

**Von der bleichen Prinzessin, die ein purpurrotes
Pferd über den Himmel entführte – das Utopische im
Werk Brigitte Reimanns**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

Eingereicht an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam 2003

Vorgelegt von Dipl. chem. et Magister Artium Barbara Wiesener

Potsdam

Mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität Potsdam

1. Gutachterin: Frau Prof. Dr. E. Liebs

2. Gutachterin: Frau Prof. Dr. G. Lehnert

Dekan: Herr Prof. Dr. B. R. Kroener

Tag der Disputation: 11. 5. 2004

Meinen Kindern:

Annegret, Albrecht, Simon, Hanna-Lisette, Constantin, Cornelius

Inhaltsverzeichnis

	Einleitung	7
1.	Von „himmlischen“ und irdischen Utopien	12
1. 1.	„Kein Ort. Nirgends“	12
1. 2.	Geschichte des Utopiebegriffes	13
1. 3.	Utopie und Ideologie	15
1. 4.	Utopie und Literatur	19
1. 5.	„Dimensionen des Autors“	21
1. 6.	Utopie und Heterotopie	23
1. 7.	Methodische Annäherungen	24
1. 8.	Stand der Forschung	25
2.	Konstruktion und Fiktion einer sozialistischen Wirklichkeit	28
2. 1.	DDR-Geschichte in „verführerischer Übersichtlichkeit“	28
2. 2.	Adoleszenz Brigittes Reimanns in den 40er und 50er Jahren der DDR	31
2. 3.	Auf dem Bitterfelder Weg	36
2. 4.	Auf der Suche nach Übervätern	48
2. 5.	Das 11. (Kahlschlag) Plenum	51
2. 6.	Selbststilisierung, Formfiktion oder Vorübungen	57
3.	Die „Prinzessinnen“ im Spiegel - die Prosa Brigitte Reimanns	60
3. 1.	Die Erzählung „Die Denunziantin“	60
3. 1. 1.	Porträt einer Denunziantin	62
3. 1. 2.	Im Namen des Vaters	64
3. 1. 3.	Resümee	65
3. 2.	Die Erzählung „Kinder von Hellas“	68
3. 2. 1.	Porträt einer Partisanin	71
3. 2. 2.	Ergraute Väterutopien versus „Insel Utopia“ der Söhne	77
3. 2. 3.	Mythen der Vergangenheit	79
3. 3. 4.	Resümee	84
3. 3.	Die Erzählung „Die Frau am Pranger“	88
3. 3. 1.	„Menschin“ unter Wölfen	90

3. 3. 2.	Im Namen des Vaters und des Sohnes	92
3. 3. 3.	Ein „linker“ Mythos	95
3. 3. 4.	Resümee	96
3. 4.	Die Erzählung „Das Geständnis“	99
3. 4. 1.	Porträt eines Mauerblümchens	101
3. 4. 2.	Die Zeit hinter der Tür	103
3. 4. 3.	Utopie der neuen Ordnung	104
3. 4. 4.	Resümee	106
3. 5.	Die Erzählung „Ankunft im Alltag“	108
3. 5. 1.	Das Mahagonimädchen	110
3. 5. 2.	Utopie von der „sozialen Homogenität“	113
3. 5. 3.	Resümee	117
3. 6.	Die Erzählung „Die Geschwister“	120
3. 6. 1.	Porträt einer Malerin	122
3. 6. 2.	Utopie von der gemütvollen Gesellschaft	126
3. 6. 3.	Die Sprache der Augen	130
3. 6. 4.	Resümee	131
3. 7.	Das Sibirientagebuch „Das grüne Licht der Steppen“	134
3. 7. 1.	Utopisches Sibirien	135
3. 7. 2.	Utopie vom neuen Menschen	139
3. 7. 3.	Nadja – die Andere	141
3. 7. 4.	Resümee	142
3. 8.	Der Roman „Franziska Linkerhand“	144
3. 8. 1.	Versuch einer Fabel	146
3. 8. 2.	Franziskas Utopismus	147
3. 8. 2. 1.	Konstruktionen des Augenblicks – die Gestaltung der Zeit	149
3. 8. 2. 2.	Das Nochnichtgewordene als Logik des Vorscheins in der Zeit	150
3. 8. 2. 3.	Utopie vom neuen Menschen	159
3. 8. 2. 4.	Heimat als Utopie	161
3. 8. 2. 5.	Prosa des utopischen Augenblicks	162
3. 8. 2. 6.	Mythos und Utopie	165
3. 8. 2. 7.	„Melancholie der Erfüllung“	169
3. 8. 2. 8.	Heterotopie	171
3. 8. 3.	Wir – Franziska Ich-Funktionen des Spiegelstadiums	173
3. 8. 3. 1.	In Spiegeln gebrochene Erzählinstanzen	173
3. 8. 3. 2.	Franziska im Tierkostüm	174
3. 8. 3. 3.	Spiegelstadien Franziskas	176
3. 8. 3. 4.	Die Schwester im Dreieck	179
3. 8. 3. 5.	„Weiblichkeit wiederlesen“	181
3. 8. 3. 6.	Geschlechterkampf als Klassenkampf	183
3. 8. 4.	Resümee	185
4.	Frauenbilder	191

4. 1.	Gleichheit versus Ungleichheit	191
4. 1. 1.	Die westlichen Schwestern	191
4. 1. 2.	Die östlichen Schwestern	193
4. 2.	Reimanns Frauen (Bilder) als prozessualer Begriff	196
4. 3.	Die im Spiegel gebrochene Frau	202
4. 4.	Reimann im Spiegel ihrer Fiktionen	204
4. 5.	Sucht und Suche nach dem Anderen	207
4. 6.	Farbspiele	209
4. 7.	Die Utopie (Frau)	215
5.	Literaturverzeichnis	222
5. 1.	Verzeichnis der Siglen	222
5. 2.	Veröffentlichte Literatur Brigitte Reimanns	223
5. 3.	Unveröffentlichte Literatur Reimanns	224
5. 4.	Zeitungsartikel und Interviews	224
5. 5.	Monographien und Rezensionen zu Brigitte Reimann	224
5. 6.	Weitere verwendete Literatur	228
5. 7.	Nachschlagewerke und Wörterbücher	236
5. 8.	Abkürzungsverzeichnis	237

„Mit meinen Werken die Menschen zu erziehen und besser zu machen, reif für eine schöne Zukunft.“¹ „Es muss sie doch geben, die kluge Synthese zwischen Heute und Morgen, zwischen tristem Blockbau und heiterer 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“².

Einleitung

Von marxistisch-leninistischer Staatsphilosophie, pädagogischem Verbesserungswillen, Aufbaupathos, Resignation und Hoffnung inspiriert, schreibt sich Brigitte Reimann in den Jahren von 1953 bis 1973 zu einer prominenten Schriftstellerin der DDR-Literatur. Und dennoch bleibt ihr Gesamtwerk von der Literaturwissenschaft in Ost und West zunächst relativ „unberührt“³. Erst in den letzten Jahren, nicht zuletzt durch die Veröffentlichung der Tagebücher 1997 und 1998, setzt eine genauere Erschließung ihres Werkes und ihrer Rolle in der kulturpolitischen Öffentlichkeit ein. Hervorzuheben ist das besondere Interesse ausländischer Literaturwissenschaftler (Bonner, Jones, Mittman, Chung-Hi Park, McPherson) und die seit 1998 vom Literaturzentrum Neubrandenburg veranstalteten internationalen Konferenzen, die auch mein erneutes Interesse und Re-Reading Reimanns beeinflussten.

Die seit 1989 immer wieder gestellte Frage, ob eine Subsumierung der in der DDR entstandenen Literatur unter dem Begriff „DDR-Literatur“ überhaupt noch sinnvoll ist, wird hier außer Acht gelassen, da für eine relativ kurze Phase in den 60er Jahren bei einer Reihe von Autoren der mittleren Generation, zu der auch Brigitte Reimann gehört, das Bewusstsein von einer Homogenität und ein Selbstverständnis existiert, das sich sehr bewusst an einer DDR-Identität orientiert⁴. Festzustellen ist, dass die in dieser Zeit in der DDR entstandene Literatur, wie auch das in dieser Arbeit untersuchte Gesamtwerk Brigitte Reimanns, unverständlich bleibt, wenn das gesellschaftliche Bezugssystem unbeachtet bliebe. Nach der soziologischen Methode und durch ein „Close-Reading“ soll der für diese Arbeit ausgewählte Textcorpus aus Briefen, Tagebuchtexten, den veröffentlichten Erzählungen und Romanen

1 Reimann (1995: 124).

2 Reimann (FL: 603).

3 Vgl. hierzu auch Bonner (2001: 28).

4 Vgl. hierzu Langermann (1995: 159).

Brigitte Reimanns als ein zusammenhängender „Makrotext“ im Kontext einer paradigmatischen DDR-Sozialisation gelesen, beschrieben, analysiert und interpretiert werden⁵. Dieser „Makrotext“ kann und soll somit als ein gesellschaftlich bedingter „Text“ gelesen werden, der die Verklammerung der kollektiven und individuellen Interessen widerspiegelt⁶. Hinzuweisen ist allerdings darauf, dass die zusammenfassende Betrachtung als „Makrotext“ nicht eine Gleichsetzung des diarischen Schreibens mit dem fiktiven Schreiben bedeutet⁷. Die betrachtete Zeit umspannt etwa 20 Jahre intensiver Schreibexistenz Reimanns, die durch die beiden oben angeführten programmatischen Zitate markiert wird. Bei einer ersten chronologischen „Lesart“ der zur Verfügung stehenden Tagebuchtexte, Briefe und literarischen Texte entlang der Lebenslinie der Autorin soll zunächst untersucht werden, ob diese personale Literaturgeschichte sich auf einem „DDR-typischen“ Weg „Von der Idealutopie zum Individualrealismus“ - verkürzt gesagt: „vom Ich zum Wir und zurück zum Ich“ - vollzieht, der besonders bei Autorinnen der „mittleren“ Generation der DDR im Zusammenhang mit westdeutschen Emanzipationsbestrebungen gesehen wird, oder ob und wie die „Literaturgeschichte“ der Brigitte Reimann durch personale Besonderheiten gekennzeichnet ist, und eine chronologisch-entwicklungsorientierte „Lesart“ sich als sinnvoll erweist. Der Titel dieser Arbeit „Von der bleichen Prinzessin, die ein purpurrotes Pferd über den Himmel entführte“, der sich auf ein Bild im Roman „Franziska Linkerhand“ bezieht, soll metaphorisch auf vier Themenkreise verweisen: der „Himmel“ auf das Utopische, die Farbe „Purpurrot“ auf eine für Reimann typische Farbmotivik, die „Prinzessin“ auf die Gestaltung von Weiblichkeit und zugleich auf mythologisch-märchenhafte Bezüge, das „Pferd“ auf den Mann und die Geschlechterbeziehung. Diese vier sehr unterschiedlichen Themenkreise verweisen auf vier Topoi, die sowohl in Reimanns diarischen Schriften als auch in ihrer Prosa immer wieder in unterschiedlichen Zusammenhängen thematisiert werden: Glaube, Liebe, Hoffnung und Schönheit. Zusammen betrachtet umschreiben sie ein „Viereck“. Aus der symbolischen Anordnung dieses Zeichens lassen sich möglicherweise neben der buchstäblichen auch figurative Bedeutungen herauslesen, die einer chronologisch-entwicklungsgeschichtlichen „Lesart“ gegenläufig sind.

⁵ Mit diesem Vorgehen (soziologische Methode) und der Einbeziehung des diarischen Werkes unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von Jones (1993), Bonner (2001) und Brosig (2001), die sich vorrangig auf das hermeneutische Lesen der wichtigsten literarischen Texte Reimanns beschränken und biografische Texte nur hinzuzogen, um den gesellschaftlich-sozialen Hintergrund der Textproduktion nicht aus dem Auge zu verlieren.

⁶ Nicht eingegangen wird hierbei auf die Tatsache, dass es von vielen literarischen Texten Reimanns verschiedene Druckfassungen gibt. Immer wieder veränderte Reimann vor Neuauflagen die Druckfassungen, da sie mit ihren Texten nie zufrieden war. Andererseits kam es auch durch gezielte Streichungen der Verlage im Auftrag des Ministeriums für Staatssicherheit zu bemerkenswerten Veränderungen. Diesem Umstand widmet Withold Bonner ein ganzes Kapitel (3) seiner Arbeit. Vgl. hierzu Bonner (2001: 83-102).

⁷ Vgl. hierzu auch Rechten (1998: 60).

Nach einer Auflistung der „Subsumate“ des Utopischen und einem kurzen Rekurs zur DDR-Kulturpolitik sollen in den biographischen Texten und den veröffentlichten Erzählungen und Romanen („Die Denunziantin“ als Fragment von 1952, „Kinder von Hellas“ von 1955, „Die Frau am Pranger“ von 1955, „Das Geständnis“ von 1960, „Ankunft im Alltag“ von 1962, „Die Geschwister“ von 1963, „Das grüne Licht der Steppen“ von 1965 und „Franziska Linkerhand“ von 1974 und die überarbeitete Ausgabe von 1998) die utopischen Entwürfe aufgespürt werden. Gesucht wird das Utopische sowohl in den Beschreibungen einer konkreten Gesellschaftsutopie, als auch in den literarischen „Verfeinerungen“ einer kruden Ideologie, die nach der Definition Karl Mannheims auf der Rekonstruktion des bestehenden gesellschaftlichen Seins insistiert⁸, wie in dem kritischen Hinterfragen des „Noch-Nicht-Bewussten“⁹. Als ästhetische Utopien lassen sich auch Wunschbilder des Alltags, Träume, Märchen und Mythen deuten, die das Utopische auf eine anthropologische Dimension des Subjektes reduzieren. Da die „sozialistische Utopie“ für Brigitte Reimann zunächst keineswegs ein selbsterfundenes „Prinzip Hoffnung“ ist, sondern ihr in der Schule, in der Arbeitsgemeinschaft junger Autoren und später im Schriftstellerverband „verordnet“ wird, sollen auch die Verordnungsmechanismen und Kräfte einer kurzen Betrachtung unterzogen werden. Es wird der Versuch unternommen, in einem biographischen und kulturpolitischen Rekurs die Hintergründe der Entstehung, Formulierung und Verwerfung utopischer Entwürfe Reimanns in der DDR von 1953 bis 1973 zu beschreiben. In den Texten, deren Handlungsorte in die DDR gelegt sind (wie „Die Denunziantin“, „Das Geständnis“, „Ankunft im Alltag“, „Die Geschwister“ und „Franziska Linkerhand“), soll untersucht werden, inwieweit die Darstellungen der literarischen „Realität“ eine spiegelbildliche Nachbildung der DDR-Realität darstellen, wie sie für Brigitte Reimann erfahrbar ist und in Tagebuchtexten und Briefen von ihr gespiegelt wird, oder durch Idealisierung, Stilisierung und Tabuisierung schon ohnehin eine „utopische Umschreibung“ in Form einer „Negation der Negation“ der Realität erfahren. Es ist festzustellen, dass utopische Konzeptionen, wie sie für Marx und Engels noch als „geniale Gedankenkeime und Gedanken“¹⁰ gelten, für die Funktionäre der DDR ein Ärgernis sind: „... da der wissenschaftliche Sozialismus das Ende der Utopie bedeutet und diese aber im Sozialismus ihre eigentliche Dimension verloren hat“¹¹. Das Ärgernis besteht hierbei weniger in der Antizipation des Zukünftigen im Sinne Ernst Blochs als in deren kritischer Potenz. Viele Tagebuchäußerungen, Briefe und Zeitungsinterviews weisen darauf

8 Mannheim (1968: 169).

9 Bloch (1998: Bd. 5: 129).

10 Siehe hierzu Marx /Engels (1989: Bd. 2: 130).

11 Vgl. hierzu das Marxistisch-leninistische Wörterbuch der Philosophie (1972: Bd. 3: 1113).

hin, dass Brigitte Reimann, trotz eines utopiefeindlichen politischen Klimas in der DDR, lebend und schreibend auf der Suche nach lebensfähigen Elementen einer Utopie ist, die sich ihrer Meinung nach nur in enger Verknüpfung mit der Realität aufspüren lassen¹². Andererseits bietet die enge Verknüpfung Reimanns mit der Realität nun gerade Erfahrungen, die die „realexistierende“ Utopie und die Wirksamkeit der Literatur, an einer veränderlichen Gesellschaft mitzuarbeiten, hinterfragen oder gänzlich in Frage zu stellen drohen. Nachgegangen werden soll daher auch dem besonderen psychologischen Aspekt der engen Verknüpfung Reimanns mit der DDR-Realität, die Bonner als folgenreichen „Double Bind“¹³ bezeichnet, wovon Brigitte Reimann sich seiner Meinung nach zeitlebens nicht zu lösen vermochte, und der nach Bonner die Bildung eines „authentischen Selbst“ an einen zu fixierenden Ort verhindert.

Da in allen Erzählungen und Romanen ausschließlich auf weibliche Hauptfiguren fokussiert wird, die eine spiegelbildliche Ähnlichkeit mit Brigitte Reimann aufweisen, werden sich die Untersuchungen auch mit der Darstellung der weiblichen Figuren (Eva, Helena, Kathrin, Karla, Recha, Elisabeth-Ich, Franziska-Ich) beschäftigen. Die auf der Makroebene zunächst sichtbare Veränderung der Frauenfiguren von der ideologisch (auch männlich) indoktrinierten Protagonistin zur „freien“ Ich-Gestalterin soll nachgezeichnet und hinterfragt werden, und darf nach den Aussagen Brigitte Reimanns auch in enger Verknüpfung mit ihrer eigenen Entwicklung gesehen werden. In ihrem Tagebuch verweist sie darauf, dass ein Lektor (Caspar) sie den „geborenen Routinier“ nennt; da sie nur Frauen gestaltet, die ihr zum Verwechseln ähnlich sind¹⁴. In jedem einzelnen Werk und im Gesamtwerk soll die Gestaltung der weiblichen Figuren betrachtet werden und der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Frauenbilder als „Ideologieprodukte“ einer männlich dominierten Gesellschaft zu lesen sind. Neben der Einführung des „Spiegelstadiums“ nach Lacan¹⁵, als Metapher einer problematischen kohärenten Identität, soll auf jene „unmenschliche, geheimnisvolle, unberechenbare Macht“ hingewiesen werden, der die „Narzisstin“ nach de Beauvoir¹⁶ durch fremden Beifall unterworfen ist. Fremden Beifall vom „anderen Geschlecht“ genießt Brigitte

12 Siehe Langermann (1995: 295).

13 Bonner bezieht sich hierbei auf einen Begriff von Theweleit (1995: 341) aus der Schizophrenieforschung, der den „Double Bind“ auf die Einwirkung gegensätzlicher Befehle zurückführt, die für die Manifestierung eines zerrissenen Körperzustandes verantwortlich sind. Auf die DDR-Autoren bezogen, bedeutet die Zerrissenheit der Wunsch, sich von der nationalsozialistischen Vergangenheit zu lösen und ohne Abhängigkeiten, Tabus und Selbstzensur zu schreiben, was in der DDR-Wirklichkeit nicht möglich ist. (2001: 81).

14 Reimann (1997: 290).

15 Siehe hierzu Lacan (2000: 177-187).

16 Beauvoir (1995: 782-798).

Reimann seit früher Jugend sowohl von den Männern als auch von dem männlichen Partei-Übervater viele Jahre ihres Lebens wie keine andere Autorin der DDR¹⁷.

In den Erzählungen „Kinder von Hellas“, „Die Frau am Pranger“, „Die Geschwister“ und im Roman „Franziska Linkerhand“ werden immer wieder Geschwisterbeziehungen als eine besondere Form der Geschlechterbeziehung thematisiert. Schärer¹⁸ untersucht in seiner Arbeit zu Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ den besonderen Zusammenhang zwischen Narzissmus, Bruder-Schwester-Beziehung und Utopismus, der in Reimanns Werk eine Entsprechung haben könnte.

Wenn das weiße unbeschriebene Blatt nun durch so nachweisliche Identifikationen mit sich selbst im Akt des Schreibens bei Reimann zum Spiegel wird, so dass die Figuren materialisierend den wirklichen Urbildern spiegelnd und korrigierend gegenüberstehen¹⁹, so lässt sich die Prosa Reimanns auch dem „Spiegel“ im Sinne Foucaults²⁰ gleichsetzen, den er für eine Mischform zwischen Heterotopie und Utopie betrachtet.

Durch die Untersuchung der Zeitgestaltung und Erzählperspektive in den Romanen und Erzählungen sollen die Bauformen des Erzählens untersucht werden, die in dialektischer Verknüpfung mit den Inhalten nach einem „Baumeistermodell“²¹ oder im Sinne einer „Vorschein-Logik“²² konstruiert werden. Sie sollen die Fragen nach der Literarizität der Prosa unter Berücksichtigung der besonderen Verknüpfung von Form und Inhalt beantworten helfen. Denn insbesondere die Frühwerke werden von der Literaturwissenschaft in Hinblick auf ihre literarische Qualität sehr abwertend betrachtet und daher wenig beachtet²³.

17 In dem letzten Brief Brigitte Reimanns an Vera-Lore Schwirtz vom 30. 3. 1972 schreibt sie: „... es war einmal eine Schriftstellerin, die zu früh und zu viel Erfolg hatte, manchmal hungerte und manchmal wahnsinnig viel Geld verdiente, einen Haufen Orden bekam und so ziemlich alle Literaturpreise, die hierzulande verliehen werden, an einer Großen Sache glaubte und an einer Großen Sache zweifelte.“ Reimann (1995: 167-168).

18 Schärer (1990: 68).

19 Oder auch hierzu: „Manchmal tue ich Dinge, weil die Leute in meinem Buch sie getan haben - oder lasse ich sie etwas tun, was ich (vorläufig) nicht wage.“ Reimann (1998: 234).

20 Siehe Foucault (1991: 68).

21 Hauser (1994: 177): verweist darauf, dass das Baumeister-Modell in der kommunistischen und sozialistischen Tradition mit dem Naturbeherrschungsmodell als eine Transformation der überwundenen Herrschaftsform verschmilzt, aus dem der Produktivismus (Produktion um der Produktion willen) als Antizipation des Sieges resultiert. Das Naturbeherrschungsmodell zielt nun wiederum auf eine Beherrschung der Frau im patriarchalisch organisierten Staatssozialismus, in dem Frauen nach Hauser lediglich eine de jure Gleichstellung besaßen.

22 Hauser (1994: 178): „Ernst Bloch unternahm den Versuch, den Antizipationsbegriff - kulturell – zu systematisieren. In seiner Auseinandersetzung mit Lukacs über den Expressionismus wendet er sich gegen dessen ‚objektivistisch-geschlossenen‘ Realitätsbegriff: Ein solcher Realismus verfehle die widersprüchliche Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunftsperspektive.“

23 Manfred Behn-Liebherz (KLG: 68 Nlg-6/01: 2) schreibt: „Als 1963 Brigitte Reimanns Erzählung ‚Die Geschwister‘ auch in der Bundesrepublik zur Kenntnis genommen wurde, bescheinigte ihr die Literaturkritik talentierte Mittelmäßigkeit.“

1. Von „himmlischen“ und irdischen Utopien

1. 1. „Kein Ort. Nirgends“²⁴

Poetische Imaginationen destruieren die Wirklichkeit, um sie nach der Intention des Autors wieder neu zu konstruieren. Darin liegt die Vergleichbarkeit zwischen dichterischem Gestalten und utopischem Denken. Beide nehmen ihren Ausgangspunkt in der Realität und transzendieren sie. Auf eine Gemeinsamkeit zwischen dem Dichten und dem „Wesen der Utopie“ weist Christa Wolf hin, jenem „schmerzlichen Hang zum Absoluten“²⁵. Ingeborg Bachmann fordert in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen, die Literatur habe der schlechten Sprache des Lebens die „Utopie der Sprache“ entgegenzusetzen, um das Kunstwerk selbst zur Utopie zu erheben²⁶.

Als was und wie der Utopiebegriff verstanden und gebraucht werden will und soll, setzt er sich, nach den Angaben des „Etymologischen Wörterbuches des Deutschen“²⁷, aus dem Griechischen stammend, aus zwei Bestandteilen zusammen: Aus „Ou“, was „Nicht“ bedeutet, und aus „Topos“, was „Ort“ bedeutet. „Nicht-Ort“ wäre daraus abzuleiten, was philologisch nur bedingt exakt ist und dem Utopiebegriff eine gewisse schimärische Unexaktheit einschreibt²⁸.

Unabhängig davon, ob der „Nicht-Ort“ der literarische Vorgriff des Autors auf eine ideale Gesellschaftsordnung oder ein von der Realität unterschiedenes Staatswesen des utopischen Denkers ist, enthält er immer die Tendenz einer bestimmten Zeit und, möglicherweise, den Keim einer zukünftigen Zeit. Und immer ist, nach Ansicht Ernst Blochs, Utopie auch das dem Menschen wie der Materie innewohnende „Agens“, welches gegen das Unfertige und „schlecht Vorhandene“²⁹ steht. So hat der Begriff Utopie sowohl eine philosophische als auch eine ethische und psychologische Relevanz, die auf die menschliche Fähigkeit zur Selbsttranszendenz hinweist.

24 „Kein Ort. Nirgends“ ist der Titel einer Erzählung von Christa Wolf, in der sie die fiktive Begegnung Heinrich von Kleists mit Caroline von Günderrode beschreibt. Eine Begegnung, die so nie stattgefunden hat. Siehe hierzu Wolf (1979).

25 Wolf (1980: 282).

26 Bachmann (1995: 92).

27 Vgl. hierzu „Etymologisches Wörterbuch des Deutschen“ (1989: Bd. 3: 1883).

28 Vgl. hierzu Seeber (1986: 7).

29 Bloch (1998: Bd. 5: 168).

1. 2. Geschichte des Utopiebegriffes

Begriffsbildend für eine ganze literarische Gattung ist der 1516 von dem englischen Humanisten Thomas Morus geschriebene Roman „Utopia - De optimo rei publicae statu de nova insula Utopia“³⁰. Ein Weltreisender erzählt hier von der fernen glücklichen Insel des Königs Utopos. Die Grundlage dieses demokratisch-kommunistischen Gesellschaftsentwurfes zur Zeit des Frühkapitalismus war die Kollektivierung des Eigentums, um nicht mehr alle Werte am Maßstab des Geldes zu messen. Selbst die Häuser sollten nach Thomas Morus per Losentscheid alle zehn Jahre gewechselt werden. Gearbeitet werden sollte nur wenige Stunden am Tag, um genügend Zeit für die Familie, die Bildung und die Religionen zu haben, die alle gleichberechtigt nebeneinander existieren sollten. Die Menschen der Insel „Utopia“ sollten ohne chiliastische Hoffnungsgewissheit bei minimaler staatlicher Reglementierung und Arbeit ganz den irdischen Freuden leben.

Die Kette der utopischen Gesellschaftsentwürfe reicht allerdings bis weit vor die Zeit von Thomas Morus. So schreibt Hesiodos 700 Jahre v. Chr. vom „Goldenen Menschen - geschlecht“³¹: Utopische Züge tragen der sagenhafte Inselkontinent „Atlantis“ und der „Platonische Staat“³² aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., in dem die Herrschaft der Gerechtigkeit durch Arbeitsteilung zwischen den Weisen (Vernunft), den Kriegern (Mut) und den Bauern (Arbeit) herrschen sollte. Als weitere Utopien können das biblische Reich der Nächstenliebe im Alten und Neuen Testament betrachtet werden³³, die die Geschichten der „Zwischenzeit“ durch die Visionen eschatologischer Vollendung beschreiben, Augustinus „De civitate dei“ (425), Joachim di Fiore Reich der mystischen Demokratie (1200), Christine de Pizans „Stadt der Frauen“ (1405)³⁴, Tommasio Campanellas metaphysisch konstruierter Ordnungsstaat „Civitas Solis“ (1602), Valentin Andreaes „Christianopolis – Dei publicae christianopolitanae descriptio“ (1610), Francis Bacons naturwissenschaftlich geordnetes „Nova Atlantis“ (1624), Johann Gottlieb Fichtes geschlossener Handelsstaat als vernunftrechtlicher Sozialstaat, Schnabels „Insel Felsenburg“ (1731) und Klopstocks „Deutsche Gelehrtenrepublik“. Die

30 Siehe hierzu Heinisch über die Theorie Thomas Morus (1989: 11).

31 Der griechische Dichter Hesiodos beschreibt in seinem Hauptwerk „Theogonie“ die fünf Menschengeschlechter. Er berichtet vom ersten, dem goldenen Menschengeschlecht, das sorglos und den Göttern ähnlich lebte. Sie kannten keine Arbeit und keinen Kummer. Die Leiden des Alters waren ihnen unbekannt. An Armen und Beinen waren sie immer rüstig und feierten heitere Gelage, das Land trug reiche Früchte und die Fluren stattliche Herden. Wenn sie starben sanken sie nur in sanften Schlaf. Leider verschwanden sie von der Erde und leben fortan als Schutzgötter weiter. Vgl. hierzu Schwab (1974: 10-12).

32 Siehe hierzu Heinisch (1989: 235-237).

33 Vgl. hierzu 2. Petrus 3, 13 (Die Heilige Schrift: 1961: 222): „Wir warten auf einen neuen Himmel und eine neue Erde nach seiner Verheißung, in denen Gerechtigkeit wohnt.“

34 Christine de Pizan beschreibt in „Stadt der Frauen“ einen Zufluchtsort für Frauen, den sie auf Anraten der Frau Vernunft, der Frau Rechtschaffenheit und der Frau Gerechtigkeit gründet. Das Buch enthält Geschichten von mutigen und gelehrten Frauen. (1996: 64-74).

Kette reicht weiter von den utopischen Sozialisten des 19. Jahrhunderts, wie Charles Fourier „de Nouveau Monde Industriel“ (1829)³⁵ und Robert Owen's „New Moral World“ (1836), zum genossenschaftlichen Sozialismus, die Marx und Engels als wichtige Etappen der historischen Emanzipation des Menschen anerkannten, von deren „unreifen“ Theorien und Reformvorschlägen sie sich aber zu unterscheiden suchten³⁶.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts erhält der Begriff „Utopie“ eine negative Färbung, wie das „Etymologische Wörterbuch des Deutschen“ ausweist, indem die Utopie vom Wissen um das Richtige zum Wissen um das Falsche übergeht, dem dialektischen Prinzip einer bestimmten Negation. So erscheint Utopie als Negation dessen, was ist, das sich als Falsches konkretisiert und sogleich auf das hinweist, was sein soll. Seit dem 19. Jahrhundert ist auch ein Wandel des Topos vom Raum in die Zeit zu beobachten, ein Wechsel vom Wunschort (beispielsweise der Insel) in die Wunschzeit (in die vergangene, vorrangig aber in die zukünftige Zeit). So reagieren die antitechnischen Utopien des 19. Jahrhunderts auf eine zunehmend technisierte Gegenwart mit dem rückwärts gewandten Blick und beschreiben, wie Henry David Thoreaus „Walden oder das Leben in Wäldern“ (1897) oder William Morris „New from Nowhere“ (1891), die Rückkehr zu naturnahen Lebensweisen. Neben den Gesellschaftsutopien entstehen im 20. Jahrhundert auch wichtige technische Utopien, wie Burrhus Frederic Skinners „Futurum II“ (1970). Durch den Wandel vom Ort zur Zeit verliert die Utopie die ihr anhaftende taxonomische Absicht: ein Platz für jedes Ding und jedes Ding an seinen Platz. Als Gegenutopien zum zunehmenden Beherrschtwerden des Menschen durch die Technik des 20. Jahrhundert sind auch die utopischen Romane Jewgenij Samjatins „Wir“ (1924), Aldous Huxleys „Brave New World“ (1932) und Geoge Orwells „Nineteen Eighty Four“ (1949) zu verstehen.

Immer wieder lassen sich in der Geschichte auch Versuche beobachten, die die Verortung utopischer Konzepte realisieren. Diesen „Mikro“-Utopien sind kurzzeitige Erfolge beschert, wie der Jesuitenkolonie von Paraguay, der „Gartenstadt“ in Wien und der Herrnhuter Brüdergemeine. Allen großen und kleinen, fiktiven und konkreten Gesellschaftsutopien gemeinsam ist es, dass sie immer das Werk Einzelner sind, die in ihren Entwürfen das Unvollkommene aus ihrer Perspektive auf neue Weise sinnvoll ordnen wollen³⁷. Bei aller inhaltlichen und formalen Differenziertheit der Gesellschaftsentwürfe und unabhängig davon, ob sie als literarischer, wissenschaftlicher oder ideologischer Terminus zu betrachten sind,

³⁵ Fourier rechnete in seinen utopischen Gesellschaftsentwürfen gerade mit den menschlichen Trieben und Gelüsten, voran mit der Neu-Gier und dem „Schmetterlingstrieb“, der bei jeder Arbeit schnell ermüden lässt. Daher sollte in Fouriers Entwürfen die Arbeit häufig gewechselt werden. Karl Marx fand das alles „zauberhaft“.

³⁶ Vgl. hierzu Marx/Engels (1988: 401-455): Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft.

³⁷ Vgl. hierzu auch Mühlberg (2000: 15).

und ungeachtet dessen, ob sie sich regressiv, progressiv, reformerisch oder revolutionär darbieten, finden sich in allen hier erwähnten Utopien wiederkehrende Grundelemente: das Glück des menschlichen Individuums, die Sehnsucht nach sozialer Gerechtigkeit, nach Freiheit, nach innerem und äußerem Frieden - die Grundthemen einer philosophischen Ethik. Und immer sind es die Sehnsüchte nach dem „Goldenen Menschengeschlecht“ oder apokalyptische Ängste, die die utopischen Entwürfe seit Beginn der Zivilisation befördern. Archetypisch sind sie mit Resignation und Hoffnung der Menschen gleichermaßen verbunden.

1. 3. Utopie und Ideologie

Während sich die Marxisten in Abgrenzung zu den utopischen Sozialisten auf Grund ihrer exakten Gesellschaftsanalyse als wissenschaftlich verstanden wissen wollen, halten vom Marxismus beeinflusste Philosophen des 20. Jahrhunderts wie Theodor Adorno, Ernst Bloch und Karl Mannheim am Begriff der Utopie fest. In seinem 1929 erschienenen Werk „Utopie und Ideologie“³⁸ verweist Karl Mannheim auf die Geschichtsmächtigkeit des utopischen Bewusstseins. Denn nur jene wirklichkeitstranszendente Orientierung wird von ihm als utopisch bezeichnet, die in Handeln übergehend die jeweils bestehende Seinsordnung in einer uns möglichen maximalen Erweiterung der Sicht teilweise oder ganz sprengt. Denn gerade darin unterscheidet sich nach Mannheims Ansicht das utopische vom ideologischen Bewusstsein. Die Ideologie insistiert auf die Reproduktion der bestehenden Lebensordnung, die durch ihr wirtschaftlich-machtmässiges Gefüge und alle Formen des menschlichen Zusammenlebens charakterisiert ist, und durch Institutionen wie Staat, Kirche, Schule und auch Literatur gesichert, transformiert, vermittelt und reproduziert wird.

Die sozialistisch-marxistische Utopie, die im Werk Brigitte Reimanns aufzusuchen ist, beschreibt Karl Mannheim dreißig Jahre zuvor als eine Gemeinschaft mit der liberalen Utopie, der Idee vom Reich der Gleichheit und Freiheit zu einer konkreten Zeit (zum Zeitpunkt des Untergangs der kapitalistischen Kultur). Auf Grund der Synthese der sich vereinenden und bekämpfenden verschiedenen Utopien schreibt Mannheim der sozialistischen Utopie aber auch seit Anbeginn ein „Janusgesicht“ ein³⁹: Er sieht die sozialistische Utopie als das „konkrete Erforschen“ des „Wirtschaftlichen“ und „Seelisch-

³⁸ Mannheim (1969: 169).

³⁹ Ebenda (207).

Geistigen“ zu einer Funktionalbetrachtung „im Elemente einer verordneten Totalität“, bei der der Spielraum der freien Entscheidungen immer enger wird, da immer mehr begrenzende Determinanten entdeckt werden. Die Kunst durchdringt ein „spezifischer Realismus“, indem die in das wirkliche Sein eingesenkte Transzendenz im „Nahen-Unmittelbaren“ gesucht wird⁴⁰. Die Transzendenz im Nahen-Unmittelbaren zu suchen, ist Reimanns Schreibintention zeitlebens.

Auf die Gefahren einer sozialen Durchorganisation, wie sie bereits in Platons „Politeia“ und Campanellas jesuitischen Ordnungsstaat „Civitas Solis“⁴¹ erdacht werden, zielt die „werdende Totalität“ Mannheims ab, wie er sie für die sozialistisch-marxistische Utopie beschreibt. Auch Ernst Bloch kommt auf die Gefahren des „disponierten Glückes“⁴² zurück. Aldous Huxley schreibt 1932 vorausahnend im Vorwort zu seinem utopischen Roman „Schöne neue Welt“: „Utopien sind anscheinend viel leichter zu verwirklichen, als wir früher vermuteten. Und jetzt stehen wir vor der Frage, die auf ganz andere Weise peinlich ist: Wie können wir ihre Verwirklichung verhindern“⁴³.

In seinem Werk „Das Prinzip Hoffnung“ referiert und interpretiert Ernst Bloch die wichtigsten Utopien der Weltgeschichte in enzyklopädischer Vollständigkeit und bringt sie als „erinnerte Zukunft“ in den Diskurs des 20. Jahrhunderts ein. Die gnostische Idee des Heils durch das Wissen, die chassidische Idee der messianischen Zukunft des Menschen, die erotische Sinnlichkeit der Liebesromane geleiten die Blochschen Gedanken gleichermaßen zum „Prinzip Hoffnung“. Der Endpunkt der „Hoffnung“ ist für den Marxisten Ernst Bloch konkret. Er erhält einen politisch realisierbaren Charakter. Hier steht der befreite und nicht entfremdete Mensch, der erst im freiheitlichen Reich der klassenlosen Gesellschaft bei sich selbst ankommt. Die Utopie wird zum ersten Schritt im Prozess menschlicher Selbstverwirklichung. Das „Prinzip Hoffnung“ wird zum Kern des Humanen. Bloch verweist darauf, dass in den von ihm untersuchten Sozialutopien das bestmögliche Zusammenleben entweder durch Freiheit oder durch Ordnung bestimmt wird. Am Beispiel von Campanellas „Civitas Solis“, das durch die pyramidale Staatsordnung des Absolutismus geprägt ist, beschreibt Bloch die Gefahr für die Freiheit des Individuums, wenn Gleichheit mit akribischer Konsequenz und Ordnungssinn ohne Berücksichtigung der individuellen Freiheit betrieben

40 Mannheim (1969: 212-213).

41 Vgl. hierzu Heinisch (1989: 216): „... den in Deutschland noch kaum bekannten 'Sonnenstaat' des calabresischen Dominikaners Tommaso Campanella, dessen fanatischer Kommunismus die gewaltsame Beglückung des Menschen predigt und trotz oder gerade wegen aller scheinbaren Gegensätze zwangsläufig zu jener Diktatur des geschulten Einzelwillens führt, die von Machiavelli bis in die politische Gegenwart die Freiheit des Einzelwesens bedroht und deren konsequente Darstellung daher von ebenso erregender wie beklemmender Aktualität ist.“

42 Ernst Bloch (1998: Bd. 5: 614).

43 Siehe hierzu A. Huxleys „Schöne neue Welt“ (1978: Vorwort)

wird, wie es in der Gegenwart der Diktaturen des 20. Jahrhunderts bittere Realität wird und für Brigitte Reimann zunehmend erfahrbar ist. Am 5. 12. 1969 zitiert sie einen Freund im Tagebuch: „Wir sind richtig programmiert, (...) die Vorstellung von 17 Millionen Ameisen, die eine monströse Krone auf dem Rücken schleppen“⁴⁴.

Schon in seinem Erstlingswerk „Geist der Utopie“⁴⁵ versucht Bloch dem negativen Sprachgebrauch des Wortes Utopie, ähnlich wie Karl Mannheim, wieder entgegenzuwirken. Dabei entwickelt Bloch keine bestimmte Utopie, sondern beschreibt Utopie als das Wissen um das „Noch-Nicht-Gewordene“, das jedem menschlichen Sein innewohnt, ja selbst der Materie als etwas Unvollständiges im Werden Begriffenes eigen ist. Auch für Adorno ist die Utopie eine anthropologische Konstante des Möglichen. In einem Gespräch mit Ernst Bloch weist er darauf hin: „... dass im Innersten alle Menschen, ob sie es sich zugestehen oder nicht, wissen: Es wäre möglich, es könnte anders sein. Sie könnten nicht nur ohne Hunger und ohne Angst leben, sondern auch als Freie leben. (...) Gleichzeitig hat ihnen gegenüber, und zwar auf der ganzen Erde, die gesellschaftliche Apparatur sich so verfestigt, dass das, was als greifbare Möglichkeit, als die offenbare Erfüllung ihnen vor Augen steht, sich als radikal unmöglich präsentiert“⁴⁶.

In seinem Werk „Das Prinzip Hoffnung“ verweist Ernst Bloch auch auf die „Schatten jener zentralsten Unmittelbarkeit“⁴⁷; und gerade diese Ambivalenz von imaginärem Gesellschaftsentwurf und möglicher Praxis kennzeichnet die Utopiekonzeption Blochs. Daraus entwickelt sich für ihn eine produktiv-kritische Spannung. So versucht Bloch auch der „realexistierenden“⁴⁸ Utopie des Sozialismus, die von der Tradition der Kritik leben sollte, die Tradition des Kritisierens zu erhalten⁴⁹. Er sieht Utopie und Alltag im Handeln verbunden. Für Ernst Bloch beflügelt Utopie als Gegenbild der unzulänglichen Gegenwart die Taten, mit denen immer mehr gewollt wird, als die alltäglichen Zweckmäßigkeiten es erlauben. Für die „realexistierende“ Utopie in der DDR hat eine solche inspirierende und aktivierende Haltung Folgen. Bloch wird 1957 in Leipzig als Philosophieprofessor wegen „Revisionismus“ emeritiert. Von seinen Grundsätzen weicht er auch unter politischem Druck nicht ab: „Jede Kritik an Unvollkommenheit, an Unvollendetem, an Unerträglichem, setzt zweifellos schon

44 Reimann (1998: 275).

45 Bloch (1998: Bd.16: Erste Fassung).

46 Bloch (1992: 11-29).

47 Siehe Bloch (1998: Bd.5: 222): „Indem das Utopisch-Antizipierte jedoch ins Verwirklichte einrückt, rückt es eben zugleich in den Schatten jener zentralsten Unmittelbarkeit heran, die als die des Verwirklichenden selbst noch nicht gelichtet ist. Aus diesem Primären ergibt sich im Weiteren zugleich das ganze Zwielflicht, worin auch der Prozess der Verwirklichung noch liegt und liegen muss, der Geschichtsprozess heißt“.

48 Diesen Terminus verwendet Christa Wolf im Vorwort zu Maxi Wanders Buch „Guten Morgen, Du Schöne.“

49 Habermas (1973: 149).

die Vorstellung von, die Sehnsucht nach einer möglichen Vollkommenheit voraus⁵⁰. Für Bloch sind die Kritik am Gegenwärtigen und die Antizipation des Zukünftigen die wesentlichsten Pole utopischen Denkens. Für die Vertreter der „realexistierenden“ Utopie in der DDR allerdings besitzt die „Utopie“ nur so lange eine „positive“ Rolle, wie sie „in phantastischer Form die Keime des Neuen vorwegnimmt“⁵¹, aber die Reproduktion des wirtschaftlich-machtmässigen Gefüges der bestehenden Lebensordnung nicht angreift. Im Sinne Karl Mannheims setzt hier die scharfe Trennlinie zwischen utopischem und ideologischem Bewusstsein an, in deren Grenzbereich Brigitte Reimann sich zeitlebens bewegen wird.

In einem Tagebucheintrag von 1968 bekennt Reimann nach einem Radiovortrag Blochs, der bereits 1961 die DDR verließ, dass er sie für Philosophie hätte gewinnen können⁵². Und kurz darauf notiert sie ein einziges Zitat Blochs in ihr Tagebuch: „Wenn ein Interesse und eine Idee zusammenstoßen, ist es immer die Idee, die sich blamiert“⁵³. Zu diesem Zeitpunkt ist Reimann von der „realexistierenden“ Utopie (Interesse) bereits tief desillusioniert. Zu diesem Zeitpunkt beginnt sie, zwischen Ideologie (Interesse) und Utopie (Idee) sehr genau zu unterscheiden. Dem „Beschreiben“ der DDR-Realität noch immer verpflichtet, begreift sie den schmerzhaften Riss, der durch sie selbst hindurch geht, zwischen der ideologisch inszenierten Wirklichkeit und der erfahrbaren Realität, die sie noch immer beschreibend nach ihrer „Idee“ verändern will, in die sie noch immer Hoffnung investiert. So ist es vorstellbar, dass Reimann in diesem kurzen, nicht kommentierten Zitat sowohl die „Blamage“ der eigenen „Idee“ (Utopie) wie die der Blochschen „Idee“ (Utopie) gleichermaßen betrauert.

In seinem Werk „Das Prinzip Hoffnung“ plädiert Bloch für einen erweiterten Utopiebegriff: „Ihr (der Utopie B. W.) Feld ist vielmehr gesellschaftlich breit, hat sämtliche Gegenstandswelten der menschlichen Arbeit für sich, es dehnt sich (...) nicht minder in Technik und Architektur, in Malerei, Dichtung und Musik wie Religion (...). Und jedes Kunstwerk, jede zentrale Philosophie hatte und hat ein utopisches Fenster, worin eine Landschaft liegt, die sich erst bildet. (...) Es gibt keinen Realismus, der einer wäre, wenn er von diesem stärksten Element der Wirklichkeit als einer unfertigen abstrahiert“⁵⁴. Die Literatur hat für Bloch die Aufgabe, das „Noch-Nicht“ im Jetzt herauszufinden und somit den

50 Siehe Ernst Bloch (1992: 29).

51 Vgl. Meyers Neues Lexikon in acht Bänden (1964: Bd.8: 367).

52 Reimann (1998: 211).

53 Reimann (1998: 211).

54 Bloch (1998: Bd.5: 727-728).

„Vorschein von Wirklichem“ darzustellen⁵⁵, und die individuellen (geträumten) Vorwegnahmen mit den gesellschaftlichen Befreiungsentwürfen zu verknüpfen.

1. 4. Utopie und Literatur

Für Bloch ist die Kunst der reinste Ausdruck des utopischen Bewusstseins, die als Seismograph der Wirklichkeit sowohl den „Vor-Schein“ einer besseren Welt als auch „Tendenzen“ und „Latenzen“ der Zeit zu vermitteln vermag. Mit seinem Utopieverständnis geht Bloch über die Bedeutung als literarische Gattung im Sinne einer Zustandsbeschreibung des Zukünftigen hinaus. Die Verbindung von Ästhetik und Utopie, wie er sie beschreibt, ist allerdings nicht neu. Bohrer⁵⁶ weist darauf hin, dass bereits im 19. Jahrhundert zur Zeit der Frühromantik sich die „ästhetische Utopie“ Schillers, Novalis` und Schlegels als Antworten auf die von der Französischen Revolution nicht eingelösten „Versittlichung“ des Menschen verstehen lassen. Friedrich Schlegel zählt nicht mehr auf die allgemeine „Vernunft“ der Aufklärung, sondern auf das „sich selbst Bilden“ des menschlichen Individuums im kreativen Prozess. Vorbild ist nicht mehr das ideal-historische Exempel der Klassik, sondern die „bewusstlose Poesie“⁵⁷, zu der die unsichtbare Urkraft des Menschen fähig ist. Novalis hat in seinen „Blütenstaubfragmenten“⁵⁸ die Vergangenheit und Zukunft aus der zeitlichen Dimension herausgelöst und durch die Subjektivierung und Verinnerlichung des utopischen Bewusstseins im kreativen Prozess eine „Augenblicksutopie“ beschrieben. Bohrer verweist darauf, dass in der Literatur seit der Romantik nicht mehr der Inhalt des utopischen Denkens vermittelt wird, sondern dessen Voraussetzungen und Mechanismen. Diese bestimmt Bohrer nicht im Sinn des instrumentalen Utopiebegriffes als Gedankenexperiment, sondern als die sinnliche Wahrnehmung der Wirklichkeit durch ein isoliertes autonomes Subjekt. Ausgehend von dieser Reduktion des Utopischen auf eine anthropologische Dimension des Subjektes sieht Bohrer die „Plötzlichkeit“ als ästhetische Kategorie, die als „Prosa des utopischen Augenblicks“ in den Werken Prousts, Musils und Joyce` zu finden ist. Sie ist im engen Zusammenhang mit der Zerstörung tradierter Normen und der Skepsis gegenüber einer problematischen Zukunft zu sehen, die eine emotionale und kognitive Verunsicherung des

55 Bloch (1998: Bd.5: 247).

56 Siehe Bohrer (1982: 303-333).

57 Vgl. hierzu Schlegel „Rede über die Poesie“ (1988: 134).

58 „Blütenstaubfragmente“ ist der Titel der berühmten Fragmentsammlung von Friedrich von Hardenberg (Novalis): (1985: 277-303).

Subjekt zur Folge haben. Das Subjekt insistiert nunmehr auf ein Leben allein für den Augenblick, ohne Rücksicht auf die Vorfahren oder die Nachwelt, allein nur für sich selbst.⁵⁹ In den Frankfurter Vorlesungen verweist Ingeborg Bachmann im Kapitel „Literatur als Utopie“ auf die bereits in der Romantik gedachte Vision der „Utopie-Kunstwerk“, indem sie die „Utopie der Sprache“ aufzeigt, die die Literatur der alltäglichen Sprache des Lebens entgegensetzen habe, und auf das Blochsche „Noch-Nicht-Bewusste“, das der Literatur immanent ist: „Unser Verlangen macht, dass alles, was sich aus Sprache schon gebildet hat, zugleich teil hat an dem, was noch nicht ausgesprochen ist, und unsere Begeisterung für bestimmte herrliche Texte ist eigentlich die Begeisterung für das weiße unbeschriebene Blatt, auf dem das noch Hinzuzugewinnende auch eingetragen scheint“⁶⁰. Denn auch das heißblütigste Experimentieren in den Texten der Moderne mit dem Wort verbleibt letztendlich noch in den Strukturen der Form und ermöglicht das Nichtdarstellbare, um das es Lyotard in seiner Ästhetik geht, in den traditionellen Kategorien und Ordnungssystemen der Sprache zu vermitteln: „Sie (die moderne Ästhetik B.W.) vermag das Nichtdarstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlass von Lust ist“⁶¹.

⁵⁹ Vgl. hierzu Lasch (1986: 21).

⁶⁰ Siehe Bachmann (1995: 82).

⁶¹ Lyotard (1985: 29).

1. 5. „Dimensionen des Autors“⁶²

Das noch „Hinzuzugewinnende“ Bachmanns erweitert Christa Wolf, die Anfang der 50er Jahre in Leipzig Studentin von Ernst Bloch ist, in dem Essay „Lesen und Schreiben“⁶³, den sie am 5. 2. 1969 Brigitte Reimann in einem Brief zuschickt⁶⁴, um die realistische „Dimension des Autors“ als Träger einer „realen“ Utopie: „Als sei das unkommentierte Dasein der Dinge im Roman möglich und erstrebenswert, als brauche die Kunst nicht die Vermittlung des Künstlers, der mit seinem Lebensschicksal und seinem Lebenskonflikt zwischen der Realität und der leeren Seite steht und keine andere Wahl hat, diese Seite zu füllen, als die Auseinandersetzung zwischen der Welt und sich selbst zu projizieren“⁶⁵. Das leere, unbeschriebene Blatt ist für Christa Wolf der „Spielraum“, der die Grenzen des Wissens des Menschen über sich selbst verschieben kann und die Grenzen der Wirklichkeit zu erweitern sucht. Ein Kapitel dieses Essays erhält als Titel den Blochschen Terminus „Erinnerte Zukunft“, in dem Wolf schreibt: „Wir haben uns eine Erinnerung bewahrt an Vor-Zeiten, die eine einfache und heitere Weise der Existenz gewährten; die Erinnerung prägt unser Sehnsuchtsbild von der Zukunft“⁶⁶. Wie Bloch geht es Christa Wolf um die materiellen Latenzen und Tendenzen einer Zeit, die die Literatur bewusst machen kann, um eine bessere Zukunft vorzubereiten. Zehn Tage nach Erhalt des Essays „Lesen und Schreiben“ schreibt Brigitte Reimann an Christa Wolf, dass dieser Essay sie sehr beeindruckt habe, dass hier etwas artikuliert wird, was sie selbst nur „dunkel“⁶⁷ empfindet. Theoretische Abhandlungen sind Reimanns Sache nicht. Das macht sie staatsgläubiger, dadurch ist sie den Ideologien ihrer Zeit zunächst nachhaltiger ausgeliefert: „Lieber Himmel, wenn ich schon anfangs, mich in Theorie und Abstraktionen zu ergehen! Ich bin wirklich ein schlichtes Gemüt, ein Weltkind und sehr diesseitig“⁶⁸. Anders als Christa Wolf entwickelt Brigitte Reimann ihre Ideen aus dem unmittelbaren, konkreten Erleben und Beschreiben der Realität. So fühlt sie sich andererseits vehementer gezwungen, ganz im Sinne ihres Utopieverständnisses von der Vereinigung von Denken und Tun, ihre Ideen in die Wirklichkeit umzusetzen, sich zu engagieren. Sie schreibt in einem späteren Brief an Christa Wolf von Gesprächen mit jungen Literaturwissenschaftlern der DDR, die eine „reine“ absichtslose Kunst fordern. Vehement

62 „Die Dimension des Autors“ betitelt ein Interview Christa Wolfs mit Hans Kaufmann über das Essay „Lesen und Schreiben“. Wolf (1982: 77-104).

63 Ebenda (7-41).

64 Reimann/Wolf (1999: 21).

65 Wolf (1982: 26).

66 Wolf (1982: 39).

67 Reimann/Wolf (1999: 27).

68 Reimann (1997: 181).

formuliert Reimann ihr Credo für eine engagierte Kunst: „... eine humane Sprache schaffen um der Sprache willen, ohne Engagement an dieser Welt, in der zu jeder Stunde Menschen verhungern oder gefoltert werden, und wenn diese Sorte von Reinheit nicht das letzte an Inhumanität ist, dann soll mich auf der Stelle der Teufel holen“⁶⁹. Dass Reimann Sartres Grundthesen des existentialistischen Konzeptes der „littérature engagée“ kannte, ist zu vermuten, da es in ihrem Tagebuch mehrere Lektüreferweise auf Sartre⁷⁰ gibt: „Der Schriftsteller, der sich der besonderen Potenz als Mittler bewusst ist, gibt die Illusion auf, ein unparteiliches Bild der Gesellschaft und der ‘condition humaine’ zu entwerfen. Er engagiert sich“⁷¹. Für Sartre führt das Wissen des „Für-Sich-Seins“ des Menschen und die Negation eines essentialistischen Weltbildes zur eigenen Sinngestaltung und zur Totalisierung der Autonomie der Persönlichkeit⁷².

In enger Verschmelzung mit ihren eigenen fiktiven Geschöpfen, insbesondere mit Franziska Linkerhand, wird Brigitte Reimann immer wieder versuchen, sich im Sinne Sartres als autonome Persönlichkeit in „ihrer“ Gesellschaft zu engagieren. Aber das Engagement in der sozialistischen Gesellschaft setzt die Idee voraus, dass Individuum und Gesellschaft im Wesentlichen übereinstimmen. Dass diese Idee „mörderisch werden kann“, vermutet auch die Freundin Christa Wolf bereits in „Nachdenken über Christa T.“, worauf Kornelia Hauser hinweist⁷³. Andererseits entspricht die persönliche Autonomie, wie Reimann sie für sich selbst und ihre Romanfigur Franziska Linkerhand zunehmend postuliert, nicht den Machtbestrebungen der Vertreter der „realexistierenden“ Utopie. Der „Einheitsdruck“ wird seine Folgen haben. Brigitte Reimann lässt ihre Protagonistin Franziska Linkerhand in die erste und dritte Person auseinanderfallen und bedeutungsvoll sagen: „In ihrer Arbeit aber existierte sie ungeteilt, sie wusste nichts mehr von einem angstvollen, bedrohten Ich, das sich manchmal von mir abspaltete“⁷⁴. Dass sich die erhoffte Autonomie der in „Neustadt“ engagierten „Franziska Linkerhand“ zur Heteronomie verkehrt, die sozialistische „Zukunftsstadt“ sich zunehmend in die „Nebenräume“ eines glücklich erlebten Augenblicks verflüchtigt und das „Buch“ zur Heterotopie für die Protagonistin und Brigitte Reimann (im Sinne Foucaults) werden wird, wird nachzuweisen sein.

69 Reimann/Wolf (1997: 81).

70 In das Tagebuch vom 24. 12. 1968 schreibt Brigitte Reimann: „Meine Lieblings- und Lehrbücher sind die Bibel, ein paar Bücher von Freud, den Kolakowski, ‘Gantenbein’, Baldwin, Brains ‘Weg nach oben’, Sartre, Mitscherlich ...“ (1998: 220).

71 Erst im Mai 1974 fand im Zentralinstitut für Literaturgeschichte der DDR eine Debatte um das Konzept der „engagierten Literatur“ in Frankreich statt, das Brigitte Reimann nicht mehr erlebte. Siehe hierzu Burmeister (1975: 265-273).

72 Siehe hierzu Sartre (1992: 58): „... schaffen und schaffend sich schaffen und nichts anderes sein, als das, zu dem man sich geschaffen hat.“

73 Hauser (1994: 213).

74 Reimann (FL: 387).

1. 6. Utopie und Heterotopie

Dass die allzu starke Fixierung auf das Blochsche „Prinzip Hoffnung“ zu einer Gefahr für das Leben in der Gegenwart werden kann, lässt Christa Wolf „Christa T.“ aussprechen: „Denk mal nach. Lebst du eigentlich heute, jetzt in diesem Augenblick, ganz und gar? (...) da aber die Zukunft immer vor uns hergeschoben wurde, da wir sahen, sie ist nichts, als die Verlängerung der Zeit, die mit uns vergeht“⁷⁵. Ein ähnliches Zitat findet sich in Brigitte Reimanns Tagebuch 1970, als ihre Lebenszeit bereits durch die Krebserkrankung sehr bemessen ist: „... immer nur geträumt von dem, was man sein und tun soll, und die Zeit vergeht, die kostbare Zeit“⁷⁶.

Foucault vermutet, dass die Fixierung der ideologischen Konflikte auf die Zeit der Vergangenheit angehört. Er stellt fest, dass die heutige Unruhe grundlegend den Raum betrifft, da es sich um eine Epoche des Simultanen, des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Auseinander handelt⁷⁷. Foucault glaubt, dass viele ideologische Polemiken sich offensichtlich zwischen den „anhänglichen Nachfahren“ der Zeit und den Neubewohnern (oder Wiederbewohnern B.W.) des „Raumes“ vollziehen. Foucault verweist darauf, dass in jede Gesellschaft wirkliche Orte als Gegenplatzierungen hineingezeichnet sind. Sein Interesse gilt den äußeren Räumen, die die Träume und Leidenschaften enthalten. Sie können sowohl „leichte“, „ätherische“ und „durchsichtige“ als auch „dunkle“, „steinige“ und „verspernte“ Räume sein. Allerdings können sie im Gegensatz zu den „Nichtträumen“ der Utopie auch wirklich existieren, wie die schon erwähnten realisierten „Mikroutopien“ der Vergangenheit. Foucault nennt diese Räume Heterotopien. Als Mischform zwischen Utopie und Heterotopie bezeichnet Foucault den Spiegel als Ort ohne Ort, der den Raum, in dem sich der Spiegelnde befindet, wirklich und unwirklich zugleich macht.

Und so könnte für die Autorin Brigitte Reimann, die am Ende ihres Lebens in einem Brief von sich selbst schreibt, dass sie „an eine große Sache glaubte und an einer großen Sache zweifelte, sich nach fremden Ländern sehnte und nur die Nachbarschaft zu sehen bekam“⁷⁸, schließlich das leere Blatt als „Spielraum“ der Unmöglichkeiten, der „Spiegeltext“ ihrer immer schwerer lebbaren und ertragbaren Realität zu einer Heterotopie und Utopie gleichermaßen geworden sein, der den „Umraum“ wirklich und unwirklich macht, der die endgültige „Ankunft im Alltag“ verhindert und den Ort zwischen „Heute und Morgen“ immer

⁷⁵ Wolf (1973: 98).

⁷⁶ Reimann (1998: 323).

⁷⁷ Foucault (1991: 65).

⁷⁸ Reimann (1995: 167).

wieder von neuem „konstruiert“, wie die Architektinnen Franziska Linkerhand und die Architektin Eveline B. in Irmtraud Morgners Roman „Rumba auf einen Herbst“⁷⁹.

1.7. Methodische Annäherungen

Die soziologische Methode, die unterstellt, dass die Literatur denselben Gesetzen untersteht wie die übrige empirische Welt, erscheint für die hier zu unternehmenden Untersuchungen als geeignet, da die Sozialkritik auf den Forderungen einer klassenlosen Gesellschaft, dem Abbau von Herrschaftsverhältnissen zur Erlangung einer ökonomisch begründeten Gerechtigkeit und Gleichheit fundiert ist. Dieser Forderung liegt die von Karl Marx angestrebte „menschliche Gesellschaft oder gesellschaftliche Menschlichkeit“⁸⁰ zugrunde, die von Brigitte Reimann in ihren Tagebuchtexten, Briefen und in ihrer Prosa immer wieder eingeklagt wird. Auf Grund dieser Annahme richtet sich die „Literatursoziologie“ gleichfalls auf das Gesamtphänomen Gesellschaft, in der Literatur nur als ein Moment des Zusammenhanges erscheint. Alle Aspekte der literarischen Produktion werden hierbei mit Hilfe soziologischer Kategorien erfasst und in den sozialen Zusammenhang gestellt: Biographie, Herkunft, Stellung des Dichters, Entstehung des Werkes, Gehalt, Sprachform, Stil, Wert und Wirkung⁸¹. Die soziologische Methode entspricht auch dem Anspruch Adornos, der fordert, dass das Verfahren dem zu untersuchenden Stoff immanent sein sollte.⁸²

Es soll der Versuch unternommen werden, die bewussten Absichten und erklärten Theorien Brigitte Reimanns zu erkunden, um sie mit den unbewusst gebliebenen Zusammenhangslinien zum gesellschaftlichen Prozess zu beschreiben und zu interpretieren. Hierzu wird zunächst der gesellschaftliche und biographische Kontext betrachtet. Die These von Karl Marx zugrunde legend, dass das „menschliche Wesen“ von den „gesellschaftlichen Verhältnissen“ bestimmt wird⁸³ und in der Annahme, dass sich utopische Konzeptionen aus diesen „Verhältnissen“ entwickeln, sollen sie sowohl in den Tagebuchtexten als auch in der Prosa aufgespürt, beschrieben, verglichen und auf Entsprechungen, Ähnlichkeiten, Wechselwirkungen und Wechselbeziehungen hin untersucht werden. Dabei soll allerdings

79 Der 1992 erstmals veröffentlichte Roman Irmtraud Morgners „Rumba auf einen Herbst“ entstand zeitgleich mit Reimanns Roman „Franziska Linkerhand“. Die Hauptfigur ist ebenfalls eine Architektin, Eveline B. Die Publikation wurde 1966 in der DDR verhindert.

80 Vgl. hierzu Karl Marx 10. These über Feuerbach (1989: 13): „Der Standpunkt des alten Materialismus ist die bürgerliche Gesellschaft, der Standpunkt des neuen die menschliche Gesellschaft oder die gesellschaftliche Menschlichkeit.“

81 Vgl. hierzu Maren-Grisebach „Methoden der Literaturwissenschaft“ (1992: 83).

82 Vgl. hierzu Adorno (1958: 79).

83 Vgl. hierzu Marx (1989: Bd. 1: 12).

nicht davon ausgegangen werden, dass Alles auf Basisdeterminanten rückführbar ist, sondern „dass im Werk oder durch das Werk hindurch“ Elemente aufgefunden werden, die als „Spontanproduktion“ angesehen werden können⁸⁴.

1.8. Stand der Forschung

Wichtige Positionen sollen zusammenfassend den Kenntnisstand der Forschung markieren: Die Identität der literarischen Produktion Reimanns liegt für Bonner in ihrer Unabgeschlossenheit und Ambivalenz begründet, die seiner Meinung nach eine konkrete teleologische Ausrichtung ausschließt. Da es für Reimann keinen Ort in einem patriarchalischen Diskurs gibt, sieht Bonner ihre Prosa als „Text einer Hysterikerin“, wobei Hysterie als die „gleichzeitige Annahme und Ablehnung der Organisation der Sexualität in einer phallogozentrischen Welt“ bedeutet, die in kausalem Zusammenhang mit der nicht hierarchisch geordneten Rede der Prosa Reimanns gelesen wird⁸⁵. Die immer wieder thematisierte „Fremdheit“ der weiblichen Figuren und das Dreiecksverhältnis, in dem sich die Frauenfiguren aller literarischen Texte Reimanns befinden, sieht Bonner als Zeichen des „Nichtangekommenseins“ in der DDR-Gesellschaft. Bonner distanziert sich mit dieser Feststellung von der Meinung der offiziellen DDR-Rezeption und verweist sowohl auf eine „textuelle Maskerade“ als auch auf eine „Maskerade der Weiblichkeit“ als Folge eines „Double Bind“ Phänomens, die diese Erkenntnis auf den ersten Blick unkenntlich macht. Durch das Gegenlesen der zweifach verschlüsselten Texte Reimanns setzt sich Bonner auch von Feststellungen ab, die wie Genia Schulz⁸⁶ von „neuen Schreibweisen von DDR Autorinnen“ sprechen und bei Brigitte Reimann „sprachliche Inszenierungen ihres eigenen Materials nach eigenen Regeln“ vermuten. Ebenso widerlegt Bonner Ilse Nagelschmidts⁸⁷ Behauptung, dass DDR-Autorinnen ab den 70er Jahren aus dem starren Gefüge ausgebrochen seien und sich „freigeschrieben“ hätten. Die „Maskerade der Weiblichkeit“ ist ein Terminus, den auch Kornelia Hauser⁸⁸ in der Analyse literarischer Texte verschiedener Autorinnen der mittleren Generation wie Christa Wolf, Irmtraud Morgner, Brigitte Reimann, Gerti Tetzner und Monika Maron verwendet. Im Gegensatz zu Bonner, der das Gesamtwerk (nicht die

84 Vgl. hierzu Maren-Grisebach (1992: 93).

85 Vgl. hierzu Bonner (2001: 309-310).

86 Schulz (1988: 213-225).

87 Nagelschmidt (1997: 375-397).

88 Hauser (1994: 185-194).

Tagebuchtexte) betrachtet, reduziert Hauser ihre Untersuchungen zur Literatur Reimanns lediglich auf den Roman „Franziska Linkerhand“. In der „Vermittlung von Utopie und konkreter Alltagserfahrung“ Brigitte Reimanns im Roman „Franziska Linkerhand“ und der strikten Negierung anderer „Frauenformen“ sieht Hauser kein wirklich neues Weiterdenken der „Frauenfrage“.

Den Utopieverlust Reimanns thematisieren Brosig⁸⁹, Bernhard⁹⁰ und Opitz-Wiemers⁹¹ Brosigs Untersuchungen beschränken sich wie Hausers Analyse auf den Roman „Franziska Linkerhand“. Brosig, die den Roman „Franziska Linkerhand“ in Zusammenhang mit der Identitätsproblematik und der Hoffnungsphilosophie Ernst Blochs liest, sieht die „Falle Hoffnung“ als Verhängnis sowohl für die Protagonistin als auch für die Autorin selbst. Hierbei übersieht Brosig, dass für Ernst Bloch die Kritik am Gegenwärtigen und die Antizipation des Zukünftigen als Pole des utopischen Denkens im Sinne des „Prinzips Hoffnung“ als Einheit zu denken sind. Unterbewertet bleibt somit, dass dem gedachten und beschriebenen anderen, besseren Gesellschaftsentwurf stets eine kritische Potenz immanent ist, die eine „hoffnungsvolle“ Geschichtsmächtigkeit im Sinne Karl Mannheims (sowohl für Reimann als auch für die Protagonistin) verspricht. Wie Brosig beschreibt auch Bernhard Franziska Linkerhand am Ende des Romans „den Trümmern von Erziehung, Tradition, Utopie und mythischen Bildern“ gegenüberstehend und deutet den letzten Satz des Romans als Beweis eines Hoffnungs- und Utopieverlustes. Opitz - Wiemers liest die „abgeschlagene Hand“ und den „geknebelten Mund“ des Friedhofsengels Aristide im Roman „Franziska Linkerhand“ ebenfalls als „Symbolik eines umfassenden Utopieverlustes“⁹².

Aus sozialhistorischer Sicht betrachten Becker und Merkel die Prosa und Tagebuchtexte Reimanns und beschreiben das vorgeführte „sozialistische Modernisierungsmodell“ der DDR als eine Möglichkeit, die „unerwartete Individualisierungs- und Emanzipationseffekte“ produziert. Insbesondere den Roman „Franziska Linkerhand“ sehen die Autorinnen als ein Modell der „ungewollten Moderne“, die ihrer Meinung nach Menschen mit „eigenwilligen Vorstellungen von individuellem Glück“ hervorbringt. Reimanns „Utopismus“, den sie auf ihre Figur Franziska überträgt, besteht für Becker und Merkel gerade „im Glauben an das Projekt“, an seine „Verbesserungs- und Reformfähigkeit“, in diesem Sinn „gehandelt zu haben“ und im Handeln „zurückgewiesen“ zu werden⁹³. Das „emanzipierte“ Frauenbild

89 Brosig (2001: 4).

90 Bernhard (1998: 47).

91 Opitz-Wiemers (1998: 82).

92 Opitz-Wiemers (1998: 82).

93 Vgl. hierzu Becker /Merkel (2000: 10).

Reimanns sehen Becker und Merkel als Ergebnis des gleichberechtigten Zugangs zur Erwerbstätigkeit. Der Sozialismus hat ihrer Meinung nach aus ökonomischer Notwendigkeit heraus einen neuen Typ Frau geschaffen, die nicht mehr auf den Unterhalt durch den Mann angewiesen ist. Die Integration von Frauen in die Erwerbsarbeit hat nach ihrer Meinung auch die familiären Bindungen und Verpflichtungen „gelockert“⁹⁴. Den letzten Satz des Romans „Franziska Linkerhand“ sehen Becker und Merkel als Beweis dafür, dass Reimann sich von den Beschönigungen einer sozialistischen Gesellschaft entfernt habe, die sie nicht als heil – wohl aber als heilbar empfindet⁹⁵.

Leuschner sieht den Roman „Franziska Linkerhand“ als eine „Utopie vom ungebrochenen Menschen“ als latente Kampfansage an die herrschenden Verhältnisse. Mit dem „verzweifelten Optimismus“ wäre die „Ankunft im Alltag“ zur „Ankunft beim Ich“ geraten⁹⁶. Festzustellen ist, dass sowohl die Fragen nach einem „authentischen weiblichen Selbst“ als auch die Fragen nach dem Utopieverlust wie nach den Wandlungen des Utopischen bis zum Ende des letzten Romans und bis zum Lebensende Reimanns bis zum heutigen Tag sehr widersprechend beantwortet werden.

⁹⁴ Becker/Merkel (2000: 50).

⁹⁵ Vgl. hierzu Becker/Merkel (2000: 53).

⁹⁶ Vgl. hierzu Udo Leuschner.<http://zeitungsgeschichte.bei.t-online.de/ddrliteratur.htm>.

2. Konstruktion und Fiktion einer sozialistischen Wirklichkeit

2. 1. DDR-Geschichte in „verführerischer Übersichtlichkeit“⁹⁷

Nach 1945 beginnt die Umgestaltung der sowjetischen Besatzungszone nach sowjetischem Vorbild. Bereits 1946 wird durch Zusammenschluss der KPD und SPD die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) gebildet. Unter der Vorherrschaft der SED wird 1949 die Deutsche Demokratische Republik gegründet, deren Verfassung noch hoffnungsvoll erscheint⁹⁸. Die äußeren Formen der parlamentarischen Demokratie und des föderativen Staatsaufbaus werden zunächst gewahrt. 1952 werden die fünf Länder aufgehoben und an ihrer Stelle elf neue Bezirke geschaffen. Zur gleichen Zeit proklamiert die SED den „Aufbau der Grundlagen des Sozialismus“, der mit verschärften Repressionen und verschlechterten Lebensbedingungen einhergeht. Viele Bürger verlassen die DDR. Am 17. 6. 1953 kommt es zu einem Aufstand, der von der in der DDR stationierten Sowjetarmee niedergeschlagen wird. Nach vorübergehender Lockerung wird die Parteiherrschaft wieder gestrafft. Die Verstaatlichung der Industrie wird in den 1950er Jahren, die Kollektivierung der Landwirtschaft 1960 abgeschlossen. Die anhaltende Fluchtbewegung und Reparationsleistungen an die Sowjetunion schwächen die Wirtschaft der DDR. Am 13. 8. 1961 erfolgt der Bau der Berliner Mauer und die hermetische Abriegelung der DDR-Grenzen zur BRD. Für kurze Zeit tritt eine wirtschaftliche und politische Konsolidierung ein. 1967 gibt sich die DDR gesetzlich eine eigene Staatsbürgerschaft. Erst 1968 wird in der neuen Verfassung die SED als „führende Kraft“ erwähnt. Nach dem Machtwechsel in der SED-Führung von Walter Ulbricht zu Erich Honecker setzt 1971 zunächst eine Verbesserung der materiellen und kulturellen Bedingungen ein. Neue sozialpolitische Maßnahmen verbessern besonders für junge Familien die Arbeits- und Lebensbedingungen. Die 1973 einsetzende Weltwirtschaftskrise wirkt sich mit Auslandsverschuldung und Außenhandelsdefizit auch auf die Wirtschaft der DDR aus. Die Verschlechterung der Versorgung der Bürger mit Konsumgütern und die Stagnierung der Entwicklung des Lebensstandards werden unübersehbar.

⁹⁷ Dieser Terminus stammt von Gert Irllitz (1990: 937). Er ist Professor für Philosophie an der Humboldt - Universität Berlin. In seinem Essay „Ankunft in der Utopie“ versucht er die Gründe für falsch verstandene Theorien und Ideen des Marxismus in der DDR zu beschreiben.

⁹⁸ Vgl. hierzu die Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik (1949: Artikel 19: 23): „Die Ordnung des Wirtschaftslebens muss den Grundsätzen sozialer Gerechtigkeit entsprechen; sie muss allen ein menschenwürdiges Dasein sichern. Die Wirtschaft hat dem Wohle des ganzen Volkes und der Deckung seines Bedarfes zu dienen; sie hat jedermann einen seiner Leistung entsprechenden Anteil an dem Ergebnis der Produktion zu sichern. Im Rahmen dieser Aufgaben und Ziele ist die wirtschaftliche Freiheit des Einzelnen gewährleistet.“

Im Entschließungsentwurf des Politbüros zum III. Parteitag der SED im Juli 1950 wird ein sichtbares Zurückbleiben des künstlerischen und literarischen Schaffens hinter der gesellschaftlichen Entwicklung festgestellt. Die Literatur soll nach dem Willen der SED-Führung ein Kampfmittel gegen die westliche „Dekadenz und Morbidität“ werden. In einem Artikel im „Neuen Deutschland“ wird von Alexander Abusch die „schädliche, individualistisch-manieristische Tradition der bürgerlichen Literaturkritik“ kritisiert, die kämpferisch-parteiliche Literatur geschmäckerlich abwerte⁹⁹. „Das Leben, das wir aufbauen wollen, ist in der Tat schön in seiner Einfachheit, einfach in seiner Menschlichkeit“¹⁰⁰, beschreibt 1950 Johannes R. Becher, der erste Kulturminister der DDR, die neue sozialistische DDR-Wirklichkeit. So und nicht anders soll sich nach dem Willen der SED-Kulturpolitiker die neue sozialistische DDR-Wirklichkeit in den literarischen Werken der Schriftsteller widerspiegeln. Die Einfachheit soll der komplizierten und verworrenen bürgerlichen Literatur entgegengestellt werden¹⁰¹. Der Literatur wird dabei ein besonders wichtiger Platz in der politisch-ideologischen Erziehungsarbeit eingeräumt. Ein Jahr später wird die 5. Tagung des SED-Zentralkomitees unter das Thema gestellt: Der Kampf gegen Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur¹⁰².

Die unzureichende ideologische Arbeit des neu gegründeten Schriftstellerverbandes, dem Anna Seghers vorsteht, wird getadelt. Man entschließt sich, das administrative Netz engmaschiger zu knüpfen. Im Gefolge der 5. Tagung des ZK der SED wird das „Amt für Literatur und Verlagswesen“ bei der Regierung der DDR eingerichtet, das fortan Verlagslizenzen erteilt. Das Verlagswesen wird dadurch eine hochpolitische Aufgabe und ist nicht mehr den Marktmechanismen unterworfen. Gleichzeitig wird eine „Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten“ gegründet, bei deren Berufung der Ministerpräsident der DDR, Otto Grotewohl, am 31. August 1951 erklärt, dass die Kunst der „Marschrichtung“ des politischen Kampfes zu folgen habe und die politische Konzeption wichtiger als die ästhetische Konzeption zu bewerten sei¹⁰³. Eine kritisch gestaltete oder „formalistisch“ „missgestaltete“ Wirklichkeit hat in der Literatur und der bildenden Kunst fortan wenig Möglichkeit, der „Marschrichtung“ des politischen Kampfes zu folgen“¹⁰⁴. Die Schriftsteller

99 Vgl. hierzu Alexander Abuschs Artikel im Neuen Deutschland vom 4. 7. 1950. S. 3: „Die Diskussion in der Sowjetunion und bei uns. Einige Bemerkungen anlässlich des Schriftstellerkongresses.“

100 Becher (1950: 702).

101 Vgl. hierzu Irlitz (1990: 934 u. 945): „Es wurde das irrealer und utopischer Moral- und Politikelement im Marxismus, im originären Marx'schen Denken verwirklicht, das Marx aus einer zurückliegenden Struktur geschichtlicher Übergänge auf sein Konzept der ökonomischen Evolution des Kapitalismus gesetzt hatte. (...) Die Ankunft der Utopie ist die absolute Ungleichzeitigkeit, die Moderne durch vormoderne Lebensformen zu überschreiten.“

102 Vgl. hierzu Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (1952: Bd. 3: 431).

103 Zitiert bei Jäger (1994: 35-36).

104 An die „Expressionismusbefehle“ von Lukacs (1934: 153-173) anknüpfend, werden die Schriftsteller zu „vormoderne“ Konzeptionen verpflichtet, gegen die sich Anna

sollen sich mit den Werktätigen verbinden und die Gegenwart darstellen - dabei aber die unangenehmen Seiten nicht zur Sprache bringen, sondern ausblenden oder wenigstens eine offizielle Lösung propagieren. Damit wird die dialektische Einheit des „Prinzips Hoffnung“ von Ernst Bloch, das sowohl die Antizipation des Zukünftigen als auch die Kritik am Gegenwärtigen im Blick hält, um ein wesentliches Element beraubt¹⁰⁵.

Beim III. Schriftstellerkongress im Mai 1952 fordert Johannes R. Becher den „sozialistischen Realismus“ als einzig geltende schöpferische Methode, wobei der „sozialistische Realismus“ zunächst nur als kulturpolitischer Terminus, nicht als ästhetische Kategorie proklamiert wird¹⁰⁶. Ein kritischer Realismus ist nicht erwünscht, er gehört in die Tradition des bürgerlichen Realismus. Der „sozialistische Realismus“, der sich auf die Literaturgeschichte der Sowjetunion beruft, verweist auf den Roman „Die Mutter“ von Maxim Gorki aus den vorrevolutionären Jahren von 1906 bis 1907 als exemplarisches Werk. Bereits 1934 wurde der „sozialistische Realismus“ beim Allunionskongress der Schriftsteller der UdSSR unter dem Einfluss Stalins im Statut des Verbandes als Schreibmethode verankert: „Der sozialistische Realismus, der die Hauptmethode der sowjetischen schönen Literatur und Literaturkritik darstellt, fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellungen der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“¹⁰⁷. Bis weit in die 70er Jahre reichen die Erklärungsansätze des „sozialistischen Realismus“ als künstlerische Methode in der DDR¹⁰⁸.

Schlichtheit der Darstellungsmittel und des sprachlichen Gewandes sollen es auch den einfachsten Menschen ermöglichen, die Inhalte der Literatur zu erfassen. Die tragenden Pfeiler des sozialistischen Realismus sind fortan: Parteilichkeit, Volksverbundenheit, soziale Typisierung, Tradition und Neuerertum¹⁰⁹. Durch eine wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung sollen die Schriftsteller nun die Werktätigen im Geiste der neuen Zeit ideologisch umformen und erziehen. Die Trennung von Kunst und Leben und

Seghers bereits 1938/39 in einem Brief an Lukacs wandte (Seghers: 1970: 178): „Dieser Realität der Krisenzeit (...) muss (...) ins Auge gesehen und zweitens (...) gestaltet werden. (...) Solche Krisenzeiten sind in der Kunstgeschichte von jeher gekennzeichnet durch jähe Stilbrüche, durch Experimente, durch sonderbare Mischformen ...“

105 Auf einer Konferenz der SED-Parteileitung am Institut für Philosophie an der Leipziger Karl-Marx-Universität stellt Rugard Otto Gropp fest: „Durch seine (Ernst Blochs B.W.) philosophische Demagogie, mit der er seinen mystischen Idealismus als ‚marxistisch‘ verkleidete und als dialektischen Materialismus ausgab, ist es Bloch gelungen, in bestimmten Umfang ideologische Verwirrung anzurichten und zu einer Frontstellung gegen die echte marxistisch - leninistische Philosophie zu verleiten.“ Siehe Jäger (1994: 85).

106 Röhner (1967: 112) schreibt hierzu: „Es kann nicht anders sein, als dass bei der Entwicklung des modernen Romans zunächst das gesellschaftliche Moment in den Vordergrund tritt und das psychologische zurückdrängt. Es geht zunächst in der Literatur darum, den Menschen als gesellschaftliches Wesen zu entdecken und die gesellschaftlichen Verhältnisse neu zu ordnen.“

107 Zitiert bei Jäger (1994: 41).

108 Pracht (1974: 47): „Sozialistischer Realismus ist dadurch gekennzeichnet, dass er über das Kunstwerk, seine ideelle Aussage, ideologischen Beziehungen zum Ganzen der Gesellschaft im sozialistischen Sinne vermittelt. Seine Abbildfunktion steht nicht im Widerspruch zur Ideologiefunktion, wie einige meinen, sondern ermöglicht und bedingt diese. (...) Ideologie bedeutet stets, in Gestalt von Handlungsanweisungen, Geboten, Normen, Regeln, ästhetischen Urteilen, Leitbildern u.s.w., das soziale Verhalten betreffend, orientierende, organisierende, integrierende, synchronisierende, bewertende und motivierende Antriebs- und Ausführungsfunktionen zu erfüllen.“

109 Vgl. hierzu Barck (1997: 49-55).

gesellschaftlicher Wirklichkeit soll überwunden werden und die harmonische Gemeinschaft von Kunst und Volk geschaffen werden. Im Gegensatz zu dem „zerstörerischen Formalismus“ soll an das „nationale Kulturerbe“ angeknüpft und somit das Erbe „gewahrt werden“. Für die sozialistische Erziehung der DDR-Bevölkerung erhält die Literatur ganz im Sinne der Aufklärung Leitfunktion¹¹⁰.

Die ideologische Vereinnahmung der Literatur wird erfahrbar in der Staatsförmigkeit der literarischen Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsbedingungen. Die Reduktion des Kunst -Wirklichkeits-Verhältnisses auf eine am Wissenschaftsmodell entwickelte Erkenntnisbeziehung zur Realität und eine damit verbundene Widerspiegelungsauffassung kann nun jederzeit zu einem normierenden realistischen Gestaltungsverdikt angewandt werden, dessen Spielraum beliebig verengt oder erweitert werden kann.

2. 2. Adoleszenz Brigitte Reimanns in den 40er und 50er Jahren der DDR

Brigitte Reimann wird 1933 in Burg bei Magdeburg geboren. Sehr früh beginnt sie ihre Erlebnisse in Tagebüchern aufzuzeichnen. Die frühen Tagebücher verbrannte sie später. Ein wichtiges Dokument der Schulzeit Brigitte Reimanns ist der Briefwechsel mit der westdeutschen Freundin Vera-Lore Schwirtz. In der Zeit von 1947 bis 1953 entsteht der Briefwechsel¹¹¹, der 1995 erstmals veröffentlicht werden kann. Zu dieser Zeit ist Brigitte Reimann, die aus einem bürgerlich-katholischen Elternhaus stammt, Schülerin in Burg bei Magdeburg. Der Vater kehrt 1947 schwer krank aus russischer Kriegsgefangenschaft nach Hause zurück. Die Briefe erzählen zunächst von ersten Jungenfreundschaften, der überstandenen Krankheit (Kinderlähmung), den Überlebenskämpfen der Familie in der Nachkriegszeit und ihrer skeptischen Haltung der neuen Staatsmacht der DDR gegenüber: „In das 2. Heft werden die politischen Witze geklebt, (...) die sich über die heutigen Zustände lustig machen“¹¹². Auch teilt Reimann der Brieffreundin mit, wie sie mit anderen Freunden „Russenliebchen“ öffentlich beschimpfen¹¹³ und es in der Schulklasse nur ein einziges FDJ-Mitglied gibt. Als Reimann mit 14 Jahren zur Oberschule kommt, verändert sich sehr schnell ihre Haltung. Aus der gläubigen Katholikin wird in kurzer Zeit eine gläubige Marxistin, was sich auch sprachlich niederschlägt. Sehr häufig benutzt sie in den Briefen das kollektive Wir,

110 Vgl. hierzu Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (1952: Bd. 3: 432).

111 Reimann (1995).

112 Reimann (1995: 9)

113 Ebenda (8-9).

das für die gemeinsame Kampfsituation im Sinne der propagierten sozialistischen Menschengemeinschaft nun steht. Ganz offensichtlich versucht Reimann, sich mit der neuen Ideologie und „Ordnung“ zu identifizieren. Schon in dieser Zeit entschließt sie sich, Schriftstellerin zu werden¹¹⁴, und sie begründet der Freundin diese Absicht: „... mit meinen Werken die Menschen zu erziehen und besser zu machen, reif für eine schöne Zukunft“¹¹⁵. Dieser Anspruch resultiert aus der 11.These über Feuerbach von Karl Marx¹¹⁶. Ganz im Sinne des „realutopischen“ Entwurfes, der harmonischen Vereinigung von Kunst und Leben und im Sinne des Erziehungsauftrages, das der sozialistischen Literatur im Namen der Partei in der DDR auferlegt wird, versucht Brigitte Reimann nun ihre Zukunft zu entwerfen.

Brigitte Reimann erlebte Krieg, Zerstörung, Hunger und den mühsamen Neuaufbau, alle apokalyptischen Ängste, die wiederum Hoffnung und utopisches Denken produzieren. Die konkrete Utopie des Sozialismus, die in der Verfassung der 1949 gegründeten DDR verankert ist, verspricht soziale Gerechtigkeit und Frieden für das ganze Volk¹¹⁷. Zu dieser verordneten neuen „Utopie“ versucht sie sich gläubig und bedingungslos zu bekennen, obwohl Idee und Wirklichkeit auch für die Oberschülerin häufig schon sichtbar auseinander klaffen. Dass die „hoffnungsvolle“ Utopie im Sinne Karl Mannheims krude Ideologie ist, da sie der Machtsicherung der bestehenden Diktatur des Proletariats dient, hinterfragt Reimann zu dieser Zeit noch nicht. Unkritisch übernimmt sie die ideologisierte Sprache, die nun ganz im Sinne der politischen Propaganda von Worthülsen überladen ist. Ehrgeizig und um Anerkennung ringend, möchte sie ihren Beitrag am Aufbau des Sozialismus schreibend leisten: „... schreiben muss ich, unbedingt schreiben. Ich bin ja bis zum Kopferspringen mit Ideen gefüllt“¹¹⁸. In den Erziehungsprozess, gemäß der Moral-Apotheose, in den die Kunst und besonders die Literatur nach dem Willen der SED-Führung eingebunden wird, begibt sich Brigitte Reimann zunächst bedingungslos und kritiklos. Das sozialistische Besitzverständnis übernimmt sie begeistert: „Kannst Du Dir nicht vorstellen, wie stolz ich manchmal bin, wenn ich rauchende Fabrikschlote oder wogende Kornfelder sehe und weiß: Das alles gehört Dir und Du hast mitgeholfen, dass es Dein Eigentum wurde!?! (...) Aber wir stellen die Ostzone niemals als das Idealland hin. Nur das System, das Land, die Verfassung, die wir anstreben,

114 Ebenda (18).

115 Ebenda (124).

116 Siehe hierzu Karl Marx 11.These über Feuerbach (1989: 13): „Die Philosophen haben die Welt verschieden interpretiert, es kömmt drauf an, sie zu verändern.“

117 In der Verfassung der Deutschen demokratischen Republik (1949: Artikel 19: 23) ist zu lesen: „Die Ordnung des Wirtschaftslebens muss den Grundsätzen sozialer Gerechtigkeit entsprechen; sie muss allen ein menschenwürdiges Dasein sichern. Die Wirtschaft hat dem Wohle des ganzen Volkes und der Deckung seines Bedarfes zu dienen; sie hat jedermann einen seiner Leistung entsprechenden Anteil an dem Ergebnis der Produktion zu sichern. Im Rahmen dieser Aufgaben und Ziele ist die wirtschaftliche Freiheit des Einzelnen gewährleistet.“

118 Reimann (1995: 104).

ist ideal. (...) denn einer unserer Hauptgrundsätze ist: Kritik und Selbstkritik“¹¹⁹. Dass die Kritik am Gegenwärtigen eine Chance in der DDR haben könnte, möchte Brigitte Reimann in den frühen fünfziger Jahren unbedingt glauben, obwohl Prozesse und Repressalien gegen Systemkritiker zu dieser Zeit von der Öffentlichkeit wahrgenommen werden können. Das kollektive Schuld- und Schamgefühl über die NS-Vergangenheit Deutschlands ist auch der jungen Generation tief eingepägt. Daraus nährt sich Reimanns Enthusiasmus, mit dem sie an dem neuen Ideal des Antifaschismus und der sozialistischen Gesellschaft glaubt, das eine bessere Zukunft verspricht, das die Schrecken und die Schuldhaftigkeit der Vergangenheit auslöschen kann. Unmissverständlich versteht sich die DDR als reine „unschuldige“ Gesellschaft, als eine historische Alternative, deren Machtlegitimation¹²⁰ aus dem antifaschistischen Kampf der Kommunisten und Sozialdemokraten in der NS-Zeit uneingeschränkt auf die SED übertragen wird¹²¹.

Die Antworten der Freundin in Westdeutschland, Vera-Lore Schwirtz, so beschreibt McPherson¹²², sind von politischer Zurückhaltung geprägt, was Brigitte Reimann offensichtlich zu noch heftigerer Agitation und Selbstinszenierung ermuntert. Immer wieder lobt sie in ihren Briefen an die Freundin in Westdeutschland den „besseren“ Gesellschaftsentwurf ihres Landes, ihrer im Werden begriffenen sozialistischen Heimat, die Vera-Lore mit ihrer Mutter bereits 1947 verließ. „Menschenskind, wenn Du wüsstest, wie hier bei uns gearbeitet wird! Aber wir schaffen es, verlass Dich drauf! Ich persönlich stürze mich von einer Funktion in die andere. Augenblicklich bin ich Werbeleiterin bei uns in der Schule und gehöre somit zur ‚Prominenz‘ der Schule (...) aber 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. (...) seht Ihr, und das haben wir wieder vor Euch voraus! Wir sehen wenigstens, was wir hinter uns gebracht haben und wissen, dass das die Arbeit wert war“¹²³. Der Wahrnehmungshorizont ihres neu geschulten Bewusstseins verengt sich auf die bedürfnishafte und stets moralische Ebene des Schulalltags, der die Realität subjektiviert¹²⁴.

119 Ebenda (59).

120 Vgl. hierzu Grunenberg (1993: 120).

121 Vgl. hierzu Irrlitz (1990: 938): „Der unfertige moralische und bedürfnishafte Wirklichkeitsbegriff subjektiviert die Realität. Er gibt ihr organische Strebungen und zielhafte Lösungen, wie ein uns zuwinkendes , auf uns zugehendes tätiges, aber riesenhaftes, alle erbauendes Subjekt.“

122 McPherson (1998: 145).

123 Reimann (1995: 30-31).

124 Vgl. hierzu Irrlitz (1990: 938).

Nach dem Abitur 1952 beginnt Brigitte Reimann zunächst ein Studium (Theaterwissenschaften) in Weimar, das sie sehr schnell wieder abbricht. Die Gründe werden im Brief nicht genannt. Sie kommt nach Burg zurück und arbeitet als Neulehrerin in ihrer ehemaligen Oberschule. Sowohl als Oberschülerin als auch als Neulehrerin schreibt Brigitte Reimann Agit-Prop-Stücke und Erzählungen, von denen sie einige 1952 Anna Seghers zur Begutachtung zuschickt: „Ich habe mich (...) so sehr in die Idee verbissen, Schriftsteller werden zu wollen und zu müssen, dass es ein vernichtender Schlag für mich wäre, wenn ich feststellen müsste, dass ich niemals über eine triste Mittelmäßigkeit hinauskommen werde“¹²⁵. Schon seit dieser Zeit zählt Anna Seghers zu Reimanns Vorbildern. In einem Brief an Anna Seghers bekennt Reimann, dass sie so schreiben möchte wie sie, dass das „Siebte Kreuz“ eines ihrer Lieblingsbücher sei. So erscheint es plausibel, dass sie sich auch mit der politischen Haltung Anna Seghers` identifizieren möchte. In einem Essay schreibt Anna Seghers 1953: „Seitdem das russische Volk im Oktober 1917 von seiner Erde und seinen Gütern Besitz ergriff, ist auch für Millionen Menschen in anderen Ländern ein Leben in Frieden, Glück und Gerechtigkeit kein Traum mehr, sondern ein sichtbares Ziel. (...) Wir aber, die Zeugen seiner Erfüllung, bewachen ihn, wie wir den Frieden bewachen, seinen Zweck und sein Ziel, mit unserem Leben und unserer ganzen Kraft“¹²⁶. Die kritiklose Anbindung an den historischen Materialismus in seiner stalinistisch schematisierten Form begünstigt eine philosophische Abstrahierung des Sozialen und lässt die Realität hinter dem „Vor-Schein“ im kritischen Hinterfragen im Sinne Blochs immer mehr zurückweichen. Zu den Aufgaben einer aktiven FDJ-Funktionärin gehört auch unbedingt die Agitation, was Brigitte Reimann ihrer Brieffreundin mitteilt: „... wir sind in der FDJ aufgefordert worden, in Briefen an westliche Freunde und Verwandte besagte ´ideologische Aufklärung´ zu betreiben, um weiterhin das Lager der Demokratie zu stärken“¹²⁷. Diese Aufforderung nimmt Brigitte Reimann ernst. Kritiklos übernimmt sie den gebotenen Dogmatismus. Aber die Anstrengung, nach vorgegebenen Regeln zu leben und zu handeln, versetzt sie auch in tiefe Selbstzweifel, die sie ihrer Freundin bekennt: „... 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

125 „Dass sie mir Mut gegeben haben“. Briefe von Brigitte Reimann und Anna Seghers. In: Neue Deutsche Literatur. Jg.,36. H. 6. S. 5.

126 Siehe hierzu Anna Seghers (1971: Bd. 3: 28-29).

127 Reimann (1995: 31).

Menschen hielt. (...) Ich selbst bin die Verkörperung dessen, was ich Euch drüben vorgeworfen habe: der Dekadenz¹²⁸.

Die Erfahrungen als Neulehrerin an der eigenen Oberschule setzten bei Brigitte Reimann bereits erste Zweifel über den Erfolg ideologischer Bewusstseinsbildung in Gang. Sie schreibt über einen Kollegen: „Er (Lehrer B. W.) glaubt es, wie in der Sowjetunion bei den Komsomolzen, auf der Grundlage der FDJ-Erziehung das vielgerühmte ‚Bewusstsein‘ durchführen zu können, aber ich persönlich stehe auch diesem Bewusstsein recht skeptisch gegenüber“¹²⁹.

Die Jahre des Briefwechsels sind für die Entwicklung Reimanns von entscheidender Bedeutung. In dieser Zeit (1947) erkrankt sie an Kinderlähmung und wird zeitlebens eine Gehbehinderung zurückbehalten. In diesen Jahren entwickelt sie sich von einer gläubigen Katholikin zur Marxistin und Atheistin und erlebt die ersten Liebeserfahrungen und Enttäuschungen. Um die Anerkennung ihrer Mitschüler und Kollegen ist sie stets bemüht: „Es macht mir einfach Spaß einen Menschen zu reizen (speziell erotisch zu reizen) und dann, wenn er den Kopf verliert, ganz unbefangen und fröhlich ‚good bye‘ zu sagen“¹³⁰. Die Beziehung zu ihrem Mitschüler Klaus endet tragisch. Er betrügt sie mit der Schulfreundin Eva, obwohl sie schwanger ist. Reimann unternimmt einen illegalen Schwangerschaftsabbruch, von dessen Folgen sie sich nur schwer erholt. Enttäuscht schreibt sie: „Vielleicht ist Kunst das einzig wirklich Gute in der Menschheit. Musik, Malerei, Dichtung - das sind die drei Einflüsse, die vielleicht wirklich am meisten einen gewöhnlich Sterblichen verändern“¹³¹. Und sie bekennt ihrer Freundin: „Du, es macht froh, Gestalten, Menschen vor sich zu sehen, die man selbst geschaffen hat. Weißt Du, ich möchte fast sagen, man fühlt sich wie Gott, der dem leblosen Lehmklumpen Odem einbläst und ihn zum Leben erweckt“¹³². So entwickelt sich schon in den frühen fünfziger Jahren das Schreiben für Brigitte Reimann zu einer lebenserhaltenden und stabilisierenden Tätigkeit. Durch das Schreiben erhält sie Anerkennung, schreibend kann sie sich wie „Prometheus“ eigene Geschöpfe schaffen, die immer eine spiegelbildliche Ähnlichkeit mit der Autorin aufweisen werden. Schreibend kann sie sich eine neue Wirklichkeit nach ihrem Willen gestalten und die Realität korrigieren. Immer wieder zeigt sich bereits in den Briefen an die westdeutsche Freundin eine Spannung zwischen Zweifel und Gläubigkeit, die Brigitte Reimanns literarische Produktion

128 Ebenda (129-130).

129 Ebenda (106).

130 Ebenda (133-134).

131 Reimann (1995: 80).

132 Ebenda (133-134).

bis an ihr Lebensende befördern und hemmen wird: „... beispielsweise dem Kommunismus in seiner idealsten Form, der Kunst als einer wunderbaren, hohen Aufgabe u.s.w. Vielleicht werde ich auch einmal erfahren, dass mein erträumter Kommunismus Spinnerei, Utopie ist, und dass die Kunst letzten Endes doch nach Brot geht. Aber vorläufig glaube ich, wenn auch manchmal schon von Zweifeln heimgesucht“¹³³. Unübersehbar erhält die Utopie hier ganz im Sinne der marxistisch-leninistischen Parteidoktrin der SED eine kritische Konnotation. Die immer wiederkehrende thematisierte Spannung zwischen Anziehung und Ablehnung ist für Bonner¹³⁴ die Ursache für das „Double Bind“ Phänomen, das er für die Ursache der ungewöhnlich „festen“, lebenslangen Bindung Reimanns an den Marxismus und an die Partei-Übervater-Realität der DDR hält.

2. 3. Auf dem Bitterfelder Weg

Die Bitterfelder Konferenzen 1959 und 1964 markieren wichtige Abschnitte der Kulturpolitik der DDR, die enger mit der Wirtschaftspolitik verknüpft werden soll. Andererseits ist man bestrebt, die Aufbaustimmung der frühen 50er Jahre zu verlängern. Bereits der V. Parteitag der SED hat 1958 die Hebung des kulturellen Niveaus der Bevölkerung zu einer Hauptaufgabe erklärt. Der Leiter der Kulturkommission beim Zentralkomitee der SED, Alfred Kurella, bekundet am 24. 4. 1959 vor den 680 Schriftstellern und Kulturfunktionären der 1. Bitterfelder Konferenz programmatisch, dass die Trennung zwischen körperlicher Arbeit und künstlerischer Arbeit aufgehoben werden soll, um den „Prozess der sozialistischen Bewusstseinsbildung“ in Gang zu setzen, gemäß der Utopie von harmonischer Gemeinschaft zwischen Kunst und Volk¹³⁵. Otto Gotsche, der persönliche Referent Walter Ulbrichts, fordert besonders die jungen Schriftsteller auf, an die Brennpunkte der Entwicklung des „neuen Lebens“, zu den großen Kombinat zu gehen. Andererseits sollen Arbeiter über Zirkel und Laienbewegungen an die Kunst herangeführt werden. Neue Talente sollen aus den Zirkeln für schreibende Arbeiter heranwachsen. Otto Gotsche geht es um die soziale Umschulung der Schriftsteller, während Alfred Kurella, der das Hauptreferat der 1. Bitterfelder Konferenz hält, die kulturelle Umschulung der Nation in den Vordergrund stellt. Walter Ulbricht, der das Schlussreferat hält, mahnt die Schriftsteller, Gegenwartsstoffe aufzugreifen. Nicht mehr der

¹³³ Ebenda (79).

¹³⁴ Bonner (2001: 24 u. 81).

¹³⁵ Krenzlin (1998: 121).

fertige Held, sondern der werdende, um das Bessere ringende Held soll von nun an dargestellt werden. Sozialistische Entwicklungsromane sollen an der Basis „produziert“ werden. Aus diesem Grunde wird den Schriftsteller nahegelegt, sich in die Großbetriebe des Landes zu begeben. Für die junge Schriftstellergeneration, zu der Brigitte Reimann zur Zeit der Bitterfelder Konferenz bereits gehört, ist diese Aufforderung nicht uninteressant, da der Aufenthalt in den Großbetrieben es ihnen ermöglicht, Realkonstellationen zu studieren. Viele Werke der DDR-Literatur entstehen unmittelbar nach der 1. Bitterfelder Konferenz („Der geteilte Himmel“ von Christa Wolf und „Spur der Steine“ von Erik Neutsch). Allerdings nehmen viele prominente Schriftsteller wie Anna Seghers, Stefan Heym und Stephan Hermlin aus Protest gegen die Reglementierungen der SED an der Konferenz nicht teil.

In den Tagebüchern Brigitte Reimanns von 1955-1963 (Reimann: 1997) bleiben die Bitterfelder Konferenzen unerwähnt, obwohl sie folgenreich für Leben und Werk Reimanns sind. Als das Tagebuch (1955-1963)¹³⁶ beginnt, ist Brigitte Reimann bereits verheiratet. Sie lebt mit ihrem Ehemann Günter Domnik noch in der elterlichen Wohnung in Burg. Sie arbeitet zunächst als Deutschlehrerin in ihrer alten Oberschule und nimmt an pädagogischen Ausbildungskursen teil. Immer wieder kehrt sie an den häuslichen Schreibtisch zurück, um zu schreiben. Nach der ersten längeren Erzählung „Die Denunziantin“, die sie bereits 1952 dem Mitteldeutschen Verlag anbot, wird sie in die Arbeitsgemeinschaft junger Autoren (AJA) des Schriftstellerverbandes in Magdeburg aufgenommen. Gedruckt wird die Erzählung „Die Denunziantin“ nicht. In der Erzählung verarbeitet Reimann Themen aus dem Schulalltag der frühen 50er Jahre in der DDR: „Die `Denunziantin` war konterrevolutionär (d.h. ich bin ein halbes Jahr zu spät gekommen, nachdem das Schwein U. (Ulbricht B.W.) bereits einen wiederum neuen, schärferen Kurs eingeschlagen hatte) und unterstütze angeblich (...) die Tendenzen der Leute, die die kapitalistische Ordnung bei uns wieder aufrichten wollen“¹³⁷, notiert sie enttäuscht in ihr Tagebuch. Zur gleichen Zeit schreibt Uwe Johnson die Erzählung „Ingrid Babendererde“, die einen ähnlichen Gegenwartsstoff aus dem Schulalltag der frühen 50iger Jahre thematisiert. Obwohl Johnson das Manuskript erst 1956, nach dem XX. Parteitag der KPdSU, in der Hoffnung auf einen veränderten Kurs in der Kulturpolitik der DDR dem Mitteldeutschen Verlag anbietet, wird die Erzählung ebenfalls nicht gedruckt und vom Verlag einbehalten.

Mit dem Versuch, realistische Texte zu verfassen, scheitert Brigitte Reimann zunächst. Erst 1954-1955 entstehen in schneller Folge die Erzählungen „Die Kinder von Hellas“ und „Die

¹³⁶ Reimann (1997).

¹³⁷ Reimann (1997: 71-72).

Frau am Pranger“, die sie nun endlich bei verschiedenen Verlagen veröffentlichen kann. Beide Erzählungen behandeln keine Gegenwartsstoffe. Am 24. 10. 1955 schreibt sie in ihr Tagebuch: „Der Wegweiser, den unsere Gesellschaft darstellt, ist eindeutig, ich meine, man könnte in diese Richtung mit gutem Gewissen gehen, da ist nichts Verschwommenes, kein unklares Gefasel vom Paradies auf Erden, da ist vielmehr etwas Greifbares: seht, so und so müsst ihr handeln, da dieses glauben und jenes bekämpfen, dann kann`s nicht fehlen“¹³⁸. Die Suche Brigitte Reimanns nach dem „richtigen“ Weg und nach klaren Vorgaben deutet auf eine tiefe Verunsicherung hin. Andererseits weiß Brigitte Reimann nach dem Scheitern erster Manuskripte nur zu gut, dass nur der „richtige“ Weg Erfolg und Anerkennung verspricht, um die sie dringend bemüht ist¹³⁹.

Wie in der Oberschulzeit benutzt Brigitte Reimann auffällig oft den Plural und thematisiert ein Wir-Gefühl, das wie eine Identifikation mit dem DDR-System und seinen Zielen, und wie ein immer wieder zu betonender Loyalitätsbeweis gelesen werden kann. Andererseits finden sich in ihrem Tagebuch in regelmäßigen Abständen Eintragungen, in denen sie die Differenz zwischen der sozialistischen Utopie thematisiert, die sie vorbehaltlos bejahen möchte, und der gesellschaftlichen Praxis, die sie auch immer wieder kritisch betrachtet: „Wir müssen nur acht geben, dass nicht Bürokraten die Idee verwässern, Fanatiker – die im Grunde Anarchisten sind (...) wir müssen acht geben, dass die Idee sauber bleibt und dass dem Menschen seine Grundrechte erhalten bleiben. Freiheit in jeder Hinsicht (...) Freiheit im Geiste und im täglichen Leben ...“¹⁴⁰. Unübersehbar ist den Proklamierungen ein kritischer Impetus immanent. Durch Reglementierungen ist Reimann in ästhetischer und politischer Hinsicht immer wieder tief verunsichert. Ihre Ehe mit dem alkoholabhängigen Arbeiter Günther ist von Anbeginn problematisch und bietet ihr keinen Halt. Auf der Suche nach der eigenen künstlerischen Form ist ihre Sehnsucht nach Leitbildern unübersehbar. In schneller Folge beginnt sie Freundschaften mit erfahrenen Schriftstellern: „Ich habe einen guten, den besten Lehrmeister und Führer: Georg Piltz, von dem will ich lernen, dem vertraue ich, vielleicht zu sehr (...)“¹⁴¹. Aber die männlichen Leitbilder stabilisieren Reimanns Selbstbewusstsein nur für kurze Zeit. Immer wieder schwankt sie zwischen Selbstzweifel und Selbstüberschätzung: „Freilich, ich schreibe, ich werde von manchen schon als Schriftstellerin bezeichnet - aber ich selbst fühle mich als absolute Null, ein Nichts in der Literatur. Aber ich will Gutes schaffen,

138 Ebenda (22).

139 Reimann schreibt in ihr Tagebuch: „Aber schiele ich nicht immer auch nach dem Ruhm, nach Anerkennung? Beschmutzt dieser Hintergedanke nicht das reine Ziel? Schreibe ich letzten Endes aus Egoismus – eben weil ich geachtet sein will?“ Reimann (1997: 29).

140 Reimann (1997: 22).

141 Reimann (1997: 22).

will arbeiten, will mein ganzes Leben nur diesem einen Ziel widmen: auf dem Weg über die Literatur den Menschen helfen ...¹⁴². Das Erziehungsverdikt, das der DDR-Literatur auferlegt wird, verspricht das eigene Selbstwertgefühl zu steigern. Ehrgeizig und zielstrebig arbeitet sie an ihrem Lebensprojekt - eine erfolgreiche DDR-Schriftstellerin zu werden und am Aufbau der neuen Gesellschaft maßgeblich beteiligt zu sein. Von ihren „Lehrern“, die sie häufig wechselt, wird sie immer wieder enttäuscht und kehrt zu ihrem Ehemann Günther zurück: „... im Grunde sind mir alle gleichgültig. Und ich bin gewiss, dass auch ich den anderen gleichgültig bin“¹⁴³. Je stärker sie sich als Schriftstellerin an der sozialistischen Utopie zu orientieren versucht, umso stärker beginnt sie auch die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Text und Realität, in der DDR wahrzunehmen.¹⁴⁴. Immer stärker sieht sich Brigitte Reimann verpflichtet, die Konflikte ihrer literarischen Figuren aus der Realität zu schöpfen. Dass das unter den verwickelten Wirklichkeitsbedingungen sehr schwierig ist, teilt Reimann resigniert ihrem Tagebuch mit: „Am meisten es quält mich, dass nichts von meinen Gedanken zu finden ist in meinen Büchern - meine Menschen sind optimistisch und heroisch und unwahr ...“¹⁴⁵. Die Veröffentlichung der ersten beiden Bücher ermöglicht Reimann 1956 die Aufnahme in den Schriftstellerverband des Bezirkes Magdeburg. Im Zusammenhang mit der Verhaftung ihres Ehemannes Günther, der im Alkoholrausch einen Volkspolizisten tötlich angreift, erfährt sie tiefe Enttäuschungen an ihrem Land, dass „Theorie und Praxis nicht immer übereinstimmen“¹⁴⁶. Und doch werden die Ist-Zustände in der Öffentlichkeit immer wieder durch Soll-Zustände überdeckt. Der Gestaltungsspielraum für Gegenwartsstoffe bleibt dramatisch eng. Brigitte Reimann wird von der Staatssicherheit der DDR verpflichtet, über Schriftstellerkollegen zu berichten, um die Entlassung ihres Ehemannes zu „erkaufen“. Mit Hilfe einflussreicher Schriftstellerkollegen (Wolfgang Schreyer) kann sie sich aus der SSD-Verpflichtung wieder befreien. „Sicher ist nur, dass der Sozialismus mit seiner ursprünglichen Idee eine Höherentwicklung darstellt, einen Fortschritt der Menschheit, stellt man ihn dem Kapitalismus gegenüber“¹⁴⁷, teilt Brigitte Reimann kurz darauf sich selbst beschwörend ihrem Tagebuch mit. Angesichts der letzten Erfahrungen Reimanns erscheinen diese Sätze wie das Rufen im nächtlichen Wald.

142 Ebenda (21-22).

143 Ebenda (46).

144 Vgl. hierzu Irrlitz (1990: 937): „Doch die klassischen Texte bildeten nur den Rahmen für die spekulative Konstruktion der Wirklichkeit. Sie enthielten das Gesetz. Dem Begriff nach war die Realität fertig und in der Theorie bereits Geist geworden.“

145 Reimann (1997: 46).

146 Reimann (1997: 22). Vgl. hierzu auch Irrlitz (1990: 936): „Zerfällt die Realität, die vom spekulativen Begriff immer gemahnt wurde, Idee zu sein, so tritt plötzlich hervor, dass es nur die Idee einer Realität gewesen war.“

147 Reimann (1997: 74).

Im Schriftstellerheim in Petzow lernt Brigitte Reimann 1958 den Schriftsteller Siegfried Pitschmann kennen, den sie 1959 heiratet: „Dan (Pitschmann B.W.) ist eine passive Natur, und er unterwirft sich mir mit einer Art Wollust im Geistigen wie im Sexuellen (...) und wenn ich gleich befriedigt meine männlichen Triebe an ihm austobe, wünsche ich doch nicht, immer und immer nur die Überlegene zu sein“¹⁴⁸. Unter seinem Einfluss kann sich Brigitte Reimann als Schriftstellerin und als Frau neu entfalten. Beide arbeiten unter großen Entbehrungen. Ihre in diesen Jahren entstandenen Texte („Joe und das Mädchen auf der Lotosblume“ und „Wenn die Stunde ist zu sprechen“)¹⁴⁹ werden von den Verlagen abgelehnt und bleiben Fragmente. Endlich kommt das Angebot für einen Neuanfang. Gemeinsam mit Siegfried Pitschmann geht Reimann ganz im Sinne der Bitterfelder Konferenz 1960 in die „Neustadt“ von Hoyerswerda, wo das Kombinat „Schwarze Pumpe“ aufgebaut wird. Hier kann Brigitte Reimann das neue Leben und den neuen Menschen, den Braunkohlentagebau und die Brikettfabrik aus unmittelbarer Nähe beschreiben: „H. ist überwältigend, das Kombinat von einer Großartigkeit, dass ich den ganzen Tag wie besoffen herumliefe. (...) Eine schöne, moderne Stadt wächst hier, und man kann ihr beim Wachsen zusehen. Eine optimistische Landschaft - vielleicht kann ich hier innerlich gesund werden“¹⁵⁰. Das Leben in der eigenen, neuen Wohnung, im Kombinat, in der neuen Stadt beflügeln ihre literarische Arbeit zunächst. Glücklicherweise schreibt sie: „Daniel (Pitschmann, B. W.) und meine Arbeit, ein verzehrender Ehrgeiz, gute Bücher zu schreiben, und das Kombinat: dies ist mein Teil, dies ist mein eigentlicher Lebensinhalt“¹⁵¹. In kurzer Zeit entstehen das Hörspiel „Ein Mann steht vor der Tür“, das sie gemeinsam mit Pitschmann erarbeitet, und die Erzählungen „Das Geständnis“ und „Ankunft im Alltag“, die namensstiftend für eine literarische Epoche im Gefolge der Bitterfelder Konferenz, der „Ankunftsliteratur“, wird. Für das Hörspiel erhält Brigitte Reimann 1961 gemeinsam mit Siegfried Pitschmann den Literaturpreis des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes. Sie arbeitet an mehreren Projekten gleichzeitig, leitet einen Zirkel „Schreibender Arbeiter“ des Kombinates und arbeitet tageweise in einer Rohrlegerbrigade. Aber Reimann versucht auch, politische, kulturelle und soziale Missstände anzusprechen, die sie nun vor Ort in der anonymen Neubaustadt sehr schnell entdeckt. Mit ihrer Kritik steht sie oft allein. Resigniert schreibt sie ins Tagebuch: „Tiefste Provinz, Dogmatismus und geistige Enge neben einem unserer großartigsten Industriegiganten“¹⁵².

148 Reimann (1997: 96-96).

149 Beide Texte werden erstmals 2003 vom Aufbau-Verlag gedruckt. Siehe Reimann (2003).

150 Reimann (1997: 120-121).

151 Ebenda (141).

152 Ebenda (147).

Über das Schriftstellerpaar Reimann-Pitschmann auf dem Bitterfelder Weg erscheinen Zeitungsartikel und Foto - Geschichten. Reimann verliebt sich in den Schichtmeister Erwin Hanke, der Vorbild für den Meister Hamann in der Erzählung „Ankunft im Alltag“ wird. Sie schreibt ins Tagebuch: „Die kühle (kühl sich gebärdende), vernünftige Dame, Atheistin, Marxistin, überzeugt durch Feuerbach schon in der Schulzeit, mit achtzehn aus der Kirche ausgetreten – aber Furcht vor göttlicher Strafe für ein paar verbotene Küsse“¹⁵³. Die Zwiespältigkeit ihrer Persönlichkeit zwischen braver Unterordnung unter väterliche Autoritäten, Sehnsucht nach Emanzipation, Identifikation mit dem Marxismus und seinen Zielen, seiner Verwirklichung in der DDR und tiefer Gläubigkeit bestimmen Brigitte Reimanns Schreibexistenz, befördern und hemmen ihre literarische Produktion gleichermaßen. Auf dem „noch“ gesamtdeutschen Schriftstellerkongress im Mai 1961 in Berlin stellt Brigitte Reimann im Vergleich mit Schriftstellerkollegen aus unterschiedlichen Ländern fest: „Wir sind zu schulmeisterlich, weil wir mit dem Marxismus den Anspruch auf letzte Erkenntnis gepachtet haben ...“¹⁵⁴. Die Ursache für die Schulmeisterei sieht Irrlitz im „Perfektibilitätsprinzip“, das die Vertreter der Staatspartei für sich beanspruchen¹⁵⁵.

Trotz der vielen gesellschaftlichen Verpflichtungen, Lesereisen und Veröffentlichungen wird für Reimann durch die unmittelbaren Erfahrungen in Hoyerswerda die Frage immer bedrängender, wie Architektur das Lebensgefühl der Bewohner zu stimulieren vermag. Ende 1962 erhält Reimann die Aufgabe, einen Situationsbericht für das ZK der SED über ihre Arbeit in Hoyerswerda zu schreiben, der unter dem Titel „Entdeckung einer schlichten Wahrheit“ im Neuen Deutschland veröffentlicht wird¹⁵⁶. Sie beschreibt in diesem Artikel ihre anfängliche Euphorie, aber auch ihr Gefühl von Fremdheit und Ernüchterung über die „positiven Helden“ des Bitterfelder Weges. „Ich hab so einen netten Kinderglauben an die Kraft von Ideen, die den Menschen auch in seinem tiefsten Innern verwandeln. Aber nein, man spürt nichts davon“¹⁵⁷.

Viele ihrer Aktivitäten finden beim ZK der SED Gefallen. Sie erhält eine Einladung des Zentralkomitees mit ausgewählten Künstlern. Walter Ulbricht zitiert Reimanns Bericht und lobt die „Lektion einer Parteilosen für die Genossen“¹⁵⁸. Gleichzeitig wird Reimanns Bericht auch als Grundlage für Angriffe der Partei auf Schriftsteller benutzt, die sich nicht der Parteilinie anpassen. Brigitte Reimann empfindet die Zwiespältigkeit der „Ehre“. Sie notiert

153 Ebenda (142).

154 Ebenda (188).

155 Irrlitz (1990: 940).

156 Vgl. hierzu Neues Deutschland vom 8. 12. 1962 die Beilage mit dem Titel „Die gebildete Nation“ Nr. 49.

157 Reimann (1997: 164).

158 Ebenda (274).

in ihr Tagebuch: „Trauriger Held: Ich fühle mich gar nicht tapfer und beständig taumle ich zwischen Optimismus und Depression“¹⁵⁹. Andererseits ist sie auch stolz, dass ihr Bericht Veränderungen vorbereitet hat. Auf dem VI. Parteitag der SED findet Brigitte Reimann trotz der scharfen Kritik an den Künstlern auch wieder Hoffnungsvolles: „Leuscher sprach von RGW (...) Zusammenarbeit mit den sozialistischen Staaten, Koordinierung. Hier war ein Ausblick auf die Welt von morgen, eine geeinte, friedliche Welt, (...) die wirklich imstande ist, alle Schätze zu heben, (...) Wüsten zu bewässern und den Nordpol in fruchtbares Land zu verwandeln“¹⁶⁰. Diese Sätze klingen wie Musik in Reimanns Ohren. In diese Zukunftsutopien der Soll-Zustände, fernab von den Ist-Zuständen der DDR-Wirklichkeit, kann Reimann nur allzu leicht einstimmen. Trotz mehrfacher Aufforderung weigert sie sich, in die SED einzutreten und eine Festschrift zum 70. Geburtstag Walter Ulbrichts zu schreiben¹⁶¹. Sie wird eingeladen, vor dem Präsidium der Nationalen Front zu sprechen. Dort beklagt sie den Druck, den die SED auf die Schriftsteller ausübt, und spricht von der Tristesse der Neustadt von Hoyerswerda, über die unzulänglichen Freizeitmöglichkeiten für junge Arbeiter nach einem 12-Stunden-Arbeitstag. Sie fragt: „Was hat man eigentlich vom Leben? Ist das ein Leben, arbeiten gehen - schlafen gehen- arbeiten gehen- schlafen gehen? Man hat nichts! Das erweckt doch in jedem Menschen eine Unruhe. (...) Man kann diese Unruhe nicht nur in die Bahnen des Heldentums der Arbeit lenken. (...) Man muss den Leuten irgendeine Möglichkeit geben, ihre Vorstellung vom Leben zu verwirklichen. Bei uns kümmert sich niemand darum“¹⁶².

Da eine kritische empirische Soziologie in der Öffentlichkeit der DDR kaum wahrnehmbar ist, übernehmen die Schriftsteller zunehmend diese Aufgabe. Aber gerade in den soziologischen Erkundungen unterschiedlicher Lebensformen und Lebensbedingungen liegt das kritische Potential, das auch die Zerstörung von Illusionen und Utopien zur Folge hat. In der Zeitung „Lausitzer Rundschau“¹⁶³ thematisiert Reimann unter dem Titel „Kann man in Hoyerswerda küssen“ Fragen zu den Lebensformen der Produktionsarbeiter¹⁶⁴. Sie entfacht eine lebhaftes Leserdiskussion. Brigitte Reimanns Interventionen in der Öffentlichkeit bleiben nicht ohne Erfolg: „In Hoy wird sich nun doch nach langem Hin und Her (...) allerhand

159 Ebenda (279).

160 Ebenda (281).

161 Reimann schreibt in ihr Tagebuch (1997: 246): „Unmöglich für einen Menschen mit Verstand über U. (Walter Ulbricht B. W.) als den Förderer der schönen Künste zu schwatzen.“

162 Reimann (1963): Rede vor dem Präsidium der Nationalen Front der DDR am 4. 2. 1963. Typoskript. BRS 170.

163 Vgl. hierzu Lausitzer Rundschau vom 17. 8. 1963.

164 Hauser (1994: 87) schreibt hierzu: „... die Literatur der DDR gewann auch eben deshalb die Bedeutung eines Seismographen, eines Ohrs an den sich wandelnden/stagnierenden Verhältnissen (...) Öffentlichkeitsaufgaben (...), die in westlichen Ländern die Presse, das Fernsehen, die Schule, soziale Bewegungen, die Wissenschaften innehaben.“

verändern: (...) es gibt eine neue, vernünftige Konzeption für den weiteren Aufbau der Stadt. Ich grinste blöd vor Stolz: das habe ich mit meinem Artikel in Gang gesetzt“¹⁶⁵. Für die Erzählung „Ankunft im Alltag“ erhält sie 1962 noch einmal den Literaturpreis des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes. Die Liebesbeziehung zu dem Kraftfahrer Hans Kerschek belastet ihre Ehe. Jon–Hans Kerschek ist exmatrikulierter Philosophiestudent und sieht ihrem Bruder Lutz¹⁶⁶ so ähnlich, dass sie ihn ihre „Inzestliebe“¹⁶⁷ nennt. Pitschmann gerät in eine Schreib- und Lebenskrise. Er misstraut dem schnellen Schreiben und dem bedingungslosen Arbeitsegoismus Reimanns: „Kein Talent zur Lichtbringerin. Ich beglücke mich selbst, wenn ich schreibe“¹⁶⁸. So rechtfertigt sie sich. Immer wieder erkennt Reimann, dass die literarische Tätigkeit für sie lebenserhaltend und stabilisierend ist, dass sie aber auch schnelle Erfolge dringend benötigt. Andererseits erlebt sie, dass ihr unbedingter Schreibwille und Arbeitsegoismus ihr Leben und ihre Beziehungen immer wieder belasten und zerstören. Die Ansprüche an die literarische Qualität sind für Reimann zunächst, im Gegensatz zu Pitschmann, zweitrangig. Sie will und muss schreiben, um erfolgreich zu sein: „... Daniel (Pitschmann, B.W.) nannte mich primitiv und linksradikal, weil ich einer Nützlichkeitsliteratur das Wort rede. Aber ich liebe nun einmal die Streiter und Rebellen, die Veränderer, (...) und ich weiß jetzt auch, warum ich mich für Mann (Thomas Mann, B.W.) nicht erwärmen kann; er interpretiert, aber er hilft nicht verändern“¹⁶⁹. Das Engagement in der Gesellschaft gehören wie der Glaube an die Veränderungswirksamkeit von Literatur im Sinne Sartres und die Sehnsucht nach Anerkennung noch immer zu den wichtigsten Schreibimpulsen Reimanns. Im Hin- und Hergerissensein zwischen Ehemann und Liebhaber, zwischen Verzweiflung und Glück stellt sie aber auch zufrieden fest: „Meine ehemaligen Schulfreunde (...) sind im Hafen eingelaufen, breite behäbige Schiffe – ich fahre jeden Tag wieder aufs Meer hinaus. Ich bin ein glücklicher Mensch“¹⁷⁰. Das Schiff als schwankender Raum bezeichnet Foucault als Ort ohne Ort, der aus sich selbst lebt und nur der Unendlichkeit des Meeres ausgeliefert ist. Das Schiff vermag Kostbares zu bergen und zu verladen. Das Schiff wird als wichtige Metapher für das Unterwegssein auch in Reimanns Prosa zu finden sein. Das Schiff ist in unserer Zivilisation nach Foucault noch immer das größte „Imaginationsarsenal“ und die Heterotopie schlechthin.¹⁷¹.

165 Reimann (1998: 31).

166 Reimann (1997: 178) schreibt: „... in Jon liebe ich Lutz (so wie ich ihn mir gewünscht hätte) und meinen lauten Ullibruder.“

167 Reimann (1997: 157).

168 Reimann (1997: 160).

169 Ebenda (181).

170 Ebenda (261).

171 Vgl. hierzu Foucault (1991: 72)

Nach der hermetischen Abriegelung der Grenzen der DDR am 13. August 1961 und des Ausschlusses westlicher Einflüsse werden die Generationsprobleme in der DDR zum Leidwesen der SED-Führung immer offensichtlicher. Nur langsam kommt eine öffentliche Diskussion der „Jugendprobleme“ in Gang. Der Leiter der Studentenzeitschrift „FORUM“, Kurt Turba, wird mit der Bildung einer Jugendkommission beauftragt, durch deren Arbeit die Probleme der Jugend erfasst und Reformen in der Jugendpolitik vorbereitet werden sollen. Das erste Ergebnis der Jugendkommission ist im September 1963 die Veröffentlichung des Jugendkommuniques, in dem ein neues Menschenbild entworfen wird: „Arbeitsdisziplin, Klugheit, Leistungswille, Ehrlichkeit, Optimismus, kritisches selbstständiges Denken, echte Bescheidenheit und Schlichtheit, Gemeinschaftsgeist, Friedenssehnsucht und das tiefe Verlangen nach sozialer Gerechtigkeit“¹⁷². So wird das Bild einer neuen „jungen Sozialistengeneration“ von alten Parteimitgliedern entworfen. Das Jugendkommunique ist im versöhnlichen, überväterlichen Ton (an die Mädels und Jungen) abgefasst, wobei nicht darauf verzichtet wird, an die Leistungen der Vätergeneration zu erinnern. Die veränderte Zeitschrift „FORUM“ wird zur neuen Plattform der Initiativen der Jugendpolitik. Vorabdrucke und Diskussionen der neuen Literatur werden in der Zeitschrift veröffentlicht, die in einer Auflagenhöhe von 100.000 Exemplaren erscheint. Auch die Erzählung „Die Geschwister“ von Brigitte Reimann erscheint 1963 im Vorabdruck im „FORUM“. In dieser Erzählung greift sie die brisante Ost-West- Thematik auf, die durch die Republikflucht ihres Bruders Lutz zu einem persönlichen Konflikt wird. Sie wird aufgefordert, in der neuen Jugendkommission mitzuarbeiten, obwohl sie nicht Mitglied der SED ist. Die Mitarbeit in der Kommission ermöglicht Reimann größere Wirksamkeit und Einblicke. Sie erhält neuen Stoff zum Schreiben. Aber immer bedrückender erlebt sie nun auch das Spannungsverhältnis zwischen den eigenen Idealen von einer sozialistischen Gesellschaft mit menschlichem Antlitz und der Politik der Mächtigen. Sie ist tief erschüttert von der Unkenntnis und Ignoranz der Regierenden, die die Wirklichkeit nicht mehr wahrnehmen, sondern sie in „verführerischer Übersichtlichkeit“¹⁷³ denken. Andererseits steht der staatlich simulierten Wirklichkeit die „gelebte“ Wirklichkeit in der Literatur gegenüber, wobei die Kluft zwischen beiden aber auch eine Kritik beinhaltet¹⁷⁴. Beim Zentralrat der FDJ hört Brigitte Reimann: „Unsere Jugendlichen sind Helden, und eine Hochleistungsschicht ist für sie der schönste Tag

172 Siehe hierzu Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (1965: Bd. 9: 689).

173 Vgl. hierzu Irritz (1990: 937): „Der konkrete Vorgang wurde Beispiel, Illustration für einen außerhalb seiner Realtendenz sich konstituierenden Zusammenhang. Hinzu trat noch die vorurteilvolle Selektion. Wird das Empirische unvermittelt auf wenige vorbestehende Sätze bezogen, so entsteht eine verführerische Übersichtlichkeit der Wirklichkeit.“

174 Hauser (1994: 87).

ihres Lebens“¹⁷⁵. Nach einer Parteiversammlung in ihrer Brigade in Hoyerswerda notiert sie in ihr Tagebuch die Satzfragmente des Redners: „Der Bereichssekretär redete, redete, redete nur: unsere Menschen, die Perspektive, wir orientieren auf“¹⁷⁶. Nach einer Sitzung der Jugendkommission schreibt sie im Januar 1964 über die bedrängende politische Stagnation in der DDR: „... dass im Gegensatz zu anderen Ländern in unserer Parteführung nichts verändert wurde“¹⁷⁷.

Brigitte Reimanns unerschütterliche Hoffnung auf Veränderung ist durch ihr utopisches Bewusstsein zu erklären, das zu ihrem Lebens- und Schreibkonzept gehört, das so unmittelbar mit dem Glauben an die Verwirklichung ihrer „DDR-Utopie-Idee“ verbunden ist, das durch die immerwährende Formulierung des Soll-Zustandes neue Nahrung erhält und durch das Erkennen des Ist-Zustandes enttäuscht wird. „Das ist nicht der Sozialismus, für den wir schreiben wollten“¹⁷⁸, schreibt sie in ihr Tagebuch, als die DDR-Regierung kurz nach der Wahl im Herbst 1961 ein Verteidigungsgesetz herausbringt, das einem „Notstandsgesetz“ sehr ähnlich ist. Das Hin- und Hergerissensein bleibt der „Lebensnerv“, durch den sie abhängig, benutzbar und tief verletzbar ist. Und sie bilanziert resigniert: „Mein mieses provisorisches Leben – eine kaputte Ehe, kein Kind, ein lebensuntüchtiger Mann, ein armer geexter Geliebter, mittelmäßige Bücher“¹⁷⁹.

Mit dem Lyriker Reiner Kunze unterhält sie sich im Petzower Schriftstellerheim besorgt über „den Militarismus in der Republik“¹⁸⁰. Sie beklagt, dass die Bevölkerung beginnt, sich resigniert in der DDR einzurichten. Sie beschreibt die Auswirkungen der verfehlten Machtpolitik in ihrem Tagebuch: „Wir haben bei uns eine Konsumentenideologie gezüchtet. Sozialismus ist Lebensstandard: Fernsehapparat, Kühlschrank und als Krönung der Trabant“¹⁸¹. Diese Haltung will sie noch immer nicht akzeptieren und drängt auf Veränderung. Ihrem Tagebuch teilt sie die neuen Erfahrungen mit der Macht mit: „... ich starre gebannt auf ein Schauspiel, in dem eine fremde Sprache gesprochen wird: Sind sie zynisch? Sind sie hart, weil die Zeit, die Politik (Gott, was ist das: ´die hohe Politik`?) es verlangen, weil sie furchtbare Erfahrungen gemacht haben? Was ist die ´Macht`? Sind die Mächtigen weise? Sind sie verderbt? Sind sie wirklich immer die hart Arbeitenden?“¹⁸² Nach einem Empfang

175 Reimann (1997: 289).

176 Ebenda (315).

177 Reimann (1998: 5).

178 Reimann (1997: 213).

179 Reimann (1998: 9-10).

180 Reimann (1997: 265).

181 Ebenda (235).

182 Ebenda (295).

beim ZK, bei dem sie erfährt, dass man sie bewusst „aufbaute“ und auch wieder sehr schnell „fallen lassen“ könnte, wird ihr die Nähe zur Macht unheimlich. Sie empfindet sich missbraucht. Sie schreibt in ihr Tagebuch: „Ich will arbeiten und gute und ehrliche Bücher schreiben, verdammt. (...) Ach ich Esel und albernster aller Dummköpfe mit meinem gemütvollen Sozialismus: Hienieden Brot für alle Menschenkinder (...)` Doch. Genau das. Den Menschen Schuhe an die Füße. Das ist das Nächste, das Erste, dafür schreibe ich. Ich lass mir nicht Angst machen vor mir selber“¹⁸³. „Hienieden Brot für alle Menschenkinder“ bleibt die schlichte Formel für Reimanns Utopie von einem „menschlichen Sozialismus“, die einer „Konsumentenideologie“ sehr nahe kommen. Ähnliche Hoffnungssätze spricht Elisabeth in der Erzählung „Die Geschwister“ aus. Doch das wichtigste bleibt Reimann das Schreiben am Roman „Franziska Linkerhand“, an dem sie nun seit 1963 arbeitet und in dem sie nun die Erfahrungen der Wirklichkeit bedingungslos zu verarbeiten sucht: „Ich vollziehe in meinen Geschichten ein Leben, das eigentlich ich leben müsste – nacherlebte Abenteuer, ein Scheinleben, wie verträgt sich das alles? Als hätte ich zwei Leben“¹⁸⁴. Durch die erlebte Heteronomie wird Reimann wie ihre literarische Figur Franziska Linkerhand in einen tiefen Zwiespalt gedrängt, der immer bedrängender wird. Einerseits kann sie von ihrem „gemütvollen Sozialismus“ nicht lassen, da er zu ihrem Schreib- und Lebenskonzept gehört, andererseits sieht sie durch die genaueren Einblicke in das Machtgefüge der DDR kaum noch Chancen für ein sinnvolles und wirksames Engagement. Und dennoch benötigt sie die Hoffnung für ihren Roman. So wird das Buch zum Spiegel ihres eigenen „multiplen Wesens“¹⁸⁵ einerseits, indem sie der Romanfigur alle Hoffnungen und Aktivitäten aufbürdet, die sie selbst nicht mehr realisieren kann. So wird das Buch aber auch als fiktiver Nicht-Ort zur Utopie im Sinne Blochs und zur Heterotopie im Spiegel - Sinne Foucaults¹⁸⁶ gleichermaßen.

Wie die Realitätsspiegelung der DDR-Wirklichkeit zerfällt auch Reimanns Privatleben in zwei Hälften: in das offizielle Leben mit Pitschmann einerseits und in das inoffizielle Leben mit Kerschek andererseits. Als Mitglied einer Delegation des Zentralrates der Freien Deutschen Jugend reist sie 1964 nach Sibirien und veröffentlicht kurz darauf das

183 Ebenda (296).

184 Reimann (1997: 290).

185 Christa Wolf (1994: 201) schreibt viel später, im Mai 1992, in einem Brief an Efim Etkind „Vom multiplen Wesen in uns“, das durch Zustimmung und Ablehnung in den DDR - Jahren in ihr entstanden sei, und nun nach Akteneinsicht im Archiv der Staatssicherheit noch einmal ihr bewusst wird: „Mein ohnehin tiefes Misstrauen gegen das eigene Gedächtnis steigert sich zu einem immer stärkeren Selbstverdacht, den ich kaum noch schreibend überwinden kann. Jeder Satz kommt mir, schon, während er entsteht, verlogen vor.“

186 Vgl. hierzu Foucault (1991: 68): „Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, dass er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und dass er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.“

Reisetagebuch „Das grüne Licht der Steppen“. Im gleichen Jahr beendet sie das Dreiecksverhältnis zwischen zwei Männern und lässt sich von Siegfried Pitschmann scheiden. Sie heiratet Hans Kerschek. 1965 erhält Brigitte Reimann für das Buch „Die Geschwister“ den Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste der DDR und den Carl-Blechen-Preis des Rates des Bezirkes Cottbus für Kunst, Literatur und künstlerisches Volksschaffen. Nun arbeitet Brigitte Reimann beinahe ausschließlich am Roman „Franziska Linkerhand“, den sie nie vollenden wird. Für dieses Buch wird sie immer radikaler die Lebenswirklichkeit der Arbeiter in Hoyerswerda recherchieren, Erkundigungen einholen, wer für die ungenügend vorhandenen kommunikativen Einrichtungen wie Restaurants, Kinos, Theater, Klubräume, Geschäfte zuständig ist. Und sie fragt in ihrem Tagebuch: „Aufteilung in WK? Wie groß sollen diese Wohneinheiten sein? Brauchen sie einen Klub, ein Zentrum? (...) Kann man sich mit Räumen für die Hausgemeinschaft begnügen? Wie suchen die Leute den Kontakt mit anderen? Suchen sie ihn überhaupt? (...) Pläne für Schlafstädte mit Zentrum, das allein dem gesell. Leben dient“¹⁸⁷.

An den Fragen Brigitte Reimanns, die sie auch in ihrem Roman „Franziska Linkerhand“ stellt, zeigt sich die außergewöhnliche Stellung der Literatur in den 60er Jahren, die Häuser als ein „Dazwischen“ bezeichnet, da sie Aufgaben der Wissenschaft, der Sozialwissenschaft und der Selbstverständigung der Gesellschaft übernimmt¹⁸⁸. Ihre hartnäckigen Fragen stoßen auf Widerstand. Man speist sie mit Planzahlen ab und weist Verantwortlichkeiten von sich. Die Statistik über Gewalt, als mögliche Auswirkung der „Unwirtlichkeit“ der Neubaustadt, bleibt unter Verschluss. Immer heftiger wird ihre Kritik: „Wir sind zornig und traurig. Was für ein Land! Die reine Lehre - for germans only! Zum Teufel mit diesen widerwärtigen, sturen, flachsköpfigen Eiferern und Proselythenmachern. Ich schäme mich, zu diesem Volk zu gehören, ich schäme mich, die dümmlichen Blauhemden wie Görlich zu meinen Kollegen zählen zu müssen. Sie sind Landser und Studienräte geblieben wie eh und je“¹⁸⁹.

Als Brigitte Reimann ihren Roman beginnt, hat sich ihr utopisches Bewusstsein bereits grundlegend verändert. Tief im Leben verwurzelt, über das sie schreiben will, sucht sie den Ursachen der Unzulänglichkeiten, die sich einer gerechteren sozialistischen Gesellschaftsordnung mit menschlichem Antlitz entgegenstellen, im Alltäglichen auf die Spur zu kommen, um sie mit größerer Genauigkeit beschreiben zu können. Aus den Negativerfahrungen und dem stärkeren Wissen, wie es nicht sein soll, hält sie das Fenster

187 Reimann (1997: 358).

188 Hauser (1994: 90).

189 Reimann (1997: 322).

Hoffnung im Roman und in der fiktiven Figur offen, um dem „Noch-Nicht-Gewordenen“ noch immer eine Chance zu geben, die auch sie selbst als Autorin noch lange sehen möchte. Andererseits hat die zunehmend radikalere sinnliche und intellektuelle Auseinandersetzung Reimanns mit den politischen, sozialen und kulturellen Bedingungen in der DDR, die seit dem Beginn der Arbeit am Roman 1963 auch in ihrer literarischen Arbeit Niederschlag finden, auch die Erkenntnis der nicht Verifizierbarkeit des utopischen Konzeptes aufdämmern lassen. Diese Erkenntnis wird sie konkret nie schriftlich fixieren. Eine Reduktion des Utopischen von der konkreten Gesellschaftsutopie auf eine anthropologische Dimension als subjektive Glückserfahrung des Augenblickes thematisiert Reimann zunehmend in den Briefen und Tagebüchern. Dass die Protagonistin ihres letzten und eigentlichen Romans „Franziska Linkerhand“, wie Eva in Irmtraud Morgners zu DDR-Zeiten nicht veröffentlichtem Roman „Rumba auf einen Herbst“ (1966), Architektin ist, könnte auf eine Verlagerung des Interesses beider Autorinnen von der zukünftigen Zeit auf den konkreten „Ort“ deuten, wie ihn Foucault beschreibt, an dessen Konstruktion die beiden Architektinnen, Franziska und Eva, unermüdlich konstruieren, ohne in ihm je heimisch zu werden¹⁹⁰.

2. 4. Auf der Suche nach Übervätern

Auf der Suche nach der eigenen Form künstlerischen Ausdruckes ist ihre Sehnsucht nach Leitbildern unübersehbar. Immer wieder beginnt Reimann außerhalb ihrer Ehe Liebesbeziehungen zu erfahren und in der DDR-Gesellschaft etablierten Übervätern. Immer wieder lebt sie in Dreiecksbeziehungen. Dem väterlichen Freund Henselmann schreibt sie: „Mir scheint, dass mein Verhältnis zur Partei zuweilen das eines Jugendlichen zu seinem strengen Vater ist, gegen den man in ständiger Auflehnung lebt, der alles besser weiß – am ärgerlichsten ist, dass er meist recht hat, aber man möchte doch, bitte schön, seine eigene Erfahrung selbst machen - man spielt ihm Streiche, um ihm hinterm Rücken die Zunge herauszustrecken, 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“¹⁹¹. Der bekannte Architekt Henselmann ist von Brigitte Reimanns Erzählung „Die Geschwister“ beeindruckt und ist bereit, für den „Franziska“ Roman fachliche Informationen zu liefern. Der für Reimann und ihre Arbeit am Roman „Franziska Linkerhand“ sehr

¹⁹⁰ Morgner (1992)

¹⁹¹ Reimann/Henselmann (1994: 88).

produktive Briefwechsel beginnt 1964. Fachbücher und Zeitschriften werden hin und her gesandt. Reimann schreibt: „Mir scheint, sie (Architektur B.W.) trägt in gleichem Maße zur Seelenbildung bei wie Literatur und Malerei, Musik, Philosophie und Automation“¹⁹². Und so formuliert sie im gleichen Brief das zentrale Problem des Romans, das sie selbst an Leib und Seele im Neubaugebiet von Hoyerswerda erfährt: „Mir bereitet es physisches Unbehagen, wenn ich durch die Stadt gehe mit ihrer tristen Magistrale, mit Trockenplätzen zwischen den Häusern, wo Unterhosen und Windeln flattern, mit einer pedantischen und zudem unpraktischen Straßenführung, die die Erfindung des Autos ignoriert, mit Typenhäusern, Typenläden, in denen man eben nur seinen Bedarf an Brot und Kohl deckt, mit Typenlokalen, die nach Durchgangsverkehr und Igelit riechen“¹⁹³. Wie ihre Romanheldin Franziska versucht Reimann Verständnis für ihren Kampf gegen die menschenfeindliche künstliche Typenstadt zu finden. Wie Franziska Linkerhand sucht sie nach den Unverwechselbarkeiten einer Stadt, die auch das Individuum nachhaltig prägen: „Jede Stadt, die natürlich gewachsen ist, hat ihren eigenen Duft, ihre eigene Farbe, und ihre Architektur besitzt einen unverwechselbaren Zauber“¹⁹⁴. In einem Brief vom 29. 12. 1964 ermutigt Henselmann Reimann an die Wirksamkeit der Literatur weiterhin zu glauben, wobei er auf eine Veränderung des „Ganzen“ abzielt. Im Gegensatz dazu hat Reimann mit der Figur Franziska bereits zu Individualisierungsbestrebungen angesetzt, die das Ganze nicht mehr vorrangig im Auge haben¹⁹⁵. Und sie verteidigt ihr Konzept in einem späteren Brief: „... vielmehr ist es der Kampf gegen das eigene Unvermögen, das Bewusstsein der Grenzen, die man doch immer zu verschieben, zu erweitern sucht“¹⁹⁶. Es ist das Besondere des neuen poetischen Verfahrens, das Reimann in dem Roman, der keine Fabel haben wird, für sich selbst erprobt, dass Leben und Schreiben, Fiktion und Wirklichkeit, Autor und Romanfigur unmerklich ineinander verschmelzen. In dem Maße wie sich die Identifikation mit der DDR-Gesellschaft für Reimann als unmöglich erweist, nimmt die Identifikation mit der literarischen DDR-Fiktion zu. Zunehmend prägt sich der subjektive Charakter einer verinnerlichten Utopie im Sinne der Romantik und Bachmanns aus. Sie schreibt Henselmann: „Vielmehr gehen Autorentext, Erinnerung und Kommentar der Hauptperson fließend ineinander über“¹⁹⁷. Die Selbstzweifel und Konflikte mit dem realexistierenden Sozialismus bleiben: „Schlimm ist nur das eigene Unvermögen und das Unbehagen, das aus mangelnder Übereinstimmung mit der Gesellschaft

192 Ebenda (7).

193 Ebenda (7).

194 Reimann/Henselmann (1994: 20).

195 Ebenda (43).

196 Ebenda (49).

197 Ebenda (51).

herrührt, genauer mit ihren Ansichten über die Kunst, ihren Forderungen an die Literatur“¹⁹⁸. In der Hoffnung auf prominente Hilfe teilt sie Henselmann in Neubrandenburg auch ihre Resignation mit, die die letzten Lebensjahre bestimmen: „Durchsetzen oder Aufgeben oder Anpassen oder, wer weiß, man wird sehen“¹⁹⁹.

Auch Kurt Turba, mit dem sie nach Sibirien reist, wird ein überväterlicher Freund. Im offiziellen Reisetagebuch „Das grüne Licht der Steppe“ bleiben die Begegnungen mit dem ZK-Mitglied und Chefredakteur des FORUM ausgespart. In ihrem privaten Tagebuch schreibt sie von der „schützenden Schulter“ Turbas beim Fliegen: „Ich hatte keine Furcht mehr beim Fliegen und fühlte mich ganz geborgen. (...) und seitdem begegnen wir uns mit einer merkwürdig gespannten Zärtlichkeit, mit halben Worten und Blicken, die alles bedeuten können“²⁰⁰. Sie berichtet ihrem Tagebuch am 11. 7. 1964, dass sie wieder ein „politisches Gespräch“ mit Kurt Turba hatte, dass Turba sogar in seinem Arbeitsplan einen Vermerk hätte: „Jeden Tag ein politisches Gespräch mit Brigitte“²⁰¹. Diese programmatischen Gespräche zwischen Brigitte Reimann und Kurt Turba finden auch tatsächlich statt. Und Reimann stellt fest: „Er ist sehr klug und ein großer Taktiker, und ich beginne wirklich einiges zu lernen“²⁰². Auch auf der Reise zwischen Irkutsk und Bratsk sitzt Kurt Turba in der IL 14 neben Brigitte Reimann, wie sie ihrem persönlichen Tagebuch mitteilt: „Kurt sitzt neben mir und schläft, manchmal blinzelt er, und ich sehe seine hinreißenden Augen. Er hat ganz lange dunkle Wimpern. Sein Gesicht sieht jetzt zehn Jahre jünger aus als sonst. Ich streite wild gegen ihn, gegen ein völlig überflüssiges und verwirrendes Gefühl. Manchmal, wenn ich ihn vor mir hergehen sehe, denke ich voller Bosheit: Hässlich, dicker alter Mann (...) Ich freue mich, dass ich dünn und geschmeidig bin, als gäbe mir das einen Vorteil vor ihm. Aber er ist so phantastisch klug, so ruhig und gut, dass meine Aufsässigkeit immer wieder in schwärmerische Bewunderung umschlägt. Bei ihm fühle ich mich ganz jung, unerfahren und beschützt“²⁰³. Im privaten Leben wie in Reimanns Prosa werden immer wieder trianguläre Beziehungen mit systemnahen väterlichen Freunden und den angetrauten systemkritischen Ehemännern geknüpft.

Als Reimann nach dem Einmarsch der sowjetischen Armee in Prag 1968 den Partei-Übervätern den Gehorsam verweigert und die offizielle Zustimmungserklärung der Schriftsteller nicht unterschreibt, ist eine deutliche gesellschaftliche Ausgrenzung Reimanns

198 Ebenda (67).

199 Ebenda (79).

200 Reimann (1998: 56).

201 Ebenda (58).

202 Ebenda (58).

203 Ebenda (65).

zu beobachten. Aber sie macht auch neue Erfahrungen: „Im Gespräch, im Zusammensein mit Menschen ist es anders, (...) das gute tröstliche Gefühl von Gegenwart (...) und die Wirklichkeit, die jeder mitbringt und in sich selbst verkörpert“²⁰⁴. Hier beschreibt Reimann die erwähnte Reduktion des Utopischen auf eine anthropologische Dimension des Subjektes. Es ist eine neue subjektive Glückserfahrung jenseits von verordneter Ethik und geschichtlichen Zielvorstellungen zu beobachten. Das Erlebnis von Wirklichkeit erfährt Reimann im Gespräch als Kompensation des Verlustes an gesellschaftlicher Wirklichkeit²⁰⁵, was eine neue Selbstgewissheit Reimanns befördert, die sie auf ihre literarische Figur überträgt.

2. 5. Das 11.(Kahlschlag)Plenum

Nach einer Liberalisierungsphase am Anfang der 60er Jahre wird für die SED-Führung die Situation im Kulturbereich unduldbar. Im Herbst 1965 widmet sich eine Plenarsitzung des ZK der SED ausschließlich den Fragen der Kulturpolitik. Der Angriff gilt Schriftstellern, Filmschaffenden und Beatmusikern gleichermaßen. Angegriffen werden der Roman von Werner Bräunig, „Rummelplatz“, der die Arbeitswelt der Wismutarbeiter kritisch realistisch gestaltet. Walter Ulbricht, der Vorsitzende des ZK der SED und Staatsratsvorsitzende der DDR, wirft dem Autor „spießbürgerlichen Skeptizismus, Nihilismus, Halbanarchie und Pornographie“²⁰⁶ vor. Es wird erklärt, man müsse den Kampf aufnehmen gegenüber massiven „revisionistischen“ Tendenzen der sozialistischen Bruderländer. Die Abrechnung mit kritischen Künstlern beendet die seit 1963 begonnene Liberalisierungsphase. Im Ergebnis des 11. Plenums des ZK der SED werden zwölf DEFA-Filme verboten und Film- und Theaterprojekte abgebrochen. Unter den verbotenen Filmen befindet sich auch der Film von Kurt Maetzig „Das Kaninchen bin ich“ nach einem Roman von Manfred Bieler. Reimann weiß allzu gut, dass die drastischen Veränderungen in der Kulturpolitik auch für ihr Romanprojekt Folgen haben werden. Sie schreibt in ihr Tagebuch: „Wischnewski. und Maetzig haben Selbstkritik geübt, ihre falschen Positionen aufgegeben“²⁰⁷. Und sie notiert resigniert: „Alles wie gehabt, wie 56. Rückfall in den Stalinismus. Abgrenzung auch gegen

204 Ebenda (93).

205 Siehe hierzu Irrlitz (1990: 937). „Nichts stand der realistischen Metaphysik des Realmarxismus ferner als Materialismus mit Realprimat des Konkreten gegenüber dem principium. (...) Dem Begriff nach war Realität fertig und in der Theorie bereits Geist geworden.“

206 Vgl. hierzu die Rede Walter Ulbrichts auf dem 11. Plenum des ZK der SED 1965. Siehe hierzu Agde (1991: 344).

207 Reimann (1998: 176).

andere soz. Staaten und ihre revisionistischen Tendenzen²⁰⁸. In der Vorstandssitzung des Schriftstellerverbandes in Cottbus klagt sie mutig Meinungsfreiheit und Kritikmöglichkeit ein. Sie wird von der Ideologiekommision gerügt. Im Januar 1966 wird Kurt Turba als Leiter der Jugendkommission abgesetzt. Reimann und andere Mitglieder verlassen die Jugendkommission. Alle diese Ereignisse schreibt Brigitte Reimann in ihr Tagebuch. Aus den Erfahrungen schöpft sie unermüdlich Stoff für ihren neuen Roman, der nur langsam Gestalt annimmt. Unzufrieden mit den eigenen Texten schreibt sie: „Ich möchte lernen unabhängig zu sein und mich auszudrücken, den verdammten inneren Zensor, den man uns so geschickt eingebaut hat (...), auszurotten“²⁰⁹. Immer wieder stellen sich Zweifel ein, ob sie jemals über die ersten Kapitel des Romans hinwegkäme. Obwohl sie noch immer offizielle Anerkennung genießt, zieht sie sich immer mehr zurück, um unabhängig schreiben zu können: „Morgen ist Verbandstagung in Cottbus, aber ich fahre nicht hin, aus Abscheu vor den stumpfen Gesichtern, vor der satten Zufriedenheit dieser Nichtsköner (...). Ich kann gar nicht sagen, wie mich dieser Bezirk ankotzt, seine Parteileitung und vor allem die ideologische Kommission, in der sich alle Anti-Denker versammeln“²¹⁰.

Die Ehe mit Jon (Hans Kerschek B.W.) mit getrennten Wohnungen erweist sich für Brigitte Reimanns Schreibearbeit zunächst als sehr produktiv. Zu Hause kann sie intensiv ohne Rücksichtnahme arbeiten, die Wochenenden mit Jon verbringen. Sie verlassen die Neubaustadt und fahren in die Umgebung. Sie genießen den ersten gemeinsamen Frühling: „Wenn man in dieser Stadt lebt, wird die Natur wieder zum Abenteuer, und jedes Gänseblümchen, der Anemonenbusch wird zur Sensation“²¹¹. Kurze Zeit später schreibt sie erschrocken über eine Parade zum 8. Mai in ihr Tagebuch: „Gestern Abend Militärparade im Fernsehen, Stehschritt, die treffsichersten Geschütze und die größten Panzer der Welt und die Soldaten mit Kinderchen auf dem Arm, und jubelnde Leute - vergessen, dass Waffen zum Töten da sind. Verdammte Preußen!“²¹² Nach solchen ernüchternden Erfahrungen sehnt sich Reimann in die Jahre des „religiösen Glaubens“ an die Partei zurück, der ihren Blick für die gesellschaftliche Wirklichkeit verklärte²¹³. Sie möchte wie Gauguin auf eine Insel fliehen, auf der es kein Militär und keine Politik gibt, mit der sie durch ihre literarische und kulturpolitische Tätigkeit so tief verwoben ist, die ihr Anerkennung einerseits und tiefen Einblick andererseits gewähren. Und sie schreibt in ihr Tagebuch: „Unrecht dulden ist so viel

208 Ebenda (171).

209 Reimann (1998: 101-102).

210 Ebenda (115).

211 Ebenda (126).

212 Ebenda (127).

213 Ebenda (127).

wie Unrecht tun“²¹⁴. Und kurze Zeit später: „Ach, ich fühle mich vor ihnen so klein, so blöd - und doch wunderbar ermutigt: ein anständiger Mensch sein zu können“²¹⁵. Der Zwiespalt zwischen Anspruch und Wirklichkeit und die immerwährende Spannung zwischen Resignation und Ermutigung bestimmen zunehmend das Leben und Schreiben Reimanns und scheinen sie unlösbar an ihre Schreibexistenz in der DDR zu binden. Ähnliches beschreibt Irmtraud Morgner zur gleichen Zeit in einem Brief an Paul Wiens: „Man kann machen, was man will, man steht in einer Tradition, aus der man nicht heraus kann, ich bin hier geboren, dies ist mein Land, ich bin daran gefesselt in Hass-Liebe“²¹⁶. Es ist das „Double Bind“ Phänomen, das die beiden 1933 geborenen Schriftstellerinnen gleichermaßen erfahren - eine Bindung, die zunehmend zerstörerische Ausmaße annimmt.

Im Urlaub mit Hans Kerschek im Ahrenshooper Kurhaus lernt Reimann die „privilegierte“ Gesellschaft, die sich nach dem Mauerbau in der DDR „eingrichtet“ hat, aus unmittelbarer Urlaubsnähe kennen. Jeden Tag gibt es Zusammenstöße mit den Gästen des Kurhauses. Und sie befragt ihr Tagebuch: „Was hat der Sozialismus nun eigentlich verändert? Auto und Konto sind die Götzen wie ´drüben` und ein Titel zählt mehr als ein Charakter“²¹⁷. Noch immer sehnt sich Reimann nach der „anderen“ sozialistischen Gesellschaft, die sie als Idee in sich wach hält, die sie noch immer unverzichtbar für ihren Lebensentwurf und ihr Selbstverständnis als Schriftstellerin hält. Immer mehr muss sie erkennen, dass ihr Land sich nur im Vorzeichen von dem „drüben“ (Westdeutschland) unterscheidet, dass die Menschen hier nicht besser sind und sein können als in Westdeutschland, dass alle Erziehungsversuche, auch die der Literatur, wirkungslos blieben und bleiben werden: „Pumpe rüstet zum 10. Jahrestag, d.h. also zu Heldengesang und zu Hosianna für die Partei und zum freundlichen Vergessen aller Fehler, Irrtümer und Schwierigkeiten. (...) Wir haben uns früher mal Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit versprochen. Schmonzes. Man verdient viel Geld, je mehr desto besser, und sieht zu, dass man ein angenehmes Leben hat und mit dem Rücken an die Wand kommt“²¹⁸. In den Tagebucheintragungen bekommt das Wissen um die Unveränderbarkeit des DDR-Systems immer neue Gestalt und Namen. Das erzeugt immer wieder tiefe Resignationen, da ihr Schreibkonzept zunehmend in Frage steht: „Ich schreibe von Menschen, vom

214 Ebenda (129).

215 Ebenda (135).

216 Morgner (1992: 347-350) schreibt in einem Brief an Paul Wiens in Reaktion auf das 11. Plenum 1965.

217 Reimann (1998: 146).

218 Ebenda (151 u. 153).

Menschlichwerden. Manchmal bin ich schwächer als meine Helden (Ach, Helden!). Empfinden von Ohnmacht²¹⁹.

Lange Zeit hat Brigitte Reimann nichts mehr veröffentlicht, da sie nun ausschließlich am Roman schreibt. Geldsorgen stellen sich ein. Sie führt zähe Verhandlungen um einen Fördervertrag. Nach Lesungen aus dem Romanmanuskript erfährt sie Kritik von der Partei: zu intellektuell und zu grau. Der Fördervertrag steht in Frage. „Offenbar ist nichts weniger erwünscht als Schilderung von Alltag und normalem Leben²²⁰. Und gerade der unbedingte Realismus, den sich Brigitte Reimann in ihrem Franziska-Roman nun verordnet, um Veränderungsmöglichkeiten auf dem Papier durchzuspielen, ist nicht erwünscht, wird nun nach dem 11. Plenum als „spießbürgerlicher Skeptizismus und Nihilismus“ gebrandmarkt. In ihrem Tagebuch vermerkt Reimann, dass sie im Radio einen Vortrag des aus der DDR ausgebürgerten Philosophen Ernst Bloch hörte: „Wenn ein Interesse und eine Idee zusammenstoßen, ist es immer die Idee, die sich blamiert“²²¹. Die kommentarlose Notiz lassen die tiefe Erkenntnis und Identifikation mit dem Blochzitat vermuten. Sie deuten auf ein zunehmendes Wissen, dass ihre eigene Idee von der Utopie des Sozialismus von den Interessenvertretern des Realsozialismus längst ad absurdum geführt wurde.

Der August 1968 mit dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Vertrages in Prag bringt eine entscheidende Wende in der offiziellen politischen Haltung Reimanns. Sie unterschreibt die zustimmende Erklärung des Deutschen Schriftstellerverbandes nicht, denn den „Prager Frühling“ versteht sie als Hoffnung und Verwirklichung ihrer Idee. „Wenn man vergleicht, was die Schriftsteller in der CSSR dazu beigetragen haben, dass man jetzt dort versucht, die Idee einer sozialistischen Idee zu verwirklichen“²²². Das erste Mal verweigert sie den offiziellen Gehorsam den Partei-Übervätern gegenüber. Zur gleichen Zeit wird ihre Krebserkrankung entdeckt. Es folgen Operation, Umzug nach Neubrandenburg, Scheidung und Vereinsamung. Am Leben erhalten sie zu dieser Zeit die Zuwendung der Freunde wie Christa Wolf, Margarete Neumann, die Architektenfamilie Henselmann, die eigene Familie in Burg und der unbedingte Wille, den Roman zu vollenden. Es meldet sich auch wieder neue Lebenslust und Schreibfreude. Sie knüpft neue Freundschaften, bestellt ihren Garten und wandert durch die Gassen der Stadt; verzaubert vom Reiz der gotischen Backsteintore, genießt sie für kurze Zeit die Verheißungen der „Utopie des Augenblickes“, die sie auch in neuen Liebesbeziehungen erfährt. Als sich die Krankheit zum zweiten Mal meldet, heiratet sie

219 Ebenda (195).

220 Reimann (1998: 201).

221 Ebenda (211).

222 Ebenda (210).

den Arzt Rudolf Burgatz. Zwischen den Chemotherapien schreibt sie an ihrem Roman weiter, nun schon in dem Wissen der sehr begrenzten Zeit: „Heute denke ich den ganzen Tag darüber nach, ob ich nicht das Leben im wesentlichen bloß aus Romanen kenne. Oder mache ich aus der Wirklichkeit Romane? (...) Vielleicht schreibe ich mein Buch nie zu ende. Wie meine Franziska: Immer nur geträumt von dem, was sein soll und die Zeit vergeht, die kostbare Zeit“²²³. Erst als die Lebenszeit durch die Krankheit sichtbar begrenzt ist, stellt Brigitte Reimann die Zukunftsgläubigkeit ihres Utopiekonzeptes stärker in Frage und beschreibt ihre subjektiven Erfahrungen im Erleben des „glücklichen Augenblick“.

Wie in Reimanns Prosa, in der neben den Protagonistinnen kaum weibliche Figuren in Erscheinung treten, gibt es nur wenige wichtige Frauen in Reimanns Leben. Die bewunderte Schriftstellerin Anna Seghers bleibt lebenslang die „große Anna“, zu der sie nie die Distanz zu verringern vermag. So kommt es trotz der Verehrung zu keiner persönlichen Beziehung zu Seghers. Die Literaturkritikerin Annemarie Auer trifft sie im Schriftstellerheim in Petzow²²⁴. Das Verhältnis zu ihr bleibt zeitlebens ambivalent. Nach anfänglicher kritischer Distanz begründet die gemeinsame Reise nach Moskau 1963 eine lebenslange Freundschaft mit Christa Wolf, der so ganz anderen Schriftstellerfreundin.²²⁵ Der Briefwechsel mit Christa Wolf, 1963 in Hoyerswerda begonnen, intensiviert sich erst in der Neubrandenburger Zeit. Bald nach ihrem Umzug nach Neubrandenburg beschreibt Brigitte Reimann in einem Brief an Christa Wolf ihr neues Lebensgefühl nach den langen Krankheitswochen: „Freude an alten Toren, lebendigen Straßen, an Wäldern und Seen, an Gesprächen mit Leuten, die Ansichten haben, ein Gesicht, Eigenarten, sogar Schrullen. (...) eine Baustelle mit Rapids, grünen und roten Lichtern und den vertrauten Geräuschen, die nicht stören, im Gegenteil, denn ich mag Baustellen. Bauten, das Bauen. Ein neues Haus ist Luthers Apfelbaum, also Bejahung, Wagnis der Dauer“²²⁶. Zur Bejahung des Augenblicks gehören zunehmend die Freundschaften. Die Veränderung des Utopieverständnisses auf eine subjektive Erfahrung des kreativen Augenblicks wird auch in ihrem Roman seine Entsprechung finden. An die Freundin schreibt sie: „... und ich kann mich nicht satt sehen an diesen Toren und Mauern und Mammutbäumen. In den Gässchen denke ich an die Galoschen des Glücks“²²⁷. Wie im Roman „Franziska Linkerhand“ lassen sich im gleichzeitig geführten Tagebuch Verweise auf

223 Ebenda (323).

224 „Ich will schon seit langem von Annemarie Auer erzählen, die seit zwei Wochen hier ist, aber ich krieg’s nicht in den Griff. Ich mag sie sehr, sie ist viel gescheiter als ich, (...) wir tauschen ein Lächeln aus oder einen Blick, wenn wir mit den Männern uns unterhalten, und dann wissen wir Bescheid.“ Reimann (1997: 290).

225 „Christa ist so ein Mensch, dem man alles sagen kann, und man weiß es ist bewahrt.“ Reimann (1997: 345).

226 Reimann/Wolf (1999: 15-16).

227 Reimann/Wolf (1999: 54).

die Romantik finden²²⁸. „Luthers Apfelbaum“ und „Die Galoschen des Glücks“ sind Topoi, die auch in der Prosa Reimanns zu finden sind.

Dass es mit dem Franziska-Roman nur zögerlich vorwärts geht, beklagt sie auch in einem Brief an Wolf: „Ach, es geht nicht voran mit der Kleinen, sie wird aggressiv aus Hilflosigkeit (weil man von ihr nicht fordert, was ihrem Anspruch an sich selbst und ans Leben nahe käme), und alles, was sie bis jetzt erreicht hat, ist ein Kuss ihres Liebsten, den sie erfunden hat, der aber existiert“²²⁹. Die Trennung von Hans Kerschek (Jon) versetzt Brigitte Reimann in eine schwere Depression und Schreibkrise, von der sie sich nur schwer erholt. Auch das Franziska-Buch steht in Frage, da Hans Kerschek das Vorbild für den entscheidenden Protagonisten Trojanowicz-Ben im Roman ist, und die Realität sich nun so ganz verändert hat. Die junge Schriftstellergeneration der DDR, so stellt Reimann im Briefwechsel fest, wächst ohne Utopie auf. Den Glauben an eine sozialistische Menschengemeinschaft teilt sie nicht mehr mit der Elterngeneration, zu der Reimann nun schon gehört. Die junge Generation, so resümiert Brigitte Reimann in ihrem Brief an Christa Wolf, sei groß geworden in den Jahren, als die Erwachsenen ihr keine anderen Ziele mehr bieten konnten als Wohlstand. Sie fordere nun eine „reine“ absichtslose Kunst. Brigitte Reimann strebt zeitlebens eine engagierte Kunst an²³⁰, wie Sartre sie 1964 in seinem existentialistischen Konzept als „littérature engagée“ beschreibt. Eine engagierte Kunst im Sinne Sartres soll zur Veränderung des Bewusstseins durch „Enthüllung“ des Zustandes der Welt beitragen und wird von ihm als Voraussetzung praktischer Veränderung betrachtet²³¹.

Trotz aller Widersprüche liefert die sozialistische Utopie auf der einen Seite den Zusammenhalt und das Gemeinschaftsgefühl der DDR-Gesellschaft, das Brigitte Reimann in den 50er und 60er Jahren immer wieder mit dem „Wir-Gefühl“ thematisiert. Andererseits bietet sie den Ausgangspunkt für permanente Kritik und Reibungen am realexistierenden Sozialismus, die für Brigitte Reimann zunehmend zerstörerische Dimensionen annehmen. So stellt sich die Krebserkrankung zu einem Zeitpunkt ein, als Brigitte Reimanns Kritik und Ablehnung ihren Höhepunkt erreicht und der ideologische Missbrauch der Utopie offensichtlich wird: Im August 1968²³². Und so bleiben Biographie, Gesellschaft und Werk,

228 „Die Galoschen des Glücks“ ist der Titel eines Kunstmärchens des dänischen Dichters Hans Christian Andersen (1988: 90-119). Das Credo des Märchens ist es, dass es darauf ankommt, in jedem Augenblick die „geistige Kraft“ zu besitzen, um die Schätze zu heben, die der Mensch seiner Bestimmung nach heben muss.

229 Reimann/Wolf (1999: 16).

230 Vgl. hierzu Reimann (1999: 81): „Eine humane Sprache schaffen, um der Sprache willen, ohne Engagement an dieser Welt, in der zu jeder Stunde Menschen verhungern oder gefoltert werden - und wenn diese Sorte von Reinheit nicht das Letzte an Inhumanität ist, dann soll mich auf der Stelle der Teufel holen.“

231 Eine Debatte um das Konzept der „engagierten Literatur“ in Frankreich (1964) findet 1975 in Berlin (O) statt. Vgl. hierzu Brigitte Burmeister (1975: 267).

232 Christa Wolf (1994: 123) stellt in ihrem Essay „Krebs und Gesellschaft“ fest: „Wie können wir wissen, ob nicht unser Körper der Austragungsort für die Widersprüche ist, in die jeder von uns angesichts unzumutbarer Ansprüche der Gesellschaft im weitesten Sinn gerät.“ Als Christa Wolf die Aussagen der Psycho-Onkologen zusammenfassend betrachtet, schreibt sie (128): „... dass die sogenannte Krebspersönlichkeit niemand anders ist als der Normalbürger mit seiner Persönlichkeitsspaltung.“

das zunehmend aus dem unmittelbaren Erlebnis entsteht, immer ineinander unlösbar verklammert. In den Neubrandenburger Jahren, in denen Reimann durch Illusionsverlust, Scheidung und Todesnähe ganz auf sich selbst geworfen wird, ihre Stärken und Schwächen erkennt, gelingen ihr noch einmal tiefe Glückserfahrungen in menschlichen Begegnungen, bei der Betrachtung gelungener Urbanität in der Altstadt ihrer neuen Heimat und bei der Gestaltung ihrer fiktiven Roman-Spiegel-Welt, wie sie in den Briefen an Christa Wolf mitteilt.

Das Utopische in den biografischen Texten, das vorrangig Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels ist, lässt sich zusammenfassend sowohl in den Versuchen einer möglichen Identifikation mit der „realexistierenden“ Utopie des Sozialismus in der DDR als auch in der Antizipation des Zukünftigen und der Kritik am Gegenwärtigen im Sinne Ernst Blochs finden. Zunehmend lässt sich das Utopische aber auch als eine anthropologische Dimension in der subjektiven Glückserfahrung als „Augenblicksutopie“ nachweisen. Dass diese biographisch nachgezeichnete Ich-Konstituierung in der Gestaltung der weiblichen Figuren in den Erzählungen und Romanen eine Nicht-Entsprechung oder Entsprechung findet, soll im zweiten Teil dieser Arbeit untersucht werden.

2. 6. Selbststilisierung, Formfiktion oder Vorübungen

Die 1997 und 1998 veröffentlichten Tagebücher Brigitte Reimanns finden großes öffentliches Interesse. Das lässt sich durch die ungewöhnlich umfassende zeithistorische Dokumentation der DDR-Geschichte von 1955 bis 1970 aus sehr subjektiver Sicht erklären, die keine „Nachbesserung“ nach 1990 erfahren konnte. Reimann gibt mit ihren persönlichen Notaten Auskunft über ihre Lebensbedingungen und Lebenskonflikte. Die offensichtlich nicht beabsichtigte Veröffentlichung kann eine Selbststilisierung Reimanns, wie sie in den frühen Briefen noch anzutreffen ist, in ihren Tagebüchern mit großer Sicherheit ausschließen²³³. Da Reimann ihre Tagebücher immer als literarische Vorform betrachtet, ist sie bemüht, ihrem eigenen Wahrheitsanspruch gerecht zu werden. Und so ist sie stets auf der „Suche nach einer subjektiven Schreibweise“, die „authentische Erfahrungen so unmittelbar wie möglich in die

Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Fritz Zorn (1977) in seinem Buch „Mars“: „Ich glaube, dass der Krebs eine seelische Krankheit ist, die darin besteht, dass ein Mensch, der alles Leid in sich hineinfrisst, nach einer gewissen Zeit von diesem in sich steckenden Leid aufgefressen wird. Und weil ein solcher Mensch sich selbst zerstört, nützen auch die medizinischen Behandlungsmethoden in den meisten Fällen überhaupt nichts.“

²³³ Vgl. hierzu Rechten (1998: 67)

Literatur transportiert²³⁴. Wie aus den persönlichen Notaten zu erfahren ist, ist Reimann davon überzeugt, „lebensfähige Elemente einer Utopie nur in der unmittelbaren Verknüpfung mit der Realität“ aufzufinden²³⁵. Der Briefwechsel Reimanns mit der Freundin Irmgard Weinhofen in Amsterdam (1956-1973), der parallel zum diarischen Werk geführt wird, aber wegen seines späten Erscheinens hier nicht mehr berücksichtigt werden konnte, lässt in Hinblick auf die Beschreibung der Befindlichkeit und der politischen Haltung Reimanns eine große Übereinstimmung erkennen, was die „Wahrheitstreue“ untermauern könnte²³⁶. Dieser Befund soll den quantitativ hohen Anteil rechtfertigen, den die Tagebuchtexte neben der Prosa in dieser Arbeit einnehmen. Dass Reimann ihre Tagebuchaufzeichnungen immer als literarische Vorform betrachtet, darauf deutet auch die Topographie der Hoffnung („Das Schiff“, „Luthers Apfelbaum“, „Die Galoschen des Glücks“, „Ein neues Haus“), die in der Prosa Reimanns ihre Entsprechung findet. Andererseits ermöglichen die hier zitierten Tagebücher und Briefe auch, die Selbstkonstituierung Reimanns als Frau zu verfolgen, die zwischen braver Unterordnung unter väterliche Autoritäten, Sehnsucht nach Emanzipation, Identifikation mit dem Marxismus–Leninismus, tiefer Gläubigkeit und kritischer Haltung einhergeht. Auch in den Liebesbeziehungen Reimanns ist ein steter Wechsel zwischen Unterwürfigkeit und Überlegenheit²³⁷ zu beobachten. Und so lässt sich aus den persönlichen Notaten konstatieren, dass Reimann durch Heteronomieerfahrung und Autonomiebestreben, durch die Antizipation des Zukünftigen und die zunehmende Kritik am Gegenwärtigen wie ihre Protagonistin Franziska Linkerhand im „Augenblick“ anzutreffen ist.

Erinnert sei an den Briefwechsel Anna Seghers mit Georg Lukacs aus den Jahren 1938 und 1939 zwischen Paris und Moskau. Erst als die durch Georg Lukacs entfachte Expressionismusdebatte²³⁸ in eine Realismusdebatte einmündet, schaltet sich Seghers ein und thematisiert ihre Realismusauffassung: „Richtung auf die in der jeweiligen Zeit höchstmögliche Realität“²³⁹. Widerspiegelung und Gestaltung sind die zentralen Kategorien der ästhetischen Konzeption Georg Lukacs`, Erlebnis ist das Schlüsselwort für Anna Seghers künstlerisches Denken, wobei sie an die Tolstoischen Stufen erinnert: „Auf der ersten Stufe nimmt der Künstler die Realität scheinbar unbewusst und unmittelbar auf, er nimmt sie ganz neu auf, als ob noch niemand vor ihm dasselbe gesehen hätte, das längst Bewusste wird

234 Rechten (1998: 67)

235 Langermann (1995: 295).

236 Da der Briefwechsel Reimann/Weinhofen erst 2003 erschien, konnte er nicht mehr in der Arbeit aufgenommen werden und wird der Vollständigkeit halber nur erwähnt.

237 „Dan (Pitschmann B.W.) ist eine passive Natur, und er unterwirft sich mir mit einer Art Wollust im Geistigen wie im Sexuellen (...) und wenn ich gleich befriedigt meine männlichen Triebe an ihm austobe, wünsche ich doch nicht, immer und immer nur die Überlegene zu sein.“ Reimann (1997: 95-96).

238 Siehe Lukacs (1934: 153-173).

239 Seghers (1979: 177).

wieder unbewusst; auf der zweiten Stufe aber handelt es sich darum, dieses Unbewusste wieder bewusst zu machen u.s.w.“²⁴⁰. Im Sinne der Tolstoischen Stufen können die Tagebücher Reimanns auch als eine erste Stufe der unmittelbaren und subjektiven Aufnahme und Fixierung der Realität gelesen werden. Der Frage, inwieweit Reimann in ihrer Prosa die „Widerspiegelung der Realität“ oder jene zweite Stufe im Sinne Tolstois, die Wandlung des Unmittelbaren und Unbewussten ins Bewusste, gelingt, soll im zweiten Teil nachgegangen werden.

240 Seghers (1979: 175).

3. Die „Prinzessinnen“ im Spiegel - die Prosa Brigitte Reimanns

3. 1.. Die Erzählung „Die Denunziantin“

Die Vorsitzende des Schriftstellerverbandes, Anna Seghers, schreibt im Sommer 1952 einen Wettbewerb für die schönste Liebesgeschichte aus. Brigitte Reimann will mit einer Erzählung „Sklavin Claudia“ am Wettbewerb teilnehmen, kann aber den Abgabetermin 1. 8. 1952 nicht einhalten. In einem Brief an Anna Seghers bittet sie um Aufschub und um Begutachtung ihres Textes, mit dem sie sehr unzufrieden ist. Sie schreibt: „Dadurch bin ich in einen Stil abgeglitten, der schillernd bunt wie ein orientalisches Märchen ist – mit vielen `schmückenden Beiwörtern` - gegen ein realistisches Werk wie Ihr `Siebtes Kreuz`, das mir immer als Beispiel vorschwebt. (...) Ich werde also meine `Sklavin Claudia` aufgeben (...) und mich vorläufig einer Erzählung widmen, die in Schulkreisen spielt, in deren Sprache kenne ich mich bestens aus“²⁴¹. Es entsteht die erste Fassung der Erzählung „Die Denunziantin“, die Reimann beim Mitteldeutschen Verlag und Aufbau-Verlag einreicht.²⁴² Das Bemühen bleibt ohne Erfolg. Erst in den 90er Jahren taucht diese erste Fassung im Archiv des Aufbauverlages auf. Immer wieder ändert Reimann den Text der „Denunziantin“, der später den Titel „Wenn die Stunde ist, zu sprechen“ trägt.²⁴³ Untersucht wird die erste Fassung von 1952, die nur zwei Kapitel enthält und im Brigitte-Reimann-Archiv in Neubrandenburg (Nr. 506) vorliegt.

Die siebzehnjährige Oberschülerin und engagierte FDJ-Funktionärin Eva Henning reist mit ihrem gleichaltrigen Schulfreund und FDJ-Funktionär Klaus aus dem kleinen Ort B. nach Westberlin. Im Gegensatz zu ihrer farblosen ostdeutschen Heimat („Schmutziger Schnee. Trostlos – wie ein Bettlermantel“²⁴⁴), erlebt Eva Henning Westberlin als überwältigenden Farbkontrast: „Eva hatte einen Moment die Augen schließen müssen vor der rauschenden Farbsinfonie in Rot und Grün und Blau und Gold und Blendendweiß ...“²⁴⁵. Auf der Rückfahrt erklärt Klaus, dass er Schokolade eingekauft habe, um sie auf dem Schwarzmarkt zu verkaufen. Obwohl Eva den Schwarzmarkt verurteilt, lenkt sie den kontrollierenden

241 Seghers/Reimann (1988: 7-8).

242 Vgl. hierzu Faber/Wurm (1992: 354-356).

243 Bonner (2001: Kapitel 4) widmet der umfangreichen Recherche der Entstehungsgeschichte der vier unveröffentlichten Texte, „Die Denunziantin“, „Wenn die Stunde ist zu sprechen“, „Joe und das Mädchen auf der Lotosblume“ und „Zehn Jahre nach einem Tod“ ein ganzes Kapitel seiner Dissertation. Erst 2003 gelingt die Veröffentlichung beim Aufbau-Verlag. Siehe Reimann (2003)

244 Reimann (D1: 7).

245 Ebenda (D1: 8).

Zollbeamten mit ihren schönen schwarzen Augen ab, so dass sie unbehelligt mit der vielen Schokolade nach B. zurückkehren können.

Als Eva mit der Laienspielgruppe der Oberschule ein antifaschistisches Theaterstück einstudiert, wird sie von Klaus daran gehindert, der das Stück zur Begutachtung dem Studienrat Sehning vorlegen möchte. Eva befürchtet, dass der „reaktionäre“ Studienrat das antifaschistische Theaterstück aus politischen Gründen bewusst abwerten wird, und verweigert die Begutachtung. Eva erklärt den anwesenden Schülern, dass sie nur auf eine Gelegenheit warte, den Studienrat wegen seiner „reaktionären“ Haltung zu denunzieren, um ihn aus dem Schuldienst entfernen zu lassen. Am Ende des zweiten Kapitels trennt sich Eva von Klaus, der ihre politische Haltung nicht akzeptiert.

Die erzählte Zeit beträgt zwei Tage, die Erzählzeit 38 Seiten. Erzählt wird aus auktorialer Perspektive im epischen Imperfekt. Die beiden Kapitel beschreiben je einen Tag im Februar (19. Februar) in Berlin Ost und West und einen nicht benannten Tag in der Stadt B. Dieses erste Fragment kann noch kaum literarische Meriten aufweisen.²⁴⁶ Begebenheiten der Texthandlung lassen sich auf Realkonstellationen Reimanns rückverfolgen und scheinen als „Abbild“ der Realität unmittelbar in die Erzählung einzugehen²⁴⁷. Das Fragment beschreibt dogmatisches Handeln in der Schulpraxis der frühen fünfziger Jahre, die Brigitte Reimann mit politischer Naivität im Sinne ihres Realismusverständnisses und in Anlehnung an das „Siebte Kreuz“ Anna Seghers beschreiben will²⁴⁸. Die wahrheitsgetreue Wiedergabe der repressiven politischen Praktiken im Schulalltag ist offensichtlich nicht erwünscht²⁴⁹.

Trotz der noch unzureichenden literarischen Qualität weist die Erzählung im Hinblick auf das in der Einleitung erwähnte „Viereck“ paradigmatische Konstellationen auf, die auch in den späteren Werken zu erkennen sind.

246 Der Vergleich mit dem Briefwechsel Brigitte Reimanns mit der Schreibfreundin Vera-Lore Schwirtz, der für die von Reimann verbrannten Tagebücher eine biographische Lücke der Jahre 1947 bis 1953 schließt, lässt Begebenheiten wiedererkennen. Siehe Reimann (1995)

247 „Nein, er (Klaus) ist nicht glücklich mit seiner kalten, pedantischen Eva. (...) Klaus ist Chefredakteur und also auch 'Prominenz'“, schreibt Reimann in einem Brief am 21. 5. 1950 an Vera-Lore Schwirtz. Reimann (1995: 96 u. 31).

248 „Bei uns an der Oberschule wurde kürzlich ein Junge verhaftet. (...) Es gehen Gerüchte um, dass ihn die sogenannte NKWD verhaftet hat. Das gleiche geschah vor nicht langer Zeit auf der Genthiner Oberschule. Das hatte mir damals zwar leid getan, mich aber nicht weiter gerührt. Ich glaube, ich hätte sogar die Stirn zu behaupten, dem Jungen wäre recht geschehen, wenn sie sich tatsächlich staatsfeindlicher Umtriebe schuldig gemacht hätten.“ Brief vom 28. 12. 50. Reimann (1995: 90).

249 Vgl. hierzu Irrlitz (1990: 937): „Nichts stand der realistischen Metaphysik des Realmarxismus ferner als das Realprimat des Konkreten gegenüber dem Principium.“

3. 1. 1. Porträt einer Denunziantin

Fokussiert wird in beiden Kapiteln auf die Protagonistin Eva. Im ersten Kapitel wird dem „hilflos(en)“²⁵⁰ Mädchen der „blonde Hüne“²⁵¹ Klaus kontrastierend gegenübergestellt, der sich in der Großstadt „bedeutend weltmännischer“²⁵² bewegt als seine Freundin. „Das Mädchen sah noch immer zu seinem Freund auf, lächelnd aus den schrägen Augen. ‚Kleiner Mongole‘, sagte der große Junge zärtlich“²⁵³. Noch ein zweites Mal wird das Mädchen Eva als klein und hilflos beschrieben: „Sie musste zu ihm aufschauen, als sie den schwarzhaarigen Kopf hob: ‚Ich finde mich einfach nicht durch, Klaus‘“²⁵⁴. So wird die Frau im Blick des Mannes zur Metapher der Männlichkeit des Mannes, der sich nicht selbst bedeuten kann. Aus dem Männerblick (Klaus) wird Eva im ersten Kapitel gedacht und beschrieben: „... vielleicht dachte er aber auch, dass solche unverschämt schwarzen Augen eigentlich polizeilich verboten sein sollten“²⁵⁵.

Im zweiten Kapitel verändert sich Eva vor dem „Bild ihres Vaters“²⁵⁶, der als Kommunist im Konzentrationslager ermordet wurde. Durch das Bild des Vaters mit den „energischen Zügen“ wird Eva für den täglichen Kampf im Schulalltag autorisiert, um im Sinne der Vaterideologie und der Ideologie der neuen Väter zu handeln. Dieses Vermächtnis bevorzugt Eva vor ihren Schulkameraden (und der Autorin), die keine antifaschistischen Eltern vorweisen können: „Eva taten die Leute leid, die nicht träumen konnten mit offenen Augen in den warmen roten Schein da“²⁵⁷. Aus der Erzählung ist zu vermuten, dass der „rote Schein“ die marxistisch-leninistische Ideologie meint, mit der sich Eva durch ihr Elternhaus in unkritischer Übereinstimmung befindet, was noch einmal unterstrichen wird: „Es gab Größeres – Pflichten. Es gab Schöneres – eine Zukunft“²⁵⁸. Zwischen dem ersten und zweiten Kapitel ist ein Wandel in der Haltung der Protagonistin festzustellen. Eva Henning des zweiten Kapitels ist auffallend selbstbewusster als im ersten Kapitels. Sie handelt im zweiten Kapitel ganz im Sinne der Vater- und Staatsideologie, als sie den Lehrer überprüft und denunziert, der „seine Schüler gesellschaftspolitisch fördern (soll, B.W.) und im Sinne der neuen Gesellschaft

250 Reimann (D1: 1).

251 Ebenda (1).

252 Ebenda (1).

253 Ebenda (1).

254 Ebenda (1).

255 Ebenda (6).

256 Ebenda (20).

257 Ebenda (19).

258 Ebenda (19).

erziehen (soll, B.W.)²⁵⁹. Wie im ersten Kapitel wird Eva im zweiten Kapitel aus der männlichen Perspektive des Schulfreundes Bello bewertet, der ihre aggressive politische Haltung kritisiert: „Eigentlich war es ja auch immer wieder nur die schwarze Eva, die es nicht lassen konnte, bei jeder Gelegenheit den Studienrat Sehning in schärfster Form anzugreifen und ihm seine reaktionäre Haltung vorzuwerfen“²⁶⁰. Der zuvor noch in der Liebesszene so überlegene „blonde Hüne“ Klaus wird im zweiten Kapitel zum „Pantoffeltierchen“²⁶¹, das es wagt, Eva „zu widersprechen“²⁶². Von Bello wird Eva als „gefährliches Frauenzimmer“²⁶³ bezeichnet. Andere weibliche Figuren treten in beiden Kapitel nicht in Erscheinung. Bello empfindet Evas Verhalten als Verstoß „gegen die Weltordnung“, wenn „ein junges dummes Ding“ einen „alten erfahrenen Lehrer verdrängt“²⁶⁴. Durch die „ererbte“ Vaterideologie befindet sich Eva auch in Übereinstimmung mit der Ideologie der neuen Väter und kann emanzipiert agieren und die Väter mit der falschen Ideologie (Studienrat Sehning und Klaus) mitleidslos vom „Thron stoßen“.

Die Protagonistin Eva zerfällt in zwei sehr unterschiedliche Frauen. Im ersten Kapitel in das symbolträchtige, unterwürfige, hilfsbedürftige Mädchen, das zum „blonden Hünen“ Klaus aufschaut. Im zweiten Kapitel verändert sich Eva in ein Mädchen, das selbstbewusst, dogmatisch und aggressiv zu agieren versteht. In beiden Kapiteln wird Eva aus dem Männerblick beschrieben. Es wird vorgeführt, dass erst die Übernahme der Väterideologie die Emanzipation ermöglicht.

Unübersehbar ist die Ähnlichkeit Evas mit der äußeren Erscheinung der Autorin. In Reimanns Briefwechsel mit Vera-Lore Schwirtz schreibt sie von ihren „Mongolenaugen“. Im Briefwechsel mit der westdeutschen Freundin Vera-Lore Schwirtz sind auch die politischen Proklamationen und Agitationen wie in der „Denunziantin“ zu finden.(Vgl. hierzu 2. 2.²⁶⁵). Auch der Briefwechsel, der zur Zeit Reimanns Ideologiewechsels geführt wird, ist von Dogmatismus und einem „DDR-Wir-Gefühl“ durchdrungen. Im Gegensatz zu Eva kann Brigitte Reimann keinen antifaschistischen Vater vorweisen, der sich in Übereinstimmung mit der Staatsideologie befindet. In der Erzählung erschafft sie sich einen fiktiven antifaschistischen Vater, mit dessen Ideologie sie sich identifizieren kann.

259 Reimann (D1: 32).

260 Ebenda (25).

261 Ebenda (33).

262 Ebenda (27).

263 Ebenda (36).

264 Ebenda (38).

265 Reimann (1995).

3. 1.2. Im Namen des Vaters

Wie in den späteren Erzählungen Reimanns steht die weibliche Hauptfigur auch in der Erzählung „Die Denunziantin“ in einer triangulären Beziehung zwischen zwei Männern.²⁶⁶ Während in den nachfolgenden Erzählungen die Protagonistinnen zwischen Ersatzvätern und bruderähnlichen Männern schwanken, ist es in der Erzählung „Die Denunziantin“ das „Bild ihres Vaters“, das mit „seinen energischen Zügen“ die im täglichen politischen Kampf ermüdete Tochter aufbaut. Während sich in den späteren Erzählungen die rivalisierenden Männer häufig feindselig gegenüber stehen, sind es in der Erzählung „Die Denunziantin“ nur die Bilder, die miteinander in Konkurrenz treten. Eva entscheidet sich zugunsten des toten Vaters. Auch von Evas Mutter, die Frauenbundfunktionärin ist, wird die „väterliche“ Ideologie im Sinne der Staatsideologie der DDR-Überväter weitergelebt. Am toten idealisierten Vaterbild prallt jeder Vergleich ab: „Wie konnte sie den jungen und den reifen Mann vergleichen wollen!“²⁶⁷ Der tote Vater, der nicht mehr in die Lebenswirklichkeit des Mädchens eingreifen kann, bleibt bis zum Ende der Erzählung unangefochtenes Vorbild, während der „blonde Hüne“ sich im politischen Alltag nicht bewährt und zum „Pantoffeltierchen“ entwickelt. So erscheint es in der Logik der Erzählung als folgerichtig, dass Eva sich am Ende des zweiten Kapitels zugunsten des Vaters und der Ideologie des Vaters entscheidet und sich von Klaus trennt.

„Ein düsterrot gebundenes Büchlein“²⁶⁸ enthält das Theaterstück über den antifaschistischen Kampf, das Eva mit der Laienspielgruppe einstudieren möchte. Die „düsterrot(e)“ Leidensgeschichte der NS-Zeit steht in direkter Beziehung zum „warmen roten Schein“, in den sich die Oberschülerin Eva hineinräumt. Eine farbmetaphorische Abstufung zwischen Vergangenheit und Zukunft ist noch ein zweites Mal in der Erzählung zu beobachten. Aus dem Zugfenster schauend betrachtet Eva die ostdeutsche Heimat: „Grau in grau lag die Nacht über den Winterfeldern“²⁶⁹. Und sie erinnert sich an Westberlin: „Eva hatte einen Moment die Augen schließen müssen vor der rauschenden Farbsinfonie in Rot und Grün und Blau und Gold“²⁷⁰. In diesem Fall fällt der Farbvergleich zugunsten der bunteren Westberliner Welt aus, in der sich alle Farben des Lebens widerspiegeln. Unübersehbar wird auf der Ebene der Zeichen etwas anderes gesagt, als der Text „predigen“ soll.

266 Vgl. hierzu Bonner (2001: 165-223).

267 Reimann (D1: 21).

268 Ebenda (20).

269 Ebenda (6).

270 Reimann (D1: 8).

3. 1. 3. Resümee

Das in der Einleitung bereits vorgestellte „Viereck“, das die Innenräume der Prosa Reimanns „konstruiert“, besitzt vier „Koordinaten“, die vier sehr unterschiedlichen Themenkreise symbolisieren: das Utopische, die Frau, die Geschlechterbeziehung und die Farbmotaphorik. In der fragmentarischen Erzählung „Die Denunziantin“ lassen sich bei der Betrachtung dieser vier Themenkreise viele Vergleichbarkeiten erkennen, die in der frühen Prosa Reimanns ihre wiederkehrende Entsprechung finden.

Fokussiert wird auf eine Frau. Die Protagonistin Eva weist eine spiegelbildliche Ähnlichkeit mit der Autorin auf²⁷¹. Auch die Handlung der fragmentarischen Erzählung lässt sich auf Biographisches zurückführen, was vielmehr auf eine unmittelbare Abbildung der Realität verweist. In der Anmerkung (247) wird daran erinnert, dass Reimann im Briefwechsel mit VeraLore Schwirtz sowohl den Freund Klaus als auch seine neue Freundin, die „kalte“ Eva, erwähnt. In der Erzählung „Die Denunziantin“ rechnet Reimann in der Textwirklichkeit mit dem untreuen Klaus der Lebenswirklichkeit ab. Die Untreue wird in der Textwirklichkeit in ein politisches Vergehen, in mangelndes politisches Bewusstsein, verwandelt. Die „kalte Eva“ und Nebenbuhlerin aus der Lebenswirklichkeit wird in der Textwirklichkeit zur Denunziantin. So versucht Reimann ganz im Sinne der verordneten Realismusauffassung eine „wahrheitsgetreue und historisch konkrete“ Erzählung zu schreiben. Erlebnisse und Empfindungen der Figuren werden betont emotional von außen gestaltet und bleiben in der ersten, anschaulichen, unmittelbaren Wirklichkeit.

Die Protagonistin befindet sich in einem Beziehungsdreieck, wie ihre späteren „Schwestern“, zwischen dem toten Vater und dem politisch indifferenten Freund Klaus. Innerhalb dieses Dreiecks vollführt sie eine rasante Entwicklung vom unterwürfigen Weibchen zur politisch engagierten, selbstbewussten und aggressiv agierenden FDJ-Funktionärin. Mit der väterlichen Ideologie autorisiert, gewinnt sie auch den männlichen Schulkameraden gegenüber Überlegenheit.

Die Übernahme eines stereotypen Frauenbildes aus männlicher Sicht einerseits (erstes Kapitel) und die Gegensatzkonstruktion des widersprechenden Frauenbildes aus männlicher Sicht andererseits erinnert an die Prosa Anna Seghers der 30er Jahre. Auch hier bestimmt eine männliche Optik die Darstellung der Frauenfiguren. Legitimation und Identität finden in

271 Im Sinne Jacques Lacan (2000: 178 u. 181) kann das „Spiegelstadium“ als eine Identifikation verstanden werden, die beim Subjekt durch die Aufnahme des Bildes eine Verwandlung auslöst. Das Spiegelstadium kann als Spezialfall der Funktion des Imago eine Beziehung zwischen dem Organismus und seiner Realität bzw. zwischen der Innenwelt und Umwelt herstellen.

Seghers Prosa die Frauen an der Seite des Mannes als Kampfgefährtin²⁷². Dass Brigitte Reimann in den 50er Jahren sehr stark vom Vorbild Anna Seghers beeinflusst wird, konnte bereits nachgewiesen werden. So lässt sich die Verschiedenartigkeit der weiblichen Figur auch als Seitenwechsel im politischen Kampf von der Seite des politisch ungefestigten Freundes auf die Seite des toten antifaschistischen Vaters erklären. In beiden Fällen bestimmen die männlichen Figuren die Identität der Protagonistin.

Andererseits widerspricht Reimann mit der Gestaltung der Protagonistin der These von der Ganzheitlichkeit des „weiblichen Wesens“ und zeigt, dass eine Frau durch differenzierte Berufs- und Funktionserfahrungen auch differenziert agieren kann und muss.

Ähnlich wie die ältere „Schwester“ Franziska Linkerhand und Shin Te²⁷³ in Brechts Drama „Der gute Mensch von Sezuan“ schlüpft die weibliche Figur Eva in den unterschiedlichen Situationen in verschiedene Rollen. Zunächst als erotisch anziehend, hilfsbedürftig und anschmiegsam in der Liebesszene, wird sie in der Schulszene als aggressiv, dogmatisch und sehr selbstbewusst beschrieben.

Utopische Konzeptionen im Sinne der Hoffnungsphilosophie Blochs werden weder von den weiblichen Figuren (Eva, Mutter) noch von den männlichen Figuren (Klaus, Bello) formuliert. Im Sinne des „Noch-Nicht-Bewussten“ der Blochschen Hoffnungsphilosophie kann die metaphorische Andeutung des „warmen Scheins“ nicht gelesen werden. Erklärungen werden hierzu nicht gegeben. Der „warme rote Schein“ kann lediglich aus dem Kontext als Metapher für die herrschende marxistisch-leninistische Ideologie des Vaters und der Parteiübertäter gelesen werden. Der „rote Schein“ bleibt eine symbolische Bezeichnung des ideologischen Wertesystems der Textwirklichkeit, die in der Gleichsetzung von Sprache und Realität wiederum Ideologie produziert²⁷⁴. Dass die Erzählung mit der Anzeige des Lehrers enden könnte, ist dem Titel zu entnehmen. Dass diese Anzeige trotz der politischen Legitimation eine „Denunziation“ bleibt, beweist der Titel ebenfalls. Dass eine Denunziation immer ethisch fragwürdig ist, bleibt unumstritten. Das lässt den „warmen roten Schein“ eher „düsterrot“ erscheinen. Aber die Denunziantin heißt Eva, wie die Nebenbuhlerin in der Lebenswirklichkeit Reimanns, nicht Brigitte. Im Briefwechsel mit Vera-Lore Schwirtz schreibt Reimann von einer Denunziation in einer Genthiner Schule (Anmerkung 248), die sie noch mit dem Gedanken, es wäre dem staatsfeindlichen Schüler recht geschehen,

272 Vgl. hierzu Haas (1980: 146-148).

273 Ähnlich wie die Figur Shin Te im Drama „Der gute Mensch von Sezuan“ von Bertold Brecht (1981: Bd. 2: 159), die nur hinter der Maske des Vatters Shui Ta verborgen unbarmherzig handeln kann: „Die guten Menschen können in unserem Land nicht lang gut sein.“

274 Vgl. hierzu de Man (2000: 320): „Was wir Ideologie nennen, ist genau die Verwechslung von Sprache mit natürlicher Realität, von Bezugnahme auf ein Phänomen mit diesem selbst.“

kommentiert. Erst als ein politisch unauffälliger Klassenkamerad vom NKWD verhaftet wird, stellt sich bei der Oberschülerin Reimann Nachdenklichkeit ein. Diese Nachdenklichkeit enthält das Fragment der Erzählung nicht. Die Vaterbildszene mit dem „roten Schein“ verweist auf christliche Ikonographie, die hier auf die marxistisch-leninistische Ideologie übertragen wird, und den Ideologieaustausch Reimanns in der Zeit der Adoleszent metaphorisch verdeutlicht. Mit der klassischen Dreieckskonstellation, in der sich die weibliche Figur Eva zwischen Vater und Freund befindet, der Gestaltung der „multiplen“ Figur Eva, der dichotomen Trennung von grau und farbig, Ost und West weist das Fragment Konstellationen und ästhetische Konzeptionen auf, die auch in der späteren Prosa Reimanns immer wieder anzutreffen sind. Die Erzählung „Die Denunziantin“ verdeutlicht auch die patriarchal-paternalistische Verfasstheit der DDR-Gesellschaft der frühen 50er Jahre, in der die Frauen trotz ihrer großen Beteiligung an den Aktivitäten des DDR (Schul-)Alltags (Nachkriegsmatriarchate) in einer ambivalenten Verbindung von Überlegenheit und Unterordnung verbleiben. Das wird sowohl in der Ebene der Schrift als auch in der semiotischen Ebene verdeutlicht (Dreieck). Es wird kenntlich gemacht, dass das Geschlechterverhältnis immer auch ein Element und ein Ausdruck des Herrschaftsverhältnisses ist. Erzählt wird „monologisch“ aus auktorialer Perspektive nach dem „Baumeistermodell“.

Die Realkonstellationen, die Reimann hier als „wahrheitsgetreue“ Widerspiegelungen ihrer erlebten Wirklichkeit gestaltet, führen offensichtlich dazu, dass die Erzählung nicht zur Veröffentlichung gelangt.

3. 2. Die Erzählung „Kinder von Hellas“

Nachdem Brigitte Reimann die Erzählung „Die Denunziantin“, deren Stoff aus ihrem Schulalltag stammte, erfolglos verschiedenen Verlagen angeboten hatte, greift sie einen Stoff auf, dessen Handlungsorte, ähnlich wie bei Anna Seghers „Karibische Geschichten“, in die Fremde verlegt sind: „Übrigens habe ich einen tollen Stoff für einen Roman, an den ich mich vorläufig freilich noch nicht heranwage. Im Betrieb meines Mannes arbeitet seit einiger Zeit ein Grieche, ehemaliger Partisan (Christo Ziplakis B.W.), mit dem haben wir uns befreundet. Das ist noch nicht einmal das richtige Wort; vielmehr ist er uns ein Bruder, wir haben vom ersten Tage an schon unser Herz an ihn verloren. Das ist ein Mensch, Du! (...) Am tiefsten hat mich das Schicksal seiner Schwester Maria erschüttert. Das zu gestalten muss eine große, herrliche und unendlich schwere Aufgabe sein“²⁷⁵, schreibt Brigitte Reimann in einem Brief an Wolf D. Brennecke am 10. 5.1955. Obwohl Reimann nach dem Misserfolg mit der „Denunziantin“ Gegenwartsthemen zu umgehen versucht, liefert auch hier das Leben den Stoff für die neue Erzählung. Brigitte Reimann schreibt in dieser Zeit gleich drei Erzählungen: „Waffen für Tanassis“, „Der Tod der schönen Helena“, „Kinder von Hellas“. „Waffen für Tanassis“ beschreibt die Geschichte des Bruders. „Der Tod der schönen Helena“ beschreibt die Geschichte der Schwester. Beide Erzählungen sind als Vorläufer der Erzählung „Kinder von Hellas“ zu betrachten. Die Literaturwissenschaft nimmt auf diese Erzählungen wenig Bezug, da sie in Hinblick auf ihre literarische Qualität als unbedeutend betrachtet werden²⁷⁶. Bircken weist darauf hin, dass im Tagebuch (Reimann: 1997) eine Chronos-Geschichte erwähnt wird, die im Umfeld der Helena-Geschichte angesiedelt sei²⁷⁷. In Reimanns Tagebuch wird der Vertrag mit dem Verlag des Ministeriums des Inneren erwähnt, was auf wenig Zustimmung beim Verlag Neues Leben stößt, der die Veröffentlichung ihrer zweiten Erzählung „Die Frau am Pranger“ vorbereitet²⁷⁸. In das Tagebuch notiert Brigitte Reimann: „Peterson (Verlag Neues Leben, B.W.) warnte mich. Es sei ein diffiziles Thema, da die Meinungen über den griechischen Befreiungskampf geteilt seien, auch wisse man nicht, wie sich unsere Beziehungen zu Griechenland entwickeln werden etc. Das kratzte mich schon wieder: als ob Literatur von politischen Tagesfragen abhängig sei (...) Der Partisanenkampf

275 Reimann (KH: 161).

276 Vgl. hierzu Jones (1993: 22).

277 Vgl. hierzu Bircken (1998: 41).

278 Reimann (1997: 23).

war zu seiner Zeit gut und richtig, außerdem geht es mir um das Schicksal meiner Liebenden, ihren menschlichen Konflikt“²⁷⁹.

Die Erzählung beginnt 1948, als in Griechenland noch die Kämpfe zwischen den Truppen der Militärdiktatur und den kommunistischen Partisanengruppen in den Wäldern und Gebirgen toben. Der alte Tanassis Zachanidis ist aus seiner Heimatstadt Saloniki nach Alexandrupolis gezogen, um mit seiner Frau Maria, den Söhnen Tanassis und Nikos und seiner Tochter Helena abseits von der Stadt auf einem einsamen Bauernhof in Frieden zu leben. Als die Soldaten der griechischen Militärdiktatur den Sohn Nikos töten, entschließen sich Tanassis und Helena zu den Partisanen zu gehen, um für die Befreiung Griechenlands zu kämpfen. Die Geschwister werden in der Gruppe des Stawros Tadschidis aufgenommen. Das entbehrungsreiche Leben und die ausweglose Situation, angesichts der feindlichen Übermacht, verzehren die Kräfte Helenas. Es entspannt sich eine Dreiecksgeschichte zwischen Costas, Helena und dem Kompanieführer Stawros Tadschidis. Bei der Vorbereitung eines Sprengstoffattentates auf einen Munitionszug der Regierungstruppen werden durch Costas Verrat Tanassis und Sikas erschossen und Costas und Helena inhaftiert. Costas verrät den Aufenthaltsort der Partisanen, um für Helena und sich die Freiheit zu erkaufen. Als Helena von dem Verrat erfährt, geht sie zu den Partisanen zurück, und stellt sich dem Urteil der Truppe. Sie wird aus der Partisanengemeinschaft ausgeschlossen und später im Kampf gegen die Soldaten der Militärdiktatur tödlich verletzt. Auch Costas kehrt zu den Partisanen zurück. Er wird von den Partisanen als Verräter erschossen.

Erzählt wird im epischen Imperfekt. Die erzählte Zeit umspannt 1 1/2 Jahre: Frühling, Sommer, Herbst, Winter, Frühling, Sommer. Die Erzählzeit beträgt 160 Seiten. Die Erzählung ist in zwei gleichlange Teile (80 Seiten) gegliedert und beginnt mit einer expliziten Zeitangabe und einer authentischen Ortsangabe: „Im Frühling des Jahres 1947 ließ sich in Alexandrupolis, einer kleinen Hafenstadt am Ägäischen Meer, ein alter Bauer namens Tanassis Zachanidis nieder, der, wie es hieß, aus Saloniki stammte“²⁸⁰. Durch explizite Zeit- und Ortsangaben erhält die Erzählung Authentizität. Es wird aus der wissenden, ordnenden und lenkenden auktorialen Perspektive erzählt, die die Wertungen der kämpfenden Parteien dem Leser vorschreibt²⁸¹: „... bis zum Jahre 1948, bis zu der Zeit also, da die so lange unterdrückte Bewegung der freiheitlich gesinnten Griechen zu offenem Widerstand gegen den

279 Reimann (1997: 25-26).

280 Reimann (KH: 7).

281 So gebraucht Reimann für die Soldaten der griechischen Militärdiktatur unbesorgt die Bezeichnung „Faschisten“, was (zur Zeit des Kalten Krieges) die vorgegebene Schwarz-Weiß-Optik widerspiegelt.

Monarchen entflamte²⁸². In geraffter Erzählzeit (2 Seiten) werden in chronologischer Reihenfolge die geschichtlichen Ereignisse Griechenlands, vor Beginn der Ereignisse im Erzählvorgang, von 1947 bis 1948 beschrieben und die kämpfenden Parteien vorgestellt. Auf der dritten Seite setzt der direkte Erzählvorgang ein: „Eines Tages ...“²⁸³. Die Figuren werden aus der Außenperspektive beschrieben. Alle Figuren werden stereotypisch gestaltet. Es lassen sich ihnen eindeutige Charaktereigenschaften zuordnen. Auf Innenansichten und psychologische Differenzierung wird verzichtet. Es sind die äußeren Ereignisse des Partisanenkrieges, die die Handlung der Figuren bestimmen. Die Beschreibung der Figuren und ihrer politischen Glaubwürdigkeit erfolgt über das Handeln im Erzählvorgang. Die Leserlenkung folgt der Absicht, die Personen, Dinge und Geschehnisse einem übergeordneten Sinn unterzuordnen, der konstituierend für die Erzählung ist. Diese Konzeption entspricht dem „Baumeistermodell“, bei dem der „Baumeister“ immer schon das Modell im Kopf vorherdenkt. Die entscheidende Handlung der Erzählung ist der Partisanenkrieg, der ausführlich beschrieben wird. Überganglos werden die Beschreibungen der privaten Welt der Familie Zachanidis und die Familienereignisse den Handlungen in der Partisanenwelt aneinandergefügt, die auf diese Weise in dialektischem Zusammenhang gelesen werden können und sollen. Die Ankunft im Lager der Partisanen wird ausführlich beschrieben. Auf 82 Seiten wird gedehnt und ausführlich das Einüben Helenas in das entbehrungsreiche und gefährliche Leben in der Partisaneneinheit im ersten Sommer, Herbst und Winter berichtet. Durch die Fokussierung auf Helena und das Dreiecksverhältnis wird eine immer präsente Entscheidungssituation suggeriert. Dadurch erhält die Erzählung „Kinder von Hellas“ die typischen Elemente eines Entwicklungsromans. Tadschidis erläutert Helena die Kampfsituation: „Wir haben Städte genommen, so viele Städte - aber wir haben nicht verstanden, sie zu halten. Eine Woche, zwei Wochen höchstens haben wir sie besetzt, dann haben wir uns zurückgezogen und sie dem Feind gelassen. (...) Und Verrat, immer wieder Verrat - von Menschen, denen man gefolgt ist, weil man an sie geglaubt hat“²⁸⁴.

Auffällig häufig wird in der Erzählung die Vergeblichkeit des Kampfes thematisiert. Als Ziel wird nur die „Freiheit“ Griechenlands benannt. Nach dem verlustreichen ereignislosen Winter kommt die Haupthandlung der Erzählung wieder in Bewegung: „Der Frühling stieg auf die Berge, als die Männer und Frauen schon fast vergessen hatten, dass es dies noch gab“²⁸⁵. In geraffter Darstellung wird auf fünf Seiten über das Sprengstoffattentat berichtet, das die

282 Reimann (KH: 8).

283 Ebenda (9)

284 Reimann (KH: 40).

285 Ebenda (101).

entscheidende Handlung und Wendung der Erzählung darstellt und mit dem Tod von Tanassis und Sikas und der Gefangennahme von Costas und Helena endet. Auf über 30 Seiten werden wieder in deutlicher Zeitdehnung die Gefangennahme und die Verhöre beschrieben: „Das Verhör hatte kaum eine Viertelstunde gedauert, aber Costas Chalkidis hatte ein Menschenleben in diesem Zimmer gestanden“²⁸⁶. Das Verhör mit dem Verrat Costas entscheidet über das Leben Costas` und Helenas. Der Verrat trennt die Liebenden. Die Reue, die versuchte Wiedergutmachung und der Tod von Helena und Costas werden auf den letzten 30 Seiten ausführlich erzählt.

Die Erzählung „Kinder von Hellas“ bietet bei eingehender hermeneutischer Betrachtung vier wichtige Themenkreise, die paradigmatisch auch in allen späteren Erzählungen und Romanen in unterschiedlichen Prägungen wieder auffindbar sind und in der Einleitung als konstituierendes „Viereck“ bezeichnet werden.

3. 2. 1. Porträt einer Partisanin

Fokussiert wird auf die Protagonistin. Es wird beschrieben, dass gleichzeitig mehrere juristische Machtregime Helena zur „Kategorie“ Frau konstituieren²⁸⁷: „Der alte Zachanidis war sehr fromm: Jeden Sonntag besuchte er die Kirche, meist begleitet von seiner Frau, einer Albanerin, die nur sehr wenig Griechisch sprach, oder von seiner Tochter Helena, die zur Zeit seiner Übersiedlung nach Alexandrupolis dreizehn Jahre zählen mochte“²⁸⁸. Dem patriarchalischen System der Familie steht der Vater Zachanidis vor. Die albanische Mutter wird als nahezu sprachlos beschrieben. Das zweite patriarchalische Machtsystem ist die Griechisch-Orthodoxe Kirche, zu deren Gottesdiensten der Vater nur von den Frauen begleitet wird. Die beiden Söhne bleiben der Kirche fern. Die Mutter ist in der patriarchalischen Ordnung von Familie und Kirche zu einem „verschüchterten, ausgetrockneten und vorzeitig gealterten Geschöpf“²⁸⁹ geworden. Wie Friedrich Engels in seinem Werk „Der Ursprung der Familie“²⁹⁰ beschreibt Reimann in der Erzählung „Kinder von Hellas“ ein auf der ökonomischen Abhängigkeit beruhendes patriarchalisches System der Unterdrückung der Frau im bäuerlichen Betrieb im klassischen kapitalistischen Sinne. Helena wird als blutjung

286 Ebenda (134).

287 Vgl. hierzu Butler (1991: 16).

288 Reimann (KH: 7).

289 Ebenda (8).

290 Engels/Marx (1988: 15-175)

„mittelgroß, schmal und ziervoll“²⁹¹ beschrieben, die die „finsternen albanischen Märchen“ der Mutter abschrecken. Eine solidarische Generationsbeziehung zwischen den Frauen entwickelt sich nicht. Auch Helena erfährt wie ihre Mutter den Ausschluss aus der Männerwelt, an deren politischen Gesprächen sie nicht teilnehmen darf: „... sie war so gekränkt, dass sie nicht einmal hinter der Tür zu lauschen versuchte“²⁹². Dass sie den Ausschluss aus der Männergemeinschaft als kränkend erfährt, wird ein zweites Mal erwähnt: „Helena kränkte dieser Mangel an Vertrauen, vor allem von Seiten des Nikos, den sie schwärmerisch liebte“²⁹³. Das dritte Machtsystem, dem die Frauen und Männer der Familie Zachanidis gleichermaßen unterworfen sind, ist das Militärregime Griechenlands, dessen Grausamkeit durch die besondere Form der Frauenverachtung in einer frühen Szene der Erzählung beschrieben wird: Marodierende Regierungssoldaten tragen auf dem Bajonette einen „fahlen Kopf mit geschlossenen Augen. Ein(nen, B.W.) Frauenkopf“²⁹⁴. Obwohl Helena von der Männerwelt ausgeschlossen wird, findet sie den toten Bruder Nikos: „Nun hatten sie Nikos erschlagen, (...) den sie geliebt hatte wie keinen anderen (...) Sie beugte sich über den Bruder und küsste sein zerschundenes Gesicht, und ihr strahlend schwarzes Haar fiel über ihre bleiche Stirn“²⁹⁵. Zu dem Bruder Nikos hat Helene eine tiefe, zärtliche Bindung. Helenas Unterwerfung unter die patriarchalische Ordnung der Familie wird als ambivalent dargestellt. Als sich Tanassis und Helena entschließen, zu den Partisanen zu gehen, betont Helena selbstbewusst ihr „Erwachsensein“ trotz des kindlichen Alters: „Ich bin schon fünfzehn“²⁹⁶. Gegen den Widerspruch der Eltern entscheidet sich Helena, mit dem Bruder zu den Partisanen zu gehen²⁹⁷: In der „männlichen“ Entschlussfähigkeit unterscheidet sich Helena von ihrem ermordeten Bruder, der wegen eines Mädchens nicht zu den Partisanen ging. Die Entschlossenheit steht in deutlichem Gegensatz zu der äußeren „ziervollen“ Erscheinung, die traditionelle Weiblichkeit symbolisiert²⁹⁸. Helena verliebt sich bei den Partisanen in Costas, der Nicos ähnelt: „Erleichtert sprang er auf, warf die Haare zurück - `Gott! Wie Nikos!`, dachte das Mädchen - und stimmte mit den Füßen flink den Takt stapfend, das freche Schelmenlied von dem Burschen an, der bei Nacht sein Mädchen entführen will“²⁹⁹. Die „Geschwisterliebe“ verdrängt in der Erzählung die eben begonnene Beziehung Helenas zu

291 Reimann (KH: 18).

292 Reimann (KH: 13).

293 Ebenda (9).

294 Ebenda (10).

295 Ebenda (14 u. 16).

296 Ebenda (17).

297 Ebenda (18).

298 Ebenda (18).

299 Ebenda (44).

dem väterlichen Partisanenführer Tadschidis, zu dem Helena aufblickt: „Sie (Helena, B.W.) blickte auf zu ihm (Tadschidis, B.W.), überrascht und ungläubig, ihre mandelförmig geschnittenen Augen schimmerten“³⁰⁰. In der „Geschwisterliebe“ zu Costas, mit dem sie „wie ein Mann“³⁰¹ kämpft, ist Helena „männergleich“. In der Beziehung zu dem vaterähnlichen Tadschidis ist Helena das schwache, zu beschützende Mädchen: „Du brauchst dich nicht zu fürchten, wenn ich bei dir bin“³⁰². Weiblichkeit wird auch hier zur Metapher der Männlichkeit des Mannes. Helenas „Schwachheit“ dient der Kontrastierung der „männlichen Stärke“ des Kompanieführers. Die „Geschwisterliebe“ erhält zunächst eine höhere Wertung als die Beziehung zum väterlichen Freund Tadschidis. Auch der Blick des älteren Bruders Tanassis auf Helena ist erotisch gefärbt: „Das knabenhaft kühne Gesicht mit den hochgeschwungenen Brauen schien im matten Licht schöner noch als bei Tage, und in ihren Augen glomm ein Funke jener Glut, die den Bruder verzehrte“³⁰³. In der „Brudergemeinschaft“ der Partisanen, in der die „Frauen die gleichen Rechte wie die Männer haben“³⁰⁴, wird Helena immer aus dem „männlichen Blick“ betrachtet und bewertet. Der Maßstab der „Gleichheit“ ist in der patriarchalischen Ordnung unangefochten der Mann. Obwohl die Männer als die Begehrenden beschrieben werden, wird Helena verwarnt: „Hier darf es auch keine Liebeleien geben zwischen den Männern und Frauen unserer Abteilungen. Das untergräbt die Disziplin, wird streng bestraft“³⁰⁵. Nur die „Geschwisterbeziehung“ ermöglicht es Helena, bei den Partisanen eine geschwisterliche „Gleichheit“ zu erlangen. Die erotisierte Geschwisterbeziehung unterwandert aber auch das binäre patriarchalische System. Da nach Freud das Inzestverbot als „Gesetz“ der patriarchalischen Ordnung vorgelagert ist, könnte die Unterwanderung dieses „Gesetzes“ auch als Infragestellung des „Übervater-Staat-Partei“-Konstruktes gelesen werden, die sich durch das gesamte Werk Reimanns zieht. Alle Beschreibungen der äußeren Erscheinung Helenas erfolgen ausschließlich aus der männlichen Perspektive, womit in zweifacher Weise auf die Übernahme männlicher Maßstäbe verwiesen wird. Keine Frau beschreibt Helena. Der Kompaniechef Tadschidis beschreibt Helena: „... fünfzehn Jahre, sie versteht ja noch nichts zu verbergen. In ihrem Gesicht kann man lesen, wie in einem aufgeschlagenen Buch“³⁰⁶. Vom „Kopf bis zu den Füßen“ misst er Helena, und

300 Ebenda (34).

301 Ebenda (142-145).

302 Reimann (KH: 35-36).

303 Ebenda (17-18).

304 Ebenda (24).

305 Ebenda (24).

306 Ebenda (20).

sie wird unter seinen „verächtlichen“ Blicken noch kleiner³⁰⁷. Auch Sikas, der zweite Gruppenführer der Partisanen, wirft einen „misstrauischen Blick“ auf das „schöne bräunliche Gesicht“³⁰⁸ des Mädchens. Costas Chalkidis betrachtet Helena verliebt und versucht „ihr strahlend schwarzes Haar“³⁰⁹ zu berühren. Costas sieht in Helena das Symbol von Weiblichkeit und Heimat zugleich: „Du bist doch Griechenland, Helena“³¹⁰.

Immer sind die Männer die Bezeichnenden. Aus der männlichen Perspektive erhalten die Beschreibungen Helenas stets eine erotische Untermalung und erscheinen stereotyp. Immer wieder wird Weiblichkeit zum Signifikanten instrumentalisiert, der die Männlichkeit kontrastiert. „Die gleichbleibende Geduld, mit der Tadschidis Hunger und Frost und Schmerzen ertrug, erfüllte das Mädchen mit Bewunderung, und an seiner Zuversicht richtete sie sich auf in den Stunden, da sie, zermürbt von den Wochen im Winterlager, sich schwach werden fühlte“³¹¹. Die „Bewunderung“ Helenas wird zur Metapher für den eigenen „weiblichen Mangel“. Nicht aus eigener Kraft sondern erst an Tadschidis Seite verliert Helena die Angst vor den „finsternen Sagen ihrer albanischen Mutter“³¹². Erst durch den Einfluss des väterlichen Kompanieführers wird Helena „männergleich“ mutig. In der Dreiecksgeschichte³¹³ zwischen Tadschidis und Costas sind nur die Männer die Begehrenden und Helena fügt sich „anschmiegsam“³¹⁴. Nur als tapfere Kämpferin wird Helena „männergleich“: „Seit dieser Stunde in den toten Wäldern konnte sie schießen, gelassen, denkend, und sie hatte die Feigheit überwunden ein für alle Male. Helena Zachanidis war nun eine unter vielen; sie kämpfte und litt wie die anderen, sie war wie die meisten Frauen, womöglich tapferer noch als die Männer“³¹⁵. Obwohl in der Erzählung auf Helena fokussiert wird, bleibt sie in der Partisanengemeinschaft immer eine Randfigur. Wie die Partisanin Athena bekleidet sie in der Männerordnung nur untergeordnete Funktionen. Aber dennoch betonen die Partisanen mehrmals die Gleichberechtigung der Geschlechter, die aber die Männer zum Ausgangspunkt nehmen: „Die Frauen stehen im Kampf den Männern nicht nach - sie haben auch die gleichen Rechte wie die Männer“³¹⁶.

307 Ebenda (31).

308 Ebenda (24).

309 Reimann (KH: 48).

310 Ebenda (70).

311 Ebenda (89).

312 Ebenda (51).

313 Hierzu gibt es eine Entsprechung in Reimanns Tagebuch (1997: 19-20): „Und dann ging ich zu Georg in die Redaktion des ‚Sonntag‘, (...) in dem Augenblick, da ich ihn sah, wusste ich, dass ich ihn noch mit der gleichen Leidenschaft liebte wie einst - unbeschadet meiner Liebe zu Günter.“

314 Reimann (KH: 94).

315 Ebenda (36).

316 Ebenda (24).

Athena wird im Gegensatz zu Helena aus dem „Frauenblick“ betrachtet: „... Helena erschrak fast vor der Schönheit der anderen“³¹⁷. Helena versucht trotz des Liebesverbotes sich Athena zu nähern: „Seit dieser Stunde schlich Helena, nicht anders als der glühendste Liebhaber, der Frau auf Schritt und Tritt nach, hielt sich immer in ihrer Nähe, bereit, sofort herbeizuspringen, um eine Handreichung zu tun, eine einzige Gefälligkeit zu erweisen; glücklich errötend, sobald Athena einmal das Wort an sie richtete“³¹⁸. In der Beziehung zu Athena ist Helena die Begehrende und Werbende. Die angedeutete homoerotische Neigung zu Athena könnte auch als ein zweiter Versuch gedeutet werden, das starre „Gesetz“ der binären, auf Heterosexualität ausgerichteten patriarchalischen Partisanenordnung zu unterwandern. Als Athena vom Tod ihres Geliebten erfährt, erschießt sie sich. Obwohl auch Helena am Ende der Erzählung verstoßen und im Kampf erschossen wird, wird ihr der letzte Satz der Erzählung gewidmet. Im Gegensatz zu Athena, die sich aus privaten Gründen „opfert“, unterwirft sich Helena der patriarchalischen Ordnung und opfert ihr Leben der „gemeinsamen Sache“. So setzt der letzte Satz der toten Helena ein Denkmal. Athenas Tod wird nicht betrauert. Kein Nachsatz setzt ihr ein Denkmal. Aber auch Helena kämpft und stirbt am Ende der Erzählung allein, außerhalb der patriarchalischen Ordnung der Partisanen. Wie die männlichen Figuren aus der Perspektive der weiblichen Figur Helena als „mutig“ und „tapfer“ beschrieben werden, wird Helena aus der männlichen Perspektive als „schön“, „anschiemig“ und „tapfer werdend“ beschrieben. Die durchgängig monoperspektivische Betrachtung lässt nur äußere Beschreibungen der Figuren zu. Die mangelnde Ausdifferenzierung der Persönlichkeiten lässt, wie in Mythen und Märchen, affirmative Figurenabbildungen entstehen³¹⁹.

Die politisch-moralische Überzeichnung Helenas wird vom Rezensenten Herbert Dohms nach der Erstveröffentlichung kritisiert: „... (sie, B. W.) handelt aber zuweilen wie ein politisch erfahrener, erwachsener Mensch“³²⁰. Dass Dohms nur an der politischen Frühreife, nicht an der Figurenzeichnung Anstoß nimmt, könnte darauf hindeuten, dass Reimann den darstellerischen Erwartungen entspricht, denn er schreibt, „die Figuren (sind, B.W.) durchweg lebendiger und abgerundeter“³²¹.

Um dem Frauenbild in der DDR-Literatur der frühen 50er Jahre nachzugehen, soll die Erzählung von Anna Seghers „Hochzeit auf Haiti“³²² hinzugezogen werden, die 1949 veröffentlicht wurde und einige Vergleichbarkeiten aufweist. Aus der Perspektive Michael

317 Ebenda (27).

318 Reimann (KH: 28).

319 Vgl. hierzu Barthes (1992: 85-88).

320 Vgl. hierzu Dohm (1957: 143-147).

321 Reimann (KH: 147).

322 Seghers (1977: 223-278).

Nathans wird berichtet: „Da drängte sich eine kleine Schwarze mit ziemlicher Unverfrorenheit unter seinem Arm durch in den Türrahmen. (...) Das Mädchen war ausnehmend schön“³²³. Ausschließlich aus männlicher Perspektive wird das Mädchen Margot beschrieben, das schön wie Helena ist und ihre schöne Fremdheit verführerisch einsetzt. Und schließlich gewinnt sie die Liebe Michael Nathans und gleichzeitig seine Bereitschaft, sich an der Befreiung der Schwarzen zu beteiligen. Im Haus der Nathans erfährt Margot Unterdrückung als „Schwarze“ und als nicht angetraute Frau in doppelter Weise: „Margot tat weiter den ganzen Tag ohne Widerrede die härteste Arbeit. (...) Das Mädchen schien die Zeit zwischen Michaels Gehen und Kommen gar nicht zu rechnen“³²⁴. Als sich die Verhältnisse auf Haiti zugunsten der Schwarzen wenden, kann Michael Nathan mit seiner Geliebten ein eigenes Haus beziehen. Margot bekommt eine Tochter. Schnell kehren sich die Machtverhältnisse wieder um und die rebellierenden Schwarzen müssen in die Berge fliehen. Margot bringt Michael Nathan zu den Schwarzen. In der Abwesenheit ihres Geliebten sterben Margot und ihre Tochter, „wie beinahe alle, die den Krieg überlebten“³²⁵, am „gelben“ Fieber. In der Beschreibung der weiblichen Protagonistinnen Helena und Margot lassen sich Ähnlichkeiten erkennen. Alle Beschreibungen Margots erfolgen ausschließlich aus der Außenperspektive und aus dem männlichen Blick. Trotz der Beteiligung an der revolutionären Bewegung erfahren die Mädchen in den patriarchalischen Ordnungen keine Gleichberechtigung. Beide Mädchen sterben von den Geliebten getrennt, unspektakulär und unheroisch. Allerdings liegt die Fokussierung in der Erzählung „Kinder von Hellas“ auf Helena, während Margot in der Erzählung „Hochzeit auf Haiti“ von Anna Seghers eine Nebenfigur bleibt.

323 Reimann (KH: 246).

324 Ebenda (261-262).

325 Ebenda (275).

3. 2. 2. Ergraute Väterutopien versus „Insel Utopia“ der Söhne

Zu Beginn der Erzählung wird der Weg der Geschwister zu den Partisanen durch den Erzählerkommentar beschrieben: „Als das Sternenlicht erlosch und das Morgenrot wie ein dünner Kranz blasser Rosen sich um den östlichen Horizont schlang, nahmen Bruder und Schwester den Weg unter die Füße. In der Ferne verschwammen in blauem Dunst die Berge, auf denen die Freiheit wohnte“³²⁶. Noch mit ungewisser Vorstellung entfliehen die Geschwister dem untätigen Ausgeliefertsein. Die Freiheit der Partisanen wird durch Verwendung kosmischer Metaphern wie „Sternenlicht“, „Morgenrot“, „östlicher Horizont“ pathetisch überzeichnet. Die „blauen Berge“ erinnern an die Literatur der Romantik. Die noch unbekannte nebulöse Freiheit der Partisanen im „blauen Dunst“ der Berge als Umschreibung des „Noch-Nicht-Bewussten“ könnte als eine erste, undifferenzierte Utopievorstellung gelesen werden. Die utopische Vorstellung von der Freiheit der Partisanen erfährt eine sofortige Ernüchterung in der Realität der alten Partisanengemeinschaft. Eine wenig attraktive und im täglichen Kampf „ergraute“ Utopie beschreibt Tadschidis: „An den verstümmelten Leichen unserer besten Kameraden habe ich hassen gelernt - und glaube mir, Hass ist kein schlechtes Gefühl“³²⁷. Eine hoffnungsvolle, konkrete Utopie, das sozialistische Griechenland, wird im Text nicht entworfen. Sie kann nur als Intention des Kampfes angenommen werden. Thematisiert wird im Text der Utopieaustausch. Der Kampf für etwas wird zum Kampf gegen etwas gewendet. Helena reagiert auf die „ergraute Utopien“ des Kompaniechefs mit Unterwerfung des eigenen Ichs, was von ihr als Selbstfindungsprozess gedeutet wird: „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 Niedergeschlagenheit und Mut hießen, Kränkung und Selbstbewusstsein und endliches Sichfinden“³²⁸. Helena übernimmt das Hassempfinden der alten Partisanen nicht, obwohl sie durch die Ermordung des eigenen Bruders durch die Regierungstruppen und durch eigene Erlebnisse ausreichend Gründe hätte.

Dem Dazugehörigkeitsgefühl zur „gemeinsamen Sache“ der militärisch geordneten Partisanengemeinschaft und dem Hassempfinden setzt nur Costa die Vision von der friedlichen Insel „Utopia“ entgegen: „... vorbei an den lauten Städten, fort von den blutigen

326 Ebenda (19).

327 Reimann (KH: 34).

328 Ebenda (37).

Schlachtfeldern (...) fanden sie die wunderbare Insel, auf der ewiger Friede wohnte und ungetrübtes Glück, und sie war geschaffen worden nur für das Mädchen und ihn und ihre Liebe ...³²⁹. Costas „Insel-Utopia“ wird von Helena angenommen: „Ich will weg von hier, weg aus dieser Hölle! Ich bin doch noch so jung. Ich will nicht sterben. (...) Irgendwo auf der Welt muss doch Friede sein und Ruhe. (...) Und wenn ich bis ans Ende der Welt laufen müsste“³³⁰. Der sinnlose Kampf gegen eine feindliche Überlegenheit und die Unfähigkeit der kampferfahrenen Partisanen, für die nachfolgende Generation ein anderes Ziel zu vermitteln als Machtaustausch und Vergeltung, zersetzen die Kampfmoral der Jungen. Der Traum von der fernen glücklichen Insel „Utopia“ findet in der Partisanenwirklichkeit keine Zustimmung: „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 jene Seite (...) Du gehörst zu uns oder zu denen da drüben, zu den Faschisten; einen Mittelweg gibt es nicht, verstehst du das?“³³¹ Der zermürbende Kampf ohne Siegesgewissheit hat seine Sinnhaftigkeit und Attraktivität bei der jungen Generation verloren. Es ist ein Kampf um Machterhalt geworden, die Utopie zur Ideologie vernutzt, wie der Kalte Krieg in den 50er Jahren zur Schreibzeit Reimanns. Die Stellungen werden nur noch verteidigt. Hass und Vergeltung motivieren die kämpfenden Parteien. Helena selbst entwickelt keine eigenen Visionen. Daher schwankt sie und stellt fest: „Und vielleicht gibt es wirklich nirgends ein Glück, wie wir es suchen“³³². Resigniert glaubt Helena den erfahrenen Partisanen, dass es nur „schön werden kann“, wenn „sie“ diesen Krieg gewonnen haben³³³. Die Kampfsituation zwischen den feindlichen Parteien Griechenlands, der Regierungstruppen und den kommunistischen Partisanen, enthält wenig Authentizität. Der im jahrelangen Kampf „ergrauten“ Utopie der alten Partisanengeneration, die das strenge lebensfeindliche Regime der militärischen Gemeinschaft anzubieten hat, und vom „guten Gefühl des Hasses“ gegen den Klassenfeind motiviert wird, setzt Costas die Utopie von der „friedlichen Insel“ entgegen. Die Utopie der Jungen negiert die Wirklichkeit der Partisanen im Namen einer anderen, die aber im trostlosen Bürgerkriegsalltag als eine Ahnung des „Noch-Nicht-Bewussten“ im Sinne Blochs keine Sympathisanten finden kann. Obwohl Helena sich nicht für die „friedliche Insel“ entscheidet, sondern in das Partisanenlager zurückkehrt, wird sie von der Vätergeneration aus der Gemeinschaft der Partisanen

329 Ebenda (91-92).

330 Ebenda (96).

331 Reimann (KH: 96).

332 Ebenda (101).

333 Ebenda (88).

ausgeschlossen, wie früher von den Erwachsenengesprächen im Elternhaus in Alexandrupolis: „Ausgestoßen mit Schimpf und Schande – das ist ja schlimmer als der Tod!“³³⁴ Der Kompanieführer folgt den Gesetzen der Partisanenordnung. Sein Ansehen als Kommandeur bleibt unangefochten, trotz der verbotenen Liebe zu Helena: „Da gehörte Tadschidis wieder der Einheit, und die Jahre der Illegalität und des bewaffneten Kampfes waren mächtiger in ihm als die späte Neigung für das Mädchen aus Alexandrupolis“³³⁵. Auch Costas klagt Tadschidis vor seiner Erschießung an: „Wenn du mein Freund geworden wärest“³³⁶. Die alte Partisanengeneration allein überdauert den Krieg ohne eine solidarische Generationsbeziehung aufzubauen und ohne überzeugende Siegesgewissheit: „Noch ist nicht alles verloren. Und wenn sie uns wirklich verjagen – wir kommen wieder“³³⁷. Dass die Kinder vor den Vätern sterben, kann als ein klassisches Generationsproblem gelesen werden. Die Abendländische Literaturgeschichte von der griechischen Mythologie bis zu den biblischen Geschichten bietet eine Kette von Generationsgeschichten. In diese Kette von Bezügen stellt auch Reimann ihre Erzählung „Kinder von Hellas“, worauf auch der Handlungsort und die Namen „Helena“ und „Athena“ hindeuten.

3. 2. 3. Mythen der Vergangenheit

Worauf bereits hingewiesen wurde, weist die Erzählung „Kinder von Hellas“ Ähnlichkeiten mit der 1949 veröffentlichten Erzählung „Die Hochzeit auf Haiti“ von Anna Seghers und mit der Erzählung „Die Verlobung von St. Domingo“ von Heinrich von Kleist auf. In allen drei Erzählungen werden Revolutionsereignisse in die Fremde verlagert und mit Liebesereignissen in Beziehung gesetzt³³⁸. Die Revolutionsereignisse in der „Fremde“ nehmen in allen Erzählungen eine verwickeltere Fortsetzung und erhalten paradigmatischen Charakter für die Ereignisse der Heimat. Die Erzählung „Hochzeit auf Haiti“ von Anna Seghers beschreibt die Revolutionsereignisse auf Haiti zur Zeit der französischen Revolution. Der Schauplatz der Erzählung „Verlobung in St. Domingo“ von Heinrich von Kleist ist ebenfalls Haiti zur Zeit der Sklavenaufstände. Die junge hübsche Mestizin Toni soll den Schweizer Offizier Gustav von der Ried mit ihren erotischen Reizen in eine Todesfalle locken. Toni verliebt sich in

334 Ebenda (149).

335 Ebenda (150).

336 Reimann (KH: 151).

337 Ebenda (158).

338 Vgl. hierzu Weigel (1994: 164).

Gustav und will ihn durch eine vorgetäuschte Gefangennahme vor ihren schwarzen Verbündeten schützen, um für sich und Gustav die Freiheit zu erlangen. Gustav missversteht Toni und erschießt seine Geliebte. Als er das Missverständnis begreift, erschießt er auch sich. Allen drei Erzählungen gemeinsam ist das Nochnichtgelingen der Revolution in der Fremde. Bei allen drei Erzählungen liegt der Schwerpunkt auf dem Untergang. Unterschiedlich sind die Perspektiven auf die Figuren. Während bei Seghers auf den Mann (Nathan) fokussiert wird, bleibt bei Kleist das Paar im Blickfeld. Reimann fokussiert auf die weibliche Figur, die sich im Gegensatz zu Kleist und Seghers in einem Beziehungsdreieck zwischen zwei Männern befindet. Alle drei Erzählungen enden mit dem Tod der Liebenden, denen in den letzten Zeilen ein Denkmal gesetzt wird. Während Seghers den beiden männlichen Helden der Befreiungsbewegung, Michael Nathan und Toussaint Louverture, die letzten Zeilen der Erzählung widmet³³⁹, gelten in Kleists Erzählung die letzten Worte dem Liebespaar³⁴⁰. Reimann setzt allein der weiblichen Protagonistin ein Denkmal: „So wurde sie (Helena, B. W.) mit anderen gefallenen Partisanen ehrenvoll bestattet“. Sowohl in Kleists Erzählung „Die Verlobung in St. Domingo“ als auch in Reimanns Erzählung „Kinder von Hellas“ ist es der Verrat oder der vermeintliche Verrat, der die Liebenden trennt und tötet. Beide Erzählungen beginnen mit genauen Orts- und Zeitangaben im Chronikstil: „In Port au Prince, auf dem französischen Anteil der Insel lebte, zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten ...“³⁴¹ Ähnlich beginnt die Erzählung „Kinder von Hellas“: „Im Frühjahr des Jahres 1947 ließ sich in Alexandropolis, einer kleinen Hafenstadt am Ägäischen Meer ...“³⁴². Die Dichotomien (Schwarz/Weiß), wie sie bei Kleist und Seghers³⁴³ in den vergleichbaren Erzählungen zu beobachten sind, strukturieren auch die Erzählung „Kinder von Hellas“: „Tanassis, verschlossener, finsterer“ und Nikos mit „leuchtend bunten Halstüchern“³⁴⁴. Eine auffällige Farbmotivik ist sowohl bei Reimann als auch bei Seghers³⁴⁵ zu beobachten.

In Kleists Erzählung „Michael Kohlhaas“, weist Dettmering³⁴⁶ drei sehr unterschiedliche Erzählweisen nach, die sich auch in der Erzählung „Kinder von Hellas“ auffinden lassen und

339 Vgl. hierzu Seghers (1977: 278): „Bei diesen zwei Toten fallen einem die Bäume ein, die längs der Heerstraße quer durch Europa gepflanzt zusammen krank werden und verkommen. Ihr Tod, gleichzeitig an verschiedenen Enden der Welt, erscheint einem weniger rätselhaft, wenn man weiß, dass sie derselben Aussaat entstammen.“

340 „... das Denkmal zu sehen, dass er Gustav, seinem Vetter, und der Verlobten desselben, der treuen Toni, hatte setzen lassen.“ Kleist (1996: 44).

341 Kleist (1996: 3).

342 Reimann (KH: 7).

343 „... das unerklärliche weiße Weiß (...) weil sie ihm als Schwarze im Rang unterlegen war (...) zwei jüdischen Händlern, die kleinsten der 'kleinen Weißen'“. Seghers (1977: 225).

344 Reimann (KH: 8).

345 Siehe hierzu Seghers (1977: 268): „Goldbrauner Stoff (...) genau die Farbe der kleinen Tochter, als sei er aus ihrer Haut geschnitten.“

346 Dettmering (1979: 86).

auf eine sehr intensive Vorbildsuche Reimanns in der frühen Prosa hindeuten. Einmal werden einführend und verstehend die äußeren Ereignisse im Innern der Protagonisten abgebildet: „Helena lehnte wie angeklebt an der fremden Wand; ganz langsam löste sich die Spannung, ihr flatternder Herzschlag ward ruhiger, sie wunderte sich nun fast über ihr Erschrecken - dass es noch immer Dinge gab, die einem das Grauen wie Fieberschauer über den Rücken jagten ...“³⁴⁷ Die zweite Optik arbeitet mit Weglassungen und Vermutungen und zielt auf unbewusste Phantasien: „Gerade diese Zurückgezogenheit (...) gab Anlass zu allerlei einander widersprechenden Vermutungen; man munkelte, sie seien 1946 am Aufstand gegen die Engländer beteiligt gewesen“³⁴⁸. Die dritte Erzählweise ist klinisch-deskriptiv: „Das Mädchen stieß sich vom Brunnen ab und schnellte vorwärts, rannte in die nächste Gasse; der leinene Rock schlug um ihre Beine“³⁴⁹. In den Erzählungen Seghers` und Kleists werden kulturelle Fremde sowohl im Hinblick auf eine andere „Rasse“, die Schwarzen, als auch im Hinblick auf eine andere „Klasse“, die Sklaven, mit tradierten Weiblichkeitsimages metaphorisch verbunden. Dass Reimann hier so offensichtlich auf Vorbilder wie Kleist und Seghers zurückgreift, mag mit der ästhetischen Unsicherheit zu erklären sein. Die Vorbildsuche deutet auch auf ein intensives Erfolgsstreben und Anpassungsbedürfnis Reimanns³⁵⁰.

Die Prinzessin Antigone in der griechischen Tragödie nach Sophokles bestattet ihren Bruder Polyneikes gegen das Verbot des neuen Königs Kreon. Ismene, die Schwester, warnt Antigone, die sich nicht beirren lässt: „Und wenn ich dafür stürbe, das ist schön. Geliebt bei dem Geliebten ruh ich dann“³⁵¹. Kurz darauf bekennt Antigone: „Für meinen toten Gatten hätt` ich nie der Stadt mich widersetzt mit solcher Tat“³⁵². Die Liebe des Bruders bedeutet der Prinzessin Antigone weit mehr als die Liebe des zukünftigen Gatten Haimon. Das Motiv der besonderen Geschwisterliebe ist sowohl in Reimanns früher Prosa³⁵³ („Kinder von Hellas“) als auch in der mittleren („Die Geschwister“) und späten Prosa („Franziska Linkerhand“) nachweisbar und kann wie die Dreiecksbeziehungen³⁵⁴ zu einem Kontinuum der Prosa Reimanns gezählt werden, das auf antike Vorbilder verweist. „Helena fürchtete sich nicht. Sie

347 Reimann (KH: 10).

348 Ebenda (7).

349 Ebenda (10).

350 Vgl. hierzu auch Bonner (2001: 75).

351 Sophokles „Antigone“ (2001: 7).

352 Ebenda (41).

353 In der Erzählung „Die Denunziantin“ (D1) gibt es keinen Bruder oder bruderähnlichen Geliebten. Dieser Befund stimmt mit den biografischen Texten der frühen 50er Jahren (siehe Reimann: 1995) überein. In dem Briefwechsel der Freundinnen, der 1947 beginnt und 1953 endet, finden die beiden Brüder der Autorin keine Erwähnung.

354 Bonner beschreibt im Kapitel 6 „Liebe im Dreieck“ (2001: 165-223) ausführlich die für die Prosa Reimanns konstituierenden Dreieckskonstellationen, in denen die weiblichen Protagonistinnen zwischen dem „systemkritischen“ bruderähnlichen Geliebten und dem „systemtreuen“ vaterähnlichen Männern hin- und herschwanken.

beugte sich über den Bruder und küsste sein zerschundenes Gesicht, und ihr strahlend schwarzes Haar fiel über seine bleiche Stirn. Sie senkten den Jungen in die flache Grube, die Tanassis geschaufelt hatte³⁵⁵. Die ausführliche Beschreibung des Begräbnisses des ermordeten Bruders Nicos trägt eine erotische Untermalung und lässt sich unschwer auf das antike Vorbild zurückführen. Auch Helena handelt in Gefahr. Ihre Liebe zu Costas entbrennt erst, als sie die Ähnlichkeit zu Nikos feststellen kann³⁵⁶. Diese Liebe wird trotz des Liebesverbotes der Partisanen von Helena und Costas vollzogen. Aber dennoch unterwirft sich Helena dem Gesetz der männlichen Herrscher der Partisanenordnung (Tadschidis), obwohl die Unterordnung für sie tödlich endet. Auch Antigone verweigert sich mit dem Liebesdienst an dem Bruder Polyneikes dem Gesetz des Königs Kreon der Gattenliebe: „So groß scheint dein Befehl mir nicht, der sterbliche, dass er die ungeschriebnen Gottgebote, die wandellosen, könnte übertreffen“³⁵⁷. Antigone wird von Kreon zum Tode verurteilt und lebendig in eine Steinhöhle geworfen, wo sie selbst ihrem Leben ein Ende setzt. Helena wird von den Partisanen „ausgestoßen mit Schimpf und Schande“, was für sie „schlimmer als der Tod ist“³⁵⁸. Antigone und Helena sterben beide ausgestoßen unter den (männlichen) Gesetzen der „Sterblichen“.

Die Partisanin Athena ist stark, klug, souverän und unerschrocken wie die Göttin Pallas Athene in der „Odyssee“, „mit den strahlenden Augen“³⁵⁹. Als Costas auf Helenas Mund sieht, erinnert er sich an das „Standbild einer Göttin“³⁶⁰. So lassen sich sowohl durch den Titel der Erzählung „Kinder von Hellas“ als auch durch die Namen, Episoden und Motive in dieser frühen Erzählung Reimanns verschiedene Bezüge zur griechischen Mythologie herstellen, obwohl die Widmung auf einen Gegenwartsstoff verweist³⁶¹.

Die Hinwendung zur Antike wurde in den 50er Jahren in der DDR von vielen Schriftstellern praktiziert. Riedel³⁶² weist darauf hin, dass sich bei vielen Schriftstellern eine Korrelation zwischen der Zustimmung zum Sozialismus und der zustimmenden, affirmativen, kritiklosen Antikenrezeption beobachten lässt, die sich in einer Identifikation und „mechanisch – linearen“ Weiterführung der antiken Konstellationen erkennen lässt, wie sie auch bei Reimann nachzuweisen ist. Auch für die Auswahl des mythologischen Stoffes lässt sich eine

355 Reimann (KH: 16).

356 Ebenda (44).

357 Sophokles „Antigone“ (2001: 22).

358 Reimann (KH: 149).

359 Vgl. hierzu Homer „Odyssee“ (2000: 29).

360 Reimann (KH: 48).

361 „Der Helena Zioplakis, die im Sommer 1955, dreiundzwanzig Jahre alt, nach siebenjähriger Kerkerhaft in Griechenland ermordet wurde.“ Reimann (KH: 5).

362 Riedel (2000: 378).

Entwicklungstendenz beobachten. Während die Generation Anna Seghers, Bertold Brechts und Johannes R. Bechers durch das Odysseus-Schicksal geprägt wurde und die antiken Stoffe noch im affirmativen Sinn literarisch verarbeiteten, wurden von der nachfolgenden Schriftstellergeneration Prometheus und Herakles entdeckt.

Auch Franz Fühmann hat, wie Brigitte Reimann, in seinem Gedicht „Nikos Belojannis“ von 1953 die kommunistischen Partisanen im griechischen Bürgerkrieg nach 1945 mit Prometheus, Herakles und den „Gefallenen von Thermopylä“ verglichen, in dem Wunsch, dass das Griechenland der Gegenwart an die antiken Ideale anknüpfen möge.

„In der Ferne verschwammen im blauen Dunst die Berge, auf denen die Freiheit wohnte“³⁶³. Dass beim Aufbruch der Geschwister aus der Enge des Elternhauses an die „Blaue Blume“ der Romantik gedacht werden könnte, ist naheliegend. Im Gegensatz hierzu steht der „graue“ winterliche Partisanenalltag. In einem deutlichen Farbkontrast werden die beiden Partisaninnen Helena und Athena beschrieben. Helena ist schwarzhaarig und schwarzäugig, Athenas Augen sind „tiefblau wie die Ägäis“ und sie hat „bernsteinblondes Haar“³⁶⁴. Diese Gegensätzlichkeit könnte die sinnliche Anziehung der beiden Mädchen unterstreichen. Nach dem grauen Winterlager der Partisanen in den Bergen präsentieren sich die „weißblühende(n) Orangenhaine in sonnenüberfluteten Täler(n)“³⁶⁵ als verführerisch wie die Insel Utopia. So wird die Flucht von Costas und Helena noch einmal verständlich und plausibel „untermalt“. Bevor Costas die Partisanen verrät, wird die gelbe Farbe des Verrates ins Spiel gebracht: „Gelber Blütenstaub (...) puderte die Köpfe“³⁶⁶. Helena und Costas werden in einem Zimmer mit „gelb getünchten Wänden“³⁶⁷ verhört. Der Offizier trägt Costas denunzierende Nachrichten in ein Notizbuch ein, dessen Blätter „gelblich schimmerten“³⁶⁸ wie der „gelbe“ Tod in der Erzählung Anna Seghers. Auch der Judenstern zur NS-Zeit hatte eine gelbe Farbe. So kann Gelb sowohl für Verrat als auch als Zeichen der Gezeichneten und Ausgegrenzten stehen, was sich am Ende der Handlung der Erzählung auch für Helena und Costas bewahrheitet. Als Helena und Costas in die Freiheit entlassen wurden, „leuchtete die Ebene in harten Farben, die sich schattenlos voneinander abgrenzten, grün und weiß und darüber das Azurblau des Himmels“³⁶⁹. Alle Farben des Lebens werden noch einmal zum Leuchten gebracht, aber schon die Ausstoßung und den Tod andeutend „hart abgrenzend“. Als Helena

363 Reimann (KH: 19).

364 Ebenda (27 u. 29).

365 Ebenda (49).

366 Ebenda (106).

367 Ebenda (121).

368 Ebenda (133).

369 Ebenda (150).

zu den Partisanen zurückkommt, gibt es nur noch eine Farbe: das Rot, das die „Baumwipfel rötete“³⁷⁰, das den gewaltsamen Tod andeutet. Die vielen Farben, die hier nur exemplarische Erwähnung finden, bewirken eine starke symbolische Aufladung der Erzählung. Farben symbolisieren den „Schein“ oder „Anschein“, ohne zu erklären. Als symbolische und nicht natürliche Sprache sind sie nicht in der Lage, die innersten Empfindungen mitzuteilen und werden zum Rätselhaften, zur gesellschaftlichen Oberfläche des Individuums, aus der heraus der Sinn erst erraten werden muss. Eine symbolisierte Sprache weist immer auf den inneren Raum hin und schiebt sich zugleich eine Maske davor³⁷¹. Der bedeutungsvolle Gebrauch der Farben erinnert andererseits an die Literatur der Romantik, die von Goethes Farbenlehre geprägt wird. Die Farbenlehre enthält im Sinne Novalis auch die Geschichte der „urbildlichen Welt“. Dass Reimann ihre Erzählung aus der Gegenwart Griechenlands mit der „urbildlichen Welt“ zu verbinden sucht, konnte bereits nachgewiesen werden.

3. 2. 4. Resümee

In der Einleitung wird bereits die „Raumkonstruktion“ vorgestellt, die die Innenräume der Prosa Reimanns „konstruiert“. Die Koordinaten dieses Raumes bilden die ebenfalls beschriebenen vier sehr unterschiedlichen Themenkreise, die im Text einer genaueren Untersuchung unterzogen werden: das Utopische, die Frau, die Geschlechterbeziehung und die Farbmetaphorik. In der Erzählung „Kinder von Hellas“ lassen sich diese vier sehr unterschiedlichen Themenkreise mit sehr unterschiedlicher Bedeutung wiederfinden.

Fokussiert wird in der Erzählung „Kinder von Hellas“ wieder auf die weibliche Figur, die „mittelgroß, schmal und ziervoll“ beschrieben wird und „mandelförmig geschnittene Augen“ besitzt. Unverkennbar weist Helena eine spiegelbildliche Ähnlichkeit mit der Autorin und mit der „jüngeren“ Schwester Eva („Die Denunziantin“) auf. Die stereotypen Beschreibungen der Protagonistin erfolgen wie in der vorherigen Erzählung aus der männlichen Perspektive. So wird Weiblichkeit auch hier zum Signifikanten des Mannes erklärt. Im binären Verhältnis der Geschlechter wird vom Mann aus gedacht und beschrieben. Dass sich Reimann hierbei im abgesteckten Bereich der erwarteten Figurenbeschreibungen befindet, könnte die zeitgenössische Zustimmung des Rezensenten und der Vergleich mit der Figur Margot in der Erzählung „Hochzeit auf Haiti“ von Anna Seghers verdeutlichen. Die Vorbildwirkung Anna

370 Reimann (KH: 146).

371 Vgl. hierzu Peez (1990: 45).

Seghers ist sowohl bei der Motivwahl als auch bei der Übernahme des „männlichen“ Blickes auf die weiblichen Figuren unübersehbar. Haas³⁷² untersuchte Seghers Frauenbild in ihrer Prosa seit 1930 und beschreibt zusammenfassend: Im männlich definierten Aktionsraum findet die Frau Legitimation nur an der Seite des Mannes als Gefährtin im Kampf. In der Regel bestimmt eine männliche Optik die Darstellung. Noch seltener als weibliche Bewusstseinsvorgänge werden Körpererfahrungen vermittelt. Sexualität wird als Form „libidinöser Beherrschung“ des Partners als ein Mittel politischer Verführung gezeigt. Die Frauen bleiben immer Hintergrundfiguren. Politische Entscheidungen der Frau werden als emotionales Votum vorgeführt. In der Bewahrung von Menschlichkeit gewinnen Frauen „weibliche Dimensionen“ („Das siebte Kreuz“, „Transit“). Die Frau wird mit Natur, Harmonie, Glück, Wärme, Liebe und Häuslichkeit gleichgesetzt. Mit dieser kulturell-symbolhaften Hülle wird die Frau zur Imaginationsebene für die Sehnsüchte und Hoffnungen des Mannes. Ausgangspunkt des Frauenbildes ist die Aufklärung. Diese Humanitätsideale sind dazu geeignet, die Geschlechterdifferenz zu nivellieren. Ziel dieser Bemühungen ist die „vermännlichte“ Frau. Mit wenigen Abweichungen lassen sich die aufgezählten Parameter auch bei der Gestaltung Helenas wiederfinden. Bovenschen³⁷³ verweist darauf, dass in der Literatur eine Diskrepanz zu beobachten ist zwischen der Inflation trivialer künstlerischer Weiblichkeitsbilder und dem konstitutiven Anteil der Frauen an der ästhetischen Produktion. Festzustellen ist, dass Reimann die Inflation der trivialen Frauenbilder hier ganz offensichtlich verstärkt. Weibliche wie männliche Figuren werden als kohärente Persönlichkeiten dargestellt. Durch die Gleichsetzung Helenas mit Griechenland (durch Costas) konstruiert Reimann den klassischen Gegensatz von weiblicher Statik (Heimat) und männlicher Dynamik (Flucht). Dass Helena selbst keine eigenen Visionen und Utopien entwickelt, sondern sie von dem bruderähnlichen Geliebten Costas und dem Übervater Tadschidis übernimmt, wird auch vom DDR-Rezensenten nicht bemängelt. Bemerkenswert ist es, dass die mörderische Konsequenz einer gestörten Generationsbeziehung, in der die Kinder dem ideologischen Anspruch der Väter geopfert werden, von der DDR-Rezeption nicht thematisiert wird. Der Generationskonflikt, der von der Dreiecksbeziehung überlagert wird, könnte auf die eigenen Erfahrungen Reimanns in der DDR mit der Vätergeneration zur Zeit des Kalten Krieges hinweisen. Dass die Generationsproblematik von der Dreiecksproblematik überlagert und kompensiert wird, ist als ein Kontinuum in Reimanns

372 Haas (1980: 146) schreibt in ihrem Essay „Der männliche Blick der Anna Seghers“, dass die Vorstellung von Weiblichkeit in Seghers Prosa von „männlichen“ Parametern aus gedacht wird.

373 Vgl. hierzu Bovenschen (1975: 13).

Prosa zu beobachten. Die Dreieckskonstellation mit dem Übertäter Tadschidis an der oberen Spitze des Dreiecks und Helena und Costas auf der Basislinie könnte als eine Abbildung der Herrschaftsverhältnisse der DDR-Gesellschaft zur Schreibzeit der Autorin gedeutet werden. In dieser Dreiecksbeziehung geht die weibliche Figur wie ihre älteren Schwestern keine endgültige Beziehung ein. So gibt es weder eine „Hochzeit“ (auf „Haiti“) noch eine „Verlobung“ (in „St. Domingo“).

Das Motiv der besonderen Geschwisterliebe (zum bruderähnlichen Geliebten Costas) vor der Gattenliebe stellt Bezüge zur griechischen Mythologie her.

Die Sehnsucht, sich einer männlichen Autorität unterzuordnen, hat in der Biografie Brigitte Reimanns zur Schreibzeit der Erzählung „Kinder von Hellas“ eine reale Entsprechung. Für kurze Zeit beginnt Brigitte Reimann 1955 eine Liebesbeziehung mit einem erfahrenen Schriftsteller, der ihr Hilfe bei der Veröffentlichung ihrer Erzählungen verspricht³⁷⁴. Einige Jahre später beschreibt Reimann eine bereits distanziertere Erfahrung mit der Vätergeneration: „... ich starre gebannt auf ein Schauspiel, in dem eine fremde Sprache gesprochen wird: Sind sie zynisch? Sind sie nur hart, weil die Zeit, die Politik (Gott, was ist das: `die hohe Politik`?) es verlangen, weil sie furchtbare Erfahrungen gemacht haben? Was ist `die Macht`? Sind die Mächtigen weise? Sind sie verderbt?“³⁷⁵ Zu dieser Zeit weiß Reimann bereits mit Gewissheit, dass sie selbst eine andere Sprache spricht, die erst später in der veröffentlichten Prosa Gestalt gewinnt.

Die Verlagerung der Revolutionsereignisse in die Fremde verweist auf andere „Revolutionsmythen“ der Literaturgeschichte wie auf die Erzählung „Hochzeit auf Haiti“ von Anna Seghers, auf die Novelle „Die Verlobung in St. Domingo“ von Heinrich von Kleist und auf den Roman „Hyperion“ von Friedrich Hölderlin. Die Anlehnung Reimanns an klassische Stoffe und Motive könnte auf einen starken Erfolgsdruck und die ästhetische und politische Unsicherheit Reimanns nach der Ablehnung der Erzählung „Die Denunziantin“ hindeuten. Im Gegensatz zu ihren Vorbildern ist Reimanns Sprachstil emotionsüberladen und pathetisch. Adjektive ersetzen die Beschreibung von Befindlichkeiten und weisen den Figuren wie in Märchen eindeutige Charaktereigenschaften zu. Erlebnisse und Empfindungen der Figuren werden „ausgemalt“ und bleiben flüchtig in der ersten, anschaulichen, direkten Wirklichkeit. Die Suche nach Vergleichbarkeiten und die Anlehnung an klassische Vorbilder enthebt die Autorin einer eigenen teleologischen Ausrichtung der Erzählung. Das Pathos deutet auf eine Maskierung, hinter der andere Haltungen verborgen bleiben.

374 Reimann (1997: 22).

375 Reimann (1997: 295).

Ganz im Sinne der offiziellen Realismusvorstellung versucht Reimann eine „wahrheitsgetreue“ und „historisch konkrete“ künstlerische Darstellung von revolutionären Ereignissen in Griechenland mit einer einfachen Fabel zu verbinden. Die Handlung wird linear affirmativ nach dem „Baumeistermodell“ geführt. Die Leserlenkung folgt der Absicht, Personen, Dinge und Geschehnisse einem übergeordneten Sinn unterzuordnen, der konstituierend für die Erzählung ist. Diese Methode entspricht dem „Baumeistermodell“, bei dem der „Baumeister“ immer schon das Modell im Kopf vorherdenkt. Die häufig verwendete Farbe Gelb deutet auf Ausgrenzung und Verrat. Die von Seghers beschriebene „Furcht vor der Abweichung“ hat auch in der Erzählung „Kinder von Hellas“ zu einer „Entrealisierung“ und „Entzauberung“ der Literatur geführt, wie Seghers sie in einem Brief an Lukacs bei jungen Schriftstellern beschreibt³⁷⁶. Auf der zweiten Tolstoischen Stufe macht Reimann nur bereits Bewusstes bewusst.

³⁷⁶ Seghers (1970: 175-176).

3. 3. Die Erzählung „Die Frau am Pranger“

Der Fortsetzungsdruck der Erzählung „Die Frau am Pranger“ (für die Zeitung „Der Sonntag“) scheitert an einer Veränderung in der Kulturpolitik. Der Präsident der DDR, Wilhelm Pieck, hatte am 31. August 1955 ein Schreiben an die sowjetische Regierung gerichtet, in dem er um die vorzeitige Entlassung aller deutschen Kriegsgefangenen und ihre Rückführung in die Heimat bat. Die Erzählung „Die Frau am Pranger“, die die tragische Liebesgeschichte einer Deutschen mit einem russischen Kriegsgefangenen erzählt, kann das aktuelle politische Konzept stören, da sie an die Schuld der Deutschen im Krieg erinnert³⁷⁷. Die Erzählung „Die Frau am Pranger“, die zwischen 1954 und 1955 entsteht, wird dann doch 1956 beim Verlag Neues Leben Berlin verlegt. Noch im selben Jahr erscheint eine Taschenbuchausgabe. Am 1. 9. 1955 schreibt Brigitte Reimann in ihr Tagebuch: „Übrigens war ich auf der Rückreise beim Verlag, der den Umschlagentwurf für meine `Frau am Pranger` fertig hat. Das Buch wird sehr hübsch und dezent: Ganzleinen, olivfarben, mit feiner Goldschrift und Vignette, einen Frauenkopf darstellend. Der Umschlag zeigt das Gesicht einer Frau, nicht zu hübsch, von Leid gezeichnet, mit traurigen, schönen Augen, die etwas Rührendes hat in Ratlosigkeit und Tapferkeit zugleich“³⁷⁸. Einige Tage später berichtet Reimann von einem Berlinbesuch im Aufbau-Verlag bei dem Lektor Lewerenz: „Beim Verlag habe ich tüchtig gearbeitet - der kleine Lewerenz war mit allen Kürzungen einverstanden, er glaubt an mein Buch und freut sich über die Energie, mit der ich es immer noch zu verbessern suche“³⁷⁹. Einige Wochen später schreibt Reimann: „Vor ein paar Tagen habe ich die Fahnen der `Frau am Pranger` korrigiert. Die Geschichte ist mir wieder so zu Herzen gegangen, dass ich bei dem unglückseligen Ende der Liebenden hätte weinen mögen. Wenn es meine Leser genauso ergriffe! (...) ich erinnere mich noch, wie bitterlich ich damals geweint habe, nachdem ich die Szene in der Scheune geschrieben hatte. Wie hat mich das gequält, wie gern hätte ich die Liebenden am Leben gelassen“³⁸⁰. In einem Brief an Henselmann schreibt Reimann später: „Eigentlich meine beste Geschichte, trotz Sentimentalitäten und sprachlicher Macken (als ich sie schrieb war ich ein empfindsames Mädchen von 19 Jahren), dafür eine handfeste Fabel, eine richtige Leben-und-Tod-Geschichte. Als ich sie neulich noch einmal durchjätete, war ich geradezu verblüfft von der traumwandlerischen Sicherheit – denn von Theorien hatte ich ja damals noch keine Ahnung -, mit der die Geschichte gebaut ist und der Konflikt vorbereitet,

377 Vgl. hierzu von Törne (2001: 51).

378 Reimann (1997: 10).

379 Ebenda (11).

380 Ebenda (24).

dargestellt, gesteigert wird bis zur endlichen Katastrophe³⁸¹. Die vielfachen Neufassungen und Änderungen deuten auf Reimanns Unzufriedenheit und Unsicherheit aus veränderter Distanz³⁸². Die Rezension bemängelt Reimanns sentimentalen Sprachstil³⁸³.

Es wird die Liebesgeschichte der jungen Bäuerin, Kathrin Marten, mit dem russischen Kriegsgefangenen Alexej im letzten Jahr des zweiten Weltkrieges erzählt. Die Vermutungen über das verbotene Liebesverhältnis verdichten sich im Dorf. Verdächtigungen werden ausgesprochen, dringen an das Ohr des Ehemannes, Heinrich Marten, der auf Kriegsurlaub ins Dorf kommt. Er verteidigt seine Frau zunächst gegen die Verdächtigungen. Die Schwägerin Frieda entdeckt Alexej und Kathrin schlafend in der Scheune und denunziert sie beim Ortsbauernführer Lange. Das Liebespaar wird überwältigt und gefangengenommen. Alexej kommt in ein Konzentrationslager und wird erschossen. Kathrin wird nach tagelangen Verhören mit kahlgeschorenem Kopf auf dem Marktplatz der Kreisstadt zur Schau gestellt. Auf ihrer Brust prangt ein Schild: „Ich bin eine Russenhure“. Im Konzentrationslager bringt sie einen Sohn zur Welt, mit dem sie 1945 auf den zerstörten Hof zurückkehrt.

Die erzählte Zeit beträgt zwei Jahre, vom Frühjahr 1943 bis Frühjahr 1945, die Erzählzeit 125 Seiten. Die Erzählung ist in 19 Kapitel gegliedert. Es wird aus auktorialer Perspektive vorwiegend chronologisch im epischen Imperfekt erzählt. Erst als der russische Kriegsgefangene Alexej Iwanowitsch Lunjew auf dem Bauernhof der Martens erscheint, erfolgt eine explizite Zeitangabe: „So hielt im März des Jahres 1943 der Kriegsgefangene ...“³⁸⁴. Dieses Ereignis setzt den Erzählvorgang in Bewegung. In regelmäßigen Abständen werden jetzt präzise Zeitangaben gegeben, die die Erzählung chronologisieren: „Die Aprilsonne wärmte schon“³⁸⁵. „Der Juni war heiß“³⁸⁶. „Der August ging dahin“³⁸⁷. „Es war schon September“³⁸⁸. Im Gefängnis stellt Kathrin fest: „... und sie sah, dass dieses halbe Jahr schwerer wog als die achtundzwanzig anderen“³⁸⁹. Die darauf folgenden dramatischen Ereignisse werden in zeitlicher Raffung ohne genauere Zeitangaben und ohne Kommentar konstatiert. Der Tod der Schwägerin Frieda: „Am nächsten Tag zogen sie die Leiche der Frieda Marten aus dem See“³⁹⁰. Der Tod des Ehemannes Heinrich Marten: „Keine zwei

381 Reimann/Henselmann (1994: 87).

382 Siehe hierzu Bonner (2001: 87-91).

383 Dohms (1957: 145).

384 Reimann (DFP: 12).

385 Ebenda (27).

386 Ebenda (53).

387 Ebenda (101).

388 Ebenda (102).

389 Ebenda (114).

390 Ebenda (122).

Wochen später traf ihn die Kugel eines Partisanen³⁹¹. Die letzte numerische Zeitangabe beschreibt die Geburt des Kindes: „... als sie ihr Kind zur Welt brachte. Das war Anfang April 1945“³⁹². Die beiden Ankünfte des neuen Menschen, Alexej und der Sohn, werden von den beiden einzigen numerischen Zeitangaben determiniert. Dadurch erhält die Ankunft des neuen Menschen besondere Bedeutung und Authentizität. Der „Mensch“ wird Alexej gleichgesetzt: „Der Mensch muss doch auch anständig essen, wenn er arbeiten soll“³⁹³. „Wenn der Mensch friert, braucht er was zum Zudecken“³⁹⁴. Dem „Menschen“ gegenübergestellt werden die „Wölfe“, die Faschisten: „... er (Alexej B.- W.) hasste die Deutschen nicht, nicht alle, nur die Wölfe“³⁹⁵.

3. 3. 1. „Menschin“ unter Wölfen

Fokussiert wird auf die weibliche Figur Kathrin, die wie Helena und Eva jung und von mädchenhafter Erscheinung ist: „Sie war Ende Zwanzig und verheiratet seit mehr als fünf Jahren; Fremde hätten sie für ein neunzehnjähriges Mädchen gehalten“³⁹⁶. Im Gegensatz zu ihren „jüngeren“ hübschen Schwestern ist Kathrin zunächst unattraktiv und unauffällig: „Ein farbloses, lächerlich dünnes Ding war sie, und hellblond alles an ihr: die Haare und das Gesicht und sogar die Augen. Nichts war in ihr an Saft und Kraft ...“³⁹⁷. Kontrastierend wird die Schwägerin Frieda ins Bild gesetzt: „... die ältere, mit massigen Hüften, Hilflosigkeit über den derben Zügen“³⁹⁸. Dichotomisch wird die andere Frau von Kathrin abgegrenzt. Die Dichotomie wird bei der Zweiteilung der Figuren in Wölfe (Nationalsozialisten) und Menschen (Antifaschisten) wiederholt. Auch wenn Kathrin eine Deutsche ist, gehört sie für Alexej nicht zu den Wölfen: „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 ...“³⁹⁹. Zwischen dem großen massigen Ehemann und der vitalen Schwägerin lebt die unscheinbare Bäuerin in ständiger Unterdrückung. Die Unterdrückung wird aus dem männlichen Blick (Andrej) wahrgenommen: „In ihren aufgerissenen Augen las der Mann mehr, als sie ihm mit

391 Ebenda (123).

392 Ebenda (123).

393 Ebenda (16).

394 Ebenda (18).

395 Ebenda (40).

396 Reimann (DFP: 6).

397 Ebenda (7).

398 Ebenda (9).

399 Ebenda (39).

tausend Worten zu sagen vermocht hätte: ihre Demut, ihre Ratlosigkeit und grenzenlose Angst⁴⁰⁰. Es ist eine Unterdrückung in Fortsetzung, die bereits im Elternhaus begonnen hat: Von ihren Eltern wird Kathrin wie ein Objekt mit Feldern an den Ehemann „verschachert“⁴⁰¹. Wieder ist es Alexej, der die Ungerechtigkeit erkennt und sieht, dass Kathrin auf dem Hof nicht mehr ist als eine Magd⁴⁰². Das Geschlechterverhältnis wird auf dem deutschen Bauernhof wie ein Klassenverhältnis dargestellt. Im Dreiecksverhältnis zwischen dem nationalsozialistisch gesinnten Ehemann und dem russischen Kriegsgefangenen vollführt Kathrin eine rasante Entwicklung. Durch Alexejs Liebe verändert Kathrin sich: „Die junge Frau stand straff aufgerichtet, den Kopf erhoben, und die Schwägerin erkannte: Eine neue, eine verwandelte Kathrin hatte sie vor sich, die Herrin des Hauses“⁴⁰³. Durch das neue Bündnis verändert sich das Klassenverhältnis zu Ungunsten der ehemaligen „Herrin“ Frieda. Der Herrschaftswechsel ist ästhetisch wahrnehmbar und nimmt den zukünftigen Herrschaftswechsel in der DDR voraus. Das Gesicht der neuen Herrin wird „jung in einem blassblonden Rahmen“ beschrieben. Aus ihren Haaren sprühen „rötliche Funken“ im Lampenlicht⁴⁰⁴. Wie ein Nimbus erhellen „rötliche Funken“ die durch den sowjetischen Mann befreite Frau. Die Veränderung Kathrins wird aus der männlichen Perspektive durch Alexej wahrgenommen: „... und er merkte zum ersten Mal, dass Kathrin schön war, von einer Art Schönheit, die nicht auffällt“⁴⁰⁵. Mit dem neuen Selbstbewusstsein wächst auch Kathrins Wissen um das erduldeten Unrecht, das sie durch die Eltern erfuhr: „Verschachert haben sie mich! Ihr war, als habe sie jahrelang nach diesem Wort gesucht“⁴⁰⁶.

Fokussiert wird auf die Entwicklung Kathrins, die vom Mann (Andrej) initiiert wird: „Und mit jedem Tage war die Gewissheit in ihm stärker geworden, dass diese Frau gut war, dass in ihr eine Kraft schlummerte, die einmal geweckt, sie lieben und hassen lehren konnte“⁴⁰⁷. Diese Kraft lässt Kathrin Kerker, Folter, öffentliche Zurschaustellung und die Geburt des Sohnes im KZ überstehen: „Kathrin war nur noch ein Bündel Haut und Knochen, zusammengehalten von verzweifeltem Willen, als sie ihr Kind zur Welt brachte“⁴⁰⁸. Geläutert im antifaschistischen Kampf durch „Kerker“ und „Folter“, hat sie im Gegensatz zu Mann und

400 Ebenda (17).

401 Ebenda (49).

402 Ebenda (23).

403 Reimann (DFP: 34).

404 Ebenda (38).

405 Ebenda(40).

406 Ebenda (49).

407 Ebenda (41).

408 Ebenda (123).

Schwägerin Marten das Recht auf Weiterleben erworben. So ist sie die einzige ihrer Familie, die das Inferno überlebt und das Vermächtnis des sowjetischen Mannes einlösen kann.

Fokussiert wird auf die Protagonistin, die einen erfolgreichen Erziehungsprozess unter dem Einfluss des Ersatzvater-Mannes vorführt. Unterstrichen wird dieser Entwicklungsprozess neben der äußeren Wandlung durch sich wiederholende Vergleichsätze. Dem zweiten Vergleichssatz ist bereits das Neue immanent: „Wenn sie über die Dorfstraße ging, schien es, als liefe sie unter dünnfädig-kaltem Herbstregen: den Kopf gesenkt, mit gewölbten Rücken, fröstelnd und schmal“⁴⁰⁹. Dem zweiten Vergleichssatz nach der Ankunft Alexejs ist das bedeutungsvolle Ende bereits eingeschrieben: „Jetzt ist alles grau und kalt wie zuvor, dünnfädiger Herbstregen, unter dem sie geht, fröstelnd, mit gewölbtem Rücken - bis ans Ende“⁴¹⁰. Aus auktorialer Perspektive bleibt die Gestaltung der Kathrin wie auch die der anderen Figuren typisierend: Die scheue, unscheinbare Kindfrau entwickelt sich unter dem Einfluss des politisch gefestigten sowjetischen Ersatzvater-Mannes zur selbstbewussten schönen Bäuerin, Herrin des Hofes und tapferen Kämpferin. Kathrin wird wie das gesamte Figurenensemble „von außen“ beschrieben. Obwohl sie eine Deutsche ist, unterscheidet sie sich als „Menschin“ von den faschistischen „Wölfen“. Auch hier setzt Reimann die Dichotomie als künstlerisches Mittel ein, ähnlich wie Anna Seghers in der Erzählung „Die vierzig Jahre der Margarete Neumann“⁴¹¹, in der die Nationalsozialisten Tieren gleich gesetzt werden. Die erste Ausgabe von 1956 wird bereits wegen der Figurengestaltung kritisiert⁴¹². Trotz mehrfacher Veränderungen bleiben auch in der vorliegenden Ausgabe die Mängel noch immer offensichtlich.

3. 3. 2. Im Namen des Vaters und des Sohnes

Träger der Utopieentwürfe ist ausschließlich der Mann Alexej: „... er nahm gleichgültig diesen Hof als eine der vielen Stationen auf dem Weg zum endlichen Ziel, das Russland hieß und Sieg und Heimkehr“⁴¹³. Alexejs Glaube an das sozialistische russische Vaterland hilft ihm, die menschenunwürdige Situation als Kriegsgefangener zu überstehen und die faschistische Wirklichkeit zu verdrängen. „Alexej Lunjew war so verwurzelt im Glauben an

409 Ebenda (6).

410 Reimann (DFP: 30).

411 Seghers (1977: 205-220).

412 Dohms (1957: 145). „Da ersetzt die Autorin zuweilen Gestaltung der charakterlichen Größe und der Gefühle dieser Figuren in der Handlung durch lyrische Schilderung (mit allzu sehr strapazierten poetischen Bildern), die ihr natürlich meistens ins Sentimentale entgleitet.“

413 Reimann (DFP:12).

sein Land (...) Wann würde das Ende da sein?“⁴¹⁴ Dass Alexej trotz der Kriegssituation keine feindlichen Gefühle gegen Kathrin entwickelt, wird mit seiner sozialistischen Erziehung erklärt. Die Liebesbeziehung zu einer unterdrückten Frau des Kriegsfeindes wird durch das Klassenverhältnis „legitimiert“: „Er hatte von Kindheit an gelernt, dass es in Deutschland wie in jedem anderen Land der Erde Arbeiter gab, die unterdrückt wurden und gegen die Unterdrückung kämpften; er hatte gelernt, dass man diese Menschen achten müsse, dass man mit ihnen verbunden sei durch die gleiche Idee, weil sie nach einem Ziel strebten, das er und die anderen seines Landes schon erreicht hatten“⁴¹⁵. Die Sowjetunion zur Zeit des zweiten Weltkrieges ist als schon verwirklichte konkrete Utopie des Sozialismus der Erzählung immanent. In der Figur der Kathrin verschmilzt die christliche Mythologie mit der sozialistischen Utopie. Wie eine russische Ikone erscheint Alexej: „Alexej ist nur noch Name, eine Erinnerung, die einen plötzlich aus dem Dunkel anspricht wie ein blendender Lichtstrahl, ist nur noch Geflirr von Sonnenfünkchen in einem Wassertropfen, der so rasch vergeht wie das winzige Stückchen Leben, das an jenem Märztage begonnen hat“⁴¹⁶. Die verbotene Liebesbeziehung wird in christlich-mythologische Ebenen entrückt: „So habe ich mir das Paradies vorgestellt, so still, so voller Frieden. Die Tiere sind gut zueinander und sie sprechen mit den Menschen“⁴¹⁷. Kathrin beschwört das biblische Paradies, in dem alle Tiere und Menschen friedlich miteinander leben, in dem Wissen, dass dieses Paradies nur von kurzer Dauer sein wird: „Alle bekämpfen sich, der Starke frisst den Schwachen. Ach, das Paradies (...). Wo ist ein bisschen Frieden auf dieser Welt, Alexej?“⁴¹⁸ So ist der „Liebesutopie“ Kathrins, die an die Utopie der Bibel erinnert, schon die Endlichkeit eingeschrieben, während der sozialistischen Utopie Alexejs die Zukunft gehört. Sie ist der Hoffnung auf den zu erwartenden Sohn immanent, der die Schrecken der faschistischen Herrschaft überdauern wird. Am Pranger erscheint Alexej als Vision vom neuen Menschen: „Ein Lichtstrahl kämpft sich durch die Finsternis, erzene Schritte dröhnen, der Himmel zerreißt; ein Mann tritt aus der Nebelwand, und wohin er blickt, wird es hell, wo sein Fuß die Erde berührt, erheben sich Gräser und Blumen“⁴¹⁹. Die biblische Utopie vom neuen Menschen und dem neuen Himmel verschmilzt mit der sozialistischen Utopie vom neuen Menschen. Alexej beschwört Kathrin: „Du musst an die Menschen glauben. (...) 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

414 Ebenda (31).

415 Ebenda (40).

416 Reimann (DFP: 29-30).

417 Ebenda (89).

418 Ebenda (89).

419 Ebenda (114-115).

Dreck und Blut gegangen. Wir werden die Welt verändern. Kriege müssen nicht kommen und gehen wie Sommer und Winter. Eines Tages wird es kein Elend mehr geben, keine Feindschaft, keinen Hass. Die Menschen werden in Frieden leben, jeder wird satt sein und glücklich⁴²⁰. Die Vision wird von Kathrin in die Wirklichkeit gedacht: „... 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 verknüpfte⁴²¹. Kathrins Freundin Trude Meinhardt spricht am Ende der Erzählung noch einmal Alexejs Hoffnungsvision aus: „Behalt dein Kind; vielleicht erlebt es das wirklich: Frieden, Ruhe, Sicherheit ...“⁴²². Bircken weist darauf hin, dass das Schlussbild, zwei Frauen und der neugeborene Sohn, an „Anna Selbdritt - Maria mit dem Sohn und der Mutter Anna“ erinnert, eine Säkularisierung christlich mythologischer Metaphorik, wie sie im Werk Reimanns, aber besonders in der „Frau am Pranger“, immer wieder auffindbar ist und im Frühwerk auf die Substitution des christlichen Glaubens Reimanns durch die marxistische Ideologie zurückzuführen ist⁴²³. Wie in der Bibel sind nicht alle Menschen zum Untergang verurteilt. Durch Einsicht und Menschlichkeit wird Kathrin gerettet wie Noah und Lot im alten Testament. Kathrin erhält durch Alexej eine zweite Chance, während er sich opfert, wie Jesus im biblischen Vorbild, und in seinem Sohn weiterleben wird⁴²⁴.

In der DDR der fünfziger Jahre hat der kommunistische Antifaschismus für die Machtausübung der SED eine legitimatorische Funktion. Auch wenn Brigitte Reimann die NS-Zeit als Kind erlebte und sowohl für eine individuelle Schuld als auch für den antifaschistischen Widerstand zu jung ist, wird sie dennoch von der Kollektivschuld der „Nichtantifaschisten“ erfasst. Durch die Distanzierung von den Tätern, den „Wölfen“, und die Identifizierung mit den Opfern, den „Menschen“, legitimiert Reimann ihren eigenen Neuanfang. Diese Identifizierung der weiblichen Figuren mit den Antifaschisten ist auch in den Erzählungen „Die Denunziantin“ und „Kinder von Hellas“ erkennbar. In der Erzählung „Die Frau am Pranger“ ist das Opfer (Andrej), obwohl gleichaltrig, väterliche Autorität, ähnlich wie der Ersatzvater-Tadschidis. Allerdings ist Andrej im Gegensatz zu Tadschidis ohne jegliche Schuld und Versäumnis. Mit dem Sohn rettet Kathrin Alexej, den Helden des Widerstandskampfes, in die neue Ordnung als Antifaschismuserbe.

420 Ebenda (89).

421 Ebenda (94).

422 Ebenda (101).

423 Bircken (1998: 42).

424 Vgl. hierzu Hellwerth (2000: 42).

Alexej übernimmt die Ersatzvaterfunktion, was auf eine gestörte Generationsbeziehung hindeutet. Die leiblichen Eltern haben in der Erzählung keinen Namen. Es wird nur darauf verwiesen, dass sie Kathrin „verschachert“ haben, weil die Felder zusammen lagen. Es ist nicht zu erfahren, ob die Eltern nach dem Krieg noch am Leben sind und als Großeltern der alleinstehenden Mutter zur Seite stehen können.

Wie in der Erzählung „Kinder von Hellas“ werden bemerkenswerte Geschwisterbeziehungen beschrieben. Während die neurotische unterwürfige Bindung Friedas an ihren Bruder Heinrich die Schwester am Ende in den Tod treibt, bleibt die Liebe Alexejs zu seiner Schwester Natascha in der fernen Sowjetunion unangefochtenes Vorbild. Die Schwester wird von Alexej der Heimat gleichgesetzt⁴²⁵ wie Helena von Costas in „Kinder von Hellas“ mit Griechenland verglichen wird. In beiden Fällen wird Heimat als „komplexes Zeichen“ für Weiblichkeit funktionalisiert⁴²⁶.

3. 3. 3. Ein „linker“ Mythos

Auffällig ist in der Erzählung „Die Frau am Pranger“ die „Lichtmetaphorik“: „Ihr Gesicht war jung in dem blassblonden Rahmen, in dem rötliche Funken sprühten bei jeder Kopfwendung im matten Lampenlicht“⁴²⁷. „Alexej ist nur noch ein Name, eine Erinnerung, die einen plötzlich aus dem Dunkel anspringt wie ein blendender Lichtstrahl, ist nur noch Geflirr von Sonnenfünkchen in einem Wassertropfen“⁴²⁸. „Ein Lichtstrahl kämpft sich durch die Finsternis, erzene Schritte dröhnen, der Himmel zerreißt; ein Mann tritt durch die Nebelwand, wo er hin tritt aus der Nebelwand, und wohin er blickt, wird es hell“⁴²⁹. Ähnlich wie die russischen Ikonen durch die Verwendung von Gold und Silber überirdische Leuchtkraft erhalten, erstrahlen die Bilder in der Erzählung „Die Frau am Pranger“ durch die eingesetzten Lichteffekte in überirdischem Glanz, der die Verschmelzung christlicher Mythologie und Ikonographie zu einer neuen sozialistischen „Mythologie“ und „Ikonographie“ sichtbar macht. Wendepunkte der Handlung werden wie in der Bibel durch Kreuze markiert: „Auf den hellen Dielenbalken lag ein schwarzes Kreuz, Längsbalken, Querbalken scharf umrissen, wie

425 Reimann (DFP: 42).

426 Mittman (1998: 116).

427 Reimann (DFP: 38).

428 Ebenda (29-30).

429 Ebenda (114-115).

ein Grabkreuz⁴³⁰. „... schwarz kreuzten sich die Deckenbalken über ihm (Alexej, B. W.)“⁴³¹. „Da lag seine Frau (...) im Schatten des Fensterkreuzes wie angenagelt“⁴³². Die Kreuze stehen immer wie das Licht in Zusammenhang mit den antifaschistischen „Menschen“ Kathrin und Alexej. Diese Kreuze stehen im deutlichen Gegensatz zu den „eingepprägten Hakenkreuzen“⁴³³ der „Wölfe“, der faschistischen „Nichtmenschen“.

Licht und Kreuze werden in einen eindeutigen Bedeutungszusammenhang gesetzt. So weisen die Kreuze auf den unmittelbar bevorstehenden Opfertod. Das Licht deutet auf Auferstehung und Verklärung hin. Hakenkreuze und Kreuze markieren den „rechten“ und den „linken“ Mythos. Die Erzählung „Die Frau am Pranger“ trägt viele Kennzeichen des „linken“ Mythos im Sinne Barthes. Zur Zeit der Entstehung der frühen Prosa Reimanns und besonders der Erzählung „Die Frau am Pranger“ (1955) ist der stalinistische Mythos noch keineswegs abgelöst. So verwundert die geradezu sorglose Übernahme der christlichen Metaphorik im Dienst der neuen Ideologie nicht. Der linke Mythos ist im Sinne Barthes ein „konstruierter“ Mythos, der „auf Befehl hervorgebracht“ wird. Typische Wesenszüge des „linken“ Mythos sind die entpolitisierte monotone und unmittelbare Sprache. Der „linke“ Mythos versucht nicht einmal, seine Mythosnatur zu verbergen. So lässt sich auch die überladene und überaus direkte Übernahme der christlichen Metaphorik als eine Maskierung deuten, die keinen Versuch unternehmen will, sich zu verhüllen, sondern „mit dem Finger auf seine Maske“ weist⁴³⁴.

3. 3. 4. Resümee

Auch in der Erzählung „Die Frau am Pranger“ wurden durch ein „Close Reading“ das Utopische, die Frau, die Geschlechterbeziehung und die Farbmeteraphorik einer genaueren Untersuchung unterzogen. Auch in dieser Erzählung lassen sich die vier sehr unterschiedlichen Themenkreise mit sehr unterschiedlichen Bedeutungen wiederfinden.

Fokussiert wird auf die Protagonistin, die einen erfolgreichen Erziehungsprozess unter dem Einfluss des Ersatzvater-Mannes Andrej durchläuft. Wie in den vorhergehenden Erzählungen steht Kathrin in einem Dreiecksverhältnis zwischen dem Ehemann Heinrich und dem

430 Ebenda (78).

431 Ebenda (79).

432 Ebenda (80).

433 Reimann (DFP: 92).

434 Barthes (1992: 137).

sowjetischen Kriegsgefangenen Andrej. Eine endgültige Trennung von Heinrich und eine endgültige Bindung an Andrej verhindert der Tod. Am Ende der Erzählung ist Kathrin frei und ungebunden wie ihre jüngeren und älteren „Schwestern“ in der Prosa Reimanns. Das Dreiecksverhältnis symbolisiert sowohl das Geschlechterverhältnis als auch das Herrschaftsverhältnis der späteren DDR-Gesellschaft (zur Schreibzeit). Das Geschlechterverhältnis wird wie ein Klassenverhältnis dargestellt. Die Klassenzugehörigkeit der unterdrückten Bäuerin legitimiert für Andrej die verbotene Liebe zur feindlichen deutschen Frau. Die unterdrückte Bäuerin kann sich unter dem Einfluss des (sowjetischen) Mannes aus dem ersten Herrschaftsverhältnis befreien und wird zur „Herrin“ für eine andere Frau (Frieda) des alten faschistischen Systems. Das Dreiecksverhältnis überdeckt auch in dieser Erzählung eine unterlegte Generationsproblematik. Utopische Konzeptionen im Sinne der Blochschen Hoffnungsphilosophie sind in der Erzählung nicht auffindbar. Erzählt wird „monologisch“ aus auktorialer Perspektive nach dem „Baumeistermodell“. Es wird die „liebevolle“ Übernahme der „männlichen“ marxistisch - leninistischen Ideologie sowjetischer Prägung von der zweifach unterdrückten Bäuerin beschrieben. Die Übernahme der „männlichen“ antifaschistischen Haltung verändert die Herrschaftsverhältnisse zugunsten der Frau und hat für den nachgeborenen Sohn eine legitimatorische Funktion für den Neuanfang. Wie in den vorhergehenden Erzählungen wird Kathrin aus dem Männerblick von „außen“ betrachtet und beschrieben. Männliche wie weibliche Figuren werden als kohärente Personen dargestellt. Auch in dieser Erzählung wird das Frauenbild von männlichen Parametern aus gedacht und konstituiert sich aus trivialen, stereotypen, weiblichen Symbolen. So ist der Vergleich mit der Prosa Anna Seghers und der Übernahme des „männlichen“ Blickes auch hier sehr naheliegend. Auch hier fällt der weiblichen Figur jene Rolle zu, die Christa Wolf im „Selbstversuch“ beschreibt und Georg Lukacs als „Inseln“ hervorragender Menschen bezeichnet. Die Frau wird gleichgesetzt mit Natur, Harmonie, Glück, Wärme, Liebe, Häuslichkeit und Heimat. Sie setzt die Ideale und Hoffnungen auf Erneuerung der Menschheit in ihrem Leben in die Praxis um. Ihr Wesen und ihre Lebensführung werden zu einer Keimzelle des Kommenden⁴³⁵. Auch Kathrin und Andrejs Schwester Natascha werden zu solchen „Inseln“ der Hoffnung stilisiert. Mit dieser kulturell-symbolhaften Hülle wird die Frau zur Imaginationsebene für die Sehnsüchte und Hoffnungen des Mannes. Eine Vielzahl von Kreuzen und Lichteffekten und das gleichnishafte Erzählen („der Mensch muss essen“) lassen die Erzählung „Die Frau am Pranger“ wie eine marxistisch-leninistische Parabel bzw.

435 vgl. hierzu Lukacs (1967: 42).

im Sinne Barthes als „linken“ stalinistischen Mythos erscheinen. Die biblische Vision vom neuen Adam und vom neuen Himmel verschmelzen mit dem sozialistischen Bild vom neuen Menschen (Andrej) und der neuen sozialistischen Gesellschaft sowjetischer Prägung. Ähnlich wie in der vorhergehenden Prosa wird von Reimann ganz im Sinne der offiziellen Realismusvorstellung eine „wahrheitsgetreue“ und „historisch-konkrete“ künstlerische Darstellung einer einfachen Fabel praktiziert. Die von Seghers beschriebene „Furcht vor der Abweichung“ hat auch hier zu einer „Entrealisierung“ und „Entzauberung“ geführt⁴³⁶. Die Empfindungen und Erlebnisse der Figuren werden wie in der früheren Prosa Reimanns betont emotional ausgemalt und bleiben im Flächigen. Durch den häufigen Gebrauch der Kreuz- und Lichtmetaphern erhält die Sprache eine starke symbolische Aufladung. Die Symbolisierung kann auch hier als Maskierung der Sprache gelesen werden⁴³⁷. Die sprachliche Maskierung verweist auf die große Schwierigkeit, bei der ideologischen Anpassung eigene ästhetische Mittel zu finden. Die Maskierung ermöglicht aber auch, eigene Haltungen zu verdecken. Es entsteht ein Stileklektizismus, der die Erzählung in die Nähe von Trivialliteratur verweist. Dass Reimann das bewusst wird, lässt sich an den zahlreichen Veränderungen erkennen, die sie bei Neuauflagen beständig vornimmt. So ist Reimanns Klage verständlich, als sie ins Tagebuch schreibt: „Am meisten quält mich, dass nichts von meinen Gedanken zu finden ist in meinen Büchern - meine Menschen sind optimistisch und heroisch und unwahr“⁴³⁸.

436 Seghers (1970: 175-176).

437 Vgl. hierzu Peez (1990: 45).

438 Reimann (1997: 46).

3. 4. Die Erzählung „Das Geständnis“

Der unveröffentlichte Text „Zehn Jahre nach einem Tod“ bildet die Textgrundlage für die Erzählung „Das Geständnis“⁴³⁹. Es ist die erste Publikation nach fünf Jahren, die von Brigitte Reimann 1960, kurz nach der Übersiedlung nach Hoyerswerda, vom Aufbau -Verlag endlich gedruckt wird. In einem Tagebucheintrag zur Zeit der Entstehung vermerkt Reimann: „Heute habe ich mir mein Buch wieder vorgenommen. Ich finde es gut, ich kann mir nicht helfen, und ich werde es zuende schreiben, ganz gleich, wann und wie. Und es wird herauskommen, und wenn ich von einem Verlag zum anderen hausieren gehen muss. Ich brauche auch Erfolg“⁴⁴⁰. Aber der Erfolg hat einen hohen Preis. Bonner weist darauf hin, dass „Das Geständnis“ und die darauf folgenden Hörspiele „Ein Mann steht vor der Tür“ und „Sieben Scheffel Salz“, die Reimann gemeinsam mit Pitschmann verfasst, in Hinblick auf die nicht veröffentlichten Texte einen qualitativen Bruch aufzeigen, der offensichtlich durch Anpassung und Selbstzensur verursacht wird⁴⁴¹. Brigitte Reimann entdeckt diesen Mangel beim Lesen des Vorspiels zu dem Roman „Zehn Jahre nach einem Tod“ selbst: „Was schreibe ich denn heute? Es ist fürchterlich, ich habe nichts geschafft, irgendwer, irgendwas hat mich erdrosselt“⁴⁴². Auch mit der Erzählung „Das Geständnis“ findet Reimann, trotz der offensichtlichen Zugeständnisse, die sie hier macht, keine nennenswerte Anerkennung: „Ich bin abscheulich brummig: erfahre, dass gestern Preise im Wettbewerb `Zur Förderung des lit. Gegenwartsschaffens` verteilt worden sind. Den 1.Preis für Erzählungen hat die Morgner, Gattin des Schreck (Schreckens Lektor im Aufbau) für eine Geschichte, die wenigstens drei Stufen unter dem Niveau meines `Geständnisses` liegt. Für mich nicht einmal eine Anerkennung“⁴⁴³. Beide Tagebuchnotizen deuten darauf hin, dass Brigitte Reimann nach den abgelehnten Manuskripten („Wenn die Stunde ist zu sprechen“, „Das Mädchen auf der Lotosblume“ und „Zehn Jahre nach einem Tod“)⁴⁴⁴ unter starkem Erfolgsdruck steht. Das Motiv der „tabula rasa“, wie es in der Erzählung „Das Geständnis“ thematisiert wird, hat zur Entstehungszeit in Reimanns Leben eine Entsprechung. Nach der Scheidung von ihrem alkoholabhängigen Ehemann Günther Domnick will sie die Vergangenheit vergessen und verbrennen, um ein neues Leben mit Pitschmann zu beginnen: „Eben habe ich meine Tagebücher aus den Jahren 1947 bis 1953 verbrannt - wohl zwanzig Stück. (...) Ich habe

439 Vgl. hierzu Bonner (2001: 146), der die Hintergründe der Aufgabe des Textes „Zehn Jahre nach einem Tod“ an Hand der Verlagskorrespondenz rekonstruierte.

440 Reimann (1997: 117).

441 Vgl. hierzu Bonner (2001: 146).

442 Reimann (1997: 231).

443 Reimann (1997: 133).

444 Vgl. hierzu Bonner (2001: 134-148).

meine Kindheit und Jugend verbrannt, meine Erinnerungen, an die ich nicht mehr erinnert werden will. (...) Freilich ist es auch Ballast, und letztlich geschah es Daniels (Pitschmann, B.W.) wegen, dass ich endlich mit jenen Rudimenten der Vergangenheit aufräumte“⁴⁴⁵.

Karla, eine junge Textilarbeiterin, begleitet ihren Freund Martin auf dem Weg zum Staatsanwalt. Nach langem Zögern und auf Drängen seiner Freundin entschließt sich Martin, sich selbst anzuzeigen, um eine alte Schuld aus den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges zu bekennen und sich einer gerechten Strafe zu stellen. Karla ist bereit, bis zur Verbüßung der Strafe auf Martin zu warten. Vor dem Zimmer „212“ des Staatsanwaltes wartet das Paar ungeduldig. Endlich wird Martin ins Zimmer des Staatsanwaltes gebeten. Umständlich erzählt er dem Staatsanwalt seine Lebens- und Liebesgeschichte, zu der auch jene Schuldgeschichte aus den letzten Kriegstagen, die Denunziation eines Deserteurs an die Feldstreife, gehört. Karla wartet auf dem Flur und erlebt noch einmal in der Rückblende ihre Liebesgeschichte mit Martin. Der Staatsanwalt teilt Martin mit, dass er kein Verfahren gegen ihn einleiten wird. Martin wird in die Freiheit entlassen und verpflichtet, sich durch die bevorstehende Qualifizierung im Leben zu bewähren.

Auf 60 Seiten wird aus der allwissenden, auktorialen Erzählperspektive chronologisch das „Geständnis“ erzählt, das die Rahmenhandlung (T1) bildet. Das Geständnis dauert etwa vier Stunden. Hierzu gibt es gleich zu Beginn der Erzählung explizite Zeitangaben, die die „Authentizität“ der Geschichte betonen: „Am 15. Mai um drei Uhr nachmittags ...“⁴⁴⁶. Am Ende der Erzählung weist die zweite explizite Zeitangabe auf die Dauer des „Geständnisses“ hin: „Es war halb sieben durch“⁴⁴⁷. Diese konkrete Zeitangabe wird noch einmal am Ende der Erzählung durch eine metaphorische Zeitangabe unterstrichen: „... das fliederblaue, zerfließende Licht des frühen Abends ...“⁴⁴⁸. Die Erzählung enthält zwölf Kapitel. Eingefügt werden zwei Kapitel, in denen sich Karla, auf dem Flur wartend (T1), an den Beginn und Verlauf ihrer Freundschaft mit Martin rückerinnert (T2). Wie die Rahmenerzählung steht die rückerinnerte Zeit im epischen Imperfekt. Die dritte Zeitebene ist die Wartezeit (T0) vor dem Verhör im Flur vor dem Zimmer des Staatsanwaltes: „Sie saßen eine Zeitlang schweigend“⁴⁴⁹. „Warte noch ein bisschen (...) fünf Minuten, bitte“⁴⁵⁰. Die Zeit des Wartens (T0) dauert nur eine halbe Stunde: „Ich finde es nicht richtig, dass ihre Sekretärin mich `ne halbe Stunde

445 Reimann (1997: 123).

446 Reimann (GST: 128).

447 Ebenda (185).

448 Ebenda (187).

449 Ebenda (129).

450 Ebenda (128).

warten lässt⁴⁵¹. Während des Geständnisses versucht Martin wiederum die Zeit durch ausschweifendes Erzählen seiner Geschichte (T3) zu dehnen: „... und dies war ein neuer Versuch, Zeit zu gewinnen (...) und eine Chance auf zwei Minuten“⁴⁵². Für Karla wird die Wartezeit (T1) auf dem Flur unerträglich lang: „Was soll ich bloß mit dieser schrecklich langen Zeit anfangen?“⁴⁵³ Und Karla stellt fest: „... dass erst eine halbe Stunde vergangen war“⁴⁵⁴. Die Sekretärin berichtet Martin: „Ihre Freundin hat pünktlich alle Viertelstunde nach Ihnen gefragt“⁴⁵⁵. Während des Geständnisses berichtet Martin seine Lebensgeschichte (T3), die „am 30. 3. 1930“⁴⁵⁶ begann und die Geschichte seiner Schuld. Das Ereignis der Denunziation ist ein winziger Bruchteil der erzählten Zeit, „nur eine Sekunde“⁴⁵⁷. Der winzige Bruchteil Zeit steht zur gedehnten Zeit der weiteren Erzählung in großem Gegensatz. Und dennoch ist diese Sekunde für den Deserteur und für Martin schicksalhaft. Karlas subjektive Zeitrechnung beginnt erst, als sie Martin kennen lernte: „Die beste und glücklichste ihrer Erinnerungen war, die an den ersten Tag mit Martin“⁴⁵⁸. Erst als Karla von Martins Schuld hört, verliert sich ihre Zeit (T2) wieder spurlos wie zuvor: „Zwei Tage, die abgeblüht waren, ohne eine Spur zu hinterlassen“⁴⁵⁹. Die Erzählzeit der Rahmenhandlung entspricht etwa der Lesezeit der Erzählung.

Nach den chronologisch einsträngigen ersten beiden veröffentlichten Erzählungen „Kinder von Hellas“ und „Die Frau am Pranger“ experimentiert Brigitte Reimann in der Erzählung „Das Geständnis“ erstmals mit dem Erzählen auf vier verschiedenen Zeitebenen.

3. 4. 1. Porträt eines Mauerblümchen

Fokussiert wird wie in den vorhergehenden Erzählungen auf die weibliche Figur Karla. Wie in den vorhergehenden Erzählungen wird die Protagonistin aus männlicher Perspektive beschrieben. Die Beschreibung gleicht einem Entwicklungsbericht vom „weißen Küken“⁴⁶⁰ zur „aufrichtigen, klaren und sauberen“ Vorzeigearbeiterin, die dem Staatsanwalt präsentiert

451 Ebenda (131).

452 Ebenda (134).

453 Ebenda (136).

454 Ebenda (145).

455 Ebenda (172).

456 Ebenda (148).

457 Ebenda (182).

458 Ebenda (140).

459 Reimann (GST: 185).

460 Ebenda (144).

wird. Martin verändert Karla, was er sich als vorzeigbare Arbeitsleistung vor dem Staatsanwalt anrechnet. Selbst die Haarfrisur und das Gesicht werden von Martin erneuert: „Ein neues Gesicht. Ich hab einen Blick dafür, wissen Sie“⁴⁶¹. Martin berichtet dem Staatsanwalt, dass Karla „noch sehr kindlich“⁴⁶² ist. Dadurch ist sie besonders gut formbar. Er berichtet, dass sie „ganz klein und unansehnlich und verkorkst“ war⁴⁶³. Erst unter Martins Einfluss entwickelt sich die „unansehnliche“ Karla zu einem neuen Menschen. Und er berichtet stolz, wie er ihren „schüchternen und zähen Widerstand“ zu brechen verstand⁴⁶⁴. Von Mann zu Mann wird der Erziehungsbericht fortgesetzt. Das Ergebnis wird präsentiert. Karla ist nun „klar und sauber“⁴⁶⁵. Das Entwicklungskonzept mit der „Überrumpelungstaktik“⁴⁶⁶ zur „neuen, sauberen“ Arbeiterfrau gelingt wie ein Waschprogramm. Anders als in der Erzählung „Kinder von Hellas“ und „Die Frau am Pranger“ steht Karla nur indirekt („hinter der Tür“) in einer Dreiecksbeziehung zu Martin und dem Staatsanwalt.

Kontrastierend werden zwei sehr unterschiedliche Generationsbeziehungen gegenübergestellt. Das Mutter-Tochter-Verhältnis zwischen Karla und ihrer verwitweten Mutter, die aus kleinbürgerlichem Milieu stammt, wird als missglückte Generationenbeziehung gestaltet. Karlas Mutter hat häufig unglückliche Liebeserlebnisse, wodurch sie schließlich „außer ihren Ersparnissen ihren bescheidenen Rest an Illusionen“⁴⁶⁷ verliert. Diese missglückte Beziehung hat auf die Entwicklung der Tochter einen negativen Einfluss: „Ihre Abneigung gegen die Mutter schlug oft in Hass um, selten in Mitleid. Sie protestierte auf ihre Art: Sie zog sich immer mehr in sich selbst zurück, sie wurde zaghafter und schüchterner, und mit siebzehn Jahren verabscheute sie alles, was andere Mädchen in diesem Alter anzieht. Sie konnte nicht tanzen, sie schminkte sich nicht, und vor jungen Männern empfand sie ein Grauen“⁴⁶⁸. Martins Verhältnis zu seiner Mutter, einer Arbeiterfrau, wird als geglückte Generationenbeziehung gegenübergestellt. Durch sie kann sich Martin zum klassenbewussten und verantwortungsvollen Arbeiter entwickeln. Er erzählt stolz: „Ich wohne mit meiner Mutter zusammen, (...) Ich hab den schönsten Teppich gekauft“⁴⁶⁹. Durch den Sohn wird das Leben der alleinstehenden Mutter ökonomisch untermauert. Der Krieg hat viele vaterlose Familien

461 Ebenda (142).

462 Ebenda (166).

463 Ebenda (167).

464 Ebenda (144).

465 Ebenda (169).

466 Reimann (GST: 144).

467 Ebenda (137).

468 Ebenda (137-138).

469 Ebenda (159-160).

hinterlassen. Es wird aufgezeigt, dass diese Matriarchate nicht grundsätzlich scheitern müssen. Dass das „Frauenprojekt“ scheitert, verweist darauf, dass das matriarchalische System nur in der patriarchalischen Ordnung überleben kann und das Schicksal der Mütter und Töchter von den Männern und Söhnen der Gesellschaft abhängig ist. So wird in der männerarmen Gesellschaft der Sohn Martin zum Übervater für seine Freundin und Mutter. Auch der Staatsanwalt erhält als Repräsentant der Staatspartei (die Summe der Überväter) überdimensionale Wichtigkeit für das Schicksal der weiblichen Figuren⁴⁷⁰. Erst als das „Erziehungsprojekt“ abgeschlossen ist, kann der Übervater Martin zur eigenen moralischen Läuterung ansetzen. „Das Geständnis“ bleibt Aufgabe der Männer. Karla erlebt das Geständnis „hinter der Tür“. Das „Hinter-der-Tür-Motiv“ ist als eine immer wiederkehrende Metapher für weibliche Ausgrenzung in Reimanns Prosa häufig anzutreffen. Auch Helena bleibt in der Erzählung „Kinder von Hellas“ in ihrem Elternhaus von den Gesprächen der Männer hinter der Tür ausgesperrt. Die entscheidende Wende der Erzählung „Die Geschwister“ wird sich ebenfalls hinter der Tür ohne die Protagonistin Elisabeth im Nebenzimmer vollziehen. In dem mit dem Ehemann Sigfried Pitschmann gemeinsam geschaffenen Hörspiel „Ein Mann steht vor der Tür“ steht die weibliche Protagonistin „vor der Tür“. Mit dem „Hinter-der-Tür“-Motiv greift Reimann den Titel des Nachkriegsdramas von Wolfgang Borchert „Draußen vor der Tür“ auf, bei dem der verwundete Kriegsheimkehrer Beckmann seinen Platz an der Seite seiner Frau bereits besetzt vorfindet. So bleibt er in der deutschen Nachkriegsgesellschaft „draußen vor der Tür“ wie die Frauen in Reimanns frühen Erzählungen.

3. 4. 2. Die Zeit hinter der Tür

In der Erzählung „Das Geständnis“ arbeitet Brigitte Reimann erstmals mit der Montagetechnik. Das „Hinter-der-Tür-Motiv“ wird hier metaphorisch eingesetzt. Die Tür trennt die Zeitebenen und die Geschlechter voneinander. Hinter der Tür des Staatsanwaltes scheiden sich die vier Zeiten (T0, T1, T2, T3) voneinander. Anders als in der vorhergehenden Prosa werden Farben ungewöhnlich sparsam verwendet. So ist eine Schwarz-Weiß-Optik zu beobachten, die für Reimann ungewöhnlich ist. Die korrekte und unpersönliche Sekretärin des

⁴⁷⁰ Vgl. hierzu auch Helwerth (2000: 32).

Staatsanwaltes trägt eine „weiße Bluse“⁴⁷¹, die sich von dem „schwarzen Bürstenkopf“⁴⁷² des schuldbeladenen Martin im „kalkigen Flur“⁴⁷³ deutlich abhebt. Bemerkenswert ist es, dass in der Erzählung „Das Geständnis“ die Farbe Blau als einzige Farbe relativ häufig vorkommt: So wird der Himmel mit einem „verwaschenen Hellblau“⁴⁷⁴ und „bläuliche(n) Nachmittagsschatten“⁴⁷⁵ beschrieben, später verfärbte sich der Himmel „sattblau“⁴⁷⁶. So trägt Karla zum ersten Tanz mit Martin ein Kleid aus „blaue(n)r Kunstseide“⁴⁷⁷. Das „blassblaue (n)“⁴⁷⁸ Kleid trägt Karla ein zweites Mal. Die Blaue Blume, hier als die Farbe des „Mauerblümchen(s)“⁴⁷⁹, ist seit der Romantik Symbol der Natursehnsucht, die auf den Einklang von Idee und Wirklichkeit zielt. In der Erzählung „Das Geständnis“ geht es um Einklang mit der „neuen Ordnung“, was immer wieder thematisiert wird. Um Einklang könnte es auch Reimann mit der Erzählung „Das Geständnis“ gehen, hier allerdings um den unbedingten Einklang zwischen der Autorin und der „neuen Ordnung“ der DDR-Gesellschaft, um den sie zur Schreibzeit sehr ringt, nachdem verschiedene Manuskripte vor dem „Geständnis“ abgelehnt wurden und sie durch die abgewendete SSD-Verpflichtung in Sorge sein muss, das Wohlwollen der Staatsmacht verspielt zu haben. Die Romantik wird in dieser „Erbe-Aneignung“ unter dem Wert angeeignet und um alles Transzendente beschnitten. Ein Blau, das in Einklang mit einer so „handgreiflichen“ Wirklichkeit gebracht wird, ist kein romantisches Blau, sondern erinnert an „Das wirkliche Blau“ der Anna Seghers⁴⁸⁰.

3. 4. 3. Utopie der neuen Ordnung

In der Erzählung sind keinerlei utopische Konzeptionen im Sinne der Hoffungsphilosophie Blochs aufzufinden. Im Sinne Karl Mannheims wird in der Erzählung die Manifestierung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse propagiert. Das bereits Gewordene wird untermauert – Ideologie produziert. Der Staatsanwalt ist Vertreter der marxistischen Staatsideologie und Partei und richtet Martin moralisch und juristisch. Martin ist bemüht, seine Lebenskonzepte in

471 Reimann (GST: 129).

472 Ebenda (133).

473 Ebenda (136).

474 Ebenda (130).

475 Ebenda (135).

476 Ebenda (135).

477 Ebenda (136).

478 Ebenda (140).

479 Ebenda (167).

480 Seghers „Geschichten aus Mexiko“ (1972: 64-149).

Übereinstimmung mit der Staatsideologie zu bringen, und breitet bereitwillig auch seine private Lebensgeschichte vor dem Staatsanwalt aus. Die Trennung zwischen gesellschaftlichem Anspruch und privatem Anspruch wird aufgehoben. Die Klassenzugehörigkeit wird als wichtiger Beweis der ideologischen Integrität bestätigt: „Ich bin Arbeiterjunge, und ich hatte von Anfang an diese Tatsache, dass ein Werk jetzt dem Volke gehörte, gleichmütig hingenommen, wie ein Mensch, der einen alten Rechtsanspruch darauf hat. Erst als ich an unserer Halle mitbaute, begriff ich, dass wir neue Rechte hatten, auch neue Pflichten“⁴⁸¹. Als Arbeitersohn ist Martin Mitglied der „richtigen“ Klasse. Im vorausseilenden Gehorsam nennt er eloquent alle ideologischen Vorzüge. Seinen Einfluss auf Karlas Entwicklung weiß er als Pluspunkt für seine Schuld in der Vergangenheit einzusetzen: „Wir wollen mehr wissen, und wir wollen mitreden können“⁴⁸², erklärt Martin dem Staatsanwalt. Es werden keine in die Zukunft greifenden Utopien thematisiert. Martin behauptet von sich selbst, dass er ein „ordentlicher Mensch“ sei⁴⁸³. Immer wieder wird die gegenwärtige Ordnung benannt, die an Tommasio Campanellas metaphysisch konstruierten Ordnungsstaat „Civitas Solis“ (1602) erinnert: „Bis hierher war ich also gekommen mit meinem schönen Ordnungssinn: Ich hatte Karlas Leben in Ordnung gebracht, und ich würde morgen und übermorgen und in fünfzig Jahren noch an anderer Leute Leben herummodellieren und geraderücken und versuchen, Ordnung zu schaffen, aber ich war nicht imstande, in meinem eigenen Leben Ordnung zu schaffen“⁴⁸⁴. Auch der Staatsanwalt verweist in seinem Urteilsspruch auf Ordnung: „Als Staatsbürger der Deutschen Demokratischen Republik haben Sie sich nicht nur loyal verhalten, sondern aktiv beim Aufbau unserer neuen Ordnung mitgeholfen“⁴⁸⁵. Nur ein kleiner Gesellschaftsausschnitt entlang der Lebenslinien Karlas und Martins fokussieren die alte und die neue Ordnung. Karla und Martin versuchen, sich der neuen Ordnung anzupassen.

Der Arbeitersohn Martin wird als neuer Held vorgeführt, der noch durch die faschistische Vergangenheit belastet ist. Der neue Mensch als eine Utopie der Bibel ist die alte Hoffnung auf die Erneuerung des Menschen nach dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies. Erst das Sündenbekenntnis ermöglicht in der christlichen Tradition die Absolution. Grunenberg verweist darauf, dass die SED ihren Machtanspruch in der neuen DDR-Ordnung durch die antifaschistische Tradition aus der NS-Zeit legitimiert, aus der sie sich den

481 Reimann (GST: 154).

482 Ebenda (166).

483 Ebenda (154).

484 Reimann (GST: 170).

485 Ebenda (185).

kommunistischen Opfern gleichsetzt und in ihrem Sinne Recht spricht. Die in den Erzählungen Brigitte Reimanns der 50er Jahre auftretenden Ersatzvaterfiguren ähneln einander. Immer vertreten sie die sozialistische Ideologie: der Partisanenführer Tadschidis, der Kriegsgefangene Andrej, der Staatsanwalt. Die Rolle der Partei-Überväter zu sich beschreibt Reimann auch in einem Brief an den Freund Henselmann. Wie in Reimanns Briefen und Tagebucheintragungen der 50er Jahre ist es auffällig, dass das kollektive Wir immer dann eingesetzt wird, wenn allgemeine ideologische Standpunkte vertreten und verteidigt werden, die Reimann in den 50er Jahren noch ernsthaft zu verinnerlichen sucht. Von den kritischen Tönen des Tagebuchs ist in den frühen Erzählungen nichts zu finden. Durch die Inhaftierung ihres ersten Ehemannes hat Reimann zur Schreibzeit die ersten privaten Erfahrungen mit der DDR-Justiz und dem SSD gemacht. Zu dieser Zeit hat sie die erste tiefe Verunsicherung erfahren. Auffällig ist, dass das Beziehungsdreieck, in dem sich die weiblichen Figuren in Reimanns Prosa befinden, in der Erzählung „Das Geständnis“ nicht durchkonstruiert ist. Zu dem Partei-Übervater gibt es hier nur ein indirektes Verhältnis „hinter der Tür“. So fällt das Liebesverhältnis zum Partei-Übervater diesmal aus.

3. 4. 5. Resumee

In der Einleitung wird bereits die „Raumkonstruktion“ vorgestellt, die die Innenräume der Prosa Reimanns „konstruiert“. Die Koordinaten dieses Raumes bilden die ebenfalls beschriebenen vier sehr unterschiedlichen Themenkreise, die mit Hilfe eines „Close Reading“ des Textes einer genaueren Untersuchung unterzogen werden: das Utopische, die Frau, die Geschlechterbeziehung und die Farbmotivik. Auch in der Erzählung „Das Geständnis“ lassen sie sich mit sehr unterschiedlicher Bedeutung wiederfinden.

Fokussiert wird wieder auf die weibliche Figur Karla, die einen vorzeigbaren Entwicklungsprozess unter dem Einfluss des Mannes vollzieht. Beschrieben wird die weibliche Figur aus dem Männerblick wie in den vorhergehenden Erzählungen. Auch das Bild Karlas wird mit stereotypen Weiblichkeitssymbolen gezeichnet. Sowohl die männlichen als auch die weiblichen Figuren werden als kohärente Personen gestaltet. Dem Einfluss der unfähigen Mutter entronnen, befindet sich Karla im Dreieck zwischen dem überväterlichen Freund Martin und dem Staatsanwalt-Übervater, wobei das Dreieck hier als einzige Ausnahme in der Prosa Reimanns keine zweifache erotische Beziehungskonstellation aufweist, sondern nur die Machtverhältnisse abbildet. Nur in der Erzählung „Das Geständnis“

wird die weibliche Figur mit so großer Intensität bis zur Unkenntlichkeit und zum „Gesichtsverlust“ vom Übervater-Freund umerzogen. Am Ende der Erzählung hat Karla Martins Ideologie übernommen und wird nun „männergleich“ in den Läuterungsprozess des Freundes eingebaut. Moralisch ist sie Martin „über den Kopf gewachsen“, da sie durch keine Kriegsschuld belastet ist. Dieser Vorsprung wird durch das Geständnis von Martin wieder aufgeholt. Das hier vorgeführte Frauenbild steht im großen Gegensatz zu dem Frauenbild, das Reimann zur gleichen Zeit in dem vom Aufbau-Verlag abgelehnten Romanfragment „Joe und das Mädchen auf der Lotosblume“ entwirft. Im Gegensatz zu der vom Arbeiter Martin bis zur Unkenntlichkeit deformierten Karla steht im Zentrum des Romanfragmentes die sehr selbstbewusste junge Malerin Maria, die einen überlegen ironischen Diskurs mit der beherrschenden männlichen Übervaterfigur Joe-Walter Z. zu führen versteht.

Nur ein kleiner Gesellschaftsausschnitt entlang der Lebenslinien Karlas und Martins fokussieren die alte und die neue Ordnung. Utopische Konzeptionen werden von den Figuren nicht entwickelt. Stattdessen gibt es eine unumstößliche staatliche Ordnung, die immer wieder thematisiert wird. Karla und Martin versuchen sich der neuen Ordnung anzupassen, die wenig konkrete Gestaltungsmerkmale aufweist, sondern nur die patriarchal-paternalistischen Machtverhältnisse abbildet.

Als einzige Farbe wird das Blau immer wieder im Zusammenhang mit Karla erwähnt. Die Blaue Blume der Romantik ist hier die Farbe des „Mauerblümchen(s)“⁴⁸⁶ Karla. Um die Blaue Blume der Romantik handelt es sich hier nicht. Die blaue Blume ist eher eine „rote“ Blume. Die Gestaltung des Frauenbildes verweist auf den männlichen Blick Anna Seghers`. Obwohl Reimann mit der Zeitgestaltung eine komplizierte Montagetechnik praktiziert, bleibt die Beschreibung der Erlebnisse und Empfindungen der Figuren noch „ausgemalt“ und der ersten, anschaulichen, unmittelbaren Wirklichkeit verpflichtet. Reimann demonstriert hier im Sinne des offiziellen Realismusverständnisses eine „wahrheitsgetreue und historisch konkrete“ Darstellung einer einfachen Fabel. Auch hier hat die „Furcht vor der Abweichung“ und der unbedingte Wunsch nach Erfolg ganz offensichtlich einer „Entzauberung“ und „Entrealisierung“ zugearbeitet. Auf der zweiten Tolstoischen Stufe wird ohnehin Bewusstes bewusst gemacht.⁴⁸⁷

486 Reimann (GST: 167).

487 Seghers (1970; 175-176).

3. 5. Die Erzählung „Ankunft im Alltag“

Unmittelbar nach dem Umzug Brigitte Reimanns mit Pitschmann nach Hoyerswerda beginnt sie den Roman „Ankunft im Alltag“ zu schreiben, der zunächst „Die Abiturienten“ heißt: „... mein Mädchenbuch ist nur eine Fleiß- und Geldarbeit“⁴⁸⁸, schreibt Reimann in ihr Tagebuch. „Dass sie jetzt den Roman schreibt, dessen Titel bald zu einem offiziellen Fahnenwort des `Bitterfelder Weges` aufrückte, ist keine Folge ihrer Basiserfahrung. Denn sie beginnt die Erzählung noch vor ihren ersten Produktionserfahrungen im Kombinat `Schwarze Pumpe`, (...) eine pädagogische Erzählung (...), die Produktionserfahrungen durchschimmern lässt“⁴⁸⁹, bemerkt Langermann.

Es ist die Geschichte dreier Abiturienten aus sehr verschiedenen Elternhäusern, die vor dem Studium für ein Jahr ein Produktionspraktikum im Kombinat „Schwarze Pumpe“ absolvieren. Bereits auf dem Bahnhof von Hoyerswerda trifft das Mädchen Recha auf Curt und Nikolaus. Die Schwierigkeiten und ihre Bewältigung, die die drei Praktikanten unter den ungewohnten Lebens- und Arbeitsbedingungen erfahren, werden als Folge der unterschiedlichen Herkunft beschrieben. Sie bestimmen das Handlungsgeschehen. Der hölzerne, wortkarge und brave Nikolaus will später einmal Maler werden. Als Arbeitersohn entsprechen seine Erwartungen am ehesten der Realität des Kombinatalltags. Kritiklos passt er sich den neuen Forderungen an. Die neuen Eindrücke versucht er ganz im Sinne der zweiten Bitterfelder Konferenz künstlerisch umzusetzen⁴⁹⁰. Kunst und Arbeitswelt will er miteinander verbinden und malt viele Arbeiter seiner Rohrlegerbrigade. Der brillierende und eloquente Curt ist Sohn eines Betriebsdirektors und Privilegien gewöhnt. Seine Brillanz wird von den Rohrlegern wenig gewürdigt. Er verweigert sich der kollektiven Erziehung der Brigade. Weder von den Brigademitgliedern noch von Recha erfährt er die erhoffte Anerkennung. Recha ist Halbjüdin und Halbweise. Sowohl in ihrer Liebe zwischen Curt und Nikolaus, als auch im Arbeitsalltag schwankt sie zunächst zwischen Anpassung und Verweigerung. Schließlich gelingt Recha die „Ankunft“ im Arbeitsalltag des Kombinates und die endgültige Entscheidung für Nikolaus. Um sich und den Brigademitgliedern sein Können zu beweisen, arbeitet Curt in einer Mittagspause ohne Auftrag weiter und zerstört aus Unkenntnis einen teuren Motor. Er flieht. Nach einigen Kilometern Bahnfahrt entschließt er sich zur Rückkehr ins Kombinat.

488 Reimann (1997: 134).

489 Krenzlin (1998: 129).

490 Vgl. hierzu Walter Ulbrichts Rede auf der zweiten Bitterfelder Konferenz (1964: 8-9): „... dass wir heute eine neue Generation von Schriftstellern, bildenden Künstlern, Komponisten, Film - und Theaterschaffenden haben, deren Leben und deren Arbeit fest mit dem schweren und schönen Kampf unseres Volkes und unserer Partei um die Vollendung des sozialistischen Aufbaus verbunden sind.“

Die erzählte Zeit beträgt zwei Monate. Die Erzählzeit 258 Seiten. Es wird aus auktorialer Perspektive im epischen Imperfekt erzählt. Nur an einigen Stellen werden in Klammern gedankliche Einschübe aus personaler Perspektive in der dritten Person eingefügt. Die Erzählung ist in zwölf Kapitel gegliedert, die häufig mit expliziten Zeitangaben beginnen: „Die drei waren am Abend mit demselben Zug gekommen“⁴⁹¹. In die Erzählung der drei verschiedenen Ankunftsarten (T1) werden die drei verschiedenen Biographien rückblickend eingebunden, die eine zweite Zeitebene (T2) im Imperfekt eröffnen. Der zweite Kapitelanfang benennt die Jahreszeit: „Der Himmel war blassblau und noch ein müder Herbsthimmel“⁴⁹². Das dritte Kapitel beginnt mit einer impliziten Zeitangabe: „An diesem ersten Tag ...“⁴⁹³. „Zum zweiten Mal in dieser Woche kamen Curt und Recha verspätet zur Arbeit“⁴⁹⁴. So beginnt das vierte Kapitel. Nach der minutiösen Darstellung der ersten Arbeitstage setzt im fünften Kapitel mit einer genauen Zeitangabe eine Zeitraffung ein: „Vor ein paar Tagen war Nikolaus ins Wohnlager gezogen“⁴⁹⁵. Das siebente Kapitel beginnt wieder mit einer Zeitangabe: „Am späten Vormittag...“⁴⁹⁶. Erst mit dem achten Kapitel beginnt der zweite Monat: „Anfang Oktober gab es kalte Tage mit Regen und scharfem Wind“⁴⁹⁷. Die Nachtschicht ist der Zeitpunkt der entscheidenden Bewährung der drei Abiturienten. Die Beschreibung erfolgt wieder in deutlicher Zeitdehnung wie der erste Arbeitstag, um die Wichtigkeit dieses Ereignisses hervorzuheben. Das neunte Kapitel beginnt mit einer genauen numerischen Zeitangabe: „Nikolaus war kurz vor zehn mit dem Fahrrad gekommen“⁴⁹⁸. Mehrere Stundenangaben folgen: „Zwischen zwei und drei Uhr“⁴⁹⁹. Noch ist der zweite Monat nicht ganz vergangen, als das zehnte Kapitel mit einer Zeitangabe beginnt: „An einem Tag Mitte Oktober ...“⁵⁰⁰. Das elfte Kapitel beginnt wieder mit einer Zeitangabe: „Eine halbe Stunde vor Feierabend ...“⁵⁰¹. Das zwölfte Kapitel ist das Kapitel der Entscheidung für Curt: „Der D-Zug nach D. fuhr in eineinhalb Stunden“⁵⁰². Die Erzählung endet mit der Feststellung: „Er (Curt, B. W.) hatte noch zwei Stunden Zeit, darüber nachzudenken“⁵⁰³.

491 Reimann (AA: 5).

492 Ebenda (34).

493 Ebenda (58).

494 Ebenda (83).

495 Ebenda (103).

496 Ebenda (127).

497 Ebenda (181).

498 Ebenda (198).

499 Ebenda (206).

500 Ebenda (214).

501 Ebenda (238).

502 Ebenda (254).

503 Ebenda (263).

Wie in den früheren Erzählungen, „Kinder von Hellas“ und „Die Frau am Pranger“ wird in der Erzählung „Ankunft im Alltag“ chronologisch einsträngig aus der allwissenden auktorialen Perspektive erzählt. Die häufigen expliziten Zeitangaben verleihen der Erzählung Authentizität und geben ihr die Strenge des geplanten arbeiterlichen Alltags, hinter dem Stechuhr und Planerfüllung wachen. Die minutiöse Zeitgestaltung versinnbildlicht auch den neuen Lebensrhythmus des Produktionsalltags im Kombinat „Schwarze Pumpe“ in Hoyerswerda, den die Autorin nun miterlebt.

3. 5. 1. Das Mahagonimädchen

Obwohl in der Erzählung von drei Abiturienten berichtet wird, wird auf die „Ankunft“ der weiblichen Figur Recha und deren Entwicklung von der Schülerin zur Produktionsarbeiterin fokussiert. Wieder befindet sich die Protagonistin in einer Dreieckskonstellation und Entscheidungssituation zwischen zwei sehr unterschiedlichen männlichen Partnern. Trotz des Hauptanliegens, die Ankunft in der sozialistischen Arbeitswelt zu schildern, wird auch der äußeren Erscheinung des Mädchens im nüchternen Betriebsalltag viel Aufmerksamkeit geschenkt. Das Äußere Rechas wird wie in den vorhergehenden Erzählungen aus der Perspektive der miteinander rivalisierenden Männer beschrieben. Der malende Nikolaus stellt begeistert fest: „Was für Augen! Und Ihr Haar: unter der Laterne schimmerte es wie Mahagoni“⁵⁰⁴. Der verliebte Curt sagt: „Deine Augen, (...) deine schönen ägyptischen Augen. (...) sie sind fast schwarz, und das Weiße ist bläulich wie Perlmutter in manchen Muscheln“⁵⁰⁵. Der liebeserfahrene Curt stellt fest: „Die Fesseln sind etwas zu schmal, (...) überhaupt zu mager. Eine Taille, die ich mit zwei Händen umfassen kann, kleine Brust, Löcher überm Schlüsselbein, aber das wächst sich noch aus“⁵⁰⁶. Recha ist nach dem Tod ihrer jüdischen Mutter in einem nationalsozialistischen Kinderheim aufgewachsen. Obwohl Recha zum Zeitpunkt der Trennung von der Mutter noch sehr klein gewesen sein muss, identifiziert sie sich mit ihrer jüdischen Herkunft, die sie immer beiläufig erzählt. Dadurch erhält Rechas Persönlichkeit etwas geheimnisvoll Fremdes. Die Fremdheit verstärkt die Aufmerksamkeit der männlichen Blicke. Als Halbwaise sind Ankunft und Heimatsuche für Recha dringlicher und wichtiger als für Curt und Nikolaus, die noch Elternhäuser haben. Dass Recha Halbwaise

504 Reimann (AA: 21).

505 Ebenda (160).

506 Ebenda (35).

ist, macht sie in den Augen der Männer besonders schutzbedürftig, wie Kathrin und Karla in den früheren Erzählungen. So stellt Nikolaus fest: „Sie sieht aus, als ob sie einen brauchen könnte, der ein bisschen auf sie achtgibt“⁵⁰⁷. Dass Recha eine Klasse übersprang und jünger als die beiden Männern ist, steigert ihre Schutzbedürftigkeit. Die beiden umwerbenden Männer bezeichnen auch die beiden Seiten Rechas: „Recha war trotz ihrer gelegentlichen Anfälle von Furchtsamkeit und krampfhafter Schüchternheit von hitzigem Temperament ...“⁵⁰⁸. Die hitzige Seite des Temperaments spricht den aufsässigen Curt an: „ (...) ihr Gesicht, ein mageres, bräunliches, plötzlich verwildertes Gesicht (...) und in diesem Augenblick verliebte er sich in sie“⁵⁰⁹. Diese nicht mehr ganz kohärente Figurenbildung der Protagonistin ist im Vergleich zu den vorhergehenden (veröffentlichten) Erzählungen neu und erinnert an Eva in der Erzählung „Die Denunziantin“. Durch die Kleidung fällt Recha aus dem Rahmen des Kombinatalltags der blauen Arbeitsmonturen und verweist, gegen den Titel, auf das „Nichtangekommensein“ der weiblichen Figur: „Recha im kniekurzen Sommerkleid, das Haar zu einem dicken schwarzen Zopf geflochten, der über die rechte Schulter nach vorn fiel und sich frech und kindlich über die Brust schlängelte“⁵¹⁰. Der männlich betonte Arbeitsalltag kontrastiert Rechas mädchenhafte Erscheinung. Dadurch erscheint sie aber auch besonders begehrenswert. Augustin stellt fest: „dass er Recha immer wieder anschauen muss, da sie ihn an seine erste Liebe erinnert: „Das schwarze Haar, diese Augen ...“⁵¹¹. Nikolaus möchte Recha malen und beschreibt ihr Gesicht: „... an den Schläfen kastanienrot schimmerndes Haar und die breiten, flachen Brauenbögen über dem schmalen Nasenrücken“⁵¹². Nur beiläufig wird erwähnt, dass Recha „freche kleine Geschichten und Geschichtchen und seltsam phantastische bunte Märchen“⁵¹³ ins Tagebuch einschreibt. Kontrastierend zu Recha wird, ähnlich wie Heinrichs Schwester Frieda in der „Frau am Pranger“, die Arbeiterin Lisa beschrieben, die im gleichen Zimmer mit Recha wohnt und „stämmig und breitschultrig“ ist⁵¹⁴. Recha erzählt Curt, dass sie Architektin werden möchte, und sie schwärmt wie Franziska Linkerhand: „Stell dir vor, du entwirfst eine ganze Stadt mit hundert Parks, mit Plastiken auf jedem Rasen und Häuser (...) Träume aus Beton und Glas (...) und in jeder Wohnung Sonne und Himmel“⁵¹⁵. Curt findet Rechas Pläne „altruistisch“

507 Reimann (AA: 22).

508 Ebenda (14).

509 Ebenda (48).

510 Ebenda (34).

511 Ebenda (54).

512 Ebenda (115).

513 Ebenda (145).

514 Ebenda (146).

515 Ebenda (161).

und vermutet, dass sie als Kind sicher Missionar werden wollte⁵¹⁶ und als Engel „das Licht der sozialistischen Ethik“⁵¹⁷ zu verbreiten suche. Auch Recha wird auf humanistische und sozialistische Werte „geerdet“ wie die weiblichen Figuren der früheren Erzählungen Karla, Kathrin und Helena. Im Gegensatz zu den früheren Erzählungen werden Rechas hoffnungsvolle Zukunftspläne kritisch ironisch betrachtet. Wie in der frühen Prosa Reimanns beurteilen und beschreiben männliche Figuren die Protagonistin: „Ein schwankendes Rohr im Wind. (...) noch kein Charakter. (...) Kann sein, sie wird mal eine Frau von Format. Kann sein, sie wird so ein Dings“⁵¹⁸.

Im Gegensatz zu der Erzählung „Das Geständnis“ werden in der Erzählung „Ankunft im Alltag“ trotz des alltäglichen Themas mehr Farben verwendet. Dieses erscheint schon insofern als notwendig, da Nikolaus den „Alltag“ mit den Augen eines zukünftigen Malers sieht. Die neue Umgebung wird zunächst „grau und schäbig“⁵¹⁹ beschrieben. „Wir müssen irgendwas Buntes reinbringen“⁵²⁰, entscheidet Recha. Für Nikolaus haben Rechas schwarze Haare einen „Mahagoniton“⁵²¹. Mit hochhackigen „roten Sandalen“⁵²² stapft Recha durch den Heidesand und trägt bei der Arbeit ein „rotes“⁵²³ Kopftuch. Das Internat, in dem Recha vorher wohnte, war eine „rote Burg“. Mit Curt fährt Recha im „tomatenroten“ Wartburg und trägt eine Kette mit „purpurroten Bastkugelchen“⁵²⁴. Sie sitzt mit Curt im „rotstichigen“ Licht der Bar und trägt ein „rotes Kleid“⁵²⁵ und „korallenrote Klipps“⁵²⁶ am Ohr.

Neben dem auffallend häufigen Gebrauch von Rot werden nur annähernd häufig die „blauen“⁵²⁷ Arbeitsanzüge, der „blassblaue“⁵²⁸ Himmel und die „blauen Linien“⁵²⁹ der Handschrift in Rechas Tagebuch als schwacher Kontrast hinzugefügt.

Das Rot, das so deutlich aus dem Arbeitsalltag der blauen Monturen herausfällt und im Zusammenhang mit Recha verwendet wird, könnte auch auf die Fremdheit und das Nichtankommen im „homogenen“ Berufs- und DDR-Alltag hindeuten wie der fremdartige Mahagoniton in Rechas Haar. So könnten die Farben auf der semiotischen Ebene etwas

516 Reimann (AA: 161).

517 Ebenda (159).

518 Ebenda (105).

519 Ebenda (5).

520 Ebenda (15).

521 Ebenda (21).

522 Ebenda (38).

523 Ebenda (261).

524 Ebenda (154).

525 Ebenda (191).

526 Ebenda (97).

527 Ebenda (56).

528 Ebenda (34).

529 Ebenda (145).

anderes sagen als der Text „predigt“. Da die Farbe Rot eine starke Signalwirkung besitzt, erhält Recha mit dem äußeren „roten Schein“ mehr Beachtung als mit den blauen Linien ihrer Handschrift im Tagebuch und ihrer Arbeit. Nur einmal wird das Schreiben Rechas im Gespräch mit Curt erwähnt. Anerkennung durch das Schreiben und ihre Arbeit kann sie nicht wie Nikolaus erlangen. Auch im Produktionsprozess des Kombinates wird sie nur für unwichtige Arbeiten herangezogen. Bis zum Ende der Erzählung befindet sich Recha in einem Beziehungsdreieck und gehört keinem Mann. Im Gegensatz zu der frühen Prosa Reimanns wird in der Erzählung „Ankunft im Alltag“ die christliche Metaphorik durch die auffallend häufig verwendete rote Farbe verdrängt. Auf der Ebene der Zeichen könnte das die endgültige Ankunft in der marxistisch-leninistischen Ideologie anzeigen.

3. 5. 2. Utopie von der „sozialen Homogenität“

Der Endpunkt der „Hoffnung“ ist für den Marxisten Ernst Bloch der befreite, nicht entfremdete Mensch, der erst im freiheitlichen Reich der klassenlosen Gesellschaft bei sich selbst ankommt. Diese Utopie wird zum ersten Schritt im Prozess menschlicher Selbstverwirklichung, das „Prinzip Hoffnung“ zum Kern des Humanen. Dieses Ideal soll in der DDR mit dem Leitbild der „allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit“ gefasst werden. Diese Entwicklung allerdings soll nun keineswegs im Sinne Ernst Blochs dem freiheitlichen Selbstlauf überlassen werden. Schon seit den fünfziger Jahren gibt es in der DDR Bestrebungen, die eine neue soziale Ordnung innerhalb der Industriegesellschaft der DDR „betreiben“. Die Destrukturierung der traditionellen Vergesellschaftung und die damit verbundene Kontingenzerfahrungen und Steuerungsprobleme sollen somit produktiv für die Verwirklichung einer diktatorischen Gesellschaftskonstruktion nutzbar gemacht werden. Über die politische Disziplinierung sozialer und kultureller Interessengruppen soll der Mensch im Sozialismus ein höheres anthropologisches Stadium erreichen und somit ein neuer Mensch „geschaffen“ werden, und das gerade dadurch, dass die Arbeitssphäre und darüber hinaus die moralische Sphäre des arbeitenden Menschen zum Gegenstand gezielter Modellierung werden⁵³⁰.

Durch die unterschiedliche soziale Herkunft der Abiturienten sind die „gezielten Modellierungen“ von sehr unterschiedlichem Erfolg gekrönt. Ihre Vorstellungen und

530 Mühlberg (2000: 38) schreibt dazu: „Dies ist eine Vorstellung, die im 19. Jahrhundert entstand, als man im „Industriemenschen“ ein Modell für den ‘neuen Menschen’ hinsichtlich seiner besseren Entwicklungsmöglichkeiten (Bildung, Erziehung usw.) gesehen hatte.“

Erwartungen an die neue Heimat werden sehr differenziert dargestellt. Die utopischen Konzeptionen im Roman „Ankunft im Alltag“ sind die Visionen der jungen Generation, die in Abhängigkeit von ihrer Herkunft sehr verschieden ausfallen. Sie werden kontrastierend den ideologischen Überzeugungen der Vätergeneration gegenübergestellt. Die Väter verteidigen das Bestehende und erwarten die kritiklose Übernahme ihrer Ideologie, was Nikolaus` Vater ausspricht: „Als ich so alt war wie du, hätte ich sonst was drum gegeben, wenn man mir solch eine Chance geboten hätte wie euch heutzutage“⁵³¹. Nikolaus` Vater, der als vorbildlicher Arbeiter beschrieben wird, vertritt die ideologische Überzeugung der Staatspartei, die die eigene Kriegsvergangenheit immer wieder thematisiert. Die Haltung des Vaters repräsentiert den Anspruch der Partei (Summe der Übeväter) an die Jugend in den 50er und 60er Jahren, die „eine spezifische Eigenständigkeit der Jugendphase von der inhaltlichen Bestimmung her ablehnt“ und von einer „sozialen Homogenität innerhalb der Jugend und zwischen der Jugend- und der Erwachsenengeneration“⁵³² ausgeht. Diese Erwartungen erfüllen Nikolaus und die Jugendbrigade des Meister Hamann problemlos. Die „gezielte Modellierung“ der Persönlichkeit innerhalb der Brigade kann als Erfolg verbucht werden. Auch Nikolaus erweist sich als lernfähiges und dankbares Erziehungsobjekt. Er stellt euphorisch fest: „... all die Zeitungsberichte sind nur ein blasser Abklatsch der Wirklichkeit. (...) und er träumte sich, voll verschwommener Sehnsucht in eine noch ungeordnete Landschaft, in ein romantisches, schweißriechendes Leben unter verwegenen Männern“⁵³³. Mit seiner Begeisterung übererfüllt Nikolaus die Erwartungen des Vaters und der Staatspartei. Durch die Ästhetisierung des Arbeitsalltags erfüllt er sogleich einen wichtigen Auftrag des „Bitterfelder Weges“. Als vorbildlicher Arbeiter, Sprachrohr der Staatspartei und „Erzieher“ der Jugendlichen stellt Meister Hamann selbstbewusst fest: „Wir bauen das größte Braunkohlenveredelungswerk der Welt (...) und eines Tages werdet ihr stolz darauf sein, dass ihr euren Teil dabei geleistet habt. Wir machen Geschichte hier (...), wenn wir selbst es auch manchmal vergessen“⁵³⁴. Auch die Brigade Hamanns entspricht mit wenigen Ausnahmen der Vorstellung von „sozialer Homogenität“ nach einer erfolgreichen „gezielten Modellierung“: „Sie ließen Skat und Mädchen fahren mit der unheroischen Selbstverständlichkeit, (...) verantwortlich für das Rohrleitungsnetz im Kombinat“⁵³⁵. Die Verantwortung für das Ganze ohne Rücksicht auf die persönlichen Interessen ist der Anspruch der sozialistischen Gesellschaft auch an die

531 Reimann (AA: 21).

532 Park (1999: 74).

533 Reimann (AA: 47).

534 Ebenda (55-56).

535 Reimann (AA: 67).

Abiturienten und sichert eine gelungene „Ankunft im Alltag“. Mit Hamann und den Arbeitern seiner Brigade gestaltet Brigitte Reimann Figuren, die für die ankommenden Jugendlichen das Bild des neuen Menschen im Sinne der DDR-Ideologie prägen sollen⁵³⁶: Pflichtbewusst, selbstlos, unheroisch, verantwortlich für das Ganze. Nikolaus setzt das neue Menschenbild auch künstlerisch in Szene, indem er Arbeiter als „kraftvoll bewegte Silhouetten vor einem verrückten Goldrot“⁵³⁷ malt. Wie russische Ikonen gestaltet Nikolaus den neuen Menschen. „Und die Vorstellung von all dem, was ihn noch erwartete und was er selbst von sich erwartete, versetzte ihn in eine wilde Hochstimmung“⁵³⁸. Nikolaus übernimmt die Ideologie der Übeväter und die Antizipation des Zukünftigen, ohne die Blochsche Kritik am Gegenwärtigen zuzulassen. Seine Ankunft im Alltag erfolgt ohne kritisches Hinterfragen. Jedes Misslingen wird von ihm selbstkritisch als subjektives Versagen erklärt und entschuldigt. Unter dem väterlichen Einfluss von Nikolaus und Meister Hamann versucht auch Recha sich den betrieblichen und gesellschaftlichen Ansprüchen anzupassen. Anders als die weiblichen Figuren der vorhergehenden Erzählungen bringt Recha nun auch eigene Vorstellungen in den Berufsalltag ein. Als „Fremde“ hat sie einen weiteren Weg zurückzulegen: „Und vielleicht war es gerade dies - ihnen gleich zu sein und dazuzugehören - was sie wünschte ...“⁵³⁹. Als Halbwaise hat sie den dringenden Wunsch nach einer Heimat: „... eine Heimat, Freundschaften, eine Kindheit und Geborgenheit in einer festgefügt Gesellschaft“⁵⁴⁰. „Heimat als Utopie“⁵⁴¹ wird für Recha nur als gesellschaftlicher Terminus gefasst und besitzt keinen individuellen Ausdruck. Der Terminus „Heimat als Utopie“ wird später von der Malerin Elisabeth in der Erzählung „Die Geschwister“ und von Franziska Linkerhand wieder aufgegriffen, deren Berufe auch die Gestaltung von Stadträumen zum Gegenstand haben. Recha erzählt Curt ihre Utopie von der „Stadt von Morgen“, die sie später mitprojektieren möchte. Mit der Antizipation des Zukünftigen befindet sich auch Recha in ideologischer Übereinstimmung mit der Staatspartei und den Erbauern des Kombinates. Gesellschafts- und ideologiekritische Äußerungen macht auch Recha nicht. Nur Rechas signalrote Erscheinung stört auf der semiotischen Ebene das homogene Bild, wobei sie dem Rot der Ideologie vordergründig entspricht. Nur Curt hinterfragt Rechas Haltung: „Leider hast

536 Siehe hierzu auch Mühlberg (2000: 38).

537 Reimann (AA: 70).

538 Ebenda (113).

539 Ebenda (96).

540 Ebenda (17).

541 Dieser Titel entstammt einem Essay von Bernhard Schlink (2000: 32). Er schreibt: „So sehr Heimat auf Orte bezogen ist, Geburts- und Kindheitsorte, Orte des Glücks, Orte an denen man lebt, wohnt, arbeitet, Familie und Freunde hat – letztlich hat sie weder einen Ort noch ist sie einer. Heimat ist Nichtort.“

du`ne Neigung zum Idealismus (...) dass du die Welt so siehst, wie du sie dir wünschst⁵⁴². Curt widerspricht dem Bild von der „sozialen Homogenität“ der Jugend. Er hat kein Interesse, die Vaterideologie zu übernehmen, und kann andererseits auch keine eigenen Visionen entwickeln. Als Sohn privilegierter Genossen, die selbst alle Utopien verloren haben, entwickelt er nur Sattheit, Lebensmüdigkeit, Überheblichkeit, Zynismus und Überdruß. Er verfügt bereits über alle materiellen Güter, die die Recha und Nikolaus noch erträumen. Arbeit und Verantwortung sind für ihn nicht erstrebenswert. Er erlebt seinen Vater nicht als Vorbild sondern mürrisch und überarbeitet. So übernimmt er von den Vätern nur Lebensüberdruß und kann sich nicht engagieren. Ihm wird „alles zum Ekel“⁵⁴³. Besonders Meister Hamann, der sich ihm als „eine Art Erziehungsberechtigter“ in den Weg stellt und mahnend den „verdammte langweilig lehrhaften Zeigefinger“ erhebt⁵⁴⁴. Auf die Erziehungsversuche des Übervaters Hamann reagiert Curt gereizt, unwillig und ablehnend wie gegen seinen eigenen Vater⁵⁴⁵. Curt ist der einzige, der das Versorgungskonzept der Überväter-Figuren hinterfragt: „Nichts ist langweiliger, als wenn einem alles in den Schoss fällt“⁵⁴⁶. Curt ist auch der einzige, der die lähmenden Auswirkungen der Sattheit beurteilen kann. Er ist der einzige, der die kritiklose Übernahme der Ideologie der Vätergeneration verweigert und durchschaut. Seine Kritik wird in der Erzählung nicht zurückgenommen. Nur durch sein negatives Verhalten (Vergewaltigungsszene) wird er abgewertet. Ähnlich wie Costas Vorwurf gegen Tadschidis, („wenn du mein Freund geworden wärest“) in „Kinder von Hellas“, verweist das gestörte (Über)Vater-Sohn-Verhältnis darauf, dass eine Versöhnung zwischen den Generationen in der Handlungsebene der Erzählungen (und in der DDR) nie wirklich stattgefunden hat, wie auch der Konflikt in der Erzählung nicht wirklich ausgetragen wird, sondern nur dem Dreieckskonflikt unterlegt wird.

Langermann schreibt dazu: „Dies war nicht Willkür, sondern Spiegelbild mit der eigenen Person, wie Briefe aus dieser Zeit zeigen. Schreiben bedeutete für die junge Brigitte Reimann den Versuch, gesetzte Normen in eine persönliche Dimension zu übersetzen“⁵⁴⁷. So kommt die Protagonistin auch aus einem bürgerlichen Elternhaus, wie Reimann. Recha hat große

542 Reimann (AA: 158-159).

543 Ebenda (75).

544 Ebenda (73).

545 „Der erzieherische Impetus der Kollektivbewegung verdeutlichte sich im Gegensatz zu vorhergehenden Bestrebungen zur Einführung von Gemeinschaftsarbeit in der Industrieproduktion im wesentlichen durch die Hereinnahme der Verpflichtungen zum `sozialistisch lernen und leben` in die Brigadeverträge. Die neu gebildeten Arbeitskollektive orientierten sich dabei direkt oder indirekt an den `Geboten der sozialistischen Moral`, die von Walter Ulbricht auf dem V. Parteitag im Juli 1958 als verbindliche Norm für das gesellschaftliche Leben in der `Übergangsphase zum Sozialismus` in der DDR formuliert worden waren. (...) Der Arbeitsprozess erlangte in diesem Diskurs die Rolle des Schrittmachers der Entwicklung neuer sozialistischer Menschen, d. h. der schrittweisen Überwindung der `Gewohnheiten und Anschauungen der Vergangenheit` bei gleichzeitiger Ausbildung neuer und junger `sozialistischer Menschentypen`.“ Wiesener (1999: 1-2).

546 Reimann (AA: 75).

547 Langermann (1995: 298).

Ähnlichkeit mit dem Äußeren Brigitte Reimanns. Auch Reimann, die tageweise in einer Rohrlegerbrigade arbeitet, betrachtet die Arbeitswelt aus einer distanzierten Position als „Fremde“ wie Recha. So gerät auch die Beschreibung der Arbeitswelt idealtypisch: „Der Blick von außen entspricht der Situation der Autorin. B. Reimann hat eine Erzählsituation gewählt, die sie in den Stand versetzte, eigene Erlebnisse und Beobachtungen ohne große zeitliche Distanz zu bearbeiten. Insofern gibt das Buch nicht Auskunft über die Arbeitswelt an sich, sondern über die Sicht einer jungen, nicht aus dem Arbeitermilieu stammenden Autorin auf diese Welt“⁵⁴⁸. In einem Artikel im Neuen Deutschland beschreibt Reimann diesen Mangel selbst, dass es nicht genüge, das Leben an der Basis zu kennen, dass ein größerer Überblick nötig wäre, um die „Gesamtbewegung“⁵⁴⁹ erkennen zu können. Für die Erzählung „Ankunft im Alltag“ erhält Brigitte Reimann den Preis des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes von 1962. Die Erzählung wird namensstiftend für die „Ankunftsliteratur“ als Ergebnis der Bitterfelder Konferenz. Im Neuen Deutschland ist noch 1963 rückblickend zu lesen: „Das sind die Früchte der Bitterfelder Konferenz. Schriftsteller, die den Rat der Partei ernst genommen und ihr Leben verändert hatten, veröffentlichten interessante, lebensnahe Bücher, die die Leser in ihren Bann zogen. Das sind neue Töne in der Literatur. Jeder sah, dass die Gedanken der Bitterfelder Konferenz sich als richtig erwiesen hatten“⁵⁵⁰. Die noch nicht ganz „ausgereifte“ literarische Qualität wird dem „Ankunftscharakter“ dieser Literatur zugeschrieben. Von der Autorin erwarte man allerdings noch „Bedeutendes“, heißt es im Neuen Deutschland überväterlich.

3. 5. 3. Resümee

Durch ein „Close Reading“ werden wieder die vier Themenkreise (das Utopische, die Frau, die Geschlechterbeziehung und die Farbmetaphorik) einer genaueren Betrachtung unterzogen und ihre unterschiedlichen Bedeutungen untersucht. Mit der Erzählung „Ankunft im Alltag“ greift Reimann wieder einen Gegenwartsstoff auf. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Erzählungen werden die Probleme des „Alltags“ nun differenzierter behandelt. So versucht Reimann bei der Beschreibung der drei Abiturienten auch das Jugendproblem der DDR-Gesellschaft in den frühen 60er Jahren als ein nicht bewältigtes Generationsproblem zu

548 Ebenda (296).

549 Siehe hierzu Neues Deutschland vom 8. 12. 1962.

550 Vgl. hierzu Neues Deutschland vom 18. 5. 1963.

beschreiben. Die von der SED geforderte „soziale Homogenität“ der Jugend kann nur von dem idealtypisch gestalteten Nikolaus und von einigen vorbildlichen Brigademitgliedern erfüllt werden. Mit Curt werden wichtige Gegenargumente der DDR-Jugend gegen die unkritische Übernahme der Ideologie der Vätergeneration und das Versorgungsprogramm thematisiert, die verbal nicht zurückgenommen werden. Sie werden nur durch Curts negatives Verhalten abgewertet. Dass auch Recha mit dem fremdartigen Mahagonihaar und als Jüdin für eine nonverbale „soziale Inhomogenität“ steht, ist unübersehbar. Wie in allen vorhergehenden Erzählungen wird die weibliche Figur aus dem männlichen Blick betrachtet und bewertet. Das erinnert an den „männlichen Blick“ Anna Seghers`. Wieder wird die weibliche Figur mit stereotypen Weiblichkeitssymbolen ausgestattet. Durch die signalrote Farbe wird darauf verwiesen, dass Recha durch ihr Äußeres sehr viel erotische Aufmerksamkeit und Anerkennung als Frau erhält. Durch ihre Arbeit und das Geschichtschreiben erhält sie keine Anerkennung. Sie bleiben nebensächlich. Wieder befindet sich die weibliche Figur in einem Beziehungsdreieck zwischen einem angepassten überväterlichen Mann und einem systemkritischen Mann. Zunehmend passt sich Recha dem überväterlichen Nikolaus an, der sich in Übereinstimmung mit der Staatspartei befindet. Dass diese Anpassung mit einer Persönlichkeitsveränderung einhergeht, wird durch die Tatsache unterstrichen, dass die Protagonistin ihre eigene Fähigkeit, das Schreiben, vernachlässigt und die Fähigkeit des Mannes, das Zeichnen, erlernt. Anders als in den vorhergehenden Erzählungen bringt die weibliche Figur eigene Zukunftsvorstellungen in den neuen Berufsalltag mit. Sie wünscht sich Heimat und Geborgenheit in einer „festgefügtten Gesellschaft“ und möchte als zukünftige Architektin die Stadt von Morgen mitprojektieren. Im Sinne von Blochs Hoffungsphilosophie und im Sinne der Staatspartei wird sowohl von Nikolaus als auch von Recha die Antizipation des Zukünftigen thematisiert, ohne die Kritik am Gegenwärtigen mitzudenken. Mit der Kritik am Gegenwärtigen spart nur Curt nicht, der bemängelt, dass Recha sich die „Dinge“ schön denkt. Recha, die eine spiegelbildliche Ähnlichkeit mit der Autorin selbst aufweist, wird nicht mehr als kohärente Figur dargestellt. Der Blick in den „Spiegel“ zerbricht das homogene Bild des Mädchens, das als sanft und wild, angepasst und individualistisch gleichermaßen von den Männern beschrieben und begehrt wird. Diese Diskrepanz unterstreichend, symbolisieren Nikolaus und Curt noch einmal die nicht „homogenen“ Charaktereigenschaften des Mädchens. Im Austausch mit der christlichen Metaphorik der frühen Prosa Reimanns ist der häufige Gebrauch der Farbe Rot als Symbol der Macht, der marxistisch-leninistischen Ideologie und der Liebe zu beobachten. Die Farbe Rot, die aus dem „homogenen“ Blau des Arbeitsalltags herausbricht, widerspricht

auf der Ebene der Zeichen der geglückten „Ankunft im (homogenen) Alltag“. Empfindungen und Erlebnisse der Hauptfiguren werden wie in der vorhergehenden Prosa ausgemalt und bleiben so im Flächigen. Sie bilden die erste, anschauliche und unmittelbare Wirklichkeit ab.

3. 6. Die Erzählung „Die Geschwister“

Die Erzählung erscheint 1963. Sie widerspiegelt Brigitte Reimanns eigene „Geschichte vom Lutz-Bruder (wie sie rechtens hätte laufen müssen und in der Wirklichkeit eben nicht lief)“⁵⁵¹ - eine Geschwisterbeziehung über die deutsch-deutsche Grenze hinweg. In einem Interview 1998 erzählt der in Hamburg lebende Bruder Lutz Reimann: „Wir haben uns in den Jahren zwischen 1953 und 1960, als ich in Rostock war, in den Semesterferien zu Hause auch auseinandergesetzt. Aber nicht in Auseinandersetzungen, die uns entfremdet hätten, es waren einfach Diskussionen. Bei uns in der Familie wurde überhaupt viel diskutiert, laut und viel“⁵⁵². In der Erzählung klagt die Mutter: „... immer eure Politik, es ist jedesmal dasselbe, wenn ihr zu Haus seid. Ihr überschreit sogar euren Jazz“⁵⁵³. Als Brigitte Reimann die Erzählung „Die Geschwister“ 1962 beginnt, lebt der Lutz-Bruder bereits in Hamburg. Sie beschreibt die Geschichte des Ringens um den Bruder rückschauend mit einer für Reimann neuen Subjektivität (erstmalig aus der Innenperspektive) durch die Ich-Erzählerin und Objektivierung, die zu ihrem neuen Schreibstil wird. „Ein Jahr nach seiner ‚Republikflucht‘ (...) sah ich ein Foto von ihm, das Bild eines fremdgewordenen Mannes; ich dachte: Was hättest du tun müssen, ihn zu halten? Ich schrieb die ersten Sätze der Erzählung, ich hatte noch keinen festen Plan; vielleicht wollte ich nur für mich allein diese Fragen beantworten, vielleicht trieb mich einfach die Gewalt der Erinnerung an den Bruder, mit dem mich jahrelang das scheinbar so feste Band einer tiefen Geschwisterliebe verknüpft hatte“⁵⁵⁴. Um in der Textwirklichkeit dem Bruder noch eine Chance zum Hierbleiben einzuräumen, zerteilt sie den Bruder in die Brüder Konrad (BRD) und Uli (DDR). Auch andere Figuren haben, so berichtet Reimann, in der Realität ihre Entsprechung, und der Malerberuf der weiblichen Figur deutet auf die eigene „unglückliche“ Liebe Reimanns zur Malerei. „Am schwersten war es, über den Bruder zu schreiben; ich habe gewissermaßen seine zwei Seelen gestaltet, die eine in der Person des Ellenbogenmannes Konrad; die andere, die bessere, in der Figur des Uli, für den der Weg von ‚Deutschland zu Deutschland‘ ein moralisches Problem ist“⁵⁵⁵. So beschreibt Brigitte Reimann in der Neuen Zeit die biographischen Hintergründe. Anderthalb Jahre arbeitet sie an der Geschichte, als der Weg von Deutschland nach Deutschland bereits vermauert ist.

551 Reimann (1997: 174).

552 Vgl. hierzu Lutz Reimann (1998: 149).

553 Reimann (G2: 190-331).

554 Schreibt Reimann in der Neuen Zeit vom 13. 7. 1963. S. 3.

555 Schreibt Reimann in der Neuen Zeit vom 13. 7. 1963. S. 3.

Die Geschichte beginnt mit der Feststellung der Ich-Erzählerin: „Als ich zur Tür ging, drehte sich alles in mir“⁵⁵⁶. Das entscheidende Gespräch der Erzählung findet in Abwesenheit der Ich-Erzählerin Elisabeth hinter der Tür statt, wie in der Erzählung „Das Geständnis“, und bildet die Rahmenerzählung. Es ist ein Gespräch, in dem der Bruder Uli von Elisabeths Freund Joachim zum Bleiben in der DDR überzeugt werden soll. Elisabeth ist Malerin in einem Kombinat der DDR. Der ältere Bruder Konrad hat bereits die DDR verlassen und lebt mit seiner Frau in Hamburg. Auch der jüngere Bruder, der wie Elisabeth in den Osterferien ins Elternhaus gekommen ist, gesteht der Schwester seine Fluchtabsichten, da er die sozialistischen Ideale verraten sieht und unzufrieden mit den Arbeits- und Lebensmöglichkeiten in der DDR ist. In der Rückblende wird die Geschichte der Geschwister beschrieben, die sich einmal gemeinsam für eine sozialistische Utopie einsetzten. Die konfliktreichen Ostertage, an denen die Geschwister unablässig miteinander diskutieren, werden ebenfalls rückerinnernd aus der Rahmenhandlungszeit berichtet. Die Erzählung ist in zehn Kapitel gegliedert. Die Rahmenerzählung, die eigentlich erzählte Zeit der Erzählung, umspannt nur zwei Stunden des letzten Tages vor der Entscheidung, an dem der Bruder sich noch einen Zeitaufschub von drei Tagen einräumt, der das Bleiben oder das Gehen bedeuten könnte. Die Erzählzeit beträgt 261 Seiten. Mit dem 1. Kapitel beginnt die Rahmenerzählung, die im epischen Imperfekt (T0) erzählt wird, mit einer expliziten Zeitangabe: „Heute ist der Dienstag nach Ostern; die Forsythien sind schon verblüht. Morgen wäre Uli abgereist“⁵⁵⁷. Diese Feststellung durchbricht das Imperfekt der Rahmenhandlung. Der Konjunktiv suggeriert, dass die Trennung der Geschwister möglich, aber nicht wirklich ist. Die Dramatik der letzten Entscheidung wird durch immer wiederkehrende Zeitangaben in der Rahmenhandlung, wie in den Erzählungen, „Die Frau am Pranger“ und „Das Geständnis“, akzentuiert: „... jetzt, ein Viertel nach acht Uhr“⁵⁵⁸. „Es war jetzt ein Viertel vor neun Uhr“⁵⁵⁹. „Neun Uhr“⁵⁶⁰. „Es war zehn Uhr“⁵⁶¹. Am Ende des Gespräches mit Joachim und am Ende des 10. Kapitels (T0) sagt der Bruder: „Ich habe noch drei Tage Urlaub“⁵⁶². Mit diesem zukünftigen Zeitvorrat wird die Rahmenhandlung „mit zitternder Hoffnung“⁵⁶³ beendet. Eine zweite Ebene bildet die Zeit (T1) unmittelbar vor dem Entscheidungstag, die Osterferien, die

556 Reimann (G2: 190).

557 Ebenda (190).

558 Ebenda (191).

559 Reimann (G2: 209).

560 Ebenda (235).

561 Ebenda (324).

562 Ebenda (331).

563 Ebenda (331).

die Geschwister gemeinsam zu Hause erleben. Während die Ich-Erzählerin auf den Ausgang des Gespräches wartet, erinnert sie sich: „Das war gestern, am Morgen des Ostermontag“⁵⁶⁴. In der unmittelbaren „Vorvergangenheit (T1)“ wird der Entschluss des Bruders ausgesprochen: „Ich gehe in den Westen, ich gehe nach Hamburg. Übermorgen“⁵⁶⁵. Und die Ich-Erzählerin stellt fest: „Auf der Oberfläche des Bewusstseins stand nur die Zeitangabe, eine allzu kurze Frist von zwei Tagen oder eigentlich nur einen Tag und einen Nachmittag“⁵⁶⁶. Die Rückerinnerte Vergangenheit (T2) der Geschwister reicht von der Kinderzeit im zweiten Weltkrieg bis zur Jetztzeit (T0); sie umspannt etwa 15 Jahre und ist nicht chronologisch rückerinnert. Sie wird vor- und zurückspringend erzählt, wie die Erinnerung der Ich-Erzählerin sie freigibt. Die Kapitelanfänge dienen nicht als Zeitgrenzen. Zuweilen geraten Reimann auch Brüche in der rückerinnerten Zeit: Die Kriegszeit haben die literarischen „Geschwister“, im Gegensatz zu Reimann, als Kinder erlebt. Zur Zeit der Rückkehr des Vaters aus der Kriegsgefangenschaft sind die „Geschwister“ aber Jugendliche, entsprechend dem eigenen Erleben der Autorin: „Wir waren unserer armen Mutter wirklich über den Kopf gewachsen und fühlten uns in unserer dreisten Selbständigkeit bedroht“⁵⁶⁷. Hier unterläuft der Autorin möglicherweise eine ungewollte Identifikation mit den fiktiven „Geschwistern“. Kurz vor Ende der Erzählung stoßen die rückerinnerte „Vorvergangenheit“ (T1) und die Rahmenhandlung (T0) zusammen. Die (Zeit) trennende Türschwelle wird überschritten: „Ich stürzte ins Zimmer (...) als hätten sich in dieser Minute die Gedanken und Erfahrungen der letzten vierundzwanzig Stunden zusammengedrängt“⁵⁶⁸.

3. 6. 1. Porträt einer Malerin

Anders als in den früheren Erzählungen wird das Äußere der weiblichen Ich-Erzählerin Elisabeth kaum beschrieben. Sie beschreibt die Handlung selbst und führt die Dialoge. Die Ich-Perspektive unterstreicht im Gegensatz zu der früheren Prosa Reimanns das neue Selbstbewusstsein der Protagonistin. Das erste Mal erzählt Brigitte Reimann mit der Ich-Erzählerin aus der Innenperspektive der Protagonistin, die sich zu Beginn der Erzählung

564 Ebenda (237).

565 Ebenda (241).

566 Ebenda (249).

567 Ebenda (196).

568 Ebenda (321).

vorstellt: „Ich bin vierundzwanzig, ein Jahr jünger als er“⁵⁶⁹. Elisabeth verteidigt im Kombinat ihre künstlerische Konzeption, die nicht mehr von einem Mann bestimmt wird, selbst: „Ich bin ein Mensch mit Empfindungen und mit einem bestimmten Verhältnis zu dem Menschen, den ich male, und dieser Mensch, also Lukas zum Beispiel, hat seine Empfindungen und seine eigene Beziehung zum Leben, zu seiner Arbeit, zu sich und zu anderen, und das alles sollte in einem Porträt sein, viele Schichten statt einer glatten Fläche“⁵⁷⁰. Zu Elisabeths ästhetischer Konzeption gehört es, dass das Kunstwerk nicht mehr im Sinne der Realismusauffassung von Georg Lukacs Abbild der Realität ist, sondern ein Mensch viele unterschiedliche Facetten haben darf. In allen Erzählungen Reimanns, wie auch in dieser, sind die männlichen Figuren (sowohl die bruderähnlichen als auch die vaterähnlichen) älter als die Protagonistin. Diese Tatsache schreibt allen männlichen Partnern zunächst eine äußere Überlegenheit per se ein. Und so ist es nicht Elisabeth, die das entscheidende Gespräch führt, das den Bruder zum Bleiben in der DDR motiviert. Elisabeth bleibt bei dem wichtigen Gespräch der Rahmenhandlung hinter der Tür ausgesperrt wie ihre jüngeren Schwestern Helena und Karla. Joachim, der klassenbewusste Genosse und Freund Elisabeths, dessen Beschreibung nur sehr dürftig im Vergleich zum Bruder ausfällt, führt das entscheidende Gespräch. Von diesem Gespräch kann Elisabeth nur Satzfragmente aufnehmen. Die Eltern der Geschwister bleiben „Nichtwisser“, sie erfahren nichts von den Fluchtabsichten und sind ohne Einfluss auf den Verlauf der Entscheidung. Das deutet wie in den vorhergehenden Erzählungen auf einen Generationskonflikt hin, der auch hier von einem Dreiecksverhältnis überlagert wird. In den Mittelpunkt der Erzählung stellt Reimann Elisabeths Bericht über Erfahrungen und Konflikte im Kombinat. Dieser Bericht beschreibt einen weiteren Generationskonflikt und beinhaltet Elisabeths Auseinandersetzung mit einem älteren dogmatischen Malerkollegen, dessen pathetischen Malstil und ideologische Ansichten sie kritisiert. Er denunziert Elisabeth beim Parteisekretär und behauptet, dass Elisabeth die Tochter eines nationalsozialistischen Journalisten sei und eine bürgerliche Plattform im Kombinat organisiere. Im Bericht dieser Begebenheit weiß Elisabeth-Ich sich, im Gegensatz zu den vorhergehenden Protagonistinnen, sehr gut zu behaupten. Ähnlich wie die Schülerin Eva in der „Denunziantin“ wehrt sie sich selbst massiv: „... (ich, B.W.) erschrak über meine Dreistigkeit“⁵⁷¹. Elisabeth geht den Denunziationen auf den Grund, auch wenn sie nicht mit der Solidarität der Arbeiterinnen des Kombinates rechnen kann: „Die Rotznase, aufgedonnert

569 Reimann (G2: 191).

570 Ebenda (285).

571 Reimann (G2: 280).

rumlaufen und `nem alten Mann frech kommen“⁵⁷². Obwohl Ohm Heiners es nicht unterlässt, als Entschuldigung auf seine Parteizugehörigkeit zu verweisen („Ich als alter Kommunist“⁵⁷³), erzählt sie ihrem Bruder, wie es ihr gelang, den Parteisekretär von der Gegenstandslosigkeit des Vorwurfes zu überzeugen und Ohm Heiners eine öffentliche Entschuldigung abzurufen. Weiträumig, auf 34 Seiten, erzählt Elisabeth dem Bruder diese Geschichte. Der positive Ausgang könnte für den Bruder, so wird suggeriert, ein Argument zum Bleiben in der DDR sein. Metaphorisch verweist der Verlauf auf den positiven Ausgang der Erzählung. Die Ohm-Heiners-Episode ist für die Konstituierung der Elisabeth-Figur von großer Wichtigkeit und bildet das Kernstück der Erzählung. Sie hat biographische Bezüge⁵⁷⁴. Bei einem Treffen in Westberlin mit ihrem zweiten Bruder Konrad, der bereits in Westdeutschland lebt, erzählt Elisabeth diese Geschichte nicht. Hier wählt sie nur die positiven Ereignisse aus, die sie optimistisch in Szene setzt, und betont das familiäre DDR-Wir-Gefühl⁵⁷⁵. Das Wir-Gefühl Elisabeths ist vergleichbar mit dem Wir-Gefühl ihres Freundes Joachim („mein Fahrer“, „mein Walzwerk“, „meine Arbeiter“⁵⁷⁶). Die Liebe zu Joachim wird wie eine Vater-Tochter-Beziehung beschrieben. („Ich wickelte vor Verlegenheit seinen Schlips um die Hand“⁵⁷⁷). Im Gegensatz dazu erhält die Beziehung zum Bruder eine starke erotische Färbung: „In einer Aufwallung umarmte ich ihn und flüsterte: (...)´Ach Prinz, ich kann dich doch nicht weglassen“⁵⁷⁸. Die Beziehung zu Joachim, der Repräsentant der Staatspartei ist, bleibt immer unterkühlt, sachlich und bedrohlich: „Joachim: der fremde Mann, er hatte von mir Besitz ergriffen, er hatte meinen Bruder verdrängt“⁵⁷⁹. Elisabeths selbstbewusstes Handeln im Kombinat steht in starkem Gegensatz zu ihrem hilflosen Verhalten ihrem Freund gegenüber und ihren Empfindungen in der bunten westlichen Welt, in der sie auf die männliche Hilfe ihres Freundes Gregory angewiesen ist, um sich zurechtzufinden: „... und ich verließ mich immer auf Gregory, er hatte mich am Arm geführt, mir die Fahrkarte gegeben“⁵⁸⁰. So wird darauf verwiesen, dass im Geschlechterverhältnis noch keine „Gleichheit“ erreicht ist. In der

572 Ebenda (282).

573 Ebenda (275).

574 Als Brigitte Reimann und Siegfried Pitschmann nach Hoyerswerda kamen, arbeitete der Schriftsteller und Altkommunist Heinrich Ernst Sigrist im Kombinat „Schwarze Pumpe“ als Chronikschreiber. Reimann kritisierte die Form der Chronik. Daraufhin behauptete Sigrist, Reimann und Pitschmann organisierten in ihrem Zirkel „Schreibender Arbeiter“ eine bürgerliche Plattform. Erst durch das Eingreifen Erwin Strittmatters wurde Sigrist gezwungen, seine Aussagen, die für die beiden jungen Schriftsteller sehr folgenschwer waren, zurückzunehmen.

575 Reimann (G2: 227).

576 Ebenda (239).

577 Ebenda (239).

578 Ebenda (261).

579 Reimann (G2: 252).

580 Ebenda (233).

Partnerschaft zum staatstreuen Joachim bleibt Unsicherheit und Fremdheit wie in der westlichen Welt.

Die wenigen Bruchstücke zu Elisabeths Äußerem werden wieder aus der Perspektive der Männer (des Bruders Uli und des Freundes) beschrieben: „Sie hat sich kurzscheren lassen wie eine Nonne“⁵⁸¹, sagt der Bruder. Kurz darauf stellt er fest: „Ich könnte deine Taille mit zwei Händen umfassen“⁵⁸². Diese Feststellung macht auch Curt über Recha in der Erzählung „Ankunft im Alltag“. Die Kommentare des Genossen und Freundes Joachim zu Elisabeth bleiben immer väterlich distanziert: „Meine sehr aufgeregte Elisabeth hat trotzdem nicht vergessen, sich den Mund zu bemalen“⁵⁸³. Am Ende der Erzählung stellt Joachim väterlich fest: „Sei still, es ist ja gut, beruhige dich, Schwarzfellchen. (...) Meine sehr ungeduldige, sehr kleinmütige Elisabeth“⁵⁸⁴. Ähnlich wie die Ich-Erzählerin in Westberlin, bleibt Elisabeth in der Beziehung zum Freund Joachim „kleinmütig“ und unsicher. Die Verkleinerungsform unterstreicht diese Tendenz. In der Beziehung zum Bruder ist Elisabeth selbstbewusst und streitbar wie in „ihrem“ Kombinat. Der Bruder beendet das Gespräch mit der zweimaligen Feststellung: „Was seid ihr bloß für Menschen?“⁵⁸⁵ Nicht die ideologischen und politischen Argumente, sondern die privaten menschlichen Bindungen sind es, die die Entscheidung des Bruders revidieren könnten. Andere Gründe werden nicht genannt. Das könnte das Fazit der Erzählung sein. Der Ausspruch wird mehrmals wiederholt und bildet den Schlusssatz. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Erzählungen ist der neue Mensch nun nicht mehr ein Mann. Es sind zwei Menschen: Ein Mann und eine Frau, die nicht mehr der Arbeiterklasse angehören.

Wie in der Erzählung „Der geteilte Himmel“ von Christa Wolf, die zur gleichen Zeit erscheint und die deutsch-deutsche Beziehung auch als eine persönliche Liebesgeschichte beschreibt, und im Hörspiel „Ein Mann steht vor der Tür“ von Brigitte Reimann und Siegfried Pitschmann mit gleicher Thematik, werden die Frauen von den Männern verlassen und bleiben in der Heimat. Sie sind es, die vereint oder allein die sozialistische Ethik gegen die fluchtwilligen Männer verteidigen. Diese Veränderung klingt bereits in der Erzählung „Ankunft im Alltag“ an. Festzustellen ist, dass die immer wiederkehrenden Frauenfiguren von zarter mädchenhafter Gestalt ihre „altruistischen“ Pläne nur in Verbindung mit den bruderähnlichen, kritischen, männlichen Figuren, wie Costas, Curt und Uli, entfalten,

581 Ebenda (206).

582 Ebenda (237).

583 Ebenda (322).

584 Ebenda (330).

585 Ebenda (331).

während sie den klassenbewussten vaterähnlichen Männern gegenüber, wie Tadschidis, Andrej, Nikolaus und Joachim, „kleinmütig“ und unsicher bleiben.

3. 6. 2. Utopie von der gemütvollen Gesellschaft

Die Diskussion für und wider die gegenwärtige DDR-Gesellschaft wird im Familienkreis geführt. Die Eltern bleiben aber vom Gespräch ausgeschlossen, was auf einen Generationskonflikt hindeutet, der nicht ausgetragen wird. Das Gespräch verläuft nicht antithetisch. Die Argumente werden entsprechend dem Beziehungsdreieck in drei unterschiedliche Standpunkte unterteilt, die nebeneinander stehen. Sie bleiben im Handlungsverlauf unverändert. Reflexionen (der Ich-Erzählerin) und Dialoge gliedern die Erzählung. Einen großen Raum nehmen im Geschwistergespräch die kritischen Argumente des Bruders ein, die nicht entkräftet werden: „Ihr habt uns missbraucht. Ihr habt unsere Ideale kaputt gemacht“⁵⁸⁶. „... ich fühle mich wie ein Gefangener hinter einem Gitter von Dummheit und Bürokratie, ich habe keinen Spaß mehr an der Arbeit“⁵⁸⁷. „... Waren wir damals, in den ersten Jahren nach dem Krieg und nach der Gründung der Republik, nicht mit mehr Ernst und Leidenschaft bei der Sache? 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 hatten“⁵⁸⁸. „Ein gutes Ziel kann man nicht mit schlechten Mitteln erreichen“⁵⁸⁹. Der Bruder begründet seinen Entschluss, die DDR zu verlassen, mit dem Verrat an der sozialistischen Utopie durch die Ideologen, die die Ideale „zerquetschen“. Er verteidigt seinen Anspruch auf ein selbstbestimmtes Leben und kritisiert die Bürokratie und Günstlingswirtschaft in der DDR. Elisabeth entkräftet die massive Kritik des Bruders nicht. Sie setzt keine Gegenargumente. Für viele kritische Äußerungen des Bruders gibt es Entsprechungen in Reimanns Tagebüchern, was auf eine Identifikation der Autorin mit der Bruderfigur hindeutet und eine Begründung dafür sein kann, dass die Kritik nicht entkräftet wird. Elisabeth versucht, den Bruder durch ihr eigenes Vorbild zum Bleiben zu ermutigen. Sie hat für sich die Möglichkeit der künstlerischen Entfaltung im neuen

586 Reimann (G2: 210).

586 Ebenda (210).

587 Ebenda (253).

588 Ebenda (255).

589 Ebenda (211).

Kombinat gefunden: „Sobald ich mich ein paar Tage im Schoß der Familie aufgewärmt habe, überfällt mich Heimweh nach diesem Land, dem noch der Ruch von Abenteuer und Kühnheit anhaftet, und nach dem Anblick der Abraumbagger“⁵⁹⁰. Elisabeth beschreibt ihre sehr persönliche, „familiäre“ Verbundenheit mit dem neuen Kombinat in bunten Farben als sinnlich erfahrbare „Augenblicksutopie“, die sie in der Identifikation mit dem Gegenwärtigen und dem Zukünftigen sieht: „Ich hockte auf der Stufe und horchte auf die Nachtlaute des Werkes, und es war nicht mehr nur eine vernünftig gewordene Anhäufung von toter Materie: Es schien mir wie ein starkes, lebendiges Geschöpf, dessen Atem im Schlaf gemessener ging und dessen Herz im dumpfen, regelmäßigen Tacken der Brikettpressen pochte, und ich begriff, erschüttert, wie verflochten ich mit ihm war“⁵⁹¹. Den Traum von einer gemütvollen sozialistischen Gesellschaft sieht Elisabeth in ihrem Umfeld im Gegensatz zu ihrem Bruder verwirklicht: „Betsy hat Gemüt. (...) Für sie bedeutet Sozialismus hienieden Brot genug für alle Menschenkinder und Rosen und Myrten natürlich“⁵⁹². Zu diesem Zitat gibt es im Tagebuch eine biographische Entsprechung, was auf die Identifikation der Autorin mit der Ich-Erzählerin Elisabeth hindeutet: „Hienieden Brot für alle Menschenkinder. Doch. Genau das. Den Menschen Schuhe an die Füße. Das ist das Nächste, das Erste, dafür schreibe ich“⁵⁹³. Diese schlichten Wahrheiten bleiben am Ende die einzigen Argumente für die DDR-Gesellschaft, da das „Männergespräch“ hinter der Tür geführt wird. Als der Bruder von einer Denunziation an der Universität erzählt, proklamiert Elisabeth im kollektiven Plural: „Wir haben ein Recht auf Vertrauen. Wir haben ein Recht, Fragen zu stellen, wenn uns eine Ursache dunkel, ein Satz anfechtbar, eine Autorität zweifelhaft erscheint“⁵⁹⁴. Mit diesen lautstarken Proklamationen Elisabeths klagt Reimann auf der Textebene das Recht auf Vertrauen und Gedankenfreiheit ein, das auch sie nötig hat, wie sie in ihrem Tagebuch immer wieder vermerkt. Durch das verdeckte Gespräch der Männer im Zimmer „hinter der Tür“ werden Elisabeths sehr persönliche Argumente zum Bleiben durch kein ideologisches männliches Argument entwertet. Das Männergespräch bleibt der Ich-Erzählerin unverständlich: „... dass ich die Sätze mit dem Ohr auffing, ohne ihren Sinn zu erfassen, als blätterte ich in einem von Großvaters spanischen Büchern, in dessen fremden Zeilen ich zuweilen ein Wort fand, das, auf dem Umweg über das Lateinische, auch für mich übersetzbar

590 Reimann (G2: 260).

591 Ebenda (302).

592 Ebenda (327).

593 Reimann (1997: 296).

594 Reimann (G2: 267).

wurde und, wenn auch flüchtig, den Gedanken eines Satzes erhellte⁵⁹⁵. Unübersetzbar und unverständlich sind die möglichen Agitationen des Freundes im eigenen Haus. So müssen sie in der Erzählung auch nicht benannt und erklärt werden und verschwinden hinter der „Zauberformel Kybernetik“⁵⁹⁶.

Die Erzählung „Die Geschwister“ erfährt im Jahr der Veröffentlichung eine ungewöhnlich starke Presseresonanz. In der Rezension im Neuen Deutschland schreibt Willi Lewin: „Denn ein Mensch wird selten durch Argumente allein gewonnen, dazu gehören vor allem auch die eigenen Erfahrungen“⁵⁹⁷. Lewin weist auf den letzten Satz der Erzählung hin: „Was seid ihr bloß für Menschen?“⁵⁹⁸ Die Wiederholung, betont Lewin, weise auf die Bedeutsamkeit hin, dass es die Menschen sind, die überzeugen. Die Menschen, die, anders als in Westdeutschland, nicht von Konsumzwang und Eigennützigkeit bestimmt werden, sondern, wie Elisabeth und Joachim, die sozialistische Utopie verinnerlicht haben. Der Verweis auf die Kritik an den dogmatischen Parteibürokraten, die von Reimann auch in ihren Tagebüchern immer wieder thematisiert wird, fehlt. In der Tageszeitung Der Morgen stellt der Rezensent fest, dass es die „Klassenkonflikte“ sind, die den bürgerlichen Bruder dazu bewogen hätten, die DDR zu verlassen. Und er stellt fest: „Das Urteil spricht schließlich der Alltag, der Alltag des deutschen Staates, der Ideale braucht und sie verwirklicht, der seine äußeren und inneren Dimensionen der Würde des Menschen geweiht hat“⁵⁹⁹. Auch Kurt Hager (Mitglied des ZK der SED) findet bei der Delegiertenkonferenz des Deutschen Schriftstellerverbandes im Mai 1963 lobende Worte für Brigitte Reimanns Erzählung „Die Geschwister“: „Die Erzählung vermittelt das sozialistische Lebensgefühl, von dem ich spreche, und zwar deshalb, weil sie unseren Weg nicht als glatte Straße kennzeichnet, weil sie die Wandlung der Menschen nicht als einfachen, konfliktlosen Vorgang darstellt, sondern weil sie zeigt, in welcher harten Auseinandersetzungen die Menschen ihre Stellung zur neuen Gesellschaft beziehen, und weil sie zeigt, wie darum gerungen werden muss, jeden für den Sozialismus zu gewinnen“⁶⁰⁰. Dass es gerade die hohlen Phrasen sind, mit denen „die Schwachköpfe“ die sozialistische Utopie „verquatschen“, die der Bruder als Fluchtmotiv beklagt, will und soll von den SED-Ideologen unbemerkt bleiben. Ernst Stein schreibt in der Frauenzeitschrift Für Dich: „Wir haben den Sieg der guten Sache miterkämpft, wenn wir auch zwei Stunden gewartet haben. (...) Es wird lange lebendig bleiben, weil es den Kampf um die Schaffung einer schönen sozialistischen

595 Reimann (G2: 325).

596 Vgl. hierzu Manfred Behn-Liebherz (KLG: 68 Nlg.-6/01: Brigitte Reimann: 3).

597 Vgl. hierzu Lewins Artikel im Neuen Deutschland vom 18. 5. 1963 „Um wessen Deutschland geht es?“

598 Reimann (G2: 331).

599 Vgl. hierzu Der Morgen vom 13. 4. 1963.

600 Vgl. hierzu Neues Deutschland vom 28. 5. 1963.

Menschengemeinschaft und ihre Bewährung im täglichen Leben unserer Republik zeigt⁶⁰¹. Günther Wirth weist in der Neuen Zeit darauf hin, dass es ein Novum sei, dass, wie im „Geteilten Himmel“ von Christa Wolf und in „Wir sind nicht Staub und Wind“ von Max Walter Schulz, „Heldinnen“ beschrieben werden. Das deute auf eine „Errungenschaft wirklicher Emanzipation“⁶⁰² hin. Die Fluchtmotive des Bruders Uli werden, wie bereits in anderen Tageszeitungen, als „Klassenkonflikt“ umgedeutet.

Auch die westdeutsche Presse nimmt erstmals Notiz von der Autorin Brigitte Reimann. Sabine Brandt schreibt im FAZ-Kulturblatt, dass sowohl „Der geteilte Himmel“ von Christa Wolf als auch „Die Geschwister“ von Brigitte Reimann aus „Folgen subjektiver Erinnerungsbilder“ gestaltet sind, und mit Zeitsprung, Blendentechnik und inneren Monologen „westliche“ Stilmittel eingesetzt werden. Brandt verweist darauf, dass die Heldinnen aber keine individuellen Empfindungen, sondern das „kollektive Bewusstsein eines Clans, nämlich der sowjetzonalen Funktionärselite“ reflektieren⁶⁰³. Dass das „kollektive Bewusstsein eines Clans“ als Gespräch hinter der Tür verborgen bleibt und dafür die sehr subjektiven Empfindungen der Protagonistin thematisiert werden, bleibt von Sabine Brandt unerwähnt. Die deutsch-deutschen Kritiken der Erzählung „Die Geschwister“ weisen darauf hin, wie sehr die Literaturrezeption bei politisch brisanten Themen beidseitig einer Ideologisierung des Kalten Krieges unterworfen ist. So wird herausgelesen, was erwartet wird.

Für die Erzählung „Die Geschwister“ erhält Brigitte Reimann 1965 den Heinrich-Mann-Preis. Hierzu ist in der Zeitung Der Sonntag zu lesen: „Mit der Verleihung des Heinrich-Mann-Preises 1965 an Brigitte Reimann für die Erzählung `Die Geschwister` zeichnet die Deutsche Akademie der Künste eine junge Schriftstellerin aus, die unsere sozialistische Gegenwartsliteratur durch die Gestaltung zeitgenössischer Themen aus humanistischer Sicht bereicherte“⁶⁰⁴.

Für sich selbst hat Brigitte Reimann, wie auch ihre literarische Figur Elisabeth, in der Zeit der Entstehung der Erzählung „Die Geschwister“ einen Konsens zwischen ihrem utopischen Anspruch und dem real existierenden Sozialismus in ihrer Arbeit als Künstlerin im Kombinat „Schwarze Pumpe“ in Hoyerswerda für kurze Zeit gefunden. Auch Reimanns Ansprüche sind ähnlich wie die ihrer literarischen Figur⁶⁰⁵. Sie beschreibt in einem Zeitungsartikel: „Arbeit für jeden, das Brot auf dem Tisch, die Blume vors Fenster, das Bild an die Wand, den Ball

601 Vgl. hierzu Für Dich höchstwahrscheinlich Frühjahr 1963.

602 Vgl. hierzu Neue Zeit vom 13. 7. 1963.

603 Vgl. hierzu FAZ vom 8. 10. 1963.

604 Vgl. hierzu Der Sonntag vom 4. 4. 1965.

605 Reimann (G2: 264).

und die Schaukel für das Kind, und Frieden unter dem Himmel; so einfache Wünsche hat das Leben“⁶⁰⁶. Diese Wünsche kann der realexistierende Sozialismus erfüllen. Mit diesen einfachen Wünschen wird sie verstanden, auch von den Arbeitern. Und sie hat Erfolg, solange die „selbstische Freude am Schreiben“⁶⁰⁷ ihr Hauptbedürfnis bleibt.

3. 6. 3. Die Sprache der Augen

In der Dreiecksbeziehung zwischen dem klassenbewussten vaterähnlichen Freund Joachim und dem DDR-kritischen Bruder ist die farbliche Akzentuierung der malenden Ich-Erzählerin sehr aufschlussreich. Immer wieder werden die Augen, die Orte des seelischen Ausdrucks, von den verschiedenen Männern beschrieben. Bevor die Erscheinung des Bruders Gestalt gewinnt, wird über seine Augen berichtet: „... den hellbraunen Augen, die mit dunkleren Pünktchen wie Rostflecken gesprenkelt sind“⁶⁰⁸. Die Augen des Bruders werden noch mehrmals als warm, interessant und bedeutungsvoll beschrieben: „...die rostbraunen Pünktchen in Uli's Augen“⁶⁰⁹. Der grauäugige Freund Joachim fließt in Gedanken mit dem Parteisekretär Bergemann zu einer Person zusammen: „... Bergemann und der lange, magere, grauäugige Joachim, zu einer Person verschmolzen“⁶¹⁰. Im Gespräch mit Uli hinter der Tür verändern sich Joachims Augen zum unergründlichen Grün: „... ich begegnete einem schnellen, schwer deutbaren Blick Joachims, sein Auge war jetzt grün“⁶¹¹. Während Joachims Augen an Kühle gewinnen, werden Uli's Augen noch einmal weit idealisierter beschrieben: „... und die Iris, ihre kostbaren, auf keiner Leinwand wiederholbaren Farben, lichtbraun mit Pünktchen von rötlichem Braun, und Farbe, Geweb und Wasser beseelt von Empfindungen“⁶¹². Am Ende der Erzählung, als Uli seinen Entschluss zu fliehen noch einmal überdenkt, beschreibt Elisabeth noch einmal seine Augen: „Wir blickten uns an, und für eine Sekunde schmolz mir die Welt zusammen in den hellbraunen, rostfarbenen gefleckten Augen“⁶¹³. Im starken Kontrast zu den Augen des Bruders, die eine ganze Welt bedeuten, stehen die „schwarzen Äuglein“⁶¹⁴ des Parteisekretärs Bergemann, der „klein und schwarz“⁶¹⁵

606 Reimann Brigitte: Gedanken zur Volkswahl von Brigitte Reimann. In: Sozialistische Zukunft. 1963. S. 24.

607 Reimann schreibt für die Neue Zeit (vom 13. 7. 1963. S. 3.) einen Artikel unter dem Thema: „Entdeckungsreise in unsere Gegenwart“

608 Reimann (G2: 191).

609 Ebenda (204).

610 Ebenda (294).

611 Reimann (G2: 329).

612 Ebenda (261).

613 Ebenda (330).

614 Ebenda (262).

„hinter verschlossenen Türen“⁶¹⁶ in seiner „Schreibtischfestung“ „auf seinem roten Teppich“⁶¹⁷ regiert. Schwarz wie die Augen des Parteisekretärs Bergemann ist auch die „Schwarze Hand“⁶¹⁸, eine Metapher für die Staatssicherheit, deren singulärer Vertreter sich im häufigen Gebrauch des klassenbewussten „Wir“ von der Sprache des Parteisekretärs („Wir müssen (...) Wir haben (...) Wir werden ...“⁶¹⁹) nicht unterscheidet: „Wir müssen wissen (...) Wir lieben solche (...) Wir sollten ...“⁶²⁰. Vor den „gefährliche(n) schwarze(n) Hunde(n)“⁶²¹ beschützte Elisabeth schon in der Kindheit der Bruder Uli. Zu ihm will sie auch in ihrer Bedrängnis im Kombinat fliehen, da sie vor den grauen Augen Joachims nicht bestehen kann. Beängstigend ähnlich wie die grauen Augen des Freundes Joachim sind die „granitgrauen“⁶²² Augen des dogmatischen Altkommunisten Ohm Heiners, der die Gegenwart nicht mehr wahrnehmen kann. Auf dem „roten Plüschsofa“⁶²³ der Kneipe gestehen sich die Geschwister ihren „Horror vor Sesshaftigkeit“⁶²⁴ ein und träumen vom „herrlichen Junggesellenleben“⁶²⁵. Auf dem roten Sofa an der Seite des Bruders wünscht sich Elisabeth „die Galoschen des Glücks“⁶²⁶. Mit den „Galoschen des Glücks“ vermögen die Besitzer im Märchen an einen Wunschort zu fliegen, auch über hermetisch abgeschlossene Landes- und Zeitgrenzen. Die „Galoschen des Glücks“ erinnern an das Märchen von Christian Andersen und verweisen wie die auffällige Farbsymbolik auf die Literatur der Romantik. Die Betonung der Augen signalisiert eine neue Wachsamkeit, die der semiotischen Ebene eine neue Bedeutung neben den sinnentleerten Worten der Ideologen einräumt.

3. 6. 4. Resümee

Durch ein „Close Reading“ der Erzählung „Die Geschwister“ werden die vier bekannten Themenkreise (das Utopische, die Frau, die Geschlechterbeziehung und die Farbmotivik) einer genaueren Untersuchung unterzogen. Auch in der vorliegenden Erzählung lassen sich

615 Ebenda (274).

616 Ebenda (298).

617 Ebenda (306).

618 Ebenda (296).

619 Ebenda (306).

620 Ebenda (297).

621 Ebenda (299).

622 Ebenda (280).

623 Ebenda (270).

624 Ebenda (270).

625 Ebenda (271).

626 Ebenda (310).

diese vier sehr unterschiedlichen Themen mit sehr unterschiedlichen Bedeutungen wiederfinden. Anders als in den früheren Erzählungen ist über das Äußere der weiblichen Ich-Erzählerin Elisabeth wenig zu erfahren. Beide Geschwister werden nicht mehr als kohärente Figuren vorgestellt. Reimann lässt ihre neue ästhetische Konzeption von der Protagonistin aussprechen: und das alles sollte in einem Porträt sein, viele Schichten statt einer glatten Fläche. Eine „glatte Oberfläche“ besitzt nur das Porträt des überväterlichen Freundes Joachim, der sich, wie Nikolaus in der Erzählung „Ankunft im Alltag“, ganz in Einklang mit der Staatsideologie befindet. Die Handlung der Erzählung wird von der Protagonistin aus der Ich-Perspektive erzählt, die im entscheidenden Gespräch aber dennoch Randfigur bleibt. Die wenigen Auskünfte über die Erscheinung der weiblichen Figur werden aus dem männlichem Blickwinkel gegeben. Im Gegensatz zu den Protagonistinnen der früheren Erzählungen ist Elisabeth nun sehr selbstbewusst und bestimmend und greift aktiv in die Handlung der Erzählung ein. Sie kann sich gegen männliche Denunziationen wehren und klagt ein gesamtgesellschaftliches Vertrauen ein. Das erste Mal erzählt Brigitte Reimann mit der Ich-Erzählerin aus der Innenperspektive der Protagonistin. So ist eine Ablösung des übernommenen männlichen Blickes der 50er Jahre auf die Frauenfiguren zu beobachten. Aber dennoch verbleibt die weibliche Figur in einer Dreiecksbeziehung zwischen dem Bruder und dem vaterähnlichen Geliebten. Die Dreiecksbeziehung ist nun nicht mehr entwicklungsbestimmend für die weibliche Figur. Der überväterliche Freund greift nur noch korrigierend in die ideologische Entwicklung Elisabeths ein. Die Persönlichkeit selbst wird nicht mehr aus überväterlicher Perspektive verändert und bestimmt. Dennoch wird mit der Darstellung des triangulären Geschlechterverhältnisses aber wiederum Auskunft über die Herrschaftsverhältnisse der DDR-Gesellschaft gegeben. Erstmals wird mit der Ohm-Heiners-Geschichte ein gravierender Generationskonflikt ins Zentrum der Erzählung gestellt. Erstmals findet in Reimanns Prosa ein Generationskonflikt eine positive Lösung für die junge Generation. Die Fokussierung auf eine weibliche Figur findet bei der zeitgenössischen Rezension große Beachtung und wird als „Errungenschaft wirklicher Emanzipation“ gelesen. Wie in der Erzählung „Ankunft im Alltag“ übernimmt die Protagonistin utopische Konzeptionen und ideologische Denkansätze nicht mehr von den Männern. Sie entwickelt eigene. Elisabeth beschreibt ihre subjektiven Vorstellungen von Glück als künstlerische Entfaltungsmöglichkeiten und individuelle Verbundenheit mit dem noch unfertigen neuen Kombinat in bunten Farben als sinnlich erfahrbare „Augenblicksutopie“, die sie in der Identifikation mit dem Gegenwärtigen und Zukünftigen für sich sehen möchte, wofür sie wie im Roman „Franziska Linkerhand“ einen Märchenbezug herstellt („Galoschen des Glücks“).

Die Kritik am Gegenwärtigen der DDR-Gesellschaft spricht der Bruder Uli (wie Curt in „Ankunft im Alltag“) aus. Die Kritik wird weder zurückgenommen noch entkräftet.

Die Ansprüche Elisabeths an das Leben („hienieden Brot genug für alle Menschenkinder und natürlich Rosen und Myrten“) erinnern an Reimanns eigene Lebensansprüche zur Schreibzeit, die sie während eines Interviews verkündet: „Arbeit für jeden, das Brot auf dem Tisch, die Blume vors Fenster, das Bild an die Wand, den Ball und die Schaukel für das Kind, und Frieden unter dem Himmel.“ Diese Lebensansprüche sind in der DDR zur Schreibzeit einlösbar, wenn die fehlenden demokratischen Rechte ausgeklammert bleiben, die Reimann auch von ihrem Bruder trennen. Sie gleichen der von Karl Marx angestrebten „menschliche(n) Gesellschaft oder gesellschaftliche(n) Menschlichkeit“⁶²⁷. Noch immer ähnelt die Figur Elisabeth dem Frauenbild Anna Seghers`. Als Randfigur kann die Frau sich selbst nach den ihr innewohnenden humanen Gesetzen verwirklichen. Dabei fällt Elisabeth jene Rolle zu, die auch der traditionelle deutsche Bildungsroman seinen Heldinnen zuwies und die auch Helena, Karla, Kathrin, Recha schon repräsentieren. Georg Lukacs bezeichnet deren Funktion als „Inseln“ hervorragender Menschen, die die Ideale und Hoffnungen auf Erneuerung der Menschheit in ihrem Leben in die Praxis umsetzen, und deren Wesen und Lebensführung zu einer Keimzelle des Kommenden wird⁶²⁸. Die Frau wird aus der Optik Lukacs` gleichgesetzt mit Natur, Harmonie, Glück, Wärme, Liebe und Häuslichkeit. Mit dieser kulturell-symbolhaften Hülle wird die Frau zur Imaginationsebene für die Sehnsüchte und Hoffnungen des Mannes. Dass die Liebe Elisabeths (und Brigitte Reimanns) zu dem „Partei-Übervater“ bereits sehr unterkühlt und ambivalent ist, zeigen die „grau-grünen“ Augen des überväterlichen Freundes Joachim. Die Augen des DDR-kritischen Bruders bleiben warm, interessant und bedeutungsvoll mit „rostbraunen Pünktchen“⁶²⁹, während in Gedanken der grünäugige Freund Joachim mit dem Parteisekretär Bergemann zu einer Person verschmilzt. Die Farben führen auf der semiotischen Ebene eine andere Rede als der Text predigt.

627 Vgl. hierzu Karl Marx. 10.These über Feuerbach.

628 Vgl. hierzu Lukacs (1967: 42).

629 Reimann (G2: 204).

3. 7. Das Sibirientagebuch „Das grüne Licht der Steppen“

Auf Einladung des Zentralrates der Freien Deutschen Jugend nimmt Brigitte Reimann gemeinsam mit dem Fotografen Thomas Billhardt und dem Chefredakteur der Zeitschrift FORUM Kurt Turba vom 4. 7. bis 20. 7. 1964 an einer Delegationsreise nach Moskau, Zelinograd, Nowosibirsk, Irkutsk und Bratsk teil. 1965 wird das Reisetagebuch unter dem Titel „Das grüne Licht der Steppen“ beim Verlag Neues Leben Berlin herausgegeben. Es ist das letzte Buch, das Brigitte Reimann herausgeben kann.

Gleich nach der Ankunft in der DDR schreibt sie das Sibirientagebuch als fortlaufenden Bericht für die Jugendzeitschrift das FORUM. In ihrem Tagebuch berichtet sie über die große Anstrengung, aus einer dicht gedrängten, ereignisreichen Auftragsreise einen schnellen offiziellen Bericht zu schreiben⁶³⁰. Das Sibirientagebuch entsteht aus einem Notizbuch, das Reimann in ihrem Tagebuch erwähnt⁶³¹, ihrem Tagebuch und aus der Erinnerung, so dass auch fiktive Anteile zu vermuten sind. In ihr Tagebuch vom 26. 7. notiert sie: „Ich habe mich mit Nahke auf diese private Form geeinigt, wir können dann – unter dem Mantel der Naivität – den gewissen Leuten allerhand Kuckuckseier ins bürokratische Nest legen“⁶³². Welche „Kuckuckseier“ gemeint sind, wird noch nachzuweisen sein. Festzustellen ist, dass im Vergleich zu ihrem Tagebuch erkennbar ist, dass Brigitte Reimann Erfahrungen, in denen die Vorbildfunktion der Sowjetunion nicht erkennbar wird, in der Veröffentlichung bewusst ausklammert⁶³³. So beschreibt Reimann in ihrem Tagebuch die katastrophalen Auswirkungen der Missernte des Jahres 1963, die sich in einer offensichtlichen Brotknappheit bemerkbar macht⁶³⁴. In ihrem Tagebuch berichtet sie auch von den „elenden Hütten wie im Neulandkray“⁶³⁵. Diese Notiz fehlt ebenso wie der Hinweis zu Kasachstan, wo „viele der `alten` Funktionäre noch auf ihren Posten sitzen“, „eine von Stalin erzogene Generation“⁶³⁶. Im veröffentlichten Reisebericht „Das grüne Licht der Steppen“ verschweigt Reimann diese Beobachtungen⁶³⁷. Auch die vielen „miesigen Typen“⁶³⁸, die Reimann in Moskau im Gegensatz zum Neuland viel häufiger antrifft, erscheinen nicht im offiziellen Reisetagebuch

630 Reimann (1998: 75-76).

631 Ebenda (56).

632 Ebenda (76-77).

633 Vgl. hierzu Franziska Höpcke (1998: 151).

634 Reimann (1998: 53).

635 Ebenda (61).

636 Ebenda (61).

637 Ebenda (59-85).

638 Ebenda (75).

Die erzählte Zeit beträgt 14 Tage, die Erzählzeit 141 Seiten. Die Beschreibung der Reisestationen und Begebenheiten erfolgt chronologisch im Präsens, nur die Reflexionen sind im Imperfekt. Das Tagebuch wird in fünf Kapiteln von unterschiedlicher Länge (23 Seiten, 27 Seiten, 27 Seiten, 13 Seiten, 42 Seiten) nach den Reisestationen unterteilt und durch einzelne Tagesabschnitte gegliedert: Hoyerswerda, Zelinograd, Nowosibirsk, Irkutsk, Bratsk. In der kurzen Vorbereitungszeit versucht Reimann, sich auf Sibirien einzustimmen. Sie liest Kisch „China geheim“ (1932), Dostojewskis „Aufzeichnungen aus einem Totenhaus“, Tolstois „Auferstehung“. Im Conversations - Lexikon von 1864 sammelt sie Fakten über Sibirien⁶³⁹.

3. 7. 1. Utopisches Sibirien

„Wir träumen immer noch von einem unbestechlich arbeitenden Forscherteam: Soziologen, Ökonomen, Künstlern und Kybernetiker (...) Hoffentlich finde ich drüben ein bisschen Zeit, mich in den neuen Städten umzutun“⁶⁴⁰, schreibt Reimann vor Reisebeginn in ihr Tagebuch. Als sie die Sibirienreise antritt, hat sie den Roman „Franziska Linkerhand“ bereits begonnen und den Traum von der „klugen Synthese zwischen Gestern und Morgen“, zwischen Arbeit und Leben, von Ästhetik und Funktionalität und von der Veränderbarkeit des realexistierenden Sozialismus in der DDR noch nicht aufgegeben. „Wie sollte es denn nicht möglich sein, Ehrgeiz und Feuer und alle strahlenden Pläne der Jugend zu bewahren und zu verwirklichen, später, im Leben, in der Praxis, im Alltag?“⁶⁴¹ fragt sie in ihrem Tagebuch. Vor der Abreise nach Sibirien vertieft sich Reimann bis zur Identifikation mit dem Veränderungswillen der um wenige Jahre jüngeren Romanheldin, deren Pläne von einer modernen und menschenwürdigen Stadt und Gesellschaft sie aufschreiben und umsetzen möchte. In der Sowjetunion erhofft sie Einblicke und Erkenntnisse für Franziska Linkerhand und sich zu erhalten, die nicht mehr ganz zu trennen sind, die Geschöpf, Spiegel und geheimnisvolles Eigenleben zugleich sind: „Seit ich den Roman angefangen habe, verbringe ich, statt zu schreiben, die meiste Zeit damit, die Wege zu laufen, die uferlosen Diskussionen zu führen, die meiner Franziska bevorstehen“⁶⁴².

Mit der doppelten Neugier im Gepäck reist Reimann zunächst nach Moskau. Sie hört endlose Reden: „Wir müssen die Jugend ständig ermahnen, daran zu denken, in welchem Sinn die

639 Reimann (GLS: 7-8).

640 Ebenda (10).

641 Ebenda (10).

642 Ebenda (10).

Revolution gemacht wurde und was es unsere Väter kostete, das zu schaffen, was wir heute genießen“⁶⁴³. Diese Ermahnungen und Verweise der Vätergeneration auf ihre Verdienste sind Reimann aus der DDR hinreichend bekannt und werden als sehr ermüdend kommentiert. Manchmal möchte sie Protestkreuze an den Heftrand schreiben. In Zelinograd, im Sibirischen Neuland, erlebt Reimann den Aufbau einer neuen Stadt wie in Hoyerswerda und wie in ihrem Roman: „... hässliche starre Kästen vom Fließband, ohne Phantasie und Kühnheit - Behausungen, nicht mehr und nicht weniger. Vielfalt und Formenreichtum, die der Bau mit Platten und Blöcken gestattet, sind nicht einmal angedeutet“⁶⁴⁴. Noch extremer erlebt Reimann in Zelinograd den menschenfeindlichen Plattenbau vom Fließband, gegen den sie wie ihre Romanheldin in der Heimat so vehement kämpft. In dieser unwirtlichen Umgebung erscheint der hoffnungsvolle Ausspruch des 80jährigen Neulandfahrers Kusmin, der auch an ihre eigenen Äußerungen erinnert, paradox: „Wir wollen unserem Land Brot, Bier und Blumen geben (...) das, was der Mensch braucht: Essen, Trinken und Freude“⁶⁴⁵. Und doch müssen die Bewohner des Neulands in hässlichen und lieblosen Betonkästen wohnen.

Erst in der Gelehrtenstadt Nowosibirsk findet Reimann, was sie suchte: „Das ist die Stadt, von der mein Romanmädchen geträumt hat: Die Straßen weiträumig, modern und heiter, sind gesäumt von Läden und Cafes im Boutiquestil, die Häuser zwischen hohen Kiefern scheinbar launisch verstreut, aber so planvoll geordnet, dass es überall freie Durchblicke gibt, kein Block einen grünen Platz abriegelt (...) und Stille, lebendige Stille. Hier kann man arbeiten“⁶⁴⁶. Hier in Nowosibirsk erlebt Reimann auch eine geordnete Gelehrtenrepublik der klassischen utopischen Gesellschaftsentwürfe Klopstocks und Platons: „Mathematiker, Ökonomen und Philosophen haben sich zusammengeschlossen, Leute, die exaktes Denken und selbstständiges Arbeiten gewöhnt sind, Durchschnittsalter: 26 Jahre. Sie haben sich zunächst nur einige dringliche Aufgaben gewählt: Erforschung der Gründe für die Fluktuation in Betrieben; soziologische Probleme beim Städtebau; geplante und regulierte Berufslenkung im Zusammenhang mit der ökonomischen Planung“⁶⁴⁷. Brigitte Reimann vergleicht die Erfahrung in Sibirien mit ihren Erfahrungen mit Jugendlichen in Hoyerswerda, deren einzige Perspektive die Braunkohle werden soll, die für sie nur ein „umrissloses schwarzes Gespenst“⁶⁴⁸ ist. Für besonders begabte Schüler werden in Nowosibirsk Lager eingerichtet: „Die Schüler mit den besten, den originellsten Antworten werden (...) in Sommerlager

643 Ebenda (GLS: 21).

644 Ebenda (40).

645 Ebenda (46).

646 Ebenda (73).

647 Ebenda (70).

648 Reimann (GLS: 64).

gesammelt, und dort arbeiten die Gelehrten mit ihnen (...).prüfen ihr Interesse, ihre Lust und Fähigkeit zu arbeiten“⁶⁴⁹. Die planmäßige Durchorganisation und „Produktion“ von Eliten erzeugt bei der Tagebuchautorin auch widersprüchliche Empfindungen. Einerseits kommen die Planungen ihren eigenen Zukunftsvorstellungen eines „vernünftig und fröhlich“ organisierten Sozialismus nahe, andererseits stellt sie fest, dass die „Bilder von einer mathematischen Oligarchie, von hochgezüchteten Spezialisten, die sich nur in einer Formelwelt bewegen („Wie der Mann vom `Blauen Stern`: Was ist Liebe? Wir vermehren uns durch Teilung“⁶⁵⁰), auch einen beklemmenden Eindruck hinterlassen. Ihre Eintragungen im persönlichen Tagebuch und im offiziellen Reisebericht schwanken zwischen Bewunderung und Kritik: „Dreißigjährige, die schon Institute oder Abteilungen leiten und in der Universität lehren: Nowosibirsk bildet auch die Kader für andere Wissenschaften aus, vor allem Chemiker und Biologen, Geophysiker und Mathematiker“⁶⁵¹.

Bei einer Zusammenkunft mit Studenten und jungen Arbeitern trifft Reimann auf Leser ihrer Bücher. Sie beschreibt euphorisch, wie plötzlich Kilometer zusammenschmelzen und sie über die Literatur mit den Menschen der Sowjetunion zu einer großen Gemeinschaft zusammenwachsen kann: „... die intelligente Zuversicht der jungen Leute, dieser ganze erfüllte Tag und unsere Gestalt gewordenen Träume (...) das alles schuf ein Gefühl von Nähe und Vertrautheit, ja ich stehe nicht an, zu sagen: von Heimat“⁶⁵². Hier erlebt Reimann die einende Kraft der Poesie, die auch ein neues umfassenderes Heimatgefühl erzeugt. „Heimat als Utopie“ wird auch im Roman „Franziska Linkerhand“ wie in den vorhergehenden Erzählungen thematisiert werden. Die Akademie-Filiale - so berichtet Reimann in ihrem offiziellen Bericht „Das grüne Licht der Steppe“ - ist eine Idee des XX. Parteitages der KPdSU, der die Erschließung Sibiriens mit Hilfe der modernen Wissenschaften plant, die bereits 1957 mit der Gründung der Akademiestadt umgesetzt werden. Das Kapitel „Nowosibirsk“ schließt mit einem Aufruf der amerikanischen Forscher Russel und Einstein: „Vor uns liegt, wenn wir es nur wollen, ein dauernder Fortschritt in Glück, Erkenntnis und Einsicht“⁶⁵³. Es ist bemerkenswert, dass die Tagebuchautorin amerikanische (und nicht sowjetische) Wissenschaftler am Ende des Reiseberichtes zu Wort kommen lässt. Reimann spricht hier von „Glück“, „Erkenntnis“ und „Einsicht“ der „gesamten Menschheit“, die die gefährliche Kraft des Atoms zum Glück oder Unglück entfesseln kann. Im Reisebericht über

649 Ebenda (74).

650 Ebenda (75).

651 Ebenda (66).

652 Ebenda (87).

653 Reimann (GLS: 85).

das „Atomstädtchen“ Nowosibirsk erwähnt Reimann mehrmals den Friedensnobelpreisträger (1963) Linus Pauling, der sich massiv für das Verbot von Kernwaffentests einsetzt. Beide Hinweise könnten zu den „Kuckuckseiern“ zählen, die Reimann „gewissen“ Leuten ins „bürokratische“ Nest legen will, denn auch in der Sowjetunion werden zu dieser Zeit Kernwaffen produziert und getestet.

Am Bratsker Staudamm erfährt Reimann, dass die Ingenieure komplizierte teure Projekte aus Moskau umgehen und eigene Projekte vor Ort entwickeln. Ihre Begründung für ihr Verhalten lautet: „Der Bürokratismus (...) hat viele Gesichter, aber er entspringt immer einer kalten und formalen Einstellung zur Arbeit. Der Bürokratismus kann es sich bei uns nicht bequem machen. (...) In dieser Hinsicht sind wir früher als Moskau zum Kommunismus gekommen“⁶⁵⁴. Reimann entdeckt fernab von der Parteizentrale Moskaus Menschen und Haltungen, die sie suchte, die sie für ihren Roman verarbeiten kann: „... und den Plan für ihre neue Stadt, in der nicht provisorisch gebaut wird, nicht mit dem Trost nach vorn, dem Versprechen für übermorgen“⁶⁵⁵. Dass ein Leben, das nur auf das Zukünftige ausgerichtet ist, für die Gegenwart problematisch ist, wird auch Franziska Linkerhand beklagen. Was sie später im Roman und im Tagebuch schreiben wird, lässt Reimann Matwej aussprechen: „... nicht mit dem Trost nach vorn, dem Versprechen für übermorgen (...) Die Menschen sollen heute schon (...) gut leben“⁶⁵⁶. Immer wieder sieht sich Reimann in Sibirien an die Großbaustelle in Hoyerswerda erinnert, deren Probleme der städtebaulichen und sozialen Gestaltung sie hier glücklicher gelöst sieht.

Bereits im Titel des Sibirientagebuchs wird die Farbe Grün erwähnt, eine wichtige Metapher für die Hoffnung, die immer wieder auf den Tagebuchseiten anklingt, die Brigitte Reimann so sehr für ihr Romanprojekt „Franziska Linkerhand“ benötigt, die zur Schreibzeit des Sibirientagebuchs noch zu Reimanns Grundstimmung gehört. Beim gemeinsamen Abendbrotessen im Freien beschreibt Reimann die „sanfteste grüne Wiese“, die in den Abend „leuchtete“⁶⁵⁷. Im Neuland begutachtet die Delegation aus der DDR das „grüne Getreide“⁶⁵⁸ das dem „Schlafenden Land“ abgetrotzt wird, und am Bratsker Stausee schauen die Delegierten aus der DDR auf den „glasklaren grünen Strom“⁶⁵⁹ der Angara. Aber in dem unwirtschaftlichen Neulandkrey, in dem sie noch viele Kader aus stalinistischer Zeit vorfinden, gibt

654 Ebenda (111).

655 Ebenda (124).

656 Ebenda (124).

657 Ebenda (69).

658 Ebenda (57).

659 Ebenda (96).

es auch eine sehr gegensätzliche Farbe. Reimann verweist auf bedrohliche „bleifarbene Schichten am Rande der Ebene“⁶⁶⁰.

Das Sibirientagebuch ist noch einmal von einer großen Hoffnung und Aufbruchsstimmung durchdrungen, wie sie einige Monate später nach dem 11. Plenum im Januar 1965 und nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Vertrages in Prag 1968 in ihrem Tagebuch nicht mehr anzutreffen sind. Das offizielle Reisetagebuch endet: „... und doch bin ich auf eine überraschende Weise glücklich, furchtlos und ins Leben verliebt“⁶⁶¹. Das kann zu dieser Zeit durchaus noch wörtlich verstanden werden.

3. 7. 2. Utopie vom neuen Menschen

Auf dem VI. Parteitag der SED im Januar 1963, zu dem Brigitte Reimann als Parteilose delegiert wird, erfährt sie sehr genau das neue „Menschenbild des Sozialismus“. Der neue Mensch ist ein „wissender Mensch, eine allseitig gebildete Persönlichkeit“, die „bewusst das Leben zu gestalten“ vermag und an der Entwicklung der „sozialistischen Demokratie schöpferisch“ teilnimmt⁶⁶². „Menschenwürde“, „Gerechtigkeit“ und „sozialistische Moral“ gehören zu seinen „sittlichen Normen“⁶⁶³. Die Vertiefung des „sozialistischen Patriotismus und des sozialistischen Internationalismus“, die „sozialistische Einstellung zur Arbeit und zum gesellschaftlichen Eigentum“, die „Verbreitung des Marxismus-Leninismus“ als „wissenschaftliche Weltanschauung“ und die „Entlarvung der reaktionären bürgerlichen Ideologie“ sind die dringenden Aufgaben der neuen sozialistischen Persönlichkeit in der DDR⁶⁶⁴.

In der Gelehrtenstadt Nowosibirsk glaubt Brigitte Reimann den neuen sowjetischen Menschen zu finden. Der Parteisekretär erklärt den Delegierten aus der DDR die sowjetischen Visionen vom neuen Menschen, der hier in Novosibirsk „geformt“ werden soll. Der neue Mensch ist in Nowosibirsk ein Gelehrter, den „Ehrlichkeit und Prinzipienfestigkeit“, Fachkompetenz, „politische Bildung“, „Liebe zur Wissenschaft und Parteilichkeit“⁶⁶⁵ nach der Vorstellung der KPdSU auszeichnen sollen.

660 Reimann (GLS: 44).

661 Ebenda (141).

662 Vgl. hierzu das Protokoll des VI. Parteitages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland (1963: Bd. 4: 376).

663 Ebenda (376).

664 Reimann (GLS: 377-379).

665 Reimann (GLS: 67).

Reimann porträtiert viele Wissenschaftler der Akademiestadt, um sich ihr eigenes Bild vom neuen Menschen in der Sowjetunion zu machen: den „schwarzhaarigen“ Mathematiker Aganbegjan, der ihr wie ein „persischer Prinz“ mit einem „weißen Pferd“⁶⁶⁶ erscheint und den „noblen“⁶⁶⁷ Mathematikprofessor Ljapunow, der ein fehlerfreies Deutsch spricht. Zusammenfassend beschreibt sie ihre Beobachtung, die sich von den offiziellen Normen unterscheiden: „... der noble Anstand, die freundliche Bescheidenheit der Gelehrten; sie sind frei von Arroganz und Besserwisserei und von Ruhmsucht (...) Sie sind in Wahrheit Diener ihres Volkes, mit einem hohen Bewusstsein ihrer Verantwortung“⁶⁶⁸. Reimann notiert in ihr Sibirientagebuch, dass sie offensichtlich dem neuen Menschen begegnet sei, der aber glücklicherweise nichts mit den „sterbenslangweiligen Burschen“ zu tun hat, der offiziell entworfen wird⁶⁶⁹. Auch Martschuk entspricht Reimanns Vorstellungen vom neuen Menschen. Martschuk hat Charme, Bildung, „promethische Unrast“ und hat sich nicht mit seinen Erfolgen „häuslich eingerichtet“⁶⁷⁰. Dass die Bewunderung für Martschuk die „gewichtige Delegation“⁶⁷¹ mit den Zentnerbäuchen aus der DDR provozieren muss, die so ganz und gar nicht dem offiziellen und persönlichen Bild des neuen Menschen entspricht, ist Brigitte Reimann bewusst. Und so wird sie nicht müde, immer wieder Martschuks Vorzüge aufzuzählen. Er stammt aus einem bürgerlichen Elternhaus und zählt als Diplomingenieur zu den Erbauern des Staudammes. Zur Zeit arbeitet er an seiner Dissertation. Reimann vermutet, dass nur fernab von den „Instanzen“ und „Bürosesseln“ der Macht die Menschen sich in Freiheit und Unabhängigkeit wie hier in Sibirien bewegen können. Und sie beschreibt, dass man in Sibirien glaubt, früher im Kommunismus zu leben als in Moskau⁶⁷².

Die eigentlichen Delegationsteilnehmer (Mitglieder des Zentralrates der FDJ) bleiben im Reisebericht unerwähnt, nur einige negative Bemerkungen verweisen auf ihre „immerwährende“ Gegenwart. Der Vergleich mit Martschuk fällt sowohl im Tagebuch als auch im Reisebericht „Das grüne Licht der Steppen“ ganz zu ihren Ungunsten aus: „Alexej ist ein harmonischer Mensch, ohne jene verbreitete Zwiespältigkeit, die vorsichtig unterteilt in ‚Ich als Mensch` und ‚Ich als Genosse`. (...) ein Kommunist, der sich nicht mit seinen Erfolgen häuslich einrichtet“⁶⁷³. Im offiziellen Reisetagebuch bleiben die Begegnungen mit

666 Reimann (GLS: 69).

667 Ebenda (70).

668 Ebenda (85).

669 Ebenda (134).

670 Ebenda (135).

671 Ebenda (138).

672 Ebenda (134).

673 Ebenda (135).

dem ZK-Mitglied und Chefredakteur des FORUM, Kurt Turba, ausgespart, den Reimann sehr bewundert. In ihrem privaten Tagebuch schreibt sie von der „schützenden Schulter“ Turbas beim Fliegen: Noch immer sehnt sich Reimann wie in der Adoleszenz nach einem überlegenen väterlichen Lehrer. (Vgl. hierzu S. 47-48) Ähnlich wie ihre fiktiven Figuren in den Erzählungen erlebt sich die Autorin neben dem väterlichen Freund mädchenhaft jung und in einem Dreiecksverhältnis zwischen dem väterlichen Turba und dem bewunderten jungen Ingenieur Martschuk. Tatsächlich beschützt Turba sie auch vor den kritischen Angriffen der Delegationsteilnehmer, die Reimann „nicht parteilich genug“⁶⁷⁴ finden, wie sie ihrem Tagebuch mitteilt.

Der neue Mensch ist nach Reimanns Berichten auch in Sibirien selbstverständlich ein Mann. Die Frauen treten im Reisebericht ganz hinter den Männern zurück. Die Dominanz bleibt aber der Ich-Schreiberin durch die stark subjektive, emotionale und erotisierte Färbung ihrer Betrachtungen vorbehalten.

3. 7. 4. Nadja – die Andere

Wie in Reimanns frühen Prosa gibt es neben der Protagonistin keine nennenswerten weiblichen Figuren. Im Sibirienreisebericht findet nur eine einzige Frau neben der Ich-Schreiberin Erwähnung. Die Dolmetscherin Nadja umgibt Reimann täglich. Zwischen den Frauen entwickelt sich eine Freundschaft. Reimann schreibt: „Zum ersten Mal seit der Schulzeit habe ich wieder eine Freundin, und selbst die Gesten einer zärtlichen Übereinstimmung wiederholen sich“⁶⁷⁵. Die neue Freundin ist die „grauäugige Schlange“ Nadja⁶⁷⁶. Nadja rezitiert Pasternakgedichte. Mit ihr kann sie über den „Sozialismus“, die „Liebe“, „Matisse“ und „italienische Schuhe“⁶⁷⁷ sprechen. „Die andere um die Taille schlingen“ und einen „schnellen Blick wechseln, boshaft oder vergnügt“⁶⁷⁸, sind für Brigitte Reimann Freundinnenerfahrungen, die sie seit ihrer Schulzeit nicht mehr erlebte. In der Männerdelegation kostet sie diese neuen Erfahrungen aus, die ihrer Romanfigur Franziska Linkerhand versagt bleiben. Nadja stellt fest, dass die DDR-Männer „unhöflich“⁶⁷⁹ sind. Und sie meint damit, dass im Vergleich zu den russischen Männern die Delegierten aus der DDR

674 Reimann (GLS: 163).

675 Ebenda (139).

676 Ebenda (122).

677 Ebenda (140).

678 Ebenda (140).

679 Reimann (GLS: 124).

ihre Unhöflichkeit Frauen gegenüber als „Gleichberechtigung“ tarnen: „Bei uns (...) wirst du es nicht erleben, dass eine Frau in der Trambahn stehen muss.“ Reimann vermerkt in ihrem Tagebuch, wie oft sie im Bus zum Kombinat gefahren ist, „verrenkt an einer Haltestange baumelnd“, während ein „Dutzend Männer mit gusseiserner Prinzipientreue auf Gleichberechtigung“⁶⁸⁰ bestand.

Nadja ist die erste Frauenfigur, die in Reimanns Prosa neben der Protagonistin und der Ich-Erzählerin Akzeptanz findet. Sie ist der Ich-Erzählerin ebenbürtig wie Athena in der Erzählung „Kinder von Hellas“. Sie wird immer aus der weiblichen Perspektive der Ich-Erzählerin beschrieben. Kein Mann beurteilt Nadja. Im Gegensatz zu den porträtierten männlichen Personen wird Nadja keine zusammenhängende Beschreibung gewidmet. Immer wieder werden in den Bericht kurze Beschreibungen Nadjas eingeflochten. Sie notiert in ihrem Reisebericht: „In Moskau ist ein dünnes blondes Mädchen eingestiegen, unsere Dolmetscherin; sie heißt Nadja“⁶⁸¹. Kurz darauf schreibt sie, dass sie aus einer „langen Zigarettenspitze“ raucht und „traurig“ aussieht⁶⁸². Einen Tag später gelingt es Brigitte Reimann endlich, mit Nadja ein Gespräch zu führen. Sie stellt fest: „Sie ist klug, skeptisch, sehr gebildet und von der Sicherheit der Großstädterin“⁶⁸³. Obwohl Brigitte Reimann einiges über Nadjas Kindheit auf Kamtschatka erfahren kann, bleibt Nadja immer die geheimnisvolle, fremde, anziehende Begleiterin und Beschützerin, die sich mit den Widrigkeiten einer Sibirienreise gut auskennt und Reimann helfend zur Seite steht. In der Fremdheit, die Nadja umgibt, gleicht sie den Protagonistinnen Reimanns.

3. 7. 5. Resümee

„Das grüne Licht der Steppen“ beim Verlag Neues Leben Berlin erschienen, ist das letzte Buch, das Brigitte Reimann zu Lebzeiten herausgeben kann. Obwohl es sich hier nicht um einen fiktiven Text handelt, werden nach einem „Close Reading“ die gleichen Themenkreise näher betrachtet wie bei der vorhergehenden Prosa Reimanns: das Utopische, die Frau, die Geschlechterbeziehung und die Farbmeteraphorik. Wie sehr das Reisetagebuch schon als Vorarbeit zu ihrem Franziska-Roman dient, kann aus dem Anfangskapitel (Hoyerswerda) entnommen werden, in dem die Ich-Erzählerin beschreibt, dass sie mit den Augen Franziskas

680 Ebenda (123-124).

681 Ebenda (29).

682 Ebenda (29).

683 Ebenda (42).

schauen wird, die nie mehr ganz von Brigitte Reimann zu trennen sein wird. Im veröffentlichten Reisetagebuch bleibt die Persönlichkeit der Ich-Erzählerin stärker ausgespart als im privaten Tagebuch. Im Gegensatz zu den Protagonistinnen der frühen Prosa schaut die reisende und schreibende Autorin sehr selbstbewusst und kritisch auf Land und Leute der Sowjetunion. Nur in ihrem privaten Tagebuch schreibt sie von der „schützenden Schulter“ Kurt Turbas. Mit der Dolmetscherin Nadja wird im Gegensatz zu Reimanns Prosa eine Frauenfigur beschrieben, die neben der Ich-Erzählerin Akzeptanz findet und der selbstbewussten Elisabeth in der Erzählung „Die Geschwister“ und Franziska Linkerhand gleicht. Diese Frau wird nur aus der weiblichen Perspektive als klug, hübsch und selbstbewusst betrachtet. Auf die Männer der Delegation werfen Nadja und Reimann nur im privaten Tagebuch einen abwertenden „weiblichen“ Blick, was sie im veröffentlichten Tagebuch nicht wagt. Genüsslich schreibt sie über die verfetteten Körper der Männer der FDJ-Delegation, die sich sportlich mit den sowjetischen Genossen bei einem Fußballspiel messen, und der Prüfung nicht standhalten. Reimann lässt Nadja eine Erfahrung zur Gleichberechtigung der Frauen in der DDR aussprechen, die sie selbst so nicht zu sagen wagt, die sowohl in ihrer Prosa als auch in ihren biographischen Texten von ihr verbal nie benannt wird. Nadja stellt fest, dass die Männer der FDJ-Delegation ihre Unhöflichkeit Frauen gegenüber als „Gleichberechtigung“ tarnen.

Nach vielen negativen Erfahrungen in der Sowjetunion, die nur im privaten Tagebuch aufgeschrieben werden, berichtet die Ich-Erzählerin von den positiven Eindrücken der Gelehrtenstadt Nowosibirsk. Hier findet sie Utopisches bereits in die Wirklichkeit umgesetzt, die „Stadt von Morgen“, von der auch das Romanmädchen Franziska träumt. Hier sind die Straßen weiträumig, modern und heiter, gesäumt von Läden und Cafés im Boutiquestil. Die Häuser stehen zwischen hohen Kiefern scheinbar launisch verstreut, aber planvoll geordnet. Eine „lebendige Stille“, die zum Arbeiten einlädt. Hier in Nowosibirsk erlebt Reimann die geordnete Gelehrtenrepublik der klassischen utopischen Gesellschaftsentwürfe Klopstocks und Platons, in der Mathematiker, Ökonomen und Philosophen sich zusammengeschlossen haben. Aber auch eine nach Plan geordnete Gelehrtenoligarchie erweckt Bedenken. Sie trifft nur auf junge leistungsfähige Leute. Auch hier bemerkt die Ich-Erzählerin, dass die Entwicklung in Nowosibirsk offensichtlich nur durch die weite Entfernung zur Moskauer Parteizentrale so möglich sei. Das Kapitel „Nowosibirsk“ schließt mit einem Aufruf der amerikanischen Forscher Russel und Einstein, die das „Glück“, die „Erkenntnis“ und die

„Einsicht“ der gesamten Menschheit im Auge haben⁶⁸⁴. Es ist bemerkenswert, dass Reimann amerikanische (und nicht sowjetische) Wissenschaftler, am Ende des Reiseberichtes zu Worte kommen lässt, denen das Wohl der gesamten Menschheit wichtig ist. Auch Reimann interessiert hier fernab von der Begrenztheit des eigenen Landes das „Glück“ der „gesamten Menschheit“, die nicht mehr „sozialistisch“ sein muss. Die Vision vom neuen Menschen, die sie mit Martschuk und vielen sowjetischen Wissenschaftlern verwirklicht sieht und kein Ideologiekonstrukt mehr ist, steht im großen Gegensatz zum Bild der FDJ-Delegierten und dem Entwurf des VI. Parteitages der SED. Mit der Beschreibung des neuen Menschen und der „Stadt von Morgen“ verweist Reimann explizit auf zukünftig Mögliches, wodurch das Gegenwärtige im Sinne der Vorscheinlogik Ernst Blochs im eigenen Lande sehr deutlich in Frage gestellt wird.. Dass durch die Rückbindung an die Realität utopisches Denken in der Wirklichkeit Veränderungen bewirken kann, möchte Reimann zu diesem Zeitpunkt noch unbedingt glauben. Dass sie die kritischen „Kuckuckseier“ mit einigen Abstrichen veröffentlichen kann, berechtigt zu Hoffnungen. So ist das Sibirientagebuch noch einmal von Hoffnung und Aufbruchsstimmung geprägt, wie sie nach dem 11.Plenum im Januar 1965, dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Vertrages in Prag 1968 in ihren Tagebüchern nicht mehr anzutreffen sind, worauf auch die häufig verwendete Farbe Grün als Metapher der Hoffnung verweist.

684 Reimann (GLS: 85).

3. 8. Der Roman „Franziska Linkerhand“

Zehn Jahre, die Hälfte ihrer gesamten Schreibzeit, arbeitet Brigitte Reimann an dem Roman „Franziska Linkerhand“. 1963 beginnt sie den Roman nach mehreren Anläufen und Umstellungen in Hoyerswerda. Eine Tagebucheintragung aus dem Schriftstellerheim Petzow vom 18. 11. 1962 deutet auf die Vorarbeiten hin: „Gestern, während Daniel auf meinem Bett schlief, habe ich einiges zu meinem Roman notiert. Gott - was für eine schöne Arbeit! Ich wollte, ich könnte schon zu schreiben beginnen, statt mich in dieser Pflichtmühle zu schinden“⁶⁸⁵. Am 1. Februar 1965 schließt Brigitte Reimann mit dem Verlag Neues Leben einen Vertrag ab, in dem festgeschrieben wird, dass die Autorin einen Roman über eine nach „sozialistischer Tüchtigkeit strebenden“ Architektin schreibt⁶⁸⁶. Die Romanstadt „Neustadt“ trägt viele Züge von Hoyerswerda. Kurz nach Vertragsabschluß notiert Brigitte Reimann in ihrem Tagebuch: „Ich möchte ein böses Buch schreiben, ein trauriges Buch; und alles soll schlimm ausgehen. Aber wem dient das? Mir - ich reagiere nur meinen Pessimismus ab“⁶⁸⁷. Kurz darauf schreibt sie: „Gestern fing ich das Buch an, nur ein paar Zeilen, aber jetzt ist alles wie verwandelt, ich bewege mich in Franziskas Welt. (...) Erhitzt von Phantasien, und dazwischen die kühlen Überlegungen, wie es zu machen sei, ich habe die Form noch nicht, beginne zum drittenmal“⁶⁸⁸. Die drei Tagebuchnotate verweisen sowohl auf die gesellschaftlichen Ansprüche als auch auf die eigenen formalen Ansprüche der Autorin zwischen Hoffnung und Resignation, die entsprechend ihrer Realismusvorstellung unmittelbar in den Roman einfließen sollen. Die letzten Kapitel des unvollendeten Romans entstehen in Neubrandenburg und in der Klinik in Berlin-Buch. Ein Brief vom Januar 1973 an Christa Wolf deutet auf die letzte Arbeit am Roman: „... ich wollt Dir nur sagen, dass ich am Montag gen Buch ziehe. Ob` s wieder so schön mit dem Zimmer klappt (...) ich brauchte es so sehr für` s letzte Kapitel“⁶⁸⁹. Das letzte Kapitel (15) bleibt ein Fragment. Im März 1973 stirbt Brigitte Reimann. 1974 wird die erste Fassung des Romans postum veröffentlicht. Nach der Akteneinsicht beim MfS, Feststellung der Streichungen aus ideologischen Gründen und nach nochmaliger Durcharbeitung des Manuskriptes wird 1998 die überarbeitete Fassung mit

685 Reimann (1997: 263).

686 Darüber berichtet Angela Drescher. Siehe hierzu (FL: 633).

687 Reimann (1998: 113).

688 Ebenda (113).

689 Reimann/Wolf (1999: 161).

einem Begleittext von Witold Bonner herausgegeben⁶⁹⁰. Der dieser Arbeit zugrundeliegende Roman ist die Ausgabe von 1998.

3. 8. 1. Versuch einer Fabel

Franziska Linkerhand ist eine junge Architektin bürgerlicher Herkunft. Sie geht nach dem Scheitern ihrer Ehe mit einem alkoholabhängigen Arbeiter nach Neustadt und entzieht sich den ehrgeizigen Plänen ihres elitären Professors, um in Neustadt am Aufbau des Stadtzentrums für die neue Stadt mitzuwirken. Sehr schnell kommt Franziska in Konflikte zwischen ihren idealen Vorstellungen und ehrgeizigen Plänen, die Gestaltung einer ästhetisch vertretbaren und humanen Stadt zu verwirklichen, und den nüchternen, sparsamen Planungswirklichkeiten des Stadtplanungsbüros, in dem Franziska als einzige Frau tätig ist. Der kommissarische Leiter des Planungsbüros, Schafheutlin, „der kleine Mann des Städtebaus“⁶⁹¹, versinnbildlicht den Gegenentwurf zu ihren eigenen Vorstellungen und verteidigt das auf Quantität gerichtete Städtebaukonzept des Staates: „Neunhundert Wohnungseinheiten in diesem Jahr. (...) Wortkrücken, etwa: Einsicht, Pflicht, Notwendigkeit“⁶⁹². Auch menschlich empfindet Franziska Schafheutlin, der sich in einem Eigenheim mit Frau und vier Kindern in „Uhlenhorst“ eingerichtet hat, als indiskutabel: „Er ist noch nicht vierzig, unmerklich aus dem Alter der Erwartungen übergewechselt ins Alter der Erfahrungen“⁶⁹³. Schafheutlin hat seinen Enthusiasmus längst verloren und tadelt Franziskas Unduldsamkeit: „Sie wollen alles, und sie wollen alles sofort“⁶⁹⁴. Durch Franziskas Interventionen gegen seine kleinmütige Einsicht und nicht zuletzt durch ihre erotische Anziehungskraft beginnt Schafheutlin, an seinem festgefügtten Pragmatismus und Dogmatismus zu zweifeln und wagt es zuzugeben: „Ich bin ratlos“⁶⁹⁵. Obwohl ihre Gespräche häufig „Ferngesprächen“ gleichen, bei denen der eine „nach dem ersten Satz aufgelegt hat“⁶⁹⁶, beginnt auch Franziska, Verständnis zu entwickeln und liebenswerte Seiten an dem nüchternen Städtebauer Schafheutlin zu entdecken, von dem Trojanowicz urteilt: „Er ist ein braver Mann, ein Rechner ohne Berechnung, ein Pflichtmensch, der redlich seinen Beruf

690 Hierzu gibt Bonner ausführlich Auskunft in (FL: 606-632).

691 Reimann (FL: 413).

692 Ebenda (440).

693 Ebenda (233).

694 Ebenda (233).

695 Ebenda (303).

696 Ebenda (225).

ausübt“⁶⁹⁷. Seine vorsichtigen Annäherungen werden von Franziska überhört und abgewiesen: „Er tappte nach einem Itis, dessen Fell und Zähne aufglänzten und erloschen. (...) er wurde ermutigt und abgewiesen“⁶⁹⁸. Franziskas Projekt eines menschenfreundlichen Stadtzentrums wird aus finanziellen Gründen gestrichen. Neustadt bleibt eine Schlafstadt, in der sich Gewaltverbrechen und Selbstmorde häufen, was offiziell geleugnet wird. Ein Arzt von Neustadt erzählt Franziska: „Sie wissen, dass ich Ihnen kein Material geben darf. (...) Im Schnitt haben wir jede Woche zwei Suizide oder Suizidversuche“⁶⁹⁹. Ebenso hoffnungslos wie der Einsatz für eine menschenwürdige Stadt endet die Liebesgeschichte zu dem Kipperfahrer und ehemaligen Philosophiestudenten Trojanowicz, den sie in den persönlichen Ansprachen Ben nennt. Nach einem Gefängnisaufenthalt ist Trojanowicz zur Großbaustelle Neustadt strafversetzt worden. Illusionslos und nüchtern scharf beobachtend, wird er zum wichtigsten und kritischsten Gesprächspartner Franziskas, „nur seiner Schwäche nachgebend (die er kannte), lehrhaft zu werden“⁷⁰⁰. Trojanowicz ähnelt Franziskas Bruder Wilhelm. Sie nennt ihn daher ihre inzestuöse Liebe. Er bleibt in der Liebe und in seiner Arbeit resignativ und unverbindlich. Franziska trennt sich von Trojanowicz und flieht aus Neustadt. Am Ende des Romans kehrt Franziska nach Neustadt zurück.

3. 8. 2. Franziskas Utopismus

Das Utopische, die Frau, die Geschlechterbeziehung und die Farbmeteraphorik sollen auch im Roman „Franziska Linkerhand“ nicht aus dem Blick geraten. Doch ist festzustellen, dass diese vier sehr unterschiedlichen Themenkreise sich im Roman kaum noch getrennt betrachten lassen. Sowohl für die Gestaltung der Protagonistin und des gesamten Figurenpersonals als auch für die Bauformen des Erzählens findet Reimann für ihren Roman neue poetische Verfahren. Das Konstruieren nach dem „Baumeistermodell“ hat sie längst aufgegeben.

In seinem 1929 erschienenen Werk „Utopie und Ideologie“⁷⁰¹ verweist Karl Mannheim auf die Geschichtsmächtigkeit des utopischen Bewusstseins. Denn nur jene Wirklichkeitstranszendente Orientierung wird von ihm als utopisch bezeichnet, die in Handeln

697 Ebenda (371).

698 Ebenda (410).

699 Ebenda (588).

700 Reimann (FL: 403).

701 Mannheim (1969: 169).

übergehend die jeweils bestehende Seinsordnung in „einer uns möglichen maximalen Erweiterung der Sicht“ teilweise oder ganz sprengt. Denn gerade darin unterscheidet sich nach Mannheims Ansicht das utopische vom ideologischen Bewusstsein, dass die Ideologie auf der Reproduktion der bestehenden Lebensordnung insistiert, die durch ihr wirtschaftlich-machtmässiges Gefüge und alle Formen des menschlichen Zusammenlebens charakterisiert ist. Auf Grund der Synthese der sich vereinenden und bekämpfenden verschiedenen sozialistischen Utopien bescheinigt Mannheim der sozialistischen Utopie bereits seit Anbeginn ein „Janusgesicht“⁷⁰². Er beschreibt die sozialistische Utopie als das „konkrete Erforschen“ des „Wirtschaftlichen“ und „Seelisch-Geistigen“ zu einer Funktionalbetrachtung „im Elemente einer verordneten Totalität.“ Während die Protagonistinnen der früheren Prosa Reimanns das Machtgefüge der Gesellschaft nicht angreifen und sich den gebotenen Männerideologen unterordnen, tritt im Roman „Franziska Linkerhand“ erstmalig eine Protagonistin in Erscheinung, deren Handeln als Architektin und Stadtplanerin auf Veränderung des Bestehenden ausgerichtet ist. Der Veränderungswille Franziskas kann im Sinne Mannheims als utopisches Bewusstsein gelesen werden. Für Ernst Bloch ist das Noch-Nicht-Bewusste die psychische Repräsentanz des Utopischen, das Noch-Nicht-Gewordene das Utopische in der Zeit und der Welt. Der Widerstand gegen das Noch-Nicht Gewordene liegt für Bloch nicht im Subjekt. Es ist der Widerstand gegen das Novum. Das Noch-Nicht-Bewusste lässt sich durch die Realität immer wieder belehren: *docta spe*. Das Subjekt behält sich nach der Utopiekonzeption Blochs die Freiheit des Widersprechens gegen das „Schlecht-Vorhandene“ vor. Sowohl der Konzeption Mannheims als auch der Konzeption Blochs kann eine Geschichtsmächtigkeit bescheinigt werden. Unübersehbar trägt aber der Verwirklichungswille von Ideen auch ein „Janusgesicht“ aus Hoffnung und Verzweiflung. Hoffnung und Verzweiflung befördern seit Anbeginn das Schreiben des Romans gleichermaßen und werden auf die Protagonistin übertragen. Der Topographie der Hoffnung und der Verzweiflung soll im Folgenden gleichermaßen nachgegangen werden.

702 Ebenda (207).

3. 8. 2. 1. Konstruktionen des Augenblicks – die Gestaltung der Zeit⁷⁰³

Die Erzählzeit beträgt 604 Seiten, die erzählte Zeit der erwachsenen Franziska etwa 1 ½ Jahre. Der Roman ist in 15 Kapitel von sehr unterschiedlicher Länge gegliedert, deren Umfang 8 bis 72 Seiten umfasst. Das letzte Fragment gebliebene Kapitel bleibt eine Ausnahme, da es nur zwei Seiten umfasst. In den ersten drei Kapiteln wird die Kinder- und Jugendzeit Franziskas erzählt. Die nächsten 11 Kapitel schildern Franziskas Aufenthalt in Neustadt. Sowohl die Kinder- und Jugendzeit als auch die Zeit in Neustadt werden sowohl gedehnt (durch Abschweifungen) als auch gerafft berichtet. Einzelne Handlungssegmente der Groß- und Kleinphasen werden als nicht abgeschlossen dargestellt, da Rückwendungen Vergangenes immer wieder aufgreifen. Raffungen und Dehnungen konstruieren den Roman und verdeutlichen einzelne Geschehensmomente. Ab dem 12. Kapitel wird von einem nicht benannten Fluchtort aus erzählt. Nur spärlich werden explizite Zeitangaben gegeben: „... am letzten Kriegstag, als die Russen kamen ...“⁷⁰⁴. Die rückerinnerte Zeit setzt etwa 1945 ein. Franziska erzählt dem Geliebten Ben Episoden ihrer Geschichte aus wechselnder Perspektive im Imperfekt: „Ich war lächerlich, jedesmal, wenn wir uns trafen, und zickig aus Angst vor Lächerlichkeit (...) Die Antwort, die sie herausgefordert hatte ...“⁷⁰⁵. Erzählt wird das Handlungsgeschehen sowohl im Futur als auch im Präsens: „Später wird sie auf der Straße stehen bleiben“⁷⁰⁶. Und kurz darauf heißt es: „Um endlich in unserer Geschichte fortzufahren“⁷⁰⁷. Die den Roman konstituierenden zeitlichen Ebenen von Reflexions- und Handlungszeit sind durch Rückwendungen und Vorausdeutungen miteinander verflochten und werden von der Erzählerin Franziska zusammengehalten. So wird der entstehende Text nicht mehr nach der „Baumeistermethode“ nach einem bereits entworfenen Modell in chronologischer Folge projiziert. Es entsteht mit dem immerwährenden Ausblick ins Zukünftige ein Textgebilde in der „Logik des Vorscheins“. Während des Erzählvorganges nähern sich die Erzählebenen einander an, indem die Erzählerin von der Erzählgegenwart (der Reflexionszeit) ausgeht und zirkulär am Ende des Romans zu dieser zurückkehrt. So schließt sich der große Zeitkreis und die kleinen Zeitkreise, in einem immerwährenden Präsens aller Zeiten innerhalb einer Handlungs- und Zeitebene, zum gegenwärtigen Augenblick des Erlebens.

703 Maria Brosig (2001: 13-19) fertigte eine sehr ausführliche Analyse der Zeitgestaltung des Romans „Franziska Linkerhand“ an. Ich beschränke mich somit auf eine kurze zusammenfassende Darstellung.

704 Reimann (FL: 6).

705 Reimann (FL: 372).

706 Ebenda (41).

707 Reimann (FL: 66).

3. 8. 2. 2. Das Noch-Nicht-Gewordene als Logik des Vor-Scheins in der Zeit

In der Vergangenheit: Die Kindheit, Schulzeit und Studentenzeit wird von der erwachsenen Franziska dem Freund Ben rückerinnernd erzählt. Die Vergangenheit ist in der Stadt D. angesiedelt, die nicht genauer benannt wird und unverkennbar die Züge der Stadt Dresden trägt: Altmarkt, Gemäldegalerie, Barockbrunnen. In der Stadt D. sind Ästhetik und Funktionalität noch glücklich miteinander vereint. Die Stadt D. erhält eine blaue Aura. Vom bürgerlich-katholischen Elternhaus trennt sich Franziska jung und rigoros: „Mit siebzehn nahm sie ihren Vater nicht zur Kenntnis und hasste ihre Mutter“⁷⁰⁸. Im Gegensatz zu Reimanns früherer Prosa werden Generationskonflikte nicht mehr durch Dreiecksbeziehungen überlagert. Sie werden thematisiert. Der Vater Linkerhand bekennt seiner Tochter, dass er „eine gewisse Sympathie mit den Ideen dieses Staates nicht verhehlen“⁷⁰⁹ kann, „mit seinen großen Gedanken von fraternité und befreiter Menschlichkeit“⁷¹⁰. Er bekennt aber auch seine Vorbehalte gegen die „rohdisziplinäre Verfassung, Mangelwirtschaft und die mörderische Missachtung des Individuums“⁷¹¹. Die Feststellung des Vaters wird von Franziska weder kommentiert noch zurückgenommen. Im Gespräch der erwachsenen Franziska mit dem Vater werden die Differenzen zwischen der passiven politisch-ablehnenden Haltung der Eltern und Franziskas Engagement und Veränderungswille gegenübergestellt. Der Generationskonflikt wird durch die Flucht der Eltern nach Westdeutschland schließlich „entsorgt“ (ohne „Hoffnungen investiert“⁷¹² zu haben). Bezugspunkt zu den eigenen Wurzeln der Vergangenheit bleibt der Bruder wie in der früheren Prosa. In den ersten Kapiteln des Romans wird der Wechsel der Ideologien metaphorisch durch einen Austausch biblischer Verweise und durch mythologische Bezüge begleitet, was Franziska kommentiert: „... damals ging mir alles noch ein bisschen durcheinander: Moses und der bärtige Marx, das Manifest und die Gesetzestafeln vom Berge Sinai ...“⁷¹³. Als Gegenentwurf zum Elternhaus musste die neue sozialistische Ordnung lange als positiv gelten: „Wir mussten uns selbst immer wieder bestätigen, dass wir richtig gewählt hatten, dass wir übergelaufen waren in die schönste aller Welten - sie musste vollkommen sein, wir durften uns nicht geirrt haben“⁷¹⁴. Und Franziska erzählt Ben: „Wir waren unserer alten Welt abtrünnig, und die neue nahm uns nur mit

708 Ebenda (128).

709 Ebenda (133).

710 Ebenda (133).

711 Reimann (FL: 133).

712 Ebenda (134).

713 Ebenda (44).

714 Ebenda (65).

Vorbehalten“⁷¹⁵. Andererseits erfährt Franziska auch, wie schwierig es ist, sich der „bürgerlichen Prädestination“ zu entwinden. Politische Programme und Ziele der „schönen neuen Welt“ werden von Franziska nicht formuliert, der Ideologiewechsel bleibt ein mechanischer Vorgang. Eines Tages trägt Franziska „die blaue Bluse der Romantik“⁷¹⁶. Die FDJ-Uniform ist Franziskas einziger sichtbarer Beweis ihrer Übereinstimmung mit der Ideologie der neuen sozialistischen Ordnung. Und Franziska urteilt kritisch über ihre früheren Ansichten: „Ach, was war das schon für eine Gerechtigkeit, drei Etagen über der Wirklichkeit, eitel und unduldsam, und mit den moralischen Maßen einer Wunschwelt, eines Sonnenstaates ...“⁷¹⁷. Wie auch der Bruder Uli in der Erzählung „Die Geschwister“ ist der Bruder Wilhelm von der neuen sozialistischen Wirklichkeit schnell enttäuscht: „... was sollte seine (Wilhelms, B.W.) Vernunft mit Klasseninstinkt anfangen, was mit Dogmen, die schon ins Religiöse, Unantastbare entrückt waren?“⁷¹⁸. Franziskas Gehorsam der neuen Ordnung gegenüber wird mit der preußischen Erziehung durch die Mutter erklärt. Die Mutter schob Franziska Bücher unter die Achseln und zwang sie die Schultern zurückzudrücken, den Bauch einzuziehen und auf zeremonöse Art einen Teller Suppe auszulöffeln und „eisern zu schweigen“⁷¹⁹. Die Heirat mit dem Arbeiter Wolfgang Exß besiegelt den Bruch mit der alten bürgerlichen Welt endgültig und führt kurz darauf auch zur Abkehr von der Arbeiterklasse. Sie erinnert sich, dass Wolfgang „stark, gesund und ohne Phantasie“ war, „die herrschende Klasse, arm aber ehrlich“⁷²⁰, noch „im Jahr 1905“⁷²¹ lebend. Es ist die „andere Welt“⁷²², zu der Franziska nicht gehört und nicht gehören möchte. Auch als sie später selbst in der Arbeiterstadt lebt, stellt sie fest: „Ich wollte nicht heimisch werden“⁷²³. Das einzige, was Franziska aus der Ehe rettet, ist das Bild von der „bleichen Prinzessin, die ein purpurrotes Pferd über den Himmel entführt“⁷²⁴. Das Bild, das auf ein nicht benanntes Märchen oder einen Mythos verweist, eröffnet im Roman eine weitere fiktionale Ebene, wodurch angedeutet wird, dass Mögliches immanent ist.

715 Ebenda (64).

716 Ebenda (61).

717 Ebenda (63).

718 Ebenda (64).

719 Reimann (FL: 125).

720 Ebenda (107).

721 Ebenda (107).

722 Ebenda (250).

723 Ebenda (187).

724 Ebenda (113).

Der Malerfreund Jacob ist ein Mann, der „aus dem Rahmen“⁷²⁵ fällt und weder in die bürgerliche Welt noch zur Arbeiterklasse gehört. Aus dieser Liebesgeschichte rettet Franziska ein wichtiges Stichwort für die noch gestaltlose Zukunft: „Wagnis auf Dauer“⁷²⁶. Jacob erinnert Franziska an „Luthers Apfelbäumchen“⁷²⁷-Hoffnung. Von Jacob, dem Mann „zur linken Hand“, übernimmt Franziska ein Hoffnungsbild: „Das Schiff mit blauen Segeln wie gespreizte Flügel“⁷²⁸. In das Schiff, das Jacob bauen will, steigt Franziska nicht ein: „... das sind die Abenteurer, von denen man nur träumt“⁷²⁹. Auch Professor Regers „fette“ helfende Hand lehnt Franziska ab. Wie die Eltern verlässt auch der Bruder Wilhelm das Land. Franziska bleibt allein zurück und bewahrt ein Bild in sich, wie Wilhelm über den „Flugplatz“ geht⁷³⁰. Das Bild der „bleichen Prinzessin“, „Luthers Apfelbäumchen“, das „Schiff“ und der „Flugplatz“ gehören zur Topologie der Hoffnung, die Franziska Linkerhand aus der Vergangenheit rettet.

Immer wieder ist in Franziskas Rückerinnerung in die Vergangenheit, sowohl aus auktorialer als auch aus personaler Perspektive, der Konjunktiv eingeschrieben: „stelle ich mir vor“⁷³¹, „hätte geschehen können“⁷³². So wird der Vergangenheit das „Mögliche“ in unterschiedlichen Hoffnungsbildern (Flug- und Schiffsmetaphern) und grammatikalisch durch den Gebrauch des Konjunktivs als „erinnerte Zukunft“ im Sinne Ernst Blochs eingeschrieben⁷³³.

In der Zukunft: „Du wirst“ hatte ihr Professor Reger versprochen und Franziska „Zukunft gezeigt“⁷³⁴. Die Zukunft bleibt für die Ich (Sie)-Konstituierung von Franziska ein wesentliches Element und ein Kontinuum des Romans. Als Franziska nach „Neustadt“ kommt, ist sie noch von der Zukunft berauscht und will sich von der Vergangenheit schnell lösen. Sie hat das Gefühl „ein Schiff hinter sich verbrennen zu müssen“⁷³⁵. Sie ist „berauscht von dem Verlangen“, sich zu behaupten und Häuser zu bauen, die „ihren Bewohnern das Gefühl von Freiheit und Würde geben“⁷³⁶. Auf den Dächern der noch unfertigen Stadt sieht Franziska „Masten und Rahen verschollener Segelschiffe am Horizont“⁷³⁷. Das Schiff symbolisiert Zukunft, Bewegung, Veränderung, den neuen Kurs auf Heimat und Abenteuer,

725 Ebenda (83).

726 Ebenda (83).

727 Ebenda (82).

728 Ebenda (86).

729 Ebenda (87).

730 Ebenda (159).

731 Ebenda (449).

732 Ebenda (331).

733 Vgl. hierzu auch Brosig (2002: 34).

734 Reimann (FL: 413).

735 Ebenda (102).

736 Ebenda (122).

737 Ebenda (153).

von denen man nicht nur träumt wie Jacob, sondern die auch Wirklichkeit zu werden versprechen. Im Blick auf das Zukünftige bejaht sie die „ganze Welt“ in der alles möglich ist, auch, dass Menschen mit ausgebreiteten Armen „fliegen“⁷³⁸ Zweimal wird das Märchen vom persischen Architekten erzählt, dem die Liebe in Todesnot Flügel verlieh. Franziska hofft auf Zukunft in Neustadt, in der noch nichts festgeschrieben ist. Alles ist noch in Bewegung und mit dem aufregenden Geruch von Abenteuer umgeben.

Franziskas Utopie des „Noch-Nicht-Gewordenen“ im Sinne Ernst Blochs ist die „Stadt von Morgen“ als Metapher für die „menschliche Gesellschaft oder gesellschaftliche Menschlichkeit“⁷³⁹, für deren architektonische Verwirklichung sie Projekte entwerfen will. Die gezeichneten Ideen von Häusern, Straßen und Plätzen haben noch nicht die Steinschwere der zukünftigen Bauwerke, die Last, mit der das Verwirklichte die Phantasie fesselt. Auf dem Zeichenblatt ist alles noch ganz nahe am Gedachten und Gewollten, an Wille und Vorstellung, an Idee und Vision. Noch Utopie. Und so ist Franziska Linkerhand aufgebrochen, „eine neue Stadt zu bauen, ein paar hundert Hektar Land, auf denen man eine städtebauliche Idee verwirklichen kann“⁷⁴⁰. Franziska will die Stadt als „die kostbarste Erfindung der Zivilisation, die als Vermittlerin von Kultur nur hinter der Sprache zurücksteht,“ verstehen⁷⁴¹. Die Stadt wird hier zur Metapher, zum Austragungsort der unterschiedlichen politischen, sozialen, kulturellen und ästhetischen Konflikte, die sich zwischen der sozialistischen Utopie, wie Franziska sie zunächst noch im Sinne des „Noch-Nicht-Gewordenen“ Ernst Blochs verstehen will, und der erfahrbaren „realexistierenden“ Utopie in „Neustadt“ auftut. In immer neuen Farben und mit unterschiedlicher Vehemenz beschreibt Franziska ihre Visionen der Stadt von Morgen: „... an dem blitzenden Platz, unbekannt unter lauter Unbekannten und heiter verknüpft mit ihnen, ihrem Flanierschritt angepasst, geborgen in der Umarmung dieser warmen, bunten abendlichen Straße ...“⁷⁴². Und sie hofft auf eine Synthese von Gegenwart und Zukunft, von Sparsamkeit, Funktionalität und Ästhetik, wenn sie beschwörend sagt: „... es muss sie geben, die kluge Synthese zwischen Heute und Morgen, zwischen tristem Blockbau und heiterer 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“⁷⁴³. Dieser noch einmal im letzten Kapitel wiederkehrende Satz bleibt ein Kontinuum des Romans. Mit immer neuen Farben beschreibt

738 Ebenda (122)

739 Vgl. hierzu Karl Marx 10.These über Feuerbach (1989: 13).

740 Reimann (FL:195).

741 Ebenda (337).

742 Reimann (FL: 164).

743 Ebenda (603).

Franziska ihre Zukunftsstadt: „Und meine Bummelstraße, die tröstliche, atmende, hunderttägige Doppelzeile von Trottoirs und Schaufenstern, in der du allein sein kannst, aber unter Leuten, und in der ein Schritt, ein Blick der Anfang einer Geschichte sein kann. (...) Meine Passage unter gläsernem Himmel“⁷⁴⁴.

In der Gegenwart: In Neustadt findet sich Franziska in einer Gegenwart wieder, die sie „bestürzt“, die die Hoffnung auf Zukunft nicht einlösen kann und ihr Selbstverständnis bedroht⁷⁴⁵. Und sie fragt sich: „Ich bin. Wer?“⁷⁴⁶ Als Franziska ihre Arbeit in Neustadt beginnt, geht der alte Architekt Landauer resigniert in den Ruhestand. Er bezeichnet Neustadt als „Bankrotterklärung der Architektur“⁷⁴⁷. Landauer beklagt: „Wir haben unseren Einfluss verloren in dem Augenblick, als wir den Bauherren verloren, den Auftraggeber, der einen Namen und ein Gesicht hatte“⁷⁴⁸.

Mit der Kritik am Gegenwärtigen spart Franziska nicht, als sie feststellt, dass sie statt ihrer Zukunftsstadt billige Wohnblöcke projektieren soll für „vierzigtausend Menschen, die seit Jahren warten, seit Jahren getröstet werden, auf Läden und Kinos, auf eine freundliche, glanzvolle Perspektive“⁷⁴⁹. Wie Landauer ihr prophezeite, wird in Neustadt planvoll geordnete Monotonie statt phantasievolle Architektur projektiert⁷⁵⁰. Überall in „Neustadt“ begegnet Franziska einer „Kasernenhofbürokratie“. Franziska nimmt den Kampf gegen Enge und Bürokratie auf und kämpft für eine Synthese von Sparsamkeit, Funktionalität und Ästhetik. Dieses Ziel verfolgt sie mit ihren Möglichkeiten kompromisslos und ohne Rücksicht auf sich selbst: „Ich dachte, ich würde lieber dreißig wilde Jahre wählen statt siebzig brave und geruhsame“⁷⁵¹.

Anders als in den frühen Erzählungen Reimanns werden die Arbeiter in der Gegenwart von Neustadt beinahe ausnahmslos kritisch, häufig im zwielichtigen Milieu der Kneipe beschrieben. Andererseits sind es gerade die Arbeiter, für die Franziska ihre architektonischen Konzeptionen entwickelt, da sie von den Auswirkungen der unmenschlichen Wohnsituation in Neustadt besonders betroffen sind. Immer wieder verweist Franziska auf die dialektische Verbindung zwischen Architektur und Soziologie, die sie in Neustadt unmittelbar beobachten kann: „Die Haut steril wie ein chirurgisches Instrument, aber unter der Haut ein kranker

744 Ebenda (516).

745 Ebenda (414).

746 Ebenda (414).

747 Ebenda (154).

748 Ebenda (155).

749 Ebenda (592).

750 Die Architektur verfügt in der DDR, wo seit 1955 der seit Kriegsende bestehenden Wohnungsnot durch Industrialisierung des Bauwesens begegnet wird, über wenig Spielraum.

751 Reimann (FL: 119).

Organismus. Diese Mischung aus Gleichgültigkeit und Aggressionslust ...⁷⁵². Und kurz darauf fasst Franziska ihre Erfahrungen in der anonymen Neubaustadt noch einmal zusammen: „... es bereitet sich was vor, Eruption, Affekt, ein Ausbruch angestauter Aggressivität. Stören, etwas zerstören, Scheiben einschlagen, Automaten knacken, mit fremden Motorrädern rasen ...“⁷⁵³. Und Franziska erinnert sich: „Vorgestern, am helllichten Nachmittag, haben sie vor der Kneipe im WK drei einen Jungen fertiggemacht. Vier gegen einen, und ein Dutzend Leute stand dabei und hat zugesehen“⁷⁵⁴.

Franziska kann in der Anonymität des Arbeiterwohnheimes am eigenen Leibe den Verlust an Urbanität und Heimat erleben: „Unterwegs in der kalten Stadt, habe ich mich nach meiner Wohnhöhle geseht. (...) jetzt treibt es mich schon wieder fort, kaum ist die Tür hinter mir zugeschlagen. (die Falle zugeschnappt)“⁷⁵⁵. Aus unmittelbarer Nähe erfährt Franziska die katastrophalen Auswirkungen der kahlen Plattenbauten auf die Befindlichkeit der Bewohner: „Fenstersturz, Gashahn, Schlaftabletten“⁷⁵⁶, der auch die alkoholabhängige Sekretärin Gertrud zum Opfer fällt. Keiner der Bauplaner will die sozialen Verwerfungen der „Neustadt“ in Verbindung zur unmenschlichen monotonen Architektur sehen, da sie ein gesamtgesellschaftliches städtebauliches Konzept in Frage stellen. So werden alle Veröffentlichungen, die diese Problematik thematisieren, untersagt. Der Arzt erklärt resigniert: „Sie wissen, dass ich ihnen kein Material geben darf (...) Im Schnitt haben wir jede Woche zwei Suizide oder Suizidversuche.“^{757 758}

Die sozialen Auswirkungen des anonymen Wohnungsbaus geben Franziska Recht, dass eine menschenwürdige Stadt mit Kommunikationsmöglichkeiten notwendig ist. Daher erscheint es umso unverständlicher, dass der staatliche Apparat der Planer und Lenker des Wohnungsbaus von „Neustadt“, dessen Vertreter Schafheutlin ist, alle Entscheidungen ohne Rücksicht auf die psychosozialen Auswirkungen trifft und nur ökonomische Erwägungen berücksichtigt. Als Leiter des Planungsbüros des Wohnungsbaus vertritt Schafheutlin die staatlichen Interessen, die Franziskas Pläne zunichte machen: „Wir haben keine Zeit für Spielereien. Wir haben nur eine Aufgabe: Wohnungen für unsere Werktätigen zu bauen, so viele, so schnell, so billig wie möglich“⁷⁵⁹. Und Franziska stellt fest: „Neunhundert Wohnungseinheiten in diesem Jahr. (...)“

752 Ebenda (521).

753 Ebenda (521).

754 Ebenda (521).

755 Ebenda (252).

756 Ebenda (380).

757 Reimann (FL: 588).

758 Wie brisant diese Thematik ist, wird daran deutlich, dass diese Aussage in der Ausgabe von 1974 vom MFSS gestrichen wurde.

759 Reimann (FL: 143-144).

Wortkrücken, etwa: Einsicht, Pflicht, Notwendigkeit“⁷⁶⁰. Nur auf Plan- und Pflichterfüllung ausgerichtet, versucht Schafheutlin für sein Konzept zu werben: „Sie sehen unsere Erfolge nicht, Wohnungen für unsere Werktätigen, die niedrigsten Mieten in Europa, mit der Zahl der Krippenplätze und Kindergärten liegen wir an der Weltspitze. (...) Wir haben ein für alle Male mit den von Profitstreben diktierten Praktiken Schluss gemacht, das ist eine historische Leistung, Häuser ohne Hinterhöfe, die Wohnsiedlung im Grünen ...“⁷⁶¹.

Das rationelle Bauen orientiert an unmittelbaren materiellen Bedürfnissen – moderner Wohnraum, Kaufhallen, Kindergärten, Schulen, Kneipen, Kliniken. Die Frage nach den immateriellen Bedürfnissen der Bewohner nach Individualität, Schönheit und Geborgenheit hat auf dem Reißbrett der Stadtplaner von Neustadt keinen Platz.⁷⁶² Wie Ernst Bloch muss Franziska Linkerhand immer wieder feststellen, dass die marxistischen Funktionäre des Städtebaus nur ein politökonomisches Interesse an Ästhetik und Architektur haben. Trotz Schafheutlins Interventionen will Franziska die Hoffnung auf eine „kluge Synthese“ zwischen Ökonomie und Ästhetik nicht aufgeben. Von sich selbst fordert sie unerbittlichen Arbeitseifer, Bindungslosigkeit und Autonomie: „Eine Mönchzelle. Je nüchterner, desto besser, hier lenkte sie nichts von der Arbeit ab (...) asketisches Leben“⁷⁶³. Von den Arbeitern und Bewohnern von Neustadt wird Franziska in ihrem Bestreben weder unterstützt noch ermutigt. Sie erfährt keinerlei Solidarität. Auch im Arbeitskollektiv bleibt sie durch ihr Engagement isoliert. Ohne Zuspruch und Unterstützung ist Franziska immer wieder verunsichert und bekennt resigniert: „Was weiß ich wirklich von diesen Leuten? was von ihren Wünschen? Die dünne Höhenluft der Ideen über Urbanität. Diktatur meiner eigenen Wünsche und Vorstellungen ...“⁷⁶⁴. Schafheutlin kritisiert Franziskas Autonomiebedürfnis, das nicht im Sinne des Staatssozialismus ist: „Sie existieren nicht für sich allein, sondern in einer Gesellschaft“⁷⁶⁵. Angesichts der sozialen Verwerfungen, gegen die Franziska mit ihrer neuen Stadtkonzeption anzukämpfen versucht, erscheint Schafheutlins Ermahnung ignorant. Und immer wieder sind es die staatlichen Verordnungen, die die männlichen Kollegen vertreten, die Franziskas Träume und Hoffnungen zunichte machen: Es ist Franziska, die ihren skeptischen Geliebten Ben Trojanowicz mit ihrem eigenen Lebensanspruch zu

760 Ebenda (440).

761 Ebenda (341).

762 Vgl. hierzu auch den Bericht (von Willi Stoph) zur Direktive des VIII. Parteitages der SED zum Fünfjahrplan für die Entwicklung der Volkswirtschaft der DDR in den Jahren 1971 bis 1975 (1971: Bd.; 2: 18): „Durch Neu-, Um- und Ausbau von 364 000 Wohnungen konnten in den letzten fünf Jahren die Wohnverhältnisse für etwa eine Million Bürger verbessert werden. Die Zielstellung wurde jedoch um 36 000 Wohnungen nicht erreicht.“

763 Reimann (FL: 187).

764 Reimann (FL: 532).

765 Ebenda (415).

überzeugen sucht. Trojanowicz stellt ungerührt fest: „Sie setzen voraus, dass jede menschliche Existenz der Rechtfertigung bedarf, womöglich durch schöpferische Leistung“⁷⁶⁶. Franziska antwortet: „... bloß Vorhandensein, - das ist soviel oder so wenig wie eine Grottenolm-Existenz“⁷⁶⁷. Franziska verteidigt ihr existentialistisches Menschenbild im Sinne Sartres⁷⁶⁸ und kritisiert Trojanowicz` genügsame Unverbindlichkeit, seine Interesselosigkeit und seine Unfähigkeit, sich zu engagieren: „Dein Interesse für meine Arbeit, das unverbindlich ist, wie für alles, was du bist, hörst, weißt, worüber du redest oder streitest“⁷⁶⁹. Auch der Bruder Wilhelm hat seinen Lebenstraum als Naturwissenschaftler nicht verwirklicht und stellt resigniert fest, dass es keinen „Linkerhand-Effekt“⁷⁷⁰ geben wird: „Ein guter Mann in einem guten Team, nicht mehr und nicht weniger ...“⁷⁷¹. Das ist für Franziska kein Ziel. Das Kollektiv bleibt bei der Umsetzung von Franziskas Ideen ohne Bedeutung. Mit der Solidarität der männlichen Kollegen kann sie nicht rechnen. Sie haben sich mit dem Ungenügen der Gegenwart eingerichtet, abgefunden und erwarten nichts von der Zukunft. Zur gleichen Zeit als sie das Ungenügen ihrer Liebesbeziehung begreift wird auch Franziskas Projekt vom Stadtzentrum für Neustadt aus ökonomischen Gründen „gestrichen“⁷⁷². Sie stellt fest: „Beschwörung einer Stadtgestalt (...) aber was ich gestern oder vor einem Jahr gesehen, geplant, verworfen, verteidigt habe, rückt mit verschwimmenden Umrissen ins Ferne, Ungewisse, Erinnerungsräume schließen sich, Erfahrung ist verdünnt, kein handfester Stoff mehr“⁷⁷³. Der Friedhofsengel Aristide, mit dem Franziska eine stumme Kommunikation unterhält, symbolisiert den Absturz von Franziskas „auffliegenden“ Hoffnungen⁷⁷⁴: „Der Regen troff von den Schwingen und vom Gewand meines Engels. Mir ist zumute, als hätte man mir die Hände abgeschlagen und den Mund geknebelt“⁷⁷⁵. Aristides Stummheit symbolisiert Franziskas Einsamkeit als Frau und als visionäre Architektin. Franziska bleibt allein und ungehört mit ihren Forderungen: „Studententräume, die an der Wirklichkeit zerschellen, unsere Projekte - unstreitbar das schon -, die Wohnungen, Wohnungseinheiten für eine tausendköpfige Familie ... Zukunftsmusik, aber wir hörten sie

766 Ebenda (481).

767 Ebenda (481).

768 In seinem Essay „Der Existentialismus ist ein Humanismus“ beschreibt Jean-Paul Sartre (1992: 58) das existentialistische Menschenbild: „... schaffen und schaffend sich schaffen und nichts anderes sein, als das, zu dem man sich geschaffen hat.“

769 Reimann (FL: 534).

770 Ebenda (583).

771 Ebenda (583).

772 Reimann (FL: 516).

773 Ebenda (491).

774 Bernhardt (1998: 52) verweist darauf, dass sich für den Namen Aristide keine mythologischen Bezüge ermitteln lassen. Er schreibt, dass Aristide der selbst geschaffene Todesengel Franziskas sei, der die Attribute Luzifers trüge, der „Engel des Lichtes“, der verdammt worden wäre, weil er den Herrn kritisiert habe.

775 Reimann (FL: 593).

schon, und wir hörten und verstanden Reger, bei dem wir lernten, dass der Architekt nicht nur Häuser entwirft, sondern Beziehungen, die Kontakte ihrer Bewohner, eine gesellschaftliche Ordnung⁷⁷⁶.

Über eine Lesung des Schriftstellers N. aus der „Nachtwache“ berichtet Franziska: „Er hatte die Realität seiner Katastrophe zum Roman erhoben und für sich selbst in Vergangenheit verwandelt, während er für mich, den Leser eine andauernde Gegenwart schuf“⁷⁷⁷. Damit beschreibt Reimann im Roman ihr eigenes poetisches Verfahren, das sie erst in diesem Roman sicher handhabt. Die Erfahrungen, die Brigitte Reimann selbst in den acht Jahren in der anonymen Neubaustadt von Hoyerswerda und im Kombinat Schwarze Pumpe macht, fließen ganz im Sinne des „Bitterfelder Weges“ direkt in den Roman ein. Viele Tagebucheinträge und Briefe aus den zehn Jahren der Romanschreibzeit zeugen davon (Vgl. hierzu Kapitel 2). Im Sinne Adornos⁷⁷⁸, versucht Brigitte Reimann (und Franziska Linkerhand), die Begriffe, die sie von außen mitbringt, umzusetzen in jene, die die Sache („Neustadt“) von sich selber hat, in das, was die Sache („Neustadt“) von sich aus sein möchte. Und Brigitte Reimann konfrontiert die Sache („Neustadt“) mit dem, was sie ist. So löst sie die Starrheit des in der Gegenwart fixierten Gegenstandes in ein Spannungsfeld des Möglichen und des Wirklichen, in dem Wissen, dass jedes von beidem nur sein kann, indem es auf das Andere verweist. An der Reibungsfläche zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit zermürben sich Brigitte Reimann und Franziska Linkerhand gleichermaßen.

Als Brigitte Reimann den Roman „Franziska Linkerhand“ 1963 zu schreiben beginnt, ist in der DDR eine Liberalisierungsphase eingetreten. Nach dem 11. Plenum 1965 verschärft sich der Kurs der SED den Künstlern und Intellektuellen gegenüber drastisch. Nach dem Einmarsch der Sowjetarmee in Prag 1968 gewinnen auch die Ideologen, die nur an einer Machtsicherung interessiert sind, sehr schnell wieder das Übergewicht gegenüber den liberaleren Kräften der DDR. Wie ihr Romanmädchen Franziska erlebt und erleidet Brigitte Reimann die menschenunwürdige Wohnsituation in der neu erbauten Stadt Hoyerswerda.⁷⁷⁹ Sie engagiert sich in örtlichen Gremien und schreibt Zeitungsartikel über die Wohnsituation. Sie wird eingeladen, vor dem Präsidium der Nationalen Front zu sprechen. Dort beklagt sie den Druck, den die SED auf die Schriftsteller ausübt, und spricht von der Tristesse der Neustadt von Hoyerswerda, über die unzulänglichen Freizeitmöglichkeiten für junge Arbeiter

776 Ebenda (540).

777 Ebenda (219).

778 Adorno (2000: 55)

779 Engler (1999: 58-59) schreibt hierzu: „Städte wie Eisenhüttenstadt oder Hoyerswerda lassen das veränderte Arrangement noch besser erkennen. Dort entstanden zur selben Zeit ganze Stadtteile nach der neuen Bauweise. (...) Welche Abschnitte des Areals sich Erwachsene und Kinder zu Begegnungs- und Spielzwecken auserkoren, war ihnen überlassen - Vorgeschmack auf die 'anonyme' Gesellschaft inmitten der Gemeinschaft.“

nach einem 12-Stunden-Arbeitstag. Und sie fragt: „Was hat man eigentlich vom Leben? Ist das ein Leben, arbeiten gehen - schlafen gehen- arbeiten gehen- schlafen gehen? Man hat nichts! Das erweckt doch in jedem Menschen eine Unruhe. (...) Man kann diese Unruhe nicht nur in die Bahnen des `Heldentums der Arbeit` lenken. (...) Man muss den Leuten irgendeine Möglichkeit geben, ihre Vorstellung vom Leben zu verwirklichen. Bei uns kümmert sich niemand darum“⁷⁸⁰. In der Zeitung Lausitzer Rundschau⁷⁸¹ thematisiert Reimann unter dem Titel „Kann man in Hoyerswerda küssen“ Fragen zu den Lebensformen der Produktionsarbeiter. Glücklicher als das Romanmädchen Franziska erlebt Brigitte Reimann einen partiellen Erfolg: Der Artikel entfacht eine lebhaftes Leserdiskussion. Brigitte Reimanns Interventionen in der Öffentlichkeit setzen Einiges in Bewegung⁷⁸². Im Gegensatz zur Romanwirklichkeit kann Reimanns utopisches Bewusstsein Geschichtsmächtigkeit bescheinigt werden, wenn auch nur ein Partialerfolg zu verzeichnen ist.

3. 8. 2. 3. Utopie vom neuen Menschen

Die Idee vom neuen Menschen ist uralte. Während im Christentum und in anderen Religionen der Mensch erst nach dem Tod und durch die Gnade Gottes zum neuen Menschen wird, möchte der Marxismus dem Menschen schon zu Lebzeiten die Selbsterlösung ermöglichen. Der Endpunkt der Hoffnung ist für den Marxisten Ernst Bloch der befreite, nicht entfremdete Mensch, der erst im freiheitlichen Reich der klassenlosen Gesellschaft bei sich selbst ankommt. Diese Utopie wird zum ersten Schritt im Prozess menschlicher Selbstverwirklichung, das „Prinzip Hoffnung“ zum Kern des Humanen. Dieses Ideal wird in der DDR mit dem Leitbild der „allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit“ gefasst. Obwohl auch in der frühen Prosa Reimanns Frauen Hauptfiguren sind, werden zunächst nur Männer als neue Menschen vorgeführt, die den Katalog positiver Eigenschaften einer „allseitig entwickelten sozialistischen“ Persönlichkeit auf sich vereinen können, wie Andrej in der Erzählung „Die Frau am Pranger“, Meister Handke und Nikolaus in der Erzählung „Ankunft im Alltag“, Joachim in der Erzählung „Die Geschwister“ und Martschuk im Sibirientagebuch „Das grüne Licht der Steppen“. Sie alle stehen als Überväter im Zentrum der

780 Siehe Reimanns Rede vor dem Präsidium der Nationalen Front der DDR am 4. 2. 1963.(Typoskript. BRS 170)

781 Vgl. hierzu Lausitzer Rundschau vom 17. 8. 1963.

782 Reimann (1998: 31).

neuen Ordnung und an der Spitze eines Beziehungsdreiecks, in dem die Protagonistinnen integriert sind.

Erst im Roman „Franziska Linkerhand“ ist der neue Mensch im Sinne Ernst Blochs eine Frau, die versucht, trotz der strukturellen Zwänge und Heteronomieerfahrungen „das Ihre zu fassen“ und selbstbestimmt zu handeln. Die Projektierung des Stadtzentrums von Neustadt ist für die Architektin Franziska Linkerhand eine Möglichkeit, um im Sinne Ernst Blochs „bei sich selbst anzukommen“.

Durch Isoliertheit, Autonomie und das besondere Berufsethos stellt Reimann die Architektin Linkerhand aber auch in die Traditionslinie der großen Baumeister und Baudenker (Vituv, Palladio, Bernini), die Philosophie und Architektur noch als eine Einheit dachten, und versuchten, ein allmächtiges Weltgerüst zu errichten, als Sinngerüst für das Sein. Dieses Sein lag lange bei Gott, dem Überarchitekten. Sein Bauplan war zu entdecken und in Menschenwerk zu übersetzen. Die großen Baumeister träumten von Vernunft und fanden sie in der Säulenordnung, die über Jahrhunderte auch der feudalistischen „Menschenordnung“ entsprach. Zur gleichen Zeit als sich die Architekten des Industriezeitalters der technischen Funktion dienstbar machten und Häuser zur Massenware wurden, veränderten sich die „Menschenordnungen“ und das Berufsethos der Architekten. Eng verquickt bleiben Architektur und Ideologie. Und so ist die Frage nach der besonderen Atmosphäre, dem Klang und der Farbe eines Hauses noch aktuell, wie gezeigt werden konnte, wie die Frage nach dem schöpferisch-selbstbestimmt handelnden Architekten.

Anders als in den früheren Werken, in denen die weiblichen Hauptfiguren aus der Arbeiterklasse stammen, identifiziert sich die Architektin Linkerhand nicht mehr mit der Arbeiterklasse und dem sozialistischen Arbeitskollektiv. Franziskas Kampf wird nicht mehr als Teil einer Klassenbewegung vorgeführt. Franziska ist, ähnlich wie Volker Brauns „Tinka“ und Christa Wolfs „Christa T.“ eine Einzelakteurin, die wie die großen Vorbilder der Geschichte für ihre individuellen und gesamtgesellschaftlichen Visionen gegen Anpassung und Desillusionierung kämpft. Dabei fällt auch Franziska noch die Rolle der Heldin des traditionellen Bildungsromans zu, die auch ihre „jüngeren Schwestern“ schon repräsentierten. Während die Frauenfiguren gerade der nachklassischen Literatur (Hebbel, Grillparzer) zu „Inseln“ des Humanen durch das „Nicht-Handeln“ werden, versucht Franziska Linkerhand als Handelnde Denken und Tun ganz im Sinne ihrer Utopie in Einklang zu bringen, und weibliches Vorbild des neuen Menschen zu werden.

3. 8. 2. 4. Heimat als Utopie⁷⁸³

In seinem Essay schreibt Schlink, dass die Erfahrung, in dieser Welt und nicht von dieser zu sein, so alt ist wie das Christentum, und die Erfahrung von Heimatverlust, Heimatsuche und Heimatlosigkeit so alt ist wie das Judentum. Von Sören Kierkegaard bis Sartre sei die existentialistische Erfahrung die des ex – sistere, des Heraustretens aus allen vorgegebenen Zusammenhängen und Ordnungen und Ortungen des Seins, die Erfahrung von Einsamkeit und Fremdheit. Den Ort, die Heimat, die die Gesellschaft verspricht, als Illusion zu erfahren, stiftet eine Berührung zwischen marxistischer und existentialistischer Erfahrung, die die Ortlosigkeit als Erfahrung des 20. Jahrhunderts schlechthin bezeichnen.

Häufig findet in Reimanns Briefen und Tagebüchern und in ihrer Prosa der Topos Heimat Erwähnung. In einem Brief an Henselmann schreibt Brigitte Reimann: „Der jungen Architektin geht es um die Menschen, die das alles produzieren, und um die Vollendung der Stadt, um Schönheit und Gestalt, um Heimat“⁷⁸⁴. Alle weiblichen Figuren der Prosa Reimanns werden mit Fremdheitsmetaphern versehen, was die Heimatsuche und das Nochnichtangekommensein impliziert⁷⁸⁵.

Auch Franziska Linkerhand bleibt in Neustadt eine Fremde. In ihrem Leben hat sie mehrmals „Heimat“ verlassen und verloren: das bürgerliche Elternhaus, die Ehe, die helfende Hand des Professors, den Bruder, den bruderähnlichen Geliebten und zuletzt Neustadt. Flugmetaphern und Schiffsmetaphern deuten auf das Unterwegssein Franziskas. Sie ist unterwegs zur „Stadt von Morgen“, zum idealen bruderähnlichen (heimatlichen) Geliebten, zur sinnvollen schöpferischen Arbeit. Franziskas Bemühen richtet sich darauf „ein Hotel gegen eine Heimat zu vertauschen“⁷⁸⁶. Alle Hoffnungen und Forderungen Franziskas - das Haus, die Stadt, das menschliche Wohnen, der Geliebte - gehören zum Topos Heimat. Im unermüdlichen Engagement, wie es von Franziska (und Brigitte Reimann) im Roman beschrieben wird, sieht Ernst Bloch die Möglichkeit, das Seine zu erfassen: „Die Wurzel der Geschichte ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat“⁷⁸⁷. Unermüdlich versucht Franziska im Sinne Ernst Blochs „die Gegebenheiten

⁷⁸³ Es ist der Titel eines Essays von Bernhard Schlink (2000)

⁷⁸⁴ Reimann/Henselmann (1994: 105).

⁷⁸⁵ Vgl. hierzu das Kapitel „Fuge für die Fremde“ Bonner (2001: 149-165).

⁷⁸⁶ Reimann (FL: 417).

⁷⁸⁷ Bloch (1998: Bd. 5: 1628).

umzubilden“ und das „Ihre“ zu erfassen, was Utopie bleibt und in der Romanwirklichkeit nicht zu erlangen ist: „sich dem Land verbunden zu fühlen“ und der Wunsch nach „Aufgehobensein“⁷⁸⁸. Die sinnvolle schöpferische Arbeit, die Stadt von Morgen und der ideale Geliebte bleiben Utopie. Auch der Wunsch nach heimatlichem Aufgehobensein beim Geliebten (Ben-Trojanowicz) kann am Ende des Romans in der späten Liebesnacht für Franziska nicht eingelöst werden. Und so bleibt Heimat der Nicht-Ort, die Utopie, so sehr sie auch dafür „gearbeitet“ hat⁷⁸⁹. In diesem Sinne könnte der Schluss des Romans auf Franziskas vergebliche Heimatsuche gedeutet werden⁷⁹⁰.

Noch ein zweites Mal wird der Heimatwunsch in der Prosa Reimanns so deutlich thematisiert. Auch die jüngere Schwester Recha Heine wünscht sich in der Erzählung „Ankunft im Alltag“ „eine Heimat, Freundschaften, eine Kindheit und Geborgenheit in einer festgefügtten Gesellschaft“⁷⁹¹.

3. 8. 2. 5. Prosa des utopischen Augenblicks

Novalis hat in seinen „Blütenstaubfragmenten“⁷⁹² die Vergangenheit und Zukunft aus der zeitlichen Dimension herausgelöst und durch die Subjektivierung und Verinnerlichung des utopischen Bewusstseins im kreativen Prozess die Vorstellung einer „Augenblicksutopie“ geschaffen⁷⁹³. Bohrer⁷⁹⁴ verweist darauf, dass in der Literatur seit der Romantik nicht mehr der Inhalt des utopischen Denkens vermittelt wird, sondern dessen Voraussetzungen und Mechanismen. Diese bestimmt Bohrer nicht im Sinn des instrumentalen Utopiebegriffs als Gedankenexperiment, sondern als die sinnliche Wahrnehmung der Wirklichkeit durch ein isoliertes autonomes Subjekt. Ausgehend von dieser Reduktion des Utopischen auf eine anthropologische Dimension des Subjektes sieht Bohrer die „Plötzlichkeit“ als ästhetische Kategorie, die als „Prosa des utopischen Augenblicks“ in den Werken Prousts, Musils und Joyce` zu entdecken ist. Sie ist im engen Zusammenhang mit der Zerstörung tradierter Normen und der Skepsis gegenüber einer problematischen Zukunft zu sehen, die eine

788 Reimann (FL: 601).

789 Vgl. hierzu Schlink (2000: 32).

790 Reimann (FL: 604).

791 Reimann (AA: 17).

792 Siehe hierzu Hardenberg - Novalis (1985: 277-303).

793 Hardenberg schreibt hierzu: „Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft Vergangenheit und Zukunft durch Beschränkung. Es gibt aber eine geistige Gegenwart, die beide durch Auflösung identifiziert, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters.“ (1985: 302).

794 Siehe hierzu Bohrer (1982: 303-331).

emotionale und kognitive Verunsicherung des Subjektes zur Folge hat. Das Subjekt insistiert auf ein Leben allein für den Augenblick. Die Reduktion der gesellschaftlichen Utopie auf den Augenblick ist durch eine besondere ästhetisch-fiktionale Darstellung gekennzeichnet. So wird das Kunstwerk selbst zur Utopie erhoben. „Subjekt-Utopie“ und „Utopie-Kunstwerk“ bedingen einander.

Dass die allzu starke Fixierung auf das Blochsche „Prinzip Hoffnung“ zu einer Gefahr für das Leben in der Gegenwart werden kann, lässt Christa Wolf „Christa T.“ aussprechen: „Denk mal nach. Lebst du eigentlich heute, jetzt in diesem Augenblick, ganz und gar? (...) da aber die Zukunft immer vor uns hergeschoben wurde, da wir sahen, sie ist nichts, als die Verlängerung der Zeit, die mit uns vergeht“⁷⁹⁵. Ein ähnliches Zitat findet sich in Brigitte Reimanns Tagebuch: „Wie meine Franziska: Immer nur geträumt von dem, was man sein und tun soll und die Zeit vergeht, die kostbare Zeit“⁷⁹⁶.

Auch Franziska erklärt im Roman: „Die Entwürfe für die Zukunft werden in der Gegenwart gemacht, das zählt für mich: Gegenwart, heute jetzt (...) Chopin starb mit neununddreißig Jahren. Courte et bonne. Ein Leben, das sich gelohnt hat“⁷⁹⁷. Immer wieder finden sich sowohl poetologische als auch hermeneutisch zu ermittelnde Verweise darauf, dass Franziska Linkerhand das Feld der instrumentalen Utopie verlässt und für sich selbst den „utopischen Augenblick“ im Sinne Bohrs antizipiert. Poetologisch gestaltet Reimann die „Augenblicksutopie“ durch eine Verschmelzung der Zeitebenen und Erzählebenen und erreicht dadurch eine Fokussierung auf den Augenblick. Die auktoriale Erzählerin, die sowohl im Singular wie im Plural auftritt, mischt sich erklärend gleichzeitig im Futur und Präsens ein: „Später wird sie auf der Straße stehen bleiben“⁷⁹⁸. „Um endlich in unserer Geschichte fortzufahren“⁷⁹⁹. Während des Erzählvorganges nähern sich die Erzählebenen einander an, indem die Erzählerin von der Erzählgegenwart, der Reflexionszeit, ausgeht und zirkulär am Ende des Romans zu dieser zurückkehrt. So schließt sich der große Zeitkreis und die kleinen Zeitkreise, in einem immerwährenden Präsens aller Zeiten innerhalb einer Handlungs- und Zeitebene, zur „Plötzlichkeit“, zum Augenblick des Erlebens. Verschiedene Zitate verweisen auf eine verbale Thematisierung des glücklichen Augenblicks: „... in diesem Augenblick bejahte ich alles, was ich je getan und unterlassen hatte“⁸⁰⁰. Ein weiteres Zitat thematisiert den Augenblick: „Plötzlich empfand sie ein starkes Verlangen, den Tag zu bejahen, jeden

795 Wolf (1973: 98).

796 Reimann (1998: 323).

797 Reimann (FL: 481).

798 Ebenda (41).

799 Ebenda (66).

800 Ebenda (122).

gegenwärtigen Augenblick ...“⁸⁰¹. Ernst Bloch beschreibt, dass nicht das von Augenblick zu Augenblick springende Carpe diem als utopisch und seinsmächtig zu benennen ist, sondern die „Utopie des Augenblicks“, die für Tatmenschen im Erleben von „starken Erlebnissen an scharfen Wendstellen des Daseins“ zu erfahren ist⁸⁰². Die Reduktion der gesellschaftlichen Utopie auf den Augenblick des Subjektes wird erst im Roman „Franziska Linkerhand“ durch eine besondere ästhetisch-fiktionale Darstellung, wie durch die Einbindung von Mythen und Märchen („der fliegende Perser“), kenntlich gemacht, wodurch an die Literatur der Romantik erinnert wird.⁸⁰³ Die Französische Revolution verspricht den Vertretern der Romantik nach kurzer Begeisterung nicht mehr die verwirklichte Utopie der Aufklärung, sondern die „neue schlechte Wirklichkeit“, die sie „utopisch“ zu überbieten suchen⁸⁰⁴. Die neue ästhetisch-fiktionale Darstellung überbietet im Roman „Franziska Linkerhand“ die „schlechte Wirklichkeit“ von Neustadt ganz im Sinne der Romantik. Festzustellen ist allerdings, dass Reimann in der gesamten Prosa und auch im Roman „Franziska Linkerhand“ in ihren Beschreibungen im Gegensatz zu den Dichtern der Romantik die Realitätsebene nie verlässt. In allen Erzählungen bleibt sie dem Realismusverdikt verpflichtet. Dass das Verschmelzen von Erlebnis und Schreiben im kreativen Augenblick zu Reimanns neuem poetischen Verfahren gehört, beschreibt sie in einem Brief an Henselmann: „Vielmehr gehen Autorentext, Erinnerung und Kommentar der Hauptperson fließend ineinander über“⁸⁰⁵. Reimann beschreibt in einem Brief an Christa Wolf ihr neues Lebensgefühl: „Freude an alten Toren, lebendigen Straßen, an Wäldern und Seen, an Gesprächen mit Leuten (...), die Ansichten haben, ein Gesicht, Eigenarten, sogar Schrullen. (...) eine Baustelle mit Rapids, grünen und roten Lichtern und den vertrauten Geräuschen, die nicht stören, im Gegenteil, denn ich mag Baustellen, Bauten, das Bauen. Ein neues Haus ist Luthers Apfelbaum, also Bejahung, Wagnis der Dauer“⁸⁰⁶. Die Bejahung des gegenwärtigen Augenblicks und das Wagnis der Dauer thematisiert Reimann im Roman „Franziska Linkerhand“ gleichermaßen. An Christa Wolf schreibt Reimann: „... und ich kann mich nicht satt sehen an diesen Toren und Mauern und Mammutbäumen. In den Gässchen denke ich an die Galoschen des Glücks“⁸⁰⁷. Auch in den Tagebuchtexten und Briefen wird die Rückbindung an Mythen und

801 Ebenda (417).

802 Ernst Bloch (1998: 342).

803 Bohrer (1982: 303).

804 Vgl. hierzu Bohrer (182: 304).

805 Reimann (FL: 51).

806 Reimann/Wolf (1999: 15-16).

807 Ebenda (54).

Märchen (der Romantik) zunehmend sichtbar. Die „Galoschen des Glücks“ erinnern an ein Märchen von Karl Christian Andersen.

3. 8. 2. 6. Mythos und Utopie

Immer wieder lassen sich sowohl biblische als auch mythologische Verweise und Märchenbezüge im Roman „Franziska Linkerhand“ nachweisen. Im 4. Kapitel rettet Franziska aus ihrer Ehe nur ein Bild „von der bleichen Prinzessin, die ein purpurrotes Pferd über den Himmel entführte“⁸⁰⁸. Das 5. Kapitel beginnt mit dem Märchen vom persischen Architekten, dem die Liebe zur wunderschönen Prinzessin Flügel verlieh⁸⁰⁹. Mehrfach wird das Märchen vom „fliegenden Perser“ in den Romantext verwoben. In den ersten sechs Kapiteln des Romans wird die Loslösung aus der Tradition des bürgerlichen Elternhauses und der Wechsel vom christlichen Glauben zum Marxismus metaphorisch anhand der Vertauschung biblischer Mythen durch Sagen, Geschichten und Legenden markiert, was Franziska kommentiert⁸¹⁰. Am Anfang des vierten Kapitels werden „Putten“, eine „Nike (...) mit ausgespannten Flügeln“, „durstige Tritonen“, „nackte Halbgötter“ und „Engel“⁸¹¹ ins Bild gesetzt. In Neustadt erfindet sich Franziska mit dem Friedhofsengel Aristide ihren eigenen „Mythos“, der später Zeuge ihrer großen Niederlage wird⁸¹². Der Geliebte Ben ist ein Geschöpf Franziskas, den sie sich selbst bruderähnlich wie Prometheus erfindet. Der Engel Aristide hat wie Wilhelm und Trojanowicz eine „gebrochene Nase“⁸¹³. Der Name Ben erinnert an das Alte Testament. Mit der Liebe zum bruderähnlichen Geliebten Ben-Trojanowicz wird noch einmal der Bezug zu Antigone und zur Mythologie hergestellt. In Neustadt lebt Franziska ihre eigene „Passion“⁸¹⁴. In Abhängigkeit von der Ignoranz der Stadtplaner, tanzt Franziska wie die Puppe Olympia⁸¹⁵ mit den „gelenkigen Zelluloidarmen“⁸¹⁶. Die Einbindung der Mythen und Märchen, die sowohl von der Erzählinstanz als auch von den Figuren erzählt werden, verleihen dem Roman neben der

808 Reimann (FL: 113).

809 Ebenda (118-119).

810 Ebenda (44).

811 Ebenda (75).

812 Ebenda (593).

813 Ebenda (273).

814 Ebenda (284).

815 Die „Puppe Olympia“ erinnert an die Maschinenfrau Olimpia in der Erzählung „Der Sandmann“ von E.T.A. Hoffmann (1977: 9-48). In dieser Erzählung wird die Liebe zur Fiktion als Verrat an der realen Frau thematisiert.

816 Reimann (FL: 377).

fiktiv-realen Ebene von „Neustadt“ eine weitere fiktive Ebene. Die Einbindung der Mythen und Märchen gelingt Reimann erst im Roman „Franziska Linkerhand“ so übergangslos und verleiht dem Roman eine besondere Originalität und Poesie. Die Poesie wird in der Romantik als die wahre Vereinigung von Idee und Wirklichkeit verstanden, die das Ureigenste eines jeden Menschen bedeutet⁸¹⁷. Diese Entwicklung kann als ein neuer ästhetischer Individualisierungsprozess gelesen werden, der in der Textwirklichkeit sich ganz im Sinne der Romantik in der Figur Franziska vollzieht⁸¹⁸.

Im Gegensatz zur Kantschen Erkenntnistheorie, die das „Ding an sich“ nur als Erscheinung begreiflich macht, setzt Johann Gottlieb Fichte das „absolute Ich“ zum Bestimmenden allen Seins, wobei das „Ich“ sich selbst und das „Nicht-Ich“ durch die sich selbst setzende und beschränkende Einbildungskraft setzt. Damit werden die Phantasie und die poetische Schöpferkraft der Wirklichkeit überlegen. Die Ideen des subjektiven Idealismus Fichtes liegen den theoretischen Abhandlungen Schlegels und Novalis zugrunde⁸¹⁹. Mit Hilfe der transzendentalphilosophischen Position Fichtes wird die Selbstkonstitution des Einzelnen ins Licht gerückt. Das Individuum entwickelt sich durch den Bildungsprozess zu einer autonomen Persönlichkeit, wobei die wechselseitige Anerkennung der Subjekte zu einer wesentlichen Bedingung des individuellen Selbstverhältnisses wird⁸²⁰.

In den ersten sechs Kapiteln über Kindheit und Jugend von Franziska wird auffällig häufig die Farbe Blau erwähnt. Franziska erinnert sich an das Elterhaus mit dem „blauen Zimmer“ und dem „blauen Teppich“⁸²¹ und an den „himmelblauen Dixi“⁸²² des Bruders. Franziska trennt sich von der bürgerlichen Vergangenheit und trägt als Zeichen der neuen Ideologie die „blaue Bluse der Romantik“, die Uniform der FDJ⁸²³. Untrennbar verbunden mit Luthers „Apfelbäumchenhoffnung“ ist Jacobs Bild „Blaue Boote“⁸²⁴. Als Franziska nach Neustadt kommt, wünscht sie sich in der sandigen Einöde einen „blauen Strauch“⁸²⁵, der sie an das

817 Siehe hierzu Schlegel (1988: 165): „Gesprächen über Poesie“: „Jeder gehe ganz den seinigen, mit froher Zuversicht, auf die individuelle Weise, denn nirgends gelten die Rechte der Individualität – wenn sie nur das ist, was das Wort bezeichnet: unteilbare Einheit, innerer lebendiger Zusammenhang – mehr als hier, wo vom Höchsten die Rede ist, ein Standpunkt, auf welchem ich nicht anstehen würde zu sagen, der eigentliche Wert, ja die Tugend des Menschen sei seine Originalität.“

818 Vgl. hierzu Udo Leuschner (<http://zeitungsgeschichte.bei.t-online.de/medien/ddrliteratur.htm>): „Der Konflikt zwischen Doktrin und besserer Einsicht ließ viele Autoren ihre Zuflucht zu phantastisch-romantischen Elementen nehmen, die innerhalb der Fiktion des Romans eine zweite Fiktion einführen und so eine Vertiefung der Subjektivität ermöglichen. Hierzu gehört der ‚Meisterfaun‘, der in Strittmatters dreiteiligem Hauptwerk ‚Der Wundertäter‘ als Über-Ich des Helden auftritt. Christa Wolf ließ mit den ‚Neuen Lebensansichten eines Katers‘ den Kater Murr der Romantik wiederauferstehen. Die parteiöffentliche Literaturkritik bemerkte missgestimmt, es würde ‚nicht wundernehmen, auch anderem Getier von E.T.A. Hoffmann, Johann Ludwig Tieck und Heinrich Heine neu zu begegnen, ferner blauen Blumen, Leuten ohne Schatten, Teufeln und anderen Taugenichtsen.‘“

819 Rothmann (1985: 137).

820 Beck (1991: 136).

821 Reimann (FL: 7).

822 Ebenda (44).

823 Ebenda (61).

824 Ebenda (84).

825 Reimann (FL: 33).

verlorene blaue Paradies der Kindheit erinnert. Das „blau-weiße“ Autobahnschild weist auf die Heimatstadt, in der Franziska „eine Wolke von blaubrüstigen Tauben“⁸²⁶ erblickt. In der neuen Wirklichkeit von Neustadt erinnert sich Franziska „des blauen Mantels“⁸²⁷ der Mater dolorosa. Das Einssein wie in der Kindheit gelingt auch in der neuen Welt nicht. So erscheint Franziska die Farbe Blau in Neustadt „aufgefächert“⁸²⁸. Mit einer Kaskade von Farben versucht Franziska den glücklichen Augenblick zu fassen, in dem auch die Farbe Blau einbezogen wird: „... eine Gegenwart, die schon die Zukunft der armen Landschaft einbezog, Häuser, Läden, Reklamen, die ihre Farben entfalten von Hellrot bis Karmesin, von Blassblau bis Violett, und Augen, Schritte, Silberglanz von Aluminiumhaut, Regenschirme, Lichtwürfel der Vitrinen“⁸²⁹. Franziska träumt von einem Pferd mit einem „blauen Fell“⁸³⁰, und sie ärgert sich über „die Zicke mit den blauen Augen,“ die den Freund „anhimmelt“⁸³¹.

Im Roman „Heinrich von Ofterdingen“ von Novalis erscheint Heinrich nachts im Traum die „Blaue Blume“⁸³². Seither symbolisiert die Farbe Blau die Sehnsucht nach einer verlorenen Einheit und Harmonie, die Einsicht in das Ungenügen der eigenen Existenz und der Gegenwart und die Utopie, die universale Einheit wiedererlangen zu können. Die verloren geglaubte Einheit wird in der Romantik in der Vorzeit angesiedelt. Konkret bedeutet dies das Mittelalter, die Kindheit oder die Welt der Mythen, Sagen, Märchen und Volkslieder. So können die vielen Rückerinnerungen an die Kindheit Franziskas auch einen deutlichen Bezug zur Romantik herstellen. Bernhard sieht die Mythen im Roman „Franziska Linkerhand“ im Alltag in Neustadt mit dem Utopieverlust Franziskas einhergehend, zu „Mythen des Alltags“ zerbrochen und trivialisiert⁸³³.

Der von der Literaturwissenschaft immer wieder thematisierte Utopieverlust kann durch die beschriebene Veränderung des Utopieverständnis Reimanns im Roman nicht bestätigt werden. Zunehmend verlässt Reimann mit der Figur Franziska Linkerhand das Feld der gesellschaftlichen Utopie zugunsten einer subjektiven „Utopie-Kunstwerk“. Die feinverwobenen Mythen und Märchen begründen im Text neue fiktionale Ebenen, denen das „Mögliche“ immanent ist. Die mythologischen Bezüge, die Maschinenfrau „Olimpia“ von

826 Ebenda (75).

827 Ebenda (13).

828 Ebenda (271).

829 Ebenda (431).

830 Ebenda (378).

831 Ebenda (220).

832 Vgl. hierzu „Heinrich von Ofterdingen“ von Hardenberg (1986: 11): „Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. (...) Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unennbarer Zärtlichkeit.“

833 Bernhard (1998: 54).

E.T.A. Hoffmann, die „Brüder-Grimm-Gestalten“, Abenteurer und Glückssucher⁸³⁴ und der auffallend häufige Gebrauch der Farbe Blau sowie die Gestaltung des „utopischen Augenblicks“ (siehe 3. 8. 2. 4.) erinnern an Schlegels „Neue Mythologie“, an die Philosophie und Literatur der Romantik. Das Unverständnis, das den Dichtern der Romantik von der Gesellschaft entgegenschlägt, verleitet auch sie dazu, reale oder fiktive „Gleichgesinnte“ zu erfinden. Die Motive des Doppelgängers, des Spiegels und des Schattens sind in der Literatur der Romantik immer wieder anzutreffen⁸³⁵. Auch Franziska erfindet sich den Doppelgängerfreund Ben. Im allgegenwärtigen Motiv des Wanderns und Reisens in Raum und Zeit findet sich die Suche nach der besseren Welt, aber auch die Unrast und Ziellosigkeit des romantischen Dichters wieder. Immer wieder finden sich im Roman „Franziska Linkerhand“ Schiffsmetaphern und Flugmetaphern, die das Nichtangekommensein und die Sehnsucht nach einem anderen Sein (Heimat) symbolisieren. Das erstrebte Ziel kann nicht erreicht werden, die Kluft zwischen der Unzulänglichkeit einer endlichen Wirklichkeit und der Alleinheit ist nicht aufzulösen. So beschwört „Franziska Linkerhand“ noch einmal im 15. Kapitel die „kluge Synthese zwischen Gestern und Heute“, die auch als das universale Einssein von Idee und Wirklichkeit im Sinne der Romantik gelesen werden könnte, das nur noch in der Poesie einlösbar erscheint⁸³⁶.

Die häufig verwendete Farbe Blau erinnert auch an die Erzählung „Das wirkliche Blau“ (1967) von Anna Seghers, die Brigitte Reimann zur Schreibzeit ihres Romans bereits gekannt haben könnte. Die Blaue Blume des „Heinrich von Ofterdingen“ symbolisiert in Seghers Erzählung einen Traum, in dem ein Ziel antizipiert wird, das in der Textwirklichkeit der Erzählung durch gemeinsame Arbeit in der Realität eingelöst werden kann. Uerling stellt fest, dass ein Blau, „das sich wirklich machen lässt“ wie Anna Seghers Blau, kein romantisches Blau mehr ist, sondern vielmehr auf frühmarxistische und frühkapitalistische Utopien verweist.⁸³⁷ Franziska Utopie und „Heinrich von Ofterdingens“ Utopie lassen sich in der Wirklichkeit nicht einlösen.

Auf die Vergleichbarkeit zwischen dichterischem Gestalten und utopischem Denken wurde bereits in der Einleitung hingewiesen. Beide nehmen ihren Ausgangspunkt in der Realität und transzendieren sie. Auf eine Gemeinsamkeit zwischen dem Dichten und dem „Wesen der

834 Reimann (FL: 435).

835 Vgl. hierzu <http://www.uni-siegen.de-ifan/ungewu/heft6/node13.html>

836 Als Vergleich sei an die romantische Erzählung „Der goldene Topf“ von E. T. A. Hoffmann erinnert. Der Student Anselmus ist beständig unterwegs zwischen der realen Welt der Spießbürger der Stadt Dresden und der fantastischen Welt des Archivarius Lindhorst. Immer wieder werden die Farbe Blau (blaues Zimmer, die blauen Augen der Mädchen) und die blaue Blume erwähnt. Für das Mädchen Veronika gibt es die fantastische Doppelgängerin Serpentina, für die sich Anselmus letztendlich entscheidet, um mit ihr in Atlantis zu leben.

837 Uerling (2000: 12-13).

Utopie“ weist Christa Wolf hin, jenen „schmerzlichen Hang zum Absoluten“⁸³⁸. Die Erkenntnis, dass Idee und Wirklichkeit immer unvereinbar sind, begründet die „Melancholie“ der Romantik über das verlorene „Heilsein“, das nur in der Poesie eingelöst werden kann. Die im Roman „Franziska Linkerhand“ so häufig verwendete Farbe Blau und Novalis` Roman „Heinrich von Ofterdingen“ stellen weiterhin eine Verbindung zum Roman „Malina“ von Ingeborg Bachmann (1971) her. Dem Märchen von der sehnsüchtig liebenden Prinzessin von Kargan, das im ersten Kapitel erzählt wird, liegt Novalis Roman „Heinrich von Ofterdingen“ als Prätext strukturbildend zugrunde. Im Roman „Malina“ findet die Prinzessin aber eine rote Blume. Auch die Prinzessin fliegt mit einem Pferd aus einer bedrohten Wirklichkeit mit Hilfe eines Fremden⁸³⁹. Im zweiten Kapitel tritt ein „Übervater“ mit „mörderischer Gewalt“ auf, gegen den die Ich-Erzählerin sich nur schreibend eine Gegenwelt erschaffen kann. „Heinrich von Ofterdingens“ Utopie als Einheit von Poesie und Liebe, verdichtet sich für die Ich-Erzählerin des Malina-Romans in dem Märchen von der „Prinzessin von Kargan“⁸⁴⁰, wie für Franziska Linkerhand im Märchen vom persischen Architekten.

3. 8. 2. 6. „Melancholie der Erfüllung“⁸⁴¹

Franziska hat eine Vielzahl von Männern geliebt. Die erfüllte Liebe findet sie nicht. Der hinkende Malerfreund Jacob, der „schwarze Rabe“⁸⁴², liefert Franziska ein wichtiges Lebensmotto und erinnert Franziska an Luthers Apfelbäumchenhoffnung. Wie auch die Arbeiter von Neustadt erhält der ehemalige Ehemann Franziskas kaum attraktive Eigenschaften. Wolfgang Exß ist alkoholabhängig. Minderwertigkeitsgefühl und Hilflosigkeit treiben ihn immer wieder zu Gewalttätigkeiten gegen seine Frau⁸⁴³. Der Schutz, den der elitäre väterliche Professor Franziska bietet, erweist sich als neue Abhängigkeit: “Die fette väterliche Hand, die auf ihrem Leben lag, Schutz oder Besitznahme (...) der sammelt Menschen wie andere Schmetterlinge. (...) der Lehrer, der sie gebildet, nach seinem Bilde geformt, Hoffnungen investiert, Chancen geboten hat“⁸⁴⁴. Als Franziska ihre Abhängigkeit

838 Wolf (1980: 94).

839 Uerling (2000: 26).

840 Vgl. hierzu den Roman „Malina“ von Ingeborg Bachmann (1991)

841 Bloch (1998: 348).

842 Reimann (FL: 86).

843 Ebenda (106).

844 Ebenda (99).

bemerkt und nach Neustadt entflieht, stellt der gekränkte Professor fest, dass sie ohne ihn „ein Nichts, eine aufgeblasene Null“ sei⁸⁴⁵.

Der Architekt Schafheutlin ist ein „unersetzter, kurzhalsiger, kraushaariger Mann“⁸⁴⁶. Seine Hände sind mit Warzen übersät, und Franziska stellt fest: „Unordnung im sexuellen Bereich“⁸⁴⁷. Schafheutlins vorsichtige Annäherungen Franziska gegenüber bleiben unerwidert. Auch der eitle Architekt Jazwauk, der einen Sportwagen mit „rotem Lederpolster“⁸⁴⁸ fährt, umwirbt Franziska. Er wird von ihr nur als „Begleitdogge“⁸⁴⁹ benutzt. Dennoch erweist er Franziska „Artigkeiten, die sie zerstreut entgegennimmt“⁸⁵⁰. Für Jazwauks pragmatische Lebenseinstellung, der in der Freizeit Häuser für Reiche projiziert, kann Franziska sich nicht erwärmen⁸⁵¹.

Obwohl Franziska in ihrer täglichen Arbeitswelt von vielen Männern umgeben und umworben wird, erschafft sie sich den fiktiven Geliebten Ben nach dem Vorbild des Bruders, der Ähnlichkeiten mit dem realen Mann Trojanowicz hat. Auch Franziskas Imaginierung des Geliebten gleicht einem Narzissmus, der im „Schweben Münchhausens sein Heil“ sucht⁸⁵². Ben bleibt eine Möglichkeit, der das „Noch-nicht-Bewusste“ im Sinne Ernst Blochs wie der „Stadt von Morgen“ immanent ist. Als die reale Person Trojanowicz in Begleitung seiner Freundin Sigrun auftritt, stellt Franziska fest: „... als habe dich erst der Name unwiderruflich zu einem Teil der wirklichen Welt gemacht“⁸⁵³. Da ist auch Ben keine kohärente Figur mehr wie im Traum. Sein Gesicht zerfällt und vervielfacht sich „wie in Spiegeln“⁸⁵⁴. Aber „ein Rest im Realisieren selbst wird auch dort noch gefühlt und liegt vor, wo angemessene Träume realisiert worden sind, oder wo monumentale Traumbilder mit Haut und Haaren, mit Leib und Seele in die Wirklichkeit getreten zu sein scheinen“⁸⁵⁵. So bleibt Ben bis zum 15. Kapitel und zum Ende des Romans als ein Traumbild bestehen⁸⁵⁶.

845 Reimann (FL: 100).

846 Ebenda (141).

847 Ebenda (143).

848 Ebenda (195).

849 Ebenda (165).

850 Ebenda (194).

851 Ebenda (334).

852 Vgl. hierzu Best (1998: 190).

853 Reimann (FL: 357).

854 Ebenda (515).

855 Bloch (1998: 348).

856 Reimann (FL: 165).

An Christa Wolf schreibt Reimann: „Ach, es geht nicht voran mit der Kleinen, sie wird aggressiv aus Hilflosigkeit (...), und alles, was sie bis jetzt erreicht hat, ist ein Kuss ihres Liebsten, den sie erfunden hat, der aber existiert“⁸⁵⁷.

Als sich Franziska von Trojanowicz trennt, hat sie eine Traumvision von „einem im Galopp gereckten Pferdekopf“⁸⁵⁸. Da ist Ben-Trojanowicz nicht mehr das „rote Pferd“, das die Prinzessin unbeschadet über den Himmel entführen kann. Er ist ein zerstörtes Pferd, ein Kopf ohne Körper – eine zerstörte Imagination. Der Vollzug der ersten Liebesnacht wird bis zum Schluss des Romans herausgezögert (bis S. 601). So wird auch die „Melancholie der Erfüllung“ bis zum Schluss des Romans verzögert, denn „der Wunsch – oder Idealinhalt kommt, gerade wenn er sein Verwirklichungsziel erreicht hat, an einem Punkt dunkler Wirklichkeit an, als er sie vorher, im schwebenden, utopischen, bloß anwesenden Realcharakter besitzt“⁸⁵⁹. Dieser „dunklen Wirklichkeit“ kann Franziska lange ausweichen, um die Utopie von der Liebe, die Flügel verleiht, nicht durch die Verwirklichung zu zerstören.

3. 8. 2. 7. Heterotopie

Dass das Feld der Utopien, sowohl der Traum von der „Stadt von Morgen“ als auch die Vorstellung von der möglichen „Apokalypse“, dem Subjekt der Moderne vorbehalten ist, mag unumstritten sein. Die Geschichte des 20. Jahrhunderts mit allen missglückten Utopien, wie Faschismus, Stalinismus, Zerfall der transzendenten Ordnung, Krieg und Terror, hat die großen Utopien offensichtlich in den Hintergrund gedrängt. Wie im Roman „Franziska Linkerhand“ aufgezeigt werden kann, erweist sich die Hoffnung von der „Neuen Stadt“ innerhalb des Systems als unerfüllbar. Die Fixierung auf das zukünftige „Noch-Nicht-Gewordene“ erweist sich für das Leben in der Gegenwart als problematisch.

Andererseits vermutet Foucault, dass die Fixierung des philosophischen Denkens auf die Zeit der Vergangenheit angehört, und dass das heutige Denken sich mehr auf den Raum bezieht, da wir uns vielmehr in einer „Epoche des Simultanen“, „des Nahen und des Fernen“, „des Nebeneinander“ und „des Auseinander“ befinden⁸⁶⁰. Foucault glaubt, dass viele ideologische Konflikte in den zahlreichen Polemiken sich offensichtlich zwischen den „anhänglichen

857 Reimann/Wolf (1999: 16).

858 Reimann (FL: 515).

859 Bloch (1998: 349).

860 Foucault (1991: 65).

Nachfahren“ der Zeit und den Neubewohnern des „Raumes“ vollziehen. Er verweist darauf, dass in jeder Gesellschaft wirkliche Orte als Gegenplatzierungen hineingezeichnet sind. Allerdings existieren sie im Gegensatz zu den „Nichtträumen“ der Utopie wirklich, wie auch die erwähnten „Mikroutopien“ der Vergangenheit. Beständig unterhalten sie mit der Gesellschaft ein Verhältnis. Foucault nennt diese Räume Heterotopien. Es sind die vielen Orte, die die Menschen sich erschaffen, erdenken, erträumen. Für Franziska Linkerhand sind die Heterotopien im Sinne Foucaults die glücklichen Augenblicke mit dem Geliebten, die sie in eine Kaskade von Farben einbettet⁸⁶¹.

Ein anderer „Nebenraum“, den Franziska von Jacob übernimmt, ist das Schiff. Franziska sieht auf den Dächern der noch unfertigen „Neustadt“ „Masten und Rahen verschollener Segelschiffe auf Land“⁸⁶². Das Schiff symbolisiert den neuen Kurs auf Heimat, Zukunft und Abenteuer. Als Franziska mit Schafheutlin bis spät in die Nacht am Projekt für das Stadtzentrum von „Neustadt“ arbeitet, sieht sie sich und Schafheutlin in einem Schiff: „... das hölzerne Schiff trieb durch die Stille, eine Station auf der zwei Leute ihren strengen Dienst versehen“⁸⁶³. Das Schiff als immer wiederkehrende Metapher zeugt von der Aufbruchsstimmung und dem Unterwegssein Franziskas. Das Schiff bleibt für Franziska Imaginationsfläche. Wie Jacobs Schiff wird es niemals ein wirklicher Ort werden.

Für Foucault ist das Schiff ein „schaukelndes Stück Raum“, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich abgeschlossen ist und gleichzeitig dem „Unendlichen des Meeres“ ausgeliefert ist. Das Schiff als „Imaginationsarsenal“ ist für Foucault die „Heterotopie“ schlechthin⁸⁶⁴. Franziska Linkerhand schafft sich im Sinne Foucaults einen weiteren Nebenraum als Heterotopie. Das Buch über Architektur, das Franziska schreibt, kann sowohl als „Nebenraum“ als auch als Spiegel verstanden werden, in dem Franziska sich selbst erblickt, in dem sie sich auch immer wieder aufhält, wenn die Träume von der „Stadt von Morgen“ von der Wirklichkeit nicht eingelöst werden können⁸⁶⁵. Als Mischform zwischen Utopie und Heterotopie bezeichnet Foucault den Spiegel, als Ort ohne Ort.

In den Tagebuchtexten verweist Reimann immer wieder darauf, dass Autorin und literarische Figur sich spiegelbildlich gegenüberstehen. Wenn das weiße unbeschriebene Blatt nun durch die Identifikationen mit sich selbst im Akt des Schreibens bei Reimann zum Spiegel wird, so dass die Figuren den wirklichen Urbildern spiegelnd und korrigierend gegenüberstehen, so

861 Reimann (FL: 431).

862 Ebenda (153).

863 Ebenda (406).

864 Foucault (1991: 72).

865 Reimann (FL: 379).

ließe sich der Roman „Franziska Linkerhand“ und das Buch, das Franziska schreibt, auch dem Spiegel im Sinne Foucaults⁸⁶⁶ gleichsetzen, den Foucault für eine Mischform hält.

3. 8. 3. Wir – Franziska - Ichfunktionen des Spiegelstadiums

3. 8. 3. 1. In Spiegeln gebrochene Erzählinstanzen⁸⁶⁷

Im Roman „Franziska Linkerhand“ ist die Frage, wer spricht, auf den ersten Blick schwer zu klären. Einerseits gibt die Ich-Erzählerin Franziska in der grammatischen ersten Person Auskunft und konstruiert somit eine personale Identität mit der Figur Franziska. In die Rede der in die Handlung involvierten Ich-Erzählerin drängt sich aber immer wieder die Stimme der älteren, überlegenen Franziska. Die handelnde und die reflektierende Franziska bilden somit ein „zweipoliges“ Ich⁸⁶⁸. Das Geschehen auf der Handlungsebene wird weiterhin von einem neutralen personalen oder auch auktorialen Erzähler in der grammatischen dritten Person wiedergegeben. Manchmal tritt der auktoriale Erzähler beschwichtigend auf: „Gönnen wir ihr solche wehmütig freundlichen Vorspiegelungen“⁸⁶⁹. Die Ich-Erzählerin⁸⁷⁰ und die personale Erzählerin⁸⁷¹ kommunizieren miteinander, indem sie auf die gleiche Begebenheit verweisen, die sie unterschiedlich thematisieren. Die Erzählsituationen mischen sich häufig und werden nur noch notdürftig durch den Wechsel der grammatischen Person im gleichen Satz kenntlich gemacht: „Hätte ich einen Spiegel zur Hand, wer weiß, ich sähe mein Gesicht unter schneeblauem Haar, um den Hals die Doppelreihe roter Steine, ein Band von Wundmalen. Das kennen wir doch (...) Walpurgisnacht? Sie teilte sich, war der Mund, der sagte ...“⁸⁷². Das „zweipolige Ich“ zerbricht in ein Vielfaches. Das erste und das letzte Kapitel beginnen mit einer direkten Anrede Franziskas an Ben: „Ach Ben, wo bist du vor einem Jahr gewesen, wo vor drei Jahren?“⁸⁷³ Wie ein Briefvermächtnis beginnt das 15. Kapitel: „Leb wohl, Ben, wenn du den Brief findest, werde ich auf der Straße nach N. sein, vielleicht nahe

866 Siehe Foucault (1991: 68).

867 Ausführliche Untersuchungen zur narrativen Struktur des Romans liefern H. Jones (1998: 392) und M. Brosig (2002: 78-102). Ich beschränke mich daher nur zusammenfassend auf die Erwähnung der mir besonders wichtig erscheinenden Erkenntnisse.

868 Vgl. hierzu Brosig (2001: 21).

869 Reimann (FL: 138).

870 Siehe hierzu Reimann (FL: 379): „Die Versuchung, meiner Arbeit davonzulaufen, dem waghalsigen Unternehmen, ein Buch zu schreiben ...“.

871 Siehe hierzu Reimann (FL: 116): „... sie schreibt an einem Buch, das sie selbst vor Benjamin versteckt.“

872 Reimann (FL: 443).

873 Ebenda (5).

Brücke und Friedhof ...⁸⁷⁴. Der Bezug auf zeitlich Folgendes ist nicht nur durch die direkten Anreden an Ben implizit im Text enthalten, auch der explizite Erzählerkommentar nimmt Zukünftiges vorweg: „Später wird sie auf der Straße stehen bleiben“⁸⁷⁵. Von der Handlungsebene, der erzählten Zeit aus, kann die Erzählerin in die Zukunft schauen. Durch die kurz angedeuteten Konstruktionen der unterschiedlichen Erzählerinstanzen des Romans stehen die in den verschiedenen Zeiten der Handlungs- und Reflexionsebenen befindlichen grammatischen Personen immerwährend neben-, über- und gegeneinander. Durch die wechselnden Zeitebenen und Figurenperspektiven wird so „einer zersplitterten Identität Ausdruck verliehen, deren Brüche die Struktur des Textes abbildet“⁸⁷⁶. Inwieweit die mehrfach gebrochene Textstruktur mit den inhaltlichen Aussagen korrespondiert, soll in den nachfolgenden Kapiteln untersucht werden⁸⁷⁷.

3. 8. 3. 2. Franziska im Tierkostüm

Als Franziska rückschauend dem Geliebten Ben die Geschichte ihrer Kindheit erzählt, beschreibt sie sich als „wahnsinnig hässlich, nur Haare und Knochen“⁸⁷⁸. Für den Hausarzt ist sie ein „zwittriges Wesen“⁸⁷⁹. Im Zusammensein mit ihren Schulfreundinnen ist sie Teil einer „schnatternden Gänseherde“⁸⁸⁰. Franziska beschreibt sich „katzendürr“⁸⁸¹, „unwissend wie ein Märzhasen“⁸⁸² und geschlechtslos wie das „struppige Fuchsjunge“⁸⁸³, das „wie ein Iltis“ „vierfüßig durchs Gras kriecht“⁸⁸⁴. Der Bruder Wilhelm findet Franziska „possierlich wie ein Fuchsjunge“⁸⁸⁵. Für den Jugendfreund Django ist Franziska „ein unbekümmertes buntes Tierchen“⁸⁸⁶. Franziska wehrt sich gegen ihr biologisches Geschlecht und die soziale Prädestination des Frauseins. Sie gesteht dem Bruder: „Strumpfgürtel und Büstenhalter und

874 Ebenda (603).

875 Ebenda (41).

876 Brosig (2001: 25).

877 Auch die mehrfach gebrochene Textstruktur und die perspektivische Polyvalenz verweist auf die Literatur der Romantik. In seiner Erzählung „Der Sandmann“ ist das multiperspektivische Erzählen ein konstitutives Merkmal des Textes. Die Textkonstruktion korrespondiert ebenfalls mit dem Inhalt. Ähnlich wie im Roman „Franziska Linkerhand“ wird in E. T. A. Hoffmanns Erzählung die Problematik von Wahrnehmen und Erkennen, von Selbstverlust und Identität thematisiert. Anders als die Erzähler der Romantik bleibt Reimanns Erzählen aber immer der Realität verpflichtet.

878 Reimann (FL: 5).

879 Ebenda (35).

880 Ebenda (35).

881 Ebenda (40).

882 Ebenda (7).

883 Reimann (FL: 372).

884 Ebenda (6).

885 Ebenda (45).

886 Ebenda (53).

alle diese Rüstungen, wie ich das hasse ...“⁸⁸⁷. Sie wünscht sich ein Junge zu sein. Und sie erzählt Ben, dass sie sich nicht den „ Weiberschmerzen“ und dem „stupiden Weiberalltag“ unterwerfen wollte⁸⁸⁸. Wie ein Fabelwesen in unterschiedlichen Kostümierungen beschreibt sich auch die erwachsene Franziska rückblickend. In immer wieder wechselnden Spielarten werden Franziska einander ähnelnde Charaktereigenschaften eingeschrieben, die auf Fremdheit und Anderssein verweisen. Sie stellt sich als ein geschlechtsloses, wandelbares unschuldiges Wesen in verschiedenen Tierkleidern dar, das jede Identifikation mit dem Frausein und der Mutter, dem „Erwerbsweib“ mit der „Kommunionsfrömmigkeit“ verweigert⁸⁸⁹.

Auch die erwachsene Franziska bleibt klein und zierlich wie ein „Sperling von einsvierundfünfzig“⁸⁹⁰. Nur der Beruf stiftet Identität. Franziska fühlt sich nur im „Umkreis der Dinge und Gedanken, die ihren Beruf angehen“ sicher⁸⁹¹. Die Architektin Franziska wird „über Zeichnungen gebückt, rechnerisch, Streitbar und stotternd“ in einem „geschlechtslosen weißen Kittel“ vorgeführt⁸⁹². Auch in dieser Welt lehnt Franziska die Identifikation mit dem Frausein in den von der sozialistischen Gesellschaft gesetzten Normen ab⁸⁹³. Auch in Neustadt bleibt Franziska das fremde Wesen. Immer wieder finden sich in Neustadt Tiervergleiche für Franziska als Fremdheitsmetaphern. Schafheutlin stellt fest, dass Franziska mit ihren „Wolfszähnen“ alles festhält, was sie „erschnappt“ hat“⁸⁹⁴. In den Spiegel blickend stellt Franziska fest, „die Haare fuchsig, die Augen fahlgelb wie Natteraugen“⁸⁹⁵. Schafheutlin sieht sie als „Iltis“ mit „aufglänzendem Fell“⁸⁹⁶. Im Versteckspiel mit dem immer als geheimnisvoll beschriebenen Geliebten Ben-Trojanowicz erweist sich Franziska als „schlaue Katze“⁸⁹⁷, die ihn durchschaut, und andererseits als hilfloses, Unterschlupf suchendes Tierchen, als „winziges flaumiges Wesen“⁸⁹⁸. Ein Bauarbeiter stellt fest, dass Franziska „Unkenaugen“ habe⁸⁹⁹. Trojanowicz findet, dass Franziska „ Haare wie Fuchsfell“ habe⁹⁰⁰. Als Trojanowicz sich von Franziska trennt, zeigt sie „Eckzähne, Wolfszähne“⁹⁰¹. Die

887 Ebenda (57).

888 Ebenda (37).

889 Ebenda (9).

890 Ebenda (112).

891 Ebenda (386).

892 Ebenda (85).

893 Vgl. hierzu Damm/Engler (1975: 43 u. 55).

894 Reimann (FL: 234).

895 Ebenda (373).

896 Ebenda (410).

897 Reimann (FL: 393).

898 Ebenda (510).

899 Ebenda (502).

900 Ebenda (428).

Kostümierungen und Maskierungen Franziskas sind seit der Kindheit (erste drei Kapitel) bis zum Ende des Romans nachzuweisen. Die Tierkostümierungen könnten als Versuch gelten, die binäre Organisation der Sexualität in einer phallozentrischen Welt zu parodieren⁹⁰². Als Ausdruck der Verweigerung des weiblichen Geschlechtes können sie sowohl als Fremdheitsmetaphern gelesen werden als auch eine Fragmentierung der Persönlichkeit Franziskas symbolisieren, die in der grammatikalischen Ebene der Erzählerinstanzen ihre Entsprechung findet. Andererseits lassen sich die Kostümierungen auch als das „Spiel der Narzisstin mit den Männern“ zwischen Realität und Wirklichkeit deuten⁹⁰³.

3. 8. 3. 3. Spiegelstadien Franziskas

Jacques Lacan⁹⁰⁴ interpretiert den „Spiegel“ im Sinne der Psychoanalyse als eine „unerschöpfliche Quadratur der Ich-Prüfungen“⁹⁰⁵ als Darstellung seiner Subjekttheorie, die sich um den Pol des Spiegelstadiums zentriert und als Streitschrift gegen die Subjektgewißheit philosophischer Tendenzen (wie Sartres Existentialismus). Auf der Grundlage der Erfahrungen der Kinderpsychologie verweist er darauf, dass nur das Spiegelbild die Totalität des eigenen Körpers zu repräsentieren vermag. Daher ist die Konstruktion einer Ganzheit, die als Identität häufig beschrieben wird, das Ergebnis einer imaginären Täuschung. Lacan stellt in seiner Theorie der dezentrierten Ichstruktur die unterschiedlichen Modalitäten des Ichs dar, wobei das *moi* für das imaginäre, das *je* für das symbolische Ich steht. Durch den Eintritt der Sprache und das Hinzufügen des Namens erfährt das sprechende Subjekt eine weitere Spaltung in das Subjekt der Aussage und das Subjekt der Äußerung.

Ein „infans-Stadium“ im Tierkostüm, wie es Franziska Linkerhand rückerinnernd und reflektierend vorführt, ist als „symbolische Matrix“ problematisch und signalisiert Verwirrendes. Das Spiegelmotiv kann im Sinne Lacans als Metapher der Mehrfachbrechungen des Individuums gelesen werden.

901 Ebenda (565).

902 Vgl. hierzu Bonner (2001: 309-310).

903 Vgl. hierzu Beauvoir (1992: 784).

904 Siehe hierzu Lacan (2000: 177-187).

905 Ebenda (182).

Foucault sieht den Spiegel im philosophischen Sinne als Reflexionsort, als einen wirklichen und unwirklichen Ort, der als Aufenthalt und zur Überprüfung der eigenen Wahrnehmung werden kann, als Heterotopie und Utopie gleichermaßen⁹⁰⁶.

Auffällig häufig wird der Spiegel als Metapher in sehr unterschiedlichen Funktionen im Roman „Franziska Linkerhand“ verwendet. Nur in diesem Roman, wie Brigitte Reimann immer wieder betont, verschmelzen Schreiben und eigenes Erleben „spiegelbildlich“ ineinander⁹⁰⁷. Nur dieser Roman wird zur besonderen Spiegelebene der Identifikation Franziskas und Brigitte Reimanns gleichermaßen.

Im dunklen Auto sehen Franziska und Professor Reger, wie sich Passanten unbeobachtet in den Autofensterscheiben spiegeln: „Narzisslächeln vor einem Spiegel“⁹⁰⁸. Der Bruder Wilhelm stellt bei einer Begegnung mit Ben-Trojanowicz fest: „... als ob ich in einen Spiegel spreche“⁹⁰⁹. Franziska erzählt Ben die Geschichte des Jünglings, „der über einer Quelle über sein Spiegelbild geneigt, vor sehnsüchtiger Liebe zu sich selbst stirbt“⁹¹⁰. Auch Trojanowicz' Gesicht sieht sie „vervielfacht wie in Spiegeln“⁹¹¹. Rückerinnernd erzählt Franziska ihrem Geliebten, dass der „Spiegel“ früher nur „Spiegel“ war, der die Eitelkeit befriedigte und die beruhigende „Permanenz des Ich bestätigte“. Erst die erwachsene Franziska erkennt das „Doppelwesen hinter der Spiegelstirn“⁹¹². Franziska wünscht „einen Spiegel zur Hand“⁹¹³. So wird der Spiegel für Franziska ein unverzichtbares Requisite für das Einüben ihres Rollenspiels und zur Antizipation der fremden Blicke gleichermaßen. Nur in der Arbeit erlebt sich Franziska „ungeteilt“ und ohne das „angstvolle Ich“, das sich von ihr „abspaltet“ und aus „der Tiefe eines Spiegels“ steigt⁹¹⁴. Im letzten Kapitel fürchtet sich Franziska vor dem Blick zurück, der ihr wie „eine Szene in einem erblindeten Spiegel, von dünnen Sprüngen durchzogen, dünnen Grenzlinien am Saum des Unwirklichen“ erscheint⁹¹⁵. Am Ende des Romans wird noch einmal ein Spiegel erwähnt: „Als hätte mich ein Splitter getroffen, wie im Märchen vom Zauberspiegel des Teufels, vom Zerrspiegel, der in tausend Stücke zersprungen ist“⁹¹⁶. Der zerbrochene Spiegel wird hier zum Symbol der Gefährdung des inneren Raumes

906 Foucault (1991: 68).

907 Vgl. Hierzu das Sibirientagebuch „Das grüne Licht der Steppen“ von Reimann (GLS: 10): „Seit ich den Roman angefangen habe, verbringe ich, statt zu schreiben, die meiste Zeit damit, die Wege zu laufen, die uferlosen Diskussionen zu führen, die meiner Franziska bevorstehen.“

908 Reimann (FL: 185).

909 Ebenda (149).

910 Ebenda (396).

911 Ebenda (515).

912 Ebenda (35).

913 Ebenda (443).

914 Ebenda (387).

915 Ebenda (543).

916 Ebenda (516).

und der durch das Rollenverhalten auseinandergebrochenen Persönlichkeit. Der innere Raum ist zum Spiegellabyrinth geworden mit „dünnen Sprüngen“, in dem eigene und fremde Blicke unentwirrbar miteinander verbunden sind⁹¹⁷.

Der Roman wird für Reimann und der Spiegel für Franziska zum Ort, von dem aus das Individuum seine Spaltungen, Verfremdungen und Risse überblickt und in deren Imagination es sich wiederholt. Das Spiegelmotiv wird zum Ausdruck „der Utopie des Subjektiven und der Gefährdungen des personalen Selbst gleichermaßen,“ die in vielfältigen Variationen durchgespielt werden⁹¹⁸.

Die grammatikalische und spiegelbildliche Verdopplung der Figur Franziska Linkerhand erinnert an die Figuren Ivan und Malina in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“ und an Gantenbein in Max Frischs Roman. Auf der ständigen Suche nach seiner Identität probiert Gantenbein Geschichten an wie Kleider⁹¹⁹. Gantenbein versucht an der Grenze zwischen Erfindung und Erfahrung, Geschehenes zu begreifen, um das Trauma seines Verlustes zu bestehen. So erfindet er immer neue Identitäten wie Franziska sich selbst in vielerlei Gestalt und im bruderähnlichen Geliebten als „Doppelwesen“ sieht, um das Trauma ihrer Verluste zu bestehen. Nur in der Identität mit dem anderen Ich kann sich das Individuum den gesellschaftlich und privat normierten Verhaltensmustern entziehen, um sich selbst aus der Rollendistanz zu betrachten.

In Reimanns Tagebuch finden sich immer wieder Verweise, dass Franziska Linkerhand zum Doppelwesen und Spiegelbild mit einem geheimnisvollen Eigenleben geworden ist, was sie bereits im Sibirientagebuch beschreibt⁹²⁰.

Andererseits erinnern die Bespiegelungen Franziskas (und Reimanns) auch an den Jüngling Narzissus, der in eine sehnsüchtige Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild verfällt. Simone de Beauvoir⁹²¹ beschreibt in ihrem Buch „Das andere Geschlecht“ in dem Kapitel „Rechtfertigungen“ die Narzisstin als eine Frau, die ihr ganzes Leben lang eine große Hilfe aus der Magie des Spiegels bezieht: „Während eine Frau, die sich Objekt weiß und sich dazu macht, wirklich glaubt, sich im Spiegel zu sehen. Passiv und gegeben ist ihr Abbild ein Ding wie sie selbst. Und da sie das weibliche Fleisch begehrt, belebt sie die leblosen Reize, die sie im Spiegel entdeckt, mit ihrer Bewunderung, ihrem Begehren“⁹²². Fremder Beifall ist für die

917 Siehe hierzu Peez (1990: 43).

918 Reimann (FL: 46).

919 Vgl. hierzu Max Frisch „Mein Name sei Gantenbein“ (1975).

920 Reimann (GLS: 10).

921 Beauvoir (1992: 784).

922 Ebenda (784).

„Narzisstin“ eine unmenschliche, geheimnisvolle und unberechenbare Macht, die man durch Zauberkraft beschwören muss.

3. 8. 3. 4. Die Schwester im Dreieck

Schärer⁹²³ stellt in seiner psychoanalytischen Untersuchung zu Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ fest, dass die Geschwisterbeziehung (Ulrichs zu Agathe) hier ein intensives Stadium des Narzissmus erreicht. Die Schwester (Bruder) ist die Wiederholung seiner (Ulrichs) selbst, das nur eine andere Form hat. Sie (Bruder) verkörpert die Wiederholung der narzisstischen Integrität vor der Differenzierung der Geschlechter. Das Anderssein des Anderen ist noch aufgehoben in dem Gefühl des Einsseins. Ulrich erklärt seine Sehnsucht nach narzisstischer Integrität mit dem platonischen Mythos vom „Gastmahl“⁹²⁴, bei dem die Menschen von den Göttern in Mann und Frau getrennt werden: „Es will die Liebe eines Wesens, das uns völlig gleicht, aber doch ein anderes als wir sein soll, eine Zaubergestalt, die wir sind, die aber doch auch eine Zaubergestalt bleibt“⁹²⁵. In der Identifikation mit der Schwester findet Ulrich die „Wollust“ des Hermaphroditen, welcher sich, in zwei selbstständige Wesen getrennt, wiederfindet, ähnlich wie der Jüngling Narzissus sich nach der Vereinigung mit dem eigenen Spiegelbild im Wasser erblickt⁹²⁶.

Die Geschichte Franziskas, die sie dem Geliebten Ben erzählt, bleibt immer unlösbar mit der Geschichte des älteren Bruders Wilhelm verklammert. Als die Russen 1945 in der Heimatstadt als Sieger einmarschieren, lachen und weinen Franziska und Wilhelm „aneinandergeklammert“⁹²⁷. Während Wilhelm seine Finger in Franziskas Haar „vergräbt“, empfindet er „das Verlangen, sie zu beschützen“⁹²⁸. Der Vater mit dem „Albinogesicht“⁹²⁹ bleibt bedeutungslos und kraftlos im Hintergrund. So übernimmt der ältere Bruder bei der Schwester die väterliche Beschützerrolle und die Rolle des „Ernährers“ in Franziskas

923 Schärer (1990: 67-80).

924 Platon „Das Gastmahl“ (1979: 63)

925 Musil (1978: 905).

926 Uerlings zitiert Ingeborg Bachmann „Die Wahrheit ist den Menschen zuzumuten“ (2000; 31): „Das Außer-sich-Sein, die Ekstase, wahren – wie der Glaube – nur eine Stunde. Zwar hat der andere Zustand aus der Gesellschaft in die absolute Freiheit geführt, doch Ulrich weiß nun, dass die Utopie des anderen Lebens für die Praxis des Lebens keine Vorschriften gibt und für ein Leben in der Gesellschaft durch die Utopie des gegebenen sozialen Zustands – Musil nennt sie die der ‚induktiven Gesinnung‘ – abgelöst werden muss. Beide Utopien erreichen, dass an die Stelle der geschlossenen Utopien offene treten.“

927 Reimann (FL: 24).

928 Ebenda (47).

929 Ebenda (13).

Elternhaus⁹³⁰. Der Bruder Wilhelm hilft der Schwester nach der Scheidung wieder auf⁹³¹. Wie die Geschwister werden auch die Figuren Ben und Wilhelm ineinander verschränkt, die sich spiegelbildlich ähneln⁹³². So überträgt Franziska auf Trojanowicz „unbedenklich alles, was sie für ihren Bruder empfindet“⁹³³. Immer wieder thematisiert Franziska die Bruderähnlichkeit und die Selbstschöpfung ihres Geliebten Ben: „Ich habe sie ja erfunden“⁹³⁴.

Die zahlreichen Tierkostüme und der „geschlechtslose Kittel“ verweisen auf Franziskas Sehnsucht nach „narzisstischer Integrität“. Der Bruder verkörpert das Paradox, „gleich“ als Schwester zu sein und „nicht gleich“ als „Frau“ und als „Fremde“ zu sein⁹³⁵. Die Liebe zum Bruder und zum bruderähnlichen Geliebten bedeutet die Aufhebung der narzisstischen Isolation, bei der das Anderssein des Anderen noch aufgehoben ist in dem Gefühl des Einsseins⁹³⁶. Andererseits kann die Liebe zum Bruder und bruderähnlichen Geliebten, die ein Kontinuum der Prosa Reimanns darstellt, auch in emanzipatorischem Sinn gelesen werden. Um dem Gleichheitsgebot, das im patriarchalischen System vom Mann aus gedacht wird, zu entsprechen, wünscht sich Franziska, dem Bruder gleich zu sein. Schon als Kind wehrt sich Franziska vehement gegen das biologische (sex) und das kulturelle Geschlecht (gender), da das geschlechtliche Anderssein das Einssein mit dem Bruder verhindert. Gleichzeitig verweist die immer wiederkehrende Betonung des engen Geschwisterverhältnisses, die die Ursache auch dafür ist, dass Franziska sich den Geliebten nach dem Bilde des Bruders als „Zaubergestalt“ erschafft, auf ein „intensives Stadium des Narzissmus“. So hat der Bruder (und der bruderähnliche Geliebte) die Aufgabe, die Wiederholung ihrer selbst (Franziska) zu sein. Die erotisierte Geschwisterliebe unterwandert aber auch das binäre auf Heterosexualität und soziale Ungleichheit ausgerichtete patriarchalische System. Da der Heterosexualität nach Freud das Inzestverbot als „Gesetz“ der patriarchalischen Ordnung vorgelagert ist, könnte die Unterwanderung dieses Gesetzes auch die Infragestellung des Übervater-Parteikonstruktes im Roman und Gesamtwerk gelesen werden.

Der vorgeführte Schöpfungs- und Vereinigungsmythos des bruderähnlichen Geliebten deutet auf Friedrich von Hardenberg (Novalis), dessen Ästhetik auf eine Einverleibung alles Sichtbaren, Sinnlichen und Lebendigen abzielt. In der Umkehrung benötigt Novalis die Frau

930 Ebenda (29).

931 Ebenda (464-465).

932 Ebenda (584).

933 Reimann (FL: 148-149).

934 Ebenda (274).

935 Musil (1978: 750).

936 Opitz-Wiemers (1998: 85) schreibt, dass die grundlegende menschliche Erfahrung der Dualität von Körper und Seele auch die Erfahrung der nicht zu stillenden Sehnsucht nach dem Anderen ist, in dem wir uns selbst erkennen. Diese Suche kehrt im Roman „Franziska Linkerhand“ als Triebkraft und Utopie vor allem in der Franziska-Ben-Beziehung wieder, in der das einst dritte Geschlecht – bei Platon das Hermaphrodite – erneut konstituiert wird.

zur Vervollständigung des Mannes⁹³⁷. Da für eine reale Andere kein Platz ist, muss er die Frau in eine Idee transformieren und dem männlichen Ich anverwandeln, wie Franziska Trojanowicz in den idealen bruderähnlichen Ben transformiert und sich einverleibt. Nur ein bruderähnliches „Gleiches“ lässt sich problemlos dem Ich einverleiben. Als Sophie stirbt, verklärt Novalis sie zu seinem Ideal, mit dem er sich nun vereinen kann⁹³⁸. Franziska Linkerhand verliert immer wieder den „einverlebten“ idealen männlichen Partner Ben, wenn sie dem realen Trojanowicz gegenübersteht. So ist die doppelt-geschlechtliche Franziska immer wieder in unterschiedlichen Kostümierungen und Gestalten anzutreffen, die ihre geschlechtlichen Zuschreibungen kenntlich und unkenntlich machen, und sie selbst wie ihren Geliebten in ein „Doppelwesen“ verwandeln.

3. 8. 3. 5. „Weiblichkeit wiederlesen“⁹³⁹

Mehrmals wird aus männlicher Perspektive festgestellt, dass Franziska goldene Augen habe. So behauptet der Bauarbeiter Paul, dass Franziska „goldene Augen“⁹⁴⁰ habe. Auch der väterliche Professor Reger nennt Franziska in seinen Briefen „Goldauge“⁹⁴¹.

Die „goldenen Augen“ Franziskas verweisen auf die Erzählung „Das Mädchen mit den goldenen Augen“ von Balzac, die von Shoshana Felman einer eingehenden Analyse unterzogen wurde. Felman stellt in ihren Untersuchungen fest, dass sowohl die Struktur der Opposition zwischen den Geschlechtern als auch die gegenseitigen Definitionen von Männlichkeit und Weiblichkeit hier deutlich in Frage gestellt werden. In der Dreieckskonstellation in Balzacs Roman wird die Polarität des Maskulinen und Femininen selbst dynamisch und reversibel: Henri erkennt in seiner Schwester das Spiegelbild seiner selbst: als fremd und vertraut. Felman verweist darauf, dass nach Freud das „unheimliche“ des narzisstischen Inzests die geheime Figur ist, die durch die Erzählung hindurch das besondere Dreieck geometrisch aufbaut. Franziska Linkerhand, das andere Mädchen mit den „goldenen Augen“, steht im gleichnamigen Roman wie ihre „jüngeren“ Schwestern Helena, Kathrin, Recha und Elisabeth in den früheren Erzählungen, beständig in einem triangulären

937 Vgl. hierzu Christina von Braun (1989: 59-62).

938 Siehe Braun (1989: 60): „Bei Novalis wird aus dem Fichteschen ‚Nicht-Ich‘ (dem Objekt, aus dem das Ich gleichsam seine Seinsberechtigung bezieht) ein ‚Du‘, und dieses ‚Du‘ wird bei Fichte, was einen Gegensatz zum Ich bildet, als Teil des Ichs begriffen.“

939 Der Titel „Weiblichkeit Wiederlesen“ stammt von Shoshana Felmann (2000: 401-415). Unter diesem Titel veröffentlichte Felman einen Essay über den Roman H. Balzacs „Das Mädchen mit den goldenen Augen“

940 Reimann (FL: 502).

941 Ebenda (410).

Verhältnis zwischen dem bruderähnlichen Geliebten Ben-Trojanowicz⁹⁴² und dem „übereväterlichen“ Schafheitlin⁹⁴³. Eine Barszene beschreibt das trianguläre Verhältnis besonders bildhaft: „Sie antwortete auf die stummen Fragen der schwarzen Augen links, der grauen Augen rechts“⁹⁴⁴. In seiner Objektbesessenheit erkennt Henri in Balzacs Roman, dass Frausein (Paquita - das Mädchen mit den goldenen Augen) nicht spiegelbildliche Reflexion des Mannes ist, sondern die desorientierende Verkörperung der wirklichen sexuellen Differenz widerspiegelt. Franziska Linkerhand schafft sich die eigene Selbstdifferenz mit der bruderähnlichen und geheimnisvollen Figur Ben⁹⁴⁵. Fremd, unheimlich und geheimnisvoll ist nicht die Frau und Schwester (Marquise) wie in Balzacs Erzählung, sondern das bruderähnliche Ben-Trojanowicz-Selbstbild, was immer wieder betont wird⁹⁴⁶. Die dynamische Reversibilität der Polarität des Maskulinen und Femininen wird in dem Roman „Franziska Linkerhand“ in vielen Facetten durchgespielt: So benutzt Franziska beispielsweise den Architekten Jazwauk als „Begleitdogge“⁹⁴⁷. Von Schafheitlin wird berichtet, dass er von „einem Iltis mit aufglänzenden Zähnen“ ermutigt und „abgewiesen“ wird⁹⁴⁸. Die „aufglänzenden“ goldenen Augen erweisen sich als täuschend; sobald Franziska (Paquita) zwei Liebhaber hat, sie Subjekt und Objekt gleichermaßen ist, reflektiert die Goldspiegelung nicht nur das idealisierte Selbstbild des Liebhabers, sondern Franziskas (Henris) Spaltung, ihre Fragmentierung. Damit ist Franziskas Weiblichkeit (wie Paquitas Weiblichkeit) nicht nur eine Bedrohung für die konventionelle Autorität souveräner Männlichkeit, sondern auch für das Funktionieren des binären Bezugssystems. Die goldenen Augen sind in Balzacs Erzählung nur der Spiegel, in dem der Bruder (Henri) und die Schwester ihr eigenes idealisiertes Selbstbild erblicken und sich in ihre eigene Reflexion verlieben. Paquita hat als Deckfrau Henris inzestuöse narzisstische Phantasie abgeschirmt, wie Trojanowicz für Franziska der „Deck-Mann“ ist, der ihre inzestuöse narzisstische Phantasie abschirmt. Der Geliebte, als Verkörperung der Fremdheit, stellt sich nun unheimlich genau als Bild der Vertrautheit und Nähe, als Bruder heraus. So wird Männlichkeit (wie Weiblichkeit) als die jeweilige desorientierende und unheimliche Nähe von sich selbst gestaltet.

942 Franziska urteilt über Trojanowicz: „Einen Fremden, dessen Existenz nichts für mich veränderte, und nichts auszeichnete als eine flüchtige Ähnlichkeit mit Wilhelm.“ (FL: 273).

943 Schafheitlin erinnert Franziska immer wieder an die Erwartung der Gesellschaft: „Sie existieren nicht für sich allein, sondern für eine Gesellschaft.“ Reimann (FL; 415).

944 Ebenda (377).

945 Ebenda (444).

946 Ebenda (392).

947 Ebenda (165).

948 Ebenda (410).

3. 8. 3. 6. Geschlechterkampf als Klassenkampf

Wie in Balzacs Erzählung „Das Mädchen mit den goldenen Augen“ findet auch im Roman „Franziska Linkerhand“ der Geschlechterkampf als Klassenkampf statt. Einerseits gibt es eine scharfe Trennung zwischen den Arbeitern und Arbeiterinnen, die die schweren körperlichen Arbeiten des Städtebaus ausführen müssen, und den Architekten, die die Häuser in sauberen Büros projektieren. Andererseits wird innerhalb der Klassen und Schichten noch einmal eine geschlechtsspezifische Abstufung unternommen: „Das dürfte es gar nicht mehr geben, dass Frauen so verschandelte Hände haben“⁹⁴⁹, stellt Franziska nach ihrer Ankunft in Neustadt fest, als sie die abgearbeiteten Hände der Arbeiterinnen sieht. Niemals wird sie jedoch an dieser Diskriminierung rütteln. „Eine andere Welt“⁹⁵⁰, wird Franziska lediglich kommentieren. Von den Arbeitern, die häufig als stumpf und gewalttätig beschrieben werden, und von den Arbeiterinnen, die früh altern und mit schlechtem Geschmack ausgestattet sind, setzen sich die Architekten deutlich ab. Franziska gehört als einzige Frau dem privilegierten akademischen Berufsstand an. Aber, nicht ohne Vorbehalte: „Sie war aufgenommen worden – freilich nicht, das wusste sie, als ein natürlicher Teil dieser Welt. Der Vogel mit dem bunten Gefieder. Ein Tropfen Bitterkeit: die machen es einer Frau schwer (...) ich muss Ausgezeichnetes leisten, um vor ihren Augen auch nur mit Gut zu bestehen“⁹⁵¹. Dass Franziska als Frau bewundert und isoliert im Kollektiv der Architekten bleibt, ist neben ihrem Autonomieanspruch auch durch die Tatsache zu erklären, dass sie als Frau, trotz ihres immerwährenden Bemühens, nicht „gleich“ ist, dass männliche Leistung anders bewertet wird als weibliche Leistung. Auch im Wohnblock der Arbeiterinnen ist Franziska isoliert und privilegiert zugleich. Als einzige Frau bewohnt nur sie eine eigene Wohnung. Die Arbeiterinnen müssen sich, wie die Sekretärin Gertrud, die Zimmer mit mehreren anderen Arbeiterinnen teilen. Nur die „Nichtarbeiterin“ Franziska wird als begehrenswert beschrieben. Die Bewunderung der Männer überschreitet die Klassengrenzen. Franziska wird sowohl von den Arbeitern (Trojanowicz und Paul) als auch von den Akademikern (Reger, Schafheitlin und Jazwauk) begehrt. Ihre sexuellen Reize sind Klassenschranken übergreifend. Die Arbeiterfrauen nehmen innerhalb der Arbeiterklasse eine untergeordnete Stellung ein. Sie haben weder goldene Augen noch sind sie begehrenswert. Sie altern frühzeitig: „Die sahen

949 Reimann (FL: 252).

950 Ebenda (250).

951 Ebenda (193).

aber jetzt schon, zwanzigjährig, älter als Franziska aus⁹⁵². Auf einem Betriebsfest beobachtet Franziska, wie ein Arbeiter lustlos und unachtsam eine Arbeiterin küsst: „Sie war nicht mehr jung und küsste mit geschlossenen Augen. Der Mann hielt sie nur mit einem Arm und blickte an ihrem Gesicht vorbei auf die Uhr an seinem Handgelenk“⁹⁵³.) Nur selten verringert sich die Distanz zwischen der Architektin und der Sekretärin Gertrud⁹⁵⁴.

Um aus dem „Dreck“ zu kommen, will die Arbeiterin Käthe Kranführerin werden: „Endlich aus dem Dreck raus, Kranfahren, am liebsten Rapid Fünf, je höher desto besser“⁹⁵⁵. Jede Nacht träumt Frau Bornemann vom Auffliegen: „Der Traum vom Fliegen, jede Nacht, Aufschwung, die Drähte und Netze, Verstrickung und Absturz“⁹⁵⁶. Antonia Grunenberg⁹⁵⁷ entdeckt bei einem Vergleich der Romane „Nachdenken über Christa T.“ von Christa Wolf, „Karen W.“ von Gerti Tetzner und „Franziska Linkerhand“ das ihnen gemeinsame Motiv vom Fliegen, das verschiedene weibliche Protagonistinnen in den Romanen auf sehr verschiedene Weise beschreiben. Grunenberg deutet die „Flugsucht“ als ein Träumen von der Befreiung aus der persönlichen und gesellschaftlichen Unterdrückung als Frau. Während Franziskas Flugbilder (das Bild der „bleiche(n) Prinzessin, die ein purpurrotes Pferd über den Himmel entführte“)⁹⁵⁸, und die Legende vom persischen Architekten, dem die Liebe zu seiner Prinzessin „Flügel“ verlieh⁹⁵⁹) als Metaphern der Antizipation des „Möglichen“ als Utopien gedeutet werden können, sind die „Flugträume“ der Arbeiterinnen im Roman „Franziska Linkerhand“ Metaphern der Befreiungssehnsüchte aus der häuslichen Unterdrückung im „Klassenkampf der Geschlechter“, die Franziska als privilegierte Architektin so nicht erlebt⁹⁶⁰. Sie distanziert sich: „... sie flüchtete aus dem Kreis der Ehefrauen, die, sobald sie unter sich waren, ihre Rechnungen aufmachten, (...) rächten sie sich für die Doppelbürden von Haushalt und Beruf“⁹⁶¹. Auch Frau Schafheutlin empfindet sich in ihrer pflichtbeladenen Hausfrauenrolle als Arbeiterin des Mannes, zu dessen akademischer Elitestellung sie nicht aufrücken kann. Franziska kritisiert Frau Schafheutlins „Passionsmiene“, die die Umwelt zu Gewissensbissen nötigt⁹⁶². Diese Frauenrolle kommt für Franziska nicht in Frage: „Sie will

952 Ebenda (248).

952 Reimann (FL: 248).

953 Ebenda (353).

954 Ebenda (174).

955 Ebenda (251).

956 Ebenda (557).

957 Grunenberg (1983: 157-184).

958 Reimann (FL: 112).

959 Ebenda (118).

960 Siehe hierzu auch Helen Jones (1993: 181), die bereits auf die „Flugsucht“ der Arbeiterinnen im Roman „Franziska Linkerhand“ verweist.

961 Reimann (FL: 193).

962 Reimann (FL: 297).

das gar nicht erst lernen, Geduld, Selbstlosigkeit, die altmodischen Tugenden, die man den Frauen wie Handschellen anlegt. Jeder Mensch hat ein Recht auf sein eigenes Leben, sein Glück, die freie Wahl dessen, was er für sein Glück hält (...) Franziska war entschlossen, keine Opfer zu bringen – irgendeinem Mann, irgendwelchen Kindern⁹⁶³. Ein Kontinuum im Roman bleibt der männliche, tadelnde, verachtende, kritische Blick auf Frauen, insbesondere auf die Arbeiterinnen, die nicht wie Franziska frei und ungebunden leben und arbeiten können. Keine andere Frau gleicht ihr. Von keinem Mann ist Franziska abhängig. Sie arbeitet und lebt für sich allein in einer „Mönchszelle“. Hauser sieht in der distanzierten Kommentierung der doppelten Unterdrückung der Arbeiterfrauen und in der strikten Negierung anderer „Frauenformen“ kein wirklich neues Weiter-Denken der „Frauenfrage“⁹⁶⁴. Im Gegensatz hierzu sieht Martens die unsolidarische Abgrenzung Franziska Linkerhands von anderen Frauenfiguren als „ersten Schritt zur Feministin“⁹⁶⁵.

3. 8.4. Resümee:

Als Brigitte Reimann den Roman zu schreiben beginnt, ist sie 30 Jahre alt und tief in der DDR-Gesellschaft verwurzelt. Durch Kontakte zum Zentralkomitee der SED hat sie gute Kenntnisse über die verfestigten Machtstrukturen der DDR. Durch die Alltagserfahrungen sieht sie täglich, dass die Aktivitäten in der realexistierenden sozialistischen Gesellschaft weniger in der Produktion von Gütern als vielmehr in der Reproduktion von Machtverhältnissen bestehen. Aber Brigitte Reimann kann und will ihre Utopie von einem „gemütvollen Sozialismus“ zunächst nicht aufgeben, die von der Hoffungsphilosophie Ernst Blochs geprägt ist. Die Tagebuchäußerungen, Briefe und Zeitungsinterviews zeugen davon, dass sich Brigitte Reimann immer wieder auf der Suche nach lebensfähigen Elementen einer Utopie begibt, die sich ihrer Meinung nach nur in der Verbindung mit der Realität auffinden lassen⁹⁶⁶. So ist der intensive realistische Bezug ihres Romans (und ihrer gesamten Prosa) zu deuten. Unzufrieden mit dem bisher Geschriebenen, möchte sie endlich *das Buch* schreiben,

963 Reimann (FL: 178).

964 Hauser (1994: 109): „Die Entlastung von der Kinderfrage bringt – wie zu zeigen sein wird – nicht die Unterdrückung der Frau zum Verschwinden, wohl aber die symbolische Repräsentanz der Frauen.“

965 Vgl. hierzu Martens (2001). Referiert von Eva Kaufmann in der Rezensionsschrift für Frauen - und Geschlechterforschung Nr. 5. 11. 2001.

966 Siehe Langermann (1995: 295).

das Bestand haben könnte. Sie möchte endlich „unabhängig“ sein und den „verdammten inneren Zensor“, den man ihr „eingebaut“ hat, „ausrotten“⁹⁶⁷.

Und so beginnt sie ihren Roman in dem Wissen zu schreiben, dass es für „ihre“ Utopie, dem Sozialismus mit „menschlichem Antlitz“, wenig Hoffnung gibt, dass ihre Utopie vielmehr die Hoffnung auf das „Noch-Nicht-Gewordene“ im Gegenwärtigen ist und Kritik und Engagement die wichtigsten Säulen des utopischen Denkens im Sinne Ernst Blochs sind. Und so kann auch ein Buch, das die Diskrepanz zwischen Idee und Wirklichkeit als kritische Erfahrungen widerspiegelt und zur Kritik ermutigt, im Sinne Karl Mannheims nun doch noch verändernde Geschichtsmächtigkeit besitzen, wenn die Kritik und die Antizipation des Zukünftigen auf die Veränderung des Bestehenden gerichtet sind. Das „Noch-Nicht-Gewordene“ ist für Franziska keine konkrete sozialistische Gesellschaftsformation mehr, sondern die „Stadt von Morgen“, die den Bewohnern ein „nobles“ menschenwürdiges Miteinander ermöglicht⁹⁶⁸.

Die Erfahrungen, die Brigitte Reimann selbst in den acht Jahren in der anonymen Neubaustadt von Hoyerswerda und im Kombinat Schwarze Pumpe macht, fließen nun direkt in den Roman ein. Viele Tagebucheinträge und Briefe aus den zehn Jahren der Romanschreibzeit zeugen davon (Vgl. hierzu Kapitel 2). Dabei erfüllt der Roman hier eine doppelte Funktion, indem er einerseits Ausdruck der Wirklichkeit wird und andererseits auch Wirklichkeit bildet, die im Roman „existiert“. Damit versucht Reimann, die Realität in ihrer doppelten Bestimmung von Wirklichkeit und Möglichkeit im Sinne Ernst Blochs zu fassen. Oder mit den Worten Adornos⁹⁶⁹ gesagt, versucht Reimann, die Begriffe, die sie von außen mitbringt, umzusetzen in jene, die die Sache („Neustadt“) von sich selber hat, in das, was die Sache („Neustadt“) von sich aus sein möchte.

Die den Roman konstituierenden zeitlichen Ebenen von Reflexions- und Handlungszeit sind durch Rückwendungen und Vorausdeutungen miteinander verflochten und werden von der erzählenden und handelnden Franziska, die in verschiedenen grammatischen Personen und „Gewändern“ auftritt, zusammengehalten. So wird der entstehende Text nicht mehr nach der „Baumeistermethode“ nach einem bereits entworfenen Modell projiziert. Die „Einfachheit“ der Sprache, die Johannes R. Becher in den 50er Jahren noch für die DDR-Literatur fordert, um der „komplizierten und verworrenen bürgerlichen“ Literatur entgegenzuwirken, hat Reimann aufgegeben, wie den „Zensor“ in sich. Es entsteht mit dem immerwährenden

967 Reimann (1998: 101-102).

968 Die DDR-Rezeption schreibt allerdings weiterhin von der „gemeinsamen sozialistischen Sache“. Siehe hierzu Kaufmann/Kaufmann (1976: 195) und Plavius (1974: 142).

969 Adorno (2000: 55)

Ausblick ins Zukünftige ein „kompliziertes“ und „verworrenes“ Textgebilde in der „Logik des Vorscheins“. Während des Erzählvorganges nähern sich die verschiedenen zeitlichen Erzählebenen einander an, indem die Erzählerin von der Erzählgegenwart, der Reflexionszeit, ausgeht und zirkulär am Ende des Romans zu dieser zurückkehrt. So schließt sich der große Zeitkreis und die kleinen Zeitkreise in einer immerwährenden Präsens aller Zeiten innerhalb einer Handlungs- und Zeitebene, zum Augenblick des Erlebens. Der glücklich erlebte Augenblick, den Reimann poetologisch konstruiert und Franziska beschwört, kann auch als eine Reduktion des Utopischen auf eine anthropologische Dimension des Subjektes gelesen werden, wie die „Plötzlichkeit“ als ästhetische Kategorie, die als „Prosa des utopischen Augenblicks“ in den Werken der Moderne anzutreffen ist.

Fokussiert wird wie in der frühen Prosa Reimanns auf die weibliche Figur. Wieder sind es die Protagonisten wie der Bruder Wilhelm, der Malerfreund Jacob und der Professor Reger, die Franziska beurteilen und sie zum Durchhalten, Wiederaufstehen und Hoffen motivieren. Unabhängig von den männlichen Figuren findet Franziska aber für sich ihre besondere Form des „Glücklichseins auch unter den widrigsten Umständen“. Dazu gehört ihre Forderung nach Absolutheit in der Arbeit und in der Liebe. Der „Stadt von Morgen“ als Metapher für die „menschliche Gesellschaft“ und der „beflügelnden Liebe“ ist das „Mögliche“ immanent. Sowohl die „Stadt von Morgen“ als auch die „beflügelnde Liebe“ bleiben eine Utopie. Nur bruchstückhaft für „Augenblicke“ kann Franziska das Glück einer sinnvollen Tätigkeit und einer „absoluten“ Liebe mit der „Zaubergestalt“ Ben gelingen. Die Reduktion der gesellschaftlichen Utopie auf den Augenblick ist durch eine besondere ästhetisch-fiktionale Darstellung gekennzeichnet. Mythen und Märchen werden eng in den Text verwoben und ergeben eine weitere fiktionale Ebene, denen das „Mögliche“ immanent ist, ohne den Wirklichkeitsbezug zu verlassen. So wird das Kunstwerk selbst zur Utopie erhoben⁹⁷⁰. Die Farbe Blau sowie Erinnerungen an die Kindheit, Verweise auf Mythen und Märchen werden zu einem Kontinuum im Roman. Seit der Romantik symbolisiert die Farbe Blau die Sehnsucht nach dem Absoluten, nach der Vereinbarkeit von Idee und Wirklichkeit. Indem das „Mögliche“ in der Poesie der Märchen und Mythen gefasst wird, wird noch einmal auf die Literatur der Romantik und den Terminus „Kunstwerk-Utopie“ verwiesen.

Anders als in der frühen Prosa, in der das Frauenbild Reimanns noch durch den „männlichen Blick“ Anna Seghers geprägt ist, und die Protagonistinnen von außen mit stereotypen

970 Vgl. hierzu Lasch (1986: 21): „Für den Augenblick, für sich selbst zu leben und nicht für Vorfahren und Nachwelt, das ist die heute vorherrschende Passion. (...) Es ist dieser historische Verfall des historischen Zeitgefühls – insbesondere das Nachlassen eines entschiedenen Sorgens um Nachwelt –, der die Krise der siebziger Jahre von früheren Ausbrüchen religiöser Endzeitstimmungen unterscheidet, denen sie auf oberflächliche Weise ähnelt.“

weiblichen Symbolen von den Männern „bezeichnet“ werden, werden Franziskas psychische und physische Erfahrungen in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eingehend von der Erzählerin (Franziska) beschrieben und „gespiegelt“. Den männlichen abwertenden Blick übernimmt Franziska bei der Betrachtung anderer weiblicher Figuren. Indem Franziska versucht, im Architekturbüro männergleich zu arbeiten, und ohne soziale Bindungen lebt, distanziert sie sich von ihrem sozialen Geschlecht (gender) als Frau. Der erfundene Geliebte Ben ist wie in der frühen Prosa brudergleich. Der vorgeführte Schöpfungs- und Vereinigungsmythos mit dem bruderähnlichen Geliebten deutet auf Friedrich von Hardenberg (Novalis), dessen Ästhetik auf eine Einverleibung alles Sichtbaren, Sinnlichen und Lebendigen abzielt. In der Umkehrung benötigt Novalis die Frau zur Vervollständigung des Mannes⁹⁷¹, wie Franziska Trojanowicz in den idealen bruderähnlichen Ben transformiert und sich einverleibt. Das „Nicht-Ich“ Fichtes, das Du, wird hier als Teil des Ichs begriffen. Franziska Linkerhand verliert aber den „einverleibten“ idealen männlichen Partner Ben, wenn sie dem realen Trojanowicz gegenübersteht. Auch ist die doppelt-geschlechtliche Franziska immer wieder in unterschiedlichen Kostümierungen und Gestalten anzutreffen, die ihre geschlechtlichen Zuschreibungen unkenntlich machen und sie in ein „Doppelwesen“ verwandeln.

Im feministischen Sinne kann der Roman „Franziska Linkerhand“ nicht als ein „Weiterdenken“ gesehen werden. Im Sinne des dekonstruktiven Feminismus, wie Shoshana Felman ihn interpretiert, wird Männlichkeit (wie Weiblichkeit) von Reimann mit der Figur Franziska als die jeweilige desorientierende unheimliche Nähe von sich selbst gestaltet, die das binäre Bezugssystem unterwandert und in Frage stellt. Das häufig verwendete Motiv des Spiegels kann im Sinne der Psychoanalyse Lacans als Metapher der zu überprüfenden und gebrochenen Identität gelesen werden. Das Spiegelmotiv wird im Sinne Lacans zur Metapher der Utopie des Subjektiven und verdeutlicht die Gefährdungen des personalen Selbst. Im Sinne Foucault reflektiert der Spiegel den wirklichen Ort als Heterotopie und Utopie gleichermaßen. Im Sinne de Beauvoirs erinnert das Spiegelmotiv auch an die „Narzisstin“, die immer wieder Opfer ihrer eigenen Gefallsucht wird.

Die tragenden Pfeiler des sozialistischen Realismus, „Parteilichkeit“ und „soziale Typisierung“, sind bei der Figurengestaltung des Romans nicht mehr vorfindbar. Die Arbeiterklasse wird aus kritischer Distanz beschrieben. Franziska gehört keiner Klasse mehr an. Sie ist autonom. Der Klassenkampf wird zum Klassenkampf der Geschlechter

971 Vgl. hierzu Christina von Braun (1989: 59).

umgeschrieben. Im Gegensatz zur frühen Prosa werden keine kohärenten Figuren mehr präsentiert.

Wie in der Wirklichkeit Brigitte Reimanns lässt sich auch für Franziska Linkerhand Idee und Wirklichkeit in der Realität nicht mehr vereinen. Wie der Roman ein Fragment bleibt, so bildet auch der Text nur die „bruchstückhafte“ Erfüllung der Hoffnungen Franziskas ab. Reimann zeigt mit ihrer Figur, dass nur ein partielles Erkennen möglich und darstellbar ist. Der Perspektivismus, den Reimann poetologisch und grammatikalisch gestaltet, ist eine Form der Erkenntnis, die die eigene Begrenztheit vorführt, sie reflektiert und kritisiert. Das Widerspiel der Aussagen, die assoziative Gedankenführungen, die Abschweifungen und der Wechsel der Perspektiven charakterisieren den Essay. Wer der „Utopie des Essayismus“ (Robert Musil) folgt, zeigt, dass er auf Grund des Bewusstseins seiner Begrenzung und der Unbestimmbarkeit nicht resigniert, sondern sich der Genauigkeit der Beschreibung widmet. Die Lebenshaltung zwischen Unbestimmtheit und Genauigkeit, Erkenntniskritik und Erkenntnisstreben ist für Musil die „Utopie des Essayisten“, für den die Möglichkeit das Übergeordnete, die Tatsächlichkeit nur die verminderte konkrete Möglichkeit ist.

Wie alle weiblichen Figuren in Reimanns Prosa befindet sich auch Franziska Linkerhand im Roman in einem immerwährenden Dreiecksverhältnis zwischen dem „Partei-Übervater“ Schafheutlin und dem bruderähnlichen Geliebten Ben-Trojanowicz. Aus der Liebesbeziehung zu Trojanowicz kann Franziska sich lösen, aus der Beziehung zum Partei-Übervater Schafheutlin nicht. So könnte das Dreieck auf der semiotischen Ebene die Herrschaftsverhältnisse der DDR-Gesellschaft kenntlich machen und verdeutlichen, dass das Geschlechterverhältnis immer als ein Element und ein Ausdruck des Herrschaftsverhältnisses zu lesen ist.

Durch die von Reimann immer wieder thematisierte Ähnlichkeit zur Figur Franziska wird das Buch zum Spiegel ihres eigenen „multiplen Wesens“⁹⁷², zum fiktiven „Nicht-Ort“ als Utopie im Sinne Ernst Blochs und zur Heterotopie im Spiegel-Sinne Foucaults⁹⁷³. Indem das Buch utopisches Denken enthält und das „Mögliche“ abbildet, das auf die Veränderung des Gegenwärtigen abzielt, ist dem Roman im Sinne von Karl Mannheim auch eine Geschichtsmächtigkeit immanent. Das ist eine Hoffnung, mit der Reimann bis zum Schluss ihres Buches und ihres Lebens rechnen kann.

972 Christa Wolf (1994: 201) schreibt im Mai 1992, in einem Brief an Efim Etkind „Vom multiplen Wesen in uns“, das durch Zustimmung und Ablehnung in den DDR-Jahren in ihr entstanden ist, und nun nach Akteneinsicht im Archiv der Staatssicherheit noch einmal ihr bewusst wird: „Mein ohnehin tiefes Misstrauen gegen das eigene Gedächtnis steigert sich zu einem immer stärkeren Selbstverdacht, den ich kaum noch schreibend überwinden kann. Jeder Satz kommt mir, schon, während er entsteht, verlogen vor.“

973 Vgl. hierzu Foucault (1991: 68): „Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, dass er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und dass er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.“

4. Frauenbilder ⁹⁷⁴

4.1. Gleichheit versus Ungleichheit

Das lateinische Verb *emancipare* stammt von „*e manu capere*“, dem „aus der Hand Herauslassen“ des Sohnes aus der familiären Abhängigkeit in die zivilrechtliche Eigenverantwortlichkeit des römischen Staates. Die geschichtliche Entwicklung unserer Zivilisation führte zu einem Bedeutungswandel des Begriffes. Seit der Aufklärung und der Französischen Revolution erhält der Begriff eine politische Intention. Seit dem 19. Jahrhundert ist unter Emanzipation die Befreiung unterdrückter Gruppen und Minderheiten zu verstehen, insbesondere die Befreiung der Frauen aus traditionellen Abhängigkeiten im Sinne der *de jure* und *de facto* Gleichberechtigung.

Zu berücksichtigen ist allerdings, dass der aus der Aufklärung stammende Gleichheitsgedanke (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) als Abstraktion verstanden werden muss, in dessen Auslassung das Herrschaftspotential eingefügt ist, durch das das Patriarchat sich bisher konstituieren konnte, denn die „Gleichheit“ nimmt immer den Mann als Ausgangspunkt, zu dem hin Gleichheit zu denken ist ⁹⁷⁵.

4. 1. 1. Die westlichen Schwestern

Relevant für die feministische Theoriebildung in der BRD und in den westeuropäischen Ländern ist weniger die frühe Frauenbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die die rechtliche Gleichheit einklagte, als vielmehr die Bewegung seit den späten sechziger Jahren, die die umfassende soziale Emanzipation der Frauen forderte. Als exemplarische Literatur kann hierzu Simone de Beauvoirs „Das andere Geschlecht“ (1949)⁹⁷⁶ und Verena Stephans „Häutungen“ angesehen werden. Das „Andere“ ist für Beauvoir eine Grundkategorie des menschlichen Denkens. Sie geht davon aus, dass der Mensch nichts als „Eines“ bestimmen kann, ohne ihm ein „Anderes“ entgegenzusetzen, so dass Bedeutungszuschreibungen nur durch binäre, hierarchische Gegensätze erfolgen können (sowohl in erkenntnistheoretischer

⁹⁷⁴ Um noch einmal zusammenfassend die vier unterschiedlichen Phänomene (Frau, Utopie, Farbmetaphorik und Geschlechterbeziehung) im Zusammenhang zu betrachten, werden Wiederholungen unumgänglich sein.

⁹⁷⁵ Vgl. hierzu Hauser (1994: 103).

⁹⁷⁶ Beauvoir (1995).

als auch in sozialer Hinsicht). Die Forderung der Gleichheit aller Bürger einer Gemeinschaft wollte die neue Frauenbewegung nicht mehr unterstützen. Sie machte es sich vielmehr zur Aufgabe, für die Frauen als die Anderen in der Gesellschaft einen spezifischen Platz einzuklagen. Das spezifisch Andere der Frau zu definieren, führte wiederum zu großen Differenzen in der Frauenbewegung und in der feministischen Forschung.

Auch die feministische Literaturwissenschaft stellt keinen geschlossenen Kodex an Untersuchungsgegenständen und -Methoden vor. Als hilfreich hat sich ein neuer Ansatz erwiesen, der die Einteilung der Untersuchungen in feministisch und nichtfeministisch aufgibt: Gender Studies. „Gender“ bezeichnet im Gegensatz zu „Sex“ nicht das biologische Geschlecht, sondern die kulturell, gesellschaftlich und historisch unterschiedlich bedingten Identitätskonzepte. Geschlecht/Geschlechtsidentität/Begehren im Zusammenhang betrachtet, erweist sich für Butler als wichtige Analysekatgorie und zeigt, dass eine genau zu definierende Binarität des Geschlechtes nicht unweigerlich die gleiche Binarität der Geschlechtsidentität voraussetzt.⁹⁷⁷ Für den Umgang mit der Literatur bedeutet dieser neue Ansatz auch immer eine Infragestellung des bestehenden literaturgeschichtlichen Kanons. In diesem Zusammenhang wird auch der Frage nachgegangen, ob es ein genuin „weibliches“ und „männliches“ Schreiben gibt, das sich nicht an den vorgegebenen Maßstäben orientiert, sondern neue Maßstäbe setzt und auch eine andere Form der Rezeption einklagt.

Französische Theoretikerinnen wie Luce Irigaray, Helene Cixous und Julia Kristeva versuchen, die Kategorien eines solchen sprachlichen Habitus zu klären und kommen auf strukturalistische, poststrukturalistische und psychoanalytische Sprachtheorien zurück. Als weiblich wird demnach ein Diskurs bezeichnet, der gerade die binäre Ordnung von männlich und weiblich unterläuft. Als weiblich wird auch ein Diskurs bezeichnet, der sich symbolischer Bedeutungszuweisung entzieht und die Ebene der Zeichen zum Thema macht.

Shoshana Felmans Interpretation von Balzacs „Das Mädchen mit den goldenen Augen“ steht als exemplarischer Ansatz der dekonstruktiven Tradition. Unbeeindruckt davon, dass der Autor ein Mann ist, zeigt Felman, dass Weiblichkeit und Männlichkeit nicht mehr identisch mit dem biologischen Geschlecht sind, sondern von den gesellschaftlichen Zuschreibungen abhängig sind. Judith Butler verweist in ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ darauf, dass die Einübung von Rollen Butler in einer Gesellschaft so subtil organisiert sei, dass ideologiekritisch-selbstreflexive Versuche der Distanzierung genauso wenig Erfolg versprechend sind wie die Utopien weiblichen Sprechens, die von einem

⁹⁷⁷ Butler (1991: 22).

anderen Ort her die gängigen Kategorien unglaublich zu machen versuchen. Butler empfiehlt daher eher einen ironisch deformierenden Umgang mit Rollenmustern und damit statt Revolution eine Art Subversion⁹⁷⁸.

4. 1. 2. Die östlichen Schwestern

In der Verfassung der DDR ist seit 1949 die de jure Gleichberechtigung der Geschlechter verbrieft, die aber auch immer auf eine zu realisierende Gleichheit abzielt, die vom Mann aus gedacht wird und in deren Gefolge auch das Andere der Frau zu verschwinden droht. Gerade als die internationale Frauenbewegung für feministische Ziele eintritt, wird auf dem VIII.Parteitag der SED (1971) verkündet, dass es zu den großen Errungenschaften des Sozialismus gehört, die Gleichberechtigung der Frau in der DDR sowohl gesetzlich als auch im Leben weitgehend verwirklicht zu haben. In den programmatischen Reden zum VIII.Parteitag finden die großen Schwierigkeiten keine Erwähnung, die die berufliche Einbindung der Frauen in den Produktionsprozessen zu dieser Zeit bereiten⁹⁷⁹. Mit dieser Feststellung wird die patriarchalische Ideologie und Politik in ihrer konservativen Tendenz sichtbar. Feminismus als Kampfstrategie der Frauen wird als systemdestabilisierend abgewertet⁹⁸⁰. Er widerspricht dem Mythos von der „vollen“ Gleichberechtigung der Frau in der DDR. Chung-Hi Park⁹⁸¹ weist darauf hin, dass Begriffe wie „Feminismus“ und „Patriarchat“ als Produkte „westlicher Dekadenz“ abgestempelt und sinnwidrig verwendet werden. Ein wichtiges Forum für einen feministischen Diskurs ist die Literatur der DDR, vorrangig die Literatur von Frauen. Wie die „Erfüllung“ der Gleichberechtigung in der DDR realisiert wird, beschreiben Damm und Engler 1975 in einer ersten literaturwissenschaftlichen Analyse: „Das Streben der Frau nach Gleichberechtigung ist Bestandteil und Ausdruck der menschlichen Emanzipation im Sozialismus und durch ihn. Wie weit und wie tief dieser Prozess reicht, wird vom konkreten gesellschaftlichen Entwicklungsstand – nicht zuletzt vom wissenschaftlich-technischen Fortschritt bestimmt, und erst die glückliche Verbindung von

978 Vgl. hierzu Butler (1991: 190-208).

979 Vgl. hierzu das Protokoll des VIII.Parteitag der SED (1971).

980 Vgl. hierzu Hannelore Schulz, die in ihrer Habilitationsschrift darauf hinweist, dass sie als Literaturwissenschaftlerin keinerlei feministische Untersuchungen zur DDR Literatur unternehmen konnte. Daher heißt der Titel ihrer Arbeit auch „Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild“ und nicht „Widersprüche im Frauenbild der DDR“. (1992: 11-14).

981 Chung-Hi Park (1999: 19).

Beruf, Verhältnis zu den Kindern und erfüllter Partnerbeziehung bedeutet tatsächliche Emanzipation von Mann und Frau im Sinne menschlicher Erfüllung⁹⁸².

Von Damm und Engler wird die Frauenfrage als sozialer Aspekt betrachtet, der sich durch die Vollerwerbstätigkeit der Frau löst, wenn die Vereinbarkeit von Berufsarbeit, Mutterschaft, Berufsmotivation und Qualifikation gesichert ist. (Themen, denen die immer ledigen weiblichen Protagonistinnen Reimanns gänzlich ausweichen). So wird den Frauen der DDR 40 Jahre lang ein Frauenbild verordnet, nach dem die Frau als emanzipiert gilt, wenn sie hoch qualifiziert und gesellschaftlich engagiert ist und Beruf und Familie problemlos vereinbaren kann. Partielles Versagen wird als subjektives Problem aufgefasst. Symptomatisch für diese offizielle Haltung ist es, dass es kaum öffentliche Diskussionen zum Emanzipationsanspruch der Frau gibt⁹⁸³. Damm und Engler weisen in ihrer Analyse zum Thema Gleichberechtigung der Frau in der Literatur der DDR von 1975 darauf hin, dass die Literatur (der DDR) von Anfang an „die Persönlichkeitsentwicklung von Mann und Frau“ betonte, die sich auf die „proletarisch-revolutionäre Tradition“ der sozialistischen Literatur beruft, die das Wachsen des Selbstbewusstseins der Arbeiterfrau zu gestalten sich zur Aufgabe macht. Sie verweisen auf Romane wie Fjodor Glatkows Roman „Zement“ und Eduard Claudius Roman „Menschen an unserer Seite“, die weibliche Figuren schufen, die sich nicht mehr auf Bett, Küche und Kinder fixieren ließen. Als Weiterführung dieser Tradition sehen Damm und Engler auch die Literatur in den 60er Jahren der Schriftsteller der mittleren Generation, zu denen Brigitte Reimann, Christa Wolf („Selbstversuch“), Sarah Kirsch („Die Pantherfrau“), Irmgard Morgner („Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz“) und Günther de Bruyn („Buridans Esel“) gehören. Damm und Engler betonen, dass von diesen Autoren auch die Schwierigkeiten (als subjektives Problem) thematisiert werden, die die gesellschaftliche Realisierung der Gleichberechtigung bereitet. Diesen „Frauenthemen“ stellt sich Reimann nicht. Die Vereinbarkeit von Beruf, Haushalt, Mann und Kindern wird durch die Wahl lediger Protagonistinnen ausgeklammert. Alle weiblichen Figuren Reimanns können ihre „Gleichheit“ ganz im Sinne der Parteiführung im „gleichen“ beruflichen Tätigsein demonstrieren. Aber auch Franziska Linkerhand stellt im Architektenbüro fest, dass die Männer es einer Frau „schwer machen“. Im Gegensatz dazu versucht Morgner mit Frauenfiguren, die Haushalt, Kinder und Beruf zu vereinen haben, die hartnäckigen

982 Siehe hierzu Damm/Engler (1975: 43 u. 55).

983 Siehe hierzu auch Sciuire (1987: 279): „Die mit dem Erreichten neu hervortretenden Widersprüche drängen nach Lösungen: Konflikte zwischen dem Streben nach beruflicher Qualifizierung und dem Bedürfnis nach optimaler Fürsorge der Kinder - Konflikte, die sich aus dem unterschiedlichen sozialen Niveau der Ehepartner ergeben, Konflikte auch dadurch, dass alltäglich praktizierte Umgangs- und Bewertungsformen zwischen den Geschlechtern mit dem schnellen strukturellen Wandel der sozialen Befindlichkeiten nicht Schritt halten.“

Traditionen, Klischees, Vorurteile an den „Schnittstellen“ zu benennen, die sich dem „Eintritt der Frau in die Historie“ entgegenstellen. Morgner verweist auch explizit auf patriarchalische Strukturen in Familie, Politik und Wirtschaft⁹⁸⁴.

In der Öffentlichkeit erweist sich auch Morgner als „feminismusresistent“. So stellt sie in einem Interview kritisch fest: „Was heißt hier Frauenliteratur? Literatur von weiblichen Autoren geschrieben? Literatur mit weiblichen Hauptpersonen? Literatur nur für weibliche Leser?“⁹⁸⁵ Auch Christa Wolf lehnt eine Subsumierung ihrer Werke unter dem Begriff „Frauenliteratur“ immer wieder ab, da sie einer dichotomen Trennung der Literatur in männlich und weiblich kritisch gegenübersteht. In einem Interview mit Hans Kaufmann weist Christa Wolf allerdings auch auf das Problem der sozialen „Gleichschaltung“ hin, dass die Möglichkeit der Differenzierung der Geschlechter verhindert, wenn davon ausgegangen wird, dass das Modell für den Menschen der Mann ist und nicht Mann und Frau sind⁹⁸⁶.

Möglichkeiten der Differenzierung der Geschlechter werden in den verschiedenen literarischen Texten zum „Geschlechtertausch“ durchgespielt, die in den 60er und 70er Jahren in der DDR entstehen und 1974 von Edith Anderson in einer Anthologie „Blitz aus heiterem Himmel“⁹⁸⁷ herausgegeben werden. Aufgenommen wird darin Christa Wolfs Erzählung „Selbstversuch“. Zum Mann verwandelt, erfährt die Ich-Erzählerin das Geheimnis der Unverwundbarkeit der Männer: die Gleichgültigkeit: „Wenig beneidenswert schien mir eure Verstrickung in die Unzahl eurer nützlichen Tätigkeiten, da ihr doch tatenlos zusaht, wie die Wörter `menschlich` und `männlich`, einer Wurzel entsprungen, unrettbar weit voneinander wegtrieben“⁹⁸⁸. Während den Männern Persönlichkeitsverarmung in der Arbeitswelt bescheinigt wird, können sich die Frauen Verwundbarkeit, Aufbegehren, Traurigkeit und die Last der eigenen Erdschwere erhalten: „... dass die Unternehmungen, in die ihr euch verliert, euer Glück nicht sein können, und dass wir ein Recht auf Widerstand haben, wenn ihr uns in sie hineinziehen wollt“⁹⁸⁹. Und so wird die Frau wie in den bürgerlichen Romanen auch von Christa Wolf zur Bewahrerin der Menschlichkeit ernannt und mit einer „kulturell-symbolhaften“ Hülle umgeben. Der „Selbstversuch“ Christa Wolfs endet mit der Feststellung der rückverwandelten Frau: „Jetzt steht uns mein Experiment bevor: Der Versuch, zu lieben. Der übrigens auch zu phantastischen Erfindungen führt: Zur

984 Damm/Engler (1975: 37).

985 Swiderski (1983: 65-67).

986 Vgl. hierzu Hans Kaufmann (1974: 108).

987 Vgl. hierzu Wolf (1974: 99-133).

988 Ebenda (1974: 118).

989 Ebenda (1974: 128).

Erfindung dessen, den man lieben kann“⁹⁹⁰ Auch Wolf thematisiert die umgekehrte Weltschöpfung, indem sich die Frau den Mann nach ihrem Bilde erfindet, wie Franziska Linkerhand sich den Geliebten Ben erschafft.

Bei ihrer Untersuchung der Literatur von DDR-Autorinnen der mittleren Generation schlussfolgert Hauser, dass durch die ökonomische Egalisierung, die Eingliederung der Frau in den Produktionsprozess, und durch die Behandlung der Kinderfrage unter Versorgungsgesichtspunkten die Unterdrückung der Frau keinesfalls zum Verschwinden gelangt, sondern die formale Gleichheit eine repressive Seite zur Folge hat, die sich in der Gleichschaltung und im Verschwinden der symbolischen Repräsentanz der Frauen äußert⁹⁹¹.

Festzustellen ist, dass die zu denkende Differenz der Geschlechter durch die aufoktroyierte Gleichschaltung in der DDR von den weiblichen Autoren sowohl abgelehnt als auch angenommen wird. Dass die „Gleichschaltung“ auch als Instrument gegen die Frauen in der DDR benutzt wird, beklagt Brigitte Reimann im Sibirientagebuch „Das grüne Licht der Steppen“ in einem Gespräch mit der Dolmetscherin Nadja, in dem sie feststellt, dass viele Männer in der DDR ihre Unhöflichkeit Frauen gegenüber als „Gleichberechtigung“ tarnen⁹⁹².

Da die Entstehung von Frauenbildern in der Literatur immer auch als eine Ideologieproduktion betrachtet werden muss, die über Macht und Gesellschaftszustände Auskunft gibt, soll noch einmal im Zusammenhang der Frage nachgegangen werden, wie die „Gleichheitsideologie“ Reimanns Frauenbilder beeinflusste und was Reimanns Frauenbilder über Ideologie- und Herrschaftsverhältnisse aussagen.

4. 2. Reimanns Frauen (-Bilder) als prozessualer Begriff

Butlers⁹⁹³ These aufgreifend, dass man „zur Frau wird“, ja die Kategorie Frau selbst als ein prozessualer Begriff anzusehen ist, ein „Werden und Konstruieren“, von dem man nie sagen kann, wann er begonnen hat und abgeschlossen ist, sondern der als fortdauernder diskursiver Prozess betrachtet werden muss, soll an Hand der Gestaltung der Frauenfiguren in der Prosa Reimanns in chronologischer Reihenfolge noch einmal diesem Prozess nachgegangen werden. Hierzu ist es zunächst notwendig, die „Frau“, als letzte Bastion des Patriarchats, als

990 Wolf (1974: 132).

991 Vgl. hierzu Kornelia Hauser (1994: 265-297).

992 Reimann (GLS: 124).

993 Butler (1991: 60).

eine kohärente Entität anzunehmen, die sich im geschlossenen Zirkel von Signifikant (Mann) und Signifikat (Frau) entwickelt.

Betrachtet man die Frauenfiguren aller Erzählungen (Eva-Helena-Kathrin-Karla-Recha-Elisabeth und Franziska) und vergleicht sie miteinander, so sind zwei fortlaufende Prozesse erkennbar. Beinahe ausnahmslos vollführen alle Frauen, die besonders in der frühen Prosa mit stereotypen weiblichen Sexsymbolen (aus männlicher Sicht) ausgestattet werden, innerhalb eines Dreieckverhältnisses zwischen (bruderähnlichen) Geliebten und Übervätern eine rasante soziale und psychische Entwicklung von der Oberschülerin Eva, der Partisanin Helena, der Bäuerin Kathrin, der Textilarbeiterin Karla, der Abiturientin Recha, der Malerin Elisabeth bis zur Architektin und Städteplanerin Franziska. Diese Tendenz könnte aus feministischer Sicht zunächst als ein emanzipatorischer Fortschritt gelesen werden, wenn nicht der Mann unübersehbar als Modell der „Angleichung“ gelten würde.

Und so wird das unterwürfige Mädchen Eva („Die Denunziantin“) in der politischen Auseinandersetzung „gefährlich wie ein Mann“, die ängstliche Partisanin Helena („Kinder von Hellas“) lernt tapfer zu kämpfen „wie ein Mann“, die unscheinbare Bäuerin Kathrin („Die Frau am Pranger“) wird zur „Herrin des Hauses“⁹⁹⁴, die Textilarbeiterin Karla („Das Geständnis“) „übereignet den Mann“ in ihrem politischen Bewusstsein, der „fremden“ jüdischen Abiturientin Recha („Ankunft im Alltag“) gelingt die Akzeptanz der Männerbrigade, die Malerin Elisabeth („Die Geschwister“) kann „wie ein Mann“ Überzeugungsarbeit leisten und Franziska behauptet sich und „übereignet“ die Männer des Architektenbüros in ihrem Arbeits- und Liebesanspruch.

Bei allen weiblichen Figuren ist eine sichtbare Trennung des biologischen („Sex“) und sozialen Geschlechtes („Gender“) vorgenommen worden, bzw. wird das soziale Geschlecht völlig negiert. So ist nur eine einzige Frau gebunden und hat (Kathrin in der Erzählung „Die Frau am Pranger“) ein Kind.

So wird die „tatsächliche Emanzipation“ im Sinne der offiziellen Frauenpolitik der DDR, die „glückliche Verbindung von Beruf, das gute Verhältnis zu den Kindern und zum Partner“⁹⁹⁵, nicht glaubhaft vorgeführt. Diese „tatsächliche Emanzipation“ wird verweigert bzw. nur auf die Erwerbstätigkeit reduziert. Die Angleichung in der Erwerbstätigkeit läuft für die Protagonistinnen problemlos ab, da kein Mann und keine Kinder zu versorgen sind.

Allen Protagonistinnen gelingt (in der Prosa Reimanns) die ökonomische Egalität auf ähnliche Weise. Durch Kampf und unermüdliche Arbeit und durch die Liebe zum

994 Reimann (DFP: 34).

995 Siehe hierzu Damm/Engler (1975: 43 u. 55).

„übertäterlichen“ Mann werden sie männergleich. So wird in der Partisanengemeinschaft („Kinder von Hellas“) mehrmals betont, dass Männer und Frauen die gleichen Rechte haben. Durch harte Arbeit werden sie dem (bruderähnlichen) Mann sozial gleichgestellt und bleiben dennoch „draußen vor der Tür“ oder allein in einer „Mönchzelle“. So stellt Franziska fest: „Später erst habe ich begriffen, dass in einer Gesellschaft, die den Frauen gleichen Lohn für gleiche Arbeit zahlt (darüber gibt es nichts zu reden), dass bei uns noch andere ungeschriebene Gesetze walten, die in einer von Männern beherrschten Welt gemacht worden sind, - die werden mitgeschleppt, zäh und dumm und als ein Joch, unter das man unseren Nacken beugt, nicht anders als das verfluchte Man-tut-das-nicht meiner Eltern“⁹⁹⁶. Franziska beklagt, dass die gleichen juristischen Rechte keinesfalls eine Gleichwertigkeit bedeuten: „Gesetze, die mir gleiche Rechte sichern, garantieren nicht Anerkennung, Gleichwertigkeit. Klar. Man muss sich anstrengen, Schritt halten“⁹⁹⁷. Der erbitterte Kampf um (Männer)Gleichheit in der Arbeit und in der Liebe hat für Franziska Linkerhand einen hohen Preis: die Selbstentfremdung und Brechung des Ichs (Spiegelmetaphorik). So liegt es in der Logik der Beweisführung, dass Franziska sich schon als junges Mädchen gegen die Frauwerdung, das „widerwillige“ Anderswerden vom Bruder, wehrt und dem Bruder gleich bleiben will. Garantiert doch nur die Männergleichheit soziale Anerkennung, um die Franziska beständig bemüht ist. So erscheint sie als zwitterhaftes Fabeltier in vielfacher Gestalt und einverleibt sich den erfundenen, bruderähnlichen, idealen Partner Ben, um das „ideale“ doppelte Geschlecht zu erlangen. Erst im Roman „Franziska Linkerhand“ wird die „Frau“ als die Andere (im Sinne Beauvoirs) nicht mehr mit stereotypen Symbolen (aus männlicher Sicht) ausgestattet, durch die sie sich von dem männlich Anderen als Metapher des Mannes unterscheidet. In „ihrem“ Anderssein in der „Mönchzelle“ unterscheidet sich Franziska von allen Frauen und Männern. Das „Anderssein“ überwindet sie im Einssein mit dem Bruder und dem bruderähnlichen Geliebten als „dipoliges“ Wesen. Die Frau Franziska Linkerhand ist nicht mehr als kohärente Entität zu denken wie ihre jüngeren Schwestern, sondern als eine „dipolige“ Frau, mit einer mehrfach gebrochenen Identität.

Anders als in den Frühwerken, in denen die Protagonistinnen Helena, Kathrin und Karla noch aus der Arbeiter- und Bauernklasse stammen, identifizieren sich Recha, Elisabeth und Franziska nicht mehr mit der Arbeiterklasse. Sie solidarisieren sich nicht mit anderen Frauen (wie Trude Meinhard, Athena oder Nadja). Franziska Linkerhand steht außerhalb der Klassen und des Klassenkampfes der Geschlechter, den sie als Frau mit doppeltem Geschlecht

996 Reimann (FL: 193).

997 Ebenda (193).

unterminiert. Dass sie sich nicht mit der unterdrückten „Arbeiterfrauenklasse“ solidarisiert, kann auch als „erster Schritt zur Feministin“ gelesen werden⁹⁹⁸. Im Roman „Franziska Linkerhand“ (Vgl. hierzu das Kapitel 3. 8. 3. 6.) wird beschrieben, dass das Geschlechterverhältnis auch als ein Klassenverhältnis zu betrachten wird, in dem noch erbitterte Kämpfe ausgetragen werden und die Arbeiterinnen noch immer Opfer sind. Die nächtlichen Flugträume von Frau Bornemann zeugen von den Befreiungssehnsüchten der Arbeiterfrauen.

Bereits von Marx und Engels ist das Geschlechterverhältnis auch als Klassenverhältnis behandelt worden und mit einer Natürlichkeitsmetapher versehen, was die Designierung des Weiblichen als „Natur“ impliziert. Und so liegt es in der Logik dieses Gleichheitskonstruktes, das den Mann als Ausgangspunkt sieht, dass die im Staatssozialismus als Arbeitskraft gleichgestellte Frau im „naturalisierten“ Privatverhältnis der Geschlechter ihre „Gleichheit“ verliert, wofür Brigitte Reimann mit den Figuren Frau Schafheutlin und Frau Bornemann im Roman „Franziska Linkerhand“ repräsentative Beispiele liefert. Hauser weist darauf hin, dass das Baumeister-Modell, das der frühen Prosa Reimanns als Strukturelement unterlegt ist, in der kommunistischen und sozialistischen Tradition mit dem Naturbeherrschungsmodell als eine Transformation der überwundenen Herrschaftsform verschmilzt. Das Naturbeherrschungsmodell ziele nun wiederum auf eine Beherrschung der Frau im patriarchalisch geordneten Staatssozialismus, in dem Frauen lediglich eine de jure Gleichstellung erhielten. Erst im Roman „Franziska Linkerhand“ verlässt Brigitte Reimann das Baumeistermodell, was im Sinne Hausers auch mit einer Aufgabe des Naturbeherrschungsmodells gleichzusetzen wäre. Ein gleitender Übergang der Zeiten vom Imperfekt über das Präsens zum Futur und vom Indikativ zum Konjunktiv konstituiert ein neues „Bauprinzip“ in der „Logik des Vorscheins“. So könnte auch die Bauform des Erzählens in feministischem Sinn gelesen werden. In der „Logik des Vorscheins“ wird aber nur von der Protagonistin gedacht und konstruiert. Die Arbeiterinnen bleiben weiterhin Objekte des „Naturbeherrschungsmodells“.

In der frühen Prosa sind es noch die Männer, die Ideologien und Utopien den Frauen vermitteln, wie Tadschidis, Andreij, Martin, Meister Hamann, Nikolaus und Joachim. Die von den Männern agitierten Frauen werden in der frühen Prosa mit stereotypen weiblichen Sexsymbolen ausgestattet. Im Roman „Franziska Linkerhand“ versagen die männlichen

998 Vgl. hierzu auch Lorna Martens Untersuchungen zum feministischen Bewusstsein im Staatssozialismus der DDR. Sie stellt fest, dass die verweigerte Solidarität Franziska Linkerhands mit anderen Frauen, die ein selbstbestimmtes freies Leben vom Mann scheuen, als erster Schritt zur Feministin gelesen werden kann. (Martens: 2001). Referiert von Eva Kaufmann.

Utopieträger und Ideologievertreter gänzlich. Franziska erwirbt sich eigene Hoffnungen und Utopien. Mit den verlässlichen männlichen Utopie- und Ideologieträgern verschwinden auch die stereotypen Sexsymbole der Protagonistinnen. Das könnte als ein emanzipatorischer Fortschritt gelesen werden. Aber der emanzipatorische Fortschritt ist von Isolierung und Selbstentfremdung begleitet. Die häufige Tiermetaphorik für die Bezeichnung der Protagonistin unterläuft die Kennzeichnung der Geschlechter eines binären Systems. Die Tiermetaphorik könnte auch als eine Kompensation der repressiven Gleichschaltung der Geschlechter gelesen werden.

Franziska bekleidet mit ihren ethischen Ansprüchen noch immer die Rolle der „Heldin“ des traditionellen deutschen Bildungsromans wie die Figuren Helena, Karla, Kathrin Recha, Elisabeth und „Christa T.“ (von Christa Wolf). Mit dieser kulturell-symbolhaften Hülle bleibt auch Franziska noch Imaginationsebene für die Sehnsüchte und Hoffnungen der Männer, die selbst keine Hoffnungen mehr entwickeln. Das nicht mehr Verlässliche der männlichen Figuren könnte dem unvollkommenen „Patriarchat-Sozialismus“ gleichgesetzt werden, was explizit nicht thematisiert wird.

Vorstellbar ist es, dass Reimann das Verschwinden der symbolischen Repräsentanz der Frauen in der gleichgeschalteten DDR-Gesellschaft zunächst durch eine Steigerung der Produktion stereotyper weiblicher Symbolik (aus dem Männerblick) in der frühen Prosa kompensiert. Erst im Roman „Franziska Linkerhand“ bildet sich das Geschlecht (Sex) der „erweiterten sozialistischen Gesellschaft“ in und mit der zweipoligen Figur Franziska ab. Als „gleichgeschaltete“ Frau hat sie sich im vorauseilenden Gehorsam beide Geschlechter einverleibt. Das soziale Geschlecht (Gender) der DDR-Gesellschaft wird durch das trianguläre Verhältnis, in dem sich Franziska bis zum Ende des Romans befindet, als dipolig symbolisiert.

Der Mythos von der Frau, der in Frauenbildern installiert wird, hat eine lange Tradition und lässt sich auf die Schöpfungsgeschichte und die griechische Mythologie zurückführen⁹⁹⁹. Bovenschen¹⁰⁰⁰ betrachtet das Entstehen von Frauenbildern in einer historisch-konkreten Phase auch immer als Ideologieproduktion, die Auskunft über Macht- und Gesellschaftszustände gibt. Da Frauen an der Produktion von Frauenbildern bis ins 20. Jahrhundert kaum beteiligt sind, ist davon auszugehen, dass die Frauenbilder ausschließlich von männlichen Parametern aus gedacht sind. Bei dieser „männlichen“ Produktion von Frauenbildern entdeckt Bovenschen zwei verschiedene Theorien: Die Reduktionstheorie, die

999 Scholz (1992: 22).

1000 Siehe hierzu „Die imaginierte Weiblichkeit“ von Silvia Bovenschen (1979).

das Weibliche auf abgegrenzte Themen und Bereiche reduziert, und die Ergänzungstheorie, die von polaren Gegensätzen des „Männlichen“ und „Weiblichen“ ausgeht. Beide Theorien sind nach Meinung Bovenschens zum Zwecke der Zurückweisung der Egalitätstheorie entwickelt.

Worauf schon mehrmals verwiesen wurde, können besonders in der frühen Prosa Reimanns antike Frauenbilder und Frauenbilder der Schriftstellerin Anna Seghers als Vorbilder angenommen werden. Dass Brigitte Reimann sich exzellent in Mythen und Märchen auskennt, beschreibt sie selbst in ihrem Tagebuch: „... ich treffe selten jemanden, der sich in der Bibel und in der Griechischen Mythologie auskennt, - bei mir war`s die erste Lektüre“¹⁰⁰¹. Die griechische Mythologie lässt sich im feministischen Sinne als eine Geschichte des immerwährenden Ausschlusses der Frau aus der Öffentlichkeit lesen. In der Bibel sowie in der griechischen Mythologie werden ausschließlich patriarchalische Strukturen beschrieben. In Reimanns Prosa ist das „Hinter-der-Tür“-Motiv bis zur Erzählung „Die Geschwister“ ein textkonstituierendes Kontinuum. In der frühen Prosa Reimanns werden Frauenfiguren mit einer „kulturell-symbolhaften“ Hülle umgeben und dem Topos Heimat gleichgesetzt. Das deutet im Sinne Bovenschens auf die „Reduktionstheorie“, die Reimann von antiken und gegenwärtigen Vorbildern¹⁰⁰² bei der Gestaltung ihrer Frauenbilder übernimmt.

Merkel untersuchte die Entwicklung des Frauenbildes in der Öffentlichkeit der DDR von 1945 bis 1990¹⁰⁰³. Die Entwicklungstendenz des Frauenbildes, die Merkel nachzeichnet, steht in großer Übereinstimmung mit dem Frauenbild, das Reimann in ihrer veröffentlichten Prosa entwirft. Merkel beschreibt, dass nach 1945 zunächst Frauen als „Opfer und Mittäter“ zurückbleiben und das Bild des Alltags des Nachkriegsdeutschlands bestimmen. Zur Beseitigung der Hinterlassenschaft des Krieges werden sie zur „Gebärenden“ und „Hüterin des Lebens“ stilisiert¹⁰⁰⁴, wie Kathrin und Trude Meinhart in der Erzählung „Die Frau am Pranger“. Merkel beschreibt das „Nachkriegsmatriarchat“, in dem die Frauen durch den Männermangel eine große Kompetenzerweiterung erfuhren, in der DDR-Öffentlichkeit als sehr kurzlebig. Sehr schnell verschwinden im Bild der Öffentlichkeit der DDR die

1001 Reimann (1998: 345).

1002 Erika Haas schreibt in ihrer Arbeit „Der männliche Blick der Anna Seghers“ (1980: 134): „In der Regel bestimmt eine männliche Optik die Darstellung. Noch seltener als weibliche Bewusstseins- und Seelenvorgänge werden Körpererfahrungen der Frau dem Leser vermittelt. Sexualität wird nicht tabuisiert sondern bleibt Intimsphäre des Privaten, oder Sexualität als Form libidinöser Beherrschung des Partners zu einem Mittel politischer Verführung. (...) Die Frau trifft zwar politische Entscheidungen, diese wirken sich kaum in der Öffentlichkeit aus. Auch die befreite Gesellschaft zeigt patriarchalische Strukturen. In der Bewahrung von Menschlichkeit gewinnen Frauen „weibliche Dimensionen“. Die Linke der Weimarer Republik knüpft am Menschenbild der Aufklärung an. Diese Humanitätsideale sind dazu geeignet, geschlechtsspezifische Unterschiede zu nivellieren. „Befreite Gesellschaft“ heißt Anhebung des weiblichen Status an das Niveau des Mannes. Ausdruck dieser Bemühung ist die vermännlichte Frau.“

1003 Merkel (1994: 359-382).

1004 Ebenda (362).

„Überfrauen“ und die Männer übernehmen wieder die ökonomischen Schlüsselpositionen. Das „Nachkriegsmatriarchat“, wie es in zwei verschiedenen Varianten in der Erzählung „Das Geständnis“ vorgeführt wird, ist in der Erzählung nur noch mit Hilfe des Mannes (Martin) überlebensfähig. Bis Ende der 50er Jahre wird in der DDR-Öffentlichkeit die männergleich hart arbeitende Frau ins Bild gerückt, die so wenig gesellschaftlichen Einfluss besitzt wie Kathrin („Die Frau am Pranger“), Helena („Kinder von Hellas“) und Karla („Das Geständnis“). Anfang der 60er Jahre ändert sich nach Merkels Untersuchung das Frauenbild noch einmal wesentlich. Die neue Frau ist „selbstständig“, „leistungsfähig“, „anlehnungsbedürftig“, „gebildet“ und „verführerisch schön“¹⁰⁰⁵ wie Recha („Ankunft im Alltag“), Elisabeth („Die Geschwister“) und Franziska Linkerhand.

Einen ähnlichen Wandel des Bildes der Frau in der bildenden Kunst der DDR beschreibt Scurie 1987, wobei sie allerdings feststellt, dass eine genaue Untersuchung des Wandels des Frauenbildes in der bildenden Kunst der DDR noch ausstünde¹⁰⁰⁶. Auch Scurie verweist darauf, dass in der Nachkriegskunst das Bild der Frau als Witwe, als „Mahn- und Klagefigur“, dem Topos von der Frau als Opfer neue Tiefe verleiht. Wie Merkel verweist Scurie darauf, dass seit den 60er Jahren das Bild der berufstätigen Frau in der bildenden Kunst der DDR erscheint und im Liebespaarbild sich die Frau zur gleichwertigen Partnerin zunehmend avanciert. Das wachsende Widerspruchsbewusstsein der Frauen der 70er Jahre, wie es mit der Figur Franziska Linkerhand von Reimann gestaltet wird, das sich mit Bedrohungsphänomenen wie Krankheit, Alter, Stress und Entfremdung äußert, wäre in der bildenden Kunst der DDR (1987) noch ein zu bearbeitender Forschungsgegenstand.

4. 3. Die im Spiegel gebrochene Frau

Worauf bereits hingewiesen wurde, geht der dekonstruktive Feminismus nicht mehr von der Gegebenheit der „Frau“ als Subjekt aus, sondern versucht zu erforschen, wie Weiblichkeit als Effekt kultureller symbolischer Anordnungen konstruiert und konstituiert wird. Dekonstruktive Lektüren sind aufmerksam für das, was in den Texten und was in der Sprache geschieht, zwischen dem was ein Text „predigt“, beschreibt und aussagt und dem was er

¹⁰⁰⁵ Merkel (1994: 367).

¹⁰⁰⁶ Siehe Scurie (1987: 280-281): „Wir können die Kunst unseres Landes – und damit uns selbst – viel besser verstehen, würden wir uns klarmachen, wie der Wandel des Frauenbildes zur bevorzugten Wahl bestimmter Vorstellungsmodelle in Beziehung steht. (...) Es wäre zu prüfen, mit welchen Frauen- und Männerbildern das geschärfte Widerspruchsbewusstsein in den 70er Jahren Bedrohungsphänomene, Krankheit, Alter, Stress, Entfremdung erfasste ...“.

„praktiziert“¹⁰⁰⁷. Die „Dekonstruktion“ einer binären Ordnung besteht so nicht in einer Auflösung aller Werte und Differenzen, sie ist vielmehr der Versuch, den subtilen, mächtigen Effekten von Differenzen nachzugehen, die in der Illusion einer binären Ordnung bereits am Werk sind. In Balzacs Erzählung „Das Mädchen mit den goldenen Augen“, die von Shoshana Felman untersucht wurde (siehe Kapitel 3. 8. 3. 4.), ist das Weibliche weder hier noch dort, sondern Beziehung und Differenz, eine sich selbst stets wiederholende Unentscheidbarkeit zwischen einander ausschließenden und ineinandergleitenden Figuren. Auffällig im Roman „Franziska Linkerhand“ sind die vielerlei geschlechtslosen Personifikationen, die Franziska Linkerhand in den verschiedenen Lebensstationen annimmt (Vgl. hierzu Kapitel 3. 8. 3.2.), die gleichfalls die binäre symbolische Ordnung der Geschlechter unterwandern.

Mehrmals wird aus männlicher Perspektive festgestellt, dass Franziska goldene Augen habe. An der Stelle unheimlicher Selbstdifferenz werden Euphemismen zum trennenden Schirm und zur Projektionsfläche für Mythenbildungen. Franziska Linkerhand schafft sich die eigene Selbstdifferenz mit der bruderähnlichen Figur Ben-Trojanowicz, den sie sich selbst als „Vorbild“ erfindet¹⁰⁰⁸. Fremd und unheimlich geheimnisvoll ist das bruderähnliche Ben-Trojanowicz-Selbstbild, was immer wieder betont wird. Die dynamische Reversibilität der Polarität des Maskulinen und Femininen wird in dem Roman „Franziska Linkerhand“ in vielen Facetten durchgespielt: Die „aufglänzenden“ goldenen Augen erweisen sich als täuschend, sobald Franziska zwei Liebhaber hat. Wenn sie Subjekt und Objekt gleichermaßen ist, reflektiert die Goldspiegelung nicht nur das idealisierte Selbstbild des Liebhabers, sondern Franziskas Spaltung, ihre Fragmentierung. Damit ist Franziskas Weiblichkeit nicht nur eine Bedrohung für die konventionelle Autorität souveräner Männlichkeit, sondern auch für das Funktionieren der Institution der Repräsentation.

Festzustellen ist, dass Reimann mit der Figur Franziska Linkerhand, die besonders in den Kinder- und Jugenderinnerungen in verschiedenen Tiergewändern auftaucht, im Sinne des dekonstruktiven Feminismus einen „ironisch deformierenden Umgang mit Rollenmustern“ vorführt und statt einer „Revolution“ im Sinne Butlers eine „Subversion“ betreibt¹⁰⁰⁹.

In der gesamten Prosa Reimanns wird auf weibliche Figuren fokussiert. Dieser Befund lässt mit Berechtigung Reimanns Prosa als einen feministischen Diskurs bezeichnen. Sowohl die abgebildeten Geschlechterverhältnisse (trianguläre Verhältnisse) als auch die Frauenbilder (von der Stereotype bis zur Androgynen) können als Abbildungen der Herrschaftsverhältnisse

1007 Vgl. hierzu Menke (1992: 439).

1008 Reimann (FL: 444).

1009 Vgl. hierzu Butler (1991: 190-198)

und der Gleichheitsideologie des Patriarchats betrachtet werden, aus dem sich Reimann nie zu lösen vermochte.

Da im Sinne des dekonstruktiven Feminismus ein Diskurs als weiblich bezeichnet wird, der die binäre Ordnung von männlich und weiblich unterläuft und sich symbolischer Bedeutungszuweisung entzieht und die Ebene der Zeichen (Dreieck und Farben) zum Thema macht, könnte im Sinne des dekonstruktiven Feminismus der Diskurs Reimanns im Roman „Franziska Linkerhand“ vorbehaltlos als „weiblich“ bezeichnet werden.

Festzustellen ist, dass sich der „dekonstruktive“ Blick nur auf die Protagonistin bezieht, während der Blick auf andere weibliche Figuren weiterhin aus dem männlich abwertenden Blick der binären Ordnung erfolgt. Der einseitige unsolidarische Blick Franziska Linkerhands und Reimanns kann als eine Folge der „Verformung“ durch die repressive Gleichschaltungsideologie und den immer wieder thematisierten Narzissmus gelesen werden, der von Martens aber auch als erster Schritt zum Feminismus betrachtet wird¹⁰¹⁰.

4. 4. Reimann im Spiegel ihrer Fiktionen

Im Tagebuch berichtet Brigitte Reimann, dass der Lektor Caspar feststellt, dass sie nur Frauenfiguren darstellt, die eine spiegelbildliche Ähnlichkeit mit ihr selbst haben¹⁰¹¹. Aus dem Blick des Schriftstellers Helmut Sakowski wird Brigitte Reimann rückblickend folgendermaßen beschrieben: „Unter den Männern saß ein junges Mädchen mit langem schwarzen Haar und einem Gesicht, fremdartig, ich musste sie immer anschauen – diese Augen (...) schwarze Mandelaugen, über die sich Brauen wie die Mondsichel wölben –, wie jene Prinzessin, die von so seltsamer Schönheit war, dass ein Architekt krank wurde vor Sehnsucht“¹⁰¹². In der Beschreibung Sakowskis finden sich alle Frauenfiguren der Prosa Reimanns wieder. So wird beispielsweise von Helena berichtet, dass „ihre mandelförmig geschnittenen Augen schimmerten“¹⁰¹³. Im Briefwechsel mit der Schulfreundin Veralore Schwirtz beschreibt Reimann, wie sie im Blick der jungen Männer ihrer Schule erscheint: „Weißt du, wie mich die Bengels in der Schule genannt haben? ‘Schwarzer Panther` Wegen meiner Wildheit (...) meiner komischen Mongolenaugen und meiner auffallend spitzen,

1010 Siehe Martens (2001) Rezensiert von Eva Kaufmann in: Rezensionszeitschrift für Frauen-und Geschlechterforschung. 5.11. 2001.

1011 Reimann (1997: 291).

1012 Sakowski (1974: 99-105).

1013 Reimann (D1: 34).

scharfen Eckzähne“¹⁰¹⁴. Auch Eva hat in der Erzählung „Die Denunziantin“ „Mongolenaugen“¹⁰¹⁵ und wird als „gefährliches Frauenzimmer“¹⁰¹⁶ beschrieben wie der „schwarze Panther“ in Reimanns Lebenswirklichkeit. Spiegelbildähnlich bleiben alle weiblichen Figuren Reimanns von Eva bis zu Franziska. So wird das weiße unbeschriebene Blatt hier durch die Identifikationen mit sich selbst im Prozess des Schreibens zum Spiegel, so dass die Figuren dem Urbild spiegelnd gegenüberstehen. Vergleicht man die Entwicklung des Frauenbilds Reimanns in ihrer (veröffentlichten) Prosa mit der Entwicklung der Autorin in den persönlichen Notaten von der dogmatisch gläubigen Oberschülerin zur kritischen, selbstbewussten Autorin, so lassen sich erhebliche Zeitverschiebungen in der Entwicklungstendenz beobachten. Die erst 2003 erschienenen Romanfragmente „Joe und das Mädchen auf der Lotosblüte“ und „Wenn die Stunde ist zu sprechen“ von 1957 zeigen wesentlich selbstbewußtere und übervaterkritischere Protagonistinnen als die veröffentlichte Prosa. Diese Protagonistinnen sind vergleichbar mit dem Selbstbild, das die Autorin in den Tagebüchern in der Schreibzeit von sich entwickelt. Diese Brüche zwischen Selbstkonstituierung der Autorin und dem Frauenbild in der Prosa Reimanns lassen sich augenscheinlich auf Anpassung an vorgegebene Maßstäbe zurückführen.

Für Lacan liegt die wahre Subjektivität des Individuums im Unbewussten. Die Instanzen des Bewussten sind für ihn das „imaginäre Ich“. Lacan geht es darum, das begehrende Sprechen des „wahren Ich“ hinter dem „leeren“ Sprechen des „imaginären Ich“ zum Vorschein zu bringen. Seit der Geburt erfolgt die Selbstidentifikation des Subjektes durch ein anderes Subjekt (die Mutter), das als Spiegel fungiert. So ist die Subjektkonstituierung seit Beginn von einer Ich-Spaltung begleitet. Erst das Wissen, dass es nichts als Spiegelung gibt, durchbricht diese Struktur und ermöglicht es, die duale Beziehung durch eine triadische zu ersetzen.

Im Sinne Lacans benutzt Brigitte Reimann das Buch als „imaginiertes Ich“, als Spiegel des Bewussten. Was Reimann in der frühen Prosa aber zunächst abbildet, bestätigt andererseits auch Lacans weitere These, dass die Frau als Spiegel des Mannes fungiert. Erst im Roman „Franziska Linkerhand“ kommt das „begehrende Sprechen“ des „wahren Ich“ hinter dem „leeren Sprechen“ des „imaginären Ich“ zunehmend zum Vorschein, was Reimann immer wieder mit der Identifikation thematisiert. Das „wahre Ich“ erweist sich im Spiegel als „multiples Ich“.

1014 Ebenda (28).

1015 „Das Mädchen sah noch immer zu seinem Freund auf, lächelnd aus den schrägen Augen. `Kleiner Mongole` sagte der große Junge zärtlich.“ Reimann (D1: 2).

1016 Vgl. hierzu Lacan (2000: 177-187).

Andererseits erinnern die Selbstspiegelungen der Autorin auch an Narcissus, den wunderschönen Sohn des Cepheus, der alle verschmäht, die um seine Liebe werben, selbst die Nymphe Echo, und der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt, bis er sterbend in eine Blume verwandelt wird¹⁰¹⁷. Narzisstisches Verhalten wird durch die emotionale und kognitive Verunsicherung gefördert, die durch die Zerstörung tradierter Normen resultiert und andererseits der Skepsis gegenüber einer problematischen Zukunft entspringt. Die 1933 geborene Reimann hat die Zerstörung tradierter Normen mehrfach erlebt und versucht, sich den gebotenen Normen der neuen Ordnung anzupassen. Daraus resultiert zunehmend eine Konzentration auf den Augenblick. Für den Augenblick zu leben, für sich selbst zu leben und nicht für Vorfahren und Nachwelt ist nach Lasch sowohl eine heutige als auch eine romantische narzisstische Passion¹⁰¹⁸.

Wie bei den Protagonistinnen in den literarischen Texten ist das Verhältnis Brigitte Reimanns zu anderen Frauen zeitlebens schwierig. Andere Frauen bleiben immer gefährliche Konkurrenz und bedrohen das narzisstische Selbstbild der Autorin. Die Attraktivität und Tüchtigkeit der Protagonistinnen Reimanns bleiben durch andere weibliche Figuren unangefochten. Auch in der Lebenswirklichkeit werden nur ferne Freundinnen akzeptiert. Sechzehnjährig bekennt Reimann ihrer Brieffreundin Veralore Schwirtz: „Eigentlich habe ich, seitdem Du weg bist, außer Ulla Sch. keine rechte Freundin wieder gefunden. Du weißt – ich war schon immer ein Weiberfeind (...) dass ich Mädchen nicht ausstehen kann: diese ewigen Klatschereien und Zänkereien, der Neid und das ewige Herumhacken auf mir, weil ich ‘unmoralisch’ bin“¹⁰¹⁹. Die Isolierung der Protagonistinnen Reimanns wird besonders im Roman „Franziska Linkerhand“ offensichtlich. Auch mit der Frauen- und Mutterrolle kann sich Brigitte Reimann wie ihre Frauenfiguren nicht identifizieren und schreibt unmittelbar nach einem ersten Schwangerschaftsabbruch 1952: „Ich wiederum kann nicht verstehen, wie man den ganzen Inhalt seines Daseins darin sehen kann, Kinder zu gebären, Strümpfe zu stopfen und einen geliebten Haustyranen zu versorgen. Tausende anderer Frauen sind glücklich in dieser Rolle, aber mir liegt sie eben nicht“¹⁰²⁰. Auch für die Verweigerung des sozialen Geschlechts der Frau, wie Reimann es hier schon als Schülerin thematisiert, gibt es Vielfachspiegelungen in Reimanns Prosa.

1017 Vgl. hierzu Ovid (1997: 341).

1018 Vgl. hierzu Lasch (1986: 21)

1019 Reimann (1995: 24-25).

1020 Reimann (1995: 125).

4. 5. Sucht und Suche nach dem Anderen

Wie de Beauvoir feststellt, herrscht die in ihr Spiegelbild vertiefte Frau über Zeit und Raum, über das Glück, die Macht und die Liebe des Menschen. Indem sie versucht, den Mann zu ihrem Werkzeug zu machen, kann sie sich auch nicht von ihm befreien. Dieser Macht verfällt Reimann schon sehr früh: „Es macht mir einfach Spaß einen Menschen zu reizen (speziell erotisch zu reizen) und dann, wenn er den Kopf verliert, ganz unbefangen und fröhlich `good bye` zu sagen“¹⁰²¹. Eine Kette von Liebesbeziehungen im Dreieck mit ihrem ersten Ehemann berichtet Reimann ihrem Tagebuch: Georg, Joe, Hendrik, Herbert, Werner ...Und sie teilt ihrem Tagebuch angewidert mit: „Warum zum Teufel! bin ich eine Frau geworden? Ich bin verdammt, allein durch mein Geschlecht, niemals eine Freundschaft zu finden, weil kein Mann imstande ist, die Seele vom Körper zu trennen, weil nicht einer versteht, dass ich geliebt werden will um meines Geistes, meiner Begabung oder, um noch einmal das Wort zu gebrauchen, meiner Seele willen; weil jeder erwartet, dass ich gute Gespräche, die Neigung eines geistreichen Mannes durch Beischlaf erkaufe“¹⁰²². Und sie fragt sich: „... wofür eigentlich will ich mich immer rächen“?¹⁰²³. Und sie stellt fest: „Ich brauche Anerkennung und Bestätigung, weil ich ungeheure Minderwertigkeitskomplexe habe“¹⁰²⁴. Sie schreibt in ihr Tagebuch: „Ich habe tödliche Angst vor dem Alter, ich habe mich ganz der Liebe verschrieben, dass ich mir ein Leben ohne bewundernde Männerblicke, ohne Küsse und Schmeicheleien gar nicht vorstellen kann“¹⁰²⁵. Fremder Beifall ist für Reimann seit der schweren Erkrankung und der verbliebenen Behinderung in der Adoleszenz eine unabdingbare Macht und Notwendigkeit. Die Tagebucheinträge weisen darauf hin, dass die stereotypen schönen Mädchenfrauen, die Reimann so spiegelbildlich ähneln und immer wieder bewundernde Männerblicke in der Textwirklichkeit der Prosa erlangen, so gestaltet und geschaffen werden, um „Minderwertigkeitskomplexe“ und die „tödliche Angst vor dem Alter“ in der Fiktion zu kompensieren. Immer treten in Reimanns Leben Männer auf, die sie überväterlich tadeln und belehren wie die Figuren in Reimanns Prosa. Mit den überväterlichen Männern steht Reimann, ähnlich wie die Protagonistinnen, in erotischen Beziehungen. So wie sich die Protagonistinnen immer in Dreiecksbeziehungen befinden, so steht Reimann beinahe zeitlebens zwischen zwei Männern - zwischen überväterlichen und

1021 Reimann (1994: 70).

1022 Reimann (1997: 88).

1023 Reimann (1998: 76).

1024 Reimann (1997: 40).

1025 Ebenda (42).

bruderähnlichen Männern. Auch für Ben-Trojanowicz gibt es ein bruderähnliches „Urbild“-Hans Kerschek-Jon. Hierzu schreibt Reimann: „... in Jon liebe ich Lutz (so wie ich ihn mir gewünscht hätte) und meinen lauten Ulibruder“¹⁰²⁶. Allen Protagonistinnen gemeinsam ist es sowohl in der frühen als auch in der späten Prosa, dass sie erotisch anziehend sind und von den Männern stets bewundert und begehrt werden. Niemals werden die weiblichen Figuren von den Männern betrogen. Der Betrug bleibt in der Prosa ein Tabu, obwohl Reimann ihn in der Lebenswirklichkeit mehrmals erfuhrt.

Die intensivste Bruderbeziehung in der Prosa Reimanns wird in der Erzählung „Die Geschwister“ beschrieben, in der Elisabeth auf den ersten Seiten gleich zweimal betont: „Wir lieben uns“¹⁰²⁷. Und kurz darauf die Gründe für diese Liebe betont: „Vielleicht liebe ich in Uli nur etwas Vergangenes, halb Vergessenes, Kindheit, die mir die Erinnerung als ein Idyll vorgaukelt.“¹⁰²⁸. Worauf schon mehrmals verwiesen wurde, bedeutet die Geschwisterliebe eine Bindungsform, die der Frau eine große Gleichwertigkeit (mit dem Bruder) ermöglicht. Sie erhält der Frau „Vergangenes“, „Vergessenes“, „Kindheit“, „Erinnerung“ und „Idyll“, die für die Ich-Konstituierung von großer Bedeutung sind. Die Bindung an den Bruder oder den bruderähnlichen Geliebten untergräbt aber auch sowohl in der Prosa als auch in der Lebenswirklichkeit Reimanns die Beziehung zum Partei-Übervater, denn die bruderähnlichen Geliebten werden sowohl in der Prosa als auch in der Realität immer übervaterkritisch beschrieben.

Dreiecksbeziehungen sind in der Prosa Reimanns als Strukturelement zu betrachten. Bonner sieht das Urbild der Dreieckskonstellation in der christlichen Ikonographie, in der Maria zwischen Gottvater und dem Sohn steht¹⁰²⁹.

Andererseits lassen sich die im Dreieck befindlichen Ersatzvaterfiguren und Doppelgängerbrüder sowohl in den Tagebuchtexten als auch in den literarischen Texten Reimanns „dem psychischen Apparat“ im Sinne der Psychoanalyse Sigmund Freuds zuordnen¹⁰³⁰. Hierbei können die Brüder oder bruderähnlichen Geliebten als die konstitutionell festgelegten „ältesten psychischen Instanzen“ bezeichnet werden, die von Freud mit dem Es symbolisiert werden. Unter dem Einfluss der realen Welt erfährt das Ich eine besondere Entwicklung. Als „Rindenschicht“ vermittelt das Ich zwischen Es und realer

1026 Ebenda (178).

1027 Reimann (G2: 192).

1028 Ebenda (192).

1029 Bonner (2000: 181-186).

1030 Vgl. hierzu Sigmund Freud (1997: 95-96): „Das Über-Ich entfaltet häufig eine Strenge, zu der die realen Eltern nicht das Vorbild gegeben haben. (...) Nicht nur wegen seiner Taten, auch wegen seiner Gedanken scheint das Über-Ich das Ich zur Rechenschaft zu ziehen. (...) Die Qual der Gewissensvorwürfe entspricht der Angst vor dem Liebesverlust. (...) Das Über-Ich übernimmt ein Stück Außenwelt, obwohl es ein Stück Innenwelt geworden ist.“

Welt. Das Ich ist in der Prosa Reimanns den weiblichen Figuren gleichzusetzen, die besonders in der frühen Prosa mit stereotypen weiblichen „Rindenschichten“ ausgestattet sind. Dieses Ich erfüllt die Aufgabe der Selbstbehauptung und Anpassung an die reale Welt, wie alle weiblichen Figuren es exzellent vorführen. Die dritte Macht, der sich das Ich im Sinne Freuds gegenüberstellt, ist das Über-Ich, das zunächst die Eltern später Ersatzpersonen, Erzieher, öffentliche Vorbilder und verehrte Ideale (Überväter) sein können. Für das Über-Ich gibt es in der Prosa Reimanns und in ihrem Leben eine Reihe von Übervaterfiguren. Bei aller Verschiedenheit zeigen das Es und das Über-Ich eine Übereinstimmung. Beide repräsentieren die Einflüsse der Vergangenheit, das Es die ererbten, das Über-Ich die übernommenen. So bildet das Beziehungsdreieck die Herrschaftsverhältnisse der DDR-Gesellschaft ab und weist darauf hin, dass das Geschlechterverhältnis auch immer als Herrschaftsverhältnis gelesen werden muss, aus deren Einflüssen sich Reimann und ihre weiblichen Figuren niemals lösen können.

4. 6. Farbspiele

Dass Brigitte Reimann Farben sehr liebt, dass Bilder für sie, ähnlich wie die Musik, von großer Wichtigkeit sind, betont sie häufig. Mehrmals wird ihre „unglückliche Liebe“ zur Malerei thematisiert¹⁰³¹. Immer wieder werden im Tagebuch Besuche in der Dresdener Gemäldegalerie erwähnt¹⁰³². So berichtet sie, dass sie sich die „Venus mit den blauen Augen“ von Modigliani gekauft habe, und stellt fest, dass ihr Zimmer schon einer Gemäldegalerie gleicht.¹⁰³³ Zwei Figuren ihrer Erzählungen sind Maler: Nikolaus und Elisabeth. In allen literarischen Texten werden Farben auffällig häufig verwendet. Daher erscheint es als notwendig, sich die Bedeutung von Farben genauer anzuschauen. Die Dichter der Romantik, die durch die Farbenlehre Goethes beeinflusst werden, setzen auf die starke symbolische Kraft der Farben. Auch Goethe will mit seiner Farbenlehre dazu beitragen, dass Maler eine „Zauberwelt“ erschaffen, denn wie die Sprache so können Farben die „Urverhältnisse“ ausdrücken¹⁰³⁴.

1031 In der Tageszeitung Neue Zeit (13. 4. 1963 Seite 3.) berichtet Reimann in dem Artikel „Entdeckungsreise in unsere Gegenwart“ zu der Erzählung „Die Geschwister“ über ihre unglückliche Liebe zur Malerei.

1032 Vgl. hierzu Reimann (1997: 145): „Ich bestehe auf Dresden, Gemäldegalerie – nicht immer diese unverbindlichen Ausflüge.“

1033 Reimann (1997: 214).

1034 Vgl. hierzu Best (1998: 190).

Bruns verweist darauf, dass die Farbe dem Menschen ohne bewusstes Zutun „widerfährt“ und ihre Gesetze nicht nur physikalischer und physiologischer Natur sind. Das deutsche Wort Farbe geht auf das althochdeutsche „farawa“ zurück, das allgemein Eigenschaft und Aussehen der Dinge meint. Die Farbe lässt sich nur indirekt fassen, indem man ausgrenzt, was sie nicht ist. Darin sieht Bruns einen Zusammenhang zu dem Gottesbegriff der Mystiker. Farbempfindungen werden durch Photonen ausgelöst. Diese Lichtquanten stammen aus der Embryoanalogie des Universum vor der Entstehung des Lichtes. Im Grenzbereich zwischen Physiologie, Psychosomatik und Spiritualität entfaltet die Farbe ihre Wirksamkeit. Symmetrie und Farbe gelten in der Antike als wichtigste Momente der Ästhetik. Während die Symmetrie zu berechnen ist, entzieht sich die Farbe jeder mathematischen Berechnung und Eingrenzung durch Maß und Zahl und unterläuft das Bestreben nach Klarheit und Eindeutigkeit. Die Farbe schlägt von jeder Oberfläche dem Sehenden entgegen und muss zur Kenntnis genommen werden¹⁰³⁵.

Farben werden in der zwischenmenschlichen Kommunikation zu Symbolen, zu (einfachen) Trägern von (komplexen) Bedeutungen; die ihnen mehr oder weniger willkürlich zugeordnet werden. Die meist in systematischer Weise zugeschriebenen Zeichen (Symbole) stehen immer für etwas. Die Bedeutung der einzelnen Farben ist in den verschiedenen Kulturbereichen oft sehr unterschiedlich. Andererseits vermögen die Farben durch die Aufwertung des Auges als Vermittler der Lust den sinnlichen Eindruck zu steigern. Die Farben vermögen die Sprache durch ihre symbolische Aufladung zu verändern. Als symbolische und nicht natürliche Sprache ist sie nicht mehr in der Lage, die innersten Empfindungen mitzuteilen und wird zum Rätselhaften, zur gesellschaftlichen Oberfläche des Individuums, aus der heraus es erst erraten werden muss. Durch den erhöhten sinnlichen Eindruck der Sprache kann einerseits Unmittelbarkeit intuitiv erfahrbar werden, andererseits werden an ihrer Oberfläche auch wieder alle Annäherungen abgewiesen. Sie wird dadurch zu dem, dessen das Ich in immer neuen Sprachanstrengungen sich vergewissern muss, will es die Sprache als doppelten Spiegel nutzen, der sowohl der Individualität Ausdruck verleiht als sie auch versteht¹⁰³⁶. Der häufige Gebrauch von Farben erinnert andererseits auch an die Romantik, worauf bereits mehrmals verwiesen wurde. Novalis schreibt in seinen „Blütenstaubfragmenten“, dass die Farbenlehre die „Geschichte der urbildlichen Welt“ enthält und Vorzeit, Gegenwart und Zukunft im Zusammenhang „begreift“¹⁰³⁷.

1035 Siehe hierzu Bruns (1997: 9-16).

1036 Vgl. hierzu Peez (1990: 45).

1037 Hardenberg - Novalis (1985: 300).

So erscheint es als sinnvoll, die häufig verwendeten Farben in der Prosa Reimanns noch einmal zu betrachten und ihre Bedeutungen zu erfragen. Worauf bereits verwiesen wurde, können die Farben in einem literarischen Text im Sinne de Mans auch als ein System der Zeichen und der Bezeichnungen betrachtet werden¹⁰³⁸. Ein kurzer Rekurs auf die kulturgeschichtliche Bedeutung der Farben soll hier zunächst erfolgen:

Die Farbe Gelb, zwischen Weiß und Rot stehend, teilt sich mit diesen Farben auch die enge Beziehung zum Licht und zum Feuer. Durch die Nähe zu Gold kann Gelb auch das Göttliche symbolisieren. In Westeuropa ist Gelb aber auch die Farbe der aus der Gesellschaft Ausgestoßenen, worauf der Davidsstern in der NS-Zeit hinweist.

In der Erzählung „Kinder von Hellas“ wird die Farbe Gelb auffallend häufig verwendet. Bevor Costas die Partisanen verrät, wird die gelbe Farbe des Verrates ins Spiel gebracht: „Gelber Blütenstaub (...) puderte die Köpfe“¹⁰³⁹, Helena und Costas werden in einem Zimmer mit „gelb getünchten Wänden“¹⁰⁴⁰ verhört. Der Offizier trägt Costas denunzierende Nachrichten in ein Notizbuch ein, dessen Blätter „gelblich schimmerten“¹⁰⁴¹. Ähnlich wird der „gelbe“ Tod in der vergleichbaren Erzählung „Hochzeit auf Haiti“ von Anna Seghers symbolisiert. So kann Gelb sowohl für Verrat als auch als Zeichen der von der Vätergeneration und ausgegrenzten Jugend hier verstanden werden.

Im Russischen wie im Arabischen ist Rot das Synonym für schön: Krasnui. Als Farbe des Blutes steht das Rot für wichtige Ereignisse des Lebenszyklus, der Liebe und der Revolution. Das Purpurrot als Farbe der Könige und Kaiser, Bischöfe und Kardinäle ist die Farbe der Farben. Sie kennzeichnet die von Gott Auserwählten. Als Farbe der antiken Färberei, die aus der Stachelschnecke gewonnen wurde, ist sie als Zeichen von Luxus und Macht verloren gegangen. Wer unter Kaiser Nero in Rom es wagte den Purpur zu tragen ohne zur kaiserlichen Familie zu gehören, wurde mit dem Tode bestraft. „Wenn es je zutreffen sollte, dass uns mit dem Purpur das heile Zentrum entschwunden ist, wäre es nur stimmig, dass er uns so fremd, unzulänglich und unbestimmbar vorkommt wie eine Fata Morgana; oder vielmehr, dass wir ihn, den Fremden, in seiner eigensten Gestalt nicht einmal gewahr werden“¹⁰⁴².

Purpurrot ist das Pferd der „bleichen“ Prinzessin, das sie im Bild der Franziska Linkerhand über den Himmel entführte. Als Symbol für den Mann (oder Männlichkeit) in der

1038 De Man (2000: 316).

1039 Reimann (KH: 106).

1040 Ebenda (121).

1041 Ebenda (133).

1042 Vgl. hierzu Bruns (1997: 185).

patriarchalischen Gesellschaft wären ihm jene schimärenhaften Eigenschaften einzuschreiben: fremd, unzulänglich, unbestimmbar und mächtig – eine Fata Morgana.

In der Erzählung „Ankunft im Alltag“ wird trotz des grauen „alltäglichen“ Themas bemerkenswert häufig die Farbe Rot in Zusammenhang mit der weiblichen Figur verwendet. Für Nikolaus haben Rechas schwarze Haare einen „Mahagoniton“¹⁰⁴³. Mit hochhackigen „roten Sandalen“¹⁰⁴⁴ stapft Recha durch den Heidesand und trägt bei der Arbeit ein „rotes“¹⁰⁴⁵ Kopftuch. Das Internat, in dem Recha vorher wohnte, wird als „rote Burg“ beschrieben. Mit Curt fährt Recha im „tomatenroten“ Wartburg und trägt eine Kette mit „roten Bastkugelchen“¹⁰⁴⁶. Recha sitzt mit Curt im „rotstichigen“ Licht der Bar und trägt ein „rotes Kleid“¹⁰⁴⁷ und „korallenrote Klipps“¹⁰⁴⁸ am Ohr.

Als Farbe der Schönheit, der Liebe und der Macht könnte die Farbe Rot in der Erzählung „Ankunft im Alltag“ gleichermaßen stehen. Diese Topoi auf Recha vereinigt, schreiben ihr eine weitaus wichtigere Bedeutung ein, als der Fabrikalltag in der Textwirklichkeit ihr verbal zugesteht. Die Farbe Rot könnte gegen die Textaussage auf die Fremdheit und das Nichtankommen Rechas im „homogenen“ Berufs- und DDR-Alltag hindeuten wie der fremdartige Mahagonifarbtönen in ihrem Haar. Als Farbe der marxistisch-leninistischen Ideologie könnte die rote Farbe auch die Identifikation der Protagonistin mit der neuen Ideologie „beschreiben“, die auch die Autorin in der neuen Umgebung von Hoyerswerda zur Schreibzeit ernsthaft versucht. Bemerkenswert ist, dass der häufige Gebrauch der roten Farbe mit dem Verschwinden der christlichen Metaphorik einhergeht.

Das deutsche Wort „grün“ zeigt eine enge Verwandtschaft mit dem englischen „grow“, das „wachsen“ bedeutet. So symbolisiert die Farbe Grün Wachstum, Frische, Leben und Auferstehung. So wird der ägyptische Totengott Osiris als der Wiedererstehende immer mit grüner Farbe in Verbindung gebracht.

Bereits im Titel des Sibirientagebuchs „Das grüne Licht der Steppen“ wird die Farbe Grün erwähnt, die eine wichtige Metapher für die Hoffnung ist, die immer wieder auf den Tagebuchseiten anklingt, die Brigitte Reimann so sehr für ihr Romanprojekt „Franziska Linkerhand“ benötigt, die zur Schreibzeit des Sibirientagebuchs noch zu Reimanns Grundstimmung gehört. Beim gemeinsamen Abendbrotessen im Freien beschreibt Reimann

1043 Reimann (AA: 21).

1044 Ebenda (38).

1045 Ebenda (261).

1046 Reimann (AA: 154).

1047 Ebenda (191).

1048 Ebenda (97).

die „sanfteste grüne Wiese“, die in den Abend „leuchtet“¹⁰⁴⁹. Im Neuland begutachtet die Delegation aus der DDR das „grüne Getreide“¹⁰⁵⁰, das dem „Schlafenden Land“ abgetrotzt wird. Am Bratsker Stausee schauen die Delegierten aus der DDR auf den „glasklaren grünen Strom“¹⁰⁵¹ der Angara.

Blau kann als Farbe der Unendlichkeit und des Himmels auf Himmelsgottheiten verweisen und kann auch als Farbe der Wahrheit und der Treue angesehen werden. Christus und Maria tragen in der bildenden Kunst häufig einen blauen Mantel. Die Blaue Blume der Romantik symbolisiert das Einssein von Mensch, Natur und Göttlichem. Heinrich von Ofterdingen erblickt die „Blaue Blume“ nachts im Traum¹⁰⁵². Sie wird hier als Symbol der Dichtkunst, der Melancholie und der Sehnsucht nach der Einheit von Idee und Wirklichkeit gedeutet. Die Ganzheit und Vollkommenheit sind das erklärte Ziel der Romantik.

Bemerkenswert ist es, dass in der Erzählung „Das Geständnis“ die Farbe Blau als einzige Farbe relativ häufig vorkommt: So wird der Himmel mit einem „verwaschenen Hellblau“¹⁰⁵³ und „bläuliche(n) Nachmittagsschatten“¹⁰⁵⁴ beschrieben, später verfärbte sich der Himmel „sattblau“¹⁰⁵⁵. So trägt Karla zum ersten Tanz mit Martin ein Kleid aus „blaue(n)r Kunstseide“¹⁰⁵⁶. Das „blassblaue(n)“¹⁰⁵⁷ Kleid trägt Karla ein zweites Mal. Die Blaue Blume, hier als die Farbe des „Mauerblümchen(s)“¹⁰⁵⁸, könnte auf den unbedingten Einklang mit der „neuen Ordnung“ hinweisen, um den sich die Figuren der Erzählung „Das Geständnis“ so intensiv bemühen und Reimann zur Schreibzeit sehr ringt, nachdem verschiedene Manuskripte vor dem „Geständnis“ abgelehnt wurden und sie durch die verweigerte SSD-Verpflichtung in Sorge sein muss, das Wohlwollen der Staatsmacht verspielt zu haben.

In den ersten sechs Kapiteln über Kindheit und Jugend Franziska Linkerhands wird auffällig häufig die Farbe Blau erwähnt. Franziska erinnert sich an das Elterhaus mit dem „blauen Zimmer“ und dem „blauen Teppich“¹⁰⁵⁹ und an den „himmelblauen Dixi“¹⁰⁶⁰ des Bruders. Franziska trennt sich von der bürgerlichen Vergangenheit und trägt als Zeichen der neuen

1049 Reimann (GLS: 69).

1050 Ebenda (57).

1051 Ebenda (96).

1052 Vgl. hierzu Hardenberg (1986: 11).

1053 Reimann (GST: 130).

1054 Ebenda (135).

1055 Ebenda (135).

1056 Ebenda (136).

1057 Ebenda (140).

1058 Ebenda (167).

1059 Reimann (FL: 7).

1060 Ebenda (44).

Ideologie die „blaue Bluse der Romantik“, die Uniform der FDJ¹⁰⁶¹. Untrennbar verbunden mit Luthers „Apfelbäumchenhoffnung“ ist Jacobs Bild „Blaue Boote“.¹⁰⁶² Als Franziska nach Neustadt kommt, wünscht sie sich in der sandigen Einöde einen „blauen Strauch“¹⁰⁶³, der sie an das verlorene blaue Paradies der Kindheit erinnert. Das „blau-weiße“ Autobahnschild weist auf die Heimatstadt, in der Franziska „eine Wolke von blaubrüstigen Tauben“¹⁰⁶⁴ erblickt. In der neuen Wirklichkeit von Neustadt erinnert sich Franziska „des blauen Mantels“¹⁰⁶⁵ der Mater dolorosa. Das Einssein wie in der Kindheit gelingt auch in der neuen Welt nicht mehr. So erscheint Franziska die Farbe Blau in Neustadt „aufgefächert“¹⁰⁶⁶. Franziska träumt von einem Pferd mit einem „blauen Fell“¹⁰⁶⁷ und sie ärgert sich über „die Zicke mit den blauen Augen“, die den Freund „anhimmelt“¹⁰⁶⁸. Die verloren geglaubte Einheit wird in der Romantik in der Vorzeit und Kindheit angesiedelt, in der auch Franziska Linkerhand die Farbe Blau immer wieder erinnert, während das Blau in Neustadt „aufgefächert“ wird.

Nach Goethes Farbenlehre lässt sich die Farbskala einer „Plusseite“ und einer „Minusseite“ zuordnen, wobei die „Plusseite“ von Gelb über Rot-Gelb zu Gelb-Rot läuft, um in Purpur zu kulminieren. Die Farben der „Plusseite“ bezeichnet Goethe als lebhaft, regsam und strebend, was in der heutigen Zeit als stimulierend, extensiv und expansiv bezeichnet werden könnte. Die Farben der „Minusseite“ sind nach Goethe: Blau, Rot-Blau, Blau-Rot und Violett. Ihnen schreibt Goethe unruhige, weiche, sehrende Empfindungen zu. Sie bezeichnen eine Innerlichkeit. Reimanns Gesamtwerk unter dem Aspekt der Farbenlehre Goethes betrachtet, könnte den Wechsel der vorherrschenden Farben von Rot nach Blau als einen Vorgang lesen, der von einem lebhaften, expansiven Zustand („Pluszustand“) sich zu einer Verinnerlichung („Minusseite“) hin entwickelt¹⁰⁶⁹.

Die oft konträren Aussagen der Farben weisen allerdings auch darauf hin, dass alle Deutungsversuche der Farbmeteraphorik in einem literarischen Text einen sehr spekulativen Charakter haben. Auffallend ist es allerdings, dass sich in den Erzählungen und Romanen Brigitte Reimanns eine Häufigkeit besonderer Farben nachweisen lässt, die wie ein zweites Sprachsystem neben den Buchstabentext gelesen werden kann. Ihre Häufung in der frühen

1061 Ebenda (61).

1062 Ebenda (84).

1063 Ebenda (33).

1064 Ebenda (75).

1065 Ebenda (13).

1066 Reimann (FL: 271).

1067 Ebenda (378).

1068 Ebenda (220).

1069 Siehe hierzu Riedel (1999: 20).

Prosa, wie die „marinierte Reihung“ von Adjektivattributen und emotionsüberladene Adjektiven bringen die frühe Prosa aber auch in die Nähe zur Trivialliteratur¹⁰⁷⁰.

4. 7. Die Utopie (Frau)

Dass Brigitte Reimann von „Theorien und Abstraktionen“ nichts hält und sie sich als ein „schlichtes Gemüt“, als ein „Weltkind“ sieht, bekennt sie Christa Wolf in einem Brief. Theorien und Abstraktionen sind von Brigitte Reimann sowohl in ihrer Prosa als auch in dem diarischen Werk nicht zu finden. Eine konkrete teleologische Ausrichtung lässt sich aus Reimanns Werk nicht herauslesen¹⁰⁷¹. Reimanns Interesse gilt zeitlebens dem Leben, das ihr einen unerschöpflichen Vorrat an Geschichten liefert. Immer wieder trifft sie die Kritik, dass sie einer Nützlichkeitsliteratur das Wort redet. Dieser Kritik begegnet Reimann mit dem Anspruch Sartres, der eine engagierte Literatur fordert. Niemals hat sie für sich den Anspruch erhoben, „Schwanengesänge“ wie Thomas Mann zu produzieren, was sie ihrem Ehemann Pitschmann in Streitgesprächen immer wieder mitteilt. Sie will schreiben, leben und Erfolg haben. In der frühen Prosa und in den Briefen und Tagebüchern der 50er Jahre sind zunächst nur ideologische Manifestationen wie ein „roter Schein“ zu finden, die Reimann wie ihre Protagonistinnen von „Übervätern“ übernimmt, mit denen sie sich einerseits zu identifizieren sucht und diese im direkten Austausch ihres christlichen Glaubens auch relativ unkritisch und gläubig übernimmt. Die Prosa aus dieser Zeit („Die Denunziantin“, „Kinder von Hellas“, „Die Frau am Pranger“) ist von dem Bemühen Reimanns geprägt, den kommunistischen Antifaschismus als „neue Religion“ im Sinne der Staatsideologie zu thematisieren und zu übernehmen. Die frühe Prosa trägt im Sinne Barthes Kennzeichen eines „linken“ Mythos, eines „konstruierten“ Mythos, der „auf Befehl hervorgebracht“ wurde. Typische Wesenszüge des „linken“ Mythos im Sinne Barthes sind die entpolitisierte, monotone und unmittelbare Sprache. Durch die vielfache und direkte Übernahme christlicher Metaphorik („Die Frau am Pranger“) wird eine pathetische Bedeutungsintensität und Maskierung der Sprache erzeugt. Die Maskierungen erscheinen im Text „unverhüllt“ und „unverblümt“¹⁰⁷². Die Erlebnisse und Empfindungen ihrer Figuren werden in der frühen Prosa in einem stark emotionalen Stil ausgemalt. Sie verbleiben in der ersten, unmittelbaren, anschaulichen Wirklichkeit. Erst in den

1070 Bonner (2001: 92).

1071 Vgl. hierzu Bonner (2001: 309-310).

1072 Barthes (192: 137).

60er Jahren wird die starke Symbolisierung und Ideologisierung der Sprache abgelöst. Es manifestieren sich differenziertere Vorstellungen eines naiven „gemütvollen Sozialismus“ sowohl in den Tagebüchern als auch in der Prosa („Ankunft im Alltag“). Sie sind im Sinne der Hoffnungsphilosophie Ernst Blochs als Antizipation des Zukünftigen zu verstehen. So ist die Prosa der „Ankunft“ Reimanns in den 60er Jahren sowohl von der Sehnsucht nach Heimat und dem Wunsch des Dazugehörens als auch von der Hoffnung auf einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz geprägt, der noch zu erbauen ist wie die „Stadt von Morgen“. Mit dem exotisch anmutenden „Mahagonimädchen“ Recha widerspricht Reimann auf der Ebene der Zeichen der „Utopie von der sozialen Homogenität“ der Jugend der DDR-Gesellschaft. Mit dem jüdischen Mädchen Recha ist auch ein Wechsel vom „kommunistischen Antifaschismus“, wie er in der DDR als Macht legitimierendes politisches Erbe verstanden wird, zum „jüdischen Antifaschismus“ zu beobachten¹⁰⁷³. Ideologie- und Gesellschaftskritisches als wichtiges Element utopischen Denkens im Sinne Ernst Blochs ist in der Prosa im Gegensatz zu den Tagebüchern nur implizit zu erfahren, was auf Zensur und Selbstzensur zurückgeführt werden kann. In der Erzählung „Die Geschwister“ klagt die Protagonistin Elisabeth das Recht auf „Vertrauen“ ein und lässt den fluchtwilligen Bruder Uli den Austausch der sozialistischen Ideale durch eine „Bürokratenideologie“ beklagen. Dass Reimann die Kritik am Gegenwärtigen als einen wesentlichen Pfeiler des utopischen Denkens im Sinne Ernst Blochs betrachtet und praktiziert, kann aus vielen sehr genau beobachteten kritischen Begebenheiten, die sie im Tagebuch seit Anfang der 60er Jahre notiert, entnommen werden. In der veröffentlichten Prosa wird diese Tendenz erst in ihrem Roman „Franziska Linkerhand“ sichtbar. Von der DDR-Realität bereits tief desillusioniert, beginnt sie den Roman „Franziska Linkerhand“ bereits in dem Wissen zu schreiben, dass es für „ihre“ Utopie, den Sozialismus mit „menschlichem Antlitz“, in der Realität wenig Hoffnung gibt, dass ihre Utopie vielmehr die Hoffnung auf das „Noch-Nicht-Gewordene“ im Gegenwärtigen ist und Kritik und Engagement die wichtigsten Säulen des utopischen Denkens im Sinne Ernst Blochs sind. Das „Noch-Nicht-Gewordene“ ist für Franziska keine konkrete Gesellschaftsformation mehr, sondern die „Stadt von Morgen“, die den Bewohnern ein „nobles“ menschenwürdiges Miteinander“ verspricht. Das Wort „sozialistisch“ wird man im Roman „Franziska Linkerhand“ vergeblich suchen, obwohl die DDR-Rezeption es auch im „Nichtsein“ noch immer wahrnimmt. Bereits im Reisetagebuch „Das grüne Licht der Steppen“, dem sie einen Aufruf der amerikanischen Forscher Russel und Einstein zufügt,

1073 Dieser Wechsel ist bemerkenswert, da die jüdische Autorin Anna Seghers seit ihrer Übersiedlung in die DDR in ihren Faschismusgeschichten und -Romanen den jüdischen Antifaschismus verschweigt und nur noch den kommunistischen Antifaschismus thematisiert.

schreibt Reimann bereits vom „Glück“ der „gesamten Menschheit“, die nicht mehr „sozialistisch“ sein muss. Reimann hat nachhaltig erfahren, dass auch der „realexistierende“ Sozialismus, in dem sich die Menschen seit Beginn der 60er Jahre zunehmend „eingerichtet“ haben, keinen neuen Menschen hervorbringen kann. Der „realexistierende“ Sozialismus wird ihrer Meinung nach von einer ähnlichen Konsumentenideologie bestimmt wie der Kapitalismus. Der Roman „Franziska Linkerhand“, dem die kritischen Erfahrungen der sozialistischen DDR-Wirklichkeit immanent sind, kann im Sinne Karl Mannheims geschichtsmächtig werden, wenn die Kritik und die Antizipation des Zukünftigen auf die Veränderung des Bestehenden gerichtet sind, was Reimann unermüdlich zu praktizieren versucht. Der Veränderungswille birgt eine Hoffnung, die bis zum Ende des Romans „Franziska Linkerhand“ nicht aufgegeben wird.

Durch die von Reimann immer wieder thematisierte Angleichung an die Figur Franziska Linkerhand wird das Buch zum Spiegel ihres eigenen „multiplen Wesens“, zum fiktiven „Nicht-Ort“ als Utopie im Sinne Ernst Blochs und zur Heterotopie im Spiegel-Sinne Foucaults, der als Ort und als „Nicht-Ort“ gleichermaßen aufgefasst werden kann. Im Spiegel zerbricht die Kohärenz der Persönlichkeit. Im gleichen Maße wie sich Franziska Linkerhand in ein mehrpoliges Sein aufspaltet, was Reimann grammatikalisch sichtbar werden lässt, vervielfacht sich auch die gesellschaftliche Utopie in eine offene Utopie. Das Utopische erhält im Roman „Franziska Linkerhand“ Mannigfaltigkeit.

Der glücklich erlebte Augenblick, den Reimann poetologisch konstruiert und Franziska Linkerhand trotz aller Unvollkommenheit der Realität erlebt, kann auch als eine Reduktion des Utopischen auf eine anthropologische Dimension des Subjektes gelesen werden, wie die „Plötzlichkeit“ als ästhetische Kategorie, die als „Prosa des utopischen Augenblicks“ in den Werken der klassischen Moderne zu finden ist. Die „Utopie des glücklichen Augenblicks“ verweist wie die im Roman „Franziska Linkerhand“ immer wieder verwendete Farbe Blau und eingeflochtene Mythen und Märchen auf die Philosophie und Literatur der Romantik. Novalis hat in seinen „Blütenstaubfragmenten“ die Vergangenheit und Zukunft aus der zeitlichen Dimension herausgelöst und durch die Subjektivierung und Verinnerlichung des utopischen Bewusstseins im kreativen Prozess den Begriff einer „Augenblicksutopie“ vorausgedacht. Die Blaue Blume symbolisiert in der Romantik die Sehnsucht nach einer verlorenen universalen Einheit und Harmonie, die Einsicht in das Ungenügen der eigenen Existenz und Gegenwart und die Utopie, die universale Einheit wiederzuerlangen. Die verloren geglaubte universale Einheit können die Romantiker nur in der Vorzeit ansiedeln, wie in der Kindheit, in der Welt der Mythen und Sagen. Die ersten drei Kapitel werden im

Roman „Franziska Linkerhand“ immer wieder der Kindheit gewidmet, in der die Farbe Blau ungewöhnlich häufig auftritt. Die Zerrissenheit des Menschen der Gegenwart bringen die Schriftsteller der Romantik mit Motiven des Doppelgängers, der Maske, des verkauften Schattens und des Spiegels zum Ausdruck. Seit dem Eintritt der Geschlechtsreife hat Franziska das Einssein mit sich und dem Bruder Wilhelm verloren, was sie durch das „Einssein“ mit dem Bruder und dem bruderähnlichen Doppelgänger aufzuheben versucht. Der Dichter Friedrich von Hardenberg (Novalis) einverleibt sich die idealisierte tote Geliebte, um durch das Hinzufügen des „Weiblichen“ das „Männliche“ zur absoluten Vervollkommnung zu führen. Franziska Linkerhand einverleibt sich den idealisierten Doppelgängerbruder Ben, um in einer nach „Gleichheit“ strebenden patriarchalischen Gesellschaft zur „absoluten“ Weiblichkeit zu gelangen. In schöpferischer Individualität grenzen sich die Schriftsteller der Romantik von den biedereren, phantasielosen „Philistern“ ab, deren Genügsamkeit und Selbstbegrenzung sie verachten. In ihrer Wohnung lebt Franziska Linkerhand wie in einer „Mönchzelle“. Im allgegenwärtigen Motiv des Wanderns und Reisens in Raum und Zeit findet sich die Suche nach der besseren Welt, aber auch die Unrast und Ziellosigkeit der romantischen Dichter wieder. Immer wieder finden sich im Roman „Franziska Linkerhand“ Schiffsmetaphern und Flugmetaphern, die das Wandern und Reisen in Raum und Zeit symbolisieren. Das erstrebte Ziel kann nicht erreicht werden, die Kluft zwischen der Unzulänglichkeit einer endlichen Wirklichkeit und der Alleinheit ist nicht aufzulösen. So beschwört Franziska Linkerhand noch einmal im 15. Kapitel die „kluge Synthese zwischen Gestern und Heute“, zwischen Ästhetik und Funktionalität, das universale Einssein im Sinne der Romantik. Das Fragment als bewusste ästhetische Form ist ein häufig anzutreffendes Kennzeichen romantischer Weltanschauung, denn das Unabgegrenzte des romantischen Gefühls und die Unendlichkeit romantischer Sujets können in abgeschlossener endlicher Form nicht dargestellt werden. Das Fragment transportiert andererseits auch den spontanen und unverfälschten Einfall und gibt ihm die Möglichkeit sich weiter zu entfalten¹⁰⁷⁴. Auch der Roman „Franziska Linkerhand“ ist durch den frühen Tod Reimanns ein Fragment geblieben. Die zyklische Anlage deutet allerdings darauf hin, dass der Roman unabhängig von der tödlichen Krankheit Reimanns auf Endlosigkeit angelegt ist. Die lange Schreibzeit von zehn Jahren könnte diese Behauptung stützen. Reimann zeigt mit ihrer Figur Franziska Linkerhand, dass nur ein partielles Erkennen möglich und darstellbar ist. Der Perspektivismus, den Reimann poetologisch und grammatikalisch gestaltet, ist eine Form der Erkenntnis, die die

1074 Siehe hierzu Rothmann (1990: 137).

eigene Begrenztheit vorführt, sie reflektiert und kritisiert. Das Widerspiel der Aussagen, die assoziative Gedankenführungen, die Abschweifungen und der Wechsel der Perspektiven charakterisieren den Essay. Wer der „Utopie des Essayismus“ (Robert Musil) folgt, zeigt, dass er auf Grund des Bewusstseins seiner Begrenzung und der Unbestimmbarkeit nicht resigniert, sondern sich der Genauigkeit der Beschreibung widmet. Die Lebenshaltung zwischen Unbestimmtheit und Genauigkeit, Erkenntniskritik und Erkenntnisstreben ist für Musil die „Utopie des Essayisten“, für den die Möglichkeit das Übergeordnete, die Tatsächlichkeit nur die verminderte konkrete Möglichkeit ist. Von Schlegel stammt der Satz: „Die romantische Poesie ist progressive Universalpoesie“¹⁰⁷⁵. Das bedeutet, dass romantische Kunstwerke auch immer als Gesamtkunstwerke zu denken sind, die das Leben und die Gesellschaft „poetisch machen“. So ist das Kunstwerk kein Abbild der Welt, sondern eine Art Übersetzung der „Utopie“ in die Kunst. „Progressiv“ deutet im Sinne Schlegels auf ein nicht vollendbares Werden hin, das sein Pendant in der unendlichen Sehnsucht des Dichters der Romantik hat. Damit werden die Grenzen zwischen Dargestelltem und Darstellendem fließend. Immer wieder thematisiert Reimann, dass Franziska Linkerhand und die Autorin ineinander verschmelzen, Erlebnis und Schreiben ineinander übergehen. Erfahrung wird durch das Erlebnis suspendiert. Allein durch das Erlebnis ist es dem modernen Subjekt möglich, die Realität in ihrer Ereignishaftigkeit und Diskontinuität wahrzunehmen. Die Idee von der Transformation der Erfahrung hin zum Erlebnis („Augenblicksutopie“) spiegelt sich auch in der nicht mehr chronologisch geordneten Handlungen in der Textebene des Romans wider.

Da Brigitte Reimann in der gesamten Prosa auf weibliche Figuren fokussiert, kann ihre Literatur als feministischer Diskurs betrachtet werden. Bei der chronologischen Betrachtung der veröffentlichten Prosa kann eine Linearität von der männlich dominierten Mädchenfrau (Helena) zur selbstbestimmten Frau (Franziska) festgestellt werden. Diese Entwicklung entspricht weitestgehend dem Frauenbild in der DDR-Öffentlichkeit. Das Selbstbild und das Frauenbild, das die Autorin in den Tagebüchern und in der nicht veröffentlichten Prosa entwirft, stört das Bild der „Linearität“, was darauf schließen lässt, dass Reimann sich lange (durch Selbstzensur und Zensur) an den vorgegeben Frauenbildmustern orientiert. Mit dem Frauenbild der Franziska Linkerhand mit den „goldenen Augen“ in unterschiedlichen Tierkostümierungen treibt Reimann im Sinne des dekonstruktiven Feminismus einen ironisch deformierenden Umgang mit Rollenmustern.

1075 Siehe hierzu Friedrich Schlegel 116. Athenäum-Fragment, in dem er 1798 das Programm der Frühromantik niederschrieb. Das 1798 bis 1800 von den Schlegels herausgegebene Athenaeum war die erste Zeitschrift der Romantiker.

Der in der Literaturwissenschaft immer wieder thematisierte Utopieverlust (Vgl. hierzu Bernhardt (1998: 45) und Bonner (2001: 13-31) kann nicht bestätigt werden. Vielmehr ist von einer Wandlung des Utopieverständnisses Reimanns zu sprechen, die sowohl in ihrem diarischen Werk als auch in ihrer Prosa zu beobachten ist. Mit einer Verinnerlichung einhergehend, verlässt Reimann mit der Figur Franziska Linkerhand das Feld der gesellschaftlichen Utopie zugunsten einer subjektiven „Utopie-Kunstwerk“. Die feinverwobenen Mythen und Märchen verweisen im Deutungshorizont der Philosophie der Romantik auf eine Wandlung, die auch als Individualisierungsprozess im Sinne Sartres gelesen werden kann¹⁰⁷⁶. Diese Wandlung kann auch als eine DDR-spezifische Innerlichkeit verstanden werden, die mit ihrem Rückzug ins Private und Individuelle die ritualisierte Öffentlichkeit desavouiert. Sowohl die subjektive „Augenblicksutopie“ als auch die „Utopie-Kunstwerk“ sind nicht mehr ausschließlich auf eine DDR-Realität fixiert wie die gesellschaftlichen Utopien. Reimanns Prosa bleibt aber dennoch der Realität verpflichtet, aus der sie immerwährend ihre Fragen schöpft. Darin unterscheidet sich Reimann von den Vorbildern der Romantik und den Autorinnen wie Irmtraud Morgner und Christa Wolf. In der Erzählung „Die neuen Abenteuer des Kater Murr“ (1974) verlässt Christa Wolf im Gegensatz zu Reimann die Realitätsebene wie E.T.A. Hoffmann in der Erzählung „Die Abenteuer des Kater Murr“.

Die im Roman „Franziska Linkerhand“ so häufig verwendete Farbe Blau und Novalis' Roman „Heinrich von Ofterdingen“ stellen eine Verbindung zum Roman „Malina“ von Ingeborg Bachmann (1971) her. Im Roman „Malina“ findet die Prinzessin eine rote Blume. Auch die Prinzessin fliegt mit einem Pferd aus einer bedrohten Wirklichkeit mit Hilfe eines Fremden. „Heinrich von Ofterdingens“ Utopie als Einheit von Poesie und Liebe, verdichtet sich für die Ich-Erzählerin des „Malina“-Romans in dem Märchen von der „Prinzessin von Kargan“¹⁰⁷⁷, wie für Franziska Linkerhand im Märchen vom persischen Architekten .

Die „Utopie-Kunstwerk“ könnte der Autorin (und ihren literarischen Figuren) möglicherweise am Ende des Lebens (und Romans) „Galoschen des Glücks“ verleihen, für die sie zeitlebens so hart arbeitete, fernab von verordneter Ideologie und Doktrin: „Der Versuch, zu lieben. Der übrigens auch zu phantastischen Erfindungen führt: Zur Erfindung dessen, den man lieben kann“¹⁰⁷⁸. Erst am Ende des Leben gelingt es Reimann mit der besonderen Gestaltung des

1076 Siehe hierzu noch einmal Sartre (1992: 58): „... schaffen und schaffend sich schaffen und nichts anderes sein, als das, zu dem man sich geschaffen hat.“

1077 Vgl. hierzu den Roman „Malina“ von Ingeborg Bachmann (1991)

1078 Siehe Wolf (1974: 133).

Romans „Franziska Linkerhand“ dem Anspruch Ingeborg Bachmanns gerecht zu werden, und der schlechten Sprache des Alltags die Utopie der Sprache entgegenzusetzen.

Am Ende des Märchens von E.T.A. Hoffmann „Der goldene Topf“ sagt der Archivarius Lindhorst zu Anselmus: „Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen alten Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Welt offenbart?“¹⁰⁷⁹

1079 E.T. A. Hoffmann (1973: 106).

5. Literaturverzeichnis

5. 1. Verzeichnis der Siglen

- AA Reimann, Brigitte: Ankunft im Alltag. Berlin: Aufbau-Verlag. 1999.
- D1 Reimann, Brigitte: Die Denunziantin. Kapitel 1-2. 38 Seiten. Typoskript. BRS Nr. 506.
- FL Reimann, Brigitte: Franziska Linkerhand. Roman. Ungekürzte Neuauflage. Berlin: Aufbau-Verlag. 1998.
- FL74 Reimann, Brigitte: Franziska Linkerhand. Roman. Berlin: Verlag Neues Leben. 1974.
- G Reimann, Brigitte: Die Geschwister. Erzählung. Berlin: Verlag Neues Leben. 1969.
- G2 Reimann, Brigitte: Die Geschwister. In: Dies.: Die Frau am Pranger. Das Geständnis. Die Geschwister. Drei Erzählungen. Berlin: Verlag Neues Leben. 1969.
- GST Reimann, Brigitte: Das Geständnis. In: Dies.: Die Frau am Pranger. Das Geständnis. Die Geschwister. Drei Erzählungen. Berlin: Verlag Neues Leben. 1969.
- DFP Reimann, Brigitte: Die Frau am Pranger. In: Dies.: Die Frau am Pranger. Das Geständnis. Die Geschwister. Drei Erzählungen. Berlin: Verlag Neues Leben. 1969.
- KH Reimann, Brigitte: Kinder von Hellas. Erzählung. Berlin: Verlag Neues Leben. 1989.
- GLS Reimann, Brigitte: Das grüne Licht der Steppen. Tagebuch einer Sibirienreise. Berlin: Aufbau-Verlag. 2000.

5. 2. Veröffentlichte Literatur Brigitte Reimanns

Reimann, Brigitte; Pitschmann, Siegfried (1960): Ein Mann steht vor der Tür. Hörspiel. (die Reihe: 50). Berlin: Aufbau-Verlag.

Reimann, Brigitte (1969): Die Geschwister. Erzählung. Berlin: Verlag Neues Leben.

Reimann, Brigitte (1969): Die Geschwister. In: Dies.: Die Frau am Pranger. Das Geständnis. Die Geschwister. Drei Erzählungen. Berlin: Verlag Neues Leben. S. 189-331.

Reimann, Brigitte (1974): Franziska Linkerhand. Roman. Berlin: Verlag Neues Leben.

Reimann, Brigitte; Wolf, Christa (1993): Sei begrüßt und lebe. Eine Freundschaft in Briefen 1964-1973. Herausgegeben von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag.

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; Henselmann, Hermann (1994): Briefwechsel. Herausgegeben von Ingrid Kirschey-Feix. Berlin: Verlag Neues Leben.

Reimann, Brigitte (1995): Aber wir schaffen es, verlass Dich drauf!. Briefe an eine Freundin im Westen. Berlin: Elefantentpress.

Reimann, Brigitte (1997): Ich bedaure nichts Tagebücher 1955-1963. Herausgegeben von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag.

Reimann, Brigitte (1998): Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964-1970. Herausgegeben von Angela Drescher. Berlin: Aufbau-Verlag.

Reimann, Brigitte (1998): Franziska Linkerhand. Roman. Ungekürzte Neuausgabe. Bearbeitung und Nachbemerkung von Angela Drescher. Nachwort von Withold Bonner. Berlin: Aufbau-Verlag.

Reimann, Brigitte (2000): Das grüne Licht der Steppen. Tagebuch einer Sibirienreise. Mit einem Auszug aus dem privaten Tagebuch und Fotos von Thomas Billhardt. Berlin: Aufbau-Verlag.

Reimann, Brigitte; Weinhofen, Irmgard (2003): Grüß Amsterdam. Briefwechsel 1956-1973. Herausgegeben von Angela Drescher und Dorit Weiske. Berlin: Aufbau Taschenbuchverlag.

Reimann, Brigitte (2003): Das Mädchen auf der Lotosblüte. Zwei unvollendete Romane. Berlin: Aufbau-Verlag.

5. 3. Unveröffentlichte Literatur Brigitte Reimanns

Reimann, Brigitte (1952): Die Denunziantin. Kapitel 1-2. 38 Seiten. Typoskript. 1952. BRS 506.

5. 4. Zeitungsartikel und Interviews

Reimann, Brigitte (1962): Entdeckung einer schlichten Wahrheit. In: Neues Deutschland vom 8. 12. 1962. Beilage: Die gebildete Nation. Nr. 49.

Reimann, Brigitte (1962): Literaturpreis des FDGB 1962. Brigitte Reimann antwortet. In: Tribüne vom 28. 4.1962.

Reimann, Brigitte (1963): Entdeckungsreise in unsere Gegenwart. In: Neue Zeit von 13.7.1963. S. 3.

Reimann, Brigitte (1963): Artikel: Kann man in Hoyerswerda küssen? In: Lausitzer Rundschau vom 17. 8.1963.

Reimann, Brigitte (1963): Gedanken zur Volkswahl. In: Sozialistische Zukunft. S. 24.

Reimann, Brigitte (1963): Rede vor dem Präsidium der Nationalen Front der DDR am 4. 2. 1963. Typoskript. BRS 170.

5. 5. Monographien und Rezensionen zu Brigitte Reimann

Auer, Annemarie (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 (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 Generationserfahrung. 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. 31-34.

Bonner, Withold (1998): Von Töchtern, Müttern, Madonnen und der idealen Liebe. 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. 103-112.

Bonner, Withold (1998): Franziska Linkerhand: Vom Typoskript zur Druckfassung. In: Reimann, Brigitte: Franziska Linkerhand. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 606-632.

Bonner, Withold (1998): 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 zur Person und Werk. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 38-86.

Bonner, Withold (2001): Der Vogel mit dem bunten Gefieder. Redevielfalt als Maskerade in der Prosa Brigitte Reimanns. Dissertation. University of Tampere.

Bonner, Withold (2001): Der Diskurs der Hysterikerin. Narrative Struktur und Maskerade in Brigitte Reimanns Roman Franziska Linkerhand. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Lesarten. Franziska Linkerhand. Kultbuch einer Generation. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 103-119.

Brosig, Maria (2001): Ein neues Haus ist Luthers Apfelbaum. Vom Bäumeplanzen und Häuserbauen, Schifffahrt und Fliegen – Hoffnungsbilder im Wandel im Roman. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Lesarten. Franziska Linkerhand. Kultbuch einer Generation. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 43-55.

Brosig, Maria (2001): Immer schwebend zwischen Erinnerung, Erlebnis und Gespräch. Zu Form und Struktur des Romans Franziska Linkerhand. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Lesarten. Franziska Linkerhand. Kultbuch einer Generation. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S.78-102.

Brosig, Maria (2001): Wer bin ich? Ich bin. Wer? Auf der Suche nach Identität. Der Roman Franziska Linkerhand von Brigitte Reimann. Unveröffentlichte Magisterarbeit Humboldt-Universität Berlin, Berlin.

Dohms, Herbert (1957): Die Bewährungsprobe. In: Neue Deutsche Literatur. 5. Jg., H. 1. S. 143-147.

Ebert, Günther (1962): Konstruiertes Dreieck. In: Neues Deutschland. vom 20. 1. 1962. Beilage Nr. 3. Die gebildete Nation. S. 2.

Helwerth, Ulrike (2000): Kann man in Hoyerswerda küssen? Die Schriftstellerin Brigitte Reimann. 1933-1973. In: Becker, Franziska; Merkel, Ina u. a. (Hrsg.): Das Kollektiv bin ich. Utopie und Alltag in der DDR. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. S. 25-55.

Hilzinger, Sonja (1985): Als ganzer Mensch zu leben. Emanzipatorische Tendenzen in der neuen Frauenliteratur der DDR. Europäische Hochschulschriften Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 867. Frankfurt a. M., Bern, New York: Verlag Peter Lang.

Hirdina, Karin (1975): Leben in Neustadt. In: Sinn und Form. 27. Jg., H. 2. S. 434-439.

Höpcke, Franziska (1998): Brigitte Reimanns Reisetagebuch Das grüne Licht der Steppen. Entstehung des Werkes und Betrachtungen zum Menschenbild. In: Hampel, Heide (Hrsg.): Wer schrieb Franziska Linkerhand. Brigitte Reimann 1933-1973. Fragen zu Person und Werk. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 136-158.

Jones, Helen (1993): „Immer schwebend zwischen Erinnerung, Erlebnis und Gespräch.“ Continuity in the Work of Brigitte Reimann. Unveröffentlichte Dissertation. University of Wales, Swansea.

Jones, Helen (1998): „Der See schimmert 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.

Kaufmann, Hans (1976): Ein Vermächtnis, ein Debüt, Brigitte Reimann: Franziska Linkerhand, Gerti Tetzner: Karen W. In: Kaufmann, Eva; Kaufmann, Hans (Hrsg.): Erwartung und Angebot. Studien zum gegenwärtigen Stand von Literatur und Gesellschaft in der DDR. Berlin: Akademie-Verlag. S. 193-215.

Kaufmann, Eva (2001): Lesarten. Lesarten. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Lesarten. Franziska Linkerhand. Kultbuch einer Generation. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 56-65.

Krause, Barbara (1994): Gefesselte Rebellin Brigitte Reimann. Biographischer Roman. Berlin: Verlag Neues Leben.

Krenzlin, Leonore (1998): Wege: Bitterfelder Weg. Sozialistisches Bauen. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz zu Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 121-132.

Kulesa, Hannelore (1979): Untersuchungen zu Brigitte Reimanns Roman Franziska Linkerhand. Unveröffentlichte Dissertation. Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt a. M.

Langermann, 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.

Langermann, Martina (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 zu Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 159-165.

Lewin, Willi (1963): Um wessen Deutschland geht es ? In: Neues Deutschland vom 18. 5. 1963.

Marquardt, Marion: Autobiographie als Selbstdeutung. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz zu Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 70-78.

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 zu 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 Work of Brigitte Reimann. In: Knapp, Gerhard P; und Labrousse, Gerd (Hrsg.): 1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdam-Atlanta. GA: Rodopii. S. 259-279.

Mittman, Elizabeth (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 zu Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 113-120.

Opitz-Wiemers, Carola (1998): Die unerträgliche Leichtigkeit der Lust. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz zu Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 79-87.

Park, Chung-Hi (1999): Literatur von Frauen in der DDR der 60er Jahre. Untersuchungen zum Verhältnis literarisch-künstlerischer Produktion und gesellschaftlich-politischer Rahmenbedingungen in Texten von Irmtraud Morgner, Brigitte Reimann, Christa Wolf. Berlin: Logos Verlag.

Plavius, Heinz (1974): Häuser, Bücher, Städte für Menschen. In: Neue deutsche Literatur. 23. Jg., H. 1. S. 141-147.

Reimann, Lutz (1998): Interview. In: Hampel, Heide (Hrsg.) Federlese. Wer schrieb Franziska Linkerhand. Brigitte Reimann 1933-1973. Fragen zur Person und Werk. Neubrandenburg: Federchenverlag. S. 11-17.

Rechtien, Renate (1998): Dass ich anders geworden bin. Brigitte Reimanns Tagebücher im Kontext. In: Bircken, Margrid; Hampel, Heide (Hrsg.): Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz zu Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 59-69.

Sakowski, Helmut (1974): Brigitte Reimann. In: Neue deutsche Literatur. H.1. 1974. S. 97-105.

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 zu Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann. Neubrandenburg: Federchen Verlag. S. 166-173.

Thöns, Peter (1962): Brigitte Reimann: Ankunft im Alltag. In: Sonntag. vom 21.1.1962. S. 10.

Thörne, Dorothea von (2001): Brigitte Reimann – Einfach wirklich leben. Berlin: Aufbau-Verlag.

Töpelmann, Sigrid (1975): Brigitte Reimann: Franziska Linkerhand. In: Weimarer Beiträge. 21. Jg., H. 6. S. 144-151.

Zizek, 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

5. 6. Weitere verwendete Literatur

Abusch, Alexander (1950): Die Diskussion in der Sowjetliteratur und bei uns. In: Neues Deutschland vom 4. 7. 1950. S. 3.

Abusch, Alexander (1961): Um das sozialistische Menschenbild in unserer Literatur. In: Der Sonntag vom 26. 2. 1961.

Agde, Günther (1991): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin: Aufbau-Verlag.

Adorno, Theodor W. (1974): Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Noten zur Literatur. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.):Theodor W. Adorno – Gesammelte Schriften in 14 Bänden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Bd. 11. S. 6-49.

Adorno, Theodor W. (2000): Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Anderson, Edith (1975): Blitz aus heiterem Himmel. Anthologie. Rostock: Hinstorff Verlag.

Bachmann, Ingeborg (1991): Malina. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuchverlag

Bachmann, Ingeborg (1995): Probleme zeitgenössischer Dichtung. Frankfurter Vorlesungen. München, Zürich: Verlag Piper.

Bachtin, Michail (1971): Probleme der Poetik Dostojewskis. München: Karl Hanser Verlag.

Balzac, Honore`de (1979): Das Mädchen mit den goldenen Augen. In: Saint – Gall, Auguste Amedee` (Hrsg.): Liebesgeschichten. Zürich: Diogenes Verlag, S. 227-335.

Barck, Simone (1997): Bildung und Kultur in der DDR. In: Deutschland in den fünfziger Jahren. Informationen zur politischen Bildung. 3. Quartal. S. 49-55.

Barthes, Roland (1992): Mythen des Alltags. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.

Beauvoir, Simone de (1995): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Becher, Johannes R. (1950): Die gleiche Sprache. In: Aufbau. H. 8. S. 697-703.

Beck, Elke (1991): Identität der Person. Sozialphilosophische Studien zu Kierkegaard, Adorno und Habermas. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Best, Otto F. (1998): Die blaue Blume im englischen Garten. Romantik ein Missverständnis. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag.

Bloch, Ernst (1992): Etwas fehlt. Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht. Ernst Bloch im Gespräch mit Theodor W. Adorno und Horst Krüger. In: Kuhfeld, Klaus (Hrsg.): Utopische Landschaften. Zur Ausstellung im Schillerhaus in Ludwigshafen – Oggersheim 16. 7.-18. 10. 1992. Ludwigshafen. S. 11-29.

Bloch, Ernst (1998): Gesamtausgabe in 16 Bänden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Bohrer, Karl-Heinz (1982): Utopie Kunstwerk. In: Vosskamp, Wilhelm. (Hrsg.) Utopieforschung. 3 Bände. Stuttgart: S. 303-331.

Bovenschen, Silvia (1979): Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M.: Verlag Suhrkamp.

Braun, Christina von (1989): Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik.

Braun, Volker (1990): Tinka. In: Texte in zeitlicher Folge in vier Bänden. Halle – Leipzig: Mitteldeutscher Verlag. S. 133-208.

Brecht, Bertold (1981): Gesammelte Werke in fünf Bänden. Berlin: Aufbau Verlag.

Bruns, Margarete (1997): Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Burmeister, Brigitte (1975): Was kann die Literatur. In: Funktion der Literatur. Berlin: Akademieverlag. S. 265-273.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.

Claudius, Eduard (1953): Menschen an unserer Seite. Berlin: Volk und Welt.

Damm, Sigrid; Engler Jürgen (1975): Notate des Zwiespaltes und Allegorie der Vollendung. In: Weimarer Beiträge. Jg., 217. 1975. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. S. 37-69.

Dettmering, Peter (1979): Heinrich von Kleist – zur Psychodynamik in seiner Dichtung. Frankfurt a. M.: Fachbuchhandlung für Psychologie Verlagsabteilung.

Dolling, Irene (1991): *Between Hope and Helplessness. Women in the GDR after the Turning Point.* In: *Feminist Review.* 39. 1991. London: DuMont Buchverlag. S. 10.

Engels, Friedrich (1989): *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft.* In: *Karl Marx und Friedrich Engels. Ausgewählte Schriften in zwei Bänden.* Institut für Marxismus Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz-Verlag. Bd. 2. S. 98-146.

Engels, Friedrich (1989): *Der Ursprung der Familie, des Privateigentum und des Staates.* In: *Karl Marx und Friedrich Engels. Ausgewählte Schriften in zwei Bänden.* Institut für Marxismus Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz-Verlag. Bd. 2. S. 181-325.

Engler, Wolfgang (1999): *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land.* Berlin: Aufbau-Verlag.

Faber, Elmar; Wurm, Carsten (1992): *„... und leiser Jubel zöge ein.“ Autoren- und Verlegerbriefe. 1950-1955.* Berlin. Aufbau Taschenbuchverlag.

Felman, Soshana (2000): *Weiblichkeit wiederlesen.* In: *Kimmrich, Dorothee; Renner, Rolf Günther; Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart.* Stuttgart: Verlag Philipp Reclam. S. 401-415.

Foucault, Michel (1991): *Andere Räume.* In: *Wentz, Martin (Hrsg.): Stadt – Räume. Raum und Zeit in der metropolitanen Entwicklung.* Frankfurt a. M. : S. 65-72.

Freud, Sigmund (1997): *Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen.* Einführende Darstellungen. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Frisch, Max (1975): *Mein Name sei Gantenbein.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Verlag.

Frisch, Max (1998): *Tagebücher 1946-1949.* In: *Gesammelte Werke in 7 Bänden.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Verlag. Bd. 2. S. 347-756.

Genüg, Hiltrud (1978): *Gibt es eine weibliche Ästhetik?* In: *Greifswalder Germanistische Forschungen.* H. 3. 1981. S. 101-112.

Gladkow, Fjodor Wassiljewitsch (1949): *Zement.* Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt.

Grunenberg, Antonia (1983): *Träumen und Fliegen. Neue Identitätsbilder in der Frauenliteratur der DDR.* In: *Klussmann, Paul u. a. (Hrsg.). Probleme deutscher Identität. Jahrbuch zur Literatur in der DDR.* 1983. III. Bonn: S. 157-184.

Grunenberg, Antonia (1993): *Antifaschismus ein deutscher Mythos.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.

Haas, Erika (1980): *Der männliche Blick der Anna Seghers.* In: *Notizbuch. 2. Verrückte Rede. Gibt es eine weibliche Ästhetik?* Berlin: Medusa Verlag. S. 134-148.

Habermas, Jürgen (1973): *Ein marxistischer Schelling.* In: *Habermas, Jürgen (Hrsg.) Über Ernst Bloch.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S.

Hardenberg, Friedrich von (1969): Novalis Werke. Herausgegeben und kommentiert von Gerhardt Schulz. München: Verlag C. H. Beck.

Hardenberg, Friedrich von (1977): Schriften. 5 Bände. Herausgegeben von Richard Samuel. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.

Hardenberg, Friedrich von (1985): Novalis. Werke in einem Band. Berlin: Aufbau-Verlag.

Hardenberg, Friedrich von (1986): Heinrich von Ofterdingen. Berlin: Buchverlag Der Morgen.

Hauser, Kornelia (1994): Patriarchat als Sozialismus. Soziologische Studien zur Literatur aus der DDR. Argument-Sonderband. Neue Folge. Hamburg: Argument Verlag.

Heinisch, Klaus (1989): Der utopische Staat. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Verlag.

Heukenkamp, Ursula (1995): Region und Provinz: In: Spiel. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Verlag Peter Lang. S. 137-158.

Hoffmann, E.T.A. (1973) Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

Hoffmann, E.T.A. (1977): Nachtstücke. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

Homer (2000): Odyssee. Übersetzung von Roland Hampe. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag.

Huxley, Aldous (1978): Schöne Neue Welt. Berlin (Ost): Aufbau-Verlag.

Irrlitz, Gert (1990): Ankunft der Utopie. In: Sinn und Form. 42. Jg., H. 5. S. 930-955.

Jäger, Manfred (1994): Kultur und Politik in der DDR. 1945-1990. Köln: Edition Deutschland Archiv.

Johnson, Uwe (1980): Begleitumstände. Frankfurt a. Main:

Johnson, Uwe (1992): Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953. Leipzig: Edition Suhrkamp.

Kaufmann, Hans (1974): Gespräch mit Christa Wolf. In: Weimarer Beiträge. Jg., 20. H. 6. S. 108.

Kirsch, Sarah (1973) Die Pantherfrau. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

Kleist, Heinrich von (1996): Die Verlobung in St. Domingo. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag.

Knuf, Joachim (1988): Unsere Welt der Farben – Symbole zwischen Natur und Kultur. Köln:

Lacan, Jacques (1975): Schriften I. Olten und Freiburg: Walter-Verlag.

Lacan, Jacques (2000): Das Spiegelstadium als Bildner Der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Kimmrich, Dorothee; Renner, Rolf Günther; Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam. S. 177-188.

Lasch, Christopher (1986): Das Zeitalter des Narzissmus. München: Verlag Steinhausen.

Lukacs, Georg (1934): Größe und Verfall des Expressionismus. In: Internationale Literatur. Moskau. 1934. S. 153-173.

Lukacs, Georg (1955): Kunst und objektive Wahrheit. In: Probleme des Realismus. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage der Essays über Realismus. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 5-46.

Lukacs, Georg (1967): Faust und Faustus. München: Rowohlt.

Lukacs, Georg (1994): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Lyotard, Jean-Francois (1985): Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. In: Engelmann, Peter (Hrsg.) Paris: Edition Passagen.

Man, Paul de (2000): Widerstand gegen die Theorie. In: Kimmrich, Dorothee; Renner, Rolf Günther; Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam. S. 314-326.

Mannheim, Karl (1968): Utopie und Ideologie (von 1930). Frankfurt a. M.: Schulte-Bulmke.

Maren-Grisebach, Manon (1992): Methoden der Literaturwissenschaft. Tübingen: A. Francke Verlag.

Maron, Monika (1981): Flugasche. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.

Martens, Lorna (2001): The promised land. Feminist Writing in the German Democratic Republic. New York: State University of New York.

Marx, Karl (1989): Thesen über Feuerbach. In: Karl Marx und Friedrich Engels. Ausgewählte Schriften in zwei Bänden. Institut für Marxismus Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz-Verlag. Bd. 1. S. 11-13.

Marx, Karl (1989): Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Karl Marx und Friedrich Engels. Ausgewählte Schriften in zwei Bänden. Institut für Marxismus Leninismus beim ZK der SED. Berlin : Dietz-Verlag. Bd. 1. S. 267-356.

Marx, Karl; Engels, Friedrich (1988): Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft. Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz-Verlag. S. 401-455.

Marx, Karl; Engels, Friedrich (1988): Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz-Verlag. S. 15-175.

Matt, Peter von (1989): Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München, Wien:

Menke, Bettine (1992): Verstellt der Ort der Frau. In: Vinken, Barbara (Hrsg.): Dekonstruktiver Feminismus. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp. S. 436-481.

Merkel, Ina (1994): Leitbilder und Lebensweisen von Frauen in der DDR. In: Kaelble, Hartmut; Kocka, Jürgen; Zwahr, Hartmut (Hrsg.): Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 359-382.

Merkel, Ina; Becker, Franziska (2000): Das Ende der Utopie. In: Becker, Franziska; Merkel, Ina u. a. (Hrsg.): Das Kollektiv bin ich. Köln, Weimar, Wien: Böhlau-Verlag. S. 6-13.

Mitscherlich, Alexander ; Mitscherlich, Margarete (1982): Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München.

Morgner, Irmtraud (1976): Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand Verlag.

Morgner, Irmtraud (1998): Das heroische Testament. Herausgegeben von Rudolf Bussmann aus nachgelassenen Papieren. München: Luchterhand Literaturverlag.

Morgner, Irmtraud (1992): Rumba auf einen Herbst. Hamburg Zürich.: Luchterhand.

Mühlberg, Dietrich (2000): Alltag und Utopie. In: Becker, Franziska u. Merkel, Ina.(Hrsg.): Das Kollektiv bin ich. Köln, Weimar, Wien: Böhlau-Verlag. S. 14-25.

Musil, Robert (1978): Der Mann ohne Eigenschaften. In: Frise, Adolf (Hrsg.): Robert Musil. Gesammelte Werke. Reinbek bei Hamburg:

Nagelschmidt, Ilse (1997): Frauenliteratur im Spannungsfeld zwischen Aufbegehren und Aufbruch. In: Henn, Marianne; Hufeisen, Britta (Hrsg.): Frauen: MitSprechen MitSchreiben. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 349. Stuttgart: S. 375-397.

Ovid (1997): Metamorphosen. Übersetzt von Erich Rösch. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Peez, Erik (1990): Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris: Verlag Peter Lang.

Perec, Georg (1996): Im Netz gekreuzter Linien. Aus dem Französischen von Eugen Helmle. Bremen:

Pizan, Christine de (1996): Stadt der Frauen. In: Zimmermann, Margarete (Hrsg.): Wege in die Stadt der Frauen. Zürich: Leib u. Seele

Platon (1976): Das Gastmahl oder über die Liebe. Aus dem Griechischen übertragen von Renate Johne. Leipzig: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung.

Pracht, Erwin (1974): Abbild und Methode. Exkurs über den sozialistischen Realismus. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.

Riedel, Ingrid (1999): Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart: Kreuz Verlag.

Riedel; Volker (2000): Antikenrezeption in der deutschen Literatur. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Röhner, Eberhard (1967): Arbeiter in der Gegenwartsliteratur. Berlin: Aufbau-Verlag.

Rothmann, Kurt(1990): Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam jun.

Sartre, Jean-Paul (1992): Der Existentialismus ist ein Humanismus (1944).In: König, Traugott (Hrsg.): Sartre Lesebuch. Den Menschen erfinden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 55-62.

Sartre, Jean-Paul (1992): Das Sein und das Nichts. (1943).In: König, Traugott (Hrsg.): Sartre Lesebuch. Den Menschen erfinden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 41-49.

Schärer, Rudolf (1990): Narzissmus und Utopismus. Eine Literaturpsychologische Untersuchung zu Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften. München: Wilhelm Fink Verlag

Sciurie, Helga (1987): Die Frau in der Kunst der DDR – ein Forschungsgegenstand. In: Barta, Ilsebill u. a. (Hrsg.): Frauen – Bilder – Männer – Mythen. Berlin: Dietrich Reiner Verlag. S. 279-281.

Schlegel, Friedrich (1988): Gespräch über Poesie. In: Friedrich Schlegel. Werke in zwei Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. Bd. 2. S. 131-196.

Schlegel, Friedrich (1988): Rede über die Mythologie. In: Friedrich Schlegel. Werke in zwei Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. Bd. 2. S. 159-171.

Schlink, Bernhard (2000): Heimat als Utopie. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.

Schmidbauer, Wolfgang (1980): Alles oder nichts. Über die Destruktion von Idealen. Reinbek bei Hamburg:

Scholz, Hannelore (1992): Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Zur ästhetischen Reflexion und poetischer Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller. Weinheim: Deutscher Studien Verlag

Schuhmann, Klaus (1975): Aspekte des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft in der Gegenwartsliteratur. In: Weimarer Beiträge. Jg., 1975. S. 5-36.

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.

Schwab, Gustav (1974): Das Goldene Vlies. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag

Seeber, Hans-Ullrich (1986): Zur Geschichte des Utopiebegriffes. In: Berghahn, Klaus, Seeber, Hans-Ullrich (Hrsg.): Literarische Utopien. Königstein:

Seghers, Anna (1970/1971)): Glück und Gerechtigkeit sind kein Traum mehr. In: Bock, Sigrid (Hrsg.): Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Berlin: Akademie-Verlag. 3 Bände. Bd. 3. S. 28 – 29.

Seghers, Anna (1970/1971)): Briefwechsel mit Georg Lukacs. In: Bock, Sigrid (Hrsg.): Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Berlin: Akademie-Verlag. 3 Bände. Bd. 1. S. 173-185.

Seghers, Anna (1972): Geschichten aus Mexiko. Berlin Aufbau-Verlag.

Seghers, Anna (1977): Hochzeit auf Haiti. In: Anna Seghers. Gesammelte Werke. Bd. 11. Berlin: Aufbauverlag. S. 223-278.

Shdanow, Andrej A. (1969): Rede auf dem I. Unionskongress der Schriftsteller. In: Raddatz, Fritz. J. (Hrsg.): Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden. Band 1. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. S. 347-353.

Sophokles (2001): Antigone. Nach einer Übersetzung von Wilhelm Kuchenmüller. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag.

Swirderski, Gabi (1983): Der Planet braucht Hexen. Interview mit Irmtraud Morgner. In : Rote Blätter. 4. 1983. S. 65-67.

Tetzner, Gerti (1974): Karen W. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.

Theweleit, Klaus (1995): Männerphantasien. Band 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Uerlings, Herbert (2000): Novalis und die Moderne. In: Uerlings, Herbert (Hrsg.): Blütenstaub. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. 1-41.

Ulbricht, Walter (1964): Über die Entwicklung einer volksverbundenen Nationalkultur. In: Rede auf der zweiten Bitterfelder Konferenz. Berlin: Dietz Verlag.

Weigel, Sigrid (1988): Traum – Stadt – Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. In: Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Die Unwirklichkeit der Städte. Hamburg: S. 174.

Weigel, Sigrid (1994): Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Dülmen, Hiddingsel: Tende Verlag.

Wiesener, Albrecht (2000): Neue Menschen in der DDR-Industrieprovinz. Arbeitsbeziehungen und Arbeiterkultur in Leuna 1955-65. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Freie Universität Berlin, Berlin.

Wolf, Christa (1973): Nachdenken über Christa T. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag.

Wolf, Christa (1978): Die Berührung. Ein Vorwort. In: Neue deutsche Literatur. Jg., 1978. H.2. S. 53-62.

Wolf, Christa (1974): Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

Wolf, Christa (1979): Kein Ort. Nirgends. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag.

Wolf, Christa (1980): Lesen und Schreiben. In: Neue Sammlung. Darmstadt und Neuwied:

Wolf, Christa (1982): Lesen und Schreiben. Fortgesetzter Versuch. Aufsätze. Gespräche. Essays. Leipzig: Verlag Phillip Reclam.

Wolf, Christa (1994): Auf dem Weg nach Tabu. Texte 1990-1994. Köln: Verlag Kiepenheuer und Witsch.

Wolf, Christa (2002): Leibhaftig. München: Luchterhand Verlag.

Wuthenow, Ralph-Rainer (1990): Europäische Tagebücher. Eigenart. Formen. Entwicklung. Darmstadt:

Zorn, Fritz (1977): Mars. „Ich bin jung und reich und gebildet; und ich bin unglücklich, neurotisch und allein ...“ München: Kindler Verlag.

5. 7. Nachschlagewerke und Wörterbücher

Christliche Ikonographie in Stichworten (1973): Sachs, Hannelore (Hrsg). Leipzig: Koehler und Amelang.

Die Heilige Schrift nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers (1961): Berlin: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft Berlin.

Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (1952): 3 Bände. Berlin: Dietz Verlag.

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1989): Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.): 3 Bände. Berlin: Akademieverlag.

Marxistisch-leninistisches Wörterbuch der Philosophie (1972): Klaus, Georg; Biler, Manfred (Hrsg.): Hamburg.

Meyers Neues Lexikon in acht Bänden (1964): Herausgegeben von der Lexikonredaktion des Bibliographischen Institutes Leipzig: Leipzig:

Protokoll der Verhandlungen des VI. Parteitages der SED (1963): 4 Bände. Berlin: Dietz Verlag.

Protokoll der Verhandlungen des VIII. Parteitages der SED (1971): 2 Bände. Berlin: Dietz Verlag.

Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik (1949). Berlin: Karl-Heymann-Verlag

5. 8. Abkürzungsverzeichnis

BRD	Bundesrepublik Deutschland
DDR	Deutsche Demokratische Republik
FDJ	Freie Deutsche Jugend
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschland
SSD	Staatssicherheitsdienst (der DDR)
WBK	Wohnungsbaukombinat

Mein besonderer Dank gilt:

Frau Prof. Dr. Elke Liebs für ihre Betreuung während der gesamten Arbeit und für die unterstützenden und ermutigenden Gespräche

Frau Dr. Brigitte Grell für die freundliche Hilfeleistung bei der Endabfassung der Arbeit

Lebenslauf:

Am 10. September 1948 wurde ich als zweite Tochter des evangelischen Pfarrers Rolf Stubbe und seiner Ehefrau Christa-Marie geboren. Meine Schulzeit begann 1955 an der Bruno-Bürgel-Schule in Rathenow und endete 1967 mit dem Abitur an der Einstein Oberschule in Angermünde. Von 1967 bis 1972 studierte ich an der Humboldt-Universität in Berlin Chemie. 1970 heiratete ich den Diplomingenieur Knut Wiesener. Als Diplomchemikerin verließ ich 1972 die Universität. Zur gleichen Zeit wurde meine erste Tochter Annegret geboren. Von 1973 bis 1990 arbeitete ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Getreideverarbeitung in Rehbrücke (bei Potsdam). Zunächst in der Forschung. Nach der Geburt meiner weiteren Kinder (Albrecht, Simon, Hanna-Lisette, Constantin und Cornelius) wechselte ich in die Abteilung Dokumentation und Information. Hier betreute ich die Herausgabe einer wissenschaftlichen Zeitschrift. Von 1990 bis 1992 arbeitete ich als Pharmareferentin bei dem amerikanischen Pharmaunternehmen MSD. Im März 1992 verunglückte mein Mann tödlich. Im Wintersemester 1992/93 begann ich ein Magisterstudium Germanistik/Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin, das ich 1998 mit dem Magister Artium beendete. Seit dieser Zeit arbeite ich als freie Journalistin bei der Tageszeitung Potsdamer Neueste Nachrichten und leite Projekte mit Autoren unterschiedlicher Sprachheimat (UNESCO-Projekt 2001 – Vom Fremdsein und Anderswo) bei der GEDOK (Gesellschaft für deutsche und österreichische Künstlerinnen). Seit dem Wintersemester 1999/2000 bin ich Promotionsstudentin an der Universität Potsdam. 2002 wurde ich zur Bundesfachbeirätin für Literatur der GEDOK gewählt. Zur Zeit werde ich als Jurymitglied der GEDOK die Preisvorschläge für den Ida-Dehmel-Preis (Literatur) 2004 aus.

