



Ez kpl. 19 = 1993 r.

429.176 II
1993-09-06

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

**STUDIA
GERMANICA POSNANIENSIA**

XIX



POZNAŃ 1993

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA

XIX

Herausgegeben von

A. Z. BZDĘGA, S. H. KASZYŃSKI, H. ORŁOWSKI

Sekretariat: Cz. KAROLAK



POZNAN 1993



Redaktor naukowy
EDYTA POŁCZYŃSKA

STUDIA
GERMANICA POZNAŃSIENSIA

XIX

129 176 II

19

1993



Redaktor: Anna Gierlińska

Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska

Korektorzy: Krystyna Plucińska, Elżbieta Woźniak

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993

ISBN 83-232-0387-3

ISSN 0137-2467

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNAŃU

Nakład 440+80 egz. Ark. wyd. 12,50. Ark. druk. 10,00. Papier offset. kl. III, 80 g, 70×100. Oddano do składania w kwietniu 1991 r. Podpisano do druku i druk ukończono w kwietniu 1993 r.

Zam. nr 254/197



POZNAŃSKA DRUKARNIA NAUKOWA, POZNAŃ, UL. HEWELIUSZA 40

Bibl. UAM

93 EO 1593

INHALT

ABHANDLUNGEN, AUFSÄTZE

Maciej Borkowski: Der „geschliffene“ Diamant	3
Katarzyna Palmer: Das Problem der Einsamkeit in den Romanen von Marlen Haushofer	15
Marek Przybecki: „Weiter leben und doch nicht Sieger sein“: Elias Canettis existentiell-poetologisches Selbstverständnis als „Tod-Feind“ und „Hüter der Verwandlungen“.	23
Roman Dziergwa: G. E. Lessing „Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer“ – Hauptpositionen der Rezeption bis 1933	37
Roman Nowak: Reinhold Schneider und der Nationalsozialismus	57
Ewa Jurczyk: Das Drama von August Wilhelm von Iffland als Ausdruck des Identitätsproblems des deutschen Bürgers	67
Maria Machońko: Überlegungen zur expressionistischen Prosa im Kontext des expressionistischen Epochenbegriffs	81
Krzysztof Mausch: Zum Canettischen Literaturbegriff. Von der Topie zur Expressiven Kultur	93
Sławomira Szubartowicz: Der Schriftsteller und der Ort. Aussagen der DDR-Autoren zum Thema: „Mein Ort“. Versuch einer textimmanenten Interpretation	115
Małgorzata Cabańska-Czekańska: Zur Rezeption der Dramen von Friedrich Schiller im geteilten Polen. Schillers Dramen auf den Bühnen in Warschau in den Jahren 1803-1918	133
Małgorzata Grzywacz: Die Ethnoethik Bernard Bolzanos	145

REZENSIONEN UND BUCHBESPRECHUNGEN

<i>Galizien, eine literarische Heimat</i> , hrsg. von Stefan H. Kaszyński, Poznań 1987 (Małgorzata Cabańska-Czekańska)	151
Michael Voges: <i>Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts</i> . Tübingen 1987 (Roman Dziergwa)	153
Nachtrag zu Veröffentlichungen der Mitarbeiter der Germanistik in Poznań 1990	159



Jozef Kaluźny, Die Geschichtsauffassung von Aleksander von Bronikowski. Zur Geschichte Polens und ihrer fiktionalen Komplementarität. In: SGP XIV/1990, S. 21-33.

Gabriela Koniuszaniec, Das Wortfeld "trinken" in deutsch-polnischer Konfrontation. In: Deutsche Sprache im Kontrast und im Kontakt. Rostow 1990, S. 167-176.

Aleksandra Lukomska-Woroch, Das historische Prosawerk von Bruno Frank. In: SGP XIV/1990, S. 35-42.

Mubert Orłowski, Zur Bedeutung Eichenlöcher in der Romanistik. In: SGP XIV/1990, S. 43-50.

12 Katarzyna Patern, Das Problem der Eindeutigkeit in den Romanen von Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 51-58.

13 Oskar Rosenfeld, Die "Lesearten" in den Romanen von Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 59-66.

14 Roman Dąbrowski, O. E. Lesearten. In: SGP XIV/1990, S. 67-74.

15 Roman Nowak, Rühmlich Schmeicheln und der literarische Roman. In: SGP XIV/1990, S. 75-82.

16 Zwei literarische Romanfiguren. In: SGP XIV/1990, S. 83-90.

17 Maria Machońska, Überlegungen zur expressionistischen Poesie im Kontext der Expressionismus des deutschen Bürgertums. In: SGP XIV/1990, S. 91-98.

18 Krysia Wójcik, Die "Lesearten" in den Romanen von Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 99-106.

19 Katarzyna Patern, Die "Lesearten" in den Romanen von Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 107-114.

20 Katarzyna Patern, Die "Lesearten" in den Romanen von Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 115-122.

21 Katarzyna Patern, Die "Lesearten" in den Romanen von Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 123-130.

22 Katarzyna Patern, Die "Lesearten" in den Romanen von Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 131-138.

23 Einleitung. In: Spotkania z literaturą austriacką. Poznań 1990, W. 5-11.

Vorbemerkung. In: Die Wissenschaft der Entwicklung - Perspektive 2000. Poznań 1990, Wydawn. Nauk. UAM, S. 1-11.

Jan Papiór, Zum Geist. In: Dialog interkultureller Verständigung in Europa - ein deutsch-polnisches Gespräch. Saarbrücken 1990, Breitenbach Verl., S. 11-14.



ŚLAWOMIRA SZUBARTOWICZ

DER SCHRIFTSTELLER UND DER ORT.
AUSSAGEN DER DDR-AUTOREN ZUM THEMA:
„MEIN ORT“. VERSUCH EINER TEXTIMMANENTEN
INTERPRETATION

Abstract. Szubartowicz Sławomira, *Der Schriftsteller und der Ort. Aussagen der DDR-Autoren zum Thema: „Mein Ort“. Versuch einer textimmanenten Interpretation* [„The writer and his place“. An attempt at an interpretation of literary opinions of writers from The German Democratic Republic on the subject „My place“], *Studia Germanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XIX: 1993, pp. 115-131, ISBN 83-232-0387-3, ISSN 0137-2467.

The article is about the search of identity by the writers from the German Democratic Republic. The author analysed in it the prose forms of opinions of seven writers representing different generations in the German Democratic Republic (H. Richter, I. von Wangenheim, M. Neumann, O. Herbert, U. Püschel, B. Wogatzki and W. Kaufmann). These opinions appeared in April 1986 in the East German literary journal „Neue Deutsche Literatur“. In all the utterances the autobiographical trend strikes us in which direction the authors go in order to picture the phenomenon of looking by them of the so called „one's own place“ in the spiritual landscape of the divided Germany. The autobiographical record makes it possible for the above mentioned authors to present the problem of East German writer's identity in a measurable and concrete manner with reference to a given writer as human being thus making it possible for him to avoid the burden of historical motivation in relation to their own national history. Giving up the historical dimension of the problem of German identity the above mentioned writers resort to the geographical experience of the place of residence; to the neighbourly relations started on its basis; to the family tradition of customs in order to come from this externally experienced perspective of a given territory to the extra-territorial generalizations concerning the symbolic place of man on an equally symbolically understood earth. This kind of an all-compassing imagination of the above mentioned writers from the German Democratic Republic in their considerations on the subject of identity renders both their need of transgressing the tight territorial boundaries of their own statehood and is an example of an escape into utopia, sentimentalism and the myth of man with his brotherly,

supranational earthly paradise. Thus the problem of identity of writers from the German Democratic Republic may, at least with reference to the above mentioned authors, be considered as controversial and unsolved.

Sławomira Szubartowicz, Institute of German, Adam Mickiewicz University, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań – Poland.

Im Heft 4 des Jahres 1986 der *Neuen Deutschen Literatur* (NDL) hat die Redaktion der Zeitschrift Beiträge von den in der DDR lebenden Autoren „aller Altersgruppen“¹ gesammelt, die sich darin zum Thema *Mein Ort* geäußert haben. Eingeleitet wurde das Heft durch den Chefredakteur der NDL, Walter Nowojcki. Er versucht darin den Begriff des Ortes von den im Heft enthaltenen Schriftstelleräußerungen abzuleiten. Dabei stößt man als Leser zuerst auf die große Bedeutung des Konkreten, das Nowojcki dem Begriff des Ortes abgewinnt: „Von konkreten Orten sprechen die Beiträge dieses Heftes“², heißt es nach ihm. Er verweist damit ausdrücklich auf die Erfahrung des Autors als den beinahe wichtigsten Faktor unter den das Dichterische konstituierenden Größen. Ein ästhetisch relevantes Problem, das sich an dieser Stelle offenbart, beruht einerseits auf dem Festhalten an der Erfahrung, die sich durch praktisch erworbene Kenntnisse und lehrreiche Erlebnisse definiert; andererseits sucht die Sprache der Kunst nach ästhetischer Überhöhung dieser Praxis der Wirklichkeitserfahrung. Es ist der Anspruch auf Objektivität als einem historisch nachweisbaren Bestandteil der Erfahrung und auf Subjektivität, die sowohl in der Ich-Erfahrung, d.h. in der Abgrenzung von den Anderen als auch im Allgemein-Reflektiven, also in dem Bekenntnis zur Gemeinschaft präsent wird. Dieses Schwanken zwischen der Sinnlichkeit der Erfahrung und der Abstraktheit des ihr abgewonnenen Allgemeinen kennzeichnet alle hier zu besprechenden Prosa-Texte. Sie scheinen von dem Bemühen ihrer Autoren zu leben, das Typische als das historisch Bedeutsame jeder subjektiv erlebbaren Situation zu verleihen, um somit die Belanglosigkeit der Durchschnittlichkeit und der Zusammenhanglosigkeit von ihren Äußerungen zu entfernen. Es ist dies ein Zusammenspiel zwischen dem individuell-konkreten Charakter des Einzelfalls und seiner öffentlich gültigen Vertiefung in einen Gedankengang; ihr gegenseitiges Durchdringen und Aufheben, das die „Sprache von bloßem Medium der Kommunikation zum kommunikativen Wertgegenstand“³ wandeln läßt. Das betrifft vor allem die Prosa-Texte. Die Lyrik gehört sozusagen zu einem autonomen, eigenwilligen Kunstbereich innerhalb der im Heft vier präsentierten literarischen Gattungen, was einen der entscheidendsten Gründe

¹ W. Nowojcki: *Mein Ort*, in: *Neue Deutsche Literatur* 4 (1986), S. 5.

² Ebd.

³ F. Koppe: *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt am Main 1983, S. 167.

für ihre Ausklammerung in dieser Untersuchung bildete. Auch dann nämlich, wenn die Relation des lyrischen Ich zum Dichter und somit die Bestimmung des Inhalts als Gemütsäußerung als zu einseitig empfunden oder negiert wird, ist es immer wieder die besondere Privatheit, die diesen Texten zugrunde liegt und die das uns beschäftigende Problem der Relation zwischen der örtlichen Gebundenheit und dem Versuch des Sich-von-ihr-Ablösens von vorne an nicht bestehen läßt.

Die Schwierigkeit, sich als Autor „örtlich“ zu bestimmen, ist besonders dann augenfällig, wenn der Autor durch den Begriff des Ortes (in der realen Raumdimension) gezwungen wird, die Fiktionalität seines literarischen Ausdrucks einzuschränken. Auch umgekehrt: das sinnlich Wahrnehmbare des Ortes trachtet danach, mit Hilfe der Fiktion jeglichen Unterschied in den Orten zu nivellieren. Dieser scheinbare Zwiespalt zwischen dem Dichtersein als einer besonderen Berufung zu einem überzeitlichen und überörtlichen Sein und dem historischen also episodisch bleibenden Menschsein ist der Ausgangspunkt für die Aufnahme von dem Ortsthema als einem der Dingwelt entnommenen Phänomen.

Mit Dingen „gefüllt“ ist Inge von Wangenheims (geb. 1912) Text *Weimar ist eine Reise wert*. Das zuvor angesprochene Spannungsverhältnis zwischen dem Allgemeinen und Besonderen veranschaulichen Goethes Worte: „Zur Einsicht in den geringsten Teil ist die Übersicht über das Ganze nötig“⁴, die die Schriftstellerin ihrem Text als Motto vorangestellt hat. Der Titel selbst, der wie die Parodie eines lokalen Reiseführers lautet, ist hier sehr ernst gemeint. Weimar ist nämlich Inge von Wangenheims Wohnort und der ganze Text ist diesem Ort als einem „ersten“ Wohnsitz, den man für „immer“ behalten will, gewidmet. Die Ernsthaftigkeit wird mit Hilfe des Zeitfaktors erzeugt: „Nun schon das zwölfte Jahr lebe ich in Weimar“⁵, sagt Inge von Wangenheim über sich selbst und verrät mit dem Wort „schon“ ihre wertende Haltung. Damit verschafft sie sich als Ich-Erzählerin das Recht zum Bilanzziehen. Das kann erfolgen, weil sie sich in Weimar ansässig meint. Das hohe Alter, worauf sie sich beruft, bietet einen der wichtigen Gründe für die überblickende Haltung, die im Text angenommen wird. Es ist wohlmerkt die Haltung eines selbstzufriedenen Menschen, der vor Freude strahlt und die anderen an dieser Freude teilnehmen läßt, indem er sie zu Besuch einlädt. Dem Besucher zeigt man gewöhnlich zuerst das allgemeine Stadtbild. Das trifft auch für die Selbstaussage von Inge von Wangenheim zu. Nicht zufällig greift die Schriftstellerin nach Mitteln der Beschreibung. Dadurch offenbart sie ihre

⁴ I. v. Wangenheim, *Weimar ist eine Reise wert*, in: Neue Deutsche Literatur 4 (1986), S. 9-18, S. 9.

⁵ Ebd.

textgebundenen Absichten und ihre, ebenfalls textgebundene psychische Lage: beschreiben kann vor allem derjenige, der zum distanzierten Beobachter wurde. In der eigenen Wohnung ist man das öfteren nicht. Die Beschreibung der eigenen Wohnung fällt also in dem hier untersuchten Text nicht zufällig aus. Angefangen wird demgegenüber mit der Beschreibung außerhalb der Wohnung, indem das Äußere der eigenen Villa mit dem Äußeren der anderen, sich in der Nähe befindenden Villen verglichen wird. Verallgemeinernd wird in dem Text festgestellt, daß die Villen „von gestern und vorgestern“⁶ stammen. Die ihnen zugeschriebenen Attribute: „stabil“ und „solid“, wie auch die dazugehörenden: „Garten, Garage, Zaun und Zier“ stehen nicht nur für Sehnsüchte nach „eine(r) gediegene(n) Reputation“⁷. Es ist zweifelsohne die Sehnsucht der Autorin nach einer verlorenen Zeit, in der die Menschen ihre soliden und stabilen Villen mit „Ewigkeitsprüchen wie etwa ‚Ost und West- tu Hus das Best‘“ schmückten. Diesen Worten liegen der Stolz und eine Nostalgie zugrunde, die durch die Opposition Gestern – /Heute entsteht. Die auf der Zeitebene durchgeführte Opposition läßt sich auf alle wertenden Eigenschaften ausdehnen: stabil/nicht stabil; solide/nicht solide, wobei die ersten Teile in dieser Reihe die vergangene Zeit in ihrer Größe registrieren. Als stumme Zeugen der Solidität und – wenn auch relativer – Stabilität, verleihen diese Häuser der gesamten Gegend, in der die Schriftstellerin wohnt, Ausdruck von einstiger Erhabenheit, die besonders ein an klassischen Skulpturen geschulter Mensch um sich sucht.

Stumm, still und erstarrt ist auch der „Rosenweg“, den die Autorin, wie zuvor die Villa, mit dem Possesivpronomen „mein“ versieht. Auf dem Spazierweg registriert sie, sich von ihrer Wohnung immer mehr entfernend, weitere äußere Zeichen einer somit materialisierten Stadt. An ihnen sollten die wichtigsten Ereignisse, die nicht nur die Stadt selbst, sondern darüber hinaus die ganze Nation berührten, versinnbildlicht werden: die Weimarer Republik, in der man „sachlicher (...), ernüchtert gebaut“ hat; der erste Weltkrieg als Folge der Niederlage dieser mißlungenen Republik und der zweite Weltkrieg, der „am Gemäuer (...) die großen Letter (...) LSR-Luftschutzraum“ hinterlassen hat.⁸ Damit endet der erste Teil des in sechs Abschnitte eingeteilten Textes. Dem Praktisch-Erfahrenen dieses Teils folgt, zu Ende des ersten Abschnittes, ein gedankliches Resümee, das das bereits Dargestellte nochmals präsentiert. Die Formulierungen sind dabei zu allgemein, so daß sie sich nicht mehr durch den Kontext rechtfertigen: sie könnten als lose Sätze überall ihre mitteilende Rolle spielen, ohne daß der ganze Text durch ihre Herauslösung beeinträchtigt wird. Es sind solche Sätze wie: „Man muß in einer Stadt wohnen, um sie zu

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

erkennen"; „Architektur ist Gedächtnishilfe wie Literatur"; oder rhetorische Fragen wie etwa: „Wo kämen wir hin, wenn wir nicht wüßten, woher wir kommen?"⁹ Das direkte Aufeinanderfolgen dieser Sätze macht sie zu überflüssigen Aussagen, über die sich nicht diskutieren läßt.

Interessanter dagegen ist die Beteuerung, daß die Villa, in der die Autorin wohnt, nicht ihr gehört. Der dabei von ihr benutzte Ausdruck: „gottbehüte", falls der Sachverhalt anders wäre, zeugt von einem unbewältigten Problem der Besitzverhältnisse. Die unklare Relation zum Eigentum ist daran zu sehen, daß die Ausdrücke: „meine Villa", „mein Rosenweg", „mein Haus" sofort durch den Verweis auf das Volkseigentum eingeschränkt werden. Dazu gehört auch die Betrachtung der Gestalt von dem Dichter J. W. Goethe, auf den Inge von Wangenheim im Zusammenhang mit ihren Reflexionen über den Besitz zu sprechen kommt. Goethe ist nämlich nicht „volkseigen" sondern „ein Weltereignis" und somit Welteigentum.¹⁰ Goethe wird somit zu einem Vermittler zwischen der Stadt und der Welt. Der Wohnort, der allein durch das Wohnen die Reisen als das Gegenteil zur Ansässigkeit unmöglich macht, wird hier durch die Kraft einer Persönlichkeit zu einer die ganze Welt vereinigenden Stelle. Worin allerdings Goethes Größe als überzeitlich, überregional und übernational besteht, läßt die Autorin dahingestellt. Sie übernimmt ohne Kommentar, daß Goethe „der Mann mit den vielen Schätzen" ist, die „er uns hinterließ".¹¹ Von dieser Größe lebt die Stadt Weimar und das „zum Glück", fügt die Autorin hinzu als ob sie dem Vorwurf einer direkten Übernahme der Vergangenheit vorbeugen möchte. Man hat den Eindruck, daß es der Welt Ruhm ist, der zum entscheidenden Maßstab des Wertes von diesem Ort erhoben wurde. Die nächsten Abschnitte bestätigen diese Annahme. Die vorherige Emphase, die die Autorin bei ihrer Betrachtung von Weimar verspürte, weicht der Trauer über den ungemäßen Umgang mit dem klassischen Erbe von seiten der einheimischen Touristen, die „den Ausflug in die Klassik als ‚kulturelles Plansoll' abhaken möchten", wie auch die Funktionäre, die mit „feierlichen Mienen" nur noch „zu bemerkenswerten Jubiläen" sich der Wichtigkeit des Ortes Weimar erinnern.¹² Nur die Kinder und die einreisenden Gäste sind in diesem Kontext einfühlsamer behandelt worden: die Kinder auf Grund der fehlenden Einsicht und die fremden Gäste auf Grund ihrer fremdartigen Kultur.

Sobald der Name J. W. Goethe fällt, wird F. Schiller eingeführt. Es erweist sich, daß das Interesse an Schiller von der Schulzeit der Autorin herrührt. Als Schülerin war sie nämlich nicht mit Goethe sondern mit Schillers Balladen konfrontiert: „In einem Chamisso-Lyzeum am Barbarossaplatz zu Berlin",

⁹ Ebd., S. 10

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 12

erinnert sie sich, „spielte Goethe keine Rolle“.¹³ Daß sie nach Jahren immer noch an Schiller hängt, den sie gegen Goethe verteidigen zu müssen meint, wegen der unberechtigten Rangstellung: „Goethe und Schiller' nicht ‚Schiller und Goethe‘“, zeigt sie nicht nur das Mitleid einem Benachteiligten gegenüber, denn sie beruft sich auf ihr Wissen und verlangt von den Kennern, die Schiller gehörende Erstrangstellung zuzusprechen. Dabei sieht sie sich von einer „vermutete(n) Kennerschaft“¹⁴ provoziert, die nach ihr darin liegt, daß das Bekenntnis zu einer Persönlichkeit ein entsprechendes Handeln auslösen sollte. Damit läßt sich der Vorwurf der Autorin erklären, den sie den ‚konservativen Kräfte(n)‘ der Weimarer Republik macht, die Weimar in „der Kulturszene (...) vor 1933 nicht existieren ließen“.¹⁵ Hinter diesem Urteil steht die Auffassung, daß die Beschäftigung mit Goethe, das Wissen um ihn, nur unter fortschrittlichen Bedingungen, d.h. in einem fortschrittlichen Staat möglich war. Daran wirkte die besonders in den fünfziger und sechziger Jahren verbreitete Meinung über das klassische Erbe, wonach man in dem klassischen Bildungsideal die humanistische Bildungsidee realisiert sah, an die man direkt anknüpfen wollte.¹⁶ „Klassisches Erbe“ und „klassischer Humanismus“ decken sich auch für Inge von Wangenheim in der Bedeutung. Deshalb konzentriert sich ihr Hauptaugenmerk nicht auf ein Wägen des Für und Wider der Klassikrezeption. Dennoch läßt der Wortschatz, dessen sie sich bei ihrer Erwägung zur deutschen Klassik bedient, den neueren, seit den siebziger Jahren ans Tageslicht kommenden Standpunkt in der Klassikdiskussion erkennen, so z.B. wenn die Autorin mit den Begriffen „Olympier“, und „Olympiade“ von einem Wettbewerb spricht, den die Beschäftigung mit Goethe als einem Musterbeispiel innerhalb der Literaturwissenschaft ausgelöst hat. Oder aber, wenn sie Lukács, den Fürsprecher der Klassik und Brecht, ihren Widersacher, die fürs Erbe zuständigen Päpste nennt. Der verständnisvolle, milde Ton, in dem dieser ernst gemeinte Begriff (Papst) ausgesprochen wird, läßt einen deutlichen Zwiespalt erkennen, der die Haltung der Autorin zum klassischen Erbe Weimars kennzeichnet. Das drückt der Satz im Abschnitt V aus, der diesen gedanklichen Dualismus angesichts der unterschiedlichen Rezeption der Weimarer Klassik veranschaulicht: „Die Formel: Segen und Fluch bedarf (...) einer Ergänzung: Fluch und Segen.“¹⁷ Der innere Kampf um die „Zurücknahme‘ in die Kunstzeit der Deutschen“¹⁸, wie sie die Zeit einer regen

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. *Probleme der sozialistischen Rezeption des Erbes – Rundtischgespräch*, in: Weimarer Beiträge 2 (1970), S. 10-51; H. Kaufmann: *Zehn Anmerkungen über das Erbe, die Kunst und die Kunst des Erbens*, in: Weimarer Beiträge 10 (1973), S. 34-53.

¹⁷ I. v. Wangenheim: *Weimar ist eine Reise wert*, in: Neue Deutsche Literatur 4 (1986), S. 9-18, S. 15, Hervorhebung im Original.

Beschäftigung mit der Kunst nennt, trägt Inge von Wangenheim in sich aus als den Kampf einer alternden Schriftstellerin, die zwischen dem Modernen und dem Traditionellen wählen muß. Sie entscheidet sich für das Alte, das ihr Vertraute, auch dann wenn sie sich der Unmöglichkeit bewußt wird, das Alte in seiner einstigen Gestalt in die Gegenwart zurückzuholen und auch dann wenn sie aufruft: „Mehr muß geschehen – Jugendlicheres, in dem das Jetzt und Hier die Hauptrolle spielt.“¹⁹ Die im Abschnitt VI, dem letzten Teil des Textes formulierte Schlußbemerkung: „Weimar ist eine Reise wert“²⁰, zeigt die Anhänglichkeit der Schriftstellerin an dem traditionellen, von Lukács sanktionierten Klassikbild. Da diese Feststellung nur in dem einen einzigen Kontext des Weimar-Ortes als klassische Gedenkstätte funktioniert, so kommt es zu einer Identifizierung des Selbsterlebten mit dem von den anderen, hier vor allem von Goethe Übernommenen. Im Grunde genommen bedeutet dies einen Verzicht auf das schlicht Persönliche, Unverwechselbare und Unwiederholbare der Eigenpersönlichkeit. Das literarische Vorbild der Weimarer Klassik wird bewußt und unbewußt nachgeahmt und in diesem Bild kommt es zur Verwischung der Grenzen zwischen dem Entlehnten / dem Angeeigneten und dem Selbsterfahrenen. Die oben angesprochene Furcht der Autorin vor dem Eigenbesitz in Form einer Villa spiegelt sich in der Widersprüchlichkeit von Kontinuität und Diskontinuität eines schriftstellerischen Lebens wider. Die Haltung der Autorin der Stadt Weimar gegenüber ist demzufolge als die Haltung der Weimarer Klassik gegenüber zu entziffern: Weimar ist dann vor allem eine Kultur- und Bildungsinstitution, die kraft des Institutionellen ein normatives Erbeverständnis mitbringt. Die Versicherung der Autorin, ihr „gelang“ in diesem Text „eine begrenzte, sehr persönliche Darstellung der Gedanken“, die ihr „in Weimar (...) halt so kommen“²¹ steht somit in schroffem Gegensatz zur Gesamtaussage des Textes. Das Persönliche, das hier vor allem durch einige zwischenmenschliche Begegnungen wie auch durch den Zustand des-in-Weimar-Wohnens vertreten werden soll, verliert sich ganz und gar in unpersönlichen, im Sinne der Verallgemeinerung, Feststellungen, die über das zum bloßen Belebungsmittel gewordene Selbsterfahrene die Oberhand gewinnen.

Die Einteilung des Textes in sechs Abschnitte ergibt sich nicht aus vermutlich unterschiedlichen Sinneinheiten des Gesamttextes. Der Abschnitt I geht von der Stadt Weimar als Wohnort aus und gleitet sofort ins Darstellen des äußeren Bildes der Stadt über. Der Abschnitt II setzt die Darstellung fort, wobei sich der Blick sowohl weitet als auch verengt, durch Reflexionen über

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 14.

²⁰ Ebd., S. 18.

²¹ Ebd., S. 17.

Weimar als eine Touristenstadt. Der Abschnitt III versucht, das zu skizzieren, was die Autorin selbst tut, um einer – nach ihr – angemessenen Rezeption der Weimarer Klassik zu verhelfen. Es handelt sich vor allem um ihr Auftreten dafür, daß man seine Kenntnisse über die Weimarer Klassik zuerst vertiefen sollte. Im Abschnitt IV greift die Autorin in die Zeit einer intensiven Beschäftigung mit der Weimarer Klassik zurück. Der Abschnitt V dient der Formulierung von Ansätzen zu einer erneuten Beschäftigung mit dem Klassik-Erbe. Schließlich endet der letzte Abschnitt mit einer emphatischen Vision des Weimar-Ortes, der sich weiterhin behauptet und behaupten wird als „eine Kleinstadt von Weltgeltung“. Wenn sich Inge von Wangenheim bei dieser Gelegenheit für „Kant, Fichte, Schopenhauer (und) Nietzsche“²² einsetzt als für das neue, in der DDR-Forschung über lange Zeit vernachlässigte Erbe, dann tut sie das als eine die zum Durchbruch und Rehabilitierung der Humanwissenschaften, die im Verhältnis zu Naturwissenschaften zu kurz kommen, zwar verhelfen will, aber der von ihr geforderte Blick auf das Ganze erlaubt ihr nicht, über allgemeine Feststellungen hinauszugehen. Wenn sie z.B. schreibt: „Die Straße der übererbten Mißverständnisse gleicht einem Knüppeldamm“²³ bemerkt sie insofern nichts Neues, daß spätestens seit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre eine Grenzerweiterung des engen Realismusbegriffes, an dem die Klassik-Rezeption mitwirkte, in der DDR-Kulturszene eingetreten ist.²⁴ Interessanter ist dagegen, daß Inge von Wangenheim sich öffentlich, d.h. in ihrem Text, zu Georg Lukács bekennt. Dies verdient einer desto größeren Beachtung zumal schon ab 1956 das literaturtheoretische und literaturgeschichtliche Werk Lukács' einer kritischen Auseinandersetzung ausgeliefert wurde, was allerdings in den sechziger Jahren nicht fortgeführt wurde.²⁵

Ein genauso unausgewogenes Verhältnis zwischen dem Allgemeinen und Besonderen wie es Inge von Wangenheims Text bietet, kennzeichnet als Folge genauso aufgezwungener wie gewollter Forderung nach dem Typischen und Individuellen in der Literatur auch Helmut Richters (geb. 1933) Beitrag zum Thema „Mein Ort“. Beim Lesen dieses autobiographischen Textes gewinnt man Einsicht in die Schwierigkeiten beim Schreiben zu einem vorgegebenen Thema, wie es das Thema *Mein Ort* darstellt. Seine Reflexionen zu diesem Thema betitelt Richter *Banascheks Bilder*. Unter dem Namen Banaschek tritt hier eine fiktive Figur auf, die Richter jedoch kraft des Autobiographischen als

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. P. Hacks, *Über das Revidieren von Klassikern*, in: ders.: *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*, Düsseldorf 1977, S. 197-213.

²⁵ Vgl. H.-G. Thalheim, *Kritische Bemerkungen zu den Literaturauffassungen Georg Lukács' und H. Mayers: Zur Frage der Unterschätzung der Rolle der Volksmassen in der Literatur*, in: Weimarer Beiträge 4 (1958), S. 138-171; W. Mittenzwei (Hrsg.): *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller*, Leipzig 1975.

eine wirkliche Gestalt ausgeben will: er sei als Autor diesem Mann in Wirklichkeit begegnet. Die Figurenwahl schneit hier, wegen ihrer Funktionsausübung, alles andere als zufällig getroffen, was man von den Begegnungen in der wirklichen Welt erwarten konnte. Auch wenn man annimmt, daß die Geschichte mit Banaschek tatsächlich vorgekommen ist, kann man die Kraft der Realität allein, noch lange nicht zum Maßstab des Künstlerischen erheben, was Richter wohl beabsichtigte. Er scheint nämlich seinen Werkatalog aus einer apologetischen Wirklichkeitsauffassung zu schöpfen, wonach alles, was den Stempel des Sich-wirklich-Ereigneten trägt, unantastbar, der Kritik unzugänglich sein soll.

Banascheks Geschichte versetzt den Leser in die fiktive Welt der Literatur. Das sich anbietende Szenarium dieser Welt wird der realen Gegend in der DDR entnommen. Der Ort, besser der Landschafts-Raum, der die konkreten Orte umrahmt, wird mit den Augen von Banaschek gesehen. Banaschek steht hier stellvertretend für viele namenlose Menschen, die er durch seinen Namen, der ja kein etablierter Name ist, repräsentiert. In diesem Sinne ist er keine Individualität, wie es der Autor beabsichtigt, sondern er ergibt ein Muster, das so oder so besetzt werden kann. Die Namengebung erfüllt somit die Funktion des Sinnlichen in dem Text, der über das Sinnliche hinausweisen will. Banascheks Ortsgeschichte soll demnächst eine lehrhafte sein. Ihr Sinn ist allegorisch zu verstehen.

Banaschek ist ein Arbeiter. Als solcher ist er, durch seinen Arbeitsplatz in seiner Umgebung fest verankert. Sein Ort ist sein Arbeitsplatz und sein Wohnort. Beides verhilft ihm dazu, „mit fortschreitender Einsicht in die Geheimnisse der Natur“²⁶ einzudringen. Hinzu kommt sein (ungekünsteltes) Naturtalent, das ihn dieser Umgebung künstlerischen Ausdruck verleihen läßt. Er tut das in Form von Gemälden.

War es bei Inge von Wangenheim die Größe und der Ruhm der Gestalten der Weimarer Klassik, denen sie nacheiferte, so ist es bei Richter der schlichte Weg, der ihn aber zum gleichen Ziel führt: in der Gemeinschaft, die sich einerseits auf die Tradition stützt und andererseits selbst künstlerisch tätig ist, sind Werte für eigene Behauptung und Bewährung zu finden. Es kommt dabei nicht auf die Besonderheit dieser Werte an, sondern auf ihre Verflechtung mit der Zeitgeschichte, die Richter als „das stete Schwanken zwischen Hoffnung und Resignation“²⁷ nennt. Es handelt sich um das Leben eines Individuums, das durch die Einsicht in gesellschaftliche Zusammenhänge preisgegeben wird. Sei es der zweite Weltkrieg, sei es der Bau eines Kraftwerkes, sei es die Zerstörung der vertrauten Landschaft – alles wird „mit sozusagen endgültigen, wie in Stein gemeißelten Argumenten eingeläutet“²⁸, so daß das Individuum

²⁶ H. Richter, *Banascheks Bilder*, in: Neue Deutsche Literatur 4 (1986), S. 86-97, S. 87.

²⁷ Ebd., S. 96.

immer wieder aus den Fugen gerät. Ein Lebensweg wird gezeichnet, der für abgeschlossen gehalten werden kann und Rückblicke ermöglicht. Sie sind nötig, um den Schein eines zeitlichen Kontinuums ästhetisch vorzutäuschen. Viele Erlebnisse aus Banascheks Leben werden vorgeführt, die jedoch nicht dynamisch sondern statisch als Präzedenzfall betrachtet werden sollen. Banascheks Figur wird allmählich zum stummen Zeugen der Preisgabe von Arbeit, Wohnort, Landschaft, schließlich von einem geordneten Leben.

Richter bedient sich seiner Figur nicht um anzuklagen. Eher umgekehrt: er braucht diese Figur als Modell eines einerseits traditionsbewußten und erdgebundenen, andererseits flexiblen Lebens, das er als Autor zweifelsohne bewundernd anstrebt: „Banascheks sind in dieser Gegend so selten nicht“, schreibt er und verrät die Position eines außenstehenden Intellektuellen, der selbst schwankend, an keinen Ort gebunden, zu stereotypen, idyllischen Vorstellungen über die Landbevölkerung neigt. Das geben die nächsten Worte wieder: „Ihre (Banascheks – S. S.) unaufdringliche Weisheit ist zumindest ein Gemisch aus dem bäuerlichen Traditionsbewußtsein ihrer Dörfer und der wachen Disponibilität der Arbeiterklasse, der sie ja immer noch angehören“.²⁹ Die örtliche Gebundenheit wird hier zur Eigenschaft bäuerlichen Lebens erklärt und verklärt, als ob die Nähe zur Erde zu einer paradiesischen Symbiose des Menschen mit der Natur führen könnte.

Richter stattet seinen Banaschek mit künstlerischen Fähigkeiten aus, damit dieser noch mehr zu seiner Bezugsfigur wird. Denn Banascheks selbst gemalte Bilder dienen nicht nur dazu, das Erlebte festzuhalten. An ihm versucht Richter sein eigenes Problem des künstlerischen Schaffens auszuloten. „Mein Ort“ bedeutet deshalb für H. Richter vor allem „die dichterischen Impulse“³⁰, die er sich von einer Landschaft erhofft: „Es ist nicht leicht“, konstatiert er, „den Grundton einer Landschaft ins Ohr zu bekommen, in die man nicht hineingeboren wurde“.³¹ Mit dieser Äußerung wird Banaschek zum Gegenspieler des Autors erhoben: ihm, Banaschek, als Bauer und Arbeiter, der auch Künstler ist, gelang es in die Natur so einzudringen, daß er ihr Teil wurde. Die Natur wird somit als ein allumfassendes, die ursprüngliche Harmonie herstellendes Phänomen dargestellt. Mit ihrer Erfahrung gelingt dem Menschen der Durchbruch in die ganze kosmische Welt als eine totale menschliche Gemeinschaft. Der auf diese Weise erlebte Ort zwingt, wie die Stadt Weimar aufgrund ihrer kulturellen Errungenschaften, zum Zersetzen physikalischer Grenzen, innerhalb derer sich der Mensch befindet. Andererseits braucht der Mensch diesen festen „Punkt“ in Form von einem Ort, um erst von ihm aus die Vollkommen-

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 92.

³⁰ Ebd., S. 93.

³¹ Ebd., S. 92.

heit einer totalen Verbindung mit dem Kosmos erleben zu können. Auf dieses Problem als ein besonderes Problem eines Künstlers hat Karl Kraus (1874-1936) hingewiesen. Nicht zufällig beruft sich H. Richter auf K. Kraus. Er zitiert ihn, um sich mit dem Zitat zu identifizieren, nicht wie Kraus es tat, um aus dem Zitat die schärfste Waffe der Satire zu machen. „Detlev von Liliencron“, heißt es im Zitat, „hatte nur eine Landanschauung. Aber mir scheint“, meint K. Kraus und H. Richter stimmt damit überein, „er war in Schleswig-Holstein kosmischer als Heine im Weltall. Schließlich werden doch die, welche nie aus ihrem Bezirk herauskamen, weiter kommen als die, die nie in ihren Bezirk hineinkamen“.³²

Richter stammt aus Böhmen. Er war, nach seinen eigenen Worten „allzufrüh von dort weg“³³. Deshalb fühlt er sich eines Traditionsbezuges beraubt, der seinem Dichter-Sein unentbehrlich wäre. Banascheks Figur hilft ihm von dieser „Beschweris des Herzens“³⁴ entfliehen. Zweimal begegnete der Autor seinem Helden Banaschek. War die erste Begegnung anläßlich einer Kunstaussstellung, dient die zweite den Überlegungen über den Einfluß der Geschichte auf menschliche Schicksale. Beide Treffen finden nicht in einer privaten Szenerie statt. Interessant ist dabei, daß der Autor sich davor hütet, in der ersten Person über den Wert der Tradition, der Geschichte und den „Preis“ des Fortschritts zu sprechen. Statt dessen läßt er Banaschek Worte aussprechen, die in seinem, des Autors Mund als abgenutzte Wendungen wirken könnten. Der einfache, aber dennoch begabte und weise Mann aus dem Volke wird somit zum Sprachrohr des Autors. Damit dies geschickt gemacht wird, greift der Autor nach einem Kunstgriff. Es sind nämlich Banascheks Bilder, die der Autor zu interpretieren versucht, um dadurch seine eigenen Meinungen zu vermitteln. Die gesamte Deutung von diesen Bildern ist vorerst ein verdeckter Kommentar des Autors, der seine Aufdringlichkeit verbergen will, oder aber seine Unbeholfenheit. Die Auslegung könnte man auf einen Nenner bringen: der Mensch und die bedrohte Umwelt. Beides geht unter: das Dorf, das Banascheks und seinesgleichen Ort in der Welt war und mit ihm Banaschek selbst. Er verschwindet aus dem Leben des Autors. Es ist zugleich das Ende der Geschichte über Banaschek und seine Bilder, Banaschek und Richter: eine fiktive Figur und ihr Autor erscheinen letzten Endes nicht mehr als Gegenspieler sondern als diejenigen, die Zeugnisse über eine vergehende Wirklichkeit abgeben wollen. H. Richter bleibt dabei nicht stehen. Er verwendet wieder ein Zitat, das die Gegensätzlichkeit der Situation zeigen soll: „Was geschehen ist, ist vorbei und unwiederbringlich“, zitiert er Francis Bacon (1561-1626), nach

³² Ebd., S. 93.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

dem es weiter heißt: „der Weise hat genug zu tun mit gegenwärtigen und zukünftigen Dingen“³⁵

Auch der Text von H. Richter verweist auf unbewältigte Probleme beim Schreiben zu einem Thema, das gegenständlich determiniert ist und das die Rekonstruktion von Natur in dem gleichen Maße wie die Möglichkeit des Transzendentalen zu erreichen versucht.

Am deutlichsten wurde dieses Problem in dem Beitrag *Das mir Zugehörige* von Margarete Neumann (geb. 1917) formuliert. Auch diese Autorin, wie H. Richter, ist eine Aussiedlerin, was ihr, wie Richter, erwähnenswert zu sein scheint. Entscheidend ist ihre Kindheit in der „kleine(n) pommersche(n) Kleinstadt“³⁶, in der sie geboren ist. Der Kindheitsort bedeutet für sie einen abgeschlossenen Lebensabschnitt, an den man sich ohne eine größere Anstrengung, wie sie etwa die *Kindheitsmuster* (1976) von Christa Wolf (geb. 1929) charakterisiert, erinnert. In dem Text von M. Neumann gehört die Erinnerung der Vergangenheit an und wirkt nicht auf die Gegenwart. Diese schroffe Einteilung resultiert aus einer beinahe übertriebenen Betonung des Zustandes: „Mein Ort (...) ist also hier, wo ich nun schon seit einem Vierteljahrhundert lebe“.³⁷ Wie bei Inge von Wangenheim entscheidet auch bei M. Neumann die Dauer der Zeit über ihre Zugehörigkeit zu einem Ort und umgekehrt, was das Possesivpronomen „mein“ in bezug auf den Ort ausdrücken soll. Es sieht so aus, als ob gerade dieses Verhältnis zum Eigentum zu einer positiven Haltung verpflichten würde: „Mein“ setzt Selbstliebe und Nächstenliebe voraus. Dies vermerken Sätze wie: „Ich habe sie gern, die Stadt, das Alte und das Neue“.³⁸ Auf diesen Satz folgt eine Aufzählung verschiedener Gegenstände, die alle den Begriff „mein Ort“ ausmachen sollen. Gleichzeitig gibt Neumann zu, daß es schwierig ist, daraus eine „epische“ Geschichte zu bauen, was unsere Annahme bestätigt, daß es beim Schreiben zu konkreten, materialisierten Gegenständen Schaffensprobleme besonderer Art gibt.

Einen Ausweg aus der Enge des statischen Ortes bietet die Ausweitung des Orts-Gedanken auf die ganze Erde. Ein Hilfsmittel dazu stellt das Reisen dar. Es ist nämlich die Begegnung mit der Ferne, die dank der Erfahrung des Ortes als ein Archetyp in vertraute Nähe verwandelt wird. Das Reisen ermöglicht auch die Begegnung mit fremden Menschen, die aufgrund ihres Menschenseins zu Freunden werden. Der Reisende fühlt sich mit dem Menschengeschlecht verwandt. Hinter dieser Entzückung von dem Fremdartigen verbirgt sich die Vorstellung einer fast sakralen Blutsverwandtschaft mit der Menschheit. Da die sprachliche Verständigung ausfällt („Ich hörte eine Fremde sprechen, ich

³⁵ Ebd., S. 97.

³⁶ M. Neumann: *Das mir Zugehörige*, in: Neue Deutsche Literatur 4 (1986), S. 25-27, S. 25.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

verstand die Sprache nicht"³⁹), bleiben nur die Zeichen, die der Körper gibt, das einzige Verständigungsmittel. Bei näherer Betrachtung erweist sich, daß nicht das Kommunizieren das die Gemeinschaft bildende Element ist. Die Autorin predigt eher das Ideal einer *vita contemplativa*, das ihr ermöglicht, das ihr Zugehörige zu betrachten. In diesem Sinne braucht sie ihr Gegenüber nicht zu Wort kommen zu lassen. Die Rolle der Statisten, die sie den begegneten Menschen und der Natur zugeschrieben hat, erleichtert ihr den Weg zur Erkenntnis, die der letzte Satz ihres Textes enthält: „Ist es vermessen“, fragt sie, „zu sagen, daß mein Ort die Erde ist?“⁴⁰

Die Schwierigkeit bei der Bewältigung des „örtlichen“ Themas ist auch dem Text von Herbert Otto (geb. 1925) zu merken. Er trägt den Titel *Mein Ort Schakahu*. Die reale Zeit-Raum-Dimension übt solch einen Druck auf die Vorstellungskraft des Autors aus, daß er davor zu kapitulieren scheint und sich schlicht „Reporter“⁴¹ nennt. Gattungsgemäß im Sinne einer Reportage wird es jedoch nicht verfahren. Es handelt sich nämlich nicht um eine Reportage sondern um einfache Benennung und Aufzählung der einzelnen Reisesstationen des Autors. Das Verlangen danach, sich darüber geistig erheben zu können, ist dennoch in dem von H. Otto selbsterfundenen Begriff „Schakahu“ zu erkennen. Als ein imaginäres, ausgedachtes Wort, soll es für außerrealistische Zusammenhänge stehen, mit denen der Autor sein dichterisches Empfinden auszudrücken meint. Und umgekehrt: darin, daß dieser imaginäre Ort einen Namen tragen muß, spiegelt sich der Wunsch nach einer sinnlichen, in Worten faßbaren Realität wider. Polaritäten treten hier also auf, die die Grundsituation des Themas „Mein Ort“ wiederzugeben scheinen: *Mein Ort Schakahu* lautet der Titel, der bald danach eingeschränkt und ausgebreitet wird: „Also, ein Ort Irgendwo“.⁴²

Derselbe Zwiespalt kennzeichnet auch Ursula Püschels Text *Unterwegs. Allerorten*. Die Autorin geht davon aus, den Begriff des Ortes zu bestimmen. Zweifel, die sie dabei überfallen, dienen einem näheren Erfassen dieses Begriffes: „Ein Ort“, fragt sie und gibt zugleich eine Antwort darauf, „ist das ein Zustand oder ein Prozeß? Ein Innen oder ein Außen? Das Heim oder die Welt? Eine Wohnung – eine Bleibe? Ein Punkt oder ein Kreis? Ort und Ende. Anfang und Ort.“⁴³

Der so eingeleitete Gedanke gewinnt mit dem Hinweis auf „mein“ sofort feste Konturen. Für U. Püschel ist es Berlin, ihre Universitätsstadt, ihr Arbeitsort und ihr Wohnort. Sie hat in dieser Stadt ein erfolgreiches, langes

³⁹ Ebd., S. 26.

⁴⁰ Ebd., S. 27.

⁴¹ O. Herbert: *Mein Ort Schakahu*, in: *Neue Deutsche Literatur* 4 (1986), S. 32 - 34, S. 32.

⁴² Ebd., S. 34.

⁴³ U. Püschel: *Unterwegs. Allerorten*, in: *Neue Deutsche Literatur* 4 (1986), S. 66 - 72, S. 66.

Leben zu verzeichnen. Der Erfolg ist auch die Ursache für ihre Identifizierung mit der Stadt. Das Fehlen des Erfolgs an einem Ort wird zum Verlassen dieses Ortes zwingen, wie es im Text *Fruchtwechsel* von Benito Wogatzki (geb. 1932) beschrieben wurde, auch dann wenn diese negative Erfahrung künstlerisch positiv, im Sinne des Stoffes verarbeitet wurde: „Der Ort war vergessen“, schreibt Wogatzki, „Jeder Schritt voran in meinen Leben war ein glücklicher Schritt fort von Reinsdorf gewesen.“⁴⁴

U. Püschels langes und erfolgreiches Leben in Berlin läßt sie auf alle Entbehrungen der frühen Jahre ohne Verbitterung zurückblicken. Sie scheint das nicht nur als Folge der Nachkriegsmisere zu akzeptieren. Nachdem sie „Triumph“ und „Eroberung“ in Berlin erleben konnte, ist sie geneigt, über die schweren materiellen Verhältnisse in Berlin unmittelbar nach dem Krieg sogar mit Stolz als über Gründerzeit zu sprechen. Denn damals begann „die Republik, die ich“, stellt U. Püschel fest, „ohne Zweifel mitbegründet habe.“⁴⁵ Deshalb liebt sie ihre „werktätige Stadt (...) mit all ihrer Häßlichkeit.“⁴⁶

Bei der Darstellung dieser „Ortsansäßigkeit“⁴⁷ bedient sich die Autorin einer religiös anmutenden Überhöhung, indem sie die Parabel vom verlorenen Sohn auf sich überträgt und von dem Ankommen in Berlin als von der Rückkehr nach Hause schreibt. Das religiös-transzendente Ausmaß des Ortsbegriffes läßt sich auch dann nicht leugnen, wenn U. Püschel die Weltfestspiele 1973, die in Berlin stattgefunden haben, zum Anlaß nimmt, ein friedliches, brüderlich-schwesterliches Zukunftsbild einer menschlichen Gemeinschaft zu entwerfen.

Eine andere Art der Bewältigung des Themas „Mein Ort“ stellen zwei Texte vor, in denen ihre Autoren keine direkte Verallgemeinerung anstreben. Es sind Walter Kaufmanns (geb. 1924) *Seine Ortschaft* und Monika Helmeckes (geb. 1932) *Die Steuerhaus-Werkstatt – Schuppen-Werkstatt*. Beiden Autoren ist es gelungen, den Begriff des Ortes poetologisch wiederzugeben, was in den anderen Texten wegen der zu starken Betonung des Definitorischen und der sich daraus ergebenden Zweifel zu kurz kommt.

W. Kaufmann erzählt in seinem Beitrag die Geschichte eines Mannes jüdischer Abstammung. Kein einziges Mal fällt das Wort „Jude“. Als ob es ein Tabu wäre, hütet sich der Autor davor, ihn zu gebrauchen. Er erzielt dadurch einen höchsten Grad an Intensivität und Glaubwürdigkeit: denn über die Judenverfolgung kann man mit gewohnten Sprachmitteln nicht reden. W. Kaufmanns Jude hat keinen wirklichen Vor- und Nachnamen. Dafür trägt er, wegen der Gewohnheit allzeit einen Schirm bei sich zu tragen, den Spitznamen

⁴⁴ B. Wogatzki: *Fruchtenwechsel*, in: Neue Deutsche Literatur 4 (1986), S. 73-81.

⁴⁵ U. Püschel: *Unterwegs. Allerorten*, in: Neue Deutsche Literatur 4 (1986), S. 66-72, S. 66.

⁴⁶ Ebd., S. 70.

⁴⁷ Ebd.

„Onkel Schirmchen“. Diese Bezeichnung schafft unbekümmerte Fröhlichkeit eines Kindes, das dem liebevollen Mann vor dem Krieg begegnete. Mit der in wenigen Worten durchgeführten Charakteristik des Mannes („in sich gekehrt“, „still“, „alt“)⁴⁸ wird die Sicht des Kindes durch die Sicht des sich erinnernden Erwachsenen, viele Jahre nach dem Krieg, ersetzt. „Still“ und „alt“ klagen in diesem Zusammenhang an: Onkel Schirmchen, der Jude, stellt als solcher keine Bedrohung dar, die seine Vernichtung irgendwie objektiv begründen könnte. Dieselben Adjektive sind es, die das tragische „Verschwinden“ des alten Mannes vorwegnehmen: er kann nur noch als unverschuldetes Opfer einer äußerst tragischen Schicksalsverwicklung erscheinen. Denn es wird in dieser Geschichte nicht danach getrachtet, die objektiven, ökonomisch-ideologischen Hintergründe der Judenverfolgung aufzuzeigen. Es wird vermieden, von der Vernichtung zu sprechen. „Mutmaßungen“ über Onkel Schirmchens Schicksal werden angestellt, die zum Vergleich führen: „sicher (...) hatte (...) ihn die Hand des Todes berührt“.⁴⁹ Diese in einem anderen Kontext als abgenutzte Wendung wirkenden Worte werden in W. Kaufmanns Geschichte zum Ausgangspunkt eines neuen, mit dem vorangehenden durch den Ideengehalt verbundenen Erzählstranges. *Die Hand des Todes* hatte wortwörtlich einen anderen alten Mann berührt: „Eine kalte Totenhand, die Hand eines am Baum erhängten Soldaten, hatte ihm im dunklen Wäldchen ins Gesicht geschlagen, als er über den Lenker des Fahrrades gebeugt, dicht daran vorbeifuhr.“⁵⁰

Beide Männer haben sich ins Gedächtnis zweier Menschen eingepägt: Stefan Hermanns, der autobiographische Züge mit dem Autor aufweist und der als ein Kind Onkel Schirmchen kannte und Marion Konrads, deren Beruf (Verlagslektorin) Annahmen über Kaufmanns par excellence Hermanns Tätigkeitsbereich ermöglicht, zumal sie einander kennen. Die vier Gestalten bilden zwei Paare. Die Verbindungen zwischen ihnen ergeben die gesuchte Raum- bzw. Ortsvorstellung. An ihr wirkt die Erinnerung, die aber in Mutmaßungen übergeht, denn das Erinnerte kann keine feste Gestalt gewinnen. Die Lebendigen wissen nicht um das Schicksal der Vermißten. Die Vorstellungskraft ist zu Ende, wenn man, wie S. Hermann „in Auschwitz und nicht in Todesgefahr, im Auto angereist (war) und nicht in einem Viehwagen verschleppt, Zeuge und kein Opfer, nicht von Befehlen und Flüchen angetrieben oder gar von Peitschen.“⁵¹ Die Unmöglichkeit und die Furcht, bei diesem Auschwitz-Tod an einzelne Menschen, hier an die dort umgebrachten Eltern zu denken, läßt nur eins zu: in der Form „sie“ aller unzähligen Opfer des unmenschlichen Todes im KZ zu gedenken. Das Unmaß des Mordes entzieht

⁴⁸ W. Kaufmann: *Seine Ortschaft*, in: Neue Deutsche Literatur 4 (1986), S. 28-31, S. 28.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 29.

⁵¹ Ebd.

sich jeder Beschreibung. Nur das Dichterische als poetische Sublimierung ermöglicht ein Sich-Annähern an dieses Thema. In dem Text von Kaufmann ist es ein Gespräch zwischen Onkel Schirmchen und dem Kind. Mehrere Male fragt das Kind den Mann „mit den dunklen Augen und der gebogenen Nase“⁵², den geliebten Onkel Schirmchen, warum dieser den Schirm herumträgt. Als Antwort bekommt er eine Geschichte von der Schnecke zu hören, „die ihr Haus verlor (...) und starb!“⁵³ Mit dieser Antwort will der Mann das Kind nicht von sich abtun. Er will sich und dem Kinde seine Gewohnheit, die seine Persönlichkeit und Individualität im Sinne des Hauses ausmacht, näherbringen. Diese Geschichte ist nach Jahren die einzige, die die Auschwitz-Wirklichkeit mitteilungs-fähig macht: Als Schriftsteller, der am Ort des Todes seiner Nächsten „die Haufen von Schuhen sah (...), die Berge von Haaren, die Puppen (...) in einer Ecke all die Regenschirme (...) hörte er sich, den Fünfjährigen sagen: ‚Aber wenn du deinen Schirm verlierst (...), was wird dann sein, Onkel Schirmchen?‘“, und die poetische Antwort lautet: „Vielleicht, mein Junge, ist dann die Zeit, daß ich sterben muß.“⁵⁴

Zu dieser Erzählung über den Tod gesellt sich, wie oben erwähnt, die Geschichte über *Die Hand des Todes*, die – wie es sich am Ende herausstellt – von der Verlagslektorin stammt. Nachdem beide Geschichten erzählt werden, verfremdet der Autor das Gesagte, indem er seinen Hermann an Konrads und Konrad an Hermanns Erzählung zweifeln läßt. Diese Vermutung und Verwunderung über das gestörte Verhältnis des anderen Menschen zur Vergangenheit deutet das Verständnis des Ortsbegriffes an. Die Lektorin vermutet nämlich, jemand dessen Eltern im KZ ums Leben kamen, müßte ein besonderes Gespür für das Problem des Todes haben. Deshalb wundert sie sich, daß der Schriftsteller nicht geneigt ist, ihre Geschichte als eine wahre ihr abzunehmen. Er vermutet dahinter ein fiktives Werk, das nach einem vorgefertigten Muster entstand. Von der modernen Umgebung der Lektorin ausgehend, nimmt er an, daß sie das, was sie erzählt, „kaum (...) als die eigene Geschichte empfinden“⁵⁵ kann. Dies erweist sich als ein Irrtum, denn der Mann, den beim Vorbeifahren die Hand des erhängten Soldaten berührte und der daraufhin wahnsinnig geworden ist, war ihr Vater.

Das hier behandelte Leid, das durch den Verlust von Menschen, die zum Leben der um sie Trauernden gehörten, vermittelt die Vorahnung des Ortes. Es bedeutet eine Innerlichkeit, die sich aus Emotion und Reflexion zusammensetzt. Sowohl das Bewußte als auch das Unbewußte belegen eine existenzielle Gefährdung des Menschen, der die ganze Zeit darauf gefaßt sein muß, daß er seinen Lebensraum und somit sein Leben verlieren kann.

⁵² Ebd., S. 28.

⁵³ Ebd., S. 28f.

⁵⁴ Ebd., S. 31.

⁵⁵ Ebd.

In einem gewissen Kontrast dazu, aber auch in einem engen Zusammenhang steht Monika Helmeckes Text. Bei ihr bedeutet der Ort auch einen Lebensraum, der mit der Erinnerung an die Nächsten verbunden ist. Ihr Ort aber ergibt eine Landschaft, die auf einer glücklicheren Vergangenheit ihrer Vorfahren basiert. Hier und dort geht es aber um das Bewahren von authentischen Bildern einer Landschaft, die zur Menschenlandschaft geworden ist.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß den hier untersuchten Texten zum Thema „Mein Ort“ die Darstellung des Mensch-Umwelt-Verhältnisses zugrunde liegt. Im Einzelfall wurde sie aber in unterschiedlicher Weise für die hier behandelten Autoren durchgeführt. Folgeschwer für die Betrachtung des Ortes als ein Stück der Außen- und Innenwelt erwies sich zunächst die von den Autoren getroffene Wahl ihres sprachlichen Ausdrucks. Dabei kämen zwei grundsätzliche Äußerungsformen zur Geltung: die nichtfiktive, in der es sich um direkte Aussagen zur unmittelbaren Erfahrungswelt ihrer Autoren handelt, und die fiktive, die sich über die Konkretheit der Sachdarstellung erhebt. Beiden Formen ist es gemeinsam, daß sie Übergänge von Außersprachlichem zu Sprachkünstlerischem und umgekehrt, anstreben. Abgesehen davon, ob mit diesen Texten Sprachkunstwerke vorgelegt wurden oder nicht, kann man annehmen, daß sich alle Autoren über geographisch feststellbare Landschaften erheben wollen. Der Ort erscheint ihnen als von kultureller, historischer und zivilisatorischer Entwicklung der Menschheit geprägt. Die Beherrschung der Natur wird jedoch nicht zum Beweis des gesellschaftlichen Fortschritts gemacht. Das Problem der Aneignung der Natur durch den Menschen wird bereichert, indem nicht nur die Arbeit sondern auch subjektives Erleben und Kontemplation einer größeren, weltumfassenden Ordnung im Thema des Ortes mitspielt. Es wird versucht, den Begriff des Ortes vor allem psychologisch zu vertiefen. Der Ort ist nicht nur mit der Außenwelt und Natur identisch, obwohl es nicht selten zur Verklärung der Natur kommt, wenn der Gegensatz zur Industrielandschaft unterstrichen werden soll. Der Ort wird zu einer überdimensionalen Größe, deren einziger markanter Punkt die menschliche Perspektive ist. Er besitzt deshalb vor allem einen symbolischen Charakter. Das ihn bestimmende Gegenständliche wird überholt. An seiner Stelle erscheint ein ständiges Zusammenspiel von Mensch und Raum. Diese philosophisch-psychologische Beziehung wird von einer Spannung zwischen erfahrener Wirklichkeit und ihrem Wunschbild bestimmt. Diese Spannung ist es gerade, die den Begriff des Ortes als ein dialektisches Verhältnis zwischen Innen und Außen, wie es die DDR-Schriftsteller darstellen, ausmacht. Sie wird zum Zeichen eines besonderen Raumgefühls der DDR-Schriftsteller, die damit zur Verwandlung von Wirklichkeit beitragen. In diesem Sinne entwerfen alle hier untersuchten Texte eine sprachlich geprägte, geistige Wirklichkeit, in der sich außersprachliche Welt und menschliches Innenleben begegnen. Ihr größter Gewinn ist es, daß sie eine neue Bedürfniserfahrung erschließen: das Bedürfnis nach einem Aufgehen des Menschen in einer weltumfassenden Gemeinschaft.

