild von Elisabeth Arendt zurückzukommen — das Strömen der Wunschproduktion, Grenzüberschreitungen und das Erschließen neuer Territorien, eine Bewegung ohne Ende, womit sich der soldatische Mann auf keinen Fall vermischen darf — schließlich sind Farben auch eine Art Schmutz¹⁰. Umso eher kann dabei der Kampf gegen „[v]errückte Farben“ mit einer Künstlerin ausgetragen werden, da — so Theweleit (1995a: 265) die konkrete Form des Kampfes gegen die fließende / maschinelle Produktionskraft des Unbewussten als Kampf gegen die Frauen, als Kampf gegen die weibliche Sexualität geführt wird¹¹. Angesichts der Gefahr einer Vermischung muss sich ein Parteisoldat wie Ohm Heiners durch das Ziehen neuer Grenzen mit Hilfe der Linie sichern. Die Linien der Porträts sind es, die die Künstler am freien Strömen der Wunschproduktion hindern und sie auf der richtigen Linie halten¹².

¹⁰ Vgl. dazu Theweleit (1995a: 401): „Farben scheinen auch eine Art von Schmutz zu sein, wie alles Sichtbare zu Schmutz werden kann — anders als Weiß, die sichtbare Abwesenheit aller Farben, wie Melville im *Moby Dick* sagt; man könnte auch sagen: die unsichtbare Anwesenheit aller Farben; eine saubere Vermischung ...“

¹¹ In *Die Geschwister* wird von Ohm Heiners die Auseinandersetzung mit der Protagonistin dementsprechend über deren Sexualität geführt. Es werden Gerüchte in Umlauf gesetzt, denen zufolge Elisabeth ständig die Männer wechsle. So weiß der Gewerkschaftsfunktionär Jäckel zu berichten: „Er nahm mich beiseite, er sagte: >Sie ist eine intellektuelle Nutte. Sie geht jeden Abend mit einem anderen ins Bett. Sie ist ...<“ Jäckel sah mich an, er sprach jetzt mit Festigkeit: „Das andere wiederhole ich nicht. Solche Ausdrücke sind wir nicht gewöhnt.““ (G 196)

¹² Beim Vergleich mehrerer Texte, in denen gemalt wird, ergibt sich, dass das Anfertigen eines gelungenen Porträts die Funktion eines Initiationsritus erhält, nach dessen Ablegung erst die Künstler als Verbündete der Arbeiterklasse anerkannt werden. In *Menschen an unserer Seite* scheitert der Maler Andrytzki, als er die Traktoristin Lisa malen will. „Hier habe ich versagt“ (Claudius 1971: 14), muss er sich eingestehen. „[I]ch glaub, deine Augen sind nicht richtig“ (Claudius 1971: 46), sieht Lisa als Ursache des Scheiterns. Auch der Maler Voss in *Die Spur der Steine* ist nicht in der Lage, Gesichter zu malen. Katrin Klee hält ihm vor: „Ich wünsche, Sie malten einmal die Gesichter wie die Hände.“ (Neutsch 1964: 542) Als auch der Parteifunktionär Jansen und der Arbeiter Balla von Voss Gesichter verlangen, erwidert dieser: „Gesicht, Gesicht, immer wieder Gesicht ... Du, dein Parteisekretär, Jansen, die Klee. Es ist wie ein Trommelfeuer gegen mich, seit ich auf der Baustelle bin.“ (Neutsch 1964: 593) Auch Nikolaus Sparschuh in *Ankunft im Alltag* kann zunächst kein gelungenes Porträt anfertigen. Die Erklärung des Brigademitglieds Rolf —

Linien finden sich auch in dem Bild der Protagonistin Elisabeth Arendt im Bereich des eigentlichen Porträts. Insbesondere die Grenze, die von „der kräftigen Diagonale von Nacken und Rücken“ gezogen wird, ist derart fest, dass die „immer zarteren Wellenringe[n]“, die von der in die linke untere Ecke verbannten Lichtquelle ausgehen, sie nicht aufbrechen, sondern sich an ihr brechen.

8.2. Das Semiotische und das Symbolische

Wenn die Lichtquelle sich im Rücken des Porträtierten befindet, also nicht von seinem Schweißgerät ausgehen kann, so wird es aus dem Zusammenhang mit diesem herausgelöst, dem eigentlichen Porträt entgegengesetzt. Es lässt sich daher von einem Einbruch fließender Farben in das durch den Kanon vorgeschriebene Sujet des Arbeiterporträts sprechen, auch wenn das Explosionsartige dieses Einbruchs durch das Abklingen der Wucht der Wellenbewegung teilweise wieder zurückgenommen wird. Hinweise auf das Explosive von Farben finden sich schon in *Ankunft im Alltag*, wo Recha, die hier noch als Nikolaus' Muse fungiert, dessen Farben als „bestürzend“ (AA 120) empfindet und ihm vorausagt, er werde in zehn Jahren ein Vulkan sein¹³ (AA 120). Das Fließende der Farben kehrt wieder in *Franziska Linkerhand* in den Bildern Jakobs, die dieser nach Musik malt, z.B. nach *La Mer* von Debussy,

[...] in Farbkreise und Farbwellen übersetzt, Blau, Grau, Grün, sehr schön und sehr unverständlich und auf einmal, wenn er dir die Musik dazu spielt, genau das, was du selbst hinter geschlossenen Lidern gesehen oder doch empfunden hast. (FL 76)

Dieses Angehen des Fließenden gegen eine befestigte Ordnung, das Strömen der Wunschproduktion kann als Einbruch des Semiotischen in das Symbolische gelesen werden, wobei letztere mit Kristeva (1978) als die zwei Modalitäten im Prozeß der Sinngebung verstanden werden sollen. Das Semiotische als die psychosomatische Modalität dieses Prozesses liegt dabei in genetischer Hinsicht dem Symbolischen zugrunde, der Unterwerfung unter das Gesetz des Vaters, wie sie sich für Freud in der Lösung des Ödipuskomplexes vollzieht. Das Semiotische, das in genetischer Hinsicht den Vorgängen der präödipalen Phase entspricht, bildet zum einen die Voraussetzung des Symbolischen, um andererseits ständig gegen es anzugehen. Da im Prozess der Sinngebung das Semiotische als eine Art Rückkehr der Triebfunktionalität in die symbolische Ordnung erscheint, muss es als Negativität definiert werden, die in das thetische Symbo-

„Er hat noch nicht die richtige Beziehung [...]“ (AA 122) — wird von Nikolaus ohne weiteres akzeptiert.

¹³ Diese positive Konnotation der Vulkan-Metapher steht in deutlichem Gegensatz zu deren Gebrauch bei Kurella. Vgl. o. Kap. 8.1.

lische mit seinen Setzungen eingeschleust wird und seine Ordnung verletzt. In und durch das Symbolische führt die poetische Sprache ein, was eben diese Ordnung bearbeitet, durchkreuzt und bedroht. Diese Überschreitung bricht das Thetische auf, zerbröckelt es, überhäuft es mit Leerstellen und faltet so dessen Einzigkeit als Voraussetzung für Sinn und Bedeutung auseinander. In der Textpraxis der poetischen Sprache greifen lexikalische und syntaktische Umbildungen die signifikante Kette an. Die Energieschübe der Triebe lassen sich im melodischen Apparat in Gestalt von Intonation, Rhythmus usw. beobachten¹⁴. Zwischen den Triebstasen stellen sich Verbindungen her, die sich nach Ähnlichkeit oder Opposition als Metonymie und Metapher artikulieren. Der Prozess zerbricht die Totalität des geschauten Objekts und besetzt dessen Fragmente wie Farben, Linien und Formen.

Aufgebrochen wird das monotheistische „Theologische“ des Symbolischen ferner durch die Intertextualität als Überschneidung verschiedener Zeichensysteme, infolgedessen ihre Gegenstände stets pluralisch und aufgesplittert sind. Die Polysemie des intertextuellen Raums wird eröffnet durch Namen, Ziffern, wörtliche Zitate und deren Transformationen. Entsprechungen für den Prozeß der Textpraxis finden sich in den nichtverbalen Künsten wie Musik und Tanz¹⁵, soweit sie gegen die Sinnschranke vorgehen.

8.3. Der Einbruch des Semiotischen in den Texten Brigitte Reimanns

In den früheren veröffentlichten Texten Brigitte Reimanns folgt die narrative Struktur im Gegensatz zu unveröffentlicht gebliebenen Texten wie *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* weitgehend der signifikanten Praxis der Erzählung¹⁶, wie sie im naturalistischen Roman und darüber vermittelt auch im Roman des „sozialistischen Realismus“ nachwirkt, wobei die Sprachstrukturen des Phänotextes¹⁷ kaum durch die Triebladung des Semiotischen durchbrochen werden. Doch finden sich in *Ankunft im Alltag* und in *Die Geschwister* Einbrüche in die „Fabel“ der Erzählung, durch die ein anderer Rhythmus den Text erneut zu

¹⁴ Die Energieschübe der Triebe manifestieren sich ferner — für unsere Analyse aber weniger von Gewicht — im phonematischen Apparat, wo sie in Phonemhäufung und -wiederholung, Reim etc. in Erscheinung treten (Kristeva 1978: 94/95).

¹⁵ Als weitere Kunstgattung muss hier die abstrakte Malerei genannt werden.

¹⁶ Kristeva (1978: 97) nennt vier signifikante Praktiken: die Erzählung, die Metasprache, die Kontemplation und die Textpraxis.

¹⁷ Kristeva (1978: 94ff.) unterscheidet zwischen dem Genotext, der alle semiotischen Vorgänge umschließt, und dem Phänotext, unter den sie diejenige Sprache fasst, die der Kommunikation dient und von der Linguistik als Kompetenz bzw. Performanz bezeichnet wird.

durchsetzen beginnt und so die symbolische Ordnung, das Gesetz des Vaters, aufbricht und durchkreuzt.

In *Ankunft im Alltag* steigt Curt in einer Kneipenszene auf einen Stuhl und singt *Rock Around the Clock*, wobei der Erzähltext — wenn auch noch in Klammern — in den assoziativen Stil verfällt, der dann mit *Franziska Linkerhand* so typisch für Brigitte Reimann wird.

Curt stand auf einem Stuhl, die imaginäre Gitarre im Arm, er sang, seine Schultern zuckten ekstatisch. „Rock around the clock.“ (Bill Haleys unförmiger Schädel, die grotesken Propellerschleifen seiner „Comets“, zweitausend heulende Teenager blockieren die N.-Straße, vergiß doch, was morgen sein wird, Lippenstift-Gekritzeln auf einem weißen Rolls-Royce, Gehirn überschwemmt von synkopisch zerhackten Rhythmen ...) (AA 87)

Deutlich versucht die auktoriale Erzählinstanz¹⁸ aus ihrer Machtposition heraus eine negative Bewertung des Rock 'n' Roll durchzusetzen¹⁹: die Teenager „heulen“, „vergiß doch, was morgen sein wird“, das Gehirn wird von den Rhythmen „überschwemmt“. Das Problem dabei ist aber, dass bei aller Abwehr der Erzähltext von eben diesen „synkopisch zerhackten Rhythmen“ überschwemmt wird, die — wenn auch nur kurzfristig — die Setzungen der symbolischen Ordnung aufbrechen und durchkreuzen, indem sie gerade das, was gebannt und aus dem Text verbannt werden sollte, hinterrücks in diesen einführen. Eine vergleichbare Stelle, an der eine Kette von Assoziationen diesmal die extradiegetisch-homodiegetische Ich-Erzählerin zu etwas hintreibt, wohin sie offensichtlich ursprünglich nicht will, findet sich in *Die Geschwister*. Nachdem sie in einem Treffen bei Kempinski mit dem in den Westen gegangenen älteren Bruder Konrad konsequent die Position der DDR vertreten hat, verlässt Elisabeth das Restaurant, um zu Fuß nach Ostberlin zu gehen. Auf dem von ihr selbst so bezeichneten halbstündigen „Irrgang“ (G 80) führen ihre assoziationshaften Beobachtungen die Protagonistin zusehends in die Irre, was die politische Korrektheit ihrer Beobachtungen betrifft.

Hier war eine Straße, und ich ging die Straße entlang, Augen auf dem Pflaster. Ich hörte die Autos, die schwarze, cremegelbe, verchromte Schnur von Autos, Bremsenschrei und den zwitschernden Laut der Reifen. Ich sah die Füße, die mir entgegenkamen: Füße in Pantoletten, in Sandalen mit einem blinkenden Knopf zwischen den Zehen und einmal,

¹⁸ In bewusster Abweichung von der Terminologie Genettes wird hier von einer auktorialen Erzählinstanz gesprochen, da dadurch eine zentrale Funktion der Erzählstimme in diesem Text auf den Begriff gebracht wird.

¹⁹ Weit widerspruchsfreier gelingt die negative Bewertung des Rock 'n' Roll an anderer Stelle, wenn über Curts Partys berichtet wird: „Während seiner Schulzeit hatte er oft seine Anhänger und Bewunderer nach Haus eingeladen — wohlweislich nur dann, wenn sein Vater auf einer Dienstreise war — und lärmende Gesellschaften veranstaltet, wilde, gliederschlenkende Tanzereien nach Rock- 'n'-Roll-Tonbändern, es gab Wein und Kognak, und noch vor Mitternacht zog sich seine Mutter zurück, nicht vermutend, wie wenig harmlos sich die *Kinder* nach zwölf Uhr amüsierten.“ (AA 78)

schön und befremdlich, ein Paar nackter schmaler Füße mit lilafarbenen Nägeln. Ich dachte, sie sehen aus, als ob die Frau Tehura heißen müßte, und ich versuchte sie mir auszumalen: ihre Hüften wie die Hüften der Venus von Modigliani, ihr Gesicht wie von Gauguin gemalt. Dann vergaß ich sie. Ich wußte nicht, wie ich in unseren Sektor überkommen sollte. (G 79)

Auffällig, wie die nackten Füße mit den lilafarbenen Nägeln gleichzeitig mit der geographischen auch die politische Orientierung der Protagonistin verwirren²⁰, wobei beide im geteilten Berlin nicht voneinander zu trennen sind. Das Aufbrechen der verdrängten Attraktivität einer anderen, individuelleren, bunteren, evtl. weiblicheren, nicht unbedingt westlichen Lebensweise muss unterdrückt werden²¹. Die Behauptung „Dann vergaß ich sie [...]“, die durch den Kontext widerlegt wird, der nichts als die Erinnerung an diese Frau aufbewahrt, zeigt den Druck, mit dem die symbolische Ordnung auf den Einbruch des Semiotischen reagiert.

So wie der durch den Assoziationsstrom ausgelöste Rhythmuswechsel den Phänotext bearbeitet, gleicht er den Farbwellen des Schweißfeuers, die gegen die begrenzende Linie des Meisterporträts angehen. Dementsprechend sind es — wie sich bereits in Ansätzen dem obigen Zitat entnehmen lässt — bei der Wahrnehmung der Westsektoren Farben, die die ideologische Abwehr des Phänotextes in Frage stellen:

Das lautlose Feuerwerk der Reklame sprühte von den Dächern und überschüttete Gesichter und Autokühler und den Asphalt mit seinen blauen und grünen und goldfarbenen Tinten, und auf den Wänden zuckten Flammenzeichen auf und erloschen, und ganz oben, im rötlichen Himmel, hingen fremd und betäubt ein paar Sterne. (G 55/56)²²

²⁰ Julia Hell (1997: 126) verweist darauf, dass in *Ankunft im Alltag* Rechas „Wildheit“, ihr Anderssein wiederholt durch ihre leuchtendroten hochhackigen Schuhe markiert wird, so z.B. in A 40: „[...] Recha, in ihren hochhackigen roten Sandalen, stapfte mühselig durch den knöcheltiefen Sand.“

²¹ Auf die Bedeutung der hier behandelten Passage hat erstmalig Elizabeth Mittman (1995: 269/270) aufmerksam gemacht: „This brief passage, not ideologically motivated like the preceding scene with Konrad, but resulting from it, points toward a barely articulated bundle of conflicting desires beneath the surface, an attraction for the rejected other that cannot be entirely suppressed. [...] It would be overhasty to imply that Reimann secretly longs for the West but won't admit it. I would argue, rather, that, given the explosive content of this section of the narrative — and given the explosive situation in Germany at the time of its writing — what seeps through the cracks is an awareness that black and white distinctions are never so clear [...]. The fantasy of a beautiful, exotic woman disorients both Elisabeth and the reader to the point of literal geographical confusion.“

²² Ein äußerst ambivalentes Verhältnis zum Westen spricht gerade in der Farbwahrnehmung auch aus der frühen Beschreibung des Kurfürstendamms in *Die Denunziantin*: „Eva hatte einen Moment die Augen schließen müssen vor der rauschenden Farbensinfonie in Rot und Grün und Blau und Gold und Blendendweiß — diesem faszinierenden Wirbel der Lichtreklamen, die das Mädchen ‚aus der Provinz‘ ansprangen wie gierige Fabeltiere. [...] Eva war beeindruckt. [...] Sie wäre kein Mädchen gewesen, hätte sie nicht begehrlche

Noch ein zweites Mal führen Assoziationen die Heldin vom rechten Gang der Argumentation ab, auch wenn sie diesmal weit stärker der Kontrolle des väterlichen Wortes unterliegen. Elisabeth assoziiert bei der Erinnerung an ihren Bruder Konrad mit dem Westen zunächst Reklame für Konsumgüter, dann aber vor allem Äußerungen von Antisemitismus. Doch bricht auch in diese politisch korrekte und weitgehend geschlossene Kette am Ende die Erinnerung an die „Pflastersteine einer atembeklemmend normalen Straße“²³ (G 247) ein, auf der der Protagonistin bereits einmal „ein Paar nackter schmaler Füße mit lilafarbenen Nägeln“ entgegengekommen war.

Eines unterscheidet Elisabeth von Rita, der Protagonistin in Christa Wolfs fast gleichzeitig erschienenem Roman *Der geteilte Himmel*: Während Elisabeth — wenn auch nur kurzfristig — vom rechten Weg abkommen darf, es ihr „gleichgültig“ (G 80) ist, dass sie sich im Westen verirrt, hält sich Rita-Rotkäppchen²⁴ auf ihrem Weg nach und durch Westberlin peinlich genau an die (ersatz)elsterlichen Ermahnungen:

Sie wiederholte sich alle Namen von Bahnhöfen und Straßen, die auf ihrem Weg lagen. Was rechts und links von diesem Weg lag, wußte sie nicht und wollte sie nicht wissen. In dieser riesigen, unheimlichen Stadt war ihr eine feine dünne Linie vorgezeichnet. An die mußte sie sich halten. Wich sie von ihr ab, würde es Verwicklungen geben, deren Ende sie sich gar nicht ausdenken konnte. (Wolf 1973: 168)

Die assoziativen, durch Rhythmuswechsel geprägten Einbrüche in den Phänotext in *Ankunft im Alltag* und *Die Geschwister* lassen sich vergleichen mit der die vorgezeichneten „blauen Linien“ der politisch korrekten Fabel „überwuchernden

Augen nach den eleganten Kleidern, Mänteln und Handtaschen gemacht, die da in den lichtüberfluteten Schaufenstern schmeichelten. Nein, das gab es ‚drüben‘ nicht ... Aber da gab es auch nicht an jeder Ecke frierende Zeitungsverkäufer, Studenten unter ihnen, die ihr Studium sich damit verdienten, daß sie hier, heiser von Wind und Frost, die neuesten Mordtaten ausschrien [...], es gab auch nicht jene Damen, die die extravagantesten Moden spazieren tragen konnten, weil ihnen ihr Gewerbe in die schlaffen, bemalten Gesichter geschrieben war.“ (D1: 8/9)

²³ Atembeklemmend ist dabei, als wie normal die Straße im Westen wahrgenommen wird, die sich damit kaum von ähnlichen Straßen im Ostteil der Stadt unterscheidet. Dies steht im Widerspruch zu der Aussage, Elisabeth sei erst nach der Überquerung der Sektorengrenze „zu Haus“ (G 84). Ich lese diese Stelle damit widersprüchlicher als Mittman (1995: 270/271), die schreibt: „In this nightmarish vision, desire has disappeared behind a stream of moral, ideological content that moves in to contain the chaos of the street.“

²⁴ Vom rechten Pfad der Tugend weicht schon Recha in *Ankunft im Alltag* ab, als sie unter deutlicher Anspielung auf das Märchen von Rotkäppchen und dem Wolf (AA 245ff.) mit Curt in den Wald geht, wo der einen Vergewaltigungsversuch unternimmt. Frieda Rösler (1962), Mitglied eines Leseraktivs, kommentiert diese Szene wie folgt: „Außerdem können sich unsere jungen Aktivmitglieder nicht vorstellen, daß ein Mädchen wie Recha sich auf das Abenteuer im Walde einläßt.“

schroffen, ungleichmäßigen Handschrift“, in der Recha „freche kleine Geschichten“ (AA 156) in ihr Tagebuch schreibt.

Während sich in *Die Geschwister* die Wellen des Semiotischen abschwächen und an den Setzungen des Symbolischen brechen, während in *Kinder von Hellas* Helena meint, den Faden der Ariadne gefunden zu haben, „mit dem sie beginnen mußte, um den wirren Knäuel ihrer Gedanken aufzuspulen ...“ (KH 46), ist schließlich in *Franziska Linkerhand* der seiner Schwester so nahe stehende Bruder Wilhelm „Theseus ohne den Faden der Ariadne“ (FL 580).

In weit stärkerem Maße als in den früheren veröffentlichten Texten brechen hier die Assoziationen — oder „Abschweifungen“, wie die Autorin sie selbst nennt²⁵ — in die „Fabel“ ein, die — wenn auch unter größten Mühen — dem Wort des Vaters verhaftet bleibt, durchkreuzen sie, brechen sie auf und zerbröckeln sie²⁶. Wie der Einbruch des semiotischen Assoziationsstroms erfolgt, um Räume zu eröffnen und so die Einzigkeit der Bedeutung auseinanderzufalten, beschreibt die Ich-Erzählerin an einer Stelle selbst, wo die Erinnerungen an die Beziehung zum Geliebten die Wortbedeutungen architektonischer Konzeptionen ausweiten und auflösen:

Daß du dich dennoch einstellst, als Bild, nicht leibhaftig, daran sind die Wörter schuld, Haus, Baum, Brücke, Bürgersteig, Straße, die und andere, ausgestattet mit einer Macht wie das Zauberwort *Sesam*, das einen Fels spaltet, den Berg aufschließt und eine Schatzkammer voller Fäßchen mit Rubinen, und milchweißen Perlenschnüren, die du durch die Finger rieseln läßt, und Seiden und Brokaten, steif von Goldstickerei ... Ich schreibe Baum — anlässlich sachlicher Erwägungen, Durchgrünung von Städten zum Beispiel —, und plötzlich, ohne meine Willkür, öffnet sich ein Erinnerungsraum, Frühling, Abend, Linden, die Allee von alten Linden, die Brücke, damals nur eine Holzbrücke überm Flübchen, der faulige Geruch des Wassers, vermischt mit dem Duft von Lindenblüten, deine Hand auf dem Geländer, der verstümmelte Finger, den ich mit Küssen heilen möchte ... oder: ein Sommertag, der Apfelbaum im gemähten Kornfeld, Roggen, glaube ich, blondes Stroh, dein Motorrad am Wegrand, vom Staub gepudert wie die Blätter des Apfelbaums, wie unsere nackten Füße und das Gras zwischen den Stoppeln, über dem ein winziger grauer Frosch segelt. (FL 380)

Diese „Abschweifungen“ unterlaufen zumeist der in der 1. Person Singular erzählenden Franziska²⁷, wobei sich der Erinnerungsraum über den Beginn der Beziehung zu Ben hinaus in die Kindheit der Protagonistin öffnet. Dabei wird der

²⁵ In einem Brief vom 12.1.1967 schreibt Brigitte Reimann (1984: 260): „„Konzeption‘ und ‚Fabel‘ und der ganze Quatsch sind Erfindungen von Literatur-Eunuchen. Es gibt kein göttliches Gebot, daß ein Roman eine Fabel haben müsse und daß er nicht aus lauter Abschweifungen bestehen dürfe und aus lauter Geschichten, die sich vierhundert Seiten lang damit vergnügen, die *Konzeption* zu durchbrechen.“

²⁶ Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass Wolfgang Emmerich (1994e) seinen Beitrag zu Problemen des Erzählens in der DDR-Literatur der 70er Jahre unter die Überschrift *Der verlorene Faden* stellt.

²⁷ Auf diesen Zusammenhang hat Helen Jones (1998: 388) aufmerksam gemacht.

Assoziationsfluss über das Körpergedächtnis organisiert. So bringt z.B. zu Beginn des zweiten Kapitels (FL 33ff.) der körperliche Schmerz der Menstruation die Ich-Erzählerin auf die — in Gedanken geäußerte Frage — an Ben, ob er jetzt in einem Bett mit ihr schlafen möchte. Das Stichwort Bett löst die Assoziation der Unbehaustheit der Protagonistin aus und damit die Vorstellung einer Wohnung, nach der sie sich sehnt — und auch wieder nicht, weshalb sie danach eine rote Schlafzimmerlampe assoziiert. Dies ist wiederum das Stichwort für die Erinnerung einer Szene in einem Möbelladen, wo ein Ehepaar eine solche „schreckliche Lampe“ (FL 34) für ihr Schlafzimmer — „Das gute Stück für [s]ein kleinbürgerliches Privatbordell“ (FL 34) — wählt. Daraufhin entschuldigt Franziska ihre abschätzigen Äußerungen über ein Arbeiterehepaar mit ihrer depressiven Stimmung während der Menstruation, womit der Erinnerungsstrom schließlich in der Kindheit der Protagonistin, in der Zeit von Kindheit und Adoleszenz vor, während und nach der ersten Regelblutung angelangt ist. Dieser Erinnerungsstrom spaltet den Fels der symbolischen Ordnung und führt — zum Teil hinter dem Rücken und gegen den Willen der Autorin, die noch im Juli 1968 meint, an einem Entwicklungsroman zu schreiben²⁸ — das Semiotische als das Andere in den Text ein. Wie bedrohlich dies in letzter Konsequenz für das Wort des Vaters ist, zeigen der Schreck und der Zwang zur Verdrängung, mit der die Autorin auf ihren eigenen Text reagiert:

Ich denke oft mit Erstaunen, auch Schrecken über das Buch nach: Flucht in die Kindheit, Flucht in Erinnerung, Flucht aus dieser Welt, mit der ich in Wahrheit uneins bin. Das ist mir nun klar geworden, und irgendwann werden es auch die anderen — oder manche — merken, die es lesen. Das kann man doch nicht überlesen. Und die Aktivität, die „schöpferische Unzufriedenheit“ F.s wird vielleicht nur Ausdruck einer Unzufriedenheit und Unrast, die aus tieferen Schichten kommt: nicht auf, sondern gegen diese Gesellschaft gerichtet. Ich weiß nicht. Oder? Ich will es jetzt nicht so genau wissen. (Reimann 1998a: 242)

Das Körpergedächtnis assoziiert und erinnert Erlebnisse, Eindrücke, Gefühle, Stimmungen und schafft so eine „wirkliche[n]“ Welt, „die ich sehen, fühlen, riechen, schmecken kann“²⁹ (FL 357), wobei das Körpergedächtnis in erster Linie vom Geruchssinn geleitet wird. So führt der Kaffeegeruch am Sonntag die Protagonistin in ihre Kindheit (FL 256), über den Geruch eines Benzinfeuerzeugs

²⁸ Siehe dazu den Brief vom 29.7.1968 in Reiman (1984: 279).

²⁹ Auffällig ist, dass hier die Sinneswahrnehmung des Hörens fehlt, die — in der Bedeutung des Auf-jemanden-Hörens — den Zugang zur symbolischen Ordnung herstellt. Weigel (1994: 76) verweist darauf, dass in einer entsprechenden Aufzählung der Sinne in Christa Wolfs *Kassandra* (1983: 121) das Schmecken fehlt: „Was nicht sichtbar, riechbar, hörbar, tastbar ist, ist nicht vorhanden.“ Weigel knüpft daran die Frage, inwieweit das Vergessen des oralen Sinns mit der auffälligen Abwesenheit von Sexualität in Wolfs Texten in Zusammenhang steht.

wird der Geliebte Ben assoziiert, der als Traktorist nach Diesel riecht (FL 416). Auch in *Die Geschwister* löst der Körpergeruch des Bruders Assoziationen an die Kindheit aus:

Er hielt mich an die Brust gepreßt, ich atmete den geliebten Duft, unvergeßlicher Augenblick, in dem die Rast im finsternen Märchenwald, die Wanderung Hand in Hand auf der glühenden Landstraße sich erneuerten ... (G 130)

Diese Erinnerungen an die eigene Kindheit zeigen, dass die Herkunftsfamilie trotz aller gleichzeitigen negativen Konnotation zum transitorischen Ort des Anderen gegenüber der „neuen“ symbolischen Ordnung wird, in die die Protagonistin als Renegatin übergelaufen war (FL 65). Von diesem anderen Ort aus werden Szenen erinnert, die keinen Platz in einer offiziellen Geschichte der DDR finden könnten. In und gegen die Fabel werden Geschehnisse ein- und angeführt wie Vergewaltigungen und Plünderungen durch sowjetische Soldaten, Kosmopolitismus-Kampagne, Relegationen und politische Prozesse nach dem Aufstand in Ungarn 1956, die Fülle von Selbstmorden in Neustadt, das Wachsen von frustriertem Gewaltpotential in dieser Stadt, Parallelen zwischen nationalsozialistischer und sozialistischer Propaganda.

All das, was hier gegen die symbolische Ordnung angeht, ist noch erzählbar, auch wenn es immer wieder auf die Angst der Autorin vor dem Zensor stößt³⁰. Dort, wo das unmittelbare Erzählen an seine Grenzen stößt, sind es Musik, Farben³¹, Intertextualität, Metaphern und Leerstellen³² sowie schließlich die Sprache des Körpers als andere Sprache bzw. Sprache des Anderen, die dem verdrängten Begehren Ausdruck verleihen.

³⁰ Stellvertretend für viele Stellen in Briefen und Tagebüchern seien hier zwei aus Briefen an Christa Wolf angeführt. Am 18.1.1972 schreibt Brigitte Reimann (Reimann / Wolf 1993: 131): „Ach Christa, da quatsche ich von N. und bin in Wirklichkeit ganz verzweifelt und ratlos. Trotzdem und erst recht werde ich mich jetzt auf mein Manus werfen, zu dem ich keine Meinung mehr habe: mal finde ich, es steckt voller Kompromisse, mal bin ich selbst bestürzt über gewisse Szenen, die mir mit Sicherheit gestrichen werden (ihr Fehler: sie sind aus der Wirklichkeit entnommen).“ Am 13.2.1972 heißt es dagegen (Reimann / Wolf 1993: 133): „Ich will dieses Buch zu Ende schreiben; schreckliche Quälerei (immer nur ein paar Zeilen am Tag), teils aus Versagensangst, teils aus Gewissensgründen. Jetzt schreibe ich — fast hätte ich gesagt: ohne Kompromisse. Stimmt aber nicht, die Selbstzensur funktioniert noch.“

³¹ Siehe zur Bedeutung der Farben die Abschnitte 8.1., 8.2. und 8.3.

³² Darauf kann hier nicht ausführlicher eingegangen werden, doch sei zumindest angemerkt, wie häufig bei Brigitte Reimann Sätze und damit Gedanken nicht zu Ende geführt, nicht ausgesprochen werden. Die drei Punkte, die diese Satzabbrüche markieren, werden so typisch für diese Texte. Dass dies der Autorin bewusst ist, geht aus einem Brief an Christa Wolf (Reimann 1993: 136) vom 18.3.1972 hervor: „[...] ich könnte auch nur mit Pünktchen antworten und hoffnungsvoll skeptisch behutsam gemalten Kringeln, Fragezeichen etwa. So viele Pünktchen und Fragezeichen haben sich schon lange nicht mehr in meinem Tagebuch herumgetrieben.“

8.3.1. Musik

Wie sich an *Ankunft im Alltag* zeigen ließ, ist es Musik, durch die die Wunschproduktion des Semiotischen in die symbolische Ordnung eindringt. Dies hatte bereits in aller Naivität für *Kinder von Hellas* gegolten, wo die Lieder Costas' die Panzer der soldatischen Männer und Frauen für einen Moment aufweichen³³ bzw. die Saiten seiner imaginären Gitarre reißen, als der Befehl an die Guerillaeinheit zum Aufbruch in die Ebene und damit zu neuem Kampf ergeht (KH 135).

In *Kinder von Hellas*, *Ankunft im Alltag* und *Die Geschwister* ist die Rolle der Musik äußerst ambivalent. Immer wieder markiert sie abweichendes Verhalten, so auch, wenn Curt die Cole-Porter-Melodie *Don't Fence Me in* (AA 168) singt. Das Abweichende der Musik, das das Semiotische als Negativität in das Symbolische ein- und gegen es anführt, wird in erster Linie auf den Inzest-Geliebten der Protagonistin übertragen und damit einerseits in einem masochistischen Akt negativ konnotiert, wie es sich deutlich an der Stimme des Erzählers ablesen lässt: Curt singt „schrill“ und „verzückt“, um kurz darauf zu schreien (AA 168)³⁴. Andererseits wird die negative Besetzung der Musik im selben Atemzug durch die — allerdings versteckte — besondere Nähe der Protagonistin zu ihrem Inzest-Geliebten wieder in Frage gestellt³⁵, wobei gleichzeitig der Rhythmus der Musik den Text unterwandert.

Entsprechend der negativen Konnotation der Jazzmusik wird Uli in *Die Geschwister* von Joachim Steinbrink abschätzig als Vertreter „unserer Synkopen-Generation“ bezeichnet (G 244), und Elisabeth distanziert sich in einem masochistischen Akt von den Karnevalsfesten ihrer Studienzeit, während gleichzeitig der Text zu swingen beginnt:

³³ „Mawra pula charumena petate ...“ sang der Junge, und seine warme, dunkle, ein wenig heisere Stimme milderte die Strenge in den Zügen der Männer und Frauen; für Minuten vergaßen sie Hunger und Kälte und drohenden Tod, sie schlossen die Augen und streckten die Hände dem lebendigen Feuer entgegen — da konnten sie wieder träumen. Sie wanderten durch weißblühende Orangenhaine in sonnenüberfluteten Tälern, sie pflückten die rosenroten Blüten des Oleanders und schmeckten auf ihren Lippen den süßen Saft reifer Äpfel, und unter den ersten Zypressen lockte das Lied eines Verliebten ...“ (KH 67/68)

³⁴ Gleichzeitig wird das Gewicht der Aussage von „Don't Fence Me in“ dadurch betont, dass diese noch einmal auf Deutsch wiederholt wird: „Curt schrie: ‚Sperrt mich nicht ein!‘“ (AA 168).

³⁵ Die Nähe der Cole-Porter-Melodie zur Autorin und damit das Masochistische der Abgrenzung findet seine Bestätigung in den Memoiren Wolfgang Schreyers (2000: 149), wo dieser „Don't Fence Me in“ als Leitmotiv Brigitte Reimanns in den 50er Jahren erinnert.

Ich dachte an unsere Karnevalsbeste: die dreisten Bilder, betrunkenen Lärm, schwarze Netzstrümpfe, halbnackte Brüste, die dämmerige Bar, Geknutsch in den Ecken, der Klarinettenmann wälzte sich am Boden ... (G 112/113)

Dieser auf der Ebene des Phänotextes vorgenommenen Abgrenzung vom Jazz widerspricht neben dem auf den Genotext verweisenden Rhythmus die an anderer Stelle deutlich artikulierte Vorliebe von Ich-Erzählerin und Bruder für Jazz: „Mein Vater [...] holte für uns aus einer fernen Ecke Europas einen Piano-Boogie und eine rauhe, traurige Mister-Pinetop-Stimme, die einem das Herz umdrehen konnte.“ (G 128/129)

Das äußerst Ambivalente, das das Verhältnis zur Musik in den früheren publizierten Texten Brigitte Reimanns bestimmt, zeugt sowohl von der Kraft des Semiotischen als auch von dem Energieaufwand, mit dem die symbolische Ordnung gegen dessen Einbruch abgesichert werden soll³⁶. Das Masochistische, das darin liegt, dass sich die Protagonistin in diesen Texten von ihrem eigenen Wunschstrom distanzieren, sich gegen ihn panzern muss, entfällt in *Franziska Linkerhand* weitgehend. Hier kann die Protagonistin zu ihren musikalischen Neigungen — und denen ihrer Autorin — stehen, unbehinderter kann das Semiotische über dieses Medium in das Symbolische eindringen.

Bereits in *Ankunft im Alltag* und *Die Geschwister* erwähnten Musikern begegnen wir hier ein zweites Mal, wobei die masochistische negative Bewertung entfällt. Dem „Klarinettenmann“ kommt in *Franziska Linkerhand* auf dem Ball, wo Franziska zum ersten Mal mit ihrem künftigen Geliebten tanzt, eine wichtige Funktion zu. Die Protagonistin folgt dem Blues „heiß, voll leidenschaftlicher Hingabe“ (FL 361):

Die Musiker spielten routiniert, aber leise, bis die betrunkenen Hände und Lippen die Melodie fanden, und dann ließen sie ihn allein weitergehen, die lange einsame Straße, auf der sie ihm nicht zu folgen wagten [...]. Er kämpfte, er quälte sich mit zitternden Knien den Weg hügelan, den Kopf in den Nacken gebogen, als drücke ihn eine Hand nieder, und klagte jedem, der es hören wollte: Mein Haus ist leer, und manchmal scheint mir, die ganze Welt sei leer ... (FL 360/361)

Das Thema der Heimat-, Ziellosigkeit und Leere, das hier durch den Blues artikuliert wird, kehrt leitmotivisch auch in anderen Melodien wieder. So beginnt das dritte Kapitel mit zwei Liedzeilen „I get grasshoppers in my pillow, Baby — huh / I get crickets all in my meal ...“ (FL 42)³⁷, was von der Ich-Erzählerin

³⁶ In ihrer Analyse der frühen Texte Christa Wolfs verweist Julia Hell (1997: 160) wiederholt darauf, dass insbesondere die Singstimme verstanden werden muss „[...] as always carrying the trace of the body, its fantasies, and its desires.“

³⁷ Natürlich sind Lieder außer Melodien stets Texte, wodurch gleichzeitig der Komplex der Intertextualität in Frage steht. Siehe dazu ausführlicher den folgenden Abschnitt 8.3.2.

Franziska übersetzt wird mit „Aber ich, Ben, ich habe noch Heuschrecken im Kopfkissen und kann nicht ruhig schlafen“³⁸.

Erneut klingt dieses Leitmotiv an, als die Protagonistin gegen Ende des 14. Kapitels aus einem Hinterhaus in Berlin Jazzmusik hört, „Modern Jazz mit Thelonius Monk und so“ (FL 600), wobei der Text das Explosionsartige des Einbruchs des Semiotischen beschreibt:

[...] und plötzlich stürzte die kühle, heiße Pianomusik aus dem Lichtquadrat, und ich empfand eine starke Sehnsucht, bei diesen Leuten, Studenten vermutlich, dort oben zu sein, oder mich unlösbar einer Familie, Freunden, einer Landschaft, dem Land verbunden zu fühlen, und ich dachte, was ich je gearbeitet habe, sei dieser Sehnsucht entsprungen, dem Wunsch nach dem Aufgehoben-Sein, das ich noch nicht, das ich noch immer nicht erreicht hatte. (FL 600/601)

Wie dabei das Symbolische bearbeitet wird, zeigt sich daran, dass der vom Phänotext behauptete Wunsch nach Aufgehobensein dadurch in Frage gestellt wird, dass in schnellem Rhythmus der Ort des Aufgehobenseins fortwährend gegen einen anderen ausgetauscht wird und so der semiotische Strom das Ziel mit sich fortreibt³⁹.

Bearbeitung des Symbolischen auch in der *Ballade von Frankie und Jonny*, die einst Djangos Lieblingslied und Liebeslied für Franziska gewesen war und die, gesungen von Bill Ramsey⁴⁰, die Protagonistin erneut bei ihrem Kollegen Jazwauk hört. Dieses Lied, das angeblich von Liebenden handelt, die „[...] sich auf die Liebe verstanden, ‚Sworn to be true to each other, just as true as the stars above ...‘“ (FL 55) endet damit, dass Frankie ihren Geliebten erschießt, „und eines neuen Mannes Gesicht tauchte in der Hölle auf“ (FL 335).

³⁸ Die Bedeutung der Musik generell und insbesondere dieses Liedes für den Text wird auch dadurch unterstrichen, dass die Autorin ihrem Roman einmal — so der Tagebucheintrag vom 27.2.1963 — den Titel *Grillen in meinem Schuh* oder *Heuschrecken in meinen Kissen* geben wollte (Reimann 1997: 300). Zuvor hatte sie am 24.2.1963 den Titel *Singend im Regen* nach der Titelmelodie eines amerikanischen Spielfilms verworfen: „Singend im Regen‘ ist schön, aber Quatsch, weil beziehungslos.“ (Reimann 1997: 299)

³⁹ Eine vergleichbare Reihung findet sich in *Die Geschwister*. In der in der Neuausgabe von 1969 gestrichenen Stelle nennt Elisabeth in einem Atemzug höchst heterogene Gründe, warum sie die Flucht ihres Lieblingsbruders nicht akzeptieren kann: „Und ich will nicht noch einmal erleben, wie ein Bruder mich im Morgengrauen auf den Mund küßt [...] und weggeht, aus meiner Familie, meiner Republik und — unerbitterliche Konsequenz — aus meinem Leben weggeht.“ (G 50)

⁴⁰ Bill Ramsey war bereits in *Ankunft im Alltag* aufgetreten. Doch während sich dort der Erzähler — „Bill Ramsey röchelte“ (AA 182) — sofort von ihm distanzieren muss, gilt diese Distanz nicht mehr im gleichen Maße für Franziska Linkerhand. „Seit zehn Jahren, sagte sie und glaubte es schon selber, hat sie sich nichts so sehr gewünscht wie ein Grammophon und diese Platte und zwei Dutzend weiterer Platten, ohne die sie einfach nicht mehr weiterleben kann.“ (FL 335) Auffällig allerdings auch hier, dass die Erzählstimme sich distanzierend mit den Worten „und glaubte es schon selber“ einmischen muss.

Diese Geschichte hat keine Moral, sang Big Bill zur Gitarre, diese Geschichte hat kein Ende, und sie wird nur erzählt, um dir zu zeigen: in manchen Menschen steckt nichts Gutes ... (FL 335)

Durch das Lied, und nur hier, wird mit einer sonst nicht anzutreffenden Explizitat gesagt — man beachte dabei die Ähnlichkeit der Namen Frankie und Franziska⁴¹ —, dass der Roman kein Ende und kein Ziel haben kann, dass er keine teleologische Entwicklung und damit keine Moral kennt, und dass schließlich die „ganz große Liebe“⁴², von der der Roman zu erzählen scheint, textuelle Maskerade ist. Denn diese „ganz große Liebe“ kann nur die Unterordnung der Protagonistin unter das männliche Subjekt des Begehrens bedeuten. Hat sie „noch Heuschrecken im Kopfkissen“, muss sie sich aus dieser idealen Liebe lösen.

Plötzlich zog sich mein Herz zusammen, als hätte ich unverhofft ein Gesicht hinterm Zugfenster gesehen ... ein Fenster in der Nacht, jenes Gesicht, mein Spiegel, in dem ich die Welt sah, tu, solo tu sang die hohe Frauenstimme, der Zug fährt weiter, ich habe den Zug versäumt, Ben, ich stand auf dem Feldweg und fühlte mich elend vor Heimweh, und ich dachte an meine Träume, die jede Nacht wiederkehren, der Flugplatz, ein Bahnhof, die Stadt hoch oben auf dem Hügel ... man weißt, was solche Träume bedeuten ... (FL 490)

Wo nicht expliziert werden darf, was solche Träume bedeuten, darf der Leser auch nicht den Text des Liedes erfahren, doch hat ihn Brigitte Reimann (1997: 236) am 17.3.1962, wenn auch mit Fehlern, in ihrem Tagebuch notiert:

You, only you, are the cause of my drinking, you have filled my life with sorrow and you are the cause of my despair, your shadow follows me every where, and drives me into hopeless and drinking.

Die Erinnerung der Liebenden an den Anfang ihrer Beziehung leite bereits deren Ende ein, heißt es in einer Abschweifung zur *Nachtwache*⁴³, einem von Franziska gelesenen Roman. Was Annemarie Auer in ihrem Gutachten im Rahmen des „Druckgenehmigungsverfahrens“ für einen „Stilbruch“ und „Unstimmigkeit in der Struktur“⁴⁴ hält, dass nämlich die Schilderung der ersten gemeinsamen

⁴¹ Der Name Jonny wiederum stellt eine enge Beziehung zu Franziskas Geliebten Ben her. Denn einerseits ist der das literarische Alter Ego des dritten Ehemanns der Autorin, den diese Jon nannte. Andererseits gibt Ben seiner literarischen Verkörperung in dem von ihm geschriebenen Text den Namen Jon.

⁴² Brigitte Reimann (1998a: 193). Vgl. dazu auch den Tagebucheintrag Brigitte Reimanns (1998a: 181) vom 27.1.1966: „Heute vor fünf Jahren war der Jon zum erstenmal bei mir, und zum erstenmal haben wir uns geküßt. Und jetzt schreibe ich ein Buch, um »Benjamin« zu preisen und unsere Liebe zueinander ...“

⁴³ *Die Nachtwache* ist der gleichlautende Titel eines Hörspiels von Manfred Bieler. Vgl. Langermann (1998: 161).

⁴⁴ Vgl. dazu den folgenden Auszug auf S. 4 des Gutachtens: „So stehen wir jetzt vor dem Handlungswiderspruch, daß eine sehr tiefe menschliche Enttäuschung zwischen zwei

Liebesnacht in einer Rückblende auf die viertletzte Seite des Romans, direkt vor die Trennung der Heldin von ihrem Geliebten zu stehen kommt, erweist sich bei näherem Hinsehen — und unter dem Eindruck der *Ballade von Frankie und Jonny* und *Tu, solo tu* — als folgerichtig. Nicht um die Erfüllung von Liebe geht es letztlich in diesem Text, sondern um Begehren und Verführung, die dadurch in Gang gehalten werden, dass der Text in seiner Rückblendentechnik die Darstellung der erstmaligen Erfüllung des Begehrens bis unmittelbar vor die Schilderung des Endes der Beziehung aufschiebt, so dass in der Abfolge des Erzählens die Erfüllung den Tod der Liebe zur Folge hat⁴⁵. Damit wird die Bewegung anstelle des Ziels, Begehren und Verführung⁴⁶ anstatt nicht einlösbarer Erfüllung angesichts eines männlichen Subjekts des Begehrens trotz allen Strebens nach Aufgehobensein wesentliches Element der Liebe, oder mit den Worten von Niklas Luhmann (1983: 89):

[...] Die grenzenlose Liebe wird gleichwohl in einer anderen Hinsicht begrenzt, nämlich in der Zeit. Die Liebe endet unvermeidlich, und zwar schneller als die Schönheit, also schneller als die Natur. Ihr Ende ist nicht eingeordnet in den allgemeinen kosmologischen Verfall, sondern durch sie selbst bedingt. Liebe dauert nur kurze Zeit, und ihr Ende kompensiert das Fehlen jeder anderen Grenze. [...] Fast ist die Erfüllung schon das Ende, fast muß man sie fürchten und hinauszuzögern oder zu vermeiden suchen. Als Unbedingtheit verträgt sie keine Repetition. [...] Eben deshalb muß der Widerstand, der Umweg, die Verhinderung geschätzt werden, denn dadurch allein gewinnt die Liebe Dauer. Als Medium dieser Dauer dient das Wort. Worte trennen stärker als Körper, sie machen die Differenz zur Information und zum Anlaß der Fortsetzung der Kommunikation [...] Die Liebe aber existiert nur im ‚noch nicht‘. Der Moment des Glücks und die Ewigkeit des Leids bedingen sich wechselseitig, sind identisch. Nichts wäre abwegiger, als bei Liebe an Ehe zu denken.

Liebenden virulent wird, die überhaupt noch nicht zusammenkamen. Und die letzte Beglückung erster Liebesnacht, die den (nunmehr Fragment bleibenden) Schluß des Romans bildet, steht als Schlußpunkt einer Enttäuschung, die man gar nicht ernst genug nehmen kann. Über diesen Stilbruch, der ja nicht zu übersehen ist, müßte der Kommentar ein Wort verlieren. Doch sollte er nicht überbewertet werden; der Roman ist, über diese Unstimmigkeit in der Struktur hinweg, dennoch ganz verständlich.“

⁴⁵ Der Abschied, den die Erfüllung des sexuellen Begehrens einleitet, wird explizit im Text aufgenommen: „Sie trieben auseinander, unaufhaltsam, Haut von Haut und Haar von Haar, sie lagen nebeneinander, [...] und Franziska sagte: ‚Mach dir nichts draus, Ben‘, und er sagte nein [...].“ (FL 601/602)

⁴⁶ Für Lehnert (1997: 131/132) bedeutet „[...] Verführung [...] eine Spannung, eine Oszillation zwischen verschiedenen Zuständen, und nicht etwas Statisches. Verführung ist die Flüchtigkeit schlechthin, sehr real für die erlebenden Personen, aber unfaßbar und immer in Bewegung, nicht definierbar und kaum zu beschreiben; sie wird unter Umständen durch die Erfüllung, also die Erreichung ihres Ziels, gegenstandslos. So scheint sie der Maskerade verwandt [...].“

8.3.2. Intertextualität

Wo die Monochromie der Setzungen des Phänotextes durch Lieder aufgebrochen und zersplittert wird, bearbeiten nicht nur Rhythmus und Melodie das Symbolische. Stets ist das Lied auch Text, durch den das Wort den Gegenstand, auf den es sich richtet, bereits besprochen vorfindet. Liedzitate sind somit Teil eines textuellen Zusammenspiels. An diesem intertextuellen Gewebe wirken die aus anderen Texten stammenden Aussagen mit, die im Raum des fraglichen Textes einander überlagern und miteinander interferieren (Kristeva 1971: 486). Intertextualität wird zu einem Begriff, der anzeigt, wie ein Text die Geschichte „liest“ und sich in sie hineinstellt (Kristeva 1971: 500), wobei das textuelle Zusammenspiel über literarische Anspielungen, Namenwahl und wörtliche Zitate vermittelt wird.

Das Ziel dieses Abschnitts kann nicht darin bestehen, eine umfassende Analyse intertextueller Bezüge im Werk Brigitte Reimanns vorzulegen. Vielmehr soll im Sinne der Maskerade an einigen Beispielen die Wirkung der Intertextualität als Mittel gegen die Abgeschlossenheit von Texten aufgezeigt werden. Auch bereits an anderer Stelle aufgezeigte intertextuelle Bezüge, wie z.B. zu *Das andere Geschlecht* von de Beauvoir, werden hier nicht noch einmal systematisch zusammengefasst.

Manchmal kommt bei Brigitte Reimann wörtlichen Zitaten und Anspielungen die Funktion von „Kassibern“ zu, die in die Setzungen des Symbolischen eingeschmuggelt werden, um gegen diese anzugehen, ohne sie jedoch ernsthaft in Frage zu stellen. Eher scheint es, als werde dem autoritären Wort des (Ersatz)Vaters die Zunge herausgestreckt, der Zensur ein Schnippchen geschlagen, wenn z.B. Franziska durch ein knappes wörtliches Zitat ihrem kurzzeitigen Geliebten Jakob zu verstehen gibt, sie habe Hemingway gelesen, der insbesondere in den 50er Jahren als Vertreter der sog. „harten Schreibweise“⁴⁷ galt, an der sich die jungen Schriftsteller der DDR auf keinen Fall orientieren sollten:

„Ach Jake, wir hätten so glücklich ... Ja, sagte ich, wär schön gewesen. Zitat.“
„Ich lese bloß die Stierkämpfe.“ (FL 86)

Auch an anderer Stelle wird in *Franziska Linkerhand* ein Kassiber in den Phänotext eingeschleust, wenn wiederholt darauf hingewiesen wird, dass Franziska einem Bauarbeiter den Roman *Germinal* von Zola geliehen hat, der ihr erklärt:

„*Germinal* habe ich schon in der Schule gelesen, aber da war es bloß ein dünnes Heft.“
„Aus sittlichen Gründen — für die Schule haben sie alle unsittlichen Stellen gestrichen.“
„Nicht, daß ich Zola deswegen lese“, sagte er. (FL 419)

Wenn es nicht die „unsittlichen Stellen“ sind, dann muss es die Schilderung der sozialen Verhältnisse in der nordfranzösischen Bergwerksregion sein, was den

⁴⁷ Vgl. zur Auseinandersetzung um die harte Schreibweise Kapitel 4.4.3. dieser Arbeit.

lesenden Bauarbeiter interessiert: Die Brutalität und Trunksucht der Arbeiter, deren Neigung zum Kriminellen als Folgeerscheinung der sozialen Misere; der Versuch, diese Misere in körperlicher Liebe zu vergessen; das unterirdische Gären, das zur Explosion führen muss — all dies liefert Parallelen zu Zuständen, wie sie von Franziska in Neustadt beobachtet werden.

In der Art eines Kassibers werden in *Franziska Linkerhand* auch Anspielungen auf das vom Verlag abgelehnte Fragment *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* in den Text eingeführt. Dem Namen Aristide, den Franziska dem Friedhofsengel gegeben hatte, begegnet der Leser bereits in dieser frühen Erzählung. Diesen Namen wählt ein Bildhauer, ein Freund der Protagonistin, für eine seiner Tonfiguren, „ein Fabeltier, bocksbeinig und bizarr gehört“ (J 15). Auf deren Wunsch schenkt er ihr die Tonfigur, „einen komischen, traurigen kleinen Faun“ (J 15) als Talisman. Wie der das (weibliche? männliche?) Begehren verkörpert, sieht er der Protagonistin Maria ähnlich⁴⁸, wie ihr künftiger Geliebter Joe findet:

„Dann muß ich wohl gehen“, sagt Joe und bleibt sitzen.

Sein Blick begegnet dem traurigen Grinsen des Aristide; behutsam nimmt Joe den bocksbeinigen kleinen Burschen auf.

„Das ist Aristide“, sage ich.

„Er ist bezaubernd“, sagt Joe und dreht das Tonfigürchen zwischen den Fingern, seine Augen leuchten vor Entzücken. „Aristide ist Ihnen ein bißchen ähnlich, Maria ...“

Damals wußte ich noch nicht, was Joe meinte, als er sagte, Aristide sei mir ähnlich, vielleicht hab ich's geahnt — ich war erschrocken: Joe soll Aristide nicht so ansehen ... (J 29)

Auf diesen frühen Text mit seiner Schilderung des Bohemelebens und kritischen Bestandsaufnahme des Verhältnisses von Kunst und Macht in den Anfangsjahren der DDR kommt das später publizierte literarische Werk Brigitte Reimanns auch in einem weiteren Sinne zurück und zeigt so, wie diese Texte die Geschichte lesen und sich in sie hineinstellen. In *Die Geschwister* steht der Text noch ganz unter dem Eindruck der Ablehnung der frühen Erzählung. Elisabeth Arendt sieht und verurteilt ihre eigenen Studien- und Bohemejahre mit den Augen der Partei, vertreten durch ihren Freund Joachim Steinbrink:

Ach, und wie schrumpfte unser ganzer Aufwand in sich zusammen, wie kindisch, hohl und lächerlich erschien er uns, als wir ihn das erstmal unter Joachims Augen zu entfalten versuchten ... (G 67)

Auch *Franziska Linkerhand* kann sich nicht völlig vom Druck des Verbots befreien. Wo sich die Ich-Erzählerin gerne an die Protesthaltung ihrer Studienjahre erinnert, muss ihr die sonst eher mit Regieanweisungen befasste auktoriale

⁴⁸ Die Selbstidentifikation der Protagonistin mit dem Friedhofsengel in *Franziska Linkerhand* war gleich zu Beginn von Kapitel 7 aufgefallen.

Erzählinstanz das Wort entziehen⁴⁹ und ihre angeblich falschen Ansichten in einem längeren belehrenden Kommentar richtig stellen (FL 83/84)⁵⁰.

Angesichts der offeneren Kritik des unveröffentlicht gebliebenen früheren Textes erscheint die — allerdings gebrochene — Gläubigkeit der späteren Prosa auch als Selbstzensur, Verstellung; ein Zug, der der Maskerade bei Brigitte Reimann nie ganz fremd ist. Wohl gerade daher gehört *Rot und Schwarz. Chronik des 19. Jahrhunderts* von Stendhal zu den Werken, die ebenso für Elisabeth (G 9) wie auch für Franziska (FL 110; 111, 253) wichtige Lektüre darstellen. In dem Roman wird Julien Sorel, für den sozialer Aufstieg nur über den Priesterstand möglich ist, in der feindlichen Umgebung der nachnapoleonischen restaurativen Ära zu einem Meister in der Taktik der Verstellung, der eine Art Doppelleben führt und nur in Monologen und Selbstreflexionen seine tatsächlichen Gedanken ausspricht.

Grundlegender als in derartigen auf Zensur und Selbstzensur bezogenen „Kassibern“ wird das Theologische des Symbolischen da angegriffen, wo aus anderen Texten stammende Aussagen die Grundlinien des Entwicklungsromans überlagern, mit ihnen interferieren und sie so zu zersetzen beginnen. Gegen die von diesem geforderte, auf die Grenzüberschreitung folgende endgültige Ankunft der Protagonistin in der neuen Ordnung gehen u.a. die nicht zu übersehenden Parallelen an, die sowohl durch den steinernen Friedhofsengel als auch durch den Namen Ben, den Franziska ihrem Geliebten gibt, zu *Schau heimwärts Engel! Eine Geschichte vom begrabnen Leben* von Thomas Wolfe hergestellt werden⁵¹. Wie Eugene Grant sind auch die Protagonistinnen Brigitte Reimanns Fremde⁵²

⁴⁹ Die Zensur hatte sich hier nicht nur in Gestalt von Selbstzensur in die Erinnerung an die Bohemejahre eingeschaltet. In der Buchausgabe des Verlags Neues Leben wurden noch 1974 einige negative Charakterisierungen des lokalen Kulturleiters gestrichen bzw. abgeschwächt. So fehlt, dieser sei „[...] eine Macht hinter den Doppeltüren der Bezirksleitung, die Aufträge vergeben und zurückziehen konnte“ (FL 84/85; FL74: 82); dessen Charakterisierung als eines „desto unverschämteren Despoten“ (FL 85) wird abgeschwächt in einen „darum halsstarrigen Menschen“ (FL74: 82).

⁵⁰ Siehe hierzu auch Kapitel 7.2.3.1.

⁵¹ Die junge Brigitte Reimann (1997: 186) war sich durchaus der Sprengkraft für die symbolische Ordnung bewusst, die dem Roman von Thomas Wolfe innewohnte, wobei sie sich allerdings umgehend davon distanzieren muss. Am 26.5.1961 notiert sie in ihrem Tagebuch: „Ich weiß noch zu gut, welche Verheerungen Wolfe (der für mich noch immer der größte Schriftsteller unseres Jahrhunderts ist) in jungen Dichtergehirnen anrichten kann.“

⁵² So lautet die einzige Stelle, die Brigitte Reimann in ihrem Exemplar des Romans von Thomas Wolfe (1955: 41) angestrichen hatte: „Er sah sein Leben vor sich wie einen Weg durch düsteren Wald, er wußte, daß er immer einsam sein würde. In diesem kleinen Rundschädel gefangen, in dieses geheimnishaften, pochenden Herz gesperrt, würde sein Leben immer einsame Wege gehen. Verloren! Er verstand, daß die Menschen einander fremd sind; daß keiner je um den anderen weiß; daß wir aus der Haft der mütterlichen Wamme entlassen werden, ohne der Mutter Angesicht zu kennen; daß wir als Fremdlinge an ihre Brust gelegt werden ... daß wir nie aus dem Gefängnis des Wesens ausbrechen

auf der Suche nach sich selbst, nach einem Ende des Hungers nach Ferne und Wissen, und nach dem glückseligen Land⁵³. Wie dieser durch seinen Lieblingsbruder Ben müssen auch sie erfahren, dass es weder das glückselige Land noch ein Ende des Hungers gibt (Wolfe 1998: 710).

Genauso wenig wie für die Reimannschen Heldinnen gibt es für Eugene Grant ein fest umrissenes, abgrenzbares Selbst. Ganz im Sinne der Maskerade tritt an dessen Stelle ein Ensemble von Ichs, die in endlosem Wechsel ineinander übergehen:

Und im Augenblick war der silberne Raum um sie herum bedruckt mit den tausend Formen seiner selbst und Bens. Dort, von der Academy Street her, beobachtete Eugene sich selbst, wie er näher kam; dort vor dem Rathaus marschierte er stelzend vorüber; hier, zwischen dem Rinnstein und den Treppenstufen stand er und bevölkerte die Nacht mit der großen, verlorenen Legion seines Ichs: den tausend Formen, die kamen und vorübergingen, sich in endlosem Wechsel verwoben und verwandelten, und die unabänderlich er selbst waren. (Wolfe 1998: 707)

Wo die Beziehung zwischen Protagonistin und Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders die symbolische Ordnung untergräbt, verweisen auch die über die Namensgebung vermittelten intertextuellen Bezüge auf das Normverletzende dieses Verhältnisses. Wenn im Roman von Thomas Wolfe der Lieblingsbruder des Protagonisten den Namen Ben trägt, betont die Wahl dieses Namens für Franziskas Geliebten das Inzestuöse ihres Verhältnisses. In demselben Sinne hatte bekanntlich bereits die Wahl der Namen Recha und Curt für die Protagonisten in *Ankunft im Alltag* gewirkt⁵⁴.

Das Inzestuöse der Beziehung zum Mann vom Typ Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders macht die Protagonistinnen Brigitte Reimanns zu Aufrührern gegen die auf dem Frauentausch beruhende symbolische Ordnung. Zur Aufrührerin wird auch die sonst so folgsame Heldin in *Die Denunziantin* durch den Namen Evas, die als „schlechte“ Tochter in der biblischen Schöpfungsgeschichte durch ihre sexuelle Verbindung mit Adam gegen das Wort des Vaters protestiert hatte.

Als schlechte Tochter, die auf ein eigenes sexuelles Begehren Anspruch erhebt, wird auch die Protagonistin in *Kinder von Hellas* durch den Namen Helena konnotiert, in Abgrenzung zu ihrer Kontrastfigur Athena, die ihren Namen nach der jungfräulichen Göttin des Krieges erhält, der Kopfgeburt ihres Vaters Zeus.

können, gleichviel, wessen Arm uns umfängt, wessen Mund uns küßt, wessen Herz uns erwärmt. Nie, nie, nie, nie, nie.“

⁵³ Die Parallelen zu dem Roman von Thomas Wolfe gehen bis in die sprachlichen Bilder hinein. So findet sich das Fahren im Zug als Metapher für Heimatlosigkeit bereits in *Schau heimwärts, Engel!*, wo der Geist Bens seinen Bruder fragt, ob er wisse, warum er wegfahre, oder ob er nur ein bisschen mit der Bahn spazierenfahre. Darauf antwortet Eugene: „Nein, Ben, ich weiß nicht, warum ich weggeh. Vielleicht hast du recht. Vielleicht fahr ich wirklich bloß ein bißchen mit der Bahn spazieren.“ (Wolfe 1998: 704)

⁵⁴ Vgl. oben Kapitel 6.2.5.2.

Doch die Rolle Helenas in der griechischen Mythologie ist ambivalent. Weit eher als Vertreterin eines eigenen Begehrens bleibt sie, die zunächst von Theseus geraubt, dann mit Menelaos verheiratet wurde, um anschließend mit Paris nach Troja zu fliehen, Objekt des männlichen Subjekts des Begehrens. In dieser Ambivalenz sehen sich die Protagonistinnen Reimanns, allen voran Franziska Linkerhand, in identifikatorischer Nähe zu literarischen Vorwürfen von Prostituierten, ob sie nun Marguerite oder Olympe aus *Die Kameliendame*⁵⁵ bzw. Esther aus *Glanz und Elend der Kurtisanen* von Balzac (FL 446/447) heißen.

Stets finden sich die Reimannschen Heldinnen an der Schnittstelle zwischen eigenem und fremdem Begehren. Keiner Seite zugehörig, müssen sie Fremde bleiben, ein glückseliges Land kann es für sie nicht geben. Es hilft ihnen nicht, wenn sie sich wie *Die kleine Seejungfrau* in dem Märchen von Andersen, auf das sowohl in *Die Geschwister* (G 9) als auch in *Franziska Linkerhand* (FL 261; 590) Bezug genommen wird, in einer Maskerade dem männlichen Subjekt der Begierde anzuverwandeln trachten. Denn dies kostet Seejungfrau wie Protagonistin die eigene Sprache und bringt ihnen doch nicht die Liebe des Märchenprinzen. Scharf sind die Schnitte, die die Protagonistinnen treffen. „Bei jedem Schritt war ihr zumute, als ginge ihr ein Messer durch den Fuß“ (FL 590), sagt Franziska im Fiebertraum, als sie nach dem Selbstmord von Gertrud schwer erkrankt. So wenig wie die Maskerade der Weiblichkeit bedeutet die Maskerade der Androgynie eine Lösung für die Protagonistinnen. Erotik zwischen ihnen und ihren Geliebten kann wie in C.F. Meyers Novelle nur noch als das Verbotene imaginiert werden, das verdrängt und unterdrückt werden muss. So aber fällt die Erotik mit der Todessehnsucht zusammen. Wenn der Page Gustel Leubelfing seinem / ihrem König die eigene Lesart des Wahlspruchs „Courte et bonne!“ erläutert, den sich später auch Franziska zu eigen macht⁵⁶, könnte das, was als Tod beschrieben wird, ebensogut Orgasmus sein⁵⁷:

Ich wünschte mir alle Strahlen meines Lebens in ein Flammenbündel und in den Raum einer Stunde vereinigt, daß statt einer blöden Dämmerung ein kurzes, aber blendend helles Licht von Glück entstünde, um dann zu löschen wie ein zuckender Blitz. (Meyer 1958: 138/139)

Umgekehrt könnte Todeskampf sein, was in *Franziska Linkerhand* als Orgasmus geschildert wird:

⁵⁵ Siehe Kapitel 7.2.2.

⁵⁶ Einen intertextuellen Verweis auf die Novelle C.F. Meyers enthält auch der Name des Altkommunisten und Chefredakteurs Otto Laubfinger, der Franziskas Artikel in der Bezirkszeitung abdruckt (FL 593ff.). „Laubfinger“ ist die plebejische Version von Leubelfing (Meyer 1958: 134), womit ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen dem Pagen (FL 36) und dem Spanienkämpfer als Ersatzvater etabliert wird.

⁵⁷ Siehe Lehnert (1997: 94/95).

... es war mein Schrei, der ungläubige, in unserer ersten oder zweiten Nacht, wie man es nehmen will, mein gebrochener und ungläubiger Schrei, während ich durch eine Gasse jagte, zwischen südlich erhitzten Mauern, keine Fenster, nur ein schmales Gittertor, im Vorübereilen sehe ich wilde Blumen, Lorbeerbüsche, einen Baum mit granatroten Früchten. (FL 604)

8.3.3. Metaphern aus dem Grenzbereich

Kurz nach der Mitteilung, zumindest in ihrer Arbeit existiere Franziska ungeteilt, wird die Schilderung einer erneuten Begegnung mit ihrem künftigen Geliebten auf einer Baustelle in Neustadt durch folgendes Bild eingeleitet:

Keine Verlegenheit, als sie Trojanowicz wiedersah, auf der Baustelle, bei Sonne, Wind, Sandböen, trockenen Schauern: sie grüßte ihn als Hausherrin. Sie saß in einem Fenster des Restaurants, zwischen den aufgeschlagenen Fensterflügeln, gläsernen Buchseiten, eine weißbedruckt, *Es lebe der 1. Mai*, die andere bemalt, Zaun-Malerei, eine nackte Frau mit gigantischen Brüsten, verrutschtem Nabel, Gelock bis zu ihren Hüften einer archaischen Venus. (FL 387/388)

Die Sprache des Bildes widerspricht der Behauptung der Erzählerin von der ungeteilten Existenz der Heldin als „Hausherrin“ im Bereich der gesellschaftlichen Tätigkeit, u.a. indem sie diese *zwischen* die aufgeschlagenen Fensterflügel platziert, die den Raum deutlich teilen. Dabei markiert den Ort der Protagonistin nicht nur die Grenze der beiden Fensterflügel, sondern auch die zwischen Innen- und Außenraum.

So sehr Elizabeth Mittman (1998: 113) darin zuzustimmen ist, dass es sich hier gerade aufgrund der impliziten Dissonanzen um eins der einprägsamsten Bilder bei Brigitte Reimann handelt, möchte ich ihr da entgegentreten, wo sie die Zeichnung der Venus als Metapher für das eigene sexuelle Begehren der Protagonistin liest⁵⁸. Zwar folgen die Texte auf den Fensterflügeln in ihrer Zweiteilung dem doppelten Wunsch der Protagonistin nach Teilhabe an gesellschaftlicher Macht einerseits, nach einem eigenen sexuellen Begehren andererseits, doch kann es sich dabei nicht um die ungebrochene Wiedergabe dieses Verlangens handeln. Beide Texte tragen eine männliche Handschrift. Zu sehr ist die Inschrift „Es lebe der 1. Mai“ auch zur Handlungszeit Mitte der 1960er Jahre eine abgegriffene

⁵⁸ Vgl. hierzu Mittman (1998: 114): „Wenn die körperliche und sexuelle Züchtigung Franziskas durch die Mutter im Venus-Bild als überwunden dargestellt ist, so nimmt das sinnliche Bild gleichzeitig eine trotzig Qualität an, die über den Kontext der sozialistischen Arbeit hinausgeht. Damit meine ich nicht nur, daß Franziska auch am Arbeitsplatz gegen überkommene Muster der Geschlechterbeziehungen ankämpfen muß: die ungezügelter Sexualität einer Venus läßt sich auch schwer mit den dominanten Werten von (sozialistischer) Disziplin, Rationalität und Parteilichkeit vereinbaren.“

Parole offizieller Propaganda⁵⁹, zu sehr macht die „Zaun-Malerei“ mit ihrer Überbetonung von Brust und ausladenden Hüften einer Venus von Willendorf die Frau zum Objekt männlichen Begehrens, als dass die angebliche Hausherrin Franziska hier ihrem eigenen Begehren begegnen könnte.

Die Dichotomie des Raumes gründet sich nicht auf einen möglichen Widerspruch der Texte auf den beiden Fensterflügeln. Ohne Schwierigkeiten ließen sich diese schließen, die beide auf ihre Art dem männlichen Subjekt des Begehrens Rechnung tragen, wäre da nicht — und hier liegt die eigentliche Dichotomie — die Protagonistin, die sich nicht nur als Hindernis *zwischen* den Flügeln, sondern auch an der Schnittstelle von Geno- und Phänotext befindet. Während letzterer versucht, sie als Hausherrin ungeteilter Existenz in einer Subjektposition in Szene zu setzen⁶⁰, charakterisiert ersterer Franziska durch die Sprache des Bildes als Objekt und Hindernis auf dem Weg des männlichen Subjekts des Begehrens, das von ihm überwunden werden muss.

Die scheinbare *Hausherrenschaft* der Protagonistin wird auch dadurch in Frage gestellt, dass Franziska ihren künftigen Geliebten nicht im Fenster einer Wohnung, sondern eines Restaurants empfängt, dem Ort der Heimatlosen (FL 323; 384; 442) mit seinem „Geruch nach Wartesaal“ (FL 144).

Angesichts des Ortes der Protagonistin an der Grenze bekommt die Gegend, in der sie lebt, metaphorische Bedeutung. Sie ist Niemandsland, „Grenzlandschaft“ (FL 491) nicht nur zu Polen, sondern auch zwischen deutscher Majorität und sorbischer Minorität, zwischen protestantischer Mehrheit bzw. atheistischer Theologie der Staatsgewalt und katholischer Minderheit und ihrem Karneval. Hier hatten vor ihr bereits Recha und Elisabeth gelebt. Auch Helena in *Kinder von Hellas* ist der Ort an der Grenze bekannt. Aufgewachsen am Fluss, der Griechenland von der Türkei trennt, findet sie den Tod an einem Bach, der die Grenze zwischen dem Herrschaftsbereich der Guerilla und dem der Royalisten markiert.

⁵⁹ Vgl. hierzu z.B. den Tagebucheintrag Brigitte Reimanns (1998a: 27/28) an ihrem Wohnort Hoyerswerda vom 3.5.1964: „Am 1. Mai haben wir uns den Festumzug von Jons Fenster aus angesehen. Nachher fiel uns ein, daß es einfach eine Provokation war: das sündige Paar Aug in Aug mit der Parteiprominenz — denn die Tribüne befindet sich direkt gegenüber Jons Fenster, am Rande des scheußlichen Aufmarschplatzes. Von hoch oben, aus dem 7. Stock, sah der Umzug ganz heiter und feierlich und bunt aus: die Bergmannsuniformen, die FDJ-Hemden, Sport-Jerseys, Volkstrachten, die Schalmeien-Kapelle und Fanfarenzüge (die ich noch immer nicht hören mag) — [...] und ich staunte, wie viele Leute schon in unserer Stadt wohnen. Von unten, zu ebener Erde, sieht die Welt sich freilich anders aus: Dieter, der auf der Tribüne gestanden hatte, kam nachher zu uns rauf, um einen Kaffee zu trinken, und erzählte, mit wie mürrischen Mienen die Leute vorbeigelatscht seien.“

⁶⁰ Dass dies nur sehr bedingt gelingt, liegt auch an folgender Charakterisierung, die wenig später von Franziskas Arbeit im Büro gegeben wird: „[...] sie war ihrer Ruderbank entsprungen, dem Reißbrett, den Federstrichen, den Ruderschlägen, die ein schwerfälliges Schiff bewegten, nach vorn oder nur im Kreis?“ (FL 388)

Der Ort an der Grenze, ja die Funktion, selbst Grenze zu sein, wird auch der Mutter der Protagonistin in *Die Geschwister* zugewiesen. Als sich Elisabeth mit ihrem in den Westen geflohenen älteren Bruder in West-Berlin bei Kempinski streitet, heißt es von ihrer Mutter: „Meine Mutter, mit blassem, unglücklichem Gesicht, rührte sich nicht und sagte nichts, sie war unsere Grenze und unsere letzte Gemeinsamkeit.“ (G 76)

Die Metapher von der Mutter als Grenze, die in der Parallelisierung mit „Gemeinsamkeit“ eher zu verbinden als zu trennen scheint, wird dann lesbar, wenn der Double Bind erinnert wird, in dem die Protagonistin und mit ihr die Autorin sowohl dem gesellschaftlichen System in der DDR als auch dem geliebten Bruder verbunden sind. Dieser Double Bind hatte zur Aufspaltung der Bruderfigur in den inzestuös geliebten jüngeren Uli, der „gerettet“ wird, und den älteren Bruder Konrad geführt, der — von der Schwester ungeliebt — die DDR verlässt. Diese Konstruktion, die die Balance zwischen beiden Polen des Double Bind ermöglicht, trägt für einen Moment nicht und bricht in der Metapher auf. Diese lässt auch im Verhältnis zum Spaltprodukt des weitgehend negativ konnotierten Bruders Konrad das Ausmaß an inzestuöser Spannung spüren, dessen Ausleben durch die mütterliche Grenze verhindert wird. Mit den zweideutigen Worten „Ihr seid doch Geschwister ...“ (G 77) und den darauf folgenden, die Bedeutung offen lassenden drei Pünktchen ermahnt die Mutter ihre Tochter zur Zurückhaltung. Überhaupt handelt der Text in diesem Zusammenhang fortwährend unterschwellig von verdrängter Liebe⁶¹. Es muss erst das autoritäre Wort des Vaters dazwischentreten, um das Verbindende der Grenze in eine Demarkationslinie zu verwandeln:

Die alte Ballade, in der ein Vater zwischen sich und seinem Sohn das Tischtuch zerschneidet ... Ich stand auf. Es war vorbei, nicht nur für heute und morgen. Die unselige Grenze zerschnitt das weiße, damasten glänzende Tischtuch — der unsichtbare Schlagbaum, der mitten durch unsere Familie ging. Es war wie in der Nacht auf dem Bahnsteig, mit Gregory, und es war tausendmal schlimmer als mit Gregory. (G 78)

Wie an einigen ausgewählten Beispielen gezeigt werden konnte, finden sich die Protagonistinnen immer wieder in einem Grenzbereich, in dem sie fortwährend oszillieren, mal auf der einen Seite stehend, mal auf der anderen. Ihre innere Zerrissenheit wird über räumliche Relationen erfasst. Dies legt es nahe, zum Verständnis dieser Metaphern die Untersuchungen Jurij M. Lotmans (1973) zur Struktur des künstlerischen Textes wie auch deren kritische Rezeption durch Teresa de Lauretis (1984) heranzuziehen. Für Lotman (1973: 360) lässt sich die Struktur narrativer Texte auf drei Grundelemente zurückführen:

⁶¹ Auf dem Weg zum Treffen mit Konrad muss Elisabeth die Gefühle für ihren Bruder unterdrücken: „Ich hatte jetzt Angst, gerührt zu sein, und ich sagte mir, daß die ganze Legende von Geschwisterliebe und Stimme des Blutes ein mystischer Unsinn sei; ich werde, dachte ich in zornigem Überschwang, einen Überläufer nicht in die Arme schließen, nur weil er zufällig mein Bruder ist.“ (G 62)

[...] 1. ein semantisches Feld, das in zwei komplementäre Untermengen aufgeteilt ist; 2. eine Grenze zwischen diesen Untermengen, die unter normalen Bedingungen impermeabel ist, im vorliegenden Fall jedoch (der sujethaltige Text spricht immer von einem *vorliegenden Fall*) sich für den die Handlung tragenden Helden als permeabel erweist; 3. der die Handlung tragende Held.

Im Verhältnis zum Handlungsträger als ihrem potentiellen Überwinder tritt die Grenze als Hindernis auf, weshalb auch alle Arten von Hindernissen — seien sie anthropomorphisiert oder nicht — im Bereich der Grenze konzentriert sind. Hat der aus dem Ausgangsfeld kommende Handlungsträger die Grenze überwunden, verschmilzt er mit dem semantischen „Antifeld“, wodurch die Bewegung zum Stillstand kommt (Lotman 1973: 361).

In ihrer kritischen Re-Lektüre von Lotman, aber auch der Geschichte abendländischer Texttradition seit dem Ödipus-Mythos und schließlich des Freudschen psychoanalytischen Modells zeigt demgegenüber de Lauretis, dass der Lotmansche Held ein Mann sein muss, da die von ihm in seiner Transformation zum Helden zu überwindende Grenze — wie die Sphinx für Ödipus oder Medusa für Perseus — schon immer weiblich konnotiert bzw. anthropomorphisiert ist:

In this mythical-textual mechanics, then, the hero must be male, regardless of the gender of the text-image, because the obstacle, whatever its personification, is morphologically female and indeed, simply, the womb. The implication here is not inconsequential. For if the work of the mythical structuration is to establish distinctions, the primary distinction on which all others depend is not, say, life and death, but rather sexual difference. In other words, the picture of the world produced in mythical thought since the very beginning of culture would rest, first and foremost, on what we call biology. Opposite pairs such as inside / outside, the raw / the cooked, or life / death appear to be merely derivatives of the fundamental opposition between boundary and passage; and if passage may be in either direction, from inside to outside or vice versa, from life to death or vice versa, nonetheless all these terms are predicated on the *single* feature of the hero who crosses the boundary and penetrates the other space. In so doing the hero, the mythical subject, is constructed as human being and as male; he is the active principle of culture, the establisher of distinction, the creator of differences. Female is what is not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is an element of plot-space, a topos, a resistance, matrix and matter. (Lauretis 1984: 118/119)

Wenn sich *ihre* Geschichte einmal mehr als *seine* erweist, als die Geschichte seines Begehrens, in der ihr lediglich die Funktion eines Hindernisses auf seinem Weg zukommt, stellt sich die Frage, wie sich die Protagonistinnen Brigitte Reimanns vor diesem Hintergrund verhalten können. Wie sollen sie die Hindernisse im Grenzbereich überwinden, wenn sie selber dieses Hindernis sind, das Andere, das der männliche Held zu überwinden hat?

Die einzige Möglichkeit, die der Protagonistin bleibt, ist die Selbstausslöschung, der Tod. Von daher kann sie nicht an der Überwindung der Grenze, an einer Ankunft im Alltag des Antifeldes und damit am Abschluss der Narration interessiert sein. Möglichst lange, ohne Ende womöglich, muss sie bemüht sein, im Grenzbereich zu oszillieren.

Auffällig ist, wie wenig sich bei Brigitte Reimann die räumlichen Relationen in der bildhaften Sprache des Genotextes zur Erfassung einer zweigeteilten Wirklichkeit eignen, die in einem zeitlichen Nacheinander durchmessen werden könnte. Anstelle der Diachronie herrscht Synchronie, anstatt in der Zeit bewegen sich die Protagonistinnen im Raum⁶². Die Grenze der räumlichen Dichotomie oben / unten verläuft durch den Doppelgänger Franziskas, den Körper des gefallenen Friedhofsengels Aristide, die Grenze der Dichotomie links / rechts ebenso wie die von wir / ihr⁶³ durch Franziska, die den Familiennamen Linkerhand trägt, sich aber ihrem Vorgesetzten als rechte Hand empfiehlt. „Ich habe kein Ortsgedächtnis“ (G 79), sagt Elisabeth von sich, die ständig hin und her wechselt zwischen dem eigenen Haus und der Wohnung Joachim Steinbrinks im gegenüberliegenden Haus, zwischen der Heimatstadt und dem Kombinat, zwischen West-Berlin und der DDR.

Um nicht ankommen zu müssen, darf die Protagonistin trotz aller Bewegung dem Ziel nicht näher kommen, es muss einen „Punkt Ypsilon im unvollendeten Blau des Horizonts“ (FL 400) geben, ein Ypsilon, „das immer gleich fern, gleich nah ist“ (FL 400). Auf der Straße als dem Ort derjenigen, die unterwegs sind, findet sich Franziska schon früh, wenn das Ende des Zweiten Weltkriegs und damit der Wechsel im Gesellschaftssystem sie am Kilometerstein 17 antrifft. Unterwegs ist sie aber nicht im Sinne des männlichen Helden im Entwicklungsroman sozialistisch-realistischer Provenienz, der nach der Grenzüberschreitung im Antifeld ankommt, um mit ihm zu verschmelzen, wie es Trojanowicz bezeichnenderweise missversteht⁶⁴.

Er stützte sich auf die Ellenbogen und blickte auf Franziska hinab. „Du weißt nicht, was du tust ... Du bist in einer heilen Welt zu Hause ...“

Nicht zu Hause: unterwegs, sagte Franziska, und er gähnte und klopfte sich auf den Mund, „unterwegs“, wiederholte er, „der abgegriffene belletristische Schwindel, ein Titel für Erbauungsschriften. Sie enttäuschen mich, meine Liebe, wenn Sie nicht mehr anzubieten haben als die Klischees einer heilen, jedenfalls sorgfältig gekitteten Welt.“ (FL 509)

⁶² Vgl. hierzu Mittman (1995: 272): „The unilocality of that master narrative (which is carried over from *Ankunft im Alltag* and which still reverberates loudly in *Franziska Linkerhand*) is undermined by the plurylocality of Franziska and virtually everyone else she meets. [...] Reimann reaches for spatial metaphor in order to describe Franziska's (metaphorical) migrations.“ Im Raum sieht auch Bachtin (1971: 34) den polyphonen Roman Dostoevskijs angesiedelt: „Er sah und dachte seine Welt vor allem im Raum und nicht in der Zeit. [...] Das gesamte, ihm zugängliche Sinn- und Wirklichkeitsmaterial sucht er in der Einheit der Zeit in Form einer dramatischen Gegenüberstellung anzuordnen, sucht es extensiv zu entfalten.“

⁶³ Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 5.

⁶⁴ Dem fällt die Grenzüberschreitung wesentlich leichter als seiner Geliebten: „Wie immer, der Grenzübertritt war vollzogen, Rückkehr wird nicht erwogen, sagte er sich, man ist anderswo heimisch geworden, zufrieden [...]“ (FL 497)

Die Situation der Heldin als einer Fremden, die endlos schwankt zwischen Ankunft und Abfahrt, Identifikation mit der neuen Ordnung und Kritik an ihr, Liebe und Arbeit, Verlangen nach einem eigenen Begehren und Unterordnung unter das männliche Subjekt des Begehrens, Abwendung von der eigenen Familie und Sehnsucht nach ihr, Identifikation mit dem Vater und Warten auf die Anerkennung durch die Mutter, lässt sich auf keinen Fall in einem Verhältnis von These, Antithese und Synthese nach dem Muster des Entwicklungsromans auflösen⁶⁵, auch wenn dies in *Franziska Linkerhand* zum Schluss die Protagonistin behauptet, die sich hier einmal mehr als unzuverlässige Erzählerin erweist⁶⁶. Die Ruhelosigkeit der Protagonistinnen und die Unabgeschlossenheit des Dialogs verweisen auf das Problem der prinzipiellen Unabschließbarkeit des polyphonen Romans. Nicht von ungefähr hat das Olympia-Gemälde, mit dem sich Franziska so identifiziert, keinen Rahmen, der dem Anfang und Ende eines Romans entspricht⁶⁷. In dieser prinzipiellen Unabschließbarkeit⁶⁸ und nicht so sehr in der schweren Krebserkrankung der Autorin liegt der Grund, warum es ihr nicht gelingen wollte, *Franziska Linkerhand* zu einem Abschluss zu führen⁶⁹. „[...] auf jeden Fall provoziert die Autorin [...] das Gefühl, als schreibe sie einen ewigen Roman [...]“, heißt es bereits in einem von Günter Ebert verfassten, auf

⁶⁵ In diesem Sinne schreibt Bachtin (1971: 32) zur Poetik Dostoevskijs: „In jedem Roman stehen viele, dialektisch nicht aufgehobene Bewußtseine einander gegenüber, die nicht zur Einheit eines entstehenden Geistes verschmelzen [...]. Innerhalb des Romans treten die Welten der Helden im Ereignis in Beziehung zueinander, aber diese Beziehungen lassen sich, wie bereits gesagt, in keinem Falle auf das Verhältnis von These, Antithese und Synthese zurückführen.“

⁶⁶ „Es muß, es muß sie geben, die kluge Synthese zwischen Heute und Morgen, zwischen tristem Blockbau und heiter lebendiger Straße, zwischen dem Notwendigen und dem Schönen, und ich bin ihr auf der Spur, hochmütig und ach, wie oft, zaghaft, und eines Tages werde ich sie finden [...]“, heißt es im 15. Kapitel von *Franziska Linkerhand* (FL 603/604). Bereits in Kapitel 5 dieser Arbeit war festgestellt worden, dass dieser Tag genauso wenig näher rücken wird wie der Punkt Ypsilon.

⁶⁷ Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 7.2.2.

⁶⁸ Wolfgang Emmerich (1994e: 61) verweist darauf, dass *Unvollendete Geschichte* der Titel vieler Erzählungen dieser Jahre sein könnte. „Das gilt vor allem für die jetzt in den Vordergrund rückende Literatur von Frauen über Frauen [...], Irmtraud Morgners *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*, Brigitte Reimanns *Franziska Linkerhand*, Gerti Tetzners *Karen W.* und die Anthologie *Blitz aus heiterm Himmel* (alle 1974 erschienen), den Erzählungsband *Lauter Leben* von Helga Schubert (1975) sowie die beiden Dokumentarmontagen von Sarah Kirsch und Maxie Wander [...].“

⁶⁹ Bachtin (1971: 47) zitiert Sklovskij zum Problem des Romanschlusses bei Dostoevskij: „Ich glaube nicht, daß er keine Zeit hatte, weil er zu viele Verträge unterschrieb und selbst den Abschluß seines Werkes hinauszögerte. Solange es vielschichtig und vielstimmig blieb, solange die Menschen in ihm stritten, konnte Verzweiflung darüber, daß keine Lösung gefunden wurde, nicht aufkommen. Das Ende des Romans bedeutete für Dostoevskij den Einsturz eines neuen Babylonischen Turmes.“

den 16.4.1969 datierten Gutachten⁷⁰, das die Kapitel 1—8 des im Entstehen begriffenen Romans behandelt.

Doch das Dreieck in den Texten Brigitte Reimanns bleibt bis zum Schluss Diener zweier Herr(inn)en. Zum einen bildet es den Rahmen, in dem die Protagonistin in unendlicher Bewegung zwischen verschiedenen Positionen oszilliert; in diesem Sinne ist die Bewegung prinzipiell unabschließbar. Zum anderen muss das Dreieck den Entwicklungsroman sozialistisch-realistischer Provenienz transportieren. Es muss bei aller Gegenwehr im Alltag angekommen werden; die Grenze, die die Protagonistin selbst ist, muss überwunden werden. Daher müssen alle Schlüsse in der Prosa der Autorin auf die eine oder andere Weise gewaltsam sein. Sie müssen mit dem (metaphorischen) Tod bzw. der Auslöschung der Protagonistin enden.

Am deutlichsten lässt sich dies an zwei Texten nachvollziehen, den frühen *Kinder von Hellas* und der späten *Franziska Linkerhand*. Da Helena weder ohne ihren Geliebten Costas leben kann, der wegen seines Verrats bereits hingerichtet ist, noch ohne die Partisaneneinheit, von der sie verstoßen wurde, sucht und findet sie den Tod in einer selbstmörderischen Aktion in einer der letzten Schlachten des griechischen Bürgerkriegs. Noch der Ort, wo die Tote gefunden wird, zeugt von deren Schwierigkeit, zu einer Entscheidung zu kommen. Sie liegt „am Rande eines Grabens“ (KH 159), der die Truppen der beiden Bürgerkriegsparteien voneinander trennt. In *Franziska Linkerhand* muss erst die Figur des Yul Brynner eingeführt werden, des neuen Bauführers auf der Kraftwerkbaustelle, damit die Protagonistin durch diesen *deus ex machina* zur Rückkehr nach Neustadt bewegt werden kann; eine Entscheidung, zu der die Titelheldin von sich aus nicht in der Lage ist⁷¹. Als gewaltsam wird dessen Eingriff in ihr Leben auch von Franziska empfunden:

... zum Teufel mit deiner Dialektik, schrei ich, [...] und sei nicht so gottverdammte überzeugt, daß du mein Leben für mich einrichten kannst, mit Gewalt oder mit Gerede. Warum mischst du dich ein, modelst an mir herum, nimmst dir das Recht heraus, für mich zu wählen? (FL 560)

Das Gewaltsame der Entscheidung wird dadurch unterstrichen, dass Franziska der Abschied vom Geliebten als Selbstmord erscheint:

⁷⁰ BRS 109. Günter Ebert war Literaturkritiker und Parteisekretär des Schriftstellerverbands im Bezirk Neubrandenburg. Dem Gutachten kam u.a. für die Vergabe von Stipendien an die inzwischen fast mittellose Autorin Bedeutung zu.

⁷¹ Ich stimme hier mit Jones (1993: 158) überein, die sich zur Funktion Yul Brynners wie folgt äußert: „Yul Brynners main role in the text is therefore to introduce Franziska’s return to Neustadt. In my view it is not so much the late introduction of the character into the novel that makes him seem out of place, as the weakness of his portrayal. His characterisation is based on nothing more than the hero of a standard cowboy film. He is a functional character and as such reminds the reader of the typified figures in Reimann’s less mature work.“

Ein Abschiedsbrief wie nach Vorlage. Wenn du diesen Zettel findest ... Zettel eines Selbstmörders ... und wirklich scheint mir jetzt während des Schreibens, als müßte mein Leben stillstehen in dem Augenblick, wenn ich das Kuvert verschließe [...] ... (FL 603)

Zwar scheint demgegenüber die frühe Erzählung *Katja* nach der Trennung der Titelheldin von ihrem Geliebten Gerd Schröder mit einem Happy End zu schließen, doch verwickelt sich der allwissende Erzähler in merkwürdige Widersprüche. Einerseits weiß er um deren „verwandertes Wesen“ (K 6) und sieht, „daß das Mädchen langsam, aber mit unfehlbarer Sicherheit den Weg“ (K 6) zu dem FDJler Jochen findet. Andererseits weiß der Erzähler von Jochen, „daß er Unsinn redete“ (K 6), als der zu Katja sagte, ganz bestimmt werde alles wieder gut. Auch die Körpersprache der Protagonistin verrät das Gewaltsame der Entscheidung: Die Trennung von ihrem Geliebten reißt zwei Falten in die Stirn Katjas, die nie mehr verschwinden werden. Das Mädchen hat ein „gleichsam erfrorenes Gesicht“ (K 6), und als sie ihrem Exfreund auf der Straße begegnet, bedarf es ihres gesamten Arsenal an preußischer Selbstdisziplin, um nicht zu verraten, wie nahe ihr dieser nach wie vor steht: „Die Augen von Katja wurden eng. Mit dünnem Lächeln neigte sie grüßend den Kopf. Dann ging sie vorüber, sehr aufrecht.“ (K 6)

Gewaltsam ist auch das Ende in *Die Frau am Pranger*, wo sich das Schwanken der Protagonistin nur sehr versteckt bemerkbar macht⁷². Zwar finden hier statt der Heldin die beiden Männer im Dreieck den Tod, doch kehrt Kathrin merkwürdig verwandelt nach ihrer Befreiung aus dem Konzentrationslager in ihr Dorf zurück. War es die Suche nach einem eigenen Begehren gewesen, was sie in der Liebe zu Alexej gegen die bestehenden Verhältnisse hatte protestieren lassen, so ist dies bei ihrer Rückkehr ausgelöscht. Kathrin hat sich zur Jungfrau Maria gewandelt, deren einzige Aufgabe darin besteht, den von ihr geborenen Sohn Alexejs als den neuen Menschen (= Mann) aufzuziehen.

Aber nur indem sie die Rolle der ergebenen Dienerin auf sich nimmt, die ihr zugewiesen ist, gelangt sie zur höchsten Glorie. „Ich bin eine Magd des Herrn.“ Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit kniet die Mutter vor dem Sohn und erkennt aus freien Stücken ihre Unterlegenheit an. Der höchste Sieg der Männlichkeit vollendet sich im Marienkult:

⁷² Nach der Inhaftierung Kathrins wächst das Interesse der Erzählinstanz an deren Ehemann, dem plötzlich ein Wandlungsprozess unterstellt wird. „[...] es rüttelten in dieser Stunde die letzten Worte der Kathrin an allen Grundpfeilern seines gesunden Lebens und seiner trägen Anschauungen. Er hätte das weit von sich schieben mögen: Aus, vorbei, erledigt, jetzt kommt was Neues. Er vermochte es nicht, und er kippte Glas auf Glas von dem scharfen Schnaps, das Bild der Frau auszulöschen; er warf Groschen um Groschen in den Spielautomaten — die dünne Klimpermusik vermochte nicht zu übertönen die geflüsterten Worte der Kathrin: ‚Hast du kein Gewissen mehr, Heinrich? Es ist niemals zu spät — wir haben so viel zu büßen.‘“ (FP 143) Durch diesen Wandlungsprozess beginnt die Einteilung in Gut und Böse zu verschwimmen. Nur der Tod Heinrich Martens verhindert den Fortgang der Wandlung und damit die erneute Ingangsetzung des Schwankens der Protagonistin.

er bedeutet die Rehabilitierung der Frau durch die Vollkommenheit ihrer Niederlage. (Beauvoir 1968: 182)

Einer Auslöschung anderer Art unterliegt die Protagonistin in *Ankunft im Alltag*. Da die Frau das Hindernis ist, das der männliche Held überwinden muss, verschiebt sich gegen Ende der Erzählung entgegen ihrer bisherigen Logik der Fokus von Recha zu Curt. Nach dem Vergewaltigungsversuch ist in den letzten zwei von insgesamt zwölf Kapiteln nur noch von ihm die Rede⁷³. Er und nicht Recha ist derjenige, der die Grenze — einmal mehr einen Fluss⁷⁴ — überwinden und schließlich im Alltag des realen Sozialismus ankommen wird.

Mit einer ähnlichen Verschiebung endet auch *Die Geschwister*. Es ist nicht die zwischen Verlobtem und Bruder oszillierende Protagonistin, die im sozialistischen Alltag ankommt, sondern ihr Bruder Uli. Er ist es, der am Ende den Koffer auspackt. Doch ist dieser genehme Schluss von zwei Seiten Umfang in einer textuellen Maskerade an einen ersten angefügt, der scheinbar mit dem Weggang des Bruders endet:

Er ging durch das Zimmer an mir vorbei und durch die offene Tür, gerade, die Schultern zurückgedrückt wie an jenem Abend in der Bar, als ich ihn bewunderte für seine Sicherheit, mit der er zwischen den Tanzenden hindurchschritt. (G 251)

Nicht auf den zweiten Schluss, sondern auf diesen ersten reagiert die Schwester. Deutlich wird sie dabei zum Hindernis, an dem der Bruder vorbei bzw. durch das er hindurchschreitet. Statt mit Erleichterung zu reagieren, produziert sie daher fortwährend Assoziationen und Gefühle von Verletztheit und Zerrissenheit. So erinnert Elisabeth beim Anblick einer Narbe im Fuß des Bruders, wie sie damals, als der sich mit dem Beil verletzte, „schrie, als sei das Beil mir ins Fleisch gefahren“ (G 250), in ihrem „Inneren zerriß das zarte feste Gewebe“ (G 250). Bis zum Schluss fühlt sich Elisabeth hin- und hergerissen zwischen dem angeblich einzigen Liebsten und dem geliebten Bruder, von dem sie sich betrogen fühlt:

„Mein Liebster, mein Einziger ... Ich fühl mich wie eine betrogene Frau ... Ich hatte kein Recht, ich weiß ... Ich fühl mich, als hätte er mir ein lebendiges Stück Fleisch rausgerissen ...“ (G 251)

⁷³ Dieser plötzliche Fokuswechsel ist nicht nur Elisabeth Mittman (1995: 266), sondern auch Julia Hell (1997: 123/124) aufgefallen, die schreibt: „However, in its last chapters, the novel’s narrative focus shifts radically from Recha’s perspective, which functions as a unifying focal point for the collective narrative, to Curt’s. This sudden shift massively derails the narrative impetus toward a symmetrical, harmonious closure [...]“

⁷⁴ Corna Woda, Schwarzbach, heißt der Ort, an dem der aus Hoyerswerda geflohene Curt aus dem Zug aussteigt, um mit dem Gegenzug zurückzufahren und sich der Brigadeversammlung zu stellen: „Schwarzbach. Es war ihm gleichgültig, wie das Dörfchen hieß, er hatte sich die Station nicht ausgesucht, er dachte nur, er müßte so schnell wie möglich weg von hier, ehe es ihm leid tat, daß er ausgestiegen war.“ (AA 282)

8.3.4. Körpersprache als Sprache des verdrängten Anderen

Wenn die Protagonistin eine Grenze überschreiten muss, die sie selbst ist; wenn sie ihr eigenes Begehren auslöschen muss, damit das männliche Subjekt des Begehrens sich über das Hindernis ihres Körpers hinweg in den Helden transformieren kann, so geht dies nicht spurlos an ihrem Körper vorüber.

Nicht von ungefähr werden die Protagonistinnen in den Texten Brigitte Reimanns — wie auch ihnen nahe stehende weibliche Figuren — immer wieder Opfer sexueller Gewalt⁷⁵. Doch übergehen die Heldinnen dies in preußischer Haltung, wie z.B. Franziska nach der Vergewaltigung durch ihren ersten Ehemann:

... Am nächsten Morgen ging sie zur Arbeit in die Böttchergasse, pünktlich wie immer, proper wie immer, hielt aber den Jackenkragen fest am Halse zu und antwortete nicht, als Reger [...] sie begrüßte, konnte nicht antworten, arbeitete krampfhaft mit Zunge und Lippen und stieß nur rauhe, bellende Laute aus. (FL 116/117)

Wo eigenes Leiden unterdrückt und verdrängt wird, muss dieses — auch in seinen psychosomatischen Manifestationen — von den Protagonistinnen abgespalten und auf ihr nahestehende Handlungsfiguren übertragen werden, deren Verletzungen die Protagonistin weit mehr Empathie entgegenbringt als dem eigenen Schmerz. So, wenn sie sich in Gestalt ihrer Freundin Gertrud (FL 314) oder einer unbekanntes jungen Frau im 13. Kapitel (FL 536ff.) mit den Opfern männlicher sexueller Gewalt identifiziert.

In einer textuellen Maskerade werden in Bezug auf frühere Selbstmordversuche Gertruds und einen möglichen Selbstmordversuch Franziskas die Spuren des Splitting zur gleichen Zeit bloßgelegt und vertuscht, wenn Franziska einerseits Parallelen zu Gertruds Suizidgefährdung von sich weist, andererseits eine offenkundig falsche Geschichte über die Narbe an ihrer Hand erzählt, die einen eigenen Suizidversuch wieder möglich erscheinen lässt⁷⁶.

Als sich das Verlangen der Heldin, Subjekt ihres eigenen Begehrens zu sein, in zunehmendem Maße als uneinlösbar erweist, ist es in einem erneuten Splitting zunächst nicht sie, sondern ihr Bruder Wilhelm, der deutlich durch Krankheit gezeichnet ist. Als der sie nach langer Zeit besucht, erscheint ihr sein Gesicht „fahl und gealtert, mit entzündeten Augen“ (FL 580).

[...] und nach einer Weile [...] sagte er: „Gib mir deine Hand“, und sie streckte die Hand aus, und er umfaßte, umklammerte sie, preßte ihre Finger zusammen mit der verzweifelten Kraft eines Menschen, der Schmerzen leidet und Klagen, einen Schrei ersticken will. (FL 581)

Zeugnis für die Existenz des in preußischer Selbstdisziplin geschaffenen, wenn auch brüchigen Körperpanzers ist dabei, dass die in einem ersten Abspaltungsakt

⁷⁵ Vgl. Kapitel 6.2.5.2. dieser Arbeit.

⁷⁶ Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 7.2.3.2.

auf den Bruder übertragenen Leiden auch noch von diesem unterdrückt werden müssen.

Während die frühen Texte der Autorin weitgehend frei von körperlichen Spuren des Leidens sind, bilden sich spätestens in *Franziska Linkerhand* Risse im Körperpanzer, durch die das Leiden dringen und in Somatisierungen Ausdruck finden kann. Als Objekt des männlichen Blicks geht die Protagonistin unsicher, sie stolpert und stößt sich an Hindernissen; in ihrer Angst vor dem männlichen Subjekt des Begehrens beginnt sie, in Stottern und Stammeln zu verfallen⁷⁷, ein Symptom, das von den Männern in ihrer Umgebung jeweils als schlechte Angewohnheit missverstanden wird⁷⁸:

„Ich habe Angst“, sagte sie, stieß schon mit der Zunge an, hörte schon, wie mühsam sie artikulierte, ein Sprachgebreden, das sie in den letzten Jahren befallen hatte, Stammeln und Stottern, wenn sie aufgeregt war, nicht zu vertuschen und für Reger ein Ärgernis. (FL 99)

Erst der Suizid Gertruds löst den — wenn auch kurzfristigen — Zusammenbruch des Körperpanzers der Protagonistin aus. Der Zeitpunkt der Erkrankung hebt die Nähe zum Motiv der Selbsttötung hervor und lässt als psychosomatische Reaktion sich äußern, was zuvor von der Protagonistin abgespalten und verdrängt worden war. Als für die Dauer der Krankheit das kontrollierende Bewusstsein ausgeschaltet ist⁷⁹, findet das Leiden Franziskas im Fiebertraum seinen Ausdruck auch in der Sprache; in einem Zitat aus dem Andersen'schen Märchen von der kleinen Seejungfrau, das bezeichnenderweise wiederum eine Metapher aus dem Bereich physischen Schmerzes verwendet⁸⁰. Die umgehende Rekonstruktion des Körperpanzers, die Restitution der Zensur über das Unterbewusste, wird dabei durch die Personen in Franziskas Umgebung mitgetragen:

Sie drehte den Kopf zur Wand. „Habe ich etwas gesagt?“
Er [Schafheutlin] zögerte. Frau Bornemann machte ihm Zeichen mit zehn beredten Fingern und schlängelndem Mund. „Einmal ... einmal sagten Sie: Bei jedem Schritt war ihr zumute, als ginge ihr ein Messer durch den Fuß.“
„Sonst nichts?“
„Nichts“, sagte er fest. (FL 590)

In ständig neuen Akten der Selbstkontrolle — „Verzeih mir einen Augenblick der Schwäche“ (FL 603) — versucht die Protagonistin bis zum Schluss die

⁷⁷ Siehe auch die Seiten FL 116/117, 157, 169, 288, 373, 386, 414, 454.

⁷⁸ So sieht Schafheutlin auch das Stottern seines Sohnes: „[...] Neuerdings fängt er an zu stottern ... Nichts als Trotz, eine schlechte Angewohnheit ...“ „Ach. Ja, finden Sie?“ sagte Franziska.“ (FL 288)

⁷⁹ Wie das im Text folgende Zitat zeigt, versucht die Protagonistin nach dem Erwachen aus der Bewusstlosigkeit umgehend wieder die Kontrolle über das Unterbewusste zu erlangen.

⁸⁰ Siehe oben Kapitel 8.3.2.

Erkenntnis zu unterdrücken, wohin gerade diese Selbstdisziplin sie führt. Noch im letzten Kapitel kündigt Franziska die Fortsetzung ihres Kampfes an, doch steht dies in einem unaufhebbaren Widerspruch zu dem letzten Satz, den die todkranke Autorin in ihrer Krankenhauskladde kurz vor ihrem Tod notierte: „Fr. hatte den Zweikampf verloren, noch ehe sie ihn antrat.“ (FL 604)⁸¹

Wenn mithilfe des Körpers — und am extremsten in seiner Auslöschung — etwas zum Ausdruck kommt, was im Medium der Worte nicht artikulierbar ist, so ist damit die Körpersprache als eine Sprache des Anderen noch keineswegs eine andere Sprache, vielmehr ist sie Ausdruck der Unmöglichkeit des Findens einer eigenen Sprache. Schreiben als Therapie, wie es Franziska für ihren Geliebten Ben gehofft hatte⁸², ist so nicht möglich, wie es am Ende aus ihren — schon unklaren — Worten hervorgeht: „[...] hätte ich dir nicht zu jeder zu deinem Buch immer wunders was versprochen für dich und mich ...“ (FL 604)

Das Verdrängte als dasjenige, was sich der Sprache entzieht, kehrt in den psychosomatischen Symptomen der Körpersprache in veränderter Gestalt zurück⁸³. Es ist nur begrenzt entzifferbar, als Ausdruck des Leidens und gleichzeitig der Unmöglichkeit, es zu artikulieren, so wie die Kratzspuren, die Gertrud im Todeskampf an der Küchenwand hinterlässt:

Unterm Fenster, einen Fuß hoch über der Scheuerleiste, war die Wand zerschabt, blasse blaue Kratzer im blauen Anstrich, Linien, Parabeln wie unleserliche Schriftzeichen. Die Spuren deiner Fingernägel, du hast dich gewehrt, gegen wen hast du dich gewehrt? (FL 589)

⁸¹ Man sollte die Bedeutung dieses Satzes nicht damit hinwegzuinterpretieren versuchen, dass hier die eigene hoffnungslose Situation der todkranken Autorin die Feder geführt habe. Denn dieser Satz findet sich bereits früher einmal, und zwar im 8. Kapitel. Als Franziska bemerkt, dass Trojanowicz nicht allein auf dem Ball ist, denkt sie: „Wenn hier ein Match stattgefunden hat, dann habe ich es verloren, schon vor dem Anpfiff.“ (FL 363)

⁸² Siehe hierzu den Schluss des 13. Kapitels: „Wenn du dein Buch schreiben würdest, wenn du jenen anderen, den wir leise bei seinem geliehenen Namen Jon rufen, aus dir herauslösen könntest; dein Herz waschen, wie die Alten sagten; ihm aufbürden, was jetzt auf deinen Schultern lastet, und ihn hinausschicken, dein anderes Ich als Romanfigur ... ich wünschte, ich hoffte für dich und für mich: je weiter er sich entfernt, desto näher rückst du wieder dir selbst.“ Wie sehr die einander widerstreitenden Positionen der Protagonistin im Nebeneinander des polyphonen Romans und nicht im Nacheinander des Entwicklungsromans angeordnet sind, zeigt sich hier daran, dass Franziska zu einem früheren Zeitpunkt bereits diesen Optimismus bezweifelt: „Warte ich noch auf dein Buch, mit Hoffnung für dich, oder fürchte ich nicht schon, lesend durch einen eisigen Landstrich zu irren [...]?“ (FL 534)

⁸³ Vgl. hierzu Weigel (1994: 67).

9. Reprise: Der Text als Maskerade

Zu Beginn des letzten Kapitels war gefragt worden, inwieweit beim literarischen Werk Brigitte Reimanns in Analogie zur Maskerade der Protagonistinnen von einer textuellen Maskerade gesprochen werden könne, in der der jeweilige Text die Erfüllung gesellschaftlicher Vorgaben mimt, um gleichzeitig zu verstehen zu geben, dass wer so gut mimt, ebenso sehr woanders ist.

Die Kenntnis früher, unveröffentlicht gebliebener Fragmente wie *Wenn die Stunde ist, zu sprechen* oder *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* mit ihrer expliziten Kritik an den Verhältnissen in der frühen DDR und ihrer - zumindest für letzteren Text - assoziativ subjektiven Erzählweise lässt die scheinbare Gläubigkeit später geschriebener Erzählungen wie *Ankunft im Alltag* oder *Die Geschwister* als textuelle Maskerade erscheinen, (vor)getragen von einer Erzählerin, die wie Maria, die Protagonistin in *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume*, die Rolle eines kleinen unschuldigen Mädchens mimt, das noch nicht ins Leben hineingerochen hat: Alle Menschen sind letztlich lieb und gut zu ihm, lauter liebe und gute Onkels und Tanten ... (J 6).

Wenn Curt in *Ankunft im Alltag* sich während einer Übernachtung im Hotel vergeblich bemüht, von Recha in ihr Zimmer eingelassen zu werden, erscheint dies als abgeschwächter, Unschuld mimender intertextueller Reflex auf entsprechende Szenen aus *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume*:

Wenn Joe nachts zu mir kommt, muß er an Hendriks Tür vorüber, das sind nur drei oder vier Meter, und der rote Läufer im Korridor dämpft die Schritte, aber mir ist es jede Nacht wie ein Wunder, daß Joe diese drei oder vier Meter schafft und an meine Tür klopft und dabei weiß: Hendrik liegt wach, und er hat ein Gehör wie ein Luchs und hört das Klopfen und hört, wie ich den Schlüssel herumdrehe ... (J 1)¹

¹ Vgl. hierzu die Parallelstelle aus *Ankunft im Alltag*: „Sie schlich auf Zehenspitzen zur Tür und horchte auf den Korridor hinaus, und dann drehte sie den Schlüssel herum. [...] auf einmal bemerkte sie, wie sich die Klinke lautlos auf und ab bewegte. Recha hatte keinen Schritt gehört und erschrak heftig, obgleich sie die ganze Zeit darauf gewartet hatte, daß sich die Klinke bewegen sollte. Curt klopfte, er rief leise: ‚Recha ... Mach doch auf,

Auch wenn Selbstzensur stets ein Bestandteil der Maskerade in den Texten Brigitte Reimanns ist, wäre es falsch, wollte man diese darauf reduzieren. Letztlich geht es stets um mehr als das mehr oder weniger gehorsame Umsetzen von Zensur in Selbstzensur. Der Konflikt brach von innen aus. Es war ein vielschichtiger und zerreiender Konflikt, der sich nicht im politischen Gegensatz zwischen Anforderungen der neuen Ordnung und abweichender Position der Autorin erschöpft. Gegenüber einem Konzept von Maskerade, das diese als das wahre Gesicht verhüllend sieht, soll festgehalten werden an einer Definition von Maskerade als bildhaftem Zeichen von brüchiger Identität und Double Binds widersprüchlicher Identifikationen. Wo ein Text wie *Joe und das Mädchen auf der Lotosblume* deutliche Kritik an den herrschenden gesellschaftlichen und damit nicht zuletzt Geschlechterverhältnissen artikuliert, liefert er gleichzeitig eine Erklärung, warum sich Protagonistin und Autorin letztlich doch vom autoritären Wort des Vaters überreden lassen. Als Frauen sehen sie sich stets mit dem Blick des männlichen Subjekts des Begehrens, dem sie keine Subjektposition, keine eigene Sprache entgegenzusetzen haben:

[...] wenn all die Leute nun recht hätten, die uns ästhetische Rezepte geben? Ich hab ja gar keine Ahnung von Theorie, ich muß das schlucken, was man mir in Zeitungen oder Büchern serviert, ich hab keine Argumente dagegen, wenn mir was nicht passt, und ich suche und suche ... (J 14)

Was als Frage, als Zweifel notiert wurde, musste beschämt wieder gelöscht werden, doch sind die Spuren der Zweifel wie die Gegenargumente in jeden der Texte eingeschrieben und dort wieder auffindbar. Jede Erzählung der Autorin - und das gilt auch für die frühen veröffentlichten Texte wie *Die Frau am Pranger* oder *Kinder von Hellas* - ist bereits auf der Makroebene der Dreierkonstellation Absorption verschiedener, einander überlagernder und widersprechender Texte, die untereinander in einem fortwährenden, unentschiedenen und daher un abgeschlossenen Dialog stehen. Einerseits ist jeder Text bemüht, den Anforderungen des realsozialistischen Entwicklungsromans zu folgen und seine Protagonist(inn)en in der Bindung an den Mann vom Typus Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters im Antifeld der neuen Ordnung ankommen zu lassen. Gleichzeitig ist jeder Prosatext Brigitte Reimanns Transformation des sozialistisch-realistischen Textes, indem er stets den Widerstand belegt, den die Protagonistinnen, die sich immer wieder als Hindernis auf dem Weg ihrer männlichen Gegenspieler erfahren müssen, der Grenzüberschreitung und damit einer männlichen, auf dem Frauentausch beruhenden Ökonomie entgegenzusetzen, wenn sie sich während ihres fortgesetzten Schwankens in inzestuöser Beziehung auch an den Mann vom

Recha.‘ [...] Sie biß die Zähne aufeinander und antwortete nicht mehr [...]. Nach einer qualvoll langen Zeit bewegte sich die Klinke nicht mehr, Curt war gegangen.“ (AA 179/180) Dabei geben Formulierungen wie „daß sich die Klinke bewegen sollte“ und von der „qualvoll langen Zeit“ zu verstehen, dass Rechas Verhältnis zu Curts sexuellem Begehren weit ambivalenter ist, als der Text zunächst nahelegt.

Typus Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders binden, der sie davor bewahren soll, zum Tauschobjekt in einem Kommunikationsprozess unter Männern zu werden.

Die Prosa Brigitte Reimanns permutiert auch darin den sozialistisch realistischen Text, dass dessen trianguläre Konstellation nicht zuletzt auf das in der Adoleszenz wiederbelebte ödipale Dreieck des Mädchens zurückgeht, das in unendlicher Bewegung zwischen fortwährender präödipler Mutterbindung, Ablösung von der Mutter und Hinwendung zum Vater sowie erneuter Suche nach der Mutter oszilliert.

An der Einführung von Ambivalenz in die Setzungen des Thetischen arbeiten auch die Einbrüche des Genotextes in den Phänotext. Neben den intertextuellen Interferenzen sind es die „Abschweifungen“, Rhythmuswechsel, Melodien, Farben und Metaphern, die den Entwicklungsroman der Protagonistinnen unterwandern und aufbrechen und so deren Ankunft im Antifeld der neuen Ordnung in Frage stellen.

Die poetische Sprache Brigitte Reimanns kann nur als mehrfach gebrochene, polyphone gelesen werden. Deren Sinne lassen sich nicht im Nacheinander der Diachronie, sondern nur in der Liminalität, der Vielfalt der Synchronie, im Nebeneinander widersprüchlicher Positionen erfassen². So wenig es den Protagonistinnen und ihrer Autorin gelingt, das fremde Wort des (Ersatz)Vaters trotz allen Bemühens zum innerlich überzeugenden Wort werden zu lassen, so wenig gelingt es ihnen, sich von dessen Einfluss zu befreien.

Als monologisierend erwiesen sich demgegenüber Lesarten wie die der offiziellen Rezeption in der DDR, die Protagonistinnen wie Autorin in einem fortwährenden Entwicklungsroman stets aufs Neue im realsozialistischen Alltag ankommen ließen. Als unhaltbar erwiesen sich aber auch Lesarten, die im Rahmen eines feministischen Entwicklungsromans die Emanzipation einer genuinen Stimme der Autorin wahrnehmen, die sich allmählich aus dem offiziellen Diskurs herauslöst.

Am ehesten lässt sich die poetische Sprache Brigitte Reimanns in ihrer Vielstimmigkeit und Gebrochenheit als textuelle Maskerade fassen, die sich im Nicht-mehr und Noch-nicht, dem Weder-noch und Sowohl-als-auch der fortgesetzten Bewegung ohne Ziel konstituiert, wobei stets Mehreres gemeint ist, ohne dass hinter der Maskerade ein „eigentlicher“ Sinn auffindbar wäre. Wo jedes Anhalten des Pendels der oszillierenden Bewegung der Protagonistin nur

² Siehe auch Irigaray (1979: 216): „Mehreres auf einmal zu sagen, hat man uns weder gelehrt, noch erlaubt. Das ist kein korrektes Reden. Sicher, wir könnten - wir sollten? - irgendeine ‚Wahrheit‘ enthüllen, indem wir damit gleichzeitig eine andere fühlen, zurückhalten, verschweigen. Ihre Kehrseite? Ihre Ergänzung? Ihr Überrest? würden verborgen bleiben. Geheim. Außen und innen brauchen wir nicht gleich zu sein. Das entspricht nicht ihrem Begehren. Verschleiern, entschleiern, ist es nicht das, was sie interessiert? Was sie beschäftigt? Immer den gleichen Eingriff wiederholend. Jedesmal. Mit jeder.“

deren endgültige Unterordnung unter das männliche Subjekt des Begehrens bedeuten würde, kann der unmögliche Ort des Weiblichen³ als des Anderen nur in der Ubiquität liegen, der ständigen Bewegung der Maskerade von etwas fort und zu etwas anderem hin. Weder gibt es für die Protagonistinnen Brigitte Reimanns eine *Ankunft im Alltag*, noch bleiben sie *Draußen vor der Tür*, vielmehr finden sie sich immer wieder auf der Schwelle, an der Grenze.

Die Identität der literarischen Produktion Brigitte Reimanns liegt in ihrer Unabgeschlossenheit und Ambivalenz begründet, was eine teleologische Ausrichtung ausschließt oder, mit den Worten der *Ballade von Frankie und Jonny*: „Diese Geschichte hat keine Moral, [...] diese Geschichte hat kein Ende [...] ...“ (FL 335) In ihrem ständigen Wechsel zwischen verschiedenen Positionen, zwischen „Fabel“ und „Abschweifung“ lässt sich die Prosa Brigitte Reimanns charakterisieren mit dem Eindruck, den Franziskas Sprache bei ihrem Vorgesetzten Schafheutlin hinterlässt,

[...] wie Franziskas Stimmungen wechselten, ihre Gedanken von einem Punkt zum anderen sprangen, unlogisch, fand Schafheutlin, der die Linie zwischen zwei Punkten nicht verfolgen konnte, die blitzschnell aneinander gereihten Bilder und Eindrücke. Er tappte nach einem Iltis, dessen Fell und Zähne aufglänzten und erloschen, er verlor die Spur und drehte sich schwerfällig, genarrt in einer Zone von spritzendem Halblight. (FL 409/410)

Diese Beschreibung der Sprache der Protagonistin scheint in frappierender Weise der Charakterisierung weiblicher Sprache durch Irigaray (1979: 28) zu entsprechen:

„Sie“ ist in sich selbst unbestimmt und unendlich anders. Zweifellos kommt es daher, daß man sie launenhaft, unbegreiflich, kapriziös ... nennt. Ohne soweit zu gehen, ihre Sprache (langage) anzuführen, von der „sie“ in alle Richtungen (sens) aufbricht, ohne daß „er“ hier die Kohärenz irgendeines Sinnes (sens) markiert. Widersprüchliche Reden, ein wenig verrückt für die Logik der Vernunft, unhörbar für den, der sie durch immer schon fertige Raster, mit einem schon immer vorgefertigten Code hört.

Bei aller Übereinstimmung in der Beschreibung passt die bei Irigaray hinter dem Konzept einer weiblichen Sprache stehende Vorstellung einer essentiellen Weiblichkeit jenseits aller Verkleidungen, wobei das Weibliche letztlich wieder auf den biologischen Unterschied zurückgeführt wird, nur schlecht zu dem hier vertretenen Konzept der Maskerade, hinter der kein authentisches Selbst auffindbar ist⁴.

³ Vgl. Irigaray (1979: 70), die ihr Buch *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* wie folgt charakterisiert: „Streng genommen gibt es in ‚Speculum‘ keinen Anfang und kein Ende. Die Architektonik des Textes, der Texte bringt jene Linearität eines Vorhabens, jene Teleologie des Diskurses, in welchen es für das ‚Weibliche‘ keinen möglichen Ort gibt, es sei denn den traditionellen des Verdrängten, des Zensurierten, aus der Fassung.“

⁴ Lehnert (1994: 337) fragt, wie und wo jenseits aller kulturellen Determiniertheit und jenseits aller Masken und Verkleidungen das von Irigaray postulierte essentiell Weibliche aufgefunden werden könne. „Wie ist die Setzung eines essentiellen, nur im Denken

Wenn die Protagonistinnen Brigitte Reimanns in der Wiederbelebung des ödipalen Konflikts in endloser Bewegung zwischen den Männern vom Typ Ersatzvater bzw. Sohn des Ersatzvaters und Bruder bzw. Doppelgänger des Bruders, damit aber gleichzeitig zwischen Vater und Mutter oszillieren, erweisen sich diese Frauenfiguren stets aufs Neue als Hysterikerinnen, wie Kohon (1986: 363) feststellt:

I think that in the development of the Oedipal drama of the women there is a hysterical stage, in which the subject — caught up in her need to change object from mother to father — can get ‚fixed‘, unable to make the necessary choice.

Hysterikerinnen sind die Protagonistinnen auch da, wo sie Anspruch auf den Phallus erheben, ihr eigenes Begehren aber aus Angst vor der Vergeltung des Vaters — und der Mutter — maskieren, indem sie sich besonders „weiblich“ verhalten, d.h. so wie das männliche Subjekt des Begehrens sie zu sehen wünscht, wodurch sie sich immer wieder mit dem Blick des Mannes sehen und bewerten. Damit aber werden Weiblichkeit und Maskerade eins, wie auf der anderen Seite auch Maskerade und Hysterie⁵.

In diesem Sinne sieht Juliet Mitchell (1984) die Sprache von Prosaistinnen als „Diskurs der Hysterikerin“. Mitchell (1984: 289) übernimmt damit einen von Kristeva geprägten Begriff, den sie im Gegensatz zu dieser nicht kritisch gegen die Texte von Schriftstellerinnen wendet. Eine Autorin wie Brigitte Reimann, für die es keinen eigenen Ort in einem patriarchalen Diskurs geben kann, muss

erfaßbaren, aber nie verifizierbaren oder falsifizierbaren Unterschiedes per Dekret zu rechtfertigen? Ist nicht die männliche Identität möglicherweise in einer rein kulturellen Welt ebenso ‚entfremdet‘ wie die weibliche, wenn auch vielleicht auf einer anderen Stufe? Ihre Kritik an der kulturellen Prägung, die als Natur ausgegeben werde, ließe sich gegen Irigarays eigene Texte wenden.“

⁵ Der Zusammenhang zwischen Maskerade und Hysterie und damit die Frage, mit wessen Augen man bzw. frau sich sieht, stellt sich Slavoj Žižek (1989: 106) wie folgt dar: „Which gaze is considered when the subject identifies himself with a certain image? This gap between the way I see myself and the point from which I am being observed to appear likeable to myself is crucial for grasping hysteria [...] - for so-called hysterical theatre: when we take the hysterical woman in the act of such a theatrical outburst, it is of course clear that she is doing this to offer herself to the Other as the Object of its desire, but concrete analysis has to discover who - which subject - embodies for her the Other. Behind an extremely ‚feminine‘ imaginary figure, we can thus generally discover some kind of masculine, paternal identification: she is enacting fragile femininity, but on the symbolic level she is in fact identified with the paternal gaze, to which she wants to appear likeable.“ Die Verbindungslinie von Maskerade zu Hysterie zieht Žižek (2001) auch gerade im Fall Brigitte Reimanns, allerdings gemünzt auf deren Tagebücher: „Kurzum, Reimanns Tagebücher sind der beste Beweis für Lacans These, dass es sich bei weiblicher Hysterie keineswegs um eine trügerische Maske, sondern ganz im Gegenteil um eine Position subjektiver Authentizität handelt. Doch der Preis für ein derart intensives Leben ist, natürlich, ein früher Tod.“

zwangsläufig Hysterikerin sein⁶, wobei Hysterie die gleichzeitige Annahme und Ablehnung der Organisation der Sexualität in einer phallogozentrischen Welt bedeutet:

It is simultaneously what a woman can do both to be feminine and to refuse femininity, within patriarchal discourse. And I think that is exactly what the novel is; I do not believe there is such a thing as female writing, a ‚woman’s voice‘. There is the hysteric’s voice which is *the woman’s masculine language* (one has to speak ‚masculinely‘ in a phallogocentric world) talking about feminine experience. It’s both simultaneously the woman novelist’s refusal of the woman’s world - she is, after all, a novelist - and her construction from within a masculine world of that woman’s world. It touches on both. (Mitchell 1984: 290)

⁶ Als Diskurs der Hysterikerin wird die literarische Produktion Brigitte Reimanns auch von Cheryl Dueck (1997) gesehen.

10. Verzeichnis der Siglen

- AA Reimann, Brigitte: Ankunft im Alltag. Berlin: Verlag Neues Leben, 1961.
- D1 Reimann, Brigitte: Die Denunziantin. Kapitel 1-2. 38 Seiten. Typoskript. 1952. BRS 861.
- D2 Reimann, Brigitte: Die Denunziantin. Kapitel 1-9 + „Ausklang“. 207 Seiten. Typoskript. Handschriftlicher Eintrag: „1. Fassung (noch nicht überarbeitet)“. BRS 861.
- D3 Reimann, Brigitte: Die Denunziantin. Kapitel 4-12. S. 109-207. Typoskript. BRS 861.
- D4 Reimann, Brigitte: Die Denunziantin. Kapitel 1-4 (teilweise). 90 Seiten. Typoskript. BRS 861.
- D5 Reimann, Brigitte: Die Denunziantin. Kapitel 1-4. 109 Seiten. Typoskript. BRS 861.
- D6 Reimann, Brigitte: Die Denunziantin. Kapitel 1-12. 267 Seiten (S. 80-98 fehlen). Typoskript. BRS 861.
- FL Reimann, Brigitte: Franziska Linkerhand. Roman. Ungekürzte Neuausgabe. Berlin: Aufbau-Verlag, 1998.
- FL74 Reimann, Brigitte: Franziska Linkerhand. Roman. Berlin: Verlag Neues Leben, 1974.
- FP Reimann, Brigitte: Die Frau am Pranger. Erzählung. Berlin: Verlag Neues Leben, 1956.
- FP62 Reimann, Brigitte: Die Frau am Pranger. Erzählung. 4., überarbeitete Auflage. Berlin: Verlag Neues Leben, 1962.
- G Reimann, Brigitte: Die Geschwister. Erzählung. Berlin: Aufbau-Verlag, 1963.
- G69 Reimann, Brigitte: Die Geschwister. In: Dies.: Die Frau am Pranger. Das Geständnis. Die Geschwister. Drei Erzählungen. Berlin: Verlag Neues Leben, 1983². S. 189-331.
- Gst Reimann, Brigitte: Das Geständnis. Erzählung. Berlin: Aufbau-Verlag, 1960.
- J Reimann, Brigitte: Joe und das Mädchen auf der Lotosblume. Kleiner Roman. 65 Seiten. Typoskript. 1957. BRS 437.
- K Reimann, Brigitte: Katja. Eine Liebesgeschichte aus unseren Tagen. In: Volksstimme vom 17., 18., 19., 20., 21., 22.8.1953.

-
- KH Reimann, Brigitte: Kinder von Hellas. Berlin: Verlag des Ministeriums für nationale Verteidigung, 1956.
- L Reimann, Brigitte: Der Legionär. In: Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren im Bezirk Magdeburg (Hrsg.): Der Legionär. Erster Magdeburger Lesebogen. Magdeburg 1955. S. 1-7.
- St Reimann, Brigitte: Wenn die Stunde ist, zu sprechen. Kapitel 1-6. 56 Seiten. Typoskript. 1956. BRS 861.
- T Reimann, Brigitte: Franziska Linkerhand. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen der Verfasserin. BRS 860.
- ZschG Reimann, Brigitte: Zwei schreiben eine Geschichte. Eine Skizze. In: Volksstimme. Beilage Nr. 14 (Unterhaltung für das Wochenende) vom 16.4.1955. S. 1-2.

11. Verzeichnis der Abkürzungen

- ABF Arbeiter- und Bauernfakultät
 AGI Akte Gesellschaftlicher Informant
 ASt Außenstelle
 BArch Bundesarchiv
 BRS Brigitte-Reimann-Sammlung im Literaturzentrum Neubrandenburg
 BStU Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik
 DR Drucksache
 FDJ Freie Deutsche Jugend
 GI Gesellschaftlicher Informant
 KPD Kommunistische Partei Deutschlands
 KPdSU Kommunistische Partei der Sowjetunion
 KPdSU(B) Kommunistische Partei der Sowjetunion (Bolschewiki)
 NBI Neue Berliner Illustrierte
 SBZ Sowjetische Besatzungszone
 SED Sozialistische Einheitspartei Deutschlands

12. Literaturverzeichnis

12.1. Werke Brigitte Reimanns

12.1.1. Veröffentlichte literarische Texte

- Reimann, Brigitte (1953): Katja. Eine Liebesgeschichte aus unseren Tagen. In: Volksstimme vom 17., 18., 19., 20., 21., 22. 8. 1953.
- (1955a): Der Legionär. In: Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren im Bezirk Magdeburg (Hrsg.): Der Legionär. Erster Magdeburger Lesebogen. Magdeburg. S. 1-7.
 - (1955b): Zwei schreiben eine Geschichte. Eine Skizze. In: Volksstimme. Beilage Nr. 14 (Unterhaltung für das Wochenende) vom 16. 4. 1955. S. 1-2.
 - (1956a): Die Frau am Pranger. Erzählung. Berlin: Verlag Neues Leben.
 - (1956b): Kinder von Hellas. Berlin: Verlag des Ministeriums für nationale Verteidigung.
 - (1960): Das Geständnis. Erzählung. (= die Reihe 35). Berlin: Aufbau-Verlag.
 - (1961): Ankunft im Alltag. Berlin: Verlag Neues Leben.
 - (1962a): Die Frau am Pranger. Erzählung. 4., überarbeitete Auflage. Berlin: Verlag Neues Leben.
 - (1963a): Im Kombinat. In: Neue Deutsche Literatur. 11. Jg, H. 1. S. 19-47.
 - (1963b): Die Geschwister. Erzählung. Berlin: Aufbau-Verlag, 1963.
 - (1969): Die Geschwister. In: Dies.: Die Frau am Pranger. Das Geständnis. Die Geschwister. Drei Erzählungen. Berlin: Verlag Neues Leben, 1983². S. 189-331.
 - (1974): Franziska Linkerhand. Roman. Berlin: Verlag Neues Leben.
 - (1984): Die geliebte, die verfluchte Hoffnung. Tagebücher und Briefe 1947-1972. Herausgegeben von Elisabeth Elten-Krause und Walter Lewerenz. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag.
 - (1995): Aber wir schaffen es, verlaß Dich drauf! Briefe an eine Freundin im Westen. Berlin: Elefanten Press.
 - (1997): Ich bedaure nichts. Tagebücher 1955-1963. Herausgegeben von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag.
 - (1998a): Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964-1970. Herausgegeben von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag.
 - (1998b): Franziska Linkerhand. Roman. Ungekürzte Neuausgabe. Berlin: Aufbau-Verlag.

- Reimann, Brigitte; Pitschmann, Siegfried (1960): Ein Mann steht vor der Tür. Hörspiel. (die Reihe 50). Berlin: Aufbau-Verlag.
- (1961): Sieben Scheffel Salz. Hörspiel. In: Hörspieljahrbuch 1. Berlin: Henschel-Verlag. S. 63-93.
- Reimann, Brigitte; Seghers, Anna (1988): „... daß Sie mir Mut gegeben haben“. Briefe von Brigitte Reimann und Anna Seghers. In: Neue Deutsche Literatur. 36. Jg., H. 6. S. 5-8.
- Reimann, Brigitte; Wolf, Christa (1993): Sei begrüßt und lebe. Eine Freundschaft in Briefen 1964-1973. Herausgegeben von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Reimann, Brigitte; Henselmann, Hermann (1994): Briefwechsel. Herausgegeben von Ingrid Kirschey-Feix. Berlin: Verlag Neues Leben.

12.1.2. Unveröffentlichte literarische Texte

- Reimann, Brigitte (1952): Die Denunziantin. Kapitel 1-2. 38 Seiten. Typoskript. 1952. BRS 861.
- (o.J.): Die Denunziantin. Kapitel 1-9 + „Ausklang“. 207 Seiten. Typoskript. Handschriftlicher Eintrag: „1. Fassung (noch nicht überarbeitet)“. BRS 861.
- (o.J.): Die Denunziantin. Kapitel 4-12. S. 109-207. Typoskript. BRS 861.
- (o.J.): Die Denunziantin. Kapitel 1-4 (teilweise). 90 Seiten. Typoskript. BRS 861.
- (o.J.): Die Denunziantin. Kapitel 1-4. 109 Seiten. Typoskript. BRS 861.
- (o.J.): Die Denunziantin. Kapitel 1-12. 267 Seiten (S. 80-98 fehlen). Typoskript. BRS 861.
- (o.J.): Die Maske trägt Giorgiu. 41 Seiten. Typoskript. BRS 419.
- (1956c): Wenn die Stunde ist, zu sprechen. Kapitel 1-6. 56 Seiten. Typoskript. 1956. BRS 861.
- (1956d): Ich werde in dieser Nacht allein sein. 14 Seiten. Typoskript. BRS 421.
- (1957): Joe und das Mädchen auf der Lotosblume. Kleiner Roman. 65 Seiten. Typoskript. 1957. BRS 437.

12.1.3. Zeitungsartikel und Interviews

- Reimann, Brigitte (1962b): Literaturpreis des FDGB 1962. Brigitte Reimann antwortet. In: Tribüne vom 28. 4. 1962.
- (1963c): Politik und Persönliches. Ein Sonntag-Gespräch zwischen Klaus Steinhaußen und Brigitte Reimann. In: Sonntag. 18. Jg, Nr. 21. S. 9+13.

12.2. Rezensionen, Artikel und Monographien zu Brigitte Reimann

- Auer, Annemarie (1968): Wenn die Wirklichkeit sich meldet. Annemarie Auer sprach mit Brigitte Reimann. In: Sonntag. 23. Jg, Nr. 7 vom 18. 2. 1968. S. 4-5.
- (1974): Ereignis und Vermächtnis. Zu Brigitte Reimanns hinterlassenem Roman „Franziska Linkerhand“. In: Neues Deutschland. 29. Jg, Nr. 207 vom 29. 7. 1974. S. 4.

- Bernhardt, Rüdiger (1970): Die Erzählungen Brigitte Reimanns. In: „ich schreibe“. Nr. 7/1970. S. 23/24.
- (1998): Der alltägliche Mythos in Brigitte Reimanns Roman „Franziska Linkerhand“. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 45-58.
- Bircken, Margrid (1998): Aspekte ästhetischer Wahrnehmung von Generationenerfahrung. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 31-44.
- Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.) (1998): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag.
- Bonner, Withold (1995): Barbara Krause: Gefesselte Rebellin Brigitte Reimann. Biographischer Roman. Brigitte Reimann, Hermann Henselmann: Briefwechsel. In: Der Ginkgo-Baum. Dreizehnte Folge. S. 387-392.
- (1998a): Vom Typoskript zur Druckfassung. Wer schrieb den Roman Franziska Linkerhand von Brigitte Reimann? In: Hampel, Heide (Hrsg.): Wer schrieb Franziska Linkerhand? Brigitte Reimann 1933-1973. Fragen zu Person und Werk. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 38-86.
- (1998b): Brigitte Reimann in den Akten des Ministeriums für Staatssicherheit. In: Hampel, Heide: Wer schrieb Franziska Linkerhand? Brigitte Reimann 1933-1973. Fragen zu Person und Werk. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 87-104.
- (1998c): Franziska Linkerhand: Vom Typoskript zur Druckfassung. In: Reimann, Brigitte (1998b): Franziska Linkerhand. Berlin: Aufbau Verlag. S. 606-632.
- Braun, Günter und Johanna (1964): Die Welt in Hoyerswerda. Schriftstellerporträt. In: Neue Deutsche Literatur. 12. Jg., H. 1. S. 111-116.
- Bruyn, Günter de (1965): Elisabeth und die Liebe. In: Sonntag. 20. Jg, Nr. 69. S. 17.
- Bruyn, Günter de (1966): Maskeraden. Parodien. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.
- Dohms, Herbert (1957): Bewährungsprobe. In: Neue Deutsche Literatur. 5. Jg, H. 1. S. 143-147.
- Drescher, Angela (1998): „... und alles soll schlimm ausgehen“. In: Reimann, Brigitte (1998b): Franziska Linkerhand. Berlin: Aufbau Verlag. S. 633-638.
- Dueck, Cheryl (1997): Lefthandedly Breaking Through the Discourse of the Unified Subject: Gendered Identity and the GDR in the Works of Brigitte Reimann and Christa Wolf. In: Henn, Marianne; Hufeisen, Britta (Hrsg.): Frauen: MitSprechen MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz.
- Ebert, Günter (1962): Konstruiertes Dreieck. In: Neues Deutschland. 17. Jg, Nr. 20 vom 20. 1. 1962. Beilage Nr. 3. Die Gebildete Nation. S. 2.
- (1963): Die verratenen Gefühle. Gedanken zu Brigitte Reimanns Erzählung „Die Geschwister“. In: Forum 9/1963. S. 23.
- Elten-Krause, Elisabeth (2000): Über die Edition des Auswahlbandes „Brigitte Reimann in ihren Briefen und Tagebüchern“, Verlag Neues Leben, Berlin 1983. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Brief-Netz-Werk. Schreibende Frauen in der DDR

- Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Brief-Netz-Werk. Schreibende Frauen in der DDR und ihre Informations- und Kommunikationssysteme. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz. Neubrandenburg 1999. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 72-75.
- Enderle, Julia (1998): Ein Vergleich der Ausgaben von Brigitte Reimanns erstem Buch: „Die Frau am Pranger“. In: Hampel, Heide (Hrsg.): Wer schrieb Franziska Linkerhand? Brigitte Reimann 1933-1973. Fragen zu Person und Werk. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 112-135.
- Hähnel, Michael (1987): Brigitte Reimann. In: Geerdts, Hans Jürgen (Hrsg.): Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Band 3. Berlin: Volk und Wissen. S. 336-350.
- Hampel, Heide; Tremper, Jürgen (1998): Interview mit Dorothea Herrmann. In: Hampel, Heide (Hrsg.): Wer schrieb Franziska Linkerhand? Brigitte Reimann 1933-1973. Fragen zu Person und Werk. Neubrandenburg: FederchenVerlag. S. 24-27.
- Hilzinger, Sonja (1985): „Als ganzer Mensch zu leben ...“. Emanzipatorische Tendenzen in der neueren Frauenliteratur der DDR. Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 867. Frankfurt a.M., Bern, New York: Peter Lang .
- Hirdina, Karin (1975): Leben in Neustadt. In: Sinn und Form. 27. Jg., H. 2. S. 434-439.
- Höpcke, Klaus (1964): Brigitte Reimann schreibt ihren ersten Roman. Interview. In: Neues Deutschland. 19. Jg, Nr. 189 vom 11. 7. 1964. Beilage Nr. 28. Die gebildete Nation. S. 1.
- Illberg, Werner (1962): Wurzeln im Hier und Heute. In: Neue Deutsche Literatur. 10. Jg, H. 9. S. 123-128.
- Jäger, Manfred (1975): Manche Stellen lesen sich wie ein komprimierter Kempowski. Brigitte Reimann: Franziska Linkerhand. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. Nr. 41 v. 12. 10. 1975.
- (1981): Bemerkungen zu Brigitte Reimanns *Franziska Linkerhand*. In: Hoogeveen, Jos; Labrousse, Gerd (Hrsg.): DDR-Roman und Literaturgesellschaft. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 11/12. Amsterdam: Rodopi. S. 407-418.
- Jones, Helen L. (1993): „Immer schwebend zwischen Erinnerung, Erlebnis und Gespräch“. Continuity in the Work of Brigitte Reimann. Unveröffentlichte Dissertation. University of Wales, Swansea.
- (1998a): Narrative Structure and Search for the Self in Brigitte Reimann's *Franziska Linkerhand*. In: German Life and Letters. New Series. Volume LI. No. 3. S. 383-397.
- (1998b): „Der See schimmerte matt ...“. Zum Einfluss Storms auf die frühe Prosa Brigitte Reimanns. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 15-21.
- Kasten, Ulrich (1999): Ich liebe, mein Gott, ich liebe. Das kurze Leben der Brigitte Reimann. Dokumentarfilm. Dauer: 75 Minuten.
- Kaufmann, Hans (1976): Ein Vermächtnis, ein Debüt. Brigitte Reimann: „Franziska Linkerhand“; Gerti Tetzner: „Karen W.“. In: Kaufmann, Eva; Kaufmann, Hans:

- Erwartung und Angebot. Studien zum gegenwärtigen Verhältnis von Literatur und Gesellschaft in der DDR. Berlin: Akademie-Verlag. S. 193-215.
- Krause, Barbara (1994): Gefesselte Rebellin Brigitte Reimann. Biographischer Roman. Berlin: Verlag Neues Leben.
- Langemann, Martina (1995): Auf der „Großbaustelle des Jahrhunderts“. Brigitte Reimann in „Schwarze Pumpe“. In: Hübner, Peter (Hrsg.): Niederlausitzer Industriearbeiter 1935-1970. Studien zur Sozialgeschichte. Berlin: Akademie Verlag.
- (1998): „... gelesen werden und wirken wollen“ - „Franziska Linkerhand“ als Text der DDR-Literatur? In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 159-165.
- Lewerenz, Walter (1960): Brigitte Reimann: Ankunft im Alltag. In: Junge Kunst. H. 10. S. 25-27.
- Lewin, Willi (1963): Um wessen Deutschland geht es? Gedanken zu Brigitte Reimanns neuer Erzählung „Die Geschwister“. In: Neues Deutschland. 18. Jg, Nr. 135 vom 18.5.1963. Beilage Nr. 20. Die gebildete Nation. S. 2.
- McPherson, Karin (1998): Brigitte Reimann. Eine Jugend in der DDR. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 142-150.
- Mittman, Elizabeth (1995): Between Home and Hoyerswerda: Arrival and Departure in the Works of Brigitte Reimann. In: Knapp, Gerhard P; und Labrousse, Gerd (Hrsg.): 1945 - 1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi. S. 259-279.
- (1998): Venus in Hoyerswerda? Weiblichkeit als Herausforderung in den Texten von Brigitte Reimann. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen-Verlag. S. 113-120.
- N.N. (1962): ... und eine Schriftstellerin äußerte ihre Gedanken zu einer „Ankunft im Alltag“. In: Junge Generation. Oktober 1962. S. 35/36.
- Park, Chung-Hi (1999): Literatur von Frauen in der DDR der 60er Jahre. Untersuchungen zum Verhältnis literarisch-künstlerischer Produktionen und gesellschaftlich-politischer Rahmenbedingungen in Texten von Irmtraud Morgner, Brigitte Reimann, Christa Wolf. Berlin: Logos Verlag.
- Plavius, Heinz (1975): Häuser, Bücher, Städte für Menschen. In: Neue Deutsche Literatur. 23. Jg, H. 1. S. 141-147.
- Rösler, Frieda (1962): Im Kulturhaus der Bauarbeiter Berlins. In: Sonntag. 17. Jg, Nr. 7 vom 11. 2. 1962. S. 13.
- Steinke, Gabriele (1998): Franziska Linkerhand - (auch) eine Antwort auf Katrin Klee. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 166-173.
- Thöns, Peter (1962): Brigitte Reimann: Ankunft im Alltag. In: Sonntag. 17. Jg, Nr. 4 vom 21. 1. 1962. S. 10.

- Töpelmann, Sigrid (1963): „Selbsterlebtes, Selbstnacherlebtes ...“. Brigitte Reimann: „Die Geschwister“, Aufbau-Verlag, Berlin. In: Neue Deutsche Literatur. 11. Jg. H. 8. S. 193-197.
- (1975): Brigitte Reimann: Franziska Linkerhand. In: Weimarer Beiträge. 21. Jg. H. 6. S. 144-151.
- Wieser, Dorothee (1999): Erzählweisen in Brigitte Reimanns „Franziska Linkerhand“. Unveröffentlichte wissenschaftliche Hausarbeit.
- Witczak, Christa (1967): Weiter aktuell. In: „Ich schreibe“. H. 1/1967. S. 23/24.
- Žižek, Slavoj (2001): Die Balance des Unglücks. Schwestern im Scheitern: Die Autorin Brigitte Reimann und die Romanfigur Christa T. In: Der Tagesspiegel vom 11. 2. 2001.

12.3. Literarische Texte anderer Autoren

- Andersch, Alfred (1974): Die Rote. Roman. Neue Fassung. Zürich: Diogenes Verlag.
- Bräunig, Werner (1964): Die heute dreißig sind. In: Neue Deutsche Literatur. 12. Jg. H. 5. S. 3-27.
- Bredel, Willi (1967): Ein neues Kapitel. Chronik einer Wandlung. Drittes Buch. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- (1971): Ein neues Kapitel. Chronik einer Wandlung. Erstes Buch. Erweiterte und bearbeitete Ausgabe. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Brinkmann, Jürgen (1976): Frank Mellenthin. Roman einer Wandlung. Leipzig: Paul List Verlag.
- Claudius, Eduard (1971): Menschen an unserer Seite. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Görlich, Günter (1982): Unbequeme Liebe. Erzählung. 6. Auflage. Berlin: Verlag Neues Leben.
- Gotsche, Otto (1975): Tiefe Furchen. Roman des deutschen Dorfs. 9. Auflage. Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag.
- Horváth, Ödön von (1986): Geschichten aus dem Wiener Wald. Gesammelte Werke. Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Jakobs, Karl-Heinz (1995): Beschreibung eines Sommers. Roman. Leipzig: Verlag Faber & Faber.
- Meyer, Conrad Ferdinand (1958): Novellen. München / Zürich: Droemersch Verlagsanstalt.
- Neutsch, Erik (1964): Spur der Steine. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.
- Otto, Herbert (1979): Zeit der Störche. 12. Auflage. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Wolf, Christa (1962): Moskauer Novelle. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.
- (1973): Der geteilte Himmel. Erzählung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- (1983): Cassandra. Erzählung. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand.
- Wolfe, Thomas (1955): Schau heimwärts, Engel! Eine Geschichte vom begrabnen Leben. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.
- (1998): Schau heimwärts, Engel! Eine Geschichte vom begrabnen Leben. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

12.4. Autobiographien, Erinnerungen, Tagebücher, Briefe

- Bruyn, Günter de (1974): Der Holzweg. In: Schneider, Gerhard (Hrsg.): Eröffnungen. Schriftsteller über ihr Erstlingswerk. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. S. 138-143.
- (1991): Blick zurück. Günter de Bruyn im Gespräch mit Helmut Mauser. In: Wittstock, Uwe (Hrsg.): Günter de Bruyn. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 102-120.
- (1992): Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- (1996): Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
- Czechowski, Heinz (1991): Gespräch mit Marieluise de Waijer-Wilke und Gerd Labrousse. In: Labrousse, Gerd; Wallace, Ian (Hrsg.): DDR-Schriftsteller sprechen in der Zeit. Eine Dokumentation. Amsterdam-Atlanta: Rodopi. S. 173-189.
- Deicke, Günther (1987): Die jungen Autoren der vierziger Jahre. In: Sinn und Form. 39. Jg, H. 3. S. 640-646.
- Faber, Elmar; Wurm, Carsten (Hrsg.) (1992): ... und leiser Jubel zöge ein. Autoren- und Verlegerbriefe 1950-1959. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- (1994): „Das letzte Wort hat der Minister“. Autoren- und Verlegerbriefe 1960-1969. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Fühmann, Franz (1984): Vor Feuerschlünden. Erfahrungen mit Georg Trakls Gedicht. Rostock: Hinstorff Verlag.
- (1986): Gespräch mit Jacqueline Benker-Grenz. In Fühmann, Franz: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981. Rostock: Hinstorff Verlag. S. 409-422.
- (1992): Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Fühmann, Franz; Wolf, Christa (1995): Monsieur - wir finden uns wieder. Briefe 1968-1984. Herausgegeben von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Görlisch, Günter (1965): Wie es dazu kam, daß ich Schriftsteller wurde. In: Paulick, Wolfgang (Hrsg): Junge Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik in Selbstdarstellungen. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. S. 149-153.
- Hastedt, Regina (1965): Der Weg nach Bitterfeld. In: Paulick, Wolfgang (Hrsg.): Junge Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik in Selbstdarstellungen. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. S. 172-180.
- Hauptmann, Helmut (1956): Redebeitrag auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongreß. In: IV. Deutscher Schriftstellerkongreß. Januar 1956. Protokoll 1. Teil. O.O. S. 113-117.
- Hermlin, Stephan (1983): Äußerungen 1944-1982. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Jakobs, Karl-Heinz (1979): „Ich kann die Lernfähigkeit des Systems heute nicht mehr erkennen!“ In: Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik. 24. Jg, Ausgabe 114. S. 133-141.
- Johnson, Uwe (1992): Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Kant, Hermann (1981a): Gespräch mit Leonore Krenzlin. In: Ders: Zu den Unterlagen. Publizistik 1957-1980. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. S. 331-353.
- (1981b): Zu den Unterlagen. In: Kant, Hermann: Zu den Unterlagen. Publizistik 1957-1980. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. S. 357-359.

- Kant, Hermann (1990): Gespräch mit Heinrich Fink. In: Neue Deutsche Literatur. 38. Jg, H. 12. S. 56-71.
- (1991): Abspann. Erinnerungen. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Kirsch, Rainer (1991a): Gespräch mit Bernd Kolf. In: Ders.: Ordnung im Spiegel. Essays Notizen Gespräche. Leipzig: Reclam. S. 201-208.
- (1991b): Gespräch mit Rüdiger Bernhardt. In: Kirsch, Rainer: Ordnung im Spiegel. Essays Notizen Gespräche. Leipzig: Reclam. S. 232-249.
- (1993): Gespräch mit Gisela Roethke. In: Neue Deutsche Literatur 41. Jg, H. 9. S. 17-31.
- Kirsch, Sarah (1985): Gespräch mit Hans Ester und Dick van Stekelenburg. In: Kirsch, Sarah: Hundert Gedichte. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt. S. 123-134.
- Kunert, Günter (1992): Gespräch mit Karin Köbernick. In: Neue Deutsche Literatur. 40. Jg, H. 1. S. 99-108.
- Kunze, Reiner (1976): Reiner Kunze im Gespräch mit Ekkehart Rudolph. In: Andreas W. Mytze (Hrsg.): Über Reiner Kunze. Europäische Ideen. Sonderheft. S. 54-61.
- (1994a): Interview mit Irene Krawehl. In: Kunze, Reiner: Wo Freiheit ist ... Gespräche 1977-1993. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag. S. 83-88.
- (1994b): Gespräch mit Renate Voigt. In: Kunze, Reiner: Wo Freiheit ist ... Gespräche 1977-1993. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag. S. 185/186.
- Loest, Erich (1990): Durch die Erde ein Riß. Ein Lebenslauf. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Ludwig, Lori (1965): Die Leser helfen mir. In: Paulick, Wolfgang (Hrsg.): Junge Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik in Selbstdarstellungen. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. S. 71-77.
- Morgner, Irmtraud (1984): Gespräch mit Eva Kaufmann. In: Auskünfte 2. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. S. 383-407.
- Müller, Heiner (1994): Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch. Erweiterte Neuauflage.
- Otto, Herbert (1965): Wie sich Menschen verändern. In: Paulick, Wolfgang (Hrsg.): Junge Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik in Selbstdarstellungen. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. S. 27-33.
- Preißler, Helmut: Begegnungen. In: Paulick, Wolfgang (Hrsg.): Junge Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik in Selbstdarstellungen. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. S. 17-22.
- Schreyer, Wolfgang (2000): Der zweite Mann. Rückblick auf Leben und Schreiben. Berlin: Das Neue Berlin Verlagsgesellschaft.
- Schulz-Semrau, Elisabeth (1988): Elisabeth Schulz-Semrau: Interview mit Renate Fienhold. In: Weimarer Beiträge 34. Jg, H. 4. S. 592-604.
- Steinmann, Hans-Jügen (1965): Ich wollte dabeisein auf diesem Weg. In: Paulick, Wolfgang (Hrsg.): Junge Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik in Selbstdarstellungen. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. S. 107-116.
- Stern, Carola (1999): In den Netzen der Erinnerung. Lebensgeschichten zweier Menschen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- Thürk, Harry (1965): Ein neues Leben begann. In: Paulick, Wolfgang (Hrsg.): Junge Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik in Selbstdarstellungen. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. S. 63-70.
- Wagener, Hans (1989): Sarah Kirsch. Berlin: Colloquium Verlag (Köpfe des 20. Jahrhunderts; Bd. 113).
- Wolf, Christa (1965): Einiges über meine Arbeit als Schriftsteller. In: Paulick, Wolfgang (Hrsg.): Junge Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik in Selbstdarstellungen. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. S. 11-16.
- (1974): Über Sinn und Unsinn von Naivität. In: Schneider, Gerhard (Hrsg.): Eröffnungen. Schriftsteller über ihr Erstlingswerk. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. S. 164-174.
- (1989): Gespräch mit Therese Hörnigk. In: Hörnigk, Therese: Christa Wolf. Göttingen: Steidl. S. 7-41.
- (1993a): Auf mir bestehen. Christa Wolf im Gespräch mit Günter Gaus. In: Neue Deutsche Literatur 41. Jg, H. 5. S. 20-40.
- (1993b): Lebenslauf. In: Vinke, Hermann (Hrsg.): Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag. S. 41.
- (1993c): Margarete in Santa Monica. Wie fremd kann die Vergangenheit sein? Fritz-Jochen Kopka sprach in Kalifornien mit Christa Wolf. In: Vinke, Hermann (Hrsg.): Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag. S. 164-167.
- (1994a): Abschied von Phantomen. Zur Sache: Deutschland. In: Wolf, Christa: Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994. Köln: Kiepenheuer & Witsch. S. 313-339.
- (1994b): Rückäußerung. Auf den Brief eines Freundes. In: Wolf, Christa: Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994. Köln: Kiepenheuer & Witsch. S. 266-279.
- (1995): Begegnungen Third Street. In: Neue Deutsche Literatur. 43. Jg, H. 2. S. 7-31.
- Zwenz, Gerhard (1977): Gespräch mit Ekkehart Rudolph. In: Aussage zur Person. Zwölf deutsche Schriftsteller im Gespräch mit Ekkehart Rudolph. Tübingen und Basel: Horst Erdmann Verlag. S. 208-224.
- (1991): Der Widerspruch. Autobiographischer Bericht. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.

12.5. Zur deutschen Nachkriegsgeschichte und Generationsproblematik

- Assmann, Aleida; Frevert, Ute (1999): Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Bilstein, Johannes (1996): Zur Metaphorik des Generationenverhältnisses. In: Liebau, Eckart; Wulf, Christoph (Hrsg.) (1996): Generation. Versuch über eine pädagogisch-anthropologische Grundbedingung. Weinheim: Deutscher Studien Verlag. S. 157-189.
- Dietrich, Gerd (Hrsg.) (1983): Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Dokumente zur Kulturpolitik 1945 - 1949. Berlin: Dietz Verlag.

- Dokumente zur Geschichte der Freien Deutschen Jugend (1960). 1. Band. Berlin: Verlag Neues Leben.
- Gravenhorst, Lerke (1992): Wie eigen ist die eigene Geschichte? Zum Zusammenhang von NS-Auseinandersetzung und Geschlechtszugehörigkeit bei NS-Nachgeborenen. In: Rauschenbach, Brigitte (Hrsg.): *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. Zur Psycho-Analyse deutscher Wenden*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag. S. 139-147.
- Johr, Barbara (1995): Die Ereignisse in Zahlen. In: Jahr, Barbara; Sander, Helke (Hrsg.): *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen, Kinder*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 46-73.
- Liebau, Eckart (1997): Generation - ein aktuelles Problem? In: Ders. (Hrsg.): *Das Generationenverhältnis: Über das Zusammenleben in Familie und Gesellschaft*. Weinheim; München: Juventa Verlag. S. 15-37.
- Merkel, Ina (1992): „Was haben wir nur falsch gemacht?“ Geschlechtsspezifische Strategien im Umgang mit der Wende. In: Rauschenbach, Brigitte (Hrsg.): *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. Zur Psycho-Analyse deutscher Wenden*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag. S. 236-245.
- N.N. (1946a): Die Frau von heute gibt Auskunft. In: *Die Frau von heute*. Organ der Frauenausschüsse. Heft 15/1946. S. 18.
- N.N. (1946b): Gefahren der Straße. In: *Die Frau von heute*. Organ der Frauenausschüsse. Heft 20/1946. S. 8.
- Roberts, Ulla (1994): *Starke Mütter - ferne Väter. Töchter reflektieren ihre Kindheit im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

12.6. Gesamt- und Einzeldarstellungen zur Literatur der DDR

- Anz, Thomas (Hrsg.) (1991): *„Es geht nicht um Christa Wolf“*. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. München: Edition Spangenberg.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) (1994): *Christa Wolf*. Vierte Auflage. Neufassung. Text + Kritik. Heft 46.
- Barck, Simone; Langermann, Martina; Lokatis, Siegfried (1997): *„Jedes Buch ein Abenteuer“*. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre. Berlin: Akademie Verlag.
- Barner, Wilfried (Hrsg.) (1994): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- Stephan Bock (1980): *Literatur, Gesellschaft, Nation: materielle und ideelle Rahmenbedingungen der frühen DDR-Literatur (1949-1956)*. Stuttgart: Metzler.
- Bussmann, Rudolf (1995): Die Utopie schlägt den Takt. „Rumba auf einen Herbst“ und seine Geschichte. Ein Nachwort. In: Irmtraud Morgner: *Rumba auf einen Herbst*. Roman. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. S. 321-334.
- Dahlke, Birgit (2000): „Frau komm!“ Vergewaltigung 1945. Zur Geschichte eines Diskurses. In: Dahlke, Birgit; Langermann, Martina; Taterka, Thomas (Hrsg.): *LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*. Stuttgart: Metzler. S. 275-311.

- Deiritz, Karl; Krauss, Hannes (Hrsg.) (1991): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“*. Analysen und Materialien. Hamburg und Zürich: Luchterhand Literaturverlag.
- Deutscher Schriftstellerverband (Hrsg.) (1956a): IV. Deutscher Schriftstellerkongreß. Januar 1956. Protokoll 1. Teil. (Beiträge zur Gegenwartsliteratur). O.O.
- (1956b): IV. Deutscher Schriftstellerkongreß. Januar 1956. Protokoll 2. Teil. (Beiträge zur Gegenwartsliteratur). O.O.
- Eifler, Margret (1976): *Dialektische Dynamik. Kulturpolitik und Ästhetik im Gegenwartsroman der DDR*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Emmerich, Wolfgang (1994a): *Gleichzeitigkeit. Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR*. In: Ders.: *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 129-150.
- (1994b): *Status melancholicus. Zur Transformation einer Utopie in vier Jahrzehnten*. In: Ders.: *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 175-189.
- (1994c): *Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur. Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon*. In: Ders.: *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 190-207.
- (1994d): *Im Zeichen der Wiedervereinigung: die zweite Spaltung der deutschen Literatur*. In: Ders.: *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 208-223.
- (1994e): *Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren*. In: Ders.: *Die andere deutsche Literatur: Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 46-78.
- (1996): *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- Greiner, Bernhard (1983): *DDR-Literatur als Problem der Literaturwissenschaft*. In: Klusmann, Paul Gerhard; Mohr, Heinrich (Hrsg.): *Probleme deutscher Identität. Zeitgenössische Autobiographien, Identitätssuche und Zivilisationskritik. Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Band 3*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann. S. 233-254.
- Haase, Horst (1977) (Hrsg.): *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Band 11*. Berlin: Volk und Wissen.
- Hauser, Kornelia (1994): *Patriarchat als Sozialismus. Soziologische Studien zur Literatur aus der DDR. Argument-Sonderband Neue Folge AS 223*. Hamburg: Argument Verlag.
- Hell, Julia (1997): *Post-Fascist Fantasies. Psychoanalysis, History, and the Literature of East Germany*. Durham and London: Duke University Press.
- Heukenkamp, Ursula (1991): *„Der Gegenwart verpflichtet und für die Zukunft bauend...“*. Junge Literatur in der sowjetischen Besatzungszone. In: Arnold, Heinz-Ludwig; Meyer-Gosau, Frauke (Hrsg.): *Literatur in der DDR. Rückblicke*. München: Edition Text und Kritik. S. 23-33.
- (1993): *Ein Anfang ohne rechte Hoffnung*. In: *Internationales Archiv für Sozialkunde der deutschen Literatur (IASL)*. 18. Bd, 2. Heft. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martini. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. 121-144.

- Hörnigk, Therese (1989): Christa Wolf. Göttingen: Steidl.
- Hüppauf, Bernd (1991): Moral oder Sprache. DDR-Literatur vor der Moderne. In: Arnold, Heinz Ludwig; Meyer-Gosau, Frauke (Hrsg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. München: Edition Text und Kritik. S. 220-231.
- Jäger, Manfred (1994): Rauschgift-Lektüre. Zu Christa Wolfs Literatur-Vorstellungen, nach dem Wiederlesen eines sehr alten Aufsatzes. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Christa Wolf. 4. Auflage: Neufassung. Text + Kritik. Heft 46. S. 35-47.
- Kaiser, Helmut (1959): Was versprechen unsere Verlage für 1959? In: Neue Deutsche Literatur. 7. Jg., H. 2. S. 117-121.
- Kaufmann, Eva (1991): Irmtraud Morgner, Christa Wolf und andere. Feminismus in der DDR-Literatur. In: Arnold, Heinz Ludwig; Meyer-Gosau, Frauke (Hrsg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. München: Edition Text und Kritik. S. 109-116.
- Knipp, Wolfgang (1980): Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in ausgewählten Romanen der DDR-Literatur: Anmerkungen zum sozialistischen Menschenbild. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Koch, Hans (Hrsg.) (1974): Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Berlin: Dietz.
- Krenzlin, Leonore (1979): Theoretische Diskussionen und praktische Bemühungen um die Neubestimmung der Funktion der Literatur an der Wende der fünfziger Jahre. In: Münz-Koenen, Ingeborg (Hrsg.): Literarisches Leben in der DDR 1945 bis 1960. Literaturkonzepte und Leseprogramme. Berlin: Akademie-Verlag. S. 152-195.
- Kurella, Alfred (1961): Nun ist dieses Erbe zu Ende ... In: Ders.: Zwischendurch. Verstreute Essays 1934-1940. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 133-144.
- Langermann, Martina (1990): Diskussionen um die „harte Schreibweise“. Eine Reaktion auf literarische Entdeckungen junger Autoren? In: Weimarer Beiträge. 36. Jg., H. 9. S. 1419-1429.
- Nagelschmidt, Ilse (1993): Das Schreiben gegen den schönen Schein. Schriftstellerinnen in der DDR. In: Der Deutschunterricht. 45. Jg, H. 1. S. 4-16.
- (1997): Frauenliteratur der DDR im Spannungsfeld zwischen Aufbegehren und Ausbruch - zwischen Identitätsverlust und Identitätsgewinn. In: Henn, Marianne; Hufeisen, Britta (Hrsg.): Frauen: MitSprechen MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 349. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz. S. 375-397.
- N.N. (1958): Ein Literaturkatalog. In: Neue Deutsche Literatur. 6. Jg., H. 5. S. 154-155.
- Püschel, Ursula (1980): Mit allen Sinnen. Frauen in der Literatur. Essays. Halle - Leipzig: Mitteldeutscher Verlag.
- Raddatz, Fritz J. (1987): Zur deutschen Literatur der Zeit 1. Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur aus der DDR. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Richter, Hans (1986): Generationen Temperamente Schreibweisen. Gedanken und Vorschläge zum Umgang mit unserer Literatur. In: Ders. (Hrsg.): Generationen Temperamente Schreibweisen. DDR-Literatur in neuer Sicht. Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag. S. 7-37.
- Rohrwasser, Michael (1975): Saubere Mädels, Starke Genossen. Proletarische Massensliteratur? Frankfurt: Roter Stern.
- (1983): Das Selbstmordmotiv in der DDR-Literatur. In: Klusmann, Paul Gerhard; Mohr, Heinrich (Hrsg.): Probleme deutscher Identität. Zeitgenössische Auto-

- biographien. Identitätssuche und Zivilisationskritik. Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Band 3. Bonn: Bouvier. S. 209-231.
- Schlenstedt, Dieter (1979): Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur. Berlin: Akademie-Verlag.
- Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.) (1973): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Schmitz, Dorothee (1983): Weibliche Selbstentwürfe und männliche Bilder. Zur Darstellung der Frau in DDR-Romanen der siebziger Jahre. Frankfurt a.M., Bern, New York: Peter Lang.
- Schmitz-Köster, Dorothee (1989): Trobadora und Cassandra und...: Weibliches Schreiben in der DDR. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Schneider, Gerhard (1974) (Hrsg.): Eröffnungen. Schriftsteller über ihr Erstlingswerk. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Schregel, Friedrich H. (1991): Die Romanliteratur der DDR. Erzähltechniken, Leserlenkung, Kulturpolitik. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Schulz, Genia (1988): Kein Chorgesang. Neue Schreibweisen bei Autorinnen (aus) der DDR. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz. München: Edition Text und Kritik. S. 213-225.
- Strittmatter, Erwin (1959): Ohne Titel (Redebeitrag auf der 1. Bitterfelder Konferenz). In: Greif zur Feder Kumpel. Protokoll der Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlages Halle (Saale) am 24. April 1959 im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag. S. 45-52.
- Strittmatter, Eva (1958): Der negative „Held“. In: Neue Deutsche Literatur. 6. Jg., H. 12. S. 132-135.
- (1959a): Mit Freude gelesen. Von Büchern, die 1958 erschienen. In: Neue Deutsche Literatur. 7. Jg, H. 2. S. 105-116.
- (1959b): Nachahmen oder Nachstreben? In: Neue Deutsche Literatur. 7. Jg, H. 8. S. 3-98.
- (1962): Literatur und Wirklichkeit. In: Neue Deutsche Literatur. 10. Jg., H. 7. S. 31-50.
- Tate, Dennis (1984): The East German Novel. Bath: Bath University Press.
- Tulpanow, Sergej (1967): Vom schweren Anfang. In: Weimarer Beiträge 13. Jg, H. 5. S. 724-732.
- Walther, Joachim (1996): Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik. Wissenschaftliche Reihe des Bundesbeauftragten, Bd. 6. Berlin: Ch. Links Verlag.
- Weigel, Sigrid (1994): Blut im Schuh. Körper-Gedächtnis und Körper-Sprache in Christa Wolfs Prosa. In: Dies.: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel: Tende. S. 58-77.
- Wicht, Wolfgang (1991): Antwort auf die Umfrage der Redaktion der *Weimarer Beiträge*: Zur Situation der Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaften. In: Weimarer Beiträge. 37. Jg, H. 1. S. 50-54.
- Wurm, Carsten (1995): Nachwort. In: Heiduczek, Werner: Tod am Meer. Leipzig: Faber & Faber (Die DDR-Bibliothek, Bd. 2). S. 317-333.

12.7. Literaturtheorie und Psychoanalyse

- Abel, Elizabeth (1988): Resisting the Exchange: Brother-Sister Incest in Fiction by Doris Lessing. In: Kaplan, Carey; Cronan Rose, Ellen (Ed.): Doris Lessing. The Alchemy of Survival. Ohio: Ohio University Press. S. 115-126.
- Bachtin, Michail (1971): Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Carl Hanser Verlag.
- (1979): Die Ästhetik des Wortes. Herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1995): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Beauvoir, Simone de (1960): Das andere Geschlecht. Eine Deutung der Frau. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag. 3. Auflage.
- (1968): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Benjamin, Jessica (1988): The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination. New York: Pantheon Books.
- (1996): Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Bernheimer, Charles (1994): Manets *Olympia*. Der Skandal auf der Leinwand. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 148-174.
- Boose, Lynda E. (1989): The Father's House and the Daughter in It: The Structures of Western Culture's Daughter-Father-Relationship. In: Boose, Lynda E.; Flowers, Betty S. (Ed.): Daughters and Fathers. Baltimore and London: The John Hopkins University Press. S. 19-74.
- Brunner, Maria E. (2000): Schreiben als Raum, der zur Bewegung einlädt: Weibliche Ich-Konstruktion oder Maskierung? Genese einer brüchigen Identität im Fluchtraum Migration. In: Info DaF. Informationen Deutsch als Fremdsprache. 27. Jg., H. 1. S. 30-40.
- Chodorow, Nancy (1979): The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Freud, Sigmund (1981): Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- (1988a): Der Familienroman der Neurotiker. In: Ders.: Essays I. Auswahl 1890-1914. Herausgegeben von Dietrich Simon: Berlin: Volk und Welt. S. 257-261.
- (1988b): Zur Einführung des Narzißmus. In: Ders.: Essays I. Auswahl 1890-1914. Herausgegeben von Dietrich Simon: Berlin: Volk und Welt. S. 545-575.
- Genette, Gérard (1998²): Die Erzählung. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Gilbert, Sandra M. (1982): Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature. In: Abel, Elizabeth (Ed.): Writing and Sexual Difference. Brighton: The Harvester Press. S. 193-219.
- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan (1989): No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 2. Sexchanges. New Haven and London: Yale University Press.

- Grübel, Rainer (1979): Michail M. Bachtin. Biographische Skizze. In: Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 7-88.
- Heath, Stephen (1986): Joan Riviere and the Masquerade. In: Burgin, Victor; Donald, James; Kaplan, Cora (Ed.): Formations of Fantasy. London and New York: Routledge. S. 45-61.
- Heitmann, Annegret (1996): Adoleszenz im Rückblick. Szenen, Zeichen und Bilder in der skandinavischen Frauenautobiographie. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.). Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 119-136.
- Hirsch, Marianne (1989): The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Irigaray, Luce (1979): Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag.
- (1991): Ethik der sexuellen Differenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kohon, Gregorio (1986): Reflections on Dora: the case of hysteria. In: Ders. (Ed.): The British School of Psychoanalysis. The Independent Tradition. London: Free Association Books. S. 362-379.
- Kolesch, Doris (1996): Geschwisterliebe. Inzestuöse Liebe und Sexualität bei Marguerite Duras und Katarina von Bredow. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): Inszenierungen von Weiblichkeit: Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 81-100.
- Kristeva, Julia (1971): Probleme der Textstrukturation. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band II/2. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, I. Frankfurt am Main: Athenäum. S. 484-507.
- (1978): Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1990): Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lauretis, Teresa de (1984): Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University Press.
- Lehnert, Gertrud (1994): Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- (1996): Transvestismus im Text - Transvestismus des Textes. Verkleidung als Motiv und textkonstitutives Verfahren. In: Dies. (Hrsg.): Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 47-62.
- (1997): Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Lévi-Strauss, Claude (1993): Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lotman, Jurij M. (1973): Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Luhmann, Niklas (1983): Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lukács, Georg (1955): Kunst und objektive Wahrheit. In: Ders.: Probleme des Realismus. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage der „Essays über Realismus“. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 5-46.
- Lurker, Manfred (1973): Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. München: Kösel.

- Mitchell, Juliet (1984): *Women: the Longest Revolution. Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis*. London: Virago Press.
- Rimmon-Kenan, Schlomith (1983): *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Riviere, Joan (1994): *Weiblichkeit als Maskerade*. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 34-47.
- Rushdie, Salman (1991): *Günter Grass*. In: Ders.: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books. S. 273-281.
- Sachs, Hannelore; Badstübner, Ernst; Neumann, Helga (1975): *Christliche Ikonographie in Stichworten*. München: Kösel.
- Sadoff, Dianne F. (1989): *The Clergymens' Daughters: Anne Brontë, Elizabeth Gaskell, and George Eliot*. In: Boose, Lynda E.; Flowers, Betty S. (Ed.): *Daughters and Fathers*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press. S. 305-325.
- Shdanow, Andrei A. (1969): *Rede auf dem I. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller*. In: Raddatz, Fritz J. (Hrsg.): *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden. Band 1*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 347-353.
- Theweleit, Klaus (1990): *Objektwahl (All You Need Is Love ...). Über Paarbildungsstrategien & Bruchstücke einer Freudbiographie*. 2. Verb. Auflage. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfelder / Roter Stern.
- (1995a): *Männerphantasien. Band 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- (1995b): *Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Žižek, Slavoj (1989): *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso.