
Fiktive Dokumente aus den Zeiten der Teilung. Zu den neuen Erfolgsromanen Martin Walsers und Jurek Beckers

Fictions-documents du temps des deux Allemagnes. A propos des nouveaux romans à succès de Martin Walser et Jurek Becker

Ernst Ribbat

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2163>

DOI : 10.4000/germanica.2163

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1993

Pagination : 11-25

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Ernst Ribbat, « Fiktive Dokumente aus den Zeiten der Teilung. Zu den neuen Erfolgsromanen Martin Walsers und Jurek Beckers », *Germanica* [Online], 13 | 1993, Online erschienen am: 07 Februar 2014, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2163> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2163>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Fiktive Dokumente aus den Zeiten der Teilung. Zu den neuen Erfolgsromanen Martin Walsers und Jurek Beckers

Fictions-documents du temps des deux Allemagnes. A propos des nouveaux romans à succès de Martin Walser et Jurek Becker

Ernst Ribbat

1

- 1 Den buchhändlerischen Erfolg, den Martin Walser 1991 mit «Die Verteidigung der Kindheit»¹ erreichen konnte – 120 000 verkaufte Exemplare in sechs Monaten² –, hat Jurek Becker 1992 mit seinem Roman «Amanda herzlos»³ wohl noch übertroffen: mehr als ein halbes Jahr behauptete sich das Buch auf Bestseller-Listen. Über die Gründe kann man, wie stets, nichts Verbindliches sagen. Daß aber in dem einen wie dem anderen Fall die spezifisch «deutsch-deutsche» Thematik begünstigend wirkte, ist in einer Zeit der politisch-kulturellen Bilanzen am Ende der Teilungs-Epoche und am Beginn eines neuen Gesamtstaates wohl keine abwegige Vermutung. Beide Bücher akzentuieren Abschieds-Perspektiven: «Verteidigung der Kindheit» beginnt mit dem Abschied des Helden Alfred Dorn von seinen Eltern auf dem Bahnhof von Dresden-Neustadt im Frühjahr 1953. Dorn bricht auf, um in West-Berlin zu studieren, und er wird bis zu seinem Tod im Jahre 1987 nie wieder ein Bürger der DDR sein. «Amanda herzlos» endet mit einem Abschied, dem letzten Abend der Protagonistin Amanda Doli, gesch. Weniger, geb. Zobel und ihres Sohnes Sebastian in Ost-Berlin. Sie sind im Januar 1989 bereit zur Übersiedlung nach Hamburg und ahnen nicht, was der Leser schon weiß, daß der Staat, der ihr bisheriges Leben bestimmt hat – die DDR –, sich sehr bald gleichfalls verabschieden, sich auflösen wird. Liest man demnach beide Romane, so erfährt man einiges aus der frühen wie der späten Ära der (verabschiedeten) deutschen

Teilung, kann das hier und dort Erzählte sich ergänzen lassen. Allerdings ist mit solcher Lektüre die literarische Struktur der Werke nicht erfaßt, weder ihr Gemeinsames noch die Differenzen zwischen ihnen. Man wird vielmehr für jedes Buch die Voraussetzungen und die Realisierung gesondert bestimmen müssen.

- 2 Dies auch darum, weil zwar beide Autoren schon in den Jahren vor der Wiedervereinigung und vor ihren jüngsten Romanen gewissermaßen zu Experten der «deutschen Frage» geworden waren, doch auf sehr verschiedene Weise. Martin Walser – geboren 1927, mit Jugenderinnerungen also noch der Zeit vor der Teilung – entdeckte für sich in den frühen achtziger Jahren, als jedermann sich auf den Fortbestand der zwei getrennten Staaten eingestellt hatte, die Ungelöstheit der «deutschen Frage». Das wurde manifest in publizistischen Beiträgen, die in «Geständnis auf Raten» (1987) gesammelt wurden, wie in der Novelle «Dorle und Wolf» (1987). Walser mahnte hier ein «gesamtdeutsches» Nationalbewußtsein an und provozierte damit den links-liberalen Konsens der literarischen Öffentlichkeit. Jurek Becker aber – 1937 als polnischer Jude geboren – blieb auch dann noch ein der DDR zugehöriger Autor, als er schon längst, seit 1977, in West-Berlin lebte, freilich mit der Möglichkeit, regelmäßig in den Osten der Stadt zu fahren. Solche DoppelExistenz veranlaßte ihn keineswegs dazu, den Einheits-Postulaten Walsers beizupflichten. Vielmehr rezensierte er dessen Aufsätze «Über Deutschland reden» (1988) mit äußerster Schärfe. Er analysierte bei Walser und anderen «Vereinigungswilligen»: «Sie können es nicht bei konservativen Ansichten belassen, sie müssen immer gleich reaktionär werden», er nannte Walsers Politisieren «Stammtischgeblöke» und erkannte auch die Motivation dazu – mit Sätzen, welche «Die Verteidigung der Kindheit» vorweg schon fixieren:

sie sind Geschichtssentimentalisten; sie glauben, im vereinten Deutschland würden sie den Gerüchen und Geschmücken ihrer Kindheit wiederbegegnen; sie haben ein (für meine Begriffe) übersteigertes Bedürfnis nach Verwurzeltheit, dabei bluten sie aus Wunden, die außer ihnen niemand wahrnimmt⁴.

- 3 Beckers Rezension datiert vom 18.11.1988. Seine Äußerungen nach der Wiedervereinigung lassen erkennen, daß er zum Widerruf ein Jahr später keinen Anlaß sah – auch wenn der Antipode Walser glauben durfte, das von ihm Gewünschte sei nun Realität geworden.
- 4 Man darf unterstellen: Das starke Interesse des Lesepublikums an beiden Büchern – wie immer die Autoren auch im Meinungsstreit plaziert waren – resultiert aus der Erwartung, das alle bewegende Thema «Deutschland» komme in ihnen zu einer repräsentativen Gestalt. Es sei in diesen Werken geleistet, was keine Publizistik vermag, die erzählende Darstellung der eigenen Zeitwelt. Doch noch einmal: die Aufgabe der Literaturwissenschaft wird dadurch nicht erleichtert. Denn sie ist am ästhetischen Gelingen der Werke interessiert und beurteilt den Markterfolg eher mit Mißtrauen. Auch bevorzugt sie, jedenfalls sofern das Paradigma der Moderne noch gilt, strukturelle Innovation vor einer meinungsbildenden Absicht, vor historischer Information oder aktueller Diagnostik. Was aber das Genus des Zeitromans anlangt, dem offenbar Walsers wie Beckers Roman zugehört, so erscheint von vornherein aussichtslos, daß das Dilemma des gegenwärtigen Erzählens, seine doppelte Trivialitätsbedrohung überwunden werden könne: Denn entweder bemüht der Zeitroman sich, noch einmal beliebige private Figuren als Repräsentanten der Epoche zu stilisieren und ihre Lebenswege mithilfe einer effektvollen Fabel farbig zu inszenieren. Oder er arrangiert noch einmal die Perspektiven-Spiele der nachrealistischen Moderne, um erneut die Fremdheit des Ichs in seiner Welt, die

Unerkennbarkeit der Realität, zu illustrieren⁵. Zu entkommen ist der einen wie der anderen Sackgasse wohl nur, wenn die originäre Sprachkraft des Erzählers die strukturelle Problematik zur Nebensache werden läßt, wenn Ausdruck wie Darstellung Evidenz gewinnen in einem Maße, wie es die deutsche Gegenwartsliteratur nur in wenigen Prosatexten – von Günter Grass, Uwe Johnson, Thomas Bernhard und Peter Handke – kennt. «Die Verteidigung der Kindheit» wie «Amanda herzlos» gewähren, das bezeugen die vielen Leser, gute Unterhaltung auf einem keineswegs alltäglichen Niveau, sie fesseln mit nuancierter Rhetorik, mit gescheiter Psychologie und ironischer Weltkenntnis, und sie beteiligen sich engagiert an dem dringend gebotenen öffentlichen Diskurs über Geschichte und Gegenwart der Deutschen in Ost und West. All dies beachtend, wird der literaturwissenschaftliche Kritiker sich zurückhalten bei seinen Wertungen. Ist hier auch kein wirklich neues Niveau ästhetischen Sprechens erreicht, zufrieden darf man sein, wenn das erwähnte Dilemma zeitgenössischen Erzählens nicht völlig verdrängt, sondern im Ansatz wenigstens reflektiert ist.

2

- 5 Ein Kritiker hat seine Rezension von «Die Verteidigung der Kindheit» mit den Sätzen beschlossen:

(Walsers) Erzähler beansprucht allwissend die Herrschaft über das Material und reproduziert einen ästhetischen Totalitarismus der geschlossenen Form. Sein planer Erzählstil taugt nicht mehr zur aufbrechenden Ironie, sondern wird nur noch zum «künstlerischen Zudecken» (Lukács) benutzt. So gelingt Walser ein eigenartiges Kunststück, mit dem er die Nachkriegsliteratur unwiderruflich beendet: Er hat sozusagen den letzten Roman des sozialistischen Realismus geschrieben⁶.

- 6 Das ist eine hübsche polemische Pointe, die darum zutreffend ist, weil für Walser nichts Neues beobachtet wird. Denn dem Protagonisten Alfred Dorn geht es nicht anders als den schon vertrauten Figuren namens Horn, Halm oder Zürn: Während in der Anselm-Kristlein-Trilogie sich ein «Ich» empfindend, begehrend, reflektierend ausleben konnte, ohne daß ein Erzähler es eingeschränkt hätte, waren alle Romane und Novellen seither geprägt durch Zentrierung auf ein «Er», hinter dem aber – anders als bei Kafka – ein Erzähler durchaus spürbar blieb, der strukturierte, arrangierte und den ihm sympathisch verbundenen «Helden» variable Formen der Situationsbestimmung und des Selbstaudrucks einräumte. Freilich primär zur Manifestation ihrer Unsicherheiten und Leiden, ihrer intellektuellen wie vitalen Mängel, ihrer Allergien wie neurotischen Unterwerfungen. Dies trifft auch für Alfred Dorn zu, dessen Kindheitsglück beim Brand Dresdens 1945 endete, dessen Eltern so zerstritten sind wie sie – die Mutter vor allem – ihn für ihre Interessen beschlagnahmten, dessen Leipziger Jura-Studium gescheitert ist. Solche Konstituenten des Beginns bedeutsam zu machen, bedarf es kaum einer Erzähler-Kommentierung. Ähnlich am Ende: Wenn der Roman am 5. Dezember 1987 mit dem Tod des 58-jährigen Helden schließt, dann müssen die letzten vier Seiten ohne seine Perspektive auskommen und werden darum mit Vermutungen der Nächststehenden über sein Sterben gefüllt, aber deren Fürsorge läßt keine Distanzierung, gar Ironisierung aufkommen. Der Schlußsatz lautet demnach: «Wo dieser Tote hingehörte, wußten die Vertrauten, auch ohne daß ein Testament es befahl: Alfred Dorn mußte in Berlin beerdigt werden; in dem Grab, dem das Lamm fehlte» (VK 520). Der Erzähler bleibt im Hintergrund, aber er steuert.

- 7 Eine Biographie wird rekonstruiert, entfaltet ist, was in der Skelett-Form des «Lebenslaufs» einmal zitiert wird (VK 184) und sich dann chronologisch fortsetzt. Deren Sinnentwurf aber ist nicht die Entfernung von der Kindheit, sondern die Rückkehr zu ihr, das Sich-Bergen in der mütterlichen Liebe. Über sein Verhältnis zur Mutter bekennt Dorn, es sei dies «die Bindung an den einzigen Menschen, der es vollkommen gut mit ihm gemeint habe» (VK 509), wenn er auch in Gedankenrede nachschiebt:

Wenn man von etwas nicht auch das Gegenteil sagt, sagt man nur die Hälfte. Ohne sein Gegenteil ist nichts wahr. Man kann nicht gegen die Mutter sein. Das muß man dazusagen. Gegen den Vater sein ist leicht. Gegen die Mutter kann man nicht sein. Das ist der Fluch. (VK 511)

- 8 So gilt das Modell des Bildungsromans (oder: das des geschlossenen Romans im Sinne von Lukács) und gilt auch nicht. Dorn macht seine Erfahrungen auf einer juristischen Laufbahn, die von Repetitorkursen durch die Referendarzeit über eine Stelle beim Amt für Wiedergutmachung ins Dezernat für Denkmalschutz beim Hessischen Kultusministerium führt, und er lernt Zimmerwirtinnen, Kollegen und Vorgesetzte kennen sowie in den letzten Jahren noch Richard Fasold, einen jungen sächsischen Asozialen, dessen aggressive Lebensuntauglichkeit erotische Spannung zum passiv lebensunfähigen Dorn herstellt. Aber aus all diesen Elementen – und der vielfigurigen Roman ist angefüllt bis zum Bersten mit Namen und Lebensläufen – resultiert kein biographisches Telos. Die Verhinderung von Fortschritt, ja von Zeit, der starre Blick zurück, daraus besteht das Leben Dorns. Die sächsische Geschichte vor der Moderne, die Straßen und Häuser Dresdens vor der Zerstörung, die Kindheitsweit vor dem Schulabschluß, dem mythisierten «Einser-Abitur», sie sollen in ein Museum gerettet werden. Dorns Leben ist beständiger Widerspruch gegen Abschied und Vergessen. Der Erzähler wird nicht müde, die im Detail absurd-lächerlichen, die verzweifelten (darum nicht ironisierbaren) Anstrengungen seines Helden zu begleiten, alle Reisen, Gespräche, Korrespondenzen zu notieren, welche der Archivierung seiner Kindheit dienen. Damit aber ermöglicht Walser, dies Buch auch zu lesen als «historischen Roman» der deutschen Teilung⁷. Der in Westberlin und später in Wiesbaden lebende Dorn muß ja ankämpfen gegen seine Abtrennung von Dresden, sich also auseinandersetzen mit Grenzkontrollen, mit Brief- und Paketzensur, mit Besuchseinschränkungen etc. Indem der Erzähler ganz dicht bei Dorn bleibt, registriert er, wie die deutschen Staaten neben- und gegeneinander existierten: der 17. Juni 1953 kommt vor und der 13. August 1961, die Passierschein-Verhandlungen und die Rentner-Ausreisebewilligungen. Für jüngere Leser ist vieles davon kaum verständlich, bedürfte des Sachkommentars, während der Effekt bei der älteren und mittleren Generation – die zum Beispiel auch dieselben Filme gesehen hat wie Dorn – der eines freudigerschrockenen Wiedererkennens ist.
- 9 Am Ende allerdings wird an das Besondere der Literatur erinnert. Als Alfred Dorn nämlich, der tablettensüchtige Narziss mit schlechten Zähnen und schütterem Haar stirbt, hinterläßt er einen Schreibtisch, «bedeckt... von Blättern, auf denen er die Unterschrift Franz Kafkas probiert habe» (VK 519). Damit ist auch angespielt auf bestimmte Motivbereiche im Werk Kafkas, angespielt etwa auf den Schluß der Erzählung «Das Urteil», in der Georg Bendemann mit den Worten stirbt: «Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt». Wirksam aber ist der Verweis vor allem darin, daß der Erzähler sich legitimiert in seinem Bestreben, die disparaten Materialien eines zeitgenössischen Lebens aufzuheben in der «Form» perspektivischer Prosa⁸. Im Chaos

des deutsch-deutschen Nachlasses wird der Schriftzug Kafkas, der auratischen Figur der Moderne, zum Signal einer (vergeblichen) Hoffnung auf die überdauernde Wahrheit von Kunst.

3

- 10 Über Jurek Beckers ersten Roman, «Jakob der Lügner», kann heute gesagt werden, er zähle «zum Kanon der deutschen Literatur, ja der Weltliteratur»⁹. Begründet ist solcher Ruhm dadurch, daß nicht nur eine von vielen möglichen Geschichten aus dem Ghetto erzählt wird, eine von vielen Geschichten also jüdischen Leidens und deutscher Gewalt, sondern daß hier auf der finsternen Folie des Holocaust «gelogen» wird, ein Fiktions-Spiel erfunden ist und dies bis zu einer doppelten Schlußversion hin und her gewendet wird. Der Romancier Becker ist seither bei allem Einfallsreichtum was Figuren und Szenen anlangt, solcher «intellektuellen» Strukturierung treu geblieben¹⁰. Er ist gerade zu einem Experten für Perspektivismus geworden, für das Repertoire narrativer Strategien. Beckers Professionalität ist mehrmals handwerkliche Tüchtigkeit, denn jede Wahl eines Stils oder einer Tonart gibt auch Auskunft über eine spezifische Haltung zur besonderen geschichtlichen Realität. Doch ist das Spiel mit strukturellen Varianten auffällig, und für keinen andern zeitgenössischen Autor ließe sich eine solche Modell-Serie zeigen, wieman sie bei Becker schon aus der Charakteristik der ersten vier Romane ableiten kann:

In «Jakob der Lügner» Becker adopted the narrative techniques and tone of the Yiddish narrator. His choice implied a justification of the hope kept alive by Heym, and the vitality of the style may be seen as an expression of the writer's own sense of personal security within his chosen society. In «Irreführung der Behörden» he imitates the tone of the successful trivial writer in order to expose him and his opportunism. With «Der Boxer» the apparently naive storytelling of the first novel and the deliberate superficialities of the second are undermined by a new narrative uncertainty reflecting a growing sense of insecurity: the move from a satirical exposure of «Anpassung» to an unsettling investigation of the (in every sense) hopeless outsider indicates a greater pessimism. In «Schlaflose Tage» finally, he adopts the «personal» narrative perspective of the alienated teacher Karl Simrock, and the references to Kleist and Kafka surface in the narrative as hermetic points of orientation, replacing the hermetic imagery of hope found in «Jakob der Lügner»¹¹.

- 11 Daß man diese Abfolge durch die später geschriebenen Texte fortsetzen könnte, wobei es auch zu Mischungen mit den frühen Mustern kommt, bedarf keines weiteren Nachweises¹²: Gegenüber der großen Konstanz der Erzählkonzeption bei Martin Walser ist die experimentelle Variation für Becker kennzeichnend.
- 12 In «Amanda herzlos» nun wird, so könnte man pointierend sagen, der Perspektivenwechsel nicht nur zum dominierenden Verfahren, sondern zum Sujet. Das läßt sich in einem orientierenden Überblick über den neuen Roman verdeutlichen. In jedem der drei Bücher gibt es einen anderen Sprecher: Der erste heißt Ludwig Weniger – jemand mit vielen Defiziten also –, ist Journalist der kommunistischen Parteipresse und will nach zweijähriger Ehe mit Amanda seinen Anwalt mit Argumenten für den Scheidungsprozeß versorgen. Sowohl parteitreu als auch chauvinistisch, wie er ist, schmätzt er seine widerborstige Frau. Das ist strukturell eine Ich-Erzählung, weitgehend sogar in chronologischer Folge, allerdings mit einer größeren Unterbrechung, die aus einem Bett-Dialog zwischen Ludwig und Amandas Freundin Lucie besteht. (Ah 55-74). Wenn der Titel des ersten Buches «Die Scheidung» lautet,

dann bezieht er sich nicht nur auf das Ende einer Ehe, sondern auf das Ende jeglicher Verständigungsmöglichkeit zwischen der DDR-Norm und der «anarchischen» Individualität Amandas.

- 13 Das zweite Buch hat Fritz Hetmann zum Verfasser, einen Romanautor von gewisser Prominenz, der Schwierigkeiten mit der Zensur bekommt, als «Dissident» gilt und darum beliebt wird bei den westlichen Medien. Mit ihm hat Amanda sieben Jahre zusammengelebt, ehe der dritte Mann, Stanislaus, auftaucht. Ziel von Hetmanns Schreiben – sein Buch heißt «Die verlorene Geschichte» – ist nun nicht der Bericht über Beginn, Entwicklung und Ende seiner Beziehung zu Amanda, sondern: «ich will die Geschichte wiederfinden, um die ich gebracht wurde» (Ah 119). Was meint: Eine Diskette, welche eine Novelle mit dem Liebespaar Rudolf und Louise enthielt, ist gelöscht worden. Vier Monate Arbeit am Computer wären zunichte gemacht, wenn eine Rekonstruktion des Textes nicht gelingen würde – und vom Leben mit Amanda wird jetzt darum erzählt, weil die Novelle ihre Motive und Abläufe aus der «realen» Liebesbeziehung entlehnt hatte. In diesem Romanbereich ist ein Urteil darüber, «wie es wirklich gewesen ist», folglich prinzipiell unmöglich geworden. Die Fiktionalisierung kann, auch wenn nur Bruchstücke der Novelle rekonstruiert werden, nicht mehr rückgängig gemacht werden, der Rückzug zur «wahren» Geschichte Amandas in diesen sieben Jahren ist blockiert.
- 14 Der Mittelteil von «Amanda herzlos» präsentiert verwirrende Überschneidungen zwischen romanhaft-novellistischer Fiktion und «Faktizität» zusätzlich noch dadurch, daß Fritz Hetmanns angebliche Familiengeschichte eingeschleust wird: Ein geheimnisvoller Finanzmann im kapitalischen Westen figuriert als Bruder «Rudolf», und es wird in effektvollen Szenen von der Liebe seiner Mutter Claire zu dem russischen Major Arkadij Rodionowitsch Pugatschow (Ah 217) berichtet – sei es zwischen 1947 und 1953, sei es beim Wiedersehen in der Ära von «Glasnost» und «Perestroika» (Ah 243). Die Topoi, ja Klischees westlicher wie östlicher Literatur prägen das Erzählen auch dann, wenn Fritz «ich» sagt und nicht «Rudolf». Klischees bedingen insbesondere auch eine Schematisierung der auf Amanda bezogenen erotischen Wahrnehmung, so daß für Fritz sowohl die Novelle wie das gelebte Leben zur «verlorenen Geschichte» wird.
- 15 Im dritten Buch – «Der Antrag» – teilt der Roman dem Leser ein zwischen September 1987 und dem 3. Januar 1989 unregelmäßig geführtes Tagebuch mit, dessen Schreiber Stanislaus Doli – sein Name verrät unreflektierte Emphase – seit einigen Jahren schon als westlicher Rundfunk Journalist in Ostberlin tätig ist. Da erst kurz vor Ende des Romans die Ehe zwischen Amanda und Stanislaus geschlossen wird – sie ist Voraussetzung für eine legale Ausreise –, das gemeinsame Leben also des deutsch-deutschen Paares (wie der beiden Staaten) Zukunft bleibt, wird der Enthusiasmus des Verliebten, der außer Amanda kaum etwas von der Welt wahrnimmt, noch nicht von Alltagserfahrungen getrübt. Bestimmend ist für das Tagebuch allein das Projekt des «Antrags», das durch Erpressung eines Stasi-Mannes oder durch Gespräche mit einem alten jüdischen Ehepaar befördert werden soll. Als Füllstoff des Buches dienen Hinweise auf Dolls Eltern in der Lüneburger Heide, auch erotische Episoden des Liebhabers Stanislaus. All dies läßt für die Dauer der neuen Ehe nicht das Beste hoffen, schon gar nicht gewisse Mitteilungen über Amanda, die noch einmal Liebesstunden mit Fritz Hetmann verbringt und ihrem neuen Ehemann erst ganz am Ende verrät, daß sie

an einem Roman schreibt. In seiner letzten Tagebuch-Eintragung, beim Finale, reduziert sich Dolls Rolle vollends, er fungiert nur noch als Protokollant:

Sie hocken auf dem Boden zwischen den Kisten, wie eine Schimpansenmutter hält sie Sebastian vor dem Bauch. Ich will mich nicht einmischen, das ist ihr Umzug, lieber höre ich zu. Du hast doch nicht etwa Angst? Es ist immer ein bißchen schlecht, wenn man wegzieht, und immer ein bißchen gut, was sollen wir uns groß fürchten. [...] Wir haben den großen Vorteil, daß wir uns auch noch die Wohnung aussuchen können. Wir werden nur eine nehmen, bei der auf der einen Seite ein Park liegt und auf der anderen ein Schwimmbad. Wenn Stanislaus uns die nicht findet, dann kann er alleine wohnen. Und weißt du, daß es an jeder Ecke Bananen zu kaufen gibt? So ein Unglück ist das ja auch nicht. (Ah 383f)

- 16 Ohne Überformung durch eine männliche Perspektive spricht Amanda hier vom möglichen Glück, von Elementen einer wünschenswerten Welt. Diese liegen jenseits der DDR, liegen aber auch jenseits von Amandas Jugend, sind beschrieben im Interesse des Kindes, in dessen Schulerfahrungen sich die Repression des alten Systems am schärfsten abzeichnete (Ah 33lf). Für die westliche Welt wird damit nicht plädiert. Das in vielen Satiren der letzten Jahre so beliebte Bananen-Motiv signalisiert, daß Skepsis angebracht ist – wie für Amanda, so für alle das «System» wechselnden DDR-Bewohner.

4

- 17 Anders als Walsers umfangreiche Dorn-Biographie verlangt Beckers «Amanda» eine zweite Analyse, eine Überprüfung des unterhaltsam Angebotenen. Denn zwar ist unübersehbar, daß in den drei Perspektiven bekannte Details aus der «historisch» gewordenen Realität der DDR vorkommen. Die Pointe der «Fiktion» aber, des Romans, ist so noch nicht verstanden. Sie hat zu tun mit der Titelfigur, mit Amanda. Auf sie beziehen sich alle Aussagen der «Ich»-Sager, der sie früher oder heute begehrenden Männer. Ludwig, der systemkonforme Egoist, will ihr schreibend schaden – Stanislaus, der verliebte Ahnungslose, notiert, was ihn begeistert – Fritz, der frustrierte Schriftsteller, rekonstruiert seine Novelle. Was aber weiß der Leser am Ende von der Titelfigur? Die genaueste Beschreibung ihres Äußeren gibt jemand, der sie nie gesehen hat, der geheimnisvolle Rudolf, welcher seinerseits mit Clark Gable assoziiert wird (Ah 217). Und Rudolfs Interpretation eines Photos (Ah 215 f) mag zutreffen oder nicht, man muß sich mit ihr begnügen, weil mit Stanislaus' Votum: «Makellosigkeit», «perfekt» (Ah 260) oder: «Es gibt so viel an ihr zu sehen, daß ich kein Ende finde...» (Ah 285) doch nur Sprachlosigkeit umschrieben ist.
- 18 Zwar genügt innerhalb der Männer-Reden durchaus der Eindruck, daß Amanda schön ist, begehrenswert und daß man mit ihr Erfahrungen machen kann von der Art, die Stanislaus sagen läßt: «Unsere Nächte sind immer noch wie Samt und Seide, das hört und hört nicht auf» (Ah 349). Der Roman aber begnügt sich damit nicht, entwickelt vielmehr auf eine diskrete doch insistierende Weise ein anderes Amanda-Bild, konterkariert den Anspruch der schreibenden Liebhaber mit der Überlegenheit Amandas als Schriftstellerin. Amandas wahre Bestimmung ist die der Kunst, weshalb sie auch «herzlos» zu nennen ist, synonym zum Urteil einer Psychologin, sie «sei eine unnatürliche Person» (Ah 45). Die frühe These Amandas «Das Maß bin ich» (Ah 18) ist als ein ästhetisches Postulat aufzufassen. Beansprucht wird für die Figur wie für den Roman Autonomie. Aufmerksam geworden, wird man eine beträchtliche Zahl von Anspielungen auf die Tätigkeit und das Selbstverständnis der Schriftstellerin Amanda

finden, vor allem im zweiten Buch, wenn auch niemals – vom Schlußmonolog zu Sebastian abgesehen – «authentische» Texte Amandas zu lesen sind. Auch die (Ah 77 ff) relativ ausführlich wiedergegebenen Passagen aus einer Kindheitserzählung (ein dreijähriges Mädchen und seine autoritäre Mutter am Strand, das neunjährige Mädchen im Konflikt mit dem Vater) sind referiert und kommentiert von Ludwig Weniger. Kaum verlässlicher ist, was Fritz Hetmann formuliert, nachdem er in Amandas Roman gelesen hat:

Ich konnte ihr nicht an den Kopf werfen, was sich beim Lesen an Ablehnung aufgetürmt hatte: Daß Intelligenz keine hinreichende Voraussetzung fürs Schreiben ist (wahrscheinlich eher eine nebensächliche), daß ihr Text krank an Sprachlosigkeit war (daß sie eine gehobene, gespreizte Ausdrucksweise für Literatursprache hielt), daß sie offenbar glaubte, der Banalität vieler beschriebener Vorgänge mit Ausführlichkeit beikommen zu können, daß ihr Erzählung gemächlich in der Gegend herumfuhr und keinen Zielort hatte. (Ah 162)

- 19 Daraus ist höchstens im Umkehrschluß einiges Positive zu entnehmen. Denn der literarische Rang Hetmanns, der realistischpopulär und auf momentane Wirkungen bedacht schreibt, macht ihn keineswegs zu einer Autorität. Im dritten Romanteil wird Amandas Begabung freundlicher gesehen, primär allerdings im journalistischen Metier. Über «eine Art Pamphlet» urteilt Stanislaus: «Das Stück ist gut geschrieben, nicht zuviel Herzblut, ohne Peinlichkeiten» (Ah 292). Ja, er erklärt: «Vielleicht liegt das ganze Geheimnis darin, daß sie besser schreibt als ich» (Ah 313) – und läßt sie seine Reportagen formulieren. Zuletzt erfährt er, daß der Roman, an dem Amanda arbeitet, «in ein, zwei Jahren vielleicht» (Ah 380) zu lesen sein soll. Das wäre 1990 gewesen, früh genug, um dem Autor von «Amanda herzlos» als Fundament zu dienen.
- 20 Amandas Roman kennenzulernen, das bleibt für den Leser von «Amanda herzlos» ein nicht eingelöstes Versprechen. Er darf aber phantasieren: In Amandas Prosa und damit aus der Perspektive einer klugen, autonomen Frau könnte eine angemessene Einsicht eröffnet werden in die Wirklichkeit der DDR. Dieses der Rezeption entzogene Buch könnte glaubwürdig zeigen, was es bedeutete, als 1953 geborene Tochter eines Zahnarztes und einer Parteifunktionärin aufzuwachsen, Journalistin, Schriftstellerin und Bürgerrechtlerin zu werden und – dies vor allem – eine wahrhaft emanzipierte Frau. Autor eines solchen nicht mehr ironisch-verspielten, sondern ernsthaften, ja wahren Buchs konnte Jurek Becker selbst nicht sein. Er mußte es auch nicht sein, denn eben ein Werk solcher Art liegt seit 1983 schon vor: Beckers Roman ist eine (melancholische) Replik auf «Amanda. Ein Hexenroman»¹³, der 1990 nach langer Krankheit gestorbenen Irmtraud Morgner. Dies episodienreiche Werk, zweiter Teil einer Erzähltrilogie, die den Wegen der Frau in der europäischen Geschichte gewidmet war, ist von Alice Schwarzer mit den Attributen charakterisiert worden: «skurril, lapidar, anmutig, monumental, witzig, bitterernst, ironisch, sarkastisch»¹⁴. Daß Beckers Amanda den Frauenfiguren Morgners zugesellt ist, zeigt sich rasch. Sie könnte es sein, und nicht Morgners Laura Salman, die einen «Don Juan von Meißen», welcher erklärt: «Politische Frauen kann ich nicht ausstehen», testet und beurteilt: «Seine Körperlichkeit war nach dem Schauspieler Belmondo gebildet, seine Geistigkeit nach dem Schreiber Hermann Löns»¹⁵.
- 21 Amanda – der Name bezieht sich in Beckers Roman mithin nicht nur auf das weibliche Objekt der lustspielhaft multiplizierten männlichen Begierde, sondern markiert eine literarische Position: die einer weiblichen Schreibart, wie sie in einer spezifischen, nach dem Ende der DDR definitiv «historisch» gewordenen Form sich ausgebildet hatte.

Neben Irmtraud Morgner wären Christa Wolf zu nennen, Brigitte Reimann und Elke Erb, auch Maxie Wander und Sarah Kirsch. Über diese Autorinnen-Gruppe ist hier nicht mehr zu handeln. Für Beckers Roman ist neben Irmtraud Morgner vor allem Sarah Kirsch von Bedeutung. Ihr gilt eine versteckte Hommage: Das Mutter-Kind-Bild am Ende von «Amanda herzlos» ist nachgestaltet einer bekannten Photographie von Sarah Kirsch und ihrem Sohn Moritz¹⁶. Sodann ist Amandas Partner Fritz Hetmann nicht zufällig fast identisch benannt wie der Jugendbuchautor Frederick Hetmann, der biographische Erzählungen über Heine, Büchner, Rosa Luxemburg u.a. geschrieben hat. Denn Hetmann ist ein Pseudonym für (Hans Christian) Kirsch und macht ihn in Schriftsteller-Lexika zum Nachbarn von Rainer Kirsch, Sarahs geschiedenem Mann, welcher im übrigen als Halb-Dissident mit der Romanfigur Hetmann Ähnlichkeiten aufweist. Darauf ist hier im einzelnen nicht einzugehen. Von Interesse ist allein, daß die fiktionale Inszenierung eines Abschieds auch den Abschied impliziert von einer Phase der Gegenwartsliteratur in Deutschland, welche ihre Produktivität aus Konflikten gewonnen hat: zwischen West und Ost, auch zwischen den Generationen und zwischen männlichen und weiblichen Autoren. Wie diese sich überlagernden Spannungsfelder in den neuen Strukturen Deutschlands sich auswirken, bleibt abzuwarten. Es steht zu vermuten, daß Martin Walsers und Jurek Beckers Romane nicht die letzten Versuche bleiben werden, literarisch an die Zeiten der Teilung zu erinnern. Zu hoffen wäre, daß statt historisierender Rekonstruktion eine ästhetisch produktive Reflexion in ihnen dominiert, welche auch – wie wenigstens zitierend «Amanda» – Literaturformen der verabschiedeten DDR berücksichtigt.

NOTES

1. – Martin Walser, *Die Verteidigung der Kindheit*, Roman, Frankfurt am Main 1991 (zitiert: VK).
2. – Vgl. Klaus Siblewski und Michael Töteberg: *Martin Walser*, in KLG (Kritisches Lexikon zur Gegenwartsliteratur), Stand 1.8.1992. S. 20.
3. – Jurek Becker, *Amanda herzlos*, Roman, Frankfurt am Main, 1992 (zitiert: Ah).
4. – Jurek Becker, «Gedächtnis verloren – Verstand verloren. Antwort an Martin Walser», in Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): *Jurek Becker*, Frankfurt am Main 1992 (st 2116). S. 58.
5. – Vgl. im Blick auf Becker etwa Martin Krumbholz: Standorte, Standpunkte. Erzählerpositionen in den Romanen Jurek Beckers. In: *Jurek Becker*. (text +kritik 116) München 1992. S. 44–50.
6. – Werner Fuld: Mutter ist die Beste. Martin Walsers deutscher Roman. In: *Deutsche Literatur 1991. Jahresüberblick*. Hrsg. von Franz Josef Görtz u.a., Stuttgart 1992. S. 249.
7. – Vgl. Jeanette Stickler, Martin Walser: Ein Schicksal als Einladung. Ein Gespräch über die Entstehungsgeschichte des neuen Romans «Die Verteidigung der Kindheit», in: *Deutsche Literatur 1991* (wie Anm. 6). S. 257.
8. – Vgl. die Dissertation: *Martin Walser: Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*. München 1961.
9. – Volker Hage: Die Wahrheit über Jakob Heym. Über Meinungen, Lügen und das schwierige Geschäft des Erzählens. In: *Jurek Becker* (wie Anm. 4). S. 128.
10. – Vgl. Hannes Krauss: Sprachspiele bitterernst. In: *Jurek Becker* (wie Anm. 5). S. 39-43.

11. – John P. Wiczorek: Irreführung durch Erzählerperspektive? The East German Novels of Jurek Becker. In: *Modern Language Review* 85. 1990. S. 640-652. Hier: S. 651f.
12. – Vgl. insbes. Irene Heidelberger-Leonard: «Schreiben (ist) nichts anderes als eine endlose Reihe von Zweifeln, die zugunsten eines Satzes schließlich überwunden werden müssen». Fragen an Amanda. In: *Jurek Becker* (wie Anm. 4). S. 301-311.
13. – Irmtraud Morgner. *Amanda. Ein Hexenroman*. Darmstadt und Neuwied 1984 (Sammlung Luchterhand).
14. – Alice Schwarzer: Das schwierige Geschäft der Sirene. In: *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*. Hrsg. von Marlis Gerhardt, Frankfurt am Main 1990. S. 170.
15. – (wie Anm. 13). S. 486.
16. – Vgl. Sarah Kirsch: *Erklärung einiger Dinge. (Dokumente und Bilder)*. Ebenhausen bei München 1978 (S. 49).

RÉSUMÉS

Das Epochenereignis der deutschen Wiedervereinigung hat bislang noch nicht so viele literarische Spuren hinterlassen, wie manche Beobachter, vor allem auch im Ausland, erwarteten. Immerhin erschienen 1991 und 1992 mit Martin Walsers *Die Verteidigung der Kindheit* und Jurek Beckers *Amanda herzlos* zwei Romane, die zu einer vergleichenden Lektüre unter dem Gesichtspunkt eines Abschieds von der DDR einladen. Eine solche Lektüre wird hier in sehr knapper Form durchgeführt. Zentral für die Beobachtungen und Wertungen sind freilich nicht die historischen Tatsachen, sondern Reflexionen über die jeweilige ästhetische Struktur, konkretisiert in der narrativen Perspektive. Dabei ergibt sich, daß Walsers Stoffreichtum, die Detailfülle der von ihm dargestellten Lebensverhältnisse erkaufte ist durch Nostalgie, ja Sentimentalität und einen bedrückenden Mangel an Ironie – nicht nur bei seinem Helden, sondern auch beim Erzähler. Demgegenüber ist Beckers Gefahr, durch virtuoses Spiel mit unterschiedlichen Perspektiven und Stillagen, zitiert aus der Sprache der Funktionäre wie der Dissidenten wie der westlichen Journalistik, die politischmoralischen Dimensionen der deutschen Systemkrise nur noch kabarettistisch zu behandeln. Allerdings enthält *Amanda* auch Hinweise auf eine prinzipielle Alternative zum konventionellen Schreiben, nämlich auf eine entschlossene Frauen-Literatur, wie sie gerade in der DDR, bei Sarah Kirsch etwa oder Irmtraud Morgner, sich angebahnt hatte. Produktivität und Rang einer künftigen «gesamtdeutschen» Literatur werden davon abhängen, ob es gelingt, die Vielfalt der in beiden bisherigen deutschen Staaten entwickelten Kunstverfahren in die neue Gesellschaftsform hinüberzunehmen.

Les traces qu'a laissé sur le plan littéraire l'événement du siècle qu'a constitué la réunification allemande n'ont pas comblé les espérances des observateurs, y compris à l'étranger. Toujours est-il que la parution en 1991 et 1992 des romans de Martin Walser *Die Verteidigung der Kindheit* et de Jurek Becker *Amanda herzlos* invite à une lecture comparée dans la perspective d'un adieu à la RDA. Cette lecture sera ici simplement esquissée. Ce n'est pas la réalité historique elle-même qui est ici au centre de l'analyse et de l'évaluation, mais au contraire la réflexion sur la structure esthétique, concrétisée dans la perspective narrative. Il résulte de ceci que la richesse de la matière chez Walser, la densité des détails sur la vie du pays telle qu'il l'évoque sont le prix de la nostalgie, de la sentimentalité, et qu'il manque cruellement d'ironie – pas seulement chez son héros, mais aussi chez le narrateur. En face de cela, le risque de Becker, à force de jouer avec

virtuosité avec différentes perspectives et styles empruntés au langage des fonctionnaires comme à celui des dissidents et des journalistes occidentaux, consiste à ne plus traiter la dimension politique et morale de la crise du système que sur le mode du cabaret. Toutefois, *Amanda* ébauche une alternative à l'écriture conventionnelle, dans le sens d'une littérature résolument féminine telle qu'elle avait été amorcée en RDA avec Sarah Kirsch ou Irmtraud Morgner. La productivité et la place d'une future littérature allemande « unique » dépendront de la capacité de la nouvelle forme de société à reprendre à son compte la multiplicité des procédés artistiques développés dans les deux anciens Etats allemands.

AUTEUR

ERNST RIBBAT

Westphälische-Wilhelms-Universität Münster