

Plädoyer für eine neue Rezeption von DDR-Literatur, demonstriert an Christa Wolfs *Sommerstück*

Wissenschaftliche Argumente gegen Tendenzen der jüngsten deutschen
Literaturdebatte

von

Hans-Peter Ecker (Passau)

Nicht nur in der Wissenschaft hat sich die Gewohnheit eingebürgert, die Literatur der ehemaligen DDR stärker aus der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit auszugliedern als etwa die Produktionen Österreichischer oder Schweizer Autoren. Ob diese Gewohnheit überhaupt und von welchen Gesichtspunkten her zu rechtfertigen ist, soll nicht Gegenstand dieses Aufsatzes sein. Ich will hier von der historischen Tatsache ausgehen, daß sich seit den Mittfünfziger Jahren in Ost- und spätestens seit den sechziger Jahren auch in Westdeutschland eine Mehrzahl der am Kulturbetrieb Beteiligten darauf verständigen konnte, von der „Existenz“ einer DDR-Literatur auszugehen.¹ Auch daß diese Existenzform nur die eines Konstrukts sein kann, sollte kein Streitpunkt sein.

Die Diskussion über den Inhalt des Begriffs „DDR-Literatur“ war von Anfang an auch eine politische. Den Beginn setzte Walter Ulbricht, als er 1956² seine These von den zwei deutschen Literaturen formulierte, welche eine Kulturdoktrin den politischen Realitäten der Nachkriegsordnung anpaßte. Diese These wurde vom späteren Kulturminister Alexander Abusch dahingehend expliziert, daß die Existenz zweier Literaturen zwingend aus dem Faktum zu folgen habe, daß die gegensätzlichen politischen Systeme ihren Literaturen unterschiedliche Aufgaben zuweisen würden. Im Westen war man hingegen zunächst von der Existenz einer einzigen deutschen Literatur ausgegangen, unter welcher schlicht die eigene verstanden wurde – bereichert um den einen oder anderen unpolitischen oder kritischen Autor des ostdeutschen Staats. Die marxistischen Schriftsteller galten als Hofschranzen und wurden mit wenigen Ausnahmen (Brecht, Seghers) kaum ernstgenommen.

Dieser Ansatzpunkt änderte sich nach und nach im Laufe der sechziger Jahre, man beschäftigte sich intensiver mit der einschlägigen Produktion, wertete diffe-

¹ Vgl. dazu – mit ausführlicher Literaturliste – Bernhard Greiner, *DDR-Literatur als Problem der Literaturwissenschaft*, in: *Probleme deutscher Identität. Zeitgenössische Autobiographien, Identitätssuche und Zivilisationskritik*, hrsg. von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr, Bonn 1983 (= *Jahrbuch zur Literatur in der DDR* 3), S. 233-262.

² Auf dem 4. Schriftstellerkongreß.

renzierter, und schloß sich in den Siebzigern endlich im großen und ganzen der ostdeutschen Abgrenzdoktrin an:

Eine wissenschaftliche Darstellung des Wesens und der Geschichte der DDR-Literatur ist nur möglich und sinnvoll im Kontext der sie umgreifenden allgemeinen Kulturtheorie und Kulturpolitik. Das gilt auch und gerade für diejenigen Autoren, die der offiziellen Kulturpolitik reserviert oder kritisch gegenüberstehen. Die Kulturpolitik bleibt auch dort der ideologische Orientierungsrahmen, wo der einzelne Literaturproduzent sich vornehmlich auf seine individuellen Erfahrungen und Zielsetzungen beruft. Der folgende Versuch einer Wesens- und Funktionsbestimmung der DDR-Literatur geht von den kulturpolitischen Prämissen aus und befragt dann die literarische Praxis am Beispiel der Romanproduktion auf deren Einlösung und geschichtliche Verwirklichung hin.³

Paradoxerweise erfolgte die westliche Anerkennung der Eigenständigkeit zu einem Zeitpunkt, da sich die Faktenlage bereits umgekehrt hatte, d. h. die Tendenz der Auseinanderentwicklung durch massive Konvergenzerscheinungen auf den relevanten Feldern der Vertextungsstrategien, der Themenstellungen und zumindest teilweise auch der Funktionalisierung abgelöst worden war. Daß alle vorhergegangenen Auseinandersetzungen um die Literaturen von einer – politisch weit brisanteren – Diskussion um die Differenzierung der Sprachen grundiert waren, soll hier nur am Rande erwähnt werden.

Ende der siebziger Jahre hatte sich das Gros der Forscher in Ost und West schließlich auf die beiden Grundsätze geeinigt, daß ein literaturgeschichtlicher Ordnungsbegriff „DDR-Literatur“ hilfreich sei und diese Literatur (dem offiziell behaupteten marxistischen Kulturbegriff entsprechend) in erster Linie von ihren politischen Aussagen und Funktionen bzw. ihren kulturpolitischen Prämissen her wahrgenommen werden müsse. Streiten konnte man sich zwischen den politischen Lagern immer noch über die konkrete Bewertung des literarischen Einzelfalls.

An diesen Verhältnissen hat sich bis in die Zeiten der Wende und Wiedervereinigung kaum etwas geändert, obwohl die Literatur selbst aus vielerlei Gründen in den letzten fünfzehn Jahren ein ganz neues Profil gewonnen hatte. Mit dem Ende des ostdeutschen Staats und des ideologischen Ost-West-Konflikts ist aber heute der fällige historische Zeitpunkt für eine Überprüfung bzw. Neukonzeption des Verständnisses von DDR-Literatur gekommen. Diese Auseinandersetzung setzte mit der politischen Vereinigung in den Feuilletons der Massenmedien vehement ein⁴ und pflanzt sich noch heute unter erweiterter Problemstellung aller-

³ Karl Robert Mandelkow, *DDR-Literatur und ihre bürgerliche Rezeption*, in: K. R. M., *Orpheus und Maschine*, Heidelberg 1976, S. 136–162, Zitat S. 143. Vgl. auch die Beiträge von Gerd Labrousse und Jos Hoogeveen im DDR-Themenheft der *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 7 (1978), S. 7–25 und 27–66.

⁴ Dokumentationen sind seit Herbst 1991 bereits von verschiedenen Verlagen angekündigt.

orten fort. Es scheint mir sinnvoll, von literaturwissenschaftlicher Seite dazu einen Beitrag zu leisten.

Im Frühjahr 1990 verband sich der Titel einer kleinen Erzählung von Christa Wolf, *Was bleibt*, mit der seit der Wende aufgeworfenen Frage nach den erhaltungswürdigen Institutionen, den materiellen und geistigen Werten, die es verdienten, aus der Konkursmasse des ostdeutschen Staates in eine gemeinsame Zukunft gerettet zu werden, und provozierte eine Generalbilanz, deren Resultat für alle Beteiligten erhebliche Bedeutung hatte. Verkürzt kann man sagen, daß für ehemalige DDR-Bürger die Bewahrung einer gewissen Rest-Identität auf dem Spiel stand, viele Westdeutsche sich hingegen um bewährte Strukturen ihres eigenen Systems sorgten. Die Anbindung dieser Debatte an Christa Wolfs Prosaschrift war einigermaßen willkürlich, wenngleich nicht zufällig, so man deren literarische und politische Position bedenkt.

Jene Erzählung gestaltet den Selbstverlust einer Schriftstellerin unter den Bedingungen einer autoritären Gesellschaft und ihr verzweifeltes Bemühen, einen innersten Persönlichkeitskern zu bewahren.⁵ Im engen Kontext mit den spärlich gesäten Hoffnungszeichen taucht dort die Frage „Was bleibt“ zweimal auf, und zwar in wechselnder Bedeutung. Einmal wird sie im berechnenden Sinne aufgefaßt und verworfen; beim zweiten Mal schickt sich die Ich-Erzählerin am Ende des dargestellten psychischen Leidens-, aber auch Entwicklungsweges zu eigener Identität doch noch an, Klartext zu reden, was bliebe ihr sonst übrig? Sie wird also schreiben, ohne auf bleibende Werte zu rechnen, aber doch in dem Bewußtsein, daß *es kein Unglück gibt außer dem, nicht zu leben. Und am Ende keine Verzweiflung außer der, nicht gelebt zu haben.*⁶

Dieselbe Frage finden wir in wieder anderer Bedeutung im *Sommerstück* ausgesprochen, dessen Entstehungsprozeß den der vorgenannten Erzählung umgreift.⁷ Auch dort wird keine Bilanz der DDR erstellt. Erzählt wird vielmehr vom Zusammentreffen einer Handvoll Menschen in einem kleinen mecklenburgischen Dorf. Die Freunde, einige Schriftstellerinnen nebst Familienmitgliedern, haben einen unwirtlichen Alltag zurückgelassen und verbringen einen Jahrhundert-sommer wie ein einziges nicht enden wollendes Fest, redend, spielend, essend und

⁵ In vielen Passagen trifft sich die Erzählung mit der psychologischen Analyse der DDR-Gesellschaft durch Hans-Joachim Maaz, *Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR*, Berlin 1990.

⁶ Christa Wolf, *Was bleibt. Erzählung*, 3. Aufl., Frankfurt 1990, S. 108.

⁷ Das *Sommerstück* wurde nach einer dem Buch hinzugesetzten Erklärung der Autorin in frühen Fassungen bis 1982/83 niedergeschrieben, Teile davon parallel zu *Kein Ort. Nirgends*. Schließlich sei der Text 1987 für den Druck bearbeitet worden. Die Kernfabel bezieht sich hauptsächlich auf Ereignisse der Jahre 1976 und 1977. *Was bleibt* entstand in den Sommermonaten des Jahres 1979 (Zeit des berüchtigten Ausschlußverfahrens des DDR-Schriftstellerverbands unter Hermann Kant und dem Berliner Bezirksverbandschef Günter Görlich gegen Bartsch, Endler, Heym, Jakobs, Poche, Schlesinger, Schneider, Schubert und Seyppel; seit kurzem dokumentiert in *Protokoll eines Tribunals*, hrsg. von Joachim Walther u. a., Reinbek 1991) und wurde 1989 für den Druck aufgefrischt.

trinkend, dazwischen auch einfache Arbeiten erledigend. Obwohl die Zeit stille zu stehn scheint, überschatten bald dunkle Vorahnungen das ländliche Glück. Menschliche Schwächen, Gewalt, Zerstörung und Tod verdüstern es zunehmend.

Die breite Primärrezeption dieser Erzählung kommt zu unterschiedlichen Wertungen, wobei negative Äußerungen und Ratlosigkeit überwiegen. Der empfindsame Ton wird als Kitsch, die handlungsarme Konstruktion als spannungslos getadelt, ein Sinnzusammenhang wird vermißt. Einen Anknüpfungspunkt suchen die Rezensenten zumeist im empirischen Umfeld der Geschichte, d. h. in den kulturpolitisch brisanten Jahren um die Biermann-Ausbürgerung und den damit verbundenen persönlichen Auseinandersetzungen einer Gruppe bekannter Autoren.

Der Findige entdeckt hinter den fiktiven Figuren schnell reale Personen: die Angehörigen der Autorin, Helga Schubert, Maxie und Fred Wander, Carola und Thomas Nicolaou, wobei der Grieche, der als Kind in der DDR Asyl gefunden hatte und Wolf-Lesern schon von den Cassandra-Vorlesungen her als Freund der Autorin bekannt ist, nach neueren Zeitungsmeldungen pikanterweise wohl seine Kollegen im Auftrage der Staatssicherheit in das ländliche Idyll gezogen hat.⁸ Schließlich gehörte auch noch Sarah Kirsch zu diesem Kreis, die parallel zu Christa Wolfs *Sommerstück* eine eigene Variante jener Ereignisse herausgab. Ihr damals entstandenes Gedicht *Raubvogel* dient der Wolfschen Prosa als Motto.⁹

Die Rezensenten betrachten den Text als exemplarische Reaktion einer gescheiterten Autorengeneration, die sich in jungen Jahren für einen humanen Sozialismus engagiert hatte und sich nun – aller Hoffnungen beraubt – aus der Gesellschaft ausgegrenzt sieht. Der Weg aufs Land wird als bitterer Rückzug in eine private Nische gedeutet, in der man gerade so überleben kann. Die Verletzungen und Verstörungen der Menschen erscheinen als Psychogramm der DDR. Die Wertung geht nun von diesem Punkt aus in die positive oder negative Richtung, je nachdem, ob man die Darstellung als überzeugend oder sentimental, als politische Anklage oder Resignation, als echte Trauerarbeit oder Larmoyanz anzusehen gewillt ist. Die herzloseste Kritik schreibt natürlich der *Spiegel*:

Das alles ist wie beim Feriendias-Nachmittag auf der Couch fremder Leute. [...] die Sommerkolonie der DDR-Privilegierten ein Club der einsamen Schmerzen. [...] die Autorin, einst Pythia und Cassandra der DDR-Literatur, laboriert, knobelknobel, an dunklen Selbstzweifeln, und unter den Landleuten um sie her sieht sie eine Menge versoffener Deppen. [...] Die altneue Weinerlichkeit unterwandert den real existierenden Sozialismus.¹⁰

⁸ Vgl. eine Artikelserie Jürgen Serkes in der *Welt*: Nr. 95 (24. 4. 1990), S. 6; Nr. 97 (26. 4. 1990), S. 8; Nr. 102 (3. 5. 1990), S. 10. Der dritte „Enthüllungsbeitrag“ über Thomas Nicolaou wird merkwürdigerweise bereits auf der Titelseite der Zeitung als *Der Fall Christa Wolf* avisiert. Die Serie erscheint im Rückblick als Vorgeplänkel zur großen Literaturdebatte, die mit den vehementen Verrissen von Ulrich Greiner (*Zeit*, Nr. 23 vom 1. 6. 1990, S. 63) und Frank Schirmacher (*FAZ*, Nr. 127 vom 2. 6. 1990, Literaturseite) zu C. Wolfs *Was bleibt* in Schwung kommt.

⁹ *Allerlei-Rauh. Eine Chronik*, Stuttgart 1988. „Raubvogel“ ist das Schlußgedicht des Bandes *Rückenwind*, München 1977, S. 74.

¹⁰ *Club der einsamen Schmerzen*, in: *Der Spiegel* 43 (10. 4. 1989), Nr. 15, S. 229 (anonym).

Was freundliche und unfreundliche Rezensionen verbindet, ist ein biographischer und zugleich aktualisierend-politischer Ansatz, eine jeweils partielle Lektüre des Textes, seine Einschätzung als politisches Statement zur spezifischen DDR-Realität und ein weitgehendes Unverständnis für einzelne Motive sowie die handlungsarme Gesamtkonstruktion. Wissenschaftliche Interpretationen, die inzwischen vorliegen, fügen sich in dieselbe Tendenz ein.

Frauke Meyer-Gosau deutet die Erzählung als peinliche Thematisierung einer Ich-Spaltung seiner Autorin, die mit ihrem Staat eine seltsame Symbiose eingegangen sei; das gleiche Problem habe sie schon zuvor in *Kein Ort. Nirgends* und *Kassandra* dargestellt, damals freilich noch in historisierender Stilisierung.¹¹ Umgekehrt interpretiert William H. Rey das *Sommerstück* als prärevolutionären Text, als Dokument einer politischen Emanzipation seiner Verfasserin und als Erprobung einiger Auswege aus der Misere der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wie Meyer-Gosau einen Konnex wechselseitiger Angewiesenheit von Staat und repräsentativ gedachter Autorin konstruiert, wertet Rey den Text als künstlerische Antizipation der jüngst erfolgten politischen Wende.¹² Beide Interpretationen sind komplementäre Entfaltungen eines von politischen Gesichtspunkten dominierten Begriffs von DDR-Literatur, beide unterliegen dem Zwang zur Reduktion des Textes, um ihre Thesen aufrecht erhalten zu können, und beide erkennen kein Formgesetz dieser Prosa.¹³

Einem Formgesetz wäre m. E. näherzukommen, wenn man Christa Wolfs Prosa als *Idylle* liest. Mit der Bezugnahme auf eine der wichtigsten Vertextungsstrategien der abendländischen literarischen Tradition wird ein ästhetischer Zugang zum Text vorgeschlagen, der sich vom üblichen Biographismus und Entschlüsseln politischer Botschaften abhebt,¹⁴ deswegen aber weder als „unhisto-

¹¹ Vgl. Frauke Meyer-Gosau, *Am Ende angekommen. Zu Christa Wolfs Erzählungen Störfall, Sommerstück und Was bleibt*, in: *literatur für leser* 1990, H. 2, S. 84–93.

¹² William H. Rey, *Vor dem Durchbruch zur Freiheit. Christa Wolfs Sommerstück als prärevolutionärer Text*, in: *Colloquia Germanica* 23 (1990), S. 1–16.

¹³ Ganz im Zentrum steht der politische Bezug in Helmut Hankes Interpretation des *Sommerstücks*; diese Interpretation ist allerdings ein Sonderfall, da sie die persönliche Betroffenheit eines Angehörigen der ostdeutschen Kulturintelligenz artikuliert: „Die hier zur Rede stehende Erzählung wurde 1982/83 niedergeschrieben und 1987 für den Druck überarbeitet. Sage nach ihre[m] genaueren Lesen noch jemand, dem Menschen sei die Gabe der Vorahnung vorenthalten, Christa Wolf gar sei eine angepaßte, korrumpierte Autorin! Wo waren denn die Federfüchse und Maulhelden der deutsch-nationalen Szene von 1989/90, als dies gedacht, so geschrieben wurde?“ H. H.: „Es sollte nicht sein“. Christa Wolfs „Sommerstück“ neu gelesen, in: *Deutschland Archiv* 24 (Febr. 1991), S. 164–172, Zitat S. 164f. – Auch Volker Hammerschmidts/Andreas Oettels Besprechung des *Sommerstücks* im Rahmen ihres Christa-Wolf-Artikels im *KLG* (Stand 1. 1. 1989) erfolgt in einem biographisch-politischen Bezugsfeld.

¹⁴ Vgl. exemplarisch die unlängst im *Deutschland Archiv* (24. Febr. 1991, S. 206–208) erschienene Rezension Manfred Jägers zu Christa Wolfs *Was bleibt*. Der Autor ist einer der besten Kenner von DDR-Literatur. – Mit der gattungsbezogenen Lektüre des *Sommerstücks* greife ich übrigens einen Vorschlag Bernhard Greiners (vgl. Anm. 1) auf: „Die relative Eigenständigkeit von Gattungsentwicklungen (eigenständig auch gegenüber dem Normensystem des Sozialistischen Rea-

risch“ noch „unpolitisch“ mißverstanden werden darf. Dieses Mißverständnis liegt freilich nahe, folgt es doch aus dem umgangssprachlichen Begriffsverständnis; „Idyll“ gilt dort bekanntlich als anspruchsloses Bildchen eines eng begrenzten, einfältigen Lebens in friedlicher Abgeschiedenheit von jeder bedrängenden Realität.¹⁵ Dagegen hebt der moderne wissenschaftliche Genre-Begriff der Idylle auf alles andere als naive und harmlose poetische Produktionen ab. Seit den sechziger Jahren erarbeitete die einschlägige Forschung¹⁶ die Grundlagen für eine erhebliche Aufwertung der Gattung, wobei hier nur auf einige wenige Hauptpunkte verwiesen werden soll.

Idyllen waren seit Theokrit *in ihren hervorragenden Exemplaren* weder einfache noch naive oder naturnahe poetische Texte, sondern ausgesprochen artistische Produktionen gebildeter Autoren für ein gebildetes Publikum. Spätestens seit Vergil herrscht in dieser Gattung ein Bewußtsein der Diskrepanz von defizienter „Realwelt“ und idealisierter Gegenwelt der Idyllenfiktion. Von einer Verdrängung oder Leugnung realer Probleme kann damit keine Rede sein; vielmehr entwirft die Gattung ausdrücklich Gegenbilder zu einer kritisch beurteilten Realität. Was verschiedene Texte historisch weit auseinanderliegender Phasen europäischer Literaturgeschichte als Idyllen kenntlich macht und miteinander verbindet, ist neben ihrer anthropologischen Basis, deren Erörterung ich hier aussparen muß,¹⁷ kein einheitliches Prinzip, sondern die Teilnahme an einem Fundus von Themen, Motiven, Spannungsverhältnissen und Stimmungslagen sowie das Bewußtsein einer entsprechenden literarischen Tradition. Dabei muß sofort hinzugesetzt werden, daß die Traditionsbildung immer wieder von produktiven Mißverständnissen der historischen Muster geprägt war, dergestalt, daß Innovationen irrtümlich als Fortführungen überkommener Konventionen aufgefaßt und gerechtfertigt wurden.

Zu den wichtigsten ideologischen und strukturellen Konstanten des Phänomens, welche den Einzelexemplaren der Gattung ein unverwechselbares Gesicht

lismus) aufzuarbeiten, ebenso das Beharrungsvermögen der in ihrem Rahmen ausgebildeten Formen und Einstellungen zu klären, wäre auch eine Chance, eine allzu mechanische Auffassung der Basis-Überbau-Theorie zu überwinden.“ (S. 252) Freilich hatte Greiner eher lyrische, dramatische, didaktische, autobiographische und volkstümliche Gattungen im Sinn, zu denen sich etwa über eine Brechtsche Vermittlung Brücken schlagen ließen.

¹⁵ Vgl. exemplarisch die Rezension von Arno Widmann *Rehabilitierung des Genrebildes* in der *taz*, Nr. 2762 vom 18. 3. 1989, S. 17.

¹⁶ Vgl. den Forschungsbericht Renate Böschstein-Schäfers im einführenden Metzler-Bändchen zur Gattung: *Idylle*, 2. Aufl., Stuttgart 1977, S. 15–40.

¹⁷ Vgl. dazu aus neuerer Zeit die Beiträge Joachim von der Thüsens (*Kindheit ohne Trennungen: Tiefenstrukturen der Idylle*, in: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Göttingen 1985, Band 6: *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*, hrsg. von Inge Stephan und Carl Pietzcker, Tübingen 1986, S. 166–176) und Renate Böschsteins *Die Lotosesser. Beobachtungen zu den psychischen Implikationen der Gattung Idylle*, in: *Die Psychoanalyse der literarischen Form(en)*, hrsg. von Johannes Cremerius u. a., Würzburg 1990 (= *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* 9), S. 153–177.

geben, zählen u. a. die Vorherrschaft des Räumlich-Zuständlichen und die Tendenz zur zyklischen Konzeption von Zeitabläufen. Menschliche Sinnlichkeit wird in der Idylle bejaht, ebenso die äußere Natur, die man im Sinne eines gewährenden Kosmos darstellt. Gesellschaftliche Gegensätze erscheinen eingeschränkt, die Menschen entfalten sich im Gespräch, im Spiel und in der Kunst. Frieden und Freundschaft herrschen unter Abwehr heroischer Leitbilder vor, wenngleich auch negative Gefühlslagen wie Neid oder Eifersucht zum Ausdruck kommen können; selbst Tod und Trauer werden aus der Welt der Idylle nicht verbannt, die weder mit der Wunschlandschaft des christlichen Paradieses noch der des antiken goldenen Zeitalters gleichzusetzen ist, obwohl sie deren Motivbestände teilweise übernimmt. Im Laufe der Gattungsgeschichte hat die Idyllik ein charakteristisches Inventar geeigneter Motive und Textbausteine ausgebildet wie den *locus amoenus*, die bukolische Szenerie, die Insel, eingebettete Beschreibungen von Kunstgegenständen usw.

Die Mikrostruktur von Christa Wolfs *Sommerstück* ist mit derartigen Motiven reich besetzt, seine Makrostruktur wird hingegen von den Gegensätzen und Perspektiven der nicht trivialisierten Formen idyllischer Dichtung geprägt: der Grundspannung von Natürlichem und Artifiziellem, dem Widerspruch zwischen Realwelt und idyllischer Gegenwelt und der ambivalenten Grundtönung allen Wünschens zwischen erinnernder Rückwendung auf ein verlorenes Gesamtes und hoffendem Vorgriff auf erneute Befriedigung. Eine geschichtsphilosophische Interpretation dieser Struktur liegt nahe und wurde auch des öfteren vorgenommen; die bekannteste Deutung lieferte bekanntlich Schiller. Wichtiger für Christa Wolf ist freilich Ernst Blochs Philosophie der Hoffnung einzuschätzen, die sich vor allem in ihrem früheren Roman *Nachdenken über Christa T.* niedergeschlagen hat.¹⁸ Derartige Interpretationen sind aber weder zwingend noch im vorliegenden Fall durch irgendwelche Hinweise nahegelegt.

Die gewählte Erzählkonstruktion stellt das Sommeridyll von Anfang an unter das Zeichen der Vergänglichkeit: sobald die Erzählerin einsetzt, sind die dargestellten Personen entweder bereits tot oder in alle Winde verstreut, ihre Häuser abgebrannt. Der Text entsteht aus den Erinnerungen und Reflexionen der Ich-Erzählerin, die auf der Ebene der erzählten Zeit in der dritten Person thematisiert wird. Beide Textschichten sind durch ein Gefüge polarer und partieller Oppositionen aufeinander bezogen. So herrscht in der Sommerwelt das Gefühl unbegrenzter Zeit vor, auf der Diskursebene steht hingegen das Wissen um die Einmaligkeit aller Erlebnisse. Dort erfahren die Gestalten ein erfülltes Leben in sozialer Gemeinschaft und Harmonie mit der Natur, hier spricht die einsame Stimme der

¹⁸ Vgl. Andreas Huyssen, *Auf den Spuren Ernst Blochs. Nachdenken über C.W.*, in: *Basis 5* (1975), S. 100-116. Therese Hörnigk schränkt diese Verbindung allerdings ein und bringt statt dessen Ingeborg Bachmanns Utopiebegriff in die Diskussion. T. H., *Christa Wolf*, Göttingen 1989, S. 126.

Erzählerin, welcher nur Trauer und Sehnsucht nach lebendiger Erinnerung geblieben sind.

Verkompliziert wird die Struktur des Prosastücks durch weitere Zeitebenen, interne Differenzierungen der erzählten Welt und dynamische Veränderungen auf beiden Erzählebenen. Als dritte relevante Zeitebene kommt etwa die der erzählten Kernzeit unmittelbar vorangehende Epoche städtischer Lebensweise der Hauptfiguren ins Spiel, aus welcher ihre tiefen Verletzungen und Verstörungen resultieren. Hinsichtlich dieser Periode wird ihr Verhalten als Rückzug und Flucht im Sinne politischer Resignation verdächtig. Die zurückgelassene Existenzform wird (mit einer Ausnahme) nicht direkt dargestellt, läßt sich aber aus den Deformationen der Figuren erschließen. Wie erwähnt, rückte Christa Wolf jene Zeit ja dann in den Mittelpunkt ihres wenig später publizierten Textes *Was bleibt*.

Nun kann der Landaufenthalt der Intellektuellen nicht einfach unter Eskapismus abgebucht werden, denn er dient wenigstens einzelnen dieser Menschen auch zur Regeneration ihrer kreativen Kräfte, zur Vorbereitung einer neuen aktiven Lebensphase. Gegen Ende der Erzählung, da das Sommeridyll schon deutliche Auflösungserscheinungen zeigt, hat die Erzählerin ihre Kreativitätshemmung überwunden und projiziert das vorliegende Werk. Eine andere Figur plant ihren Ausbruch aus allen zwanghaften Bindungen, eine dritte bereitet sich auf den letzten Aufbruch überhaupt vor, auf ihr Sterben.¹⁹ Insofern bezieht sich die Erzählzeit nicht nur erinnernd auf die Sommerwelt, sondern erscheint gewissermaßen bereits in dieser vorweggenommen. Damit ist aber die defiziente Nach-Sommerwelt, da *die Endlichkeit der Wunder feststeht, der Zauber sich verflüchtigt hat* (S. 7), auch wieder als eine aktive Phase gekennzeichnet, die den zuvor angehäuften Erfahrungsschatz emphatischen Lebens produktiv macht.

Daß durch die zumeist in indirekter Rede eingebauten Biographien mehrerer Haupt- und Nebenfiguren zusätzliche Schlüsselepochen der jüngeren Geschichte ins Spiel kommen, ist durchaus mit den Gattungskonventionen der Idylle vereinbar. Spätestens Vergils erste Ekloge öffnete die Welt der Idylle schon in der Antike für die Geschichte, wofür er die Funktionsfigur des von außen kommenden Wanderers „erfand“; beinahe unnötig zu erwähnen, daß Christa Wolf mehrfachen Gebrauch von diesem Kunstgriff macht. Seit Vergil wird auch das Verhältnis von geschichtlicher Entwicklung und Wiederkehr des ewig Gleichen in den Rang eines zentralen Problems der Idyllendichtung erhoben. Es liegt nahe, den Wolfschen Text ebenfalls mit dieser in ihrer Reichweite kaum zu überschätzenden Frage zu konfrontieren und – er bleibt nicht stumm. Wiederholt spielt Christa Wolf auf Dichter-Kollegen an, die sich schon in früheren historischen Epochen an den realen Verhältnissen ihrer Zeit wundgerieben hatten. Vergil scheint es übrigens

¹⁹ Vgl. das mit Johann Christian Günthers *Trost-Aria* schon im zweiten Kapitel aufgenommene Todes-Motiv.

wiederum gewesen zu sein, der mit Anspielungen auf reale Personen die bukolische Allegorie endgültig in die Gattungstradition eingeführt hat.

Christa Wolfs Sommerwelt zeigt systematische und dynamische Konturen interner Differenzierung, die sie von den üblichen Landleben-Bildern der DDR-Literatur, welche der idyllischen Tradition fernstehen, auffällig abheben.²⁰ Diese wird nämlich durch drei Formen repräsentiert, unter die Wolfs Text nicht subsummierbar ist: den sozialistischen Landroman bzw. das Agrodrama mit typisiertem Personal und politisch affirmativer utopischer Tendenz,²¹ die nostalgisch-sentimentalische Dorfgeschichte im Beziehungsfeld *Wunschbild Land - Schreckbild Stadt*²² und letztlich durch einen Typus von Erzählungen, in welchem die Bauern als Opfer der im sozialistischen Landroman noch gefeierten Prozesse von Industrialisierung und Kollektivierung dargestellt werden.²³ Die in westlichen Literaturen verbreitete Anti-Idylle, die das Dorf als *locus terribilis* stilisiert, erlangte in der DDR aus naheliegenden historischen Gründen kaum Bedeutung.

Christa Wolfs Sommerwelt umschließt zugewanderte Städter und eine alteingesessene Landbevölkerung, über welcher freilich der Schatten des sozialen Strukturwandels lastet. In gewisser Weise vertreten die (übrigens gar nicht asketisch eingestellten²⁴) intellektuellen Neulinge sogar eher traditionelle Werte und Lebensformen als die Einheimischen, die ihre Vorgärten mit exotischen Pflanzen ausstaffieren und ihr Bauernmobiliar an Antiquitätenjäger verschleudern, so daß sich Verschränkungen der unterschiedlichen semantischen Bereiche ergeben. Ein ähnlicher Effekt kommt dadurch zustande, daß beide Gruppen nach gewissen Merkmalen wie Geschlecht oder Alter wieder intern differenziert sind. Indem die intellektuellen Stadtflüchtlinge die ganze Bandbreite einer Skala mit den Extrempolen „Naivität“ bzw. „Reflexivität“ besetzen, auch im Handlungsverlauf Phasen spontaner Vitalität mit Phasen der Kontemplation abwechseln, ergeben sich nochmals Grenzverwischungen zwischen der insgesamt durch „Naivität“ charakterisierten Sommerwelt und der von Reflexivität dominierten Erzählzeit.

²⁰ Vgl. Jürgen Lehmann, *Das erzählte Dorf. Anmerkungen zur Funktion von „Landleben-Literatur“ in der DDR*, in: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Göttingen 1985, hrsg. von Albrecht Schöne, Band 10: *Vier deutsche Literaturen?*, Tübingen 1986, S. 97-104.

²¹ Otto Gottsche, *Tiefe Furchen*, Halle 1949. Werner Reinowski, *Vom Weizen fällt die Spreu*, Halle 1952. Benno Voelkner, *Die Bauern von Karvenbruch*, Berlin 1959. Bernhard Seeger, *Herbstrauch*, Halle 1961.

²² Gerti Tetzner, *Karen W.*, Darmstadt und Neuwied 1975 (= SL 212). Armin Müller, *Der Magdalenenbaum*, Rudolstadt 1980. Martin Stade, *Der Präsentkorb. Erzählungen*, Berlin (Ost) 1983. Armin Stolper, *Geschichten aus dem Giebelzimmer*, Rostock 1983.

²³ Martin Stade, *Der Windsucher und andere Dorfgeschichten*, Stuttgart 1984. Erwin Strittmatter, *Kraftstrom*, in: *Fahrt mit der S-Bahn, Erzähler in der DDR*, München 1971. Axel Schulte, *Das Gastmahl Balthasars. Erzählungen*, Berlin und Weimar 1973.

²⁴ Vgl. das „Schreckbild“ des sozialistischen Intellektuellen der Wendezeit von Johannes Weiß, *Die Intellektuellen und der asketische Sozialismus*, in: *Berliner Journal für Soziologie* 1 (1991), S. 13-16.

Was die Dynamik der Komposition betrifft, so lassen sich auch hier verschränkende Aspekte feststellen: Die Darstellung der Sommerzeit läuft langsam auf ein Maximum des Glücks zu, markiert durch ein zentrales Fest, das die Buchkapitel 14 und 15 füllt. Bis zum 19. Schlußkapitel folgt dann vergleichsweise rasch der Absturz. Den Höhepunkt des Fests aber bildet ein spontan inszeniertes Schauspiel, wobei Spiel und Leben, Rolle und Identität ineinander übergehen. Der Titel des frei nach Tschechow improvisierten Theaters wird am Ende über der gesamten Erinnerungsarbeit zu stehen kommen: *Sommerstück*.²⁵ Kreisschlüssigkeit und Klimax sind wie so häufig in Christa Wolfs Werk wichtige Ordnungsprinzipien auch dieser Erzählung; denn der an- und absteigenden Linie der Entfaltung und des Niedergangs der Sommerwelt überlagert sich eine Doppellinie der Regeneration der Erzählerinnenfigur – sowohl in der Sommerwelt als auch auf der Darstellungsebene. Anfangs fragt sie sich, ob man der Versuchung nachgeben dürfe:

Noch einmal diesen Grund auslegen. Diesen Himmel aufspannen. [...] Doch wohin soll das führen? Ist Schönheit beschreibenswert? Eine vernichtende Frage. Was bleibt zu hoffen für eine Zeit, die vom Hohn auf Schönheit gezeichnet ist? In der eine vertrackte Art von Mut dazu gehört, von einer gewissen Baumgruppe [...] zu behaupten und zu wiederholen, sie sei [...] schön. (S. 10)

Am Ende weiß sie, daß ihr Landleben in Stille, Abgeschiedenheit, und Schönheit kein Rückzug gewesen ist; sie hat ihre Selbstentfremdung überwunden und Kraft zu neuer Arbeit gewonnen. Selbst die vom nahen Krebstod gezeichnete Freundin stellt fest: *Gut, daß ich hier gewesen bin. (S. 216)*

Man könnte über die angesprochenen Strukturzüge und Motive hinaus für zahlreiche andere Gattungsindikatoren Belege finden, teilweise explizit und massiv, teilweise freilich auch in Brechungen und Umkehrungen. So vertauscht die Autorin weitgehend die traditionellen Geschlechterrollen: Nun üben mehrheitlich Schriftstellerinnen die Funktion der kunstfertigen Schäfer und Hirten aus, und

²⁵ Die im Text genannten Stichworte „Tschechow“ und *Die Möwe* laden zu entsprechenden Vergleichen mit russischer Literatur ein. In der Tat finden sich bei Tschechow wichtige Parallelen zum *Sommerstück*: ästhetische Diskurse, Kreativitätshemmungen, Durchringen zum Künstlertum der weiblichen Hauptfigur, Altersproblematik, Generationskonflikte etc. Bei der Erkundung des literarhistorischen Kontextes stößt man dann rasch auf Texte Gorkis, deren Titel aufhorchen lassen: *Sommergäste*, *Ein Sommer*. Hier mögen tatsächlich gewisse literarische Vorbilder des Wolfschen *Sommerstücks* und seiner Atmosphäre zu suchen sein, wobei die deutsche Romantik natürlich nicht aus den Augen zu verlieren ist: Sommeraufenthalte mit entsprechenden Liebesverwicklungen und nostalgischen Naturwahrnehmungen stellten ja einen europäischen Standard in Lebenswelt und Literatur des 19. Jahrhunderts dar. Üblich war auch bereits der elegische Rückblick auf derartige Sommererlebnisse in fiktiven wie privat-empirischen Schriften: eine „idyllenträchtige“ Konstellation, die auch schon in einige frühere Werke Christa Wolfs Eingang gefunden hat; man vergleiche nur die Erzählung *Juninachmittag* (1965) oder auch bestimmte Abschnitte des *Christa T.-Romans* (1965/68). Gerade mit der erwähnten kleinen Gartengeschichte, die über ein Nachmittagsidyll der Wolfschen Familie ein vielschichtiges Gewebe von Spannungen und Gefährdungen spinnt, verbinden das *Sommerstück* zahlreiche Züge der Gesamtanlage wie auch viele motivische Details.

Es scheint mir aus den genannten Gründen außerordentlich fruchtbar, Christa Wolfs *Sommerstück* in den Gattungszusammenhang einer angemessen aufgefaßten Idyllik zu rücken. Dort kann der Text als ästhetisch seriöse Antwort auf fundamentale psychologische, gesellschaftliche und künstlerische Problemstellungen gelesen werden. Der gegenüber DDR-Literatur übliche biographisch-politische Kurzschuß wird vermieden. Daß in den Text authentische Erfahrungen seiner Autorin eingeflossen sind und daß die Erzählung Anteil an weiteren diskursiven Formationen hat, muß nicht in Abrede gestellt werden; hier sitzt mein Akzent freilich auf der spezifischen poetischen Gestaltung solcher Erfahrungen.

Das Werk erscheint in dieser Betrachtung als beachtenswertes Glied einer weitgespannten Traditionskette. Aus diesem Zusammenhang ergeben sich eine Reihe interessanter Beobachtungsperspektiven und Fragestellungen. Zugleich wird es aber auch möglich, den Text in seiner individuellen und historischen Eigenart wahrzunehmen, die als Abweichung von der Überlieferung ins Auge fällt. Vom Gattungskonzept der Idylle her ist das *Sommerstück* im Unterschied zu anderen Interpretationen als ästhetisch wohlorganisierter und für eine gewisse historische Epoche repräsentativer Text aufzufassen.

Mit dem Rezeptionsschema der Idyllik wurde bewußt und exemplarisch auf ein Wahrnehmungsmuster zurückgegriffen, das an Texten mehr artistische Potenz erkennen läßt, als es mit Hilfe der im Kontext von DDR-Literatur üblichen biographischen und (kultur-)politischen Rasterfahndungen möglich ist. Dieser Zugriff auf DDR-Literatur ermöglicht es, jenseits ideologischer Einheitsobsessionen der irreduziblen Vielfalt ostdeutscher Sprach-, Denk- und Lebensformen Rechnung zu tragen.²⁸ Die Pointe des hier eingeschlagenen Verfahrens besteht darin, daß die vielfach erhobene Forderung, die ostdeutschen Autoren sollten in Zukunft ihre ästhetischen Defizite beheben, an die Kritiker zurückgegeben wird.²⁹

gen ausweiche: Kunst mache ernst mit ihrer politischen Folgenlosigkeit. Somit gebe es in der Zitadellenkultur auch keine politischen Fronten mehr, sondern nur noch die Pluralität konkurrierender Angebote, deren momentane Schockwirkungen einander auf Dauer neutralisierten.

²⁸ Es sei wenigstens angemerkt, daß eine Literatur, die auf Schlüsselbegriffe wie Realismus, Repräsentation und politische Intention festgelegt wird, in einer Epoche poststrukturalistischer Ästhetik von vornherein schlechte Karten hat.

²⁹ Vgl. als eine Stimme von vielen Karl Heinz Bohrer, *Kulturschutzgebiet DDR?*, in: *Merkur* 500, 44. Jg. (Okt./Nov. 1990), H. 10/11, S. 1015–1018; S. 1016f.: „Wer aber kann den Gesinnungskitsch ihrer [C. Wolfs] nunmehr veröffentlichten Erzählung [Bezug wohl *Was bleibt*, sinngemäß aber genauso auf das *Sommerstück* übertragbar] übersehen? [...] Auch sie wird sich daran gewöhnen müssen, was Literatur in einer säkularisierten Gesellschaft darstellt: keine Droge für Unterdrückte, kein quietistisches Labsal. Vielmehr verschärfter Anspruch an die imaginative Potenz, wie sie von jüngeren Literaturkritikern, dem nicht einzuschüchternden (?) Frank Schirrmacher, verlangt wird, und zwar lange vor dem 'Literaturstreit' um Christa Wolf.“ Wieder einmal werden Autoren belehrt, was in einer bestimmten Gesellschaft als Literatur gelten darf; wieder sollen sie auf eine „Gesinnungsästhetik“ eingeschworen werden. „Metaphysik“, „Sentimentalität“ und „Kitsch“ heißen die neuen ästhetischen Norm-Prügel; darüber hinaus installieren Westkritiker einen „moralischen TÜV“ (Wolf Biermann) für ostdeutsche Künstler – vgl. ausführlicher Irma

Der am Beispiel einer prominenten Autorin erhobene Befund kann zu einem Appell verallgemeinert werden: Nach Beendigung der deutsch-deutschen Konfrontation scheint es an der Zeit, eingefahrene Wahrnehmungsgewohnheiten gegenüber DDR-Literatur aufzugeben und sie endlich auch ästhetisch ernst zu nehmen. Wir müssen die Bereitschaft entwickeln, Pluralität wahrzunehmen. Neue Seiten von DDR-Literatur sind zu entdecken.³⁰ Falls aber dieser Prozeß nicht bald, konkret und mit Nachdruck in Angriff genommen wird, ist zu befürchten, daß ein beachtlicher Schatz deutschsprachiger Wortkunst, der momentan noch vom öffentlichen Interesse im Gefolge des politischen Umschwungs profitiert, demnächst für längere Zeit in Vergessenheit sinkt.

Hanke, *Experiment Deutschland oder Ein neues deutsches Nationalgefühl?*, in: *Deutschland Archiv* 24 (Febr. 1991), S. 154–164, bes. S. 161.

³⁰ Vgl. in diesem Sinne die *Kassandra*-Interpretation Gudrun Loster-Schneiders in *Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns*, hrsg. von Hartmut Laufhütte unter Mitwirkung von Jürgen Landwehr, Tübingen 1993.