

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

**Die Erzählerrollen in Christa Wolfs
,Kindheitsmuster‘**

Vypracovala: Veronika Flíčková

Vedoucí: Prof. PhDr. Jiří Stromšík, Csc.

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a použila přitom pouze uvedenou literaturu.


Veronika Flíčková

Inhalt:

1. EINLEITUNG	5
2. ZUM BEGRIFF DES AUTORS/ERZÄHLERS IN DER NARRATOLOGIE	7
2.1. Geschichte der Wahrnehmung des Autors bis zum Ausgang des 19. Jahrhundert	8
2.2. 20. Jahrhundert	10
2.2.1. Russischer Formalismus	10
2.2.2. Anfänge des Strukturalismus - Mukařovský	11
2.2.3. Gadamer und Ingarden	13
2.2.4. New Criticism	14
2.2.5. Deutsche Dichtungswissenschaft	15
2.2.6. „The Implied Author“	16
2.2.7. Objektive Interpretation	19
2.2.8. Der Tod des Autors	22
2.2.9. Was ist ein Autor?	25
2.2.10. Umberto Eco	27
2.2.11. Feministisch gesehen	29
2.3. Schlussbetrachtungen zu der Problematik des Autors/Erzählers	30
3. CHRISTA WOLF: LEBENSLAUF	32
3.1. Christa Ihlenfeld	32
3.2. Mustersozialistin	34
3.3. IM Margarete	35
3.4. Geburt der Schriftstellerin	37
3.5. Abkehr von der offiziellen Ideologie	38
3.6. Musterbegräbnis	40
3.7. Feministisch und antitechnisch	42
3.8. Vor der Wende	43
3.9. Die Wendezeit	45
3.10. Deutsch - Deutscher Literaturstreit	47
3.11. Verworfen und geehrt	48
4. KINDHEITSMUSTER	51
4.1. Zusammenfassung der Handlung	52
4.2. Narrative Struktur	55

4.2.1. Grundlegende narrative Kategorien	55
4.2.2. Paratexte	56
4.2.3. Erzählerrollen in <i>Kindheitsmuster</i>	59
4.3. Bemerkungen zur Gattung	65
4.4. Besondere Stilmittel	66
4.4.1. Photoalbum oder Drehbuch?	67
4.4.2. Dokumentation	68
4.4.3. Denkprozess	72
4.5. Der Schreibprozess wird thematisiert	74
5. ZUSAMMENFASSUNG	78
6. RESUMÉ	81
7. LITERATURVERZEICHNIS	85

Motto: „*Anscheinend erwartet der Schreibende, dass seiner Hand, schreibend, eine Kurve gelingt, die intensiver, leuchtender, dem wahren wirklichen Leben näher ist als die Mancherlei Abweichungen ausgesetzte Lebenskurve.*“

Christa Wolf (Lesen und Schreiben, S. 200)

1. Einleitung

Christa Wolf ist ein interessantes Phänomen der deutschen Literatur. Sie war es, um die der sog. deutsch-deutsche Literaturstreit entbrannte, sie wurde die Staatsdichterin der DDR genannt, ihr Verhalten vor und nach der Wende in Frage gestellt, von manchen wurde sie dann verworfen, von anderen gepriesen. Sie hat ein besonderes Talent, auch heikle Themen so zu erfassen, dass der Leser oft zu einer Selbstreflexion gezwungen wird. Ihre Bücher erschienen und erscheinen immer noch in Riesenaufgaben und für ihre literarischen Werke wurde sie mit einer Reihe von Preisen geehrt.

Beschäftigt man sich mit den Werken Christa Wolfs, fallen einem drei Sachen besonders auf: (i) die Autorin spielt mit der Sprache und thematisiert sie auch häufig, (ii) die Geschichten sind selten völlig erfunden - entweder werden bekannte Themen aufgegriffen¹ oder die Autorin greift nach bekannten Ereignissen, bzw. nach etwas was sie selbst erlebt hat - und deswegen (iii) tragen ihre Werke oft eine autobiographische Spur. Der Anteil der Persönlichkeit der Autorin an ihren Werken und besonders an *Kindheitsmuster*, worin sie auch den eigentlichen Schreibakt spiegeln lässt, ist groß. Nun stellt man sich die Frage, ob und wie es mit der modernen Tendenz, den Autor von seinem Werk zu trennen, zusammenpasst?

Im Zentrum dieser Diplomarbeit steht also die Untersuchung der Erzählstrategie in Christa Wolfs autobiographischem Roman *Kindheitsmuster*. Einen theoretischen Schwerpunkt bilden die Untersuchung des Autoren- bzw. Erzählerbegriffs in der modernen Literaturwissenschaft und die Frage der Wichtigkeit des Autors für sein Werk bzw. für die Literatur- und Kulturgeschichte allgemein.

Die Arbeit umfasst drei Hauptkapitel. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Entwicklung des Autorenbegriffs in der modernen Narratologie, es handelt sich um einen Versuch, die Diskussion zu diesem Thema möglichst übersichtlich in ihren Schwerpunkten und Problemen darzustellen, es kommen formalistische, strukturalistische, dekonstruktivistische sowie feministische und postmoderne Ansätze vor. Einschließend wird Christa Wolfs Lebenslauf in seinen für ihr literarisches Schaffen wichtigen Phasen geschildert, es wird ihre Stasi-Affäre erzählt, ihre Abwendung von der Staatsdoktrin, ihre Aktivität während der Wende, sowie der deutsch-deutsche Literaturstreit.

¹ z. B. *Till Eulenspiegel*, *Kassandra*, *Medea*. *Stimmen*

Im dritten Teil erfolgt ein Interpretationsversuch, bei dem das erzählstrategische Geflecht des Werkes *Kindheitsmuster* aufgelöst werden soll. Die Analyse fängt bei den grundlegenden narrativen Kategorien an, beschäftigt sich mit der Rolle der Paratexte, die in der Literaturwissenschaft ein relativ neu behandeltes Phänomen darstellen, sich jedoch als wichtig für das Gesamtbild erweisen, das das jeweilige Werk erzielen soll. Die eigentlichen Erzählerrollen werden schematisch abhängig von den Perspektiven, mit denen sie zusammenhängen, beschrieben. Schließlich werden die stilistischen Mittel behandelt, die für das Werk typisch sind und die es auch berühmt gemacht haben, allein schon dadurch, dass sie Gegenstand der Kritik geworden sind (man denke an Reich-Ranickis Zettelkasten - vgl. unten); diese Mittel ermöglichen es dem Leser, an dem Erinnerungs- und Schreibprozess vermittelt teilzunehmen.

Diese Arbeit stellt implizit mehr Fragen, als sie (zumindest anhand der in Prag zur Verfügung stehenden Sekundärliteratur) beantworten kann. Je weniger Sekundärliteratur ich jedoch gefunden habe, desto mehr versuchte ich, mit dem eigentlichen Primärwerk zu arbeiten und es sprechen zu machen, obwohl in einem anderen Sinne, als es die im theoretischen Teil dieser Arbeit besprochenen Aufsätze voraussetzen.

Mein besonderer Dank gehört Herrn Professor PhDr. Jiří Stromšík für seine wertvollen Konsultationen und Ratschläge, ohne die ich in dem literaturtheoretischen Wald verloren gegangen wäre. Ich möchte mich auch bei Christina Kotrba für das Korrekturlesen bedanken.

2. Zum Begriff des Autors/Erzählers in der Narratologie

Als ich vor einigen Jahren eine Ausstellung moderner Kunst zum Thema Tanz im Haus der Kunst in München besucht habe, gab es unter den Exponaten auch Werke von Vasilij Kandinsky. Ich fand seine Gemälde interessant und schön, obwohl ich wohl nicht sagen kann, dass ich sie verstanden hätte. Dann gab es dort eine Skizze ebenfalls von diesem Künstler, eine Zeichnung „*Nach Oben strebende Gerade auf einfache Gebogene gestürzt*“ genannt: Zwei Striche, der eine gebrochen, der andere gebogen, man könnte es als eine Höchstvereinfachung einer tanzenden Figur verstehen, es ähnelte vielmehr einer Kinderzeichnung - ob diese in dem Ausstellungsraum hängen würde, wenn ihr Urheber nicht Kandinsky gewesen wäre? Die Antwort ist einfach - und positiv, sie unterstreicht die Wichtigkeit des Autors für sein Werk. In der Literatur scheint dies jedoch bestritten zu sein, Roland Barthes hat in den fünfziger Jahren den Tod des Autors ausgerufen und dieser Gedanke scheint bis heute in der Literaturwissenschaft akzeptiert zu werden. Doch stimmt es auch in der Praxis? Kann man nur von einzelnen Werken sprechen und den Autor auslassen?

Die Wahrnehmung des Autors bzw. Autorenbegriffs hat sich im Laufe der Kunstgeschichte vielfach geändert - und auch wenn man sich nur auf den Bereich der Literatur begrenzt, begegnet man einer großen Menge verschiedenster Auffassungen. Nicht nur abhängig von den geschichtlichen Epochen gibt es Autoren, die im Hintergrund bleiben und oft nur unter einem Pseudonym bekannt sind, daneben stehen solche, deren Lebenslauf genau so gut wie ihre Werke bekannt ist, selbst wenn sie keine Autobiographie verfasst haben.

Man bedenke zugleich, dass es bis zum 18. Jahrhundert keine Urheberrechte im heutigen Sinne gab, d.h. auch wenn sie für ihr Werk bezahlt wurden, hatten die Autoren in der Regel nichts aus einer Wiederausgabe ihrer Werke. Erst mit der Entstehung des „Copyright“ in dem 18. Jahrhundert hat sich die Stellung der Autoren erheblich verbessert. Heute erleben wir dann Experimente, bei denen - überwiegend mittels Internet (oft im Rahmen der sog. Web- bzw. Funzins) - Texte entstehen, die von einer Mehrzahl von Autoren verfasst werden, ihre literarische Qualität ist jedoch meistens zweifelhaft²; bei

² Es gibt jedoch auch ernst zu nehmende Projekte, z. B. das des *Globalen Romans (The Global Novel)* - bei diesem Projekt soll ein Roman entstehen, von dem ausgewählte Autoren aus der ganzen Welt (für Deutschland ist das Ingo Schulze, für Tschechien Pavel Kohout) jeweils zwei Kapitel verfassen. Man könnte bei der Analyse eines solchen Buches Interessantes im Bereich der Autorforschung erfahren, doch das Werk ist noch nicht erschienen.

solchen Texten sind die Urheberrechte nur schwierig zu lösen, dafür kann man eine Vielfalt von Schreibstilen in einem einzigen Text beobachten, ein erster Beweis dafür, dass der Autor doch von Bedeutung für das Werk sein muss. Noch interessanter wird es, wenn wir bei solchen Texten nach dem Erzähler fragen.

Christa Wolf greift in *Kindheitsmuster* in die Handlung hinein, indem sie sich als schreibende Autorin schildert, die versucht, ihr eigenes Ich aus der Zeit der Kindheit zu rekonstruieren, sie beschreibt die Schwierigkeiten, die sich bei diesem Prozess ergeben und wie das ganze aufs Papier kommt und endlich in der schriftlichen Form festgehalten wird. Doch hat der Autor bzw. die Autorin überhaupt ein Recht, in sein Buch in diesem Sinne einzugreifen? Inwieweit ist der Autor eigentlich für das literarische Werk wichtig? Manche theoretische Texte des 20. Jahrhunderts haben ihn, wie erwähnt, (metaphorisch) zum Tode verurteilt, doch er scheint trotzdem zu leben, neben den eigentlichen literarischen Werken zeigt es die Interpretationspraxis, die den Autor meistens nicht aus dem Spiel lässt. (vgl. Jannidis 1999, S. 3 f)

Im Folgenden versuche ich, die wichtigsten Strömungen und Ansichten zu erwähnen bzw. zu erläutern, die sich mit der Beziehung des Autors zum Text beschäftigt haben. Ich habe mich für eine vorwiegend chronologische Auflistung entschieden, obwohl man die Auffassungen auch danach aufteilen könnte, ob im Zentrum des Interesses der Autor/Erzähler, der Text oder der Leser steht.

2.1. Geschichte der Wahrnehmung des Autors bis zum Ausgang des 19. Jahrhundert

Gehen wir zu den Wurzeln der heute bekannten Literaturtradition, gelangen wir an viele anonyme Werke, deren Anonymität nicht durch die große dazwischenliegende Zeitkluft bedingt ist. Es handelt sich dabei meistens um zumindest teilweise religiöse Texte, man denke z. B. an die indischen Weden oder gar an die Bibel.

In der Antike wurde der Autor größtenteils nur als ein Medium wahrgenommen, für die Produktion der Ideen, aufgrund deren der Autor seinen Text schuf, sollen die Götter gesorgt haben, der Autor war nur ihr Bote (hermeneús³); eine wichtige Vermittlerrolle spielten die Musen.

³ Der Terminus geht auf die griechische Wortfamilie „hermeneúein“ zurück, deren Bedeutung als „ausdrücken, aussagen, auslegen, interpretieren“ umschrieben werden kann, dieser Wortfamilie verdankt auch die Hermeneutik ihren Namen.

Bereits in der Antike erforschte man jedoch den Zusammenhang zwischen dem Autor und seinem Werk, die Schüler des Aristoteles entwickelten sogar eine neue Gattung - die Biographik. Ihr Interesse galt dem Zusammenhang zwischen dem Charakter des Autors und dem Werk. Im 13-14. Jahrhundert wurde diese Tradition wieder belebt, ihre Blütezeit kam allerdings erst mit der Aufklärung. Im 16. Jahrhundert hat Giorgio Vasari die Wichtigkeit des Personalstils eines Autors festgestellt, der sich entwickelt und reift, und von anderen Autoren abgegrenzt werden kann.

Johann Gottfried Herder erklärte 1778: "Das Leben eines Autors ist der beste Commentar seiner Schriften" (zitiert nach Jannidis 1999, S. 4). Die Persönlichkeit des Autors, die auf seine Intentionen schließen lässt, wurde auch für die Auslegung bzw. die Interpretation der Werke wichtig - F. D. Schleiermacher hat dies in seine Hermeneutik (1819) einbezogen, indem er den Sinn der Auslegung eines Werkes in der Rückkehr zum individuellen Leben des Autors und seinem Erlebnis sieht, was zur Rekonstruktion der Autorenwelt führt (vgl. Bilek, S. 29).

Wilhelm Dilthey befasste sich mit dem „Erlebnis“ des Autors, das dessen spezifisches Verhältnis zur Wirklichkeit prägt und sich im Werk spiegelt. Die an Friedrich Schleiermacher anknüpfende hermeneutische Tradition drehte sich um den Begriff der Autorenintention, das heißt um die (bewusste oder unbewusste) Absicht des Autors - erst nach deren Rekonstruktion könne man das Werk richtig verstehen. (vgl. Jannidis 2000, S. 11f)

Auch Hippolyte Taine hat in seiner *Histoire de la littérature anglaise* (1863-1867) ein positivistisches Paradigma der Ursache und der Folge entwickelt, das sich mit den gesellschaftlichen, kulturellen, literarischen sowie privaten Einflüssen auf den Autor beschäftigt, deren direktes Abbild das Werk ist. Ähnlich ist die Auffassung Sigmund Freuds, der die dichterische Schöpfung einem Tagtraum angleicht, der Fortsetzung und Ersatz der Kinderspiele ist, und treu seiner Psychoanalyse in den einzelnen Elementen des Werks die innerlichsten Vorstellungen und Elemente dieses Tagtraumes sucht; das Werk ist in dem Sinne weniger mit dem „Ich“ als mit dem „Es“ des Autors verbunden.

(vgl. Arnold/Detering, S. 102) Wo bei der Hermeneutik das semantische Feld der Auslegung und Interpretation wichtig ist, interessiert uns bei der Erforschung des Autorenbegriffs eher das Feld des Ausdrückens und Aussagens.

2.2. 20. Jahrhundert

Etwa seit dem Anfang des 20. Jahrhundert sind, verglichen zu früher, der Text und der Leser sehr stark in den Vordergrund geraten, was Veränderungen in der Wahrnehmung des Autorenbegriffs mit sich brachte; die Spanne der Auffassungen ist jedoch breit, und die einzelnen Theorien unterscheiden sich voneinander nicht nur in ihren Aussagen, sondern auch in ihrer Struktur - als Folge dessen kann man die einzelnen Theorien nicht vollwertig untereinander vergleichen.

2.2.1. Russischer Formalismus

Die russischen Formalisten haben sich zum Beispiel intensiv mit der Frage der Literarizität beschäftigt. Dabei haben sie versucht, die außerliterarischen Bezüge (z. B. die Biographie des Autors oder die sozioökonomischen Bedingungen usw.) auszublenden. In diesem Sinne schrieb Jurij Tynjanov den Essay *Das literarische Faktum*, in dem er ein einheitliches literarisches System entwickelt, dessen Bestandteil allerdings auch der „literarisierte Alltag“ und das damit zusammenhängende „literarische Leben“ ist, das eine „literarische Persönlichkeit“ führt, die zu einem „nichtverbalen literarischen Faktum“ wird (vgl. Bílek, S. 36).

Ein anderer Vertreter des russischen Formalismus, Boris Tomaševskij, verfasste 1923 den Aufsatz *Literatur und Biographie*, in dem er sich mit der Beziehung des Werkes und des Autors beschäftigt. Er stellt sich die Frage, ob man die Biographie des Autors zum Verständnis seines Werkes braucht oder nicht. Er kommt zu dem Schluss, dass diese Frage nicht eindeutig beantwortet werden kann. Zum einen gibt es ja von manchen Autoren keine Biographien, weil sie im Hintergrund geblieben sind und ihre Biographie gar nicht öffentlich bekannt wurde, zum anderen gibt es Autoren, die eine gewünschte Biographie erfunden und öffentlich bekannt gemacht haben, weil sie sich davon mehr Interesse seitens der Öffentlichkeit versprochen. Tomaševskij nennt solche Biographien „ideale biographischen Legenden“, die allein ein literarisches Faktum darstellen.

Für den Literaturhistoriker ist deshalb nur sie [die Legende] für die Wiederherstellung des psychologischen Milieus wichtig, das diese Werke umgab, und sie sind insoweit notwendig, als im Werk selbst Anspielungen auf diese biographischen - gleichgültig, ob realen oder legendären - Fakten aus dem Leben des Autors enthalten sind. (Tomaševskij, in Jannidis, S. 57)

Was die Nutzung einer Biographie des Autors für die Wissenschaftler angeht, unterscheidet Tomaševskij zwischen „Kulturgeschichte“ und „Literaturgeschichte“, wobei er in der Kulturgeschichte auch die historischen Kontexte und damit auch den Autor für relevant erklärt. In der Literaturgeschichte ist der Autor nur dann wichtig, wenn Autobiographisches in dem Werk vorhanden ist und die Person des Autors somit als ein „wahrnehmbarer Hintergrund des literarischen Werkes, als Voraussetzung, die der Autor selbst einkalkulierte, als er seine Werke schuf“ (in Jannidis 2000, S. 47), wirkt, egal, ob das literarisch verarbeitete Autoporträt mit der Realität übereinstimmt oder nicht.

2.2.2. Anfänge des Strukturalismus - Mukařovský

Die Strukturalisten knüpften in gewisser Hinsicht an den Formalismus an. Dabei darf man vom Strukturalismus aber keine einheitliche Problemlösung erwarten, der Strukturalismus⁴ ist ja nicht als Schule, sondern als eine methodologische Richtung anzusehen. Für die Entwicklung des Strukturalismus im Bereich der Sprach- und Literaturwissenschaft war „Circle Linguistique de Prague“ (Prager linguistischer Zirkel) wichtig. Seine Mitglieder entwickelten Modelle strukturaler Literaturanalyse und berührten in ihren Aufsätzen auch das Thema der Autorschaft, besonders Jan Mukařovský hat sich dieser Problematik ausführlich gewidmet. Die Frage der Autorschaft zieht sich durch viele seiner Essays, in denen er sich mit dem Subjekt und der Subjektivität des Kunstwerks beschäftigte.

In dem Aufsatz *Umění jako sémiologický fakt* (Die Kunst als semiologisches Faktum 1934) äußert sich Mukařovský in dem Sinne, dass man das Kunstwerk nicht mit dem Seelenzustand seines Autors (původce) identifizieren kann, sondern dass es vielmehr ein Vermittler zwischen dem Autor und dem Kollektiv ist. Im Aufsatz *Nové německé dílo o základech literární vědy* (Neues deutsches Werk zu den Grundlagen der Literaturwissenschaft, 1939) ist der Dichter ein abschließender Punkt der Perspektive, man fragt nach seiner Bedeutung im Rahmen der Entwicklung der Literatur, nicht nach seiner eigenen Genesis, dieselbe Frage stellt man sich beim Leser. Mukařovský gesteht die Möglichkeit einer Wechselbeziehung des Lebens des Autors und seines Werkes zu, sieht aber in keinem Falle das Werk als einen Abguss des seelischen Lebens des Dichters.

⁴ Der Strukturalismus hatte seinen Ursprung in der Sprachwissenschaft (F. de Saussure); neben der Literaturwissenschaft entwickelte er sich auch in der Psychologie (Piaget) und Soziologie/Ethnologie (Lévi-Strauss)

In seinem Aufsatz *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (Die Intentionalität in der Kunst, 1943) überlegt Mukařovský, dass der Sinn des Werkes größtenteils davon abhängt, wie es der Aufnehmende (vnímatel) und nicht der Autor (původce) auffasst. Das Werk wirkt auf den Aufnehmenden nicht weil es einen Abdruck der Persönlichkeit des Urhebers wäre, sondern weil es die Persönlichkeit des Aufnehmenden beeinflusst - es geht auf seine Erlebnisse zurück (vgl. Bílek, S. 48).

Ein Jahr später geht Mukařovský in der Vorlesung *Osobnost v umění* (Die Persönlichkeit in der Kunst, 1944) davon aus, dass das „eigene psychische Privatissimum eines jeden Einzelnen in seiner Einmaligkeit nicht mitteilbar ist“ (Mukařovský, In: Jannidis 2000, S. 65). Die Persönlichkeit des Künstlers und ihr Einfluss auf das Werk soll jedoch nicht bestritten werden. Man darf aber nicht annehmen, dass sich die Persönlichkeit des Künstlers restlos und passiv in dem Werk äußern würde. Das schöpfende Subjekt ist die Quelle des Werkes, die sich bemüht, die Natur- und Weltordnung auszudrücken und nicht sich selbst; der Künstler berücksichtigt den Aufnehmenden, welcher dann das Werk als einen Ausdruck des Autors respektiert. Mukařovský vergleicht das Verhältnis des Künstlers und des Aufnehmenden mit dem Verhältnis Sprecher - Hörer. Das Werk ist ähnlich wie eine Äußerung ein Zeichen, es bewegt sich von dem Autor zu dem Aufnehmenden mit der Absicht verstanden zu werden und deswegen wird es auch von seinem Autor durch das Auge des Aufnehmenden gemessen; „der Aufnehmende wiederum begreift umgekehrt das Werk als Äußerung und fühlt hinter ihm den Autor“ (Mukařovský, In: Jannidis 2000, S. 71) - man kann diese beiden Entitäten nicht voneinander unterscheiden: Mukařovský kommt zu dem Schluss, dass im Kunstwerk nur ein Subjekt enthalten ist, das durch seine Absicht bedingt ist. Im eigentlichen Werk ist das Subjekt z. B. durch die Themenwahl oder durch die Auffassung (Autorstrategie) präsent.

In etwa derselben Zeit entstand der Aufsatz *Básník* (Der Dichter), der als Wörterbuchartikel für eine dann doch nicht realisierte *Literarische Enzyklopädie* vorbereitet wurde. In diesem Text wird die Rolle der Erfahrung des Autors hervorgehoben, er ist der gemeinsame Nenner aller seiner Werke. Mukařovský beschäftigt sich hier wieder mit dem Subjekt des Werkes, es ist das „Ich“, der Träger der im Werk enthaltenen Gefühle, Gedanken und sprachlicher Mittel. Von dem Subjekt her kann das Werk in seiner Ganzheit und Kompliziertheit übersehen werden,

es ist deshalb die Brücke von dem Dichter zum Leser, der sein eigenes „Ich“ in das Subjekt projizieren kann und die eigene Situation im Bezug auf das Kunstwerk mit jener des Dichters identifizieren (Mukařovský, zitiert nach Bílek, S. 54).

Die Nachkriegsforschung von Jan Mukařovský beschäftigte sich grundsätzlich mit anderen Fragen, in dem Bereich der Subjektforschung brachte er jedoch neue Formulierungen und eine Vereinfachung der Definitionen auf. In seinen *Kapiteln aus der Ästhetik* definiert er das Kunstwerk als ein komplexes Zeichen, das aus dem „Artefakt“, d.h. dem Text, und aus dem ästhetischen Objekt, dem Resultat des konkreten Rezeptionsprozesses besteht. Er betont die Interaktion von Text und Leser, und die Tatsache, dass sich die literarischen Werke abhängig vom Rezeptionskontext wandeln, in dem sie Aktualisiert werden. (vgl. Arnold/Detering, S. 91 f)

2.2.3. Gadamer und Ingarden

Nach Hans Georg Gadamer verschiebt sich die Kategorie der Bedeutung außerhalb des Bewusstseins des Einzelnen, d. h. des Autors. Das Verstehen des Textes ist dann eine Aktivität des Lesers, nicht bedingt durch die Absicht des Autors: Gadamer beschäftigt sich intensiv mit dem Leser und der Frage des Verstehens, er übernimmt das Heideggersche Konzept des hermeneutischen Zirkels.

Bei Roman Ingarden⁵ ist der Autor entschieden von dem literarischen Werk zu trennen - in dem Kapitel „Was gehört nicht zu dem literarischen Werke“ erfahren wir:

Vor allem bleibt vollständig außerhalb des literarischen Werkes der Autor selbst samt allen seinen Schicksalen, Erlebnissen und psychischen Zuständen. Insbesondere bilden aber die Erlebnisse des Autors, die er während des Schaffens seines Werkes hat, **keinen Teil** des geschaffenen Werkes. (Ingarden, S. 18 f.)

Ingarden stipuliert weiter, dass obwohl der Autor und seine Erlebnisse das Werk beeinflussen können, es nichts daran ändert, dass

der Autor und sein Werk zwei heterogene Gegenständlichkeiten bilden, die schon ihrer radikalen Heterogenität wegen völlig getrennt sein müssen. Erst die Feststellung dieser Tatsache erlaubt die mannigfachen Beziehungen und Abhängigkeiten, die zwischen ihnen bestehen, richtig herauszustellen. (Ingarden, S. 19)

Die Auffassung des literarischen Werkes bei Roman Ingarden schließt jedoch auch den Leser und die „Sphäre der Gegenstände und Sachverhalte“ aus dem literarischen Werk aus.

⁵ Roman Ingarden beschäftigte sich ähnlich wie Roman Jakobson mit einer Typologie der Literatur.

2.2.4. New Criticism

New Criticism ist eine Richtung, die sich besonders auf die Literaturwissenschaft in den USA und zum Teil in England bezog und bezieht. Ihr Schwerpunkt ist der Text, das literarische Kunstwerk, das als eine organische, vielschichtige und autonome Einheit gesehen wird. Es wird auch der Leser beobachtet und geschult - man entwickelt das sog. „close reading“, d.h. eng am Text. Die historischen und biographischen Hintergründe bleiben bei New Criticism völlig ausgelassen - der Autor bleibt abseits.

Für diese Richtung war der Aufsatz von W. K. Wimsatt und M. C. Beardsley *Der intentionale Fehlschluss* (*The Intentional Fallacy*, 1946) von zentraler Bedeutung. Nach den beiden Autoren dieses Aufsatzes kommt es zu einem Fehlschluss immer, wenn das Werk mithilfe textexterner Materialien beurteilt wird. Das besondere Verhältnis des Autors zu dem Werk endet mit dem Erscheinen des Werkes: Dann wird es ein Eigentum von allen Lesern. Wimsatt und Beardsley räumen zwar ein, dass jeder Autor eine Intention hat, mit der er seinen Text konzipiert, sie lehnen es jedoch ab, diese Intention für einen Maßstab des Erfolgs des literarischen Kunstwerks zu akzeptieren. Für die Interpretation des literarischen Werkes ist nach ihnen lediglich das relevant, was geschrieben, oder worauf angespielt wird, nicht aber die psychischen Umstände des Autors, die zu der Entstehung des Textes beigetragen haben. Das literarische Kunstwerk ist demnächst ein autonomes Gebilde mit einer eigenen, ästhetischen Existenzweise, kein subjektiver Ausdruck der Persönlichkeit des Autors (vgl. Jannidis 2000, S. 80 f):

Hinter jedem Gedicht steckt ungeheuer viel Leben, sinnliche und geistige Erfahrung, die es in gewisser Hinsicht auch bedingt, aber man kann dies niemals in der sprachlichen und damit intellektuellen Gestalt, die das Gedicht ausmacht, wieder erkennen und muss dies auch nicht wieder erkennen. Denn alle Objekte unserer vielfältigen Erfahrung, jede Einheit, wird durch die Tätigkeit des Geistes von ihren Wurzeln abgeschnitten und aus dem Zusammenhang herausgelöst - sonst hätten wir niemals Objekte oder Ideen oder irgendetwas, worüber wir reden könnten. (Wimsatt/Monroe, In Jannidis 2000, S. 92)

Ihre Argumentation im zweiten Satz des oben stehenden Zitats ist ziemlich axiomatisch, in dem darauf folgenden Text werden zwar Beispiele angeführt, an denen gezeigt wird, wie die Thesen der Autoren des Aufsatzes zu verstehen sind; die relativ philosophische Begründung, warum dem so ist, bleibt jedoch weiter unerklärt.

Zu den Vertretern des New Criticism gehört auch T. S. Eliot. In dem Aufsatz *Tradition und individuelle Begabung* (*Tradition and the Individual Talent*) behauptet er,

dass das literarische Werk ein „objektives Korrelat“ der Erfahrung des Dichters sowie des Aufnehmenden ist. Seine Objektivität ist zugleich durch eine organische Traditionskonzeption bedingt: Um ein Teil der literarischen Tradition zu werden, muss das Werk die Ordnung dieser Tradition akzeptieren, die eben diese Tradition vorstellt. Bei einem solchen Prozess wird allerdings nicht nur der Bedeutungsaufbau des Werkes, sondern auch die Ordnung der Tradition modifiziert, in die sich das Werk eingliedert. Dabei hält es Eliot für wichtig, dass das Werk von jeglichen Merkmalen befreit wird, die direkt auf die Persönlichkeit des Autors hinweisen würden: Es wird die Unpersönlichkeit („impersonality“) der Werke englischer metaphysischen Dichter im Vergleich zu dem störenden Einfluss unreifen Persönlichkeit Byrons auf sein Werk hervorgehoben.

2.2.5. Deutsche Dichtungswissenschaft

Deutsche Dichtungswissenschaft ist eine nicht zu häufig verwendete Bezeichnung für die Literaturwissenschaft in Deutschland nach 1950, die sich von früheren politisch beeinflussten Richtungen distanzierte und sich rein auf das dichterische Kunstwerk konzentrierte. Ihre wesentliche Methode ist die werkimmanente Interpretation (vgl. Wilpert, S. 193). Zu den wichtigen Vertretern dieser Richtung zählen Franz K. Stanzel und Wolfgang Kayser - sie beeinflussten sich auch gegenseitig.

Wolfgang Kayser's Aufsatz *Wer erzählt den Roman* (1957) ist in dem Sinne neu und bedeutend, dass hier die Person des Autors von der des Erzählers getrennt wird, Erzähler ist allgemein jeder, der etwas erzählt: Die Eltern übernehmen diese Rolle indem sie ihren Kindern ein Märchen erzählen, ein Reisender erzählt über seine Erlebnisse unterwegs, der Autor des Romans nutzt verschiedene literarische Mittel, um seinen Roman zu erzählen: „Der Erzähler ist eine gedichtete Person, in die sich der Autor verwandelt hat“ (Kayser, In: Jannidis 2000, S. 128).

Kayser erwähnt die Versuche, den Erzähler aus dem Werk zu verbannen, die es bereits um 1800 gab, wo sich die Autoren bemühten, Dialog-Romane zu schreiben, welche jedoch nicht gut aufgenommen und so gut wie vergessen wurden: Das sei ein Beweis dafür, dass der Erzähler für das Werk wichtig ist. Kayser fragt sich weiter, wer der Erzähler des Romans eigentlich ist, egal ob er nun als ein persönlicher Erzähler wirkt, oder ein Schemen bleibt. Die Antwort ist nahezu ketzerisch: Dank dessen Allwissenheit vergleicht er den Erzähler mit dem Gott:

Der Erzähler des Romans - das ist nicht der Autor, das ist aber auch nicht die gedichtete Gestalt, die uns oft so vertraut entgegentritt. Hinter dieser Maske steht der Roman, der sich selber erzählt, steht der Geist dieses Romans, der allwissende, überall gegenwärtige und schaffende Geist dieser Welt. Die neue, einmalige Welt entsteht, indem er Gestalt annimmt und zu sprechen beginnt. [...] Der Erzähler des Romans, in einer Analogie verdeutlicht, ist der mythische Welterschöpfer. (Kayser, In: Jannidis 2000, S. 135)

Der Reiz der Romanform liegt gemäß Kayser in dem Kontakt, der sich hinter dem Spiel der Verwandlungen von Erzähler und Leser stiftet.

Franz K. Stanzel kam mit einem Konzept typischer Erzählsituationen - die personale, die auktoriale und die Ich-Erzählsituation. Die personale Erzählsituation zeigt die Geschichte aus der Sicht einer Figur (nicht unbedingt der Hauptfigur), sie wird durch Beschreibung, szenische Gestaltung und dialogische Partien charakterisiert. Für die auktoriale Erzählsituation ist ein „allwissender“ Erzähler typisch, der frei über Zeit, Raum und Geschehen verfügt. Bei der Ich-Erzählsituation wird offensichtlich die erste Person Singular genutzt, diese Form kommt häufig bei Briefromanen bzw. autobiographischen Romanen vor.

Stanzel unterscheidet weiter zwischen der „Oberflächenstruktur“ des Romans, die die oben erwähnten Erzählsituationen-Einteilung einbezieht und der „Tiefenstruktur“ des Romans, in die Stanzel die Begriffe wie Erzählfunktion oder der implizierte Autor (siehe unten) eingliedert, es handelt sich um eine Art Abstraktion (die fakultativ ist) (vgl. Stanzel, S. 27 f).

Stanzels Erzähltheorie wurde von vielen Seiten kritisiert, vor allem von Käte Hamburger, mit der Stanzel in seinen Aufsätzen einen langjährigen Disput führte. Von Bedeutung für die heutige Interpretationspraxis ist jedoch vor allem die Ergänzung Theorie Stanzels durch Gérard Genette, der mit einem nächsten Erzähltyp „mit externer Fokalisierung“ kam (vgl. Arnold/Detering, S. 301).

2.2.6. „The Implied Author“

Der Begriff „implizite (in früheren Übersetzungen auch implizierte) Autor“ wurde von Wayne C. Booth in seinem Werk *The Rhetoric of Fiction* (1961) geprägt. Booth gehört

zu der Chicago-Schule, die auch Neo-Aristotelismus⁶ genannt wurde, und die sich gewissermaßen gegen den New Criticism wandte.

Booth geht in seiner Argumentation davon aus, dass der Idealfall, nämlich eine Unterdrückung der Individualität des Autors und seiner Lebensumstände in seinem Werk, kaum vorkommt:

Wenn er schreibt, schafft er nicht einfach einen idealen, unpersönlichen „Menschen schlechthin“, sondern eine implizierte Version „seiner selbst“, die sich von den in anderen Werken implizierten Autoren unterscheidet. (Booth, In: Jannidis 2000, S.142)

Als Beweis hierfür gelte unter anderem auch die Tatsache, dass viele Schriftsteller eine Art Selbsterkenntnis beim Verfassen ihrer Romane erleben. Auch wenn sich der Autor bemüht, möglichst unpersönlich zu schreiben, wird sich der Leser immer bemühen, sich ein Bild von diesem „offiziellen Schreiber“ („official scribe“, vgl. Booth, S. 71) zu machen. Als problematisch beschreibt Booth das Verhältnis des realen Autors zu verschiedenen Versionen seiner selbst, die sich in einzelnen Werken voneinander unterscheiden, je nach den Erfordernissen dieser Werke.

Booth unterscheidet seinen impliziten Autor von den Begriffen wie „Person“ („persona), „Maske“ („mask“), bzw. „Erzähler“ („narrator“, vgl. Booth, S. 73). Diese können auch deswegen nicht genutzt werden, weil er seinem impliziten Autor noch eine Dimension mehr zumutet: Da die so oft gestellte Frage nach dem Sinn des Werkes nur selten vollständig beantwortet werden kann, integriert Booth diese in den Begriff des impliziten Autors und mehr:

Unser Eindruck von dem implizierten Autor schließt nicht nur die herauslösbaren Sinngehalte ein, sondern auch den moralischen und emotionalen Gehalt jeder kleinsten Handlung und Erfahrung jeder einzelnen Romanfigur. Kurz gesagt, er impliziert das intuitive Erfassen eines vollständigen künstlerischen Ganzen... (Booth, In: Jannidis 2000, S. 147)

Es wird also noch die Bedeutung der „Technik“ („technique“), des „Stils“ („style“) und des „Tons“ („tone“, vgl. Booth, S. 74) des Werkes mit aufgenommen. Booth möchte mit dem Begriff darauf zeigen, dass das Werk ein Produkt einer denkenden, konzipierenden und auswählenden Person ist und nichts an sich selbst Existentes.

⁶ Die Anhänger dieser Schule beschäftigten sich mit der Aristotelischen Poetik und betrachteten diese als einen Ausgangspunkt und Gliederungspendant für weitere Forschung; sie widmeten ein großes Interesse dem Begriff der Katharsis.

Der „implizierte Autor“ bestimmt bewusst oder unbewusst, was wir lesen; wir sehen in ihm eine ideale, literarische, gestaltete Version des wirklichen Menschen; er ist die Summe seiner eigenen Entscheidungen. (Booth, In: Jannidis 2000, S. 148)

Der Erzähler kann von dem impliziten Autor eine mehr oder weniger große Distanz halten, sowie von den Personen, deren Geschichte er erzählt. Im Bezug auf den Rezipienten spricht Booth von einer Distanz, die der implizite Autor von dem Leser oder von seinen Normen halten kann; diese Distanz kann geistiger, moralischer oder ästhetischer Natur sein und spielt eine wichtige Rolle:

Aus der Sicht des Autors wird sein Buch dann richtig gelesen, wenn die Lektüre jede Distanz zwischen den grundlegenden Normen seines implizierten Autors und den Normen des postulierten Lesers aufhebt. (...) [Man erkennt] ein schlechtes Buch oft ganz deutlich daran, dass der implizierte Autor von uns fordert, nach Normen zu urteilen, die wir nicht akzeptieren können. (Booth, In: Jannidis 2000, S. 151 f)

Ein nächster für die gute Aufnahme seitens der Leser wichtiger Punkt ist das moralische Bild, das der implizite Autor von sich selbst dem Leser anbietet: Der Autor sollte laut Booth nicht darum kümmern, ob sein Erzähler realistisch wirkt oder nicht, sondern ob der implizite Autor auch für die intelligentesten und empfindlichsten Leser bewundernswert ist. Nur so kann man ein enttäushtes Publikum verhindern. (vgl. Booth, S.395 f)

Der Begriff „impliziter Autor“ wurde relativ schnell in das Repertoire literaturwissenschaftlicher Termini aufgenommen, obwohl er nicht erschöpfend definiert wurde; in *The Rhetoric of Fiction* wurde der Begriff auch relativ konfus verwendet⁷. Es gab jedoch auch scharfe Kritiken dagegen, Gérard Genette hat in seiner analytischen Studie *Implizierter Autor, implizierter Leser?* bewiesen, dass bis auf einige Randerscheinungen der Begriff selbst völlig überflüssig sei, da er immer entweder mit dem Autor oder mit der Gesamtbedeutung des Werkes zusammenfällt. Genette zeigt sich jedoch bereit, den Begriff unter Umständen zu akzeptieren (zum Teil beruft sich dieses Zitat auf Bronzwaer):

Das Feld der narrativen Theorie [ich würde vorsichtiger sagen: der Poetik] schließt den realen Autor aus, den implizierten aber schließt es ein.“⁸ Der implizierte Autor ist all das, was uns der Text über den Autor mitteilt, und sowenig wie jeder andere Leser sollte

⁷ In dem Kapitel über die Stimme des Autors im Werk spricht man z. B. vom impliziten Autor, im nächsten Satz nur vom Autor und im nächsten Absatz vom Erzähler, obwohl anscheinend immer dasselbe „Subjekt“ gemeint wird; man könnte dies unter Umständen mit der wackeligen Definition des impliziten Autors erklären, es wirkt jedoch verwirrend.

⁸ Wilhelmus Jozef Maria Bronzwaer

der Poetologie ihn vernachlässigen. Will man aus dieser Vorstellung vom Autor aber eine „narrative Instanz“ machen, so bin ich dagegen. (Genette, In: Jannidis 2000, S. 244)

Als ein Gegenpol des implizierten Autors bestimmt Genette im Text den virtuellen Leser, der immer in einem gewissen Maße vorhanden ist, da sich der Autor immer an einen potenziellen Leser wendet, die Beziehung zwischen den beiden ist nach Genette einer vektoriellen Natur.

2.2.7. Objektive Interpretation

Zum ersten Mal veröffentlichte Erich D. Hirsch seinen Aufsatz *Objektive Interpretation (Objective Interpretation)* im Jahr 1960 in den *Publications of the Modern Language Association* 75. Sieben Jahre später wurden sie als Anhang in sein Buch *Validity in Interpretation* eingegliedert. Bereits der Begriff der Objektiven Interpretation und die Tatsache, dass er einen Bedarf an dieser erklärt, stellt Hirsch in eine Opposition zu den Theorien des New Criticism.

Hirsch baut seine Theorie auf Freges Unterscheidung von Sinn und Bedeutung auf, sowie auf dem Begriff der Intentionalität, wie ihn Husserl im Rahmen seiner Phänomenologie entwickelt, und auf der de Saussure's Unterscheidung zwischen *langue* und *parole*.⁹

Scharf kritisiert er die von vielen seiner Zeitgenossen vertretene Ansicht, dass der literarische Text sein eigenes Leben führe und dass sich der Textsinn im Laufe der Zeit verändere. Eine Erklärung der jeweils aktuellen Bedeutung des Textes für die Gesellschaft gehöre der Kritik an; als falsch betrachtet Hirsch die Annahme vom eigenen „Leben des Textes“, es sei nur eine Tarnung für „die Vorstellung, dass der Leser seinen eigenen, neuen Sinn, statt den durch den Text dargestellten erschließt“ (Hirsch, In: Jannidis 2000, S. 158). Bei einer solchen Annahme bestehe die Gefahr, dass es so viele Sinne wie Leser gäbe. Die Aufgabe der Interpretation ist es, den Textsinn zu erschließen, dieser ist nach Hirsch keineswegs historisch veränderbar: Der „überzeitliche Sinn ist und kann nur der vom Autor intendierte Sinn sein“ (Hirsch, In: Jannidis 2000, S. 159). Der Textsinn wird durch die psychische Akte des Autors determiniert und durch jene des Lesers aktualisiert, dabei ist er mit keiner von diesen identisch. Um dies zu bekräftigen, geht er an Husserls Begriff der Intention zurück, die weniger mit der „Absicht“ als mit dem „sich einer Sache bewusst

⁹ All diese Theorien sind im Text selbst kurz zusammengefasst und bilden zusammen mit Hirschs eigentlicher Theorie ein Gewirr von nicht immer eindeutig erklärten Begriffen.

sein“ gleichzusetzen ist.¹⁰ Er führt auch den „intentionalen Akt“¹¹ und das „intentionale Objekt“¹² nach Husserl ein,

der allgemeine Begriff für intentionale Objekte ist >Sinn<. Der Wortsinn ist einfach eine besondere Art von intentionalem Objekt und bleibt, wie alle anderen intentionalen Objekte, mit sich selbst identisch. [...] Der Wortsinn ist per definitionem jener Aspekt der >Intention< des Sprechers, der innerhalb sprachlicher Konventionen mit anderen >geteilt< werden kann. (Hirsch, In: Jannidis 2000, S. 161)

Der Wortsinn wird als verbale Intention des Autors definiert. Der Interpret muss in einem solchen Falle herausfinden, „welcher Sinn zu jener verbalen Intention gehört und welcher nicht“ (Hirsch, In: Jannidis 2000, S. 162). In anderen Worten: Die Intention des Autors ist es, die für die richtige Auslegung ausschlaggebend ist. Das wäre an sich revolutionär genug, doch Hirsch setzt mit folgender nicht gerade eindeutigen Äußerung und einer mit dem gerade Gesagten nicht völlig übereinstimmenden Umformulierung fort:

Dieses Problem kann natürlich anders formuliert werden, so dass fast jeder die Formulierung akzeptieren wird: der Interpret muss zwischen dem, was ein Text impliziert, und dem, was er nicht impliziert, unterscheiden; er muss den Text voll ausschöpfen, gleichzeitig aber auch dessen Normen und Grenzen beachten. (Hirsch, In: Jannidis 2000, S. 163)

Als das eigentliche Problem sieht Hirsch die Suche nach einem Prinzip, mittels dessen man erschließen könnte, welche der möglichen Implikationen als zulässig betrachtet werden kann und welche nicht.¹³ Die Implikationen kann man von der „Vorstellung vom Gesamtsinn“ ableiten, man kann auch vom Kontext sprechen, den er wieder von Husserls Lehre beeinflusst einen „Horizont“¹⁴ nennt. Diesen Horizont des Autors möglichst genau zu bestimmen ist nach Hirsch eine Voraussetzung dafür, dass der Interpret „jene Implikationen, die typische und richtige Komponenten des Sinns sind, von denen, die es nicht sind, unterscheiden“ (Hirsch, In: Jannidis 2000, S. 165) kann. Die Wichtigkeit des Umwegs über den Horizont liegt darin, dass man nicht nur bewusste, sondern auch unbewusste Intentionen des Autors bemerken kann. Neben dem Horizont des Autors, dem

¹⁰ Mit dieser Definition entfernt sich Hirsch von seinen Vorgängern, die die Intention des Autors als Maßstab für die Interpretation nahmen, diese aber im Sinne von ‚Absicht‘ verstanden.

¹¹ Intentionaler Akt = das vom Rezipienten wahrgenommene Objekt (und auch der Akt der Wahrnehmung)

¹² Intentionales Objekt = der unabhängig von dem Akt der Wahrnehmung existierende Gegenstand

¹³ Für mich ist aber mehr auffallend die Tatsache, dass nach Hirschs eigener Umformulierung der Text und nicht der Autor im Zentrum steht.

¹⁴ Horizont = „System typischer Erwartungen und Wahrscheinlichkeiten“ (Hirsch, In: Jannidis 2000, S. 164), man könnte es auch Weltwissen nennen

„inneren“ Horizont, beschreibt Hirsch auch den „äußeren Horizont“, der unbegrenzt und historisch veränderbar ist, und als solcher die Domäne der Kritik vorstellt.

Weiter erklärt Hirsch, warum der Text an sich, ohne Bezug auf seinen Autor, keinen bestimmten Wortsinn darstellen könnte: Nimmt man dem Text seinen Autor weg, bleibt eine bloße Wortfolge, die ohne Kontext nicht eindeutig interpretiert werden kann. Man soll also den Horizont nutzen, um den Text möglichst richtig interpretieren zu können; um die Auslegung zu verifizieren, legt Hirsch folgende Normen fest: das Kriterium der (i) „Legitimität“ befasst sich mit der sprachlichen Seite der Auslegung, ob sie den Normen der „langue“¹⁵ im de Saussureschen Sinne entspricht; das Kriterium der (ii) „Entsprechung“ bestimmt, dass eine Auslegung immer den ganzen Text erklären muss und nichts auslassen darf. Das Kriterium der (iii) „generischen Angemessenheit“ beobachtet die Relevanz der Interpretation im Rahmen des Genres (ein Märchen soll z. B. nicht als ein wissenschaftlicher Text interpretiert werden), und das auch nur, soweit diese Gattungsunterscheidung von dem Autor selbst akzeptiert wurde. In den Vordergrund schiebt Hirsch das Kriterium der (iv) „Plausibilität oder der Kohärenz“¹⁶, die dem Interpreten besonders dann bei der Wortsinnerschließung helfen soll, wenn verschiedene Interpretationsalternativen vorhanden sind: „Ein Sinn ist zu einem anderen kohärent, wenn er in Bezug auf das Ganze typisch oder wahrscheinlich ist“ (Hirsch, In: Jannidis 2000, S. 175)

Verifizierung nach dem Kriterium der Kohärenz meint daher Verifizierung auf Grund von Tatsachen, die die Auslegung zu einer kohärenten machen. *Es muss gezeigt werden, dass der Kontext, auf den man sich beruft, der wahrscheinlichste ist.* (Hirsch, In: Jannidis 2000, S. 175)

Ein wesentlicher Schritt bei der Verifizierung der Auslegung soll eine „bewusste Rekonstruktion der subjektiven Haltung des Autors“ sein, falls diese Haltung für den Text relevant ist. Das Pendant der Untersuchung des Interpreten ist der Text, sein Sinn muss in der Auslegung repräsentiert werden und darf nicht über den Text hinausgehen. Das kann

¹⁵ ‚langue‘ bedeutet gemäß Ferdinand de Saussure das System sprachlicher Zeichen einer Sprache, die für die Verwirklichung einer ‚parole‘ (Äußerung) nötig sind; ein Beispiel für ‚parol‘ ist nach Hirsch auch der Text, dessen Wortsinn bei der Interpretation zu erschließen ist.

¹⁶ Die Kohärenz ist wahrscheinlich ein etwas ungeschickt gewählter Begriff, weil sie kaum als ein Synonym zur Plausibilität betrachtet werden kann. Hirsch möchte diesen Begriff wahrscheinlich in diesem Kontext einführen, seine Definition der Kohärenz ist jedoch unausreichend und konfus; er nennt sie der Implikation verwandt.

der Interpret nur im Rahmen des Vorgangs der Erschließung und Verifizierung machen, um nicht in einen *circulus vitiosus*¹⁷ zu geraten.

Kurz kommt er auch auf „das sprechende Subjekt“ (also wahrscheinlich den Erzähler) zu: Er weigert sich, es mit der Subjektivität des Autors gleichzusetzen, er nennt ihn vielmehr nur jenen seinen „Teil“, der für die Bestimmung des Wortsinns verantwortlich ist.

Hirsch macht es deutlich, dass eine wirklich richtige und objektive Interpretation des literarischen Werkes nahezu unrealistisch ist, der Interpret müsste sich ja in den Autor insoweit einleben, in seine Logik, Haltungen, kulturell-historischen und ökonomischen Umstände, in seine Welt, dass er auch seine unbewusste Intentionen aufzeichnen könnte, was nicht möglich ist. An vielen Stellen betont er jedoch, wie wichtig es ist, die Intention des Autors möglichst genau zu erschließen und mit Hilfe dieser dann auch den Wortsinn des Werkes.

2.2.8. Der Tod des Autors

Der von Roland Barthes geprägte Begriff „Tod des Autors“ geriet im späten französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus in den Vordergrund. Zum ersten Mal ist der Text mit diesem Namen in englischer Übersetzung als *The Death of the Author* 1967 publiziert worden, ein Jahr später erschien der Originaltext *La mort de l'auteur* in Frankreich. Barthes bedient sich in dem Artikel einer nahezu demagogischen Rhetorik, die durch ein sehr traditionelles literaturwissenschaftliches Klima im damaligen Frankreich erklärt wird, wo die sog. „explication de texte“¹⁸ dominierte, die er in dem Essay auch kritisiert.

In seiner Kritik geht er davon aus, dass der Autor eine moderne Figur ist, die unsere Kultur erst in der Neuzeit hervorbrachte. In Übereinstimmung mit Malarmé und auch von der modernen Linguistik ausgehend, erklärt Barthes, dass es nicht der Autor ist, der spricht, sondern die Sprache¹⁹:

Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit - die man keineswegs mit der kastrierenden Objektivität des realistischen Romanschriftstellers

¹⁷ *circulus vitiosus* = Teufelskreis

¹⁸ *explication de texte* (in manchen Quellen auch „*explication du texte*“)= Methode, nach der die Werkbedeutung immer nur von der Biographie des Autors abhängig ist und mit dieser in Korrespondenz zu bringen ist

¹⁹ Seine Argumentation ist hier relativ vage, er führt nicht an, auf welche linguistische Theorie er sich genau stützt, seine Thesen bleiben ohne tiefere Aufklärung.

verwechseln darf - an den Punkt zu gelangen, wo nicht „ich“, sondern nur die Sprache „handelt“ [„*performe*“]. (Barthes, in: Jannidis 2000, S. 187)

Barthes weist darauf hin, dass auch Valéry (der sich sonst viel mit der Psychologie des Ich beschäftigte) den linguistischen und zufälligen Charakter der Tätigkeit des Autors betonte, und knüpft an Proust an, der sich im Rahmen seiner *Analysen* bemühte, „den Bezug zwischen dem Schriftsteller und seinen Figuren durch einen radikalen Kunstgriff unerbittlich zu verwischen“ (Barthes, in: Jannidis 2000, S. 187). Dazu hat er auch das Epos des modernen Schreibens geschaffen: Der Schriftsteller ist nicht derjenige, der geschrieben hat, sondern jemand, der schreiben wird.

Nachdem er die Überflüssigkeit des Autors erklärt hat, verkündet Barthes eine neue Wahrnehmung des Texts: Durch die Abwesenheit des Autors soll sich der Text von Grund auf verwandeln, der Text soll „von nun an so gemacht gelesen [werden], dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet“ (Barthes, in: Jannidis 2000, S. 189). Glaubt man schon an den Autor, so ist er als die Vergangenheit des Buches zu verstehen, wie ein Vater für sein Kind²⁰.

Hingegen wird der moderne Schreiber (*scripteur*) im selben Moment wie sein Text geboren. (...) Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben. (Barthes, in: Jannidis 2000, S. 189)

Der Text bestehe aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen (*écritures*) vereinigen und bekämpfen, es handle sich um ein Gewebe von Zitaten, und so

kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. (Barthes, in: Jannidis 2000, S. 190)

Der Schreiber wird zum Nachfolger vom Autor, sein Leben ahmt immer das Buch nach, und das Buch besteht selbst nur aus einem Netz von Zeichen, die gemäß der früher erwähnten Theorie wieder etwas entferntes nachahmen.²¹ Da der Autor abwesend ist, erklärt es Barthes für überflüssig, den Text entziffern zu wollen, die vielfältige Schrift soll nämlich nur entwirrt werden.

²⁰ Diesen Vergleich finde ich in dem Sinne schwach, als die richtige Rolle des Vaters nicht nur in dem Akt der Zeugung besteht, sondern besonders in der Erziehung des Kindes, was genau der Gegenteil dessen ist, was Barthes zu beweisen versucht.

²¹ Dem Text lässt sich keine genaue Definition des Schreibers entnehmen.

Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung vom Sinn. Genau dadurch setzt die Literatur (man sollte von nun an besser sagen: die *Schrift*), die dem Text (und der Welt als Text) ein „Geheimnis“, das heißt einen endgültigen Sinn, verweigert, eine Tätigkeit frei, die man gegen theologisch und wahrhaft revolutionär nennen könnte. Denn eine Fixierung des Sinns zu verweigern, heißt letztlich, Gott und seine Hypostasen (die Vernunft, die Wissenschaft, das Gesetz) abzuweisen. (Barthes, in: Jannidis 2000, S. 191)

Dieser nahezu häretische Absatz ist eine Herausforderung für die ganze Hermeneutik. Zugleich öffnet er jedoch neue Wege der Interpretationspraxis. Dies wird vor allem dann deutlich, wenn Barthes die Instanz des Lesers hervorhebt: Es wurde bereits erwähnt, dass der Text aus vielfältigen Schriften gebildet sei, die verschiedenen Kulturen entstammen und aufeinander positiv wie negativ wirken.

Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt. (...) Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem *Tod des Autors*. (Barthes, in: Jannidis 2000, S. 192 f.)

Der sämtliche Essay wirkt als eine Verteidigung der Dekonstruktion, die zugleich für das einzig annehmbare Prinzip für alle zu entstehenden literarischen Texte erklärt wird. Vielleicht gerade dank der Radikalität des Artikels wurde dieser rasch in der literaturwissenschaftlichen Praxis bekannt, zitiert, und seine Gedanken weiter entwickelt.

Bereits 1970 hat Barthes seine These weiterentwickelt: Er unterschied zwischen dem „Schreibtext“ (*scriptible*) und dem „Lesetext“ (*lisible*). Der Text zum Schreiben ermöglicht es dem Rezipienten nicht, eine eindeutige und vereinigende Bedeutung zu finden, die Bedeutung ist nämlich pluralisch. Der Rezipient soll die Struktur nicht erschließen, er soll den Text vielmehr selbst strukturieren und im Endeffekt wird er zu seinem Produzenten. Das ist gemäß Barthes auch der Grund, warum so ein Text nicht auf eine Interpretation reduziert werden kann. Der Text zum Lesen hingegen ist geordnet, er hat eine bestimmte logisch-temporale Ordnung, er gibt Antworten auf die Fragen des Rezipienten. Er ist beendet und obwohl er auch auf einer Pluralität gründet, beinhaltet er keine Derridasche „dissemination“ (Bedeutungsaflösung). Der Text zum Lesen entsteht als eine Reaktion auf den Text zum Schreiben (vgl. Bilek, S. 99)

Kurz nach der Erscheinung von Barthes' Artikel *Der Tod des Autors* publizierte E. D. Hirsch (vgl. auch Kapitel 2.2.7 dieser Arbeit) *Validity in Interpretation* (Prinzipien der Interpretation, 1967), wo er unter anderem ein Kapitel der „Verteidigung des Autors“ widmete. Hirsch fürchtete, dass man durch die Unterdrückung des Autors als der bedeutungsbestimmenden Einheit des Textes jegliche normative Prinzipien verliert, die die Existenz der Interpretationspraxis rechtfertigen würden. Die Interpretation dient dem Leser quasi als Gebrauchsanweisung, die zeigt, wie der Text zu „nutzen“ ist, bzw. sein kann. (vgl. Arnold/Detering, S. 128 ff). Den Gedanken entwickelt weiter P. D. Juhl in *Interpretation* (1980): Jegliche Interpretationsversuche die auf der Annahme einer semantischen Autonomie des Textes basieren sind nur dann berechtigt, wenn sie die Absicht des Autors als einen korrektiven Faktor nutzen (vgl. Bílek, S. 78 f).

2.2.9. Was ist ein Autor?

Zwei Jahre nachdem Roland Barthes den Aufsatz *Tod des Autors* herausgebracht hatte, hielt Michel Foucault eine Vorlesung mit dem Titel *Was ist ein Autor* in der Französischen Gesellschaft für Philosophie, in der er die Barthesche Theorie zwar nicht zitierte, trotzdem aber seine Voraussetzung des Tods des Autors aufgriff und damit als mit einem wesentlichen Merkmal für eine zu machende Analyse der Diskurse arbeitete.

Am Anfang seiner Vorlesung warnt Foucault seine Zuhörer, dass es bei seinem Vortrag um kein Ergebnis schon fertiger Arbeiten handle, sondern um einen Versuch einer Analyse, bei deren Vollendung er sich die Hilfe kritischer Stimmen seines Publikums erhoffe. Dieses Faktum bestimmt auch den Charakter des Vortrages, der eher die Ansätze für eine zukünftige Untersuchung skizziert, deren Linien Foucault selbst noch kaum sehen will. Der Schwerpunkt der Textforschung soll sich von dem Autor und seiner (vom Leser/Kritiker erschlossenen) Absichten auf die Diskursforschung verlagern. Ein Diskurs ist dabei als „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem angehören“ zu verstehen (vgl. Jannidis 2000, S. 194).

Foucault beschäftigt sich besonders mit denjenigen Diskursen, die Träger der Funktion „Autor“ sind, in einer Spirale kommt er dann zu den Diskursgründenden Autoren, wie Aristoteles bzw. Freud, deren Werk nicht nur an sich wichtig war, sondern auch eigenen Wissenschaftszweigen Ursprung gab.

Bei seiner Analyse stellt Foucault fest, dass jene Begriffe, die den Begriff des Autors ersetzen sollten, nämlich „Schreiben“ und „Werk“ an sich viele Merkmale des

Autorenbegriffs tragen. Das Werk soll vorwiegend in seinem Aufbau, seiner inneren Form und in seinen internen Beziehungen analysiert werden, nicht in dessen Beziehung zum Autor. Es wird jedoch zugegeben, dass das Werk mit dem Autor verbunden ist, da er die Ausgangseinheit des jeweiligen Autordiskurses ist. Das Schreiben betrachtet Foucault als ein Spiel, das seine Grenzen sprengt und nach außen tritt. Foucault verbindet das Schreiben auch mit dem Tod - er weist auf die Thematisierung des Heldentodes hin, der seine Protagonisten auch nach dem Tode berühmt und gewissermaßen unsterblich gemacht hat. Das ändert sich jedoch in der Gegenwart:

Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. (...) die Beziehung des Schreibens zum Tod äußert sich auch in der Verwischung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts. (...) das Kennzeichen des Schriftstellers ist nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit; er muss die Rolle des Toten im Schreib-Spiel übernehmen. (Foucault, in Jannidis 2000, S. 204)

Den Autor könne man jedoch nicht ohne weiteres für tot erklären, Foucault bemüht sich, die Funktion des Autors zu definieren, um den durch seinen „Tod“ entstandenen Leerraum genau betrachten zu können. Er findet vier Merkmale ausschlaggebend: (i) der Autorname, der weder eine festgelegte Beschreibung, noch ein gewöhnlicher Eigenname ist, (ii) das Aneignungsverhältnis, das heute rechtlich fixiert wird, dabei betrachtet Foucault den Autor nicht als den Eigentümer seiner Texte, (iii) das Zuschreibungsverhältnis²², das bei Unsicherheit kompliziert werden kann und den Autor eben als einen einigenden Prinzip des Schreibens bestimmt, und (iv) Position des Autors im Buch (mittels Einschüben bzw. Vorwort).

In der Vorlesung werden viele interessante Ansätze vorgestellt, es wird mit dem Tod des Autors gearbeitet, der nicht bezweifelt wird, eher ärgert sich Foucault, dass dieser nicht tauglich „gestorben“ ist. Es wird jedoch nicht erklärt, wie genau man sich einen vollständigen Tod des Autors vorstellen soll, d. h. wie genau sich der Aufruf in der literarischen Praxis auswirken soll.

²² Foucault hält sich grundsätzlich an den Zuschreibungsprinzipien des heiligen Hieronymus: das Wertniveau seiner Werke ist konstant, es besteht ein begrifflicher und theoretischer Zusammenhang, man merkt stilistische Einheit des Werkes und es ist auf die historischen Ereignisse und Kontinuität zu achten (z. B. sollte man nicht einem Autor Werke zuschreiben, die offensichtlich erst nach seinem Tod entstanden sind) (vgl. Foucault, in Jannidis 2000, S. 215).

2.2.10. Umberto Eco

In der Reihe der Theoretiker, die sich mit dem Autorenbegriff beschäftigt haben, scheint mir Umberto Eco besonders wichtig zu sein, da er die literarische Produktion nicht nur theoretisch beschreibt, sondern sich an dieser auch praktisch beteiligt, und dadurch die theoretischen Abhandlungen über den Autor mit den praktischen Erfahrungen kombinieren kann, was er auch auf eine sehr einleuchtende Weise tut.

Umberto Eco konzentriert sich stark auf den Leser, dabei versucht er aber immer ein Gleichgewicht in seinen Theorien einzuhalten, an dem grundsätzlich drei Größen teilnehmen: der Rezipient mit seiner Leserintention („*intentio lectoris*“), der (empirische) Autor und seine Intention („*intentio auctoris*“) und die im Text verhüllte Intention selbst („*intentio operis*“) - und zwar so, dass

zwischen der unergründlichen Intention des Autors und der anfechtbaren Intention des Lesers die transparente Textintention [liegt], an der unhaltbare Interpretationen scheitern. (Eco, in: Jannidis, S. 287)

Eco hat ein Kommunikationsmodell entwickelt, das einen empirischen und einen exemplarischen Autor plus - um das Gleichgewicht zu erhalten - auch einen empirischen sowie einen exemplarischen Leser einschließt:²³ Der Text wird von dem empirischen Autor verfasst, wird jedoch ab dem Moment seiner Publizierung autonom, Eco betont ausdrücklich, dass der Autor jegliche Interpretationen seiner Werke vermeiden sollte (vgl. Eco 1996), gleichfalls soll der empirische Autor von dem außenstehenden Interpreten vergessen werden, weil sein Lebenslauf die Interpretation irreführen könnte (vgl. Eco 2004, S.33). Der Text zielt auf einen exemplarischen Leser ab, dem sich der empirische (wirkliche) Leser im Idealfalle nähern kann. Die Textintention, die auf den exemplarischen Leser gerichtet wird, ist umgekehrt auf den exemplarischen Autor bezogen, sie stimmt mit ihm auf gewisse Art und Weise überein. Unter dem Begriff des exemplarischen Autors²⁴ ist zugleich auch die narrative Strategie des Textes zu suchen und er kann sich auch als Stil des Werkes enttarnen. Diese narrative Strategie ist zu akzeptieren, sobald man sich entscheidet, als ein exemplarischer Leser zu handeln (vgl. Eco 1997, S. 24 f) - das kommt vor allem bei Texten mit der sog. „*intertextuellen Ironie*“ vor, dort spricht Eco jedoch

²³ Im Englischen spricht man vom ‚*model reader*‘ bzw. ‚*empirical reader*‘ und vom ‚*model author*‘ bzw. ‚*empirical author*‘, im Tschechischen dann analog vom ‚*modelový čtenář*‘ bzw. ‚*empirický čtenář*‘ und ‚*modelový autor*‘ bzw. ‚*empirický autor*‘.

²⁴ Der Begriff des exemplarischen Autors ist in vielen Hinsichten dem impliziten Autor von W. C. Booth sehr ähnlich, kann mit diesem jedoch nicht einfach gleichgesetzt werden, und das schon aus dem Grunde, dass Booth's Definition des impliziten Autors nicht eindeutig ist.

(wahrscheinlich wegen der vom Autor beabsichtigten Raffiniertheit der Texte) von zwei exemplarischen Lesern: einem „semantischen“, der erfahren will, wie die Geschichte endet, und einem „semiotischen“ bzw. „ästhetischen“, der die Schritte des exemplarischen Autors, also die narrative Strategie entschleiern und genießen möchte (vgl. Eco 2004, S. 201 ff). Der Erzähler ist eine nächste Entität, die keineswegs mit dem empirischen Autor zu verwechseln ist, die jedoch unter Umständen, besonders wenn es ein stilistisches Mittel ist, mit dem exemplarischen Autor teilweise zusammenwachsen kann.

Eco selbst gibt zu, dass sein exemplarischer Leser sehr ähnlich dem implizierten Leser Wolfgang Isters ist. In Isters Auffassung zwingt jedoch der Leser selbst den Text, die potentiellen Zusammenhänge, die er verbirgt, zu enthüllen. Der Begriff des implizierten Lesers bedeutet also eine Textstruktur, die auf den Rezipienten zielt, der Leser wird jedoch durch den Text nicht definiert. Für Iser ist die Rolle des Lesers nicht identisch mit dem fiktiven Leser, wie ihn der Text entwirft, es ist nur ein Teil der Rolle des Lesers (vgl. Eco 1997, S. 27).²⁵

In diesem Zusammenhang sollte auch die tschechische Literaturwissenschaftlerin Alena Macurová erwähnt werden, die sich einer ähnlichen Aufteilung wie Eco bedient Sie baut ihre Theorie über die Struktur des literarischen Werkes jedoch hierarchisch auf: (i) außerhalb des Textes stehen der Autor und der Rezipient, (ii) hinter dem Text wirken der implizite Autor und der implizite Rezipient und (iii) in dem Text selbst kann man die einzelnen handelnden Personen, den Erzähler, einen Reflektoren und Adressaten, ein lyrisches Subjekt und seine Modifikationen finden (vgl. Bílek, S. 255 f).

Abschließend zu dem Exkurs in die Literaturtheorie Umberto Ecos möchte ich noch den Anfang eines Arbeitstexts zitieren, den Gary P. Radford verfasst hat, und der an der 93. „Annual Conference of the Eastern Communication Association“ in New York als bester Arbeitstext „Top Paper“ ausgezeichnet wurde - der Text fasst durch seine Präsenz das zusammen, was die voranstehenden Zeilen auszudrücken versuchten:

Welcome, dear reader, to this text on Umberto Eco. Let me introduce myself. I am, of course, the text. This statement may surprise you. Perhaps you were expecting me to introduce myself as the author. Let this be the first point made in this discussion of the work and thought of Umberto Eco: authors do not really matter, only texts. (Radford)

²⁵ Mir scheint der exemplarische Leser irgendwo auf der Achse zwischen Isters impliziten Leser und fiktiven Leser zu stehen, wobei er sich eher dem fiktiven Leser nähert.

2.2.11. Feministisch gesehen

Die feministischen Ansätze zu der Frage der Autorschaft unterscheiden sich von den oben erwähnten besonders dadurch, dass sie die Frage nach dem Autor mit jener nach dem Gender zu kombinieren pflegen. Und obwohl sie manchmal nicht gerade plausibel argumentieren, kommen sie oft mit wichtigen Betrachtungen, die besonders in Verbindung mit dem Werk von Christa Wolf, die sich ja auch mit feministischen Themen beschäftigte, erwähnenswert sind.

Julia Kristeva wird in den feministischen Literaturwissenschaftsanthologien aufgelistet, obwohl sie sich selbst von dem Feminismus als solchem zu distanzieren versucht.²⁶ Sie fasst den Text dialogisch auf und spricht von einer „textuellen Permutation“: Der Text ist weder an die Autorenabsicht noch an die Sphäre der Realien gebunden, auf die er sich bezieht. Dieser Gedanke steht jedoch teilweise im Widerspruch zu ihrer ausdrücklichen Zurückweisung des Gedankens, dass eine spezifisch weibliche Schreibweise existiert, bzw. wenn ja, dann sieht sie die Merkmale der Frauentexte als Defizite: Sie seien (noch) nicht auf der Höhe der Avantgardetexte von Männern. Würde man jedoch auf der Ungebundenheit des Textes an der Realwelt bestehen, dürfte man gar nicht in Betracht ziehen, ob ihn eine Frau oder ein Mann geschrieben hat, und ob es also um weibliche Schreibweise handelt oder nicht. (vgl. Arnold/Detering, S. 510 f)

Adrienne Rich formuliert den Gedanken, dass in der von Männern verfassten Literatur nur ein typisiertes Frauenbild angeboten wird („ein hübsches blasses Gesicht“), sie möchte jedoch ein anderes Bild finden,

dieses versunkene, schwer arbeitende, verblüffte, manchmal inspirierte Wesen, sie selber, das an einem Schreibtisch sitzt und versucht, Wörter zu verbinden. (Rich, In: Jannidis S. 258)

Sie regt also die Schriftstellerinnen an, die eigene Identität in den Texten festzuhalten, d.h. sie ist weit entfernt von einer Verneinung des Autors bzw. der Autorin, weil dies die feministische Rhetorik in der Literaturwissenschaft gefährden könnte.

Des Widerspruchs zwischen der modernen Wahrnehmung des Autors und der feministischen Forderungen ist sich auch Nancy K. Miller bewusst, sie löst aber diesen in einer relativ demagogischen Argumentation auf: Sie stimmt Barthes und Foucault zu, dass

²⁶ Sie wurde in den feministischen Kreisen besonders durch ihre Theorie über das ‚weibliche Semiotische im männlichen Symbolischen‘ berühmt.

eine Krise des Subjekts eingetreten ist, und der Autor infolge dessen hinter dem Text verschwinden soll. Das gilt jedoch nicht für die Autorinnen, weil sie noch gar keine Subjekte im Sinne autonomer Urheberinnen ihrer Texte sind, geschweige denn Subjekte in einer Krise.

2.3. Schlussbetrachtungen zu der Problematik des Autors/Erzählers

Die Kategorie des Autors/Erzählers bleibt in der Literaturwissenschaft umstritten - dies entspricht auch dem Bewusstsein der modernen Autoren, die die Relativität dieses Zustandes in die Struktur ihrer Werke einarbeiten.

In der Gegenwart wird auf der einen Seite von vielen Theoretikern immer noch der Gedanke des metaphorischen Todes des Autors geprägt, auf der anderen Seite kam es etwa Ende der neunziger Jahre in der Autorforschung zu einer Wende, nach der sich einige Literaturwissenschaftler wieder dem Autor mehr oder weniger zuneigen. Es wird zwar nicht eine hundertprozentige Rückkehr des Autorenkults gefeiert, doch die revolutionären autorverdammenden Theorien der vorangehenden Jahrzehnte werden in ihrer Auswirkung gemildert.²⁷

Ich persönlich vertrete die Ansicht, dass der Autor mit dem Text zwar „sterben“ sollte, aber nur in dem Sinne, dass er nicht mehr in die Diskussion über seinen Text eingreifen sollte: Es ist die Aufgabe des Lesers, den Text zu lesen und dadurch eventuell auch etwas über den Autor zu erfahren; ob die auf diese Weise gewonnene Annahme über den Autor richtig ist, muss nicht beantwortet werden und es gehört zu der Spannung, die der Text bietet, darüber zu rätseln.

Der Text sollte natürlich an sich verständlich und komplett sein, er sollte nicht mit einer Kenntnis des Lebenslaufs des Autors bei den Lesern rechnen, die Forschung nach diesem sollte meines Erachtens nicht zu der üblichen Interpretationspraxis gehören. Weiß jedoch der Leser/Interpret etwas über den Autor und ergänzt er durch diese Information die eigene Wahrnehmung des Textes, sollte dies als ein Entdecken einer weiteren Dimension des Textes verstanden werden, einer fakultativen Dimension, deren Entdeckung im Prinzip in die Kompetenz des exemplarischen Lesers (um Ecos Terminologie zu benutzen) gehört

²⁷ Die Wissenschaftler scheinen sich einig zu sein, dass es sich bei der Rezeption eines literarischen Werkes um einen Dialog handelt, nur unterscheiden sich die Ansichten, wer der Dialogpartner des Lesers ist, ob der Text, oder der Autor. Manchmal denke ich, dass es nicht die Wissenschaftler, sondern der Leser selbst entscheiden sollte, mit wem er bei der Lektüre zu kommunizieren glaubt.

und einen angenehmen Bonus für den Leser vorstellt. Man muss jedoch aufpassen - mit einer außertextuellen Information über den Autor kann man zwar näher an die ursprüngliche Intention kommen, mit der der Autor seinen Text verfasst hat, man kann sich aber durch diese auch vollkommen irreleiten lassen.

Auch im Falle, dass der Leser von der außertextuellen Information über den Autor absieht, ist in dem Text unheimlich viel Information über den empirischen Autor verborgen, nämlich in der Einheit, die Eco den exemplarischen Autor nennt: Neben den beabsichtigten Eingriffen in die narrative Strategie und Stil des Werkes spiegelt sich nämlich auf dieser Ebene auch die unbewusste Auswirkung des (empirischen) Autors auf sein Werk - nur bei wenigen Autoren unterscheiden sich zum Beispiel ihre einzelnen Werke so grundsätzlich voneinander, dass man bei ihnen keine gemeinsamen Risse finden würde.

Eigentlich hat es bereits Boris Tomaševskij formuliert und ich kann nur zustimmen, dass in der Kulturgeschichte die biographische Spezifikation über den Autor wichtig ist, für die Literaturwissenschaft ist diese für ein einzelnes Werk jedoch nur dann wirklich relevant, wenn in dem jeweiligen Werk Autobiographisches vorkommt, das absichtlich von dem Autor eingetragen wurde. Im Unterschied zu Tomaševskij glaube ich allerdings, dass die Stellungnahmen und Ansichten der Autoren nicht nur in der Kultur-, sondern auch in der Literaturgeschichte von Bedeutung sind, was man an dem Lebenslauf von Christa Wolf auch gut sehen kann.

3. Christa Wolf: Lebenslauf

„Im Großen und Ganzen würde ich mir kein anderes Leben wünschen.“ steht auf dem Umschlag zu Christa Wolfs Biographie von Jörg Magenau, noch einmal möchte sie ihr Leben jedoch nicht genau so leben, erfährt man in dem Buch. Magenau interpretiert Wolfs Leben als eine Chronik fortgesetzter Verabschiedungen: „eher das beste Mögliche zu praktizieren als für das unmögliche Beste alles aufs Spiel zu setzen“ (Magenau, S. 10). Der Satz ist sehr charakteristisch, Wolf war nie eine tapfere Freiheitskämpferin, trotzdem hat sie durch ihre Werke und auch durch ihre zwar zurückhaltende aber immerhin vorhandene Unterstützung dessen, was sie für richtig und wichtig hielt (in manchen Fällen hat sie ihre Ansicht später korrigiert), viel Gutes auch inmitten eines totalitären Staates geschafft. Was um sie herum geschah, war wichtig für ihr Werk - sie gehört zu den Autoren, deren Biographie dem Interpreten hilft, ihre Werke besser zu verstehen.

3.1. Christa Ihlenfeld

Christa Ihlenfeld wurde am 18. März 1929 als Tochter von Herta und Otto Ihlenfeld in Landsberg an der Warthe²⁸ geboren. Ihre Kindheit wurde durch den Nationalsozialismus geprägt, sie war ein eifriges Mädchen und auch deswegen erreichte sie eine ziemlich hohe Position im BDM.²⁹ In *Kindheitsmuster* beschreibt sie diese Etappe etwas beklommen, ihr Biograph sieht da aber eine klare Parallele:

Hier, wo das Mädchen, das sie „Nelly“ nennt, ihr am fremdesten ist, rückt es der Sozialistin, die sich zu Beginn der siebziger Jahre noch als Teil der DDR und einer fortschrittlichen Bewegung begreift, zugleich bedrohlich nahe. Irgendwann, heißt es in KM, hatte sie verstanden, „dass Gehorchen und Geliebtwerden ein und dasselbe ist.“ (Magenau, S. 27)

Am Ende des Krieges ist die Familie Wolf vor der heranrückenden Front geflohen, Rast hat sie erst in Gammelin (bei Schwerin) gefunden. Die sechzehnjährige Christa hat dort als eine Schreibhilfe beim Bürgermeister gearbeitet, erst 1947 konnte sie nach dem Umzug nach Bad Frankenhausen wieder die Oberschule besuchen und darauf folgend dann 1949 ihr Abitur ablegen.

²⁸ Heute Gorzów Wielkopolski in Polen

²⁹ Bund Deutscher Mädel = zur Hitlerjugend gehörende Organisation für Mädchen im Alter von 14 bis zu 18 Jahren

In diesen Jahren muss bei ihr ein bedeutender Blickwechsel passiert sein. In der nationalsozialistischen Ideologie aufgewachsen, dreht sie sich jetzt einer anderen Ideologie - dem Sozialismus zu. Der Anfang dieser Veränderung wird in ihren späteren autobiographischen Werken durch das Motiv der Tagebuchverbrennung als einer symbolischen Reinigung begleitet, man findet es in der *Moskauer Novelle*, im *Nachdenken über Christa T.* und im *Geteilten Himmel*; in *Kindheitsmuster* taucht dieser Akt auch auf, wird jedoch von der Mutter angeordnet.

Christa Ihlenfeld, sowie der Großteil ihrer Generation, hat sich nach dem Krieg für Kommunismus und Sozialismus entschieden, es war ein Ausweg, der sich angeboten hatte, und zugleich war es eine Möglichkeit, ein neues, „besseres“, Deutschland aufbauen zu helfen. Den Marxismus und die neu entstandene SED³⁰ empfand man als Gegenteil des NS³¹ - das reichte oft als Grund, ein Mitglied der Partei zu werden. Das Mitläufertum der Eltern-Generation im Laufe der NS-Zeit (das „Geschehenlassen“) sollte durch eigenes Engagement der Kinder in den Nachkriegsjahren gutgemacht werden. 1949 wurde Christa Ihlenfeld Mitglied der SED.

Ihr Studium fing Christa Ihlenfeld in Jena an, zunächst studierte sie Pädagogik, erst im fünften Semester wechselte sie zur Germanistik und Geschichte. Während des Studiums arbeitete sie fleißig in ihrer FDJ-Fakultätsgruppe³² und lernte hier auch ihren späteren Ehemann, Gerhard Wolf, kennen. 1951 heirateten die beiden und zogen nach Leipzig um, ein Jahr später wurde ihre erste Tochter Annette geboren. Wolf veröffentlichte ihre ersten Literaturkritiken, die sich streng nach der offiziellen Dialektik der Partei richteten und schrieb bei Hans Mayer ihre Diplomarbeit über „Probleme des Realismus im Werk Hans Falladas“. Nach dem Abschluss des Studiums folgte sie ihrem Mann nach Berlin, wo sie eine Stelle als wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Deutschen Schriftstellerverband angeboten bekam und auch antrat.

³⁰ SED, die ‚Sozialistische Einheitspartei Deutschlands‘ entstand im April 1946 durch Vereinigung der im Juni 1945 gegründeten Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) und der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD). Ursprünglich wollte die neu entstandene SED ein eigenes sozialistisches System aufbauen, das nicht auf dem sowjetischen System beruhen würde; seit 1949 hat man aber dies aufgegeben und sogar einen Kampf gegen sozialdemokratische Tendenzen erklärt.

³¹ Nationalsozialismus

³² FDJ= Freie Deutsche Jugend

3.2. Mustersozialistin

Bei ihrem Arbeitseintritt in den Schriftstellerverband begegnete Wolf Anna Seghers, die dann lebenslang ihr Vorbild geblieben ist, sie lernte auch Kurt und Jeanne Stern kennen und mit all diesen hatte sie sich später befreundet.

Die Exilrückkehrer waren Identifikationsfiguren und stellten für die an ihren Schuldgefühlen laborierende Christa Wolf eine natürliche Autorität dar. (Magenau, S. 63)

Im Schriftstellerverband wirkte Christa Wolf zunächst als Gutachterin für junge Literatur, wo sie über „junge Talente“ zu entscheiden hatte, und nebenbei schrieb sie Literaturkritiken, z. B. für die Verbandszeitschrift „Neue deutsche Literatur“ (diese waren stark ideologisch geprägt³³). In dieser Zeit knüpfte sie viele Kontakte: zu den bereits erwähnten Exilanten und über ihren Mann auch zu Autoren aus dem Westen (Heinrich Böll, Helmut Heißenbüttel, Klaus Roehler und Hans Erich Nossack) (vgl. Magenau S. 65) - bis 1956 war die Politik der DDR ja gesamtdeutsch orientiert.

Wolfs Aufsätze aus den fünfziger Jahren sind stark ideologisch konzipiert.

Christa Wolf, immer bemüht, die Beste zu sein, stand auch als Kritikerin an vorderster Front. Ihr „moralischer Rigorismus“ machte sie zu einer „heiligen Johanna der Literaturkritik der fünfziger Jahre in der DDR“, zu einer herausragenden Figur; anrührend in ihrer von jedem Eigennutz freien, intelligenten Gläubigkeit - und ein wenig vom Glanz der Narrheit umgeben. (Magenau S. 69³⁴)

1955 veröffentlichte sie z. B. den Aufsatz *Achtung, Rauschgifthandel!*, in dem sie gegen die Trivilliteratur ins Feld zieht, die aus dem Westen (einschließlich der BRD) komme, um die Herzen und Hirne der Massen zu vergiften. Sie kämpfte weiter auch gegen den Schematismus, Hang zur Idylle und plumpe Abbildung der Arbeitswelt - sie selbst betrachtet nun diese Aufsätze als ihre journalistische Phase und rechnet sie nicht zu ihrem Werk.

Der XX. Parteitag der KPdSU³⁵ im Februar 1956, an dem Nikita Chruschtschow die Verbrechen Stalins bekannt gegeben hatte, hat auch die Parteiatmosphäre in der DDR verändert; ob sich Wolf dadurch auch erschüttert fühlte kann man schwer abschätzen, sie

³³ „Entscheidend sei, dass man es ‚zu der Zeit ehrlich gemeint hat, dass es sich um einen ehrlichen Irrtum gehandelt hat (der dadurch nicht gerechtfertigt ist) und nicht um Produkte des Opportunismus“ (Magenau, S. 67)

³⁴ Es ist typisch, dass Magenau, Wolfs Biograph, die schreckliche Korrektheit Wolfs erstarrten Ideologismus wahrnimmt, sie zeigt und benennt, sie aber gleich zu erklären und rechtfertigen versucht.

³⁵ KPdSU = Kommunistische Partei der Sowjetunion

selbst äußerte sich zu diesem Thema erst dreißig Jahre später in dem Sinne, dass es ihre eigene Systemgläubigkeit geschwächt habe:

Künftig wollte ich zu meinen Erfahrungen stehen und sie mir durch nichts und niemanden ausreden, verleugnen oder verbieten lassen. (nach Magenau, S. 81)

Ihre Äußerungen deuten bis Ende der fünfziger Jahre an eine starke Systemgläubigkeit hin, inzwischen war Wolf mit Verlagsarbeit beschäftigt³⁶ und gebar auch ihre zweite Tochter, Katrin. In der DDR fing man an, die Spuren des Stalinismus zu beseitigen, es änderte sich auch die offizielle Ansicht über die Literatur, die Schriftsteller waren nicht mehr als „Ingenieure der menschlichen Seele“ (so Stalin) anzusehen (diese Ansicht hat Wolf früher stark vertreten).

1957 ist Wolf zum ersten Mal nach Moskau gereist - sie wurde als Mitglied der offiziellen Schriftstellerdelegation nach Moskau geschickt, um dort mit dem sowjetischen Schriftstellerverband einen Freundschaftsvertrag zu unterzeichnen. Die Moskau-Reisen waren für sie von Anfang an von großer Bedeutung. Wolf wirkte jetzt kurz als freie Autorin für die NDL, die Studentenzeitung „Forum“, „Sonntag“, für die SED-Zeitung „Neues Deutschland“ und für die „Berliner Zeitung“; im Mai 1958 kehrte sie in die NDL zurück, dabei verbrachte sie in der Redaktion aber lediglich drei Tage pro Woche.

3.3. IM Margarete

In dieser Zeit fing das Interesse der Stasi³⁷ an Christa Wolf an, sie wurde von der IM³⁸ „Hanna“ beobachtet. Wolfs Loyalität mit der Partei war nicht zu bezweifeln, sie wurde seitens der Stasi sehr gründlich überprüft. Es wurden ihre (für die Stasi) positiven sowie auch die negativen Aspekte ihrer Persönlichkeit untersucht; interessant und zutreffend ist, was GI „Hannes“ von ihr schrieb:

Ich schätze sie für klug ein, man kann mit ihr gut im Kollektiv arbeiten, wenn man ihre Schwächen kennt und nicht Initiative von ihr verlangt. M.E. ist sie sehr auf Karriere bedacht - nicht einmal im schlechten Sinne - und will unter keinen Umständen etwas tun, wo Neuland zu betreten ist, oder wo sie gegen die Meinung bekannter Leute ankämpfen müsste. Wenn schon, dann nur im Kollektiv, das sie deckt... (Vinke, S. 84).

³⁶ 1956 arbeitete Wolf kurz als Cheflektorin des Verlags Neues Leben, mit der Geburt ihrer zweiten Tochter Katrin gab sie diese Arbeit allerdings auf - zum Teil wahrscheinlich auch deswegen, weil sie sich der Aufgabe nicht gewachsen fühlte.

³⁷ Stasi = Staatssicherheitsdienst der DDR

³⁸ IM = inoffizielle(r) Mitarbeiter(in)

Für die SED hat Wolf in Westberlin Flugblätter verteilt, wofür sie dort in Untersuchungshaft geriet, weil sie zu einer solchen Tätigkeit keine Genehmigung hatte; im Laufe der Haft schien sie sich von der Wichtigkeit ihres Kampfes und von Bosheit des Westens überzeugt zu haben.

Im März 1959 wurde Wolf selber als eine Mitarbeiterin der Stasi aufgenommen, nämlich als „IM Margarete“ (was ihr zweiter Vorname war). Sie übergab positive sowie negative Berichte über ihre Kollegen. Nach der Wende (1993) behauptete sie, dass sie es nur aus Befürchtung vor Problemen tat, die aus ihrer Bekanntschaft mit dem sich gegen die DDR gewandten Gert Ledig hätten entstehen können, und dass sie jetzt davon Abstand nähme:

Ich musste, um mir mein Verhalten erklären zu können, mich noch einmal jener Person aussetzen, die ich damals war: ideologiegläubig, eine brave Genossin, von der eigenen Vergangenheit mit einem tiefen Minderwertigkeitsgefühl behaftet gegenüber denen, die durch *ihre* Vergangenheit legitimiert im historischen Recht zu sein schienen. Diese Besinnung war anstrengend, da ich zu der jungen Frau von damals kaum noch eine Brücke in mir fand, aber ihre in dieser Akte auf mich gekommene Hinterlassenschaft annehmen musste. (...) Ich habe eine Zeit gebraucht, um mich aus dem Bannkreis dieser Episode in meinem Leben wieder herauszufinden und mir darüber klarzuwerden, welchen geringen Stellenwert sie in Wirklichkeit, gemessen an den dreißig folgenden Jahren hat. (nach Vinke, S. 166.)

Am Ende der fünfziger Jahre setzte Wolf unabhängig von ihrer Einstellung als IM Margarete mit den die sozialistische Literatur stiftenden und unterstützenden Aufsätzen und Reden fort:

Viele sagen, ein Talent ist als Schriftsteller, wer das kongenial ausdrücken kann, was er denkt. Ich glaube, heute kann man schon sagen: ein talentierter Schriftsteller, das ist einer, der denken und fühlen kann, was zu denken und zu fühlen richtig ist, und er das auszudrücken versteht. (zitiert nach Vinke, S. 64³⁹),

sie ging so weit, dass sie sogar die Zensur verteidigte. Je flammender aber ihre ideologischen Äußerungen waren, desto schwächer wurde ihre Argumentation, sie verwickelte sich in Widersprüche. Vielleicht war das der Grund, warum sie selber zur prosaischen Schöpfung überwechselte, wo es nicht so viele und nicht so auffallende Widersprüche gab.

³⁹ Es geht um eine Rede auf der Theoretischen Konferenz des Deutschen Schriftstellerverbandes vom 6. bis 8. Juni 1958 im neuen Stadthaus, Judenstrasse.

Auf dem IV. Schriftstellerkongress hatte Anna Seghers die Tatsache kritisiert, dass das Thema des Faschismus vergessen werde, obwohl dieser noch lange nicht überwunden wurde; als Folge dieser Rede hat man im Schriftstellerverbund programmatisch mit Sozialismus gegen die bei den Deutschen fest verwurzelten Reste der faschistischen Ideologie in Kampf gezogen. Wolf selbst äußerte sich 1962 anlässlich des Romans *Wir sind nicht Staub im Wind* von Max Walter Schulz zu dieser Frage:

Gerade wir Deutschen haben keinen Grund, die jüngste Vergangenheit als erledigt anzusehen. Nicht nur, dass sie in Westdeutschland, gefährlich und auf neu geputzt, wieder Staatsdoktrin ist: Auch bei uns kann, wer die Augen offen hält, beobachten, in wie vielerlei Gestalt die politisch überwundene Vergangenheit in das heutige Dasein der Menschen hineinspielt. (zitiert nach Magenau, S. 86f)

Im Herbst 1959 zogen die Wolfs nach Halle an der Saale um. Vor dem Umzug wurde Christas bisherige Zusammenarbeit mit der Stasi bewertet, das Resümee war eher enttäuschend (Wolf habe sich zurück gehalten, sei ängstlich gewesen und ihre Berichte haben nur einen informatorischen Charakter gehabt). In Halle wurde sie von der Stasi erst am 28. Juli 1960 kontaktiert. 1993 hat Wolf in ihrer „Auskunft“ geschrieben, dass sich die Zusammentreffen mit Leutnant Richter in Halle um die Verlagsangelegenheiten und kulturpolitische Fragen drehten, „damals noch in der Annahme, über diesen Weg Kritik wirksamer befördern zu können“ (in: Vinke, S. 143 f.). Das letzte Treffen mit dem Leutnant Richter in Halle erfolgte gemäß der Akte am 18. Januar 1962 (vgl. Vinke, S. 138). Wolfs Ansichten fingen in dieser Zeit an, sich von der offiziellen Parteipolitik zu unterscheiden, sie beklagte die „Stagnation“ und „politische Gleichgültigkeit“ im Deutschen Schriftstellerverband, sie teilte diese Tendenzen auch bei ihren Stasi-Gesprächen mit, was natürlich seitens der Stasi nicht erwartet wurde. In dieser Zeit will sich Wolf von den Ideologiedogmen langsam losgelöst haben.

3.4. Geburt der Schriftstellerin

In Halle arbeitete Wolf an der *Moskauer Novelle* und an dem Roman *Der geteilte Himmel*. Gleich in ihrem ersten prosaischen Werk, der *Moskauer Novelle* (1959), findet man autobiographische Züge und es wird auf zwei Zeitebenen erzählt, eine Vorausdeutung ihres späteren Stils; auch wird die Erinnerung an die frühere Identifizierung mit der nationalsozialistischen Ideologie thematisiert und als Lösung die Entwicklung der Heldin in eine Sozialistin angeboten - das alles im Rahmen einer Liebesgeschichte.

Im Rahmen des „Bitterfelder Weges“⁴⁰, kam Christa Wolf 1960 in den VEB⁴¹ Waggonbau Ammerdorf. Dort hat sie Stoff für ihr nächstes Werk gesammelt, ursprünglich hätte es sich um eine kurze Erzählung handeln sollen, dann hat sie aber den Entwurf erweitert und die deutsche Teilung zum Hintergrund der Liebesgeschichte gemacht. *Der geteilte Himmel* (1963) schildert den Konflikt der Entscheidung für den Sozialismus oder für die westliche Welt, wobei die Argumente beider Parteien stark und gut nachvollziehbar sind; dass sich Wolf für den Sozialismus entscheidet, ist zu erwarten. Das Werk wurde in der DDR von Massen gelesen und gepriesen, es gab jedoch auch kritische Stimmen. Christa Wolf erhielt für das Buch den Heinrich-Mann-Preis und 1964 den Nationalpreis III. Klasse, eine in der DDR bedeutende Auszeichnung. *Der geteilte Himmel* wurde 1964 verfilmt, das Drehbuch haben gemeinsam Christa und Gerhard Wolf geschrieben, Regie führte Konrad Wolf.

1962 zog die Familie Wolf nach Kleinmachnow bei Berlin, hier wurde Christa Wolf von der Stasi nicht mehr kontaktiert. Christa Wolf hat von nun an als freie Autorin gewirkt und sich von jeglicher Verlagsarbeit zurückgezogen. Nah zu Berlin und trotzdem durch die nahe stehende Mauer davon gewissermaßen isoliert hat sie sich langsam von der Parteiideologie entfernt. Der Grund hierfür lag natürlich weniger in der neuen Adresse, sie hat aber zum einen die Literaturkritik und die präskriptive Literaturwissenschaft der DDR das erste Mal am eigenen Körper als Autorin erlebt, zum anderen haben sich die Richtlinien des Schriftstellerverbandes - wieder in Folge der politischen Veränderungen - geändert und Christa Wolf hat diesmal abgelehnt, diese ohne weiterem zu empfangen. In dieser Zeit kann man beobachten, dass obwohl ihre öffentlichen Reden zwar immer vorsichtig stilisiert wurden, gewannen sie an Schärfe und wurden kritischer.

3.5. Abkehr von der offiziellen Ideologie

Eine klare Kritik äußerte Wolf in ihrer Rede am 11. Plenum des ZKs⁴² der SED am 17. Dezember 1965, als sie sich gegen den von Erich Honecker vorgetragene Bericht des Politbüros gewandt hatte, indem sie den Vorschlag ablehnte, dass sich die Autoren weniger um das Subjektive und Individuelle sondern mehr um das Typische kümmern

⁴⁰ „Bitterfelder Weg“ war ein Programm, das auf der ‚1. Bitterfelder Konferenz‘ im April 1959 formuliert wurde, und das die ‚Trennung von Kunst und Leben‘ und die ‚Entfremdung zwischen Künstler und Volk‘ überwinden sollte, indem die Schriftsteller in die Fabriken gingen, um den Arbeitern einen unmittelbaren Kontakt mit der Kultur zu vermitteln, und um selber in den Kontakt mit der Arbeitswelt zu kommen. (vgl. Bahr 559) Gleich auf der zweiten Bitterfelder Konferenz 1964 wurde auf dieses Programm jedoch verzichtet.

⁴¹ VEB = volkseigener Betrieb

⁴² Zentralkomitee

sollten. Als Folge wurde sie von der Kandidatenliste des ZKs gestrichen, in den Zeitungen und in den internen Protokollen wurden die problematischen Passagen ausgelassen - Wolf erlitt einen Schock, dass in ihrem Land die Realität parteiamtlich korrigiert wird, was zu einer Zeitungsphobie bei ihr führte, von der sie sich in einer psychiatrischen Anstalt zu erholen versuchte. (vgl. Magenau, S. 185 ff.) Von nun an hielt sie sich von Gremien und Verbänden fern und anstatt zur Jahreskonferenz des DSV⁴³ verreiste sie 1966 in die Sowjetunion⁴⁴.

1966 fing Wolf mit der Arbeit an *Nachdenken über Christa T* an. Als Stoff hat sie Tagebücher ihrer verstorbenen Freundin genutzt und diese durch eigene Invention ergänzt. Die Arbeit an dem Roman beendete sie am 1. März 1967; sie bezweifelte jedoch seine problemlose Veröffentlichung und das zu Recht. Die Geschichte solle überarbeitet werden, erfuhr sie. Sie tat es jedoch nicht, sie hat nur ein zusätzliches Kapitel am Ende hinzugefügt, das sich mit der Schwierigkeit der Ausdrucksweise in der Ich-Form beschäftigt und diese durch die Er-Form löst (diese „Methode“ hat Wolf in *Kindheitsmuster* weiterentwickelt). Die Autorin sorgte auch dafür, dass das Buch noch vor der Erscheinung erworben wurde, und diesmal bekam es tatsächlich eine Druckgenehmigung.

Inzwischen kam allerdings der Prager Frühling, und die Situation spannte sich auch in der DDR an. Nach der Wende gab es Beschuldigungen, Christa Wolf habe den Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts in Prag in einem Artikel im „Neuen Deutschland“ verteidigt. Der Text, den sie dort abgedruckt hat, war auf jeden Fall höchst vorsichtig formuliert und wirkt nicht eindeutig, klar ist nur, dass sie sich darin zum Sozialismus bekannte und zum Westen Abstand nahm. Sie weigerte sich jedoch, die offizielle Erklärung des Schriftstellerverbands zu den „Prager Ereignissen“ zu unterschreiben.⁴⁵ Als Folge dessen wurde die Erscheinung von *Nachdenken über Christa T* wieder ungewiss, doch anhand der Vorabdrucke gab es bereits Rezensionen über das Buch,

⁴³ Deutscher Schriftstellerverband

⁴⁴ Christa Wolf war mehrmals in Moskau und in der UdSSR gewesen, 1968 nahm sie mit ihrem Mann an einer Reise teil, auf der eine Menge Schriftsteller auf einem Schiff nach Gorki fuhren, um dort etwas über Maxim Gorki zu erfahren. Unter den Reisenden war auch Max Frisch, der sich mit den Wolfs befreundete und dies später in seinem Tagebuch notierte: „19. Juni. Abends wieder Wodka. Gespräch mit Christa Wolf und ihrem Mann bis vier Uhr morgens, draußen die helle Nacht über Wolga und Land. Labsal: dass man Widerspruch gelten lassen kann. Lange Zeit saß ein sowjetischer Genosse dabei, der zuhörte, aber mich nicht störte. Er scheint berichtet zu haben: heute wissen meine Funktionäre, dass es ein sehr interessantes Gespräch gewesen sein soll, das wir geführt haben.“ (Mayer, S. 145f)

⁴⁵ Es wurde erst später in der DDR bekannt, dass das Ehepaar Wolf vor 1968 in „Literární Noviny“ schrieb und mit Franzi Faktorová und Eduard Goldstücker befreundet war. (vgl. Magenau, S. 205)

das trotz einer Auflage von 4000 Exemplaren nirgendwo zu kaufen war⁴⁶ und erst nach dem Schriftstellerkongress, auf dem es kritisiert wurde, ausgeliefert werden konnte.⁴⁷

Christa Wolf wandte sich den Recherchen über die Romantik und Karoline von Günderode zu und der Arbeit an dem Erzählungsband *Unter den Linden* (1974). Hier fingen ihre Auseinandersetzungen mit dem technologischen Fortschritt an. Sie gelang auch an feministische Themen (besonders in der Erzählung *Selbstversuch*), ihre feministische Auffassung ist jedoch nicht mit dem westlichen Feminismus gleichzusetzen. Sie hat eher das eigentliche Wesen der Frau hervorgehoben, ihre Wichtigkeit und ihren Wert - sie kämpfte gegen die „Vermännlichung“ der Frau. Sie entdeckte auch Ingeborg Bachmann und beschäftigte sich mit ihrem prosaischen Werk. Dieses war eine Anregung zu einer Reihe essayistischer Aufsätze, die mit dem Essay *Lesen und Schreiben* eingeleitet wurde, und die ein theoretisch-poetisches Pendant für die jüngere DDR Literatur schaffte. Im Zentrum der Überlegungen stand die Subjektivität, die eigene Erfahrung versus die Unabbildbarkeit der Welt. Das war natürlich eine Art Revolution. Das Essaybuch *Lesen und Schreiben* konnte auch deswegen erst 1972 und das nach Verlagwechsel erscheinen.

3.6. Musterbegräbnis

In den siebziger Jahren hat sich Christa Wolf zurückgezogen. Obwohl sie der Staatsapparat enttäuscht hatte, ist sie in der DDR geblieben - zum Teil auch deswegen, weil sie den Westen nicht positiv wahrgenommen hatte⁴⁸ - bewerten konnte sie es aus eigener Erfahrung, weil sie im Unterschied zu anderen Bürgern ziemlich frei reisen konnte.

Am Anfang der siebziger Jahre hat sie zusammen mit ihrem Mann an dem Drehbuch *Till Eulenspiegel* gearbeitet, weil es aber zu lang ausfiel, haben sie es als Filmerzählung umgestaltet, die 1973 erschienen ist.

In diese Zeit fallen auch die Arbeiten an dem autobiographisch orientierten Werk *Kindheitsmuster*. Obwohl Christa Wolf in *Kindheitsmuster* die Zeit der Arbeit an dem Buch zwischen den 3. November 1972 und den 5. Mai 1975 festlegt, sind diese Daten (und auch manche andere im Buch) als willkürlich gewählt zu betrachten und entsprechen nicht der

⁴⁶ Die Situation war so absurd, dass sie Interesse in der BRD erweckte, über das Buch gab es einen Artikel in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ und Marcel Reich-Ranicki lobte es in seiner „Zeit“-Rezension.

⁴⁷ Eine zweite Auflage gab es 1972, diese wurde aber auf das Jahr 1968 zurückdatiert (vgl. Magenau S. 226).

⁴⁸ Am Ende der siebziger Jahre hat das Ehepaar Wolf ein eventuelles Verlassen der BRD abgewogen, ist aber doch geblieben, Christa Wolf fürchtete nämlich, dass sie in der BRD nicht schreiben könnte, und wusste von keinem Land, wo sie sonst hätte hinziehen können bzw. wollen. Zu einem Umzug der Familie Wolf ist es jedoch gekommen: sie zog von Kleinmachnow bei Berlin in die Mitte Berlins (Friedrichstraße).

Wahrheit - erste Entwürfe sind bereits vor 1970 entstanden. Die im Roman erwähnte Autorenlesung in der Schweiz fand z. B. erst im Oktober 1975 statt (in dem Werk selbst heißt es 1974) (vgl. Magenau 250).

Bevor *Kindheitsmuster* erscheinen konnte, kam es im November 1976 zur Ausbürgerung Wolf Biermanns, was einige DDR-Künstler in dem Maße beunruhigt hatte, dass sie sich zu einem offenen Protestbrief entschlossen. Christa und Gerhard Wolf gehörten zu den Erstunterzeichnern. Der Text war vorsichtig stilisiert und machte klar, dass sich die Künstler zwar von der Handlung Wolf Biermanns distanzieren, seine Ausbürgerung aber als eine unakzeptable Maßnahme wahrnehmen. Diese Resolution hatten die Künstler als erstes in die BRD und nach Frankreich geschickt, um ihre Publizierung zu sichern - und gerade das wurde dann als ein Akt gegen die DDR empfunden. Christa Wolf war in dieser Sache auch weiter aktiv und wollte einen Raum für Kritik und offene Diskussion in der DDR schaffen - dies jedoch erfolglos. Die meisten der Signatäre wurden anschließend aus dem Vorstand des Schriftstellerverbandes ausgeschlossen, Christa Wolf nicht, sie habe ihre ursprüngliche Auffassung eingeschränkt (vgl. Magenau, S. 280 f).

Noch im Dezember 1976 erschien in der DDR das Werk *Kindheitsmuster*. In der BRD wurde dasselbe Werk ein Jahr später mit dem Untertitel „Roman“ herausgegeben. Nach dem Erscheinen von *Kindheitsmuster* wurde Wolf im Westen oft vorgeworfen, dass sie eine Kritik an der westlichen Politik ausübte, und die Verbrechen im Ostblock verschwiege. Ihr ehemaliger Lehrer Hans Mayer nannte es ein „Erinnern mit beschränkter Haftung“ (vgl. Magenau 253).

Die zweite Hälfte der siebziger Jahre war für Wolf schmerzhaft, sie stand am Rande des Schriftstellerverbandes und nur dank vieler Kompromisse wurde sie nicht ausgeschlossen. Sie wandte sich der Arbeit zu, verwertete ihre Recherchen über Heinrich von Kleist und Karoline von Günderode und schrieb *Kein Ort. Nirgends*. Zur Karoline von Günderode kehrte sie dann noch in dem Essay *Der Schatten eines Traumes* zurück, der einen Sammelband von Günderodes Werk begleitete, an dem sich Christa Wolf als Herausgeberin beteiligte. Ende der siebziger Jahre schrieb Christa Wolf noch zwei Erzählungen: *Sommerstück*, das erst 1989 erschien - nicht wegen der Zensur, sondern weil Wolf die Erzählung als zu persönlich empfand, und *Was bleibt*, eine Erzählung, die den Alltag einer von der Stasi beobachteten Schriftstellerin skizziert; auch diese Erzählung erschien viel später, nämlich 1990 (vgl. Kapitel 3.10 dieser Arbeit).

In den siebziger Jahren verlor Christa Wolf ihre Stellung im Kulturapparat der DDR, viel schmerzhafter scheint für sie jedoch der Verlust einiger Freunde gewesen zu sein: Manche haben emigriert, manche sind gestorben, darunter auch ihre guten Freundinnen Brigitte Reimann und Maxie Wander. Auf viele dieser bedrückenden Ereignisse reagierte die entnervte Christa mit Krankheit.

Am 7. Juni 1979 nahm Christa Wolf an der Versammlung des Deutschen Schriftstellerverbandes teil, bei der 9 Mitglieder aus dem Verband ausgeschlossen wurden. Sie protestierte dagegen, und weil der Ausschluss dieser Mitglieder nicht rückgängig gemacht wurde, zog sie sich vom Verband zurück (zu einer Versammlung des Verbandes kam sie erst 1988 wieder). Innerhalb des Staatsapparats nahm sie nun eine besondere Stelle ein - man wollte ihre Emigration verhindern, und deswegen wurde es Christa Wolf genehmigt, frei zu reisen und sogar Literatur aus dem Westen frei geliefert zu bekommen. Es gab natürlich auch Stimmen, dass sie aus dem Verband sowie aus der Partei ausgeschlossen werden sollte, dies geschah jedoch nicht. 1980 wurde sie dann innerhalb der Partei verschoben: Von der Parteiorganisation des Schriftstellerverbandes migrierte sie in die Parteiorganisation der Akademie der Künste, die weniger dogmatisch arbeitete - in der Partei zu bleiben schien für Wolf aus praktischen Gründen wichtig zu sein.

3.7. Feministisch und antitechnisch

Die Rezeption Christa Wolfs in der BRD war etwas kritischer als in der DDR, trotzdem erhielt die Autorin 1980 den Georg-Büchner-Preis von der Deutschen Akademie der Künste in Darmstadt, deren Mitglied sie 1979 geworden war. Bei der Annahme des Preises (die es erst nach der Abstimmung mit der Staatsführung der DDR geben konnte) hielt Wolf eine feministisch gerichtete Rede - den Büchnerpreis erhielten seit 1945 ja nur fünf Frauen, darunter Anna Seghers, Ingeborg Bachmann und sie.

Im März 1980 reiste die Autorin mit ihrem Mann nach Griechenland, wo sie sich für die dortige Landschaft und Atmosphäre begeisterte: Sie fing an, an der Geschichte der Seherin Cassandra zu arbeiten. Diese Figur wurde auch zum Schwerpunkt der literarischen Vorlesungen, die Christa Wolf im Mai 1982 in Frankfurt/Main hielt: *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* - es ging um keine klassischen poetischen Vorlesungen, sondern vielmehr um Beobachtungen zur Entstehung eines Kunstwerks, die die Rolle der Frau in der Geschichte diskutierten und in diesem Sinne feministisch waren (vgl. Hilzinger, S. 130 ff). Die Vorlesungen erfreuten sich regen Interesses und wurden sogar vom

Hessischen Fernsehen übertragen. Ein Jahr später erschienen sie auch gedruckt - und das zusammen mit der eigentlichen Erzählung *Kassandra*. Das Buch erschien in großen Auflagen und wurde gleich in mehrere Sprachen übersetzt (nur in der DDR gab es zensurhalber Verzögerungen).

Anfang der achtziger Jahre nahm Wolf nur selten Einladungen zu Lesungen und Reden in der DDR an und zog sich zurück. Im Westen wurde sie in dieser Zeit mit Preisen und Akademiemitgliedschaften geehrt und ist sogar in die USA gereist, wo sie 1983 eine Gastprofessur annahm. Sie schien die „westliche“ Welt erforschen zu wollen, fand sie aber nicht besser als die „östliche“ und blieb in der DDR wohnen. Sie bemühte sich gleichzeitig für alle zu schreiben, nicht nur für die Leser in der DDR und im Ostblock sondern auch im Westen: Ein Grund dafür war unter anderem auch das devisenbringende Publikum in der Bundesrepublik, als eine Autorin mit Weltruhm konnte sie auch bessere Behandlung seitens des staatlichen Apparates der DDR genießen. Diese Strategie war, besonders bei Wolfs Themenwahl, ein Balancieren auf dünnem Seil. Nach dem Atomkraftwerkunfall in Tschernobyl griff die Autorin nach diesem Motiv, der Zensur wegen durfte sie aber das Kernkraftwerk in *Störfall* nicht in den Ostblock situieren - die sozialistische Technik durfte ja nach Tschernobyl keinen Schaden mehr erleiden. Das Buch erschien 1987 in der DDR und kurz danach in der BRD, wo man Wolf vorwarf, dass sie in ihrem Werk die Verantwortlichen für Tschernobyl nicht angegriffen und sich mit einer allgemeinen Kritik an der technischen Gesellschaft begnügt hatte.

3.8. Vor der Wende

Die zweite Hälfte der achtziger Jahre ist in dem Ostblock von der Perestroika Gorbatschows beeinflusst worden. Der Staatsapparat der DDR hat die Perestroika mit gemischten Gefühlen beobachtet, man hat einen Stabilitätsverlust gefürchtet (nicht im Volk, dort war die Situation umgekehrt). Für Christa Wolf war es immer schwieriger, ihre strategische Position in dieser Zeit zu halten, sie schwankte zwischen Abwarten und Engagement; ihre Position der leisen Dissidentin war für den Westen immer weniger interessant, es wuchsen kritische Stimmen gegen ihren literarischen Subjektivismus und blinden Feminismus.

Als Jurorin hat Christa Wolf 1987 bei der Verleihung des Kleist-Preises diesen dem DDR-Emigranten Thomas Brasch zuerkannt, dessen Entscheidung, selbst nach der Emigration ein Sozialist zu bleiben, sie würdigte (vgl. Magenau, S. 353 ff). Wolf zeigte

hier, dass sie den Sozialismus als einen optimalen Weg für die Zukunft verstand, zugleich aber mit der Praxis in der DDR nicht einverstanden war. Endlich versuchte sie auch, die Kritik offiziell loszuwerden: An dem X. Schriftstellerkongress in Berlin nahm sie zwar nicht teil, schickte dorthin aber einen Brief, in dem sie dem Schriftstellerverband eine Neuauswertung früherer repressiver Schritte vorschlug und zu einem Dialog besonders mit jungen kritischen Autoren aufrief (vgl. Drescher, S. 454 f). Den Brief hatte Günter de Bruyn auf dem Kongress vorgelesen, eine Diskussion zu dem Thema wurde aber durch Hermann Kants Vorschlag verhindert, Christa Wolf solle doch zur nächsten Berliner Bezirksversammlung kommen, um dort die erhobenen Thesen zu besprechen. Das tat sie dann auch und wiederholte die Gedanken des Briefes in einer Rede: Sie sprach von vielen, die die DDR verließen und auch von der Uninteressiertheit der Öffentlichkeit an diesem massiven Exodus. Der Dialog mit der Autorin wurde nicht abgelehnt - zum Teil auch wegen der Weisung des Politbüros, das in Wolf eine potentielle Bündnispartnerin in den unsicheren Zeiten sah (vgl. Magenau, 361).

1988 hat Christa Wolf weder mit der westdeutschen Kritik noch mit der DDR Staatsführung, sondern mit einer schweren Krankheit (Blinddarmdurchbruch mit anschließender Sepsis und Bauchfellentzündung) gekämpft, insgesamt musste sie fünfmal operiert werden und wäre beinahe gestorben. Ihre Rekonvaleszenz zog sich bis in das revolutionäre Jahr 1989.

Obwohl noch nicht gesund, hat sie bei dem DDR-PEN⁴⁹, der sich am 1. März 1989 versammelte, die Forderung einer „umgehenden Freilassung des tschechischen Bürgerrechtlers Václav Havel“ mitinitiiert, die der DDR-PEN dann an die internationale PEN-Zentrale in London weiterleitete.

Ebenfalls im März, pünktlich zum 60ten Geburtstag der Autorin erschien das *Sommerstück*, ein poetisches und sehr persönliches Stück, das sich auf dem Lande abspielt, und das von der westlichen Kritik zum Großteil als langweilig bewertet wurde.⁵⁰

Die Situation in der DDR wurde inzwischen immer komplizierter, viele Bürger flüchteten über die teilweise offene Grenze in Ungarn, es gab zahlreiche Demonstrationen, die Atmosphäre war allerdings keineswegs frei, man fürchtete einen Eingriff von oben, wie es ihn im Juni in China gegen die Studenten gegeben hat. Im Juli 1989 trat Christa Wolf

⁴⁹ die DDR Sektion der internationalen Dichter und Schriftstellervereinigung PEN (aus engl. poets, essayists, novelists)

⁵⁰ Es gab jedoch auch positive Kritiken; Fritz J. Raddatz, der einst die DDR verließ, hat es sogar als Nobelpreiswürdig bezeichnet.

aus der SED aus und am 31. August äußerte sie sich zum ersten Mal zu der aktuellen politischen Lage: Sie bedauerte den Weggang der Massen⁵¹ und rief nach Pressefreiheit, nicht jedoch nach deutscher Einheit - in der Existenz eines zweiten deutschen Staates sah sie nämlich eine präventive Maßnahme gegen einen nächsten von den Deutschen verursachten Krieg. Dieses Argument hat sie dann später während der Debatte um die deutsche Einheit immer wieder verteidigt.

3.9. Die Wendezeit

Am 7. Oktober 1989 hat die DDR 40 Jahre ihrer Existenz gefeiert. Die Staatsführung hat sich um eine Demonstration des Sozialismus gegen den Imperialismus bemüht, die Situation im Land, besonders in Ostberlin war jedoch bedenklich: Hunderttausende demonstrierten und verlangten freie Wahlen. Die Polizei und die Stasi griffen gegen sie hart durch, die Demonstranten wurden niedergeprügelt und viele festgenommen - darunter auch Annette, die Tochter von Christa Wolf. Die anfangs vergebliche Suche und das Gespräch mit der Tochter, in dem Christa Wolf von der wahllosen Prügelei junger Leute und einer demütigenden Haft erfuhr, haben wohl zu einer Entscheidung geführt, sich für diese Machthaber nicht mehr einzusetzen. Nun fürchtete sie einen Gewaltausbruch auf den geplanten Demonstrationen der nächsten Tage und einen ähnlichen Vorgang wie in China: Davor warnte sie auch in den Medien.

Am 8. Oktober schrieb Christa Wolf einen Protestbrief an Erich Honecker und verließ Berlin, um eine Woche auf einer Arbeitsreise in Moskau zu verbringen. Die Atmosphäre dort soll düster gewesen sein, an der DDR-Botschaft hat man zwar noch (verspätet) das DDR-Jubiläum gefeiert, es habe dort jedoch eine ängstliche und abwartende Stimmung geherrscht - man wusste, dass es Veränderungen geben würde, deren Natur jedoch noch unsicher war.

Inzwischen hatte sich die Situation in der DDR weiter verschärft. Am 17. Oktober wurde Erich Honecker als Generalsekretär der SED abgesetzt und durch Egon Krenz ersetzt, was das Volk aber nicht befriedigt zu haben schien. Es entstand eine Bürgerbewegung - die Leute organisierten sich im „Neuen Forum“ und „Demokratie Jetzt“.

⁵¹ Am 11. Januar 1989 gelang es einer Gruppe der DDR-Bürger, die BRD-Botschaft in Ostberlin zu besetzen, wodurch sie sich die Ausreise in die BRD erzwingen haben. Weitere Ausreiseversuche wurden seitens der DDR unterdrückt, also haben die Ausreisewilligen den selben Vorgang in Warschau, Budapest und in Prag geltend gemacht, was zu einer massiven Ausreisewelle seit August 1989 führte, seit dem 11. September konnten die DDR-Bürger dann frei über Ungarn ausreisen.

Christa Wolf hat sich nach ihrer Rückkehr aus Moskau keiner dieser Bewegungen angeschlossen, trotzdem blieb sie nicht an der Wende unbeteiligt: Während der Versammlung Berliner Künstler in der Erlöserkirche in Berlin⁵² forderte sie die Errichtung einer unabhängigen Kommission, die die Polizeigewalt vom 7. und 8. Oktober untersuchen sollte, sie beanspruchte eine offizielle Erklärung des Stalinismus für ein Übel. Weiter setzte sie sich in einem Artikel *Das haben wir nicht gelernt*⁵³ öffentlich und zugleich kritisch mit den Themen der Schule und der Jugenderziehung auseinander, zugleich beschuldigte sie die Bildungspolitik für die „Unmündigkeit“ der jungen Generation, für ihre Uninteressiertheit an der DDR.

Bei der Demonstration am 4. Oktober, die die Theaterleute organisiert hatten, hielt Christa Wolf eine Rede zum Thema *Sprache der Wende*⁵⁴; auf der Bühne hatte sie gleich nach Abschluss ihrer Rede einen Herzanfall und musste ins Krankenhaus gebracht werden. Von zu Hause aus hat sie am 8. November mittels Fernsehen eine Botschaft an die Ausreisewilligen (die es zu Tausenden gab) verlesen: „Bleiben Sie doch in Ihrer Heimat, bleiben Sie bei uns“, sie sprach von einer anstehenden harten Arbeit, die zur Demokratisierung, freien Wahlen, Rechtssicherheit und Freizügigkeit führen sollte, sie rief nach einem demokratischen Sozialismus.⁵⁵ Diesen Aufruf haben auch andere Künstler und Journalisten unterschrieben, für das Volk scheint es ein wichtiger Schritt gewesen zu sein.

Die Öffnung der Grenzen am 9. November 1989 hieß für Christa Wolf vor allem eine Enttäuschung, sie gehörte ja nicht zu den Massen, die sich nur nach dem Westen sehnten, für sie war es ein Zeichen, dass ein alternativer deutscher Staat nicht zu halten sein würde (vgl. Magenau, S. 387).

Wie es Christa Wolf und andere verlangt hatten, wurde eine Untersuchungskommission errichtet, die sich mit den Verbrechen der Polizei gegen die Demonstrierenden am 7. und 8. Oktober beschäftigte; Christa Wolf wurde eines der Mitglieder dieser Kommission, die über ein Jahr arbeitete und auf deren Ergebnisse es dann nicht mehr ankam, weil die Analyse des Polizeivorkommens eines untergehenden Staates immer wenig zukunftsstiftend ist. Während der revolutionären Veränderungen, die die

⁵² Diese fand am 28. Oktober 1989 unter dem Motto „Wider den Schlaf der Vernunft“ statt.

⁵³ erschienen am 27. Oktober 1989 in der „*Wochenpost*“

⁵⁴ Ihre Rede arbeitete stilistisch mit den Sprüchen, die auf den Transparenten der Demonstranten standen, ihr Ziel war, ein demokratisches Selbstvertrauen des Volkes zu unterstützen. (vgl. Magenau S. 383)

⁵⁵ Die Idee einer solchen Rede kam von der Bewegung „Demokratie Jetzt“ und das Fernsehen hat zugestimmt, ohne nach dem Inhalt der Botschaft gefragt zu haben, Christa Wolf wurde in diesen Tagen als eine Vertreterin der Gesellschaft verstanden, wenn der Staat nicht funktionierte. (vgl. Magenau S. 384)

Wende mit sich brachte, hat sich Christa Wolf immer in einem „DDR-erhaltenden“ Kurs gehalten, sie war für eine sozialistische Alternative zur BRD in der Gestalt eines demokratischen Staates, die Vereinigung Deutschlands empfand sie keineswegs als den richtigen Weg.

Ende November 1989 las Christa Wolf zum ersten Mal öffentlich aus der „Schubladen-Erzählung“ *Was bleibt*, in der ein Tag unter Stasi Aufsicht geschildert wird. Der Text wurde als Vergangenheitsbewältigungsversuch verstanden - die Lesungen wurden zum Teil durch Radio und Fernsehen an die breite DDR-Öffentlichkeit weitervermittelt. Die Wendezeit ermöglichte es Christa Wolf auch, einen neuen Diskussionskreis zu eröffnen, der sich diesmal nicht mit den gesellschaftlichen Änderungen, sondern mit jenen auf dem Feld der Wissenschaft beschäftigte: Zuerst wurde das Buch *Störfall* respektive das Thema der Atomenergie diskutiert, später kamen dann auch andere Themen an den Tag; die Autorin suchte Kontakt zu verschiedenen Berufsgruppen, ein Vorgang, der auf der sozialistischen Basis ihrer Weltansicht ruhte und trotzdem erst nach der Wende verwirklicht werden konnte.

3.10. Deutsch - Deutscher Literaturstreit

Hatte man sich zu den DDR-Zeiten eine Presse- und Literaturfreiheit und Aufhebung der Zensur gewünscht, war man zum Teil verwirrt, wenn dieser Wunsch Wirklichkeit wurde. Es gab keine „Linien“ mehr, nach denen man sich richten konnte, es herrschte eine Verwirrung - diese konnte man auch auf dem Schriftstellerkongress des DSV im März 1990 spüren. Christa Wolf sprach auf dieser Tagung von der Gefahr einer „allgemeinen Totaldemontage der DDR“, die von einigen Medien der BRD angedroht wäre, und die „auch die Literatur demontieren will, die in der DDR geschrieben wurde, und möglichst viele ihrer Autoren gleich mit.“ (zitiert nach Magenau, S. 399)

Die westlichen Medien suchten nämlich nach Sensationen aus der DDR, ohne das Leben dort verstanden zu haben - es wurden zahlreiche Anschuldigungen gegen Intellektuelle erhoben, die in der DDR geblieben sind, wobei oft ihre größte Schuld eben das Gebliebensein war; es gab jedoch auch vernünftige Gegenstimmen, es entstand eine deutsch - deutsche Debatte.

Als im Juni 1990 die Erzählung *Was bleibt* erschien⁵⁶, hieß es in der BRD-Presse, Christa Wolf, die Staatsdichterin der DDR, habe die Wirklichkeit retuschiert um sich selbst auf der Seite der Opfer zeigen zu können; eine Veröffentlichung dieser Erzählung nach 1989 wäre überhaupt peinlich und bedeutungslos. Es ging nicht nur um *Was bleibt*, Christa Wolf und ihr Buch sind wohl nur zufällig der Anlass zu einer Auseinandersetzung gewesen, die es geben musste.⁵⁷ Man hat vor allem die familiäre Beziehung der Künstler zum Staat kritisiert, einen Vergleich des totalitären Nazi-Staates mit der DDR durchgeführt und positiv ausgewertet - die Debatte dauerte einige Monate und es haben sich auf beiden Seiten Leute aus Ost und West daran beteiligt⁵⁸, schließlich wurde selbst der Wert und die Ästhetizität der DDR-Literatur in Frage gestellt (vgl. Enderlein). Es war ein deutsch-deutsches Verständnisproblem: Die meisten BRD-Bürger konnten bei weitem nicht nachvollziehen, worin das Leben in der DDR bestand, was möglich gewesen ist und was nicht, und versuchten, den ehemaligen Ostdeutschen zu erklären, was sie besser hätten tun müssen.

3.11. Verworfen und geehrt

Die literarische Schöpfung Christa Wolfs bestand unmittelbar nach der Wende größtenteils aus einer Menge Essays, die sich mit den Veränderungen in der DDR beschäftigten und von Verwirrung, neuen Ängsten aber auch neuen Hoffnungen berichteten. Grundsätzlich zog sie sich zurück und erschien in der Öffentlichkeit nur selten - zum Beispiel als sie gemeinsam mit einigen weiteren Intellektuellen einen Appell an die UNO schickte, um gegen den Konflikt mit Irak zu protestieren (erfolglos), oder in einem Film-Porträt⁵⁹ zu ihrem 62. Geburtstag.

Im Mai 1992 sahen sich Wolfs die sog. „Opfer-Akte“ an, die über sie 1968-1980 unter dem Namen „Doppelzüngler“ geführt wurde. Bei dieser Gelegenheit erfuhren sie von der Existenz einer „Täter-Akte“, in der Christa Wolf als IM „Margarete“ geführt wurde. Acht Monate später, im Januar 1993 entschloss sie sich, diese Tatsache zu veröffentlichen. Wie erwartet, kam es zu einem medialen Gewitter, Wolf war zu dieser Zeit auf einem

⁵⁶ Christa Wolf hat als Entstehungsdatum „Juni-Juli 1979/November 1989“ angeführt und die Ausgabe als „überarbeitete Fassung“ angekündigt

⁵⁷ Am 2. Juni 1990 hieß es in der FAZ: „Christa Wolf interessiert nicht als künstlerischer Fall“ (In: Frank Schirrmacher: „Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten“, FAZ, 2.6.1990, zitiert nach Magenau, S. 406)

⁵⁸ Unter Wolfs Verteidigern waren z. B. Lew Kopelew, Walter Janka, Günter Grass oder Hermann Kant.

⁵⁹ Das Film-Porträt wurde vom Deutschen Fernsehfunk unter dem Titel „Zeitschleifen“ gesendet, Wolf sprach dort neben anderem von neuen Prinzipien des Schreibens: es würde „nicht mehr um das zähe Prinzip Hoffnung gehen, aber doch um die Frage, welche Art Zukunft wir noch in die Gegenwart hineinnehmen können“ (zitiert nach Magenau, S. 418)

Stipendienaufenthalt in Santa Monica in Kalifornien, also konnte sie in die Diskussion nur begrenzt eingreifen. Die Debatte starb ab, nachdem Christa Wolf ihre „Täter-Akte“ publizierte. In derselben Zeit erklärte Christa Wolf ihren Austritt aus beiden Berliner Akademien der Künste.

1994 veröffentlichte Christa Wolf die Texte aus den Jahren 1990-1994 unter dem Namen *Auf dem Weg nach Tabou*, der Band spiegelt die Krise dieser Jahre. Um diese Krise zu überwinden, suchte sie sich wieder eine antike Gestalt aus, mit der sie sich einigermaßen identifizieren konnte und in deren Geschichte sie eine Parallele zum eigenen Leben und zur Situation im Deutschland sah - die Medea. Sie fing mit den Arbeiten an dem neuen Buch an. Inzwischen erschien die Autorin wieder in der Öffentlichkeit - in der Dresdener Semperoper, dann an der Leipziger Buchmesse, wo sie auch ihren 65. Geburtstag feierte, auch im Radio und in den Zeitungen (vorwiegend im Ostdeutschland) - dort, wo man ähnliches wie sie erlebt hat, und sie dadurch verstehen konnte. Sie kehrte auch in die nun vereinigte Akademie der Künste zurück.

Das Erscheinen der *Medea* (1996) war ein Erfolg, und das trotz Feuilletons, die beispielsweise eine angeblich zu markante Ost-West-Parabel in dem Roman kritisierten, manche ja sogar in der Stimmenvielfalt des Buches Persönlichkeiten der Gegenwart erkennen wollten. Es gab jedoch viele positive Kritiken, nämlich die nicht politisierenden. *Medea* stand innerhalb von einigen Monaten auf den Bestsellerlisten. Ob es zur Ruhe Christa Wolfs beitrug? Seitdem hat es keine großen medialen Kämpfe um sie gegeben. Sie selbst beteiligte sich lediglich an einigen Appellen gegen Kriege, Atomversuche, soziale Ungerechtigkeiten, setzte die Organisation der Gesprächsrunden der Wissenschaftler, Künstler, Politiker und Soziologen in der Pankower Literaturwerkstatt fort, kurz gesagt, führte das Leben einer aufgeklärten und engagierten Bürgerin und Schriftstellerin.

Im Jahre 1999 wurde ihr der Nelly-Sachs-Preis verliehen, im selben Jahr erschien eine Sammlung ihrer Texte aus den Jahren 1994-1998 *Hierzulande Andernorts*. 2002 wurde Christa Wolf für ihr Lebenswerk mit dem Deutschen Bücher Preis geehrt, der ihr auf der Leipziger Buchmesse verliehen wurde. Im selben Jahr veröffentlichte sie eine nächste, etwas umfangreichere Erzählung mit dem Titel *Leibhaftig* (2002). Wolf kehrt hier zu ihrem ureigenen Thema, dem Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft zurück. Auch die gewählte Perspektive, nämlich die einer kranken Frau, ist bei der Autorin nicht neu.

Die nächste Publikation Christa Wolfs geht auf Tagesaufzeichnungen zurück, die sie seit 1960 immer am 27. September gemacht hatte. Ursprünglich ging es um eine Idee

der Moskauer Zeitung „Iswestija“, die damals an alle Schriftsteller der Welt ging und die Christa Wolf nach vierzig Jahren zu Ende brachte: Das Buch heißt *Ein Tag im Jahr. 1960-2000* (2003). Ihr bisher letztes Buch ist wieder ein Erzählungsband *Mit anderem Blick*, das 2005 erschien.

4. Kindheitsmuster

Fast dreißig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg hat man in der DDR festgestellt, dass das tabuisierte Thema des Faschismus noch nicht bewältigt ist. Zu dessen Enttabuisierung rief man programmatisch auch auf dem VII. Schriftstellerkongress in der DDR (1973) auf. Christa Wolf meldete sich dort zu Wort mit einer Rede über Geschichte und Geschichtsbewusstsein⁶⁰:

Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit ist nur möglich, wenn sich der Autor gleichzeitig der andauernden ersten Auseinandersetzung mit der Gegenwart stellt, die er als seine Zeit empfindet. Wir jedoch haben die Problematik zu früh für erledigt gehalten: Das fiel zusammen mit einer Phase der Vergangenheitsbewältigung in unserer Gesellschaft, in der wir versucht waren, den Faschismus an die anderen zu delegieren als Tradition und als Vergangenheit. (Wolf: 1990, S. 432 f).

In ihrem Roman *Kindheitsmuster* versucht Christa Wolf nicht nur ihre eigene Kindheit im Nationalsozialistischen Deutschland zu beschreiben, sie bemüht sich vielmehr auch darum, sich mit dieser Vergangenheit auseinanderzusetzen. Ihre Bemühungen werden als eine Art psychologische Arbeit geschildert: In der Tiefe eigener Gedanken und Erinnerungen soll sie das Kind, das sie gewesen ist, finden, ihm näher kommen, es verstehen lernen. Es gelingt ihr, indem sie es von sich trennt, über es in der dritten Person schreibt, es anders nennt und so eine Entfremdung schafft, die dann paradoxerweise eine gewisse Identifizierung ermöglicht - ob diese wirklich stattfindet, bleibt unklar. Es ist ein langer Weg, auf dem die Erzählerin sich selbst als Kind sucht: Sie bedient sich auf diesem Wege verschiedenster Mittel - Fotos, die es nicht mehr gibt, Träume, Wörterbuchartikel, Zeitungsauszüge, Fernsehnachrichten, Daten, Statistiken...

Die Geschichte wird auf drei Ebenen erzählt – die Erzählerin entwickelt ein auf den ersten Blick kompliziertes Spiel mit den Erzählperspektiven, das der Leser gleich auf den ersten Seiten zu entschlüsseln hat, um weiter lesen zu können: Die schreibende Erzählerin vermittelt dem Leser in einer Art Selbstgespräch⁶¹ die Entstehungszeit des Buches sowie eine der Entstehung des Buches knapp bevorstehende Reise in ihre Geburtsstadt. Sie zieht den Leser auch in den Schreibprozess hinein, indem sie hie und da eine Schreibreflexion in den Text einfließen lässt. Auf allen drei Ebenen gibt es eine

⁶⁰ Liest man zwischen den Zeilen, stellt man fest, dass hier Christa Wolf auch einiges über ihr neues Buch, *Kindheitsmuster*, verriet, an dem sie gerade arbeitete.

⁶¹ Diese Ebene wird durch die zweite Person Singular gekennzeichnet.

Menge Skizzen, Photos, Zeitungsartikel etc. - das Endprodukt wirkt als ein Mosaik. Marcel Reich-Ranicki empfindet diese Erzählweise störend:

Christa Wolf hat Hunderte von Seiten mit Notizen und Zitaten, Stichworten und Entwürfen, mit Skizzen, Reminiszenzen und Tagebuch-Eintragungen gefüllt. Sie hat ihren Zettelkasten geleert und das Material chronologisch geordnet. Was uns als Roman angeboten wird, ist nur Rohstoff für einen Roman. (Reich-Ranicki, S. 224).⁶²

Doch was sind die Erinnerungen an die eigene Kindheit? Sie sind nicht kontinuierlich, jeder hat ja von den eigenen frühesten Jahren nur einige Bruchstücke behalten, keine ganzheitliche Geschichte. Die meisten von uns können an die vergangenen Zeiten in einem Photoalbum oder alten Schulheften blättern zurückdenken. Wolf und ihre Familie haben ihre Photoalben verloren, deswegen bekleidet sie ihre Erinnerungen in Buchstaben und schafft so ein andersartiges Photoalbum. Ich möchte mich auf den folgenden Seiten bemühen, die Struktur dieses „Photoalbums“ zu beschreiben.

4.1. Zusammenfassung der Handlung

Die Erzählerin bedient sich eines doppelten Rahmens für ihre Geschichte: Der primäre Rahmen erfasst den Entstehungsprozess des Romans, der sekundäre Rahmen erzählt von einer Reise in die Geburtsstadt der Erzählerin, aus der sie am Ende des Zweiten Weltkriegs geflohen ist, und die sie jetzt, am 10. Juli 1971, sechsundzwanzig Jahre nach ihrer Flucht wieder besucht. Ihre Begleiter sind ihr jüngerer Bruder Lutz, ihr Ehemann H. und ihre Tochter Lenka. Bei dieser Gelegenheit erzählt sie die eigentliche Geschichte ihrer Kindheit, deren Hauptheldin sie Nelly nennt, weil sie eine Identifikation mit ihrem kindlichen Selbst als problematisch bezeichnet.

Der Einfachheit halber löse ich die Verflochtenheit der drei Zeitebenen auf und fasse die Handlung chronologisch zusammen:

Am weitesten zurück gehen die Erzählungen über die Geschichte der Familie - über die Erlebnisse Nellys Vaters in dem ersten Weltkrieg, wie sich dann die Eltern kennen gelernt haben, wo sie anfangs gewohnt haben, etc - die einzelnen Geschichten können nicht immer zeitlich eingeordnet werden. Nur diese „erzählten“ Geschichten gibt es im Präteritum, der Rest des Romans bedient sich einer Präsensform.

⁶² Marcel Reich Ranicki irrt sich hier übrigens - der Stoff wird nicht chronologisch dargeboten (auch nicht im Rahmen des Wechselspiels der Ebenen), was wahrscheinlich auch als stilistisches Mittel zu verstehen ist.

Nelly Jordans eigentliche Geschichte fängt an, als sie drei Jahre alt war und zum ersten mal „ich“ zu sich sagte. Seitdem können wir sie bei ihren Spielen, Ängsten und Überlegungen begleiten, wir erfahren über die Geburt ihres Bruders Lutz, was sie ihm alles angetan, und wie sie um ihn gefürchtet hat. Nellys Eltern entscheiden sich für den Bau eines eigenen Hauses, was ihnen auch gelingt und die Familie zieht vom Sonnenplatz in die Soldiner Straße in das neue Haus um. Dazwischen wird immer über die zeitgenössischen politischen Ereignisse berichtet, wie Hitler an die Macht kommt, dass die ersten KZ's gegründet werden, wie die ganze Stadt „nazional-sozialisiert“ wird, etc.

Der Zweite Weltkrieg fängt an, Bruno Jordan, Nellys Vater, muss einrücken, Charlotte Jordan, Nellys Mutter führt alleine das Lebensmittelgeschäft. Nelly wird zu einer tüchtigen Schülerin und zum Mitglied des Bundes der deutschen Mädel. 1941 kehrt Nellys Vater nach Hause zurück, weil sein Jahrgang demobilisiert wurde. Nelly lernt, dass sie „anders“, besser als z. B. die ukrainischen Arbeiterinnen in L. ist. Sie gerät zwischen zwei moralische Prinzipien - das eine mahnt sie zur Zurückhaltung und wird von der Mutter geprägt, das andere führt sie zu einer „Selbstaufgabe“ und Selbstverwirklichung im Rahmen der Hitler-Jugend und wird in der Schule gelehrt, dort hat Nelly auch ihr großes Vorbild, die Geschichtslehrerin Dr. Juliane Strauch, getroffen. Am Ende des Krieges hilft Nelly den Flüchtlingen, die über L. gegen Westen ziehen. Im Januar 1945 ist es soweit und auch Nelly muss L. verlassen - auf dem Wagen ihres Onkels Alfons Radde, der ihren Bruder, sie und andere Frauen aus der Familie Richtung Westen fährt. Nellys Mutter kommt ihnen erst später nach, sie begegnet ihnen in Wittenberge an der Elbe. Nellys Vater, der sich in den letzten Monaten um Gefangene gekümmert hatte, bricht mit diesen auf den Marsch auf, wird dort jedoch von der Roten Armee selbst gefangen genommen.

Es dauert relativ lange, bis die Familie wieder einen dauerhaften Sitz findet, unterwegs schlafen sie in Flüchtlingslagern und erfahren auch, dass Bruno Jordan getötet wurde. Ein Jahr später erreicht sie an einem anderen Ort die Nachricht, dass er doch lebt und sich in einem Gefangenenlager bei Minsk befindet. Inzwischen zieht Nelly mit ihrer Familie weiter - sie machen einen kurzen Halt in Grünheide, dann ziehen sie weiter, bis sie nach Bardikow in Mecklenburg kommen, wo sie anhalten und Nelly als Schreibkraft beim Bürgermeister angestellt wird. Zwei Jahre nach dem Kriegsende kehrt der Vater zurück, dünn und schwach, die Familie empfindet eine Entfremdung. Wenn die Oberschulen wieder geöffnet werden, soll Nelly ihre Ausbildung fortsetzen (sie möchte Lehrerin werden), sie erkrankt aber an Tuberkulose und muss in eine Heilanstalt gebracht werden.

Sie hat Glück und wird wieder gesund, nebenbei kommt sie dort zur Lektüre der klassischen Literatur, was sie stark beeinflusst.

Die Ereignisse zwischen 1947 und 1971 werden nur spärlich erwähnt, ohne mehr Raum zu bekommen.

Die zweite Zeitebene beschreibt lediglich zwei Tage, den 10. und 11. Juli 1971, in denen die Erzählerin mit ihrem Bruder Lutz, Ehemann H. und Tochter Lenka ihre Heimatstadt, jetzt G. früher L., besucht. Die Reise fängt am frühen Morgen an und kopiert zum Teil und in entgegengesetzter Richtung die Strecke, die „Nelly“ vor sechsundzwanzig Jahren auf der Flucht zurücklegen musste.

In G. besichtigen die Besucher die beiden Häuser, in denen Nelly mit Lutz und ihren Eltern gewohnt hat, wandern durch die Straßen, die Erzählerin zeigt ihren Begleitern den Weg zur Schule oder ihre Lieblingsspielplätze, es ist ein heißer Tag, also erholen sie sich auch im Park (weil sie das Hotel erst nachmittags beziehen können). Sie besichtigen auch den Friedhof, die traurig berühmte I.G. Farben Fabrik, die Kasernen. Der Familienausflug bietet eine Gelegenheit nicht nur zu Erinnerungen, anhand von denen die oben zusammengefasste Geschichte erzählt wird, sondern auch zu Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit und zum Teil auch mit der Gegenwart. Die fast fünfzehnjährige Lenka kann nur mühsam verstehen, wieso ihre Mutter im faschistischen Deutschland aufgewachsen sein kann, ohne gewusst zu haben, dass die Ideologie falsch war - dieser Widerspruch wird auch thematisiert und es erfolgt ein Erklärungsversuch.

Auf der dritten Zeitebene befindet sich die eigentliche Niederschrift des Buches, wir erfahren von Autorenlesungen (auch in der Schweiz), von Gesprächen mit den Lesern, von Bibliothekbesuchen, bei denen die Erzählerin die Archivexemplare des „General-Anzeiger“⁶³ aufsucht, um dort Informationen sammeln zu können, von verzweifelten Versuchen, den Stoff literarisch zu verarbeiten. Dazwischen kommen die zeitgenössischen Ereignisse aus dem Leben der Autorin sowie die politischen Nachrichten aus der ganzen Welt. Schließlich gelingt es der Erzählerin, zum einen das Buch nach ihren Vorstellungen zusammensetzen, zum anderen scheint auch der Identifikationsversuch mit ihrem kindlichen Selbst einigermaßen geglückt zu sein, und die Erzählerin teilt dies dem Leser ganz am Ende zufrieden mit.

⁶³ Lokale Zeitung, die die Eltern der Erzählerin in L. gelesen haben.

4.2. Narrative Struktur

4.2.1. Grundlegende narrative Kategorien

In diesem Absatz möchte ich mich bemühen, in die komplizierte Erzählstruktur Wolfs etwas Licht hineinzubringen. Dafür möchte ich vorwiegend die Terminologie der Erzähltheorie von Gérard Genettes benutzen, weil diese es ermöglicht, ein Werk analytisch zu erfassen.

Die Grundkategorien, nach denen ein erzählender Text analysiert werden kann, sind nach Genette Zeit, Modus der Erzählung und Stimme des Erzählers.

Die Zeit der Erzählung (erzählte Zeit) umfasst in *Kindheitsmuster* drei Zeitebenen (vgl. Abbildung Nr. 1), die jedoch nicht chronologisch erzählt werden, man spricht von einer Anachronie. Die erste Zeitebene fängt mit den jüngsten Erinnerungen aus Wolfs Kindheit an, als die Autorin etwa drei Jahre alt war, d.h. es dürfte sich um das Jahr 1932 handeln, und endet 1947 - diese Zeitebene wird mit der Erzählung in der dritten Person Singular gekennzeichnet. Die zweite Zeitebene umfängt eine Reise nach Gorzów Wielkopolski, die sich am 10. und 11. Juli 1971 abspielt, und die einen Rahmen für die erste Zeitebene bildet. Die zweite und dritte Zeitebene werden größtenteils in der zweiten Person Singular verfasst. Die dritte Zeitebene bezieht die eigentliche Entstehung des Buches mit ein, umfasst etwa die Jahre 1971 - 1975 und geht in die erste Person Singular über.

Bestimmen wir die Zeitebene der im Buch beschriebenen Niederschrift des Buches als die Ausgangsebene, können wir dann die erste und zweite Zeitebene als äußere Analepsen beschreiben (die Geschichten über Nellys Familie, die zeitlich noch vor Anfang der ersten Zeitebene fallen, sind dann als äußere Analepsen der ersten Zeitebene zu verstehen). Was die verschiedenen Zitate der Wörterbuchartikel bzw. Beschreibungen von Photos in dem Buch angeht, sind diese als achronisch zu betrachten.

vor 1932	1932 - 1947	1947 - 1971	10-11. Juli 1971	1971 - 1975
	erste Zeitebene		zweite Zeitebene	dritte Zeitebene (Ausgangsebene)

Abbildung Nr. 1

Die Dauer der einzelnen Zeitebenen wird unterschiedlich erfasst. Die erste Zeitebene wird zeitraffend erzählt und beinhaltet einige Zeitsprünge, während bei der zweiten Zeitebene sehr ausgiebig zwei Tage, die die Autorin in G. verbracht hat,

beschrieben werden, d.h. es liegt eine sog. Szene vor. Die dritte Zeitebene hat viele Ellipsen und beschreibt außer dem Schreibprozess selbst nur sehr wenige Ereignisse. Die Frequenz der Erzählung ist singulativ, d.h. das Geschehene wird nur einmal, ohne Wiederholung erzählt.

Was den Modus des Textes angeht, handelt es sich um einen narrativen Text mit einer internen Fokalisierung, d.h. wir erfahren so viel, wie viel die Erzählerin weiß, bzw. wissen will.

Die Erzählerstimme ist wahrscheinlich als autodiegetisch zu bestimmen, obwohl hier eine untypische Situation vorhanden ist: Von einer autodiegetischen Erzählweise sprechen wir nämlich in dem Falle, wenn der Erzähler zugleich die Hauptfigur ist, was hier jedenfalls der Fall ist. In der ersten Zeitebene wird jedoch von der Hauptfigur, wie erwähnt, in der dritten Person gesprochen, als ob es sich um einen heterodiegetischen Text handeln sollte. Das ist in diesem Falle jedoch nur als ein Stillmittel zu betrachten.

Verlassen wir die Aufteilung von G. Genette und bedienen wir uns der Typologie von F. Stanzel, kommen wir zu einer interessanten Feststellung: In *Kindheitsmuster* alternieren zwei der von Stanzel bestimmten Erzählsituationen, allerdings in gewissen Modifikationen. Die Ich-Erzählsituation ist doppelt besetzt, neben der klassischen Ich-Erzählerin finden wir eine Du-Erzählerin, die aber in ihrer Funktion unter die Ich-Erzählsituation fällt, nur ersetzt sie den inneren Monolog durch einen Dialog. Die personale Erzählsituation bezieht sich auf die in der dritten Person erzählte Kindheitsgeschichte.

4.2.2. Paratexte

Unter den Paratexten verstehe ich den von G. Genette geprägten Begriff für Rahmenstücke eines Textes, die diesen umgeben, obwohl sie nicht sein direkter Bestandteil sind. Genette unterteilt die Paratexte weiter in zwei Bereiche: Einen engen Bereich, der auf den Rahmen des gedruckten Buches reduziert wird, und einen weiten Bereich, der die außerhalb des gedruckten Werkes stehenden Paratexte einbezieht (vgl. Arnold/Detering, S. 349). Im Folgenden möchte ich mich bemühen, die Bedeutung der einzelnen Paratexte für das Werk anzudeuten, dabei werde ich mich auf den engen Bereich der Paratexte konzentrieren, den weiten Bereich dann nur streifen.

Zu dem engen Bereich der Paratexte gehören die nicht textuellen Elemente: Der Buchumschlag, das Papier, das Format, die Typographie und Illustrationen⁶⁴, sowie die textuellen Rahmenstücke: (i) die Angabe des Autornamens, (ii) der Titel, (iii) das Vorwort / die Anmerkung, (iv) die Widmung, (v) das Motto und (vi) das Inhaltsverzeichnis.

(i) Die Angabe des Autornamens: Christa Wolf bedient sich keines Pseudonyms, *Kindheitsmuster* sind unter ihrem eigentlichen Namen erschienen.

(ii) Der Titel lautet *Kindheitsmuster*, die Autorin erklärt diese Namengebung in dem Werk andeutungsweise selbst:

Grund-Muster. Verhaltens-Muster.

Kindheitsmuster, sagte H. beiläufig [...]. Damit war das geregelt. (KM, S. 51)

Wolfgang Emmerich erklärt und interpretiert zum Teil:

Der Titel „Kindheitsmuster“ meint die in der Kindheit, in Familie, Schule und Bund deutscher Mädchen (BdM) erworbenen und geprägten Muster des Verhaltens im Sinne des englischen **pattern**: Angst, Hass, Härte, Verstellung, Scheinheiligkeit, Verleugnung ursprünglicher Empfindungen, Hörigkeit und Treue und Pflicht ohne Ansehen der Person – Eigenschaften, die ein Individuum einem Regime wie dem nationalsozialistischen anheimgeben, es innerlich widerstandslos machen. (Emmerich, S. 321)

Außer der ersten DDR-Ausgabe ist das Werk mit dem Untertitel „Roman“ versehen. Die Autorin gibt damit dem Leser ein Zeichen, dass es sich nicht um eine (hundertprozentig) wahrheitsgetreue Geschichte handelt, sondern um ein künstlerisches Werk.

(iii) Eine ähnliche Funktion hat die Anmerkung: Wolf schickt voraus, es handle sich bei *Kindheitsmuster* keineswegs um wahrheitsgetreue Geschichte:

Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebenso wenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen.

Wer Ähnlichkeiten zwischen einem Charakter der Erzählung und sich selbst oder ihm bekannten Menschen zu erkennen glaubt, sei auf den merkwürdigen Mangel an Eigentümlichkeit verwiesen, der dem Verhalten vieler Zeitgenossen anhaftet. Man

⁶⁴ Die nicht textuellen Elemente hängen von der jeweiligen Auflage ab, meines Wissens ist jedoch keine von ihnen illustriert, das Werk ist sowie gebunden als auch broschiert erschienen, und das jeweils in einem DIN-A5-Format.

müsste die Verhältnisse beschuldigen, weil sie Verhaltensweisen hervorbringen, die man wiedererkennt. (KM, S.6)

Linhua Chen sieht darin nicht nur eine Parodie auf das übliche „Dementi des Romans“, sondern vor allem ein Mittel, das dazu dienen soll, dass „das Buch nicht nur als eine Autobiographie aufgenommen“ wird, und das die Zeitgenossen der Autorin zu einem Identifikationsversuch mit dem Beschriebenen bringt (Vgl.: Chen, S. 64). Man kann der Anmerkung eine Bitterkeit, vielleicht sogar Sarkasmus ablesen, weil sie eigentlich auf die Entschuldigungen der Leute zurückgeht, die sich an dem Aufbau des NS-Staates beteiligt haben - alle haben ja so gehandelt, warum sollte dann ein Einzelner dafür bestraft werden?

(iv) Die Widmung lautet: „Für Annette und Tinka“, das sind die Namen der Töchter von Christa Wolf. Man könnte den Schluss ziehen, dass die Autorin das Buch ihren Töchtern widmet, um eine Wiederholung einer falschen Kindheitsmusterbildung zu verhindern, doch das wäre eine reine Annahme.

(v) Als Motto hat Christa Wolf ein Gedicht von Pablo Neruda aus dem *Buch der Fragen* erwählt:

Wo ist das Kind, das ich gewesen,
ist es noch in mir oder fort?

Weiß es, dass ich es niemals mochte
und es mich auch nicht leiden konnte?

Warum sind wir so lange Zeit
gewachsen, um uns dann zu trennen?

Warum starben wir denn nicht beide,
damals, als meine Kindheit starb?

Und wenn die Seele mir verging,
warum bleibt mein Skelett mir treu?

Wann liest der Falter, was auf seinen
Flügeln im Flug geschrieben steht?

Besonders der erste Teil des Gedichts stimmt mit der Schreibstrategie Christa Wolfs überein - ähnlich wie Neruda spricht sie ja in *Kindheitsmuster* von ihrem kindlichen Ich (bzw. von dem „Ich“ der Erzählerin) in der dritten Person Singular. Das Gedicht symbolisiert offensichtlich die in dem Buch auch thematisierte Suche nach der eigenen Kindheit, nach der Persönlichkeit, die man gewesen ist, bevor der Reifungsprozess anfang.

Die Autorin selbst äußert sich zu dem Motto in einem der in den weiten Bereich gehörenden Paratexte:

Als ich anfang zu schreiben, ich glaube, auch ziemlich am Anfang diese Neruda-Zeilen fand und sie mir als Motto aussuchte, da hatte ich zumindest eine starke Fremdheit gegenüber diesem Kind, es war mir ziemlich fremd. (Christa Wolf im Gespräch mit Gudrun Broch)

Im selbigen Paratext erklärt die Autorin auch, warum von dem kindlichen *alter ego* der Erzählerin in dritter Person berichtet wird:

...das war dann schon dieser Forschungsversuch, diese Recherche bei *Kindheitsmuster*, und ich habe da sehr viele Anfänge gemacht, ich habe zunächst in der Ichform geschrieben (...). Das alles hat mich überhaupt nicht befriedigt, und ich habe dann gemerkt, dass diese Spaltung, die ich in mir fühlte, und diese Distanz, die ich zu meiner Kindheit spürte, (...) und dass ich mich der eben auf diese Weise näherte. Und dass ich vielleicht, oder sicherlich, so nah herankommen konnte, indem ich mir einen gewissen Abstand auch gleichzeitig schuf, eben diesen doppelten. (Christa Wolf im Gespräch mit Gudrun Broch)

Die in den weiten Bereich fallenden Paratexte stellen eine wachsende Menge dar, da sich die Autorin auch mit dem Abstand der nun dreißig Jahre seit der ersten Erscheinung von *Kindheitsmuster* immer noch in verschiedenen Gesprächen zu diesem Buch äußert. Wie bereits in dem theoretischen Teil über den Autor erwähnt, ist es des weiteren fraglich, ob man solche Paratexte bei einer Interpretation in Betracht ziehen soll.

(vi) Das Inhaltsverzeichnis ist in diesem Buch besonders deswegen so interessant, weil es eine Art nachträgliche Gliederung vorstellt: Zu den einzelnen Kapiteln werden passende Stichwörter zugeordnet, z. B. „8. Nachrichtensperre. Vorkrieg. Das Weiße Schiff.“ (*Kindheitsmuster*, S. 520). Im eigentlichen Text werden die Kapitel nicht benannt, sondern nur durchnummeriert.

4.2.3. Erzählerrollen in *Kindheitsmuster*

Wie bereits erwähnt, spielt die Autorin das ganze Werk durch ein kompliziertes Spiel mit Personen und Handlungsebenen. Richten wir uns nach der Einteilung F. Stanzels, können wir die Perspektive in *Kindheitsmuster* als eine überwiegend „innere Perspektive“ bestimmen, die laut Stanzel für autobiographische Werke kennzeichnend ist (vgl. Stanzel, S. 138). Meines Erachtens gibt es in dem Buch gleich drei Perspektiven, die abhängig von der jeweils erzählten Zeit von der Erzählerin vermittelt und über die einzelnen Personen zu

dem Leser gerichtet werden (siehe Abbildung Nr. 2). Jede der Perspektiven trägt ihre eigene Erzählerrolle, laut der Erzählerin sollen dann alle am Ende des Romans vereinigt werden.

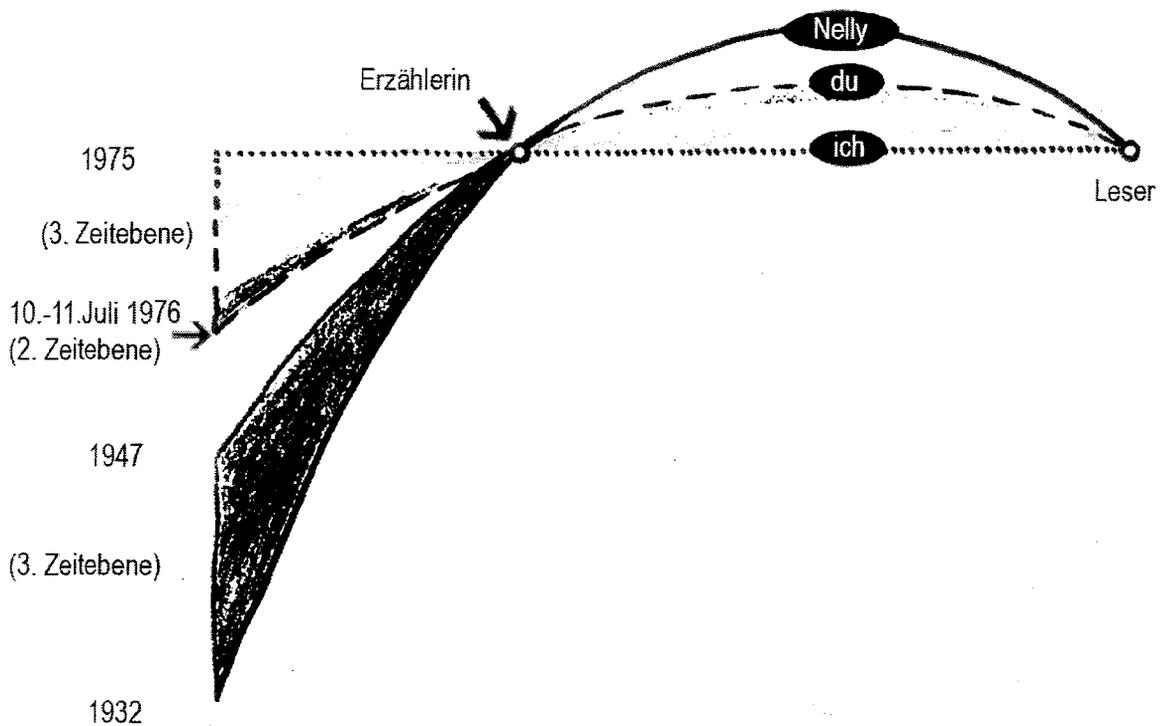


Abbildung Nr. 2

Diese Perspektiven werden nicht chronologisch geöffnet und sie wechseln durchgehend, was als konstituierende Struktureigenschaft des Romans wirkt. Die einzelnen Perspektiven verbinden jeweils eng die Zeitebene und die Bezugsperson (Nelly, du, ich): die Geschichte wird in der ersten, zweiten und dritten Person Singular erzählt. Die dritte Person Singular wird mit der kleinen Nelly verbunden, die laut der Erzählerin ihr kindliches Selbst symbolisieren soll und bezieht sich also auf die erste Zeitebene. Das Besondere an dieser Nelly-Perspektive ist, dass man durch sie wirklich in eine Kinderwelt kommt, der Leser sieht Nelly trotzen, kindliche Schlüsse ziehen, wachsen. Die zweite Person Singular ermöglicht eine Art Selbstgespräch der Erzählerin, interessanterweise wird dieses grammatische Mittel für die zweite sowie dritte Zeitebene verwendet. Die Du-Perspektive vermittelt dem Leser im Detail auch den ganzen Erinnerungs- und Schreibprozess. Erst am Ende, wo die Du-Erzählerin mit der Nelly endlich Einklang gefunden haben mag, kommt die Ich-Erzählerin eindeutig zum Vorschein - bis dahin versteckt sie sich in einem unspezifischen „wir“ und ist implizit als der Gesprächspartner im Dialog mit der Du-Erzählerin zu verstehen. Linhua Chen nennt das Ich der Erzählerin

das „schreibende Subjekt“, die Du-Form bezieht sich nach ihm auf das „erinnernde Subjekt“ und Nelly ist dann das „erinnerte Objekt“ (vgl. Chen, S. 68). Diese Aufteilung ist sehr hilfreich, muss aber einer Korrektur unterliegen - das Du ist nämlich nicht nur das erinnernde, sondern auch schreibende Subjekt, was ja bereits am Anfang des Romans klar wird (vgl. unten).

Um die Terminologie von Umberto Eco zu verwenden, kann man die Ich-Erzählerin in diesem Falle als die exemplarische Autorin des Werkes bestimmen - sie ist es ja, die für das ganze stilistische Spiel mit dem (exemplarischen) Leser verantwortlich ist. Es ist ein Spiel, das der Leser zuerst entdecken, begreifen, und empfangen muss, um das Buch „erfolgreich“ lesen zu können.⁶⁵ Um eine Vorstellung von der Struktur zu bekommen, möchten wir uns den Anfang des Romans ansehen:

Das erste Kapitel wird mit einem allgemeingültigen Zitat aus Faulkner eröffnet: „Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd.“ (KM, S. 9). Das Vergangene verweist in diesem Falle zweifellos auf die unbewältigte Geschichte des Nationalsozialismus, dessen Auswirkung auf die Gegenwart nicht bestritten werden kann, zumindest in der DDR wurde zu diesem Thema nicht gesprochen und man tat, als wäre es längst erledigt. Ob dieser Zusammenhang dem Leser gleich beim ersten Satz klar wird, bleibt fraglich, bei einer eventuellen Wiederholung der Lektüre hat dieses Zitat jedoch umso größere Bedeutung. Es richtet sich ja auf den „semiotischen“ bzw. „ästhetischen“ Leser, um Ecos Terminologie treu zu bleiben. Das Zitat gewinnt noch eine nächste Bedeutungsdimension, in die die Du-Erzählerin den Leser gleich einzuweihen beginnt:

„Allmählich, über Monate hin, stellte sich das Dilemma heraus: sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben, das scheint zur Wahl zu stehen. Das eine unmöglich, unheimlich das andere“ (KM, S. 9)

In anderen Worten: die traditionellen autobiographischen Mittel reichen der Erzählerin nicht, sie weigert sich, die Geschichte in der dritten oder in der ersten Person zu erzählen. Also nimmt sie Faulkners Zitat wortwörtlich (aber das erfährt der Leser doch erst einige Seiten weiter) und vollzieht die Trennung auch im Buch. Zunächst begegnen wir

⁶⁵ Da ich *Kindheitsmuster* lesenswert finde, habe ich sie einer Freundin zum Lesen empfohlen und ausgeliehen. Sie gab mir das Buch bald zurück, es wäre ihr zu hoch und kompliziert. Dann habe ich festgestellt, dass sie das Pronominenspiel am Anfang nicht richtig begriffen und erst recht nicht akzeptiert hat, was die weitere Lektüre für sie unmöglich machte.

also der Du-Erzählerin, wie sie verzweifelt den richtigen Weg sucht, ihrer Geschichte einen Anfang zu geben:

Was du heute, an diesem trüben 3. November des Jahres 1972 , beginnst, indem du, Packen provisorisch beschriebenen Papiers beiseite legend, einen neuen Bogen einspannst, noch einmal mit der Kapitelzahl I anfängst. (KM, S. 9).

Nachdem die Erzählerin dem Leser ihr Entsetzen mitgeteilt hat, wie schwierig das gewählte Thema zu erfassen ist, bringt sie ihn im Selbstgespräch vor den Anfang der zweiten Zeitebene und beschreibt (im Präteritum), wie sie sich für die Reise nach G. vorbereitet hat:

Damals, im Sommer 1971, gab es den Vorschlag, doch endlich nach L., heute G., zu fahren, und du stimmtest zu. (KM, S. 10),

und dadurch einen Auftakt zur Öffnung der zweiten Zeitebene macht:

Es war also Sonnabend, der 10. Juli 1971, der heißeste Tag des Monats, der seinerseits der heißeste Monat des Jahres war. Lenka, noch nicht fünfzehn und an Auslandsreisen gewöhnt, erklärte auf Befragen höflich, ja, sie sei neugierig, es interessiere sie, doch, ja. H., sowenig ausgeschlafen wie du selbst, setzte sich ans Steuer. An der verabredeten Stelle beim Bahnhof Schönefeld stand Bruder Lutz. (KM, S. 11)

Das Auto hat also seine Crew, die zweite Zeitebene hat ihre Figuren und ist auch zeitlich bestimmt. Schließlich führt die Erzählerin auch die erste Zeitebene ein, in dem sie zugibt, dass sie sich auch andere Anfänge des Romans überlegt hatte:

Frühere Entwürfe fingen anders an: mit der Flucht – als das Kind fast sechzehn war – oder mit dem Versuch, die Arbeit des Gedächtnisses zu beschreiben, als Krebsgang, als mühsame rückwärtsgerichtete Bewegung, als Fallen in einen Zeitschacht, auf dessen Grund das Kind in aller Unschuld auf einer Steinstufe sitzt und zum erstenmal in seinem Leben in Gedanken zu sich selbst ICH sagt. Ja: Am häufigsten hast du damit angefangen, diesen Augenblick zu beschreiben, der, wie du dich durch Nachfragen überzeugen konntest, so selten erinnert wird. (KM, S. 11),

Nun weiß der Leser, dass es sich um ein Kind handeln wird, von dem anscheinend in der dritten Person Singular berichtet wird. Das Kind gewinnt allmählich, wenn auch mühsam, an Gestalt; einen Teil seiner inneren Charakteristik lernt der Leser noch vor seinem Namen kennen, zugleich wird wieder die Entfremdung betont:

Das Kind selbst aber, das zu erscheinen hätte? Kein Bild. Hier würde die Fälschung beginnen. Das Gedächtnis hat in diesem Kind gehockt und hat es überdauert. Du müsstest es aus einem Foto ausschneiden und in das Erinnerungsbild einkleben, das

dadurch verdorben wäre. Collagen herstellen kann deine Absicht nicht sein. Vor dem ersten Satz wäre hinter den Kulissen alles entschieden. Das Kind würde die Regieanweisungen ausführen: Man hat es ans Gehorchen gewöhnt. Sooft Du es brauchtest – die ersten Anläufe werden immer verpatzt -, würde es sich auf die Steinstufe niederhocken, die Puppe... (KM, S. 12).

Und den Namen bekommt das Kind schließlich auch, diese Namenwahl wird auch gleich erklärt:

Aus dem Wohnzimmerfenster hätte die Mutter nun das Kind zum Abendbrot zu rufen, wobei sein Name, der hier gelten soll, zum erstenmal genannt wird: Nelly! (Und so, nebenbei, auch der Taufakt vollzogen wäre, ohne Hinweis auf die langwierigen Mühen bei der Suche nach passenden Namen.) (KM, S. 13).

Der anfänglich moralistische und gedankliche Ton wird nun um eine Handlungsdimension bereichert, es folgen unzählige Szenen, die „Nellys“ Kinderwelt zu skizzieren versuchen und also in der dritten Person Singular erfolgen, sie bringen Bewegung in das Buch. Dabei wechseln die einzelnen Perspektiven schnell, sie gehen oft fließend ineinander über, die zweite und dritte Person Singular wechseln auch mehrmals innerhalb eines Absatzes:

Lenka schien zu wissen, wie sie lachen, wenn sie verraten haben. Gehen wir, sagtest du. Den Weg zurück, den Nelly damals heulend gerannt ist. (...) Vorbei, diesmal ohne Aufenthalt, an der Nummer 5, wo Nelly lange von euch angekommen ist und nach Herrn Waldin ruft (...). (KM, S. 32)

Manchmal werden die Erzählperspektiven jedoch voneinander getrennt, zum Beispiel durch das Betonen des Abstandes zwischen „Nelly“ und der Erzählerin zur Zeit der Entstehung des Buches:

Weil es schwer fällt, zuzugeben, dass jenes Kind da - dreijährig, schutzlos, allein - dir unerreichbar ist. (...) Auch der Tourismus in halbversunkene Kindheiten blüht, wie du weißt, ob dir das passt oder nicht. Dem Kind ist es gleichgültig, warum du diese Such- und Rettungsaktion nach ihm startest. (KM, S.14).

Die Erzählerin zeigt zugleich, dass der Abstand gezielt erstellt wurde:

Es ist der Mensch, der sich erinnert - nicht das Gedächtnis. Der Mensch, der es gelernt hat, sich selber nicht als ein Ich, sondern als ein Du zu nehmen. Ein Stilelement wie dieses kann nicht Willkür oder Zufall sein. (KM, S. 154).

Das ständige Annähern und sich voneinander Entfernen dieser beiden Subjekte bildet eine Spannung, die am Ende des Buches nur andeutend gelöst wird. Vom Verhältnis der Autorin zur „Nelly“ lesen wir an mehreren Stellen im Buch, z. B.:

Das Kind - Nelly - soll also für dich durchs Feuer gehn. Seine Haut zu Markte Tragen. (...) Nelly ist nichts anderes als ein Produkt deiner Scheinheiligkeit. Begründung: Wer sich zuerst alle Mühe gibt, aus einer Person ein Objekt zu machen und es sich gegenüberzustellen, kann nur scheinheilig sein, wenn er sich später beklagt, dass er sich diesem Objekt nicht mehr aussetzen kann; dass es ihm immer unverständlicher wird. Oder glaubst du, man könnte den verstehen, dessen man sich schämt? Den in Schutz nehmen, den man missbraucht um sich selber zu verteidigen? Liebst du sie denn? (KM, S. 268-270).

Nach Sonja Hilzinger folgt hier die Autorin

dem Anspruch einer Übereinstimmung zwischen den Strukturen des Erlebens mit jenen des Erzählens, wie sie ihn in dem Essay Lesen und Schreiben entwickelt hat. (In: Hilzinger, S. 96).

Am Ende der *Kindheitsmuster* erfährt der Leser, ob der Versuch, gerade auf diese Weise ihre Geschichte zu erzählen, geglückt ist oder nicht, ob das Kind gefunden wurde oder nicht - so eindeutig ist es aber wieder nicht:

Je näher uns jemand steht, um so schwieriger scheint es zu sein, Abschließendes über ihn zu sagen, das ist bekannt. Das Kind, das in mir verkrochen war, ist es hervorgekommen? Oder hat es sich, aufgescheucht, ein tieferes, unzugänglicheres Versteck gesucht?

Hat das Gedächtnis seine Schuldigkeit getan? Oder hat es sich dazu hergegeben, durch Irreführung zu beweisen, dass es unmöglich ist, der Todsünde dieser Zeit zu entgehen, die da heißt: sich nicht kennenlernen wollen?

Und die Vergangenheit, die noch Sprachregelungen verfügen, die erste Person in eine zweite und dritte spalten konnte - ist ihre Vormacht gebrochen? Werden die Stimmen sich beruhigen?

Ich weiß es nicht. (KM, S. 519)

Man kann jedoch einen gewissen Fortschritt beobachten: die Erzählerin verlässt die zweite Person und geht in die erste Person Singular über.

4.3. Bemerkungen zur Gattung

In seiner Einleitung zu *Aspekte erzählender Prosa* betrachtet es Jochen Vogt (im Einklang mit der Aristotelischen Poetik) als ein besonderes Merkmal des Romans bzw. der Moderne, dass er nicht das Geschehene wiedergibt, sondern das, was geschehen könnte. Das Erstere wäre nämlich die Aufgabe eines Chronisten, das Andere des Dichters. Der Dichter soll dem Leser vielmehr eine andere Welt, einen „anderen Zustand“ anbieten (vgl. Vogt, S. 15 ff). In diesem Sinne steht Christa Wolf mit ihrem Roman *Kindheitsmuster* auf einem halben Weg zwischen beiden: sie versucht die Rolle des Chronisten anzunehmen, sie beschreibt das Geschehene, aber nur wie es in ihren Erinnerungen geblieben ist, bzw. wie man es den Zeitungsartikeln ablesen kann: die dem Leser von ihr angebotene Welt ist zwar sehr realistisch, aber nicht ganz reell, der Schritt ins Unreale wird gerade durch den romantischen Erzählstil und durch die Paratexte gemacht.

Nach Jochen Vogt ist die Ich-Form ein wichtiges Kennzeichen eines autobiographischen Romans, wenn das Erzählte im Erfahrungsfeld des Autors liegt, ungeachtet dessen, ob sich das Erzählte mit dem wirklich Geschehenen hundertprozentig deckt, oder nicht (vgl. Vogt, S. 24). In *Kindheitsmuster* ist das ganze Werk durch fast ausschließlich keine richtige Ich-Form vorhanden (diese taucht, wie oben erwähnt, erst am Ende des Romans auf), das Werk erfüllt jedoch die zweite Bedingung, auch die Autorin bestätigt es, obwohl *Kindheitsmuster* nicht als eine reine Autobiographie präsentiert werden:

Ich kaschiere an keiner Stelle, dass es sich sozusagen um Autobiographisches handelt; das wird nicht verschwiegen: Wobei dieses „sozusagen“ wichtig ist, es ist nämlich keine Identität da. (zitiert nach Chen, S. 60)

Damit wird jedoch die Frage immer noch nicht beantwortet, ob es sich um eine Autobiographie handelt, oder um einen Roman, der auf autobiographischem Stoff aufgebaut wurde. In dem biographischen Teil dieser Arbeit wurde es bereits erwähnt, dass *Kindheitsmuster* 1976 in der DDR ohne Gattungsbezeichnung erschienen sind, wogegen sie ein Jahr später bei ihrer westdeutschen Erstauflage mit dem Untertitel „Roman“ versehen wurden.⁶⁶

Die traditionellen Autobiographien wurden meistens in der Ich-Form verfasst, später wurde auch die Er-Form gängig. Akzeptabel scheint auch die Du-Form zu sein, alle

⁶⁶ Dies wahrscheinlich mit Einverständnis der Autorin.

drei in einem Werk vorhanden stoßen jedoch auf Unverständnis der Theoretiker und manche erklären es zusammen mit der fehlenden Identität des Kindes und der Autorin für einen Grund, das Werk als Autobiographie abzulehnen (vgl. Chen, S. 53).

Es gibt jedoch auch Leser sowie Theoretiker, die *Kindheitsmuster* als eine Autobiographie lesen; die fehlende Identität sowie das Perspektivenspiel nehmen sie als ein Mittel der modernen Autobiographie wahr, eine Phase der Gattungsentwicklung.

Christa Wolf weigert sich, *Kindheitsmuster* als eine Autobiographie zu bezeichnen, Heinrich Böll erklärt diese Zurückhaltung mit der Unauffassbarkeit des Themas:

Christa Wolf tut es auf ihre Weise: umsichtig, sorgfältig aufrichtig - ohne „romanhafte Lüge“ - und wenn sie *Kindheitsmuster* dennoch „Roman“ nennt, so unterstellt sie sich selbst gewiss nicht Lüge, sondern vielleicht Ratlosigkeit, Hilflosigkeit, angesichts eines Themas, das ein Autor ohnehin niemals ganz, sondern eben nur auf seine Art und immer nur annähernd angehen kann. (Heinrich Böll, zitiert nach Chen, S. 70)

Die Frage, ob es sich um einen Roman handelt oder eine Autobiographie, kann anscheinend nicht eindeutig beantwortet werden. Auch deswegen würde ich das Werk salomonisch einen autobiographischen Roman nennen, zumal er auch seiner Beschreibung größtenteils entspricht: es handelt sich ja um ein stoffliches Material, das aus dem Leben der Autorin stammt, dann aber eine künstlerische Struktur annimmt (vgl. Wilpert, S. 68).

4.4. Besondere Stilmittel

Der Autorin fällt es offensichtlich nicht leicht, über ihr eigenes sowie über das Verhalten ihrer Familie im Laufe der NS-Zeit zu schreiben, es handelt sich um ein kontroverses Thema. Auch deswegen sucht sie einen neuen Weg, wie man den Stoff dem Leser anbieten kann, ohne ihn gleich abzuschrecken, wie man ein Gleichgewicht finden kann, damit weder der Entschuldigungs- noch der (Selbst)Beschuldigungsteil überwiegt. Auf jeden Fall hat sie ein Bedürfnis, schreibend neue Wege zu suchen - das reflektiert sie ja lange vor dem Erscheinen von *Kindheitsmuster* – und zwar in ihrem Essay-Buch *Lesen und Schreiben*:

Das Bedürfnis, auf eine neue Art zu schreiben, folgt, wenn auch mit Abstand, einer neuen Art, in der Welt zu sein. In Zeitabständen, die sich zu verkürzen scheinen, hört, sieht, riecht, schmeckt „man“ anders, als noch vor kurzem. (...) Das Bedürfnis, sie zu artikulieren, ist mächtig, auf die Dauer mächtiger als die Versuchung, es nicht zur Kenntnis zu nehmen. (Wolf: 1973, S. 195)

Eine neue Art zu schreiben ist mit den gewählten Stilmitteln verknüpft; sie hat ein Mosaik zusammengesetzt, das dem Leser ermöglicht, ein sehr lebendig und in allen seinen Aspekten geschildertes Leben in der NS-Zeit wahrzunehmen. Nicht nur durch die Multistimmigkeit im Roman hat sie ihre eigenen Erinnerungen zum Ausdruck gebracht, sie bemühte sich auch darum, den dabei gelaufenen Denk- und Erinnerungsprozess zu skizzieren. Der Mensch denkt nicht in klaren Bahnen, die Erinnerungen sind verflochten, die eine ruft die andere hervor, das alles wird noch mit der Gegenwart verbunden... Wolf erlaubt auch der Erzählerin, den eigentlichen Schreibprozess in dem Werk bewusst spiegeln zu lassen, dabei hält sie ein Erinnerungs- und Denkmodell fest, das bei ihr funktioniert hat, bzw. funktioniert haben kann. Im Folgenden wollen wir uns einige der Methoden ansehen, deren sich die Autorin bedient, um die erwünschten Effekte zu erzielen.

4.4.1. Photoalbum oder Drehbuch?

Im Idealfalle sollte jedes Kind im Rahmen seiner Familie aufwachsen, diese ist für das Kind ein Mikrokosmos und Christa Wolf weiß es, dass sie nicht an der Familie vorbeigehen kann, wenn sie eine Kinderwelt realistisch darbieten will. Um das Produkt möglichst treu machen zu können, beschreibt Wolf Photos, die es nicht mehr gibt und erzählt Episoden aus dem Familienleben, die wie eine Art Szenario wirken. Marcel Reich-Ranicki schreibt mit Sarkasmus über das Eingliedern von der Familie der Erzählerin in das Buch:

Streckenweise erinnert es an jene Romanmanuskripte, die allen Verlagslektoren ein Greuel sind: So pflegen pensionierte Studienräte, ältere Pfarrer und brave Hausfrauen uns mit der Geschichte ihrer Familie zu belästigen. (Reich-Ranicki, S. 221).

Die Autorin beschreibt bzw. skizziert wirklich ihre breite Familie, manche der Verwandten werden nur kurz und manche in Form einer Karikatur erwähnt, andere bekommen klare Züge und ein tiefes psychologisches Profil (zu letzteren gehören vor allem Charlotte und Bruno Jordan, die Eltern von Nelly). Man kann in diesem Vorgang kaum einen Willen der Autorin sehen, den Leser mit den Geschichten ihrer Familie zu belästigen. Es handelt sich ja um ein Werk mit starken autobiographischen Zügen und da gehört die Familie auch mit dazu.

Die Familie steht hier außerdem für das Leben in der Kleinstadt, über die die NS-Zeit rollte; ähnlich werden auch Wolfs Mitschüler in das Buch hineingezogen. Es wird gezeigt, wie ganz normale Menschen mit ihren durchschnittlichen Wünschen und Zielen die Propaganda absorbieren. Jemand profitiert vom Krieg (Onkel Emil, der von einem

Juden billig eine Bonbonfabrik kauft), jemanden kostet es das Leben (Tante Jette, die dem Euthanasieprogramm zum Opfer fällt).

Jene Szenen, die sich im Familien-, Freundes- bzw. Schulkreis von Nelly abspielten, könnten oft einfach zum Drehbuch für einen Film umgewandelt werden:

Es klingelte. Herein trat, hundertmal sich entschuldigend - fast hätte Nelly gedacht: Endlich! -, eines jener Geschöpfe, ohne die Welt nicht wäre, was sie ist, die es aber aus verständlichen Gründen vermeiden, im Alltag offen aufzutreten: eine Hexe. Alt wie Methusalem und hässlich wie die Nacht. Unterwürfig empfangen von Onkel Heinrich: Madamchen vorne und Madamchen hinten. Ein Tässchen Kaffee für die gnädige Frau. Na was ist denn, Nellychen. Sei so freundlich. Dieses Kind ist übrigens meine Großnichte, sehr wohlgezogen, und heißt Nelly. Die Hexe sagte, das sei ihr angenehm, und sog an der Warze auf ihrer Oberlippe. (KM, S. 86)

Manchmal kommt ein Photo vor, oft eins, das es in der Wirklichkeit seit langen Jahren nicht mehr gibt, eins von denen, die am Ende des Krieges verloren gegangen sind:

Jenes Foto, dein Leib-und-Magen-Foto, steht dir auf Abruf zur Verfügung, und zwar bis in Einzelheiten (die kleine, leicht nach links geneigte helle Birke am Rande der dunkleren Kiefern-schonung, die den Bildhintergrund abgibt): Nelly, dreijährig, splittersasernackt, als Bildmittelpunkt, Pagenkopf und Körper mit Eichenlaubgirlanden umkränzt, ein Eichenlaubsträußchen in der Hand, mit dem sie in die Kamera winkt. (KM: S.38).

Ein fester Bestandteil von Wolfs „Drehbuch“ sind die Szenen aus der Schule. Nellys Lehrer und Mitschüler, wie sie schreiben, singen, hassen lernen. Interessant ist das Schicksal der Kinder. Sie werden im Rahmen der Propaganda erzogen und sie nehmen alles, wie es kommt. Sie machen sich kaum Gedanken, ob das, wozu sie erzogen werden, richtig oder falsch sei. Sie glauben den Lehrern und auch wenn manche Zweifel auftauchen, werden diese schnell getilgt. Wolf ordnet die kleine Nelly den etwas nachdenklicheren Kindern zu - aber selbst das reicht nicht, um auf den Gedanken zu kommen, das ganze System wäre falsch (da stellt sich allerdings die Frage, was der eigentliche Grund der Entstehung des Werkes war - die eigentliche Kindheitsgeschichte, oder doch die Rechtfertigung mit der eigenen damaligen Verhaltensweise als ein „Hitlerkind“).

4.4.2. Dokumentation

Zu Wolfs Schreibstrategie gehört auch die (zum Teil statistische) Dokumentation – ob man das Werk schon eine Autobiographie nennt oder nicht, es hat doch eine Menge

Biographisches in sich, was einen erhöhten Anspruch an Glaubwürdigkeit erhebt. Weil es eben um ein kontroverses Thema geht, helfen die Statistiken, Zeitungsartikel aus der Kindheit der Autorin und andere Materialien, die Aussagen der Erzählerin zu bekräftigen. Der andere Grund, warum sie in Archive und Bibliotheken gehen und dort forschen musste, liegt auf der Hand – als Kind konnte sie kaum all die Ereignisse wahrnehmen, die dann in *Kindheitsmuster* auftauchen. Manche dieser Bibliotheksausflüge werden auch in dem Buch festgehalten; die Erzählerin möchte aufgrund deren versuchen, die Zeit der eigenen Kindheit besser zu verstehen, was allerdings nicht zu gelingen scheint:

Alles Material, aufgehäuft und studiert, beantwortet solche Fragen nicht. Doch sage nicht, es war überflüssig, wochenlang in der Staatsbibliothek die tief verstaubten Bände deiner Heimatzeitung durchzusehen, die sich, zu deinem und der hilfsbereiten Bibliothekarin ungläubigen Staunen, tatsächlich im Magazin gefunden hatten. Oder im „Haus des Lehrers“ zu jenem streng versiegelten Raum vorzudringen, wo bis an die Decke die Schulbücher deiner Kindheit gestapelt sind, als Gift sekretiert, nur gegen Vorlage einer Sonderbescheinigung entleihbar: Deutsch, Geschichte, Biologie. (KM, S. 15)

Dieser Vorgang hat noch eine weitere Funktion - Wolf schafft sich durch die Dokumentation einen Auftakt zu Überlegungen über die nationalsozialistische Welt, in der sie/die kleine Nelly aufgewachsen ist, und die sie als etwas ganz natürliches empfunden hat. Nelly übt in dem Buch eigentlich keine Kritik an der NS-Ideologie aus, im Gegenteil, sie wehrt sich auch noch nach dem Krieg gegen den Gedanken, dass sie ihre ganze Kindheit lang praktisch belogen wurde, bzw. die Wahrheit nicht sehen wollte⁶⁷:

Der Aufsatz behandelte den Marquis Posa in Schillers „Don Carlos“. Maria Kranhold hatte ihnen ins Gesicht hinein behauptet, dieses Stück sei - wie übrigens auch der „Wilhelm Tell“ - in den letzten Jahren des Nationalsozialismus an den deutschen Schulen nicht mehr behandelt worden, schon wegen eines einzigen Satzes: Geben Sie die Gedankenfreiheit, Sire! - Alle, besonders aber Ute, Helene und Nelly, hatten diese Behauptung erbittert bestritten. Eine Verleumdung, dass an ihren Schulen nicht der ganze Schiller behandelt wurde. (KM, S. 494)

Fast vergessen sie, dass es gerade sie gewesen sind, die weggeschaut haben:

⁶⁷ Passend ist hier ein Zitat aus *Kindheitsmuster*: Lenka sagt: Das versteht sie nicht, solche Sätze. Von Leuten, die die ganze Zeit dabeigewesen sind. Sie will nicht - noch nicht - erklärt haben, wie man zugleich anwesend und nicht dabeigewesen sein kann, das schauerliche Geheimnis der Menschen dieses Jahrhunderts. Sie setzt Erklärung noch mit Entschuldigung gleich und lehnt sie ab. Sie sagt, man müsse konsequent sein, und meint: rigoros. Du, sehr bekannt mit diesem Verlangen, fragst dich, wann der Schwund der unbedingten Strenge bei dir begonnen hat. Was man dann ‚Reife‘ nennt. (KM, S. 56)

Keiner verlor ein Wort über die Frauen, an denen man vorbeizog (immer vorbeizog), als hätte es sie nicht gegeben. Ihre Blicke, geübt im Wegsehen, zogen sich eilig von ihnen zurück. Was man nicht oder fast nicht gesehen hat, kann man leichter vergessen. (KM, S. 409)

Erst durch das Sammeln der Dokumente, die nur mit einem kurzen, angedeuteten oder gar keinem Kommentar versehen werden, wird die Kluft zwischen der Welt damals und heute beschrieben:

Erinnerst du dich, was Lenka sagte, nachdem sie die Seiten im Biologiebuch der zehnten Klasse betrachtet hatte, auf denen Vertreter niederer Rassen - semitischer, ostischer - abgebildet sind? Sie sagte nichts. Sie gab dir wortlos das Buch zurück, das sie heimlich genommen hatte, und äußerte kein Verlangen, es noch einmal zu haben. Dir kam es vor, als betrachte sie dich an diesem Tag anders als sonst. (KM, S.15)

Eine wichtige Rolle spielt der „General-Anzeiger“, die Regionalzeitung aus Wolfs Geburtsort. Die Autorin findet einige Exemplare in der Bibliothek, vermittelt manche der darin festgehaltenen Nachrichten dem Leser und überlegt, was die Leute in L. von den damals frischen Nachrichten gehalten haben, wie sich diese auf ihr Leben auswirkten; Fragen, auf die ein vierjähriges Kind kaum kommen konnte - und gelangt zu dem Schluss, dass ihre Landsleute eher phlegmatisch bzw. unkritisch waren:

Die NSDAP hat 1,5 Millionen Mitglieder. Das KZ Dachau, dessen Gründung am 21. März 1933 ordnungsgemäß im „General-Anzeiger“ bekannt gegeben wird, besitzt nur ein Fassungsvermögen von 5000. Fünftausend arbeitsscheue, gemeingefährliche und politisch unzuverlässige Elemente. Die sich später darauf beriefen, von KZs hätten sie nicht gewusst, hatten total vergessen, dass ihre Gründung als Nachricht in der Zeitung stand. (Verwirrender Verdacht: Sie hatten es tatsächlich total vergessen. totaler Krieg. Totale Amnesie.) (KM, S. 54-55).

Die Autorin stellt sich die Frage, ob es ohne einige Menschen anders gelaufen wäre - und beantwortet diese gleich:

Wie ein Mann haben sie dem Standartenführer Arndt zugejubelt, und sie hätten jedem zugejubelt, wie er auch geheißen hätte. Wenn er auch nicht diesen spreizbeinigen Gang, diese kurzen Arme und Beine gehabt hätte und dieses Doppelkinn, das der Sturmriemen zerteilte. Aber sie hatten keinen anderen, sie hatten den. Und da sie nicht so sehr ihn wie ihren Jubel brauchten, nahmen sie ihn und jubelten. (KM, S.74)

Manchmal bemüht sich die Autorin um eine Rekonstruktion der mit Politik verbundenen Ereignisse in ihrer eigenen Familie - an manches erinnert sie sich, manches versucht sie anhand der zeitgenössischen Archivalien zu erschließen:

Die blaue Schirmmütze würde der Vater sonst im Kinderzimmer nicht tragen, extra für Nelly hat er sie aufgesetzt. So sehr unterschied sie sich ja nicht von der Vereinsmütze seines Ruderclubs „Schnelle Riege“, doch konnte man sie mit einem Lederriemchen unter dem Kinn befestigen. Das führt der Vater vor. (Im „General-Anzeiger“ ist nachzulesen, wann sämtliche Sportvereine der Stadt in die entsprechenden Gliederungen der NSDAP übernommen wurden. Der deutschen Vereinsmeierei einen tödlichen Stoß!) (...) Immer unter der Voraussetzung, dass es sich nicht um eine folgenschwere Fehlleistung der Erinnerung handelt, muß diese Mützensvorstellung und die überströmende - auf Nelly überströmende - Freude der Eltern sich aus folgenden Bestandteilen zusammengesetzt haben: Erleichterung (der unvermeidliche Schritt ist getan, ohne daß man ihn selber hat tun müssen): gutes Gewissen (die Mitgliedschaft in jener vergleichsweise harmlosen Organisation - 'Marinesturm'- hätte man folgenlos nicht ablehnen können; welche Folgen? Zu genau gefragt); Übereinstimmungsglück (es ist nicht jedermanns Sache, draußen zu stehen und Bruno Jordan, wenn er zu wählen hatte zwischen einem diffusen Unbehagen in der Magengegend und dem vieltausendstimmigen Geschrei aus dem Radio, nun dann wählte er, als geselliger Mensch, für die Tausende und gegen sich). (KM, S. 60-61)

Es werden aber nicht nur Geschehnisse von Wolfs Kindheitsjahren dokumentiert - die Autorin bringt in das Buch auch Ereignisse aus der Zeit der Buchentstehung. Wieder mit einem knappen Kommentar werden hier Fernseh-, Radio- oder Zeitungsnachrichten wiedergeben, die die Situation in den siebziger Jahren zeigen. Was die Auswahl des Berichteten angeht, scheint diese zeigen zu wollen, dass die Welt zwar völlig anders und trotzdem in einigen Aspekten immer gleich ist:

Umsonst war das alles sicher nicht. Wie es nicht umsonst sein mag, gleichzeitig den Blick für das, was wir „Gegenwart“ nennen, zu schärfen. „Massive Bombenangriffe der USA-Luftwaffe auf Nordvietnam.“ Auch das könnte ins Vergessen sinken. (KM, S. 15-16), oder: (...) während die Nachricht dieser Minute aus deinem kleinen Transistorradio auf deinem Schreibtisch lautet: Das amerikanische Verteidigungsministerium habe am Abend bekanntgegeben, daß eine begrenzte Zahl amerikanischen Militärpersonals im Zusammenhang mit der amerikanischen Waffenhilfe nach Israel entsandt worden sei. Die Meldung wurde später dementiert. (KM, S. 226-7).

Ganz oft werden mehrere solcher Nachrichten an einer Stelle einfach ohne weitere Erklärung angehäuft:

Vormittags trinkst du ein Gebräu aus warmer Milch, Kakao, Instantkaffee, Zucker und Rum. Du fütterst dich mit Nachrichten, die vergessen sein werden, wenn diese Seite gedruckt ist. In der durch Erdbeben vernichteten Hauptstadt Nicaraguas starben mindestens fünftausend Menschen, die anderen sind von Seuchen bedroht. Auf Hanoi und Haiphong ist in diesem Krieg bis jetzt eine Bombenmenge niedergegangen, die der

doppelten Sprengkraft der Hiroshima-Bombe entspricht. Und wir, sagt Lenka, haben den schönsten Weihnachtsbaum, den wir jemals hatten. Der Sturm vom 13. November hat unsere Douglastanne geknickt. (KM, S. 48)

Man kann nicht übersehen, dass vorwiegend Ereignisse genannt werden, die mit Kriegen, Aufständen bzw. Stürmen zusammenhängen, die Negatives enthalten. Die zitierten politischen Ereignisse bergen in sich eine Kritik an der westlichen, imperialistischen Welt, das ähnlich fragwürdige Vorgehen der Sowjetunion wird gar nicht kommentiert/dokumentiert.

4.4.3. Denkprozess

Die Dokumentation hilft beim Erinnern, Wolf bemüht sich, auch noch durch das Aufbauen von einem komplizierten Perspektiven-Netz die Erinnerung zu bekräftigen. Doch es gibt hier noch eine andere Dimension - jene der gegenwärtigen Gedanken, die während der Entstehung des Buches in ihrem Kopf auftauchten, und die dann zum impliziten Veröffentlichen eigener Einstellung der Autorin geführt haben. Der Denkprozess baut oft auf den bereits genannten Dokumenten, auf Fernseh- und Zeitungsnachrichten aus der Entstehungszeit des Romans, aber auch auf Stichwörtern, die eine Montage ergeben, aufgrund derer dann im Gedächtnis des Lesers Bilder und Szenen hervorgerufen werden, die dem Leser die eigentliche Substanz der Erinnerung besser näher bringen können als Worte auf. (vgl. Hilzinger, S. 99).

Wieso soll nicht hier hergehören, was der Präsident der Vereinigten Staaten, Richard Nixon, gestern (am 20. Februar 1973) gesagt hat: Noch zu keinem Zeitpunkt der Nachkriegsentwicklung seien die Aussichten auf einen dauerhaften Frieden so günstig gewesen, wie in diesem Augenblick. (KM, S. 121).

An dieser Stelle setzt dann Wolf mit einer Überlegung über die eigene Objektivität als Erzählerin fort:

Die Nachkriegszeit ging zu Ende - ob also diese allgemein neue Stimmungslage deine Stoffwahl beeinflusst, sie vielleicht erst möglich gemacht hat. Doch behält der Zeitpunkt etwas Willkürliches: Muss nicht der Berichterstatter zögern, eine Vergangenheit von sich abzutrennen, die in ihm selbst noch arbeiten mag, die noch nicht fertig ist, daher nicht beherrschbar? (KM, S. 122)

Viele Gedanken werden mittels Fragen angedeutet, manche davon werden beantwortet, manche bleiben auf der rhetorischen Ebene - das Fragezeichen, als hätte es

hier noch eine zusätzliche Kraft eines Ausrufezeichens, legt eine Betonung auf die damit versehenen Sätze:

Nimmt Neugier ab, wenn sie lange ins Leere stößt? Kann man eines Kindes Neugier vollkommen lahm legen? Und wäre dies vielleicht eine der Antworten auf die Frage des Polen Kazimiers Brandys, was Menschen befähigt, unter Diktaturen zu leben: Dass sie imstande sind zu lernen, ihre Neugier auf die ihnen nicht gefährlichen Gebiete einzuschränken? (KM, S. 90)

Sehr oft wird über das Funktionieren des Gedächtnisses spekuliert. Wolf versucht mit Hilfe eigener Überlegungen sowie einiger Wörterbuchartikel, „die Funktionen des Gedächtnisses offen zu legen.“ (Hilzinger, S. 93):

Gedächtnis: Funktion des Gehirns, „die das aufnehmende Einprägen, verarbeitende Behalten und sinngemäße Reproduzieren früherer Eindrücke und Erfahrungen gewährleistet“ (in: Meyers Neues Lexikon, 1962). Gewährleistet. Starke Worte. Das Pathos der Gewissheit. Das unergründliche „sinngemäß“. - Gedächtnisschwäche: Ausfall von Erinnerungsbildern (leichte Grade als Folge von Nervenschwäche). Von großer Wichtigkeit für Gedächtnisleistungen - neben vielen anderen Faktoren - die individuelle Ausbildung der Großhirnrinde. Die vielen anderen Faktoren, die sich der Benennung entziehen. Fragen wie diese: Warum (...)(KM, S. 48-9).

Doch ist das Abrufen der Gedächtnisinhalte - die sich übrigens bei verschiedenen Leuten, die akkurat das gleiche erlebt zu haben scheinen, bemerkenswert unterscheiden - wohl keine Sache der Biochemie und scheint uns nicht immer und überall freizustehen. (KM, S. 92 f)

Es werden aber auch weitere Wörterbuchartikel in den Text einbezogen, Wörter wie „verfallen“, „Sympathie“, „Idee“ usw.; das Spiel mit den Wörtern ist überhaupt von großer Bedeutung für die sämtliche Gedankenarbeit im Werk - man denke an die Glitzerwörter, dank denen wir die Gedankenprozesse der kleinen Nelly beobachten können, die sich bemüht, die Welt der Erwachsenen zu verstehen:

Den Erwachsenen, die sie aussprachen, begannen die Augen zu glitzern. Man musste ihnen nicht auf den Mund, sondern auf die Augen schauen, wenn sie sprachen, um herauszufinden, nach welchen Wörtern man nicht fragen durfte. (KM, S. 75) Triebhaft ist ein Glitzerwort. Auch Schwindsucht ist ein Glitzerwort, allerdings ein schwächeres. (KM, S. 78)

4.5. Der Schreibprozess wird thematisiert

In *Kindheitsmuster* greift Christa Wolf als Autorin in die Handlung ein, in dem sie den Leser am Schreibprozess teilnehmen lässt. Sie versucht damit zu erklären, wie schwierig es für sie war, diesen Stoff zu bearbeiten, wie kompliziert sie ihre Zugangswege zu diesem Thema gesucht hat. Sie präsentiert dem Leser ein mit Bildern, Zeitungsfetzen, Wörterbuchartikeln, Gedanken, Träumen und Erinnerungen gefülltes Portfolio, das die meisten wichtigen Informationen enthält. Man erfährt, dass sie ein „Hitlerkind“ war und in der Zeit der Verfassung des Buches in der DDR lebte. Alle Details, die man über den Autor noch suchen könnte, um das Werk richtig interpretieren zu können, sind in dem Werk mit enthalten (weil es sich zum Teil um Autobiographisches handelt, wie es die Autorin selbst zugibt).

Die Autorin überlegt an vielen Stellen, wie die betreffenden Ereignisse, Ideen und Erinnerungen am besten niederzuschreiben wären - und die Erzählerin teilt ihre Gedanken, dieses Thema betreffend, dem Leser mit. Dieser wird dadurch auf den Schreibprozess aufmerksam gemacht - er erfährt, welche Anfänge in Frage kamen und warum Wolf eben diesen gewählt hat; die bereits erwähnte Dokumentation wird nicht statisch, sondern wieder als ein Prozess wiedergegeben, und überhaupt schlüpfen an vielen Stellen Details in das Buch herein, die den Kontakt mit dem Leser unterstützen: „Der Hang zur Authentizität nimmt zu. Nachmittags um vier schon die Lampe, verfluchter Herbst.“ (KM S. 209)

Man erfährt eigentlich komplett, wie so ein Buch zustande kommt, es wird das Material beschrieben:

Erinnerungshilfen. Die Namenslisten, die Stadtskizzen, die Zettel mit mundartlichen Ausdrücken, mit Redewendungen im Familienjargon (die übrigens nie benutzt wurden), mit Sprichwörtern, von Mutter oder Großmutter gebraucht, mit Liedanfängen. Du begannst Fotos zu sichten, die nur spärlich zur Verfügung stehen, denn das dicke braune Familienalbum wurde wahrscheinlich von den späteren Bewohnern des Hauses an der Soldiner Straße verbrannt. Nicht zu reden von der Unzahl von Zeitinformationen, die einem, wenn man darauf achtet, aus Büchern, Fernsehsendungen und alten Filmen zufließt: Umsonst war das alles sicher nicht. Wie es nicht umsonst sein mag, gleichzeitig den Blick für das, was wir „Gegenwart“ nennen, zu schärfen. (KM S. 15)

Wie bereits oben erwähnt, setzt sich die Autorin auch mit der Namengebung des Werkes in dem Werk selbst auseinander (vgl. Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit). Das (nun benannte) „neue Werk“ wird gefragt und die Erzählerin gibt zu, dass seine Entstehung nicht gerade leicht sein wird:

Nach Mitternacht ein dummer Anruf eines Menschen, der sich als Student vorstellt und in aufdringlichem, frechem Ton nach einem „neuen Werk“ fragt. Du legtest den Hörer auf, zogst das Telefonkabel heraus, konntest aber vor Erbitterung nicht einschlafen. Auf einmal bildeten sich Sätze, die du als brauchbaren Anfang ansahst; jemand war also mit „du“ anzureden. Der Tonfall hatte sich eingestellt. Du wolltest nicht glauben, daß du noch einmal von vorne anfangen solltest, aber am Morgen hatten die Sätze sich erhalten – wurden natürlich später getilgt - , der Tonfall war geblieben. Immer noch ungläubig, begannst du von neuem. Dir war, du hättest nun die Freiheit, über den Stoff zu verfügen. Schlagartig war dir auch klar, daß nicht ein schnell zu machendes Ergebnis zu erwarten war, sondern eine lange Zeit von Arbeit und Zweifel. Daß es nicht beim nächsten Buch Ernst würde, sondern bei diesem. Schön eigentlich, dachtest du.) (KM, S. 33f)

Es ist wohl die exemplarische Autorin, die dem exemplarischen Leser oder vielleicht sich selbst rhetorische Fragen betreffend die Erzählstrategie stellt:

(Wozu die Liste der Toten weiterführen? Wozu jetzt schon erwähnen, daß Onkel Walter Menzel seine Schwester Charlotte Joradan, Nellys Mutter, als diese stirbt, zwölf, vierzehn Jahre nicht mehr gesehen haben wird, weil ihn keine zehn Pferde in die russische Zone brachten und Charlotte, acht Jahre schon im Renten- und Westreiselalter, dann eben auch ihren Stolz hatte und nicht zu ihm fuhr?) (KM, S. 42)

Für manche Schriftsteller sind die Autorenlesungen ein wichtiger Bestandteil ihrer Schöpfung, an denen sie noch im Laufe der Niederschrift des Buches ein Feedback vom Publikum bekommen, anhand dessen sie das entstehende Buch auch modifizieren können. Die Erzählerin vermittelt dem Leser zwei solcher Lesungen:

Nach einer Lesung in einem Betrieb versuchst du herauszufinden, welches Interesse die Anwesenden - eine Brigade aus der Ökonomie-Abteilung - jener Zeit entgegenbringen. (KM S.194)

Vor wenigen Tagen - du hattest in einer Schweizer Stadt das 11. Kapitel vorgelesen - kam ein Mann zu dir, ein Deutscher: Ich wollte Ihnen bloß sagen, ich gehöre Ihrer Generation an, und ich kann mit dem Schuldgefühl von damals her nicht fertig werden. (KM, S. 392)

Die Erzählerin zeigt dem Leser, wie schwierig es ist, sich auf die eigentliche Arbeit zu konzentrieren, das Bild, das der Autorin vor den Augen schwebt, dem Leser treu zu vermitteln:

So ist es wahrscheinlich, dass dieser trübe, kaltnasse Sonntagvormittag, an dem du diese Seite schriebst, dir erinnerbar bleiben kann: Nicht wegen des nassen Silerglanzes auf dem Stamm der Fichte vor deinem Fenster, nicht wegen der dünnen wässrigen Schneedecke drüben unter den Birken oder wegen der schwarzen Amseln, die unter dem

Schnee im alten Laub wühlen; vielleicht auch nicht wegen der Nachricht, dass, eine Stunde nach dem Inkrafttreten des Waffenstillstandsabkommens in Vietnam, südvietnamesische Regierungsflugzeuge die Straße nach Saigon heftig bombardiert haben. Sondern allein wegen der merkwürdig lustvollen Anstrengung, die aufzubringen ist, um jene Stunde auf der Bank unter der Trauerweide, die nun eineinhalb Jahre zurückliegt, so zu schildern, als säßest du jetzt dort, in der Mittagshitze, im Stadtpark und zugleich so, als sei diese Stunde eine von vielen, an die man sich gleichzeitig erinnern kann, so dass man weiß, wohin jede von ihnen gehört.

Überzahl der Bilder, die teils von außen hereinstürzen, teils von innen aufsteigen, im Halbtraum. (KM, S. 109, f)

Es werden auch stilistische Überlegungen der Erzählerin (die stellenweise bis ins Pathetische gelangen) vorgestellt:

Irgend etwas in dir behauptet, dass diese beiden Sätze - von denen der eine auch der Ausruf eines Radiosprechers bei einer Sportspartakiade, der andere die Klage eines Hypochonders sein könnte - zusammengehören. (KM, S. 487).

Die Autorin stellt sich übrigens eine ähnliche Frage, mit der sich der theoretische Teil dieser Arbeit beschäftigt: ist der Erzähler überhaupt für das Werk unabdingbar? Oder kann er durch Fakten ersetzt werden? In diesem Fall entscheidet sie sich doch für den Erzähler.

Wäre es anders, träfe zu, was manche behaupten: Dass die Dokumente nicht zu übertreffen sind und den Erzähler überflüssig machen. (KM, S. 93)

Die Zeit des Schreibens und die Zweifel der Erzählerin werden festgehalten (obwohl es bewiesen ist, dass diese Angaben mit der wirklichen Schreibzeit nicht übereinstimmen):

Die Zeit läuft. Vier, fünf Jahre, die in diese Papiere hineingelaufen sind, blindlings, wie dir manchmal scheint. (KM, S. 491).

Das Werk ist lang und die Erzählerin scheint noch vor seinem Ende müde zu sein, das Ende sieht sie zwar noch nicht kommen, versucht es jedoch zu definieren:

Erschöpfen von ausschöpfen? Die schwere Versuchung abzubrechen. Es handelt sich ja nicht um eine Geschichte, die notwendig zu einem bestimmten Ende führen muss. Oder welches wäre der gedachte Punkt, bis zu dem sie vorgetrieben werden müsste? Im Krankenhaus, ohne Arbeitslust, unter den ersten, noch unverstandenen Anfällen von Angst, glaubst du klar zu sehen: Der Endpunkt wäre erreicht, wenn zweite und dritte Person wieder in der ersten zusammenträfen, mehr noch: zusammenfielen. (...) Es kam

dir sehr fraglich vor, ob du diesen Punkt erreichen könntest, ob der Weg, den du eingeschlagen hast, überhaupt dorthin führt.

Irgendwann ist es dann doch soweit, der „Zettelkasten“ hat sich geleert, das Werk kann abgeschlossen werden:

Dies scheint das Ende zu sein. Alle Zettel sind von deinem Tisch verschwunden. Seltsam, dass es heute ist, der 2. Mai 1975. (KM, S. 518).

Die Erzählerin erscheint nun in einer klaren Ich-Form und erklärt, dass sie nicht wisse, ob es ihr gelungen ist, die drei Personen, in denen sie die Geschichte erzählt hat, zu vereinigen (vgl. auch Kapitel 4.2.3 dieser Arbeit). Nun könne sie allerdings ruhig schlafen.

5. Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit hat zum Thema die Erzählstrategie in Christa Wolfs Werk *Kindheitsmuster*. Im Zusammenhang damit wird auch die Wechselbeziehung des Autors zu seinem literarischen Werk thematisiert, die in diesem Falle schon deswegen eine heikle Frage vorstellt, da es sich um Autobiographisches handelt.

Das Buch *Kindheitsmuster* wird vorwiegend als ein Versuch verstanden, die Vergangenheit zu bewältigen, sich mit der deutschen NS-Belastung auseinanderzusetzen und sich auch zu rechtfertigen. Das Thema scheint 30 Jahre nach dem Ende des 2. Weltkriegs, also zur Zeit der Erscheinung des Buchs, aktuell gewesen zu sein und ist es heute immer noch. Gerade an diesem Beispiel kann man gut beobachten, dass ein einziger Roman für verschiedene Leser unterschiedliche Bedeutung haben kann: für jemanden, der den Krieg auf der faschistischen Seite erlebte, ist es eine Art Bewältigung der Vergangenheit, an der er quasi teilnehmen kann; auf diejenigen, die den Nationalsozialismus bekämpften, kann es als ein Versuch um Rechtfertigung wirken, und jüngere Leser, die den Zweiten Weltkrieg nicht miterlebt hatten, werden sich wiederum ein anderes Bild machen - in diesem Fall ein Bild einer „anderen Welt“, die mit ihrer Absurdität den in anderen fiktiven Werken gebildeten Welten gleicht.

All diese Funktionen sind nicht nur durch den Stoff bedingt, sondern vor allem durch die Erzählstrategie, mithilfe der Christa Wolf dem Leser einen Zugang an das kontroverse Thema sichert. Das ist keine einfache Aufgabe, weil die Autorin alle der oben erwähnten Lesertypen ansprechen muss (oder zumindest sollte). Sie eröffnet also drei Erzählperspektiven, auf denen sie die eigentliche Geschichte ihrer Kindheit, aber auch ihrer in den Siebzigern unternommenen Reise in die Heimatstadt und der Niederschrift des Buches festhält. Das an sich reicht jedoch nicht aus, also bedient sich die Autorin noch einiger zusätzlichen Stilmittel, die die Atmosphäre der Zeit ergänzen und die es der Autorin erlauben, einen Abstand von dem Stoff zu halten und zugleich möglichst nah daran zu gelangen.

Nach der Erscheinung des Werkes wurde es mehrfach diskutiert, ob es sich um eine Autobiographie oder doch um einen Roman handelt, dessen stilistische Merkmale das Buch trägt. Die Antwort auf diese Frage liegt schließlich bei dem Leser, er muss sich entscheiden, ob er das Buch als eine Autobiographie oder als ein fiktives Buch lesen

möchte, nicht einmal die Autorin gibt auf diese Frage in den Paratexten zu dem Werk Antwort.

Damit hängt auch die Frage zusammen, ob sich die Autorin zu dem Werk eigentlich überhaupt äußern soll, ob man die außertextliche Ansichten der Autorin in Betracht ziehen muss, um das Werk zu verstehen, oder ob der Leser lediglich die ihm in dem Werk angebotenen Informationen nutzen kann. Mit dieser Problematik haben sich unzählige Aufsätze in der modernen Literaturgeschichte beschäftigt. Die einzelnen Theorien unterscheiden sich gewaltig voneinander und es liegt wiederum an ihrer Leserschaft, welchen der Ansätze sie empfangen und welchen ausdrücklich ablehnen wird.

1923 äußerte der russische Formalist Boris Tomaševskij den Gedanken, dass die Antwort auf diese Frage davon abhängt, ob man sich auf der literaturgeschichtlichen oder der kulturgeschichtlichen Plattform befindet: auf der ersteren sei die Biographie des Autors nur dann relevant, wenn sich in dem Buch um Autobiographisches handelt, auf der letzteren ist der Autor samt seiner Ansichten immer von Bedeutung (vgl. Kapitel 2.2.1. dieser Arbeit).

Der Prager Strukturalist Jan Mukařovský hat in einer gewissen Hinsicht ähnliche Schlüsse gezogen, wie jene, zu denen einige Jahrzehnte später die Mitglieder der rezeptionsästhetischen Konstanzer Schule gekommen sind, nämlich dass der Sinn des Werkes nicht von dem Autor, sondern von dem Aufnehmenden zu bestimmen ist. Er bestreitet jedoch nicht die Bedeutung des Autors für sein Werk: das Werk wird von dem Autor beeinflusst, bildet jedoch keinen Abdruck der Seele oder des Lebens des Autors (vgl. Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit). Ein autonomes Gebilde ist das Kunstwerk auch gemäß Wimsatt und Beardsley, den Vertretern des New Criticism. Das besondere Verhältnis des Autors zu seinem Werk endet nach ihnen im Moment des Erscheinens des künstlerischen Werkes.

Wolfgang Kayser und Franz K. Stanzel beschäftigen sich nicht so sehr mit dem Autor, für sie ist besonders der Erzähler für das Werk wichtig. So entsteht auch Stanzels Konzept typischer Erzählsituationen. Eine nächste Instanz führt in die Autorforschung Wayne C. Booth ein, nämlich den „impliziten Autor“. Dieser ist nicht ganz eindeutig definiert, grundsätzlich handelt es sich um eine implizierte Version des Selbst des Autors, er bestimmt den Stil des Werkes und kommuniziert mit dem Leser (näheres im Kapitel 2.2.6. dieser Arbeit).

1960 erschien dann das wohl meist autorgerichtete theoretische Werk, nämlich *Objective Interpretation* von Eric D. Hirsch. Dieser betrachtet die Intention des Autors als die einzige Institution, nach der man sich bei der Interpretation richten sollte. Nimmt man im Gegenteil dem Text seinen Autor weg, bleibt eine bloße Wortfolge, die ohne Kontext gar nicht interpretiert werden kann. Gegen solche Ansichten richtet sich ausdrücklich Roland Barthes, der mit seinem Aufsatz *Der Tod des Autors* ein Aufsehen in der literaturtheoretischen Welt verursacht hat. Er bedient sich der Methoden der Dekonstruktion und erklärt, dass erst durch die Abwesenheit des Autors der eigentliche Text entstehen und der Leser geboren werden kann (vgl. Kapitel 2.2.8 dieser Arbeit). Diese Auffassung unterstützt auch Michel Foucault, der die Funktion des Autors zu definieren versucht, um den durch seinen Tod entstandenen Leerraum beschreiben zu können.

Ein komplexes Modell für die Beziehung Autor-Werk-Leser entwickelt Umberto Eco, der auch die Ansicht vertritt, dass der Autor nach der Erscheinung seines Textes keine Interpretationsversuche unternehmen soll. Eco unterstreicht die Wichtigkeit des Autors sowie des Lesers für das Werk und des Gleichgewichts zwischen ihnen. Interessant sind übrigens auch die feministischen Ansätze, die sich nach der Gender-Frage richten und dadurch die Problematik unter einem neuen, manchmal absurden Blickwinkel betrachten.

Mir scheint die Kombination der Ansätze von Boris Tomaševskij und Umberto Eco als am besten anwendbar zu sein, diese beiden Theorien trennen manche fünfzig Jahre voneinander, trotzdem können sie einander gut ergänzen.

Die in dieser Arbeit zusammengefasste Biographie Christa Wolfs reicht weit über die in *Kindheitsmuster* vorkommenden Ereignisse, trotzdem oder vielleicht gerade deswegen brachte sie interessante Informationen mit und hat mir womöglich geholfen, einige fraglichen Elemente der *Kindheitsmuster* zu verstehen. Vor allem wurde klar, warum die Autorin in dem Werk eine scharfe Kritik der Machtpolitik den USA ausübt, ohne sich mit den nichtsdestoweniger diskutablen Schritten der Sowjetunion im Mindesten zu befassen. Auf der anderen Seite muss ich zugeben, dass ohne die Informationen über die Autorin *Kindheitsmuster* nicht weniger bedeutend bzw. interessant sind, dass sich ihre Aussagekraft dadurch nicht mindert.

6. Resumé

Předložená diplomová práce se zabývá strategií vyprávění v knize *Vzory dětství* (v originále *Kindheitsmuster*) od Christy Wolfové. Toto dílo do velké míry obsahuje autobiografické prvky, autorka v něm čtenáři zpřístupňuje nejen řadu událostí ze svého života, ale i samotný proces vzpomínání si na vyprávěné a jeho písemné ztvárnění. Autorka tak netradičním způsobem zasahuje do literárního díla, což se zdá být v rozporu s některými moderními literárněvědnými teoriemi zabývajícími se funkcí autora. Další částí této diplomové práce tedy je jisté zmapování teorií týkajících se právě vztahu autora a literárního díla. Aby mohla být rozhodnuta otázka významu prvků ze života Christy Wolfové pro samotné *Vzory dětství*, nechybí této diplomové práci ani stručný životopis autorky, zahrnující především její literární tvorbu a markantní vlivy na ni.

První ze tří hlavních částí této diplomové práce se zabývá teoretickými statěmi týkajícími se pojmu a pozice autora (potažmo i vypravěče) v naratologii: je možné, aby literární dílo bylo vnímáno bez znalosti dat o jeho autorovi, které nejsou obsaženy v samotném textu díla, je instituce autora nepostradatelná? Ačkoliv teoretici odpověď na tuto otázku hledají již od dob antiky, vznikly významnější a rozsáhlejší teoretické práce k tomuto tématu teprve ve dvacátém století.

Ruský formalista Boris Tomaševskij vyjádřil v r. 1923 myšlenku, že odpověď na tuto otázku je dána již kontextem, ve kterém se uvedená tematika zkoumá. Pokud jde o rovinu literárně historickou, je autorův životopis relevantní pouze do té míry, do jaké se sám v literárním díle odráží. Na rovině kulturně historické nepostrádá však autorův život a hlavně jeho názory a způsob, jakým byl zvnějšku ovlivněn či ovlivňoval ostatní, jisté důležitosti.

Jan Mukařovský, člen Pražského lingvistického kroužku, došel ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století k podobným závěrům, jako o několik desetiletí později členové kostnické školy recepční estetiky, totiž že smysl literárního díla nemá určovat autor, ale vnímatel. Přesto nepopírá význam autora pro jeho dílo, autor bezesporu na dílo vyvíjí jistý vliv, dílo ale netvoří otisk autorovy duše ani jeho života. Autonomním útvarem je literární dílo také podle Wimsatta a Beardsleyho, zástupců směru zvaného New Criticism (Nová kritika). Specifický vztah autora ke svému dílu podle nich končí přesně v momentě, kdy toto dílo vyjde tiskem.

Wolfgang Kayser a Franz K. Stanzel se spíše než autorem zabývají důležitostí vypravěče pro literární dílo. Díky tomu vzniknul také Stanzelův koncept typických vyprávěcích situací. Wayne C. Booth svou instancí implikovaného autora zahrnuje jak pole vypravěče, tak pole autora tím, že vytváří jakousi implikovanou verzi jeho samotného, která určuje styl díla a komunikuje se čtenářem.

Roku 1960 vyšla teoretická stať, která se silně orientuje na autora, jde o *Objektivní interpretaci (Objective Interpretation)* od Erica D. Hirsche. Pro Hirsche je autorova intence jedinou a výhradní institucí, podle které by se interpret měl řídit. V okamžiku, kdy text připravíme o autora, stane se z něj pouhé seskupení slov, které bez kontextu vůbec nelze interpretovat. Proti takovýmto názorům se obrací Roland Barthes, jehož stať *Smrt autora (La mort de l'auteur)* v literárněteoretickém světě vzbudila pozdvižení. Barthes používá metod dekonstrukce a tvrdí, že teprve skrze nepřítomnost autora může vzniknout samotný text a zrodit se čtenář. Toto pojetí podporuje také Michel Foucault, který se pokouší definovat funkci autora, aby tak popsal prostor uprázdněný jeho „smrtí“.

Poměrně komplexní model vztahu autor-dílo-čtenář vyvinul Umberto Eco, rozšířená je jeho teorie o modelovém a empirickém autorovi a o modelovém a empirickém čtenáři. Eco je názoru, že po vydání díla by se autor měl zdržet jakýchkoliv interpretací. Podtrhuje význam jak čtenáře tak autora pro literární dílo a zároveň se snaží udržet mezi těmito veličinami rovnováhu.

Spíše pro zajímavost tato práce uvádí také myšlenky feministické literární vědy, které se řídí otázkou ‚genderu‘ a celou problematiku tak sledují pod zcela novým a místy až absurdním úhlem.

Většina z uvedených teorií obsahuje zajímavé a pro vývoj literární teorie důležité myšlenky, přičemž ne vždy platí, že novější z nich přináší plausibilnější závěry. V zásadě lze generalizovat, že debata o vztahu autora a literárního díla zaznamenala důležitý zlom v podobě Barthesova vyhlášení smrti autora, které vedlo k přesunu těžiště zájmu teoretiků směrem ke čtenáři. Teprve na přelomu 20. a 21. století dochází ke komplexnějšímu přehodnocování tohoto postoje - ukazuje se, že jakkoli byl proklamován v teorii, v praxi stále interpreti sahají k biografickým údajům autora. Pravda tedy opět leží někde mezi.

Stručná skica života a díla Christy Wolfové ukazuje, že znalost postojů a některých životních peripetií autorky může napomoci hlubšímu porozumění díla, není ale jeho podmínkou. Christa Wolfová vyrůstala v Hitlerově Německu a byla vychována v době poplatném nacionálně-socialistickém duchu, v šestnácti letech utekla se svou rodinou před

Rudou armádou na území pozdější NDR, kde byla podrobena názorové převýchově. Z členky Hitlerjugend se stala vzorná socialistka a komunistka, která vystudovala německou literaturu a posléze pracovala ve Svazu německých spisovatelů. Zpočátku psala kritiky a statě velmi silně ovlivněné jejím socialistickým přesvědčením a poplatné směru právě udávanému vedením státu. Její zanícení pro komunistickou myšlenku posléze postupně sláblo, mezitím se ale zapletla s tajnou policií NDR „Stasi“, jejíž neformální spolupracovnicí několik let byla. Spisovatelkou se Wolfová stala teprve v roce 1959, kdy vyšla její prvotina, *Moskevská novela (Moskauer Novelle)*.

S přibývajícím spisovatelskými zkušenostmi Wolfová stále více pociťovala omezování systémem, ve kterém žila, postupně se stala ze spolupracovnice Stasi osobou touto organizací sledovanou (hlavním důvodem byl její podpis na petici proti vyobcování Wolfa Biermanna a některé její projevy především v rámci Svazu německých spisovatelů). Přesto odmítala emigrovat, západní svět ji děsil a nepřipadal jí o mnoho obyvatelnější, naopak. Při svých relativně časných výjezdech na západ pilně propagovala myšlenku sociálně demokratického státu. Když v roce 1989 přišel převrat, angažovala se také Wolfová proti vládnoucí garnituře NDR, její myšlenkou bylo konečně sociálně demokratické Německo, jasně se stavila proti sjednocení obou německých států. Po převratu tyto naděje padly, Christa Wolfová se stala terčem kritiky bývalé SRN, která jí vytýkala poplatnost režimu, nazvala ji státní spisovatelkou NDR a v souvislosti s povídkou *Was bleibt* jí vyčítala zpětné bolestinství. Okolo Wolfové se náhle rozhořel německo-německý literární spor, jenž pramenil hlavně v nekompatibilitě obou německých kultur po čtyřiceti letech odloučení. Christa Wolfová se dodnes zabývá literární tvorbou a hlavně na území bývalé NDR je velmi populární.

Při bližším zkoumání díla Christy Wolfové je zejména patrné, že autorka velmi vynalézavým způsobem pracuje s jazykem, který se často stává předmětem jejích děl. Její témata pramení nezřídka z jejích životních zkušeností a dávají jejím dílům autobiografický ráz.

Vzory dětství jsou někdy nazírány jako autobiografie, jindy jako román, názory se různí. Wolfová používá umělecké postupy typické pro román, sama přiznává, že látka díla je z velké části autobiografická. Děj je vyprávěn na třech rovinách, které se vzájemně prolínají a tvoří výzvu pro čtenáře, který je teprve po pochopení vyprávěcí strategie a přistoupení na ni schopen úspěšně a plnohodnotně knihu přečíst.

Samotný příběh románu je zasazen do dvojitého rámce: primární rámeček zahrnuje proces vzniku románu, sekundární rámeček popisuje cestu do rodného města vypravěčky, které opustila na konci druhé světové války a do kterého se teď 10. července 1971 vrací. Na této dvoudenní cestě ji doprovázejí bratr Lutz, manžel H. a dcera Lenka - jim vypravěčka při této příležitosti zprostředkovává samotný příběh svého dětství, jehož hrdinku nazývá Nelly a vypráví o ní ve třetí osobě. Výlet do rodného města v červenci 1971 je vyprávěn v osobě druhé stejně jako reflexe z doby vzniku románu - ty ovšem na konci samotného díla přecházejí do první osoby, což naznačuje dosažení jistého splynutí mezi vypravěčkou a jejím dětským „já“, čili překlenutí identifikačních problémů, kvůli kterým byla v první řadě zvolena tak složitá strategie vyprávění.

Na základě Genettovy teorie vyprávění jsou v předložené práci určeny základní narativní kategorie, prostor je věnován i paratextům, které sice v literární vědě představují relativně nový fenomén, jsou ale důležitým prvkem pro zkoumání celkového vyznění díla. Popis jednotlivých rovin díla pak již vychází z primárního textu a snaží se být jakýmsi komentujícím průvodcem po vyprávěcí strategii díla. Jsou reflektovány i různé stylistické prvky, které autorka využívá pro dotvoření atmosféry: scény z života rodiny, do nichž je zapojeno široké příbuzenstvo, rodinné fotografie z doby před druhou světovou válkou a během ní, které již existují jen v paměti vypravěčky, útržky z novin, statistiky či zprávy z doby vzniku románu. Tyto prvky vytvářejí jakousi koláž, umožňující snadnější přístup k složitému a kontroverznímu tématu vypořádání se s minulostí.

Právě jako vypořádání se z minulostí je román vnímán, a tuto funkci plní i pro vrstevníky Wolfové, kteří jsou implicitními aktéry onoho „my“, které vypravěčka často užívá a které se vztahuje na její generaci. Zároveň jde o jakýsi pokus o ospravedlnění vlastního chování - ať již před sebou nebo před lidmi, kteří stáli za války na druhé straně nebo válku ani nezažili.

Vzory dětství lze navzdory některým kritikám doporučit všem, kdo zažili nějaký totalitní režim, nebo by se o něm něco rádi dozvěděli; vzhledem neustálé přítomnosti takových režimů na politické mapě světa jde tak trochu o dílo nadčasové. Svůj význam má ale i díky inovativním vyprávěcím postupům, které jsou někdy považovány za další stupeň vývoje autobiografického žánru.

7. Literaturverzeichnis

Siglen:

KM, Kindheitsmuster - Wolf, Christa: *Kindheitsmuster*. Hamburg: Luchterhandverlag, 1993

Lesen und Schreiben - Wolf, Christa: *Lesen und Schreiben*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973

Literatur:

Arnold, H. L. / Detering, H. (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV, 1996

Bahr, E. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur 3. Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Francke, 1998

Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Teoretická knihovna [8], Brno: Host, 2003

Booth, Wayne. C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1963

Chen, Linhua: *Autobiographie als Lebenserfahrung und Fiktion*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1991

Drescher, Angela (Hrsg.): *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch*. Berlin: Aufbau Verlag, 1989

Eco, Umberto: *O literatuře*. Praha: Argo, 2004

Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997

Eco, Umberto: *The Author and his Interpreters. 1996 lecture at The Italian Academy for Advanced Studies in America*. http://www.themodernword.com/eco/eco_autor.html (29. 5. 2006)

Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig: Gustav Kiepenhauer Verlag, 1996

Enderlein, Martin: *Das MfS und Christa Wolf - Die Erzählung "Was bleibt" und der gesamtdeutsche Literaturstreit*. 2.2.2006
<http://www.hausarbeiten.de/faecher/hausarbeit/lit/23163.html>

Foucault, Michel: *Diskurs Autor Genealogie*. Praha: Svoboda, 1994

- Genette, Gérard: *Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)*, In: Česká Literatura 3 und 4 / 2003, S. 302-327, resp. 470-495
- Hilzinger, Sonja: *Christa Wolf*. Stuttgart: Metzler, 1986
- http://www.radiobremen.de/rb2_archiv/literatur/wolf/wolfmanus.shtml (Gudrun Broch spricht mit Christa Wolf zum 70ten Geburtstag der Autorin)
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. Halle: Niemeyer, 1931
- Jannidis, Fotis (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer, 1999
- Jannidis, Fotis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000
- Magenau, Jörg: *Christa Wolf. Eine Biographie*. Berlin: Kindler, 2002
- Mayer, Hans (Hrsg.): *Max Frisch, gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1931-1985, Band VI 1968-1975, Tagebuch 1966-1971*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998
- Müller, Helmut & Kollektiv: *Dějiny Německa*. Praha: NLN, 1995
- Radford, Gary P.: *Umberto Eco and the Making of the Model Reader*. In: http://www.themodernword.com/eco/eco_papers_radford.html (29.5. 2006)
- Reich-Ranicki, Marcel: *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der 70er Jahre*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, 1981
- Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988
- Vinke, Hermann (Hrsg.): *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog*. Hamburg: Luchterhand, 1993
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1989
- Wolf, Christa: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*, Frankfurt/M. 1990, Band 1