

Susanne Ledanff
University of Canterbury, New Zealand

Trauer und Melancholie: "Weibliche" Wenderomane zwischen 1993 und 1994

Die Rede von der "Trauerarbeit" als Auftrag, die Verlust- und Umbruchsproblematik der ehemaligen DDR-Intellektuellen nach der Wende unter diesem psychologischen Schlagwort in Angriff zu nehmen, kam in der essayistischen Flut in den ersten Jahren der deutschen Vereinigungsdebatte auf. Der Begriff, sowie andere sozialpsychologische Erklärungsmuster für die Traumata der deutschen Wiedervereinigung, u.a. die Themen der deutschen defizitären Vergangenheitsbewältigung, die "Unfähigkeit zu trauern," sowie die Frustrationen aus den wechselseitigen Projektionen im Verständnisprozeß, spielte in den Medien eine nicht unproblematische Rolle.¹ Brigitte Burmeister, deren Roman *Unter dem Namen Norma*² (1994) bei seinem Erscheinen fast einhellig als einer der wichtigsten, in jedem Fall literarisch anspruchsvollsten Romane zum Thema Wende³ eingeschätzt wird, hat sich in ihrem Gespräch mit der Psychoanalytikerin Margarete Mitscherlich, der Mitautorin des neu aktualisierten Standardwerks *Die Unfähigkeit zu trauern*, gegen eine psychologisierende Kritik an der DDR-Vergangenheit gewehrt, dagegen, "daß eine ganze Gesellschaft sozusagen psychiatrisiert wird."⁴ Aber nicht nur als sozialpsychologisches Erklärungsmuster und als Medienthema ist der Begriff der "Trauerarbeit" ein allzu klischeehaftes Produkt des Wende-schocks. Literatur, die sich auf diese Schlagworte der ostdeutschen Verlustproblematik in unreflektierter Weise einließ, lief die Gefahr der frühen Töne von verständlicher, aber literarisch problematischer Verlustanalyse und tragischer Verunsicherung, die in den Medien demonstriert wurde. Aber gab es überhaupt eine solche auf die Schlagworte der "Trauerarbeit" im engeren Sinne festzulegende Literatur? Um diese Frage soll es in dem vorliegenden Beitrag auf die Rückblicke der frühen Zeitromane der Nachwendezeit gehen und um die zu jener Zeit erhobene Feststellung, daß solche literarischen Verlustbilder nicht zufällig eine bestimmte, der Wende-problematik 'angemessene' Tradition weiblicher Schreibweisen auf den Plan riefen.

Literarische Trauerarbeit und "weibliche Wenderomane"?

Die hier vorgestellten drei Romane, neben Brigitte Burmeisters *Unter dem Namen Norma*, der Roman der Autorin Helga Königsdorf *Im Schatten des Regenbogens*⁵ (1993) und das Erstlingswerk Marion Titzes *Unbekannter Verlust*⁶ (1994), sind Prosawerke, in denen nicht nur weibliche Schreibtraditionen anzufinden sind, sondern auch die psychosozialen Schlagworte der ostdeutschen Verlustproblematik das offenkundige und teilweise höchst

dramatisch formulierte Erzählanliegen bilden. Besonders bei Helga Königsdorf sind die Parallelen der psychologischen Problematik ihrer Romanfiguren mit den nach 1989 geäußerten Bekenntnissen der Autorin zur eigenen, politisch reflektierenden "Trauerarbeit" unüberschbar: die Einsicht in "Irrwege der Geschichte" und den problematischen, nichtsdestotrotz schwer aufzugebenden sozialistischen Utopieglauben.⁷ Die publizistische Aktivität dieser Autorin nach der Wende, die mit einer ungewöhnlichen Menge von Essays, Dialogbeiträgen, Interviews und Dokumentar-material vertreten ist⁸—unter anderem in dem Sammelband weiblicher Abschiede von der DDR *Gute Nacht du Schöne. Autorinnen blicken zurück*—hat im übrigen zum Bild einer aktiven weiblichen Beteiligung an der DDR-Geschichts-bewältigung beigetragen. Nicht aber solch "weibliche," deutlich auch in feministischer Solidarität vorgeführte Gesprächsoffenheit in der frühen Publizistik zum Wende-schock, soll hier für die Überprüfung der These einer Wahlverwandschaft von "Weiblichkeit" und "Wende" herangezogen werden. Einschätzungen in der Sekundär-literatur hat es bereits gegeben, etwa Eva Kaufmanns Zusammenstellung von DDR-Schriftstellerinnen, wonach die ehemaligen DDR-Autorinnen sich besonders intensiv und verantwortungsbewußt mit der Wende-problematik befassen.⁹ Solche Vermutungen oder Wunschbilder, bzw. auch die leicht nachvollziehbare Tatsache, daß in der überwiegend biographisch und retrospektiv angelegten Literatur zur "Wende" natürlich auch die DDR-Autorinnen vertreten sind, sagen aber wenig aus über die literarische Bewältigung des Themas und die mögliche Rolle weiblicher Sprechweisen. Erinnern wir uns: Eigentlich exemplarisch für die Problematik des doppelten Verlusts der Reformutopie wie der Fürsprecherrolle des Schriftstellers in der DDR waren Volker Braun und Christa Wolf, dies auch durch ihre 'trauernden' Kundgebungen in der Nachwendepublikum und im anschließend hier geführten "Literaturstreit." Von Christa Wolf, und dies ist wichtig für die Umreissung der hier zu diskutierenden spezifischen Schreibweisen literarischer Trauerarbeit, wurde auch früh eine Poetik skizziert, die sie symptomatischerweise in ihrem späteren verschlüsselten und in mythische Verkleidungen ausweichenden Roman *Medea. Stimmen* (1996) dann doch nicht ausfüllte. In dem Essayband *Auf dem Weg nach Tabou* lenkt die Autorin den Umgang mit der diffusen Trauer über den Verlust der eigenen Geschichte—mit ihrer Gebrochenheit und ihren Beschädigungen—in die aufklärerischen Bahnen von authentischer Zeitzeugenschaft. Für das Objekt der "Trauerarbeit" findet sie den Begriff des "Phantom-schmerzes": "Wohin wird die Geschichte geraten, die ja kein

Phantom ist, aber bei ihrem Verschwinden Phantomschmerz hinterlassen wird?“¹⁰ Mit der Frage ist ein Auftrag an die Schriftsteller verbunden, “die blinden Flecken in unserer Vergangenheit zu erkunden und die Menschen in die neuen Verhältnisse zu begleiten.”

Genau diese Poetik, die ja das ganze Spektrum des schmerzlichen Geschichtsverlusts in der Form einer Gegenwartschronik umfaßt, hat—mit Ausnahme der hier vorgestellten Beispiele—erstaunlich wenig unmittelbare literarische Folgeschafft gefunden, aus bestimmten Gründen nämlich, die ich in einem ersten Abschnitt meiner Untersuchung andeuten will. Erstens ist es eine bestimmte, sogenannte “mittlere” Altersgeneration, die die berühmten vierzig Jahre in der intellektuellen Treibhausatmosphäre von Abgrenzung, Hoffnung, Kritik und Gewöhnung in der DDR verbracht hat und bereit ist, diese nun der literarischen Retrospektive zu unterziehen, d.h. überhaupt “Geschichtsverlust” exemplarisch vor dem Hintergrund einer gelebten Biographie zu formulieren. Melancholie, so werden wir in unseren Beispielen sehen, wird explizit mit der Altersproblematik der reflektierenden Personen verbunden. Zweitens darf die frühere Rolle auf dem literarischen Parkett der DDR nicht zu exponiert gewesen sein, um “Trauerarbeit” und die Recherche der “blinden Flecken” nicht von vornherein dem Fegfeuer der Kritik auszusetzen, die sich bereits auf die Versäumnisse der ehemaligen DDR-Schriftstellerelite eingeschossen hatte (dies mag der Grund für Christa Wolfs mythische Eskapismen gewesen sein). Und schließlich führt literarische Trauerarbeit in der Unmittelbarkeit der Verlustbewältigung zu Freudschen Erklärungsmustern im Erzählen und Erinnern, die die melancholischen Symptome aufspüren und zerlegen. Ist vor allem durch den letzten Punkt schon eine Nähe solchen Schreibens zu den Traditionen der DDR-Frauenliteratur angedeutet? Eine “Verwandtschaft” der Themen der Wendemelancholie mit den spezifischen DDR-Traditionen weiblicher verinnerlichter Sinnsuche wurde jedenfalls in der Kritik sehr deutlich hervorgehoben. Sie erscheinen mir weit aufschlußreicher als sonstige Vermutungen zu einer politisch bewußten “weiblichen Wendeverarbeitung.” Interessant ist nun, daß es ein literarischer Neuling war, nämlich der Roman *Unbekannter Verlust* der 1953 in Lichtenwalde bei Chemnitz geborenen Redakteurin und Übersetzerin Marion Titze, der die Kritiker auf die Spur brachte, daß die Freudthematik, die im Romantitel anspielungsreich untergebracht ist, auch ein mit Verwunderung betrachtetes Indiz des Überlebenswillens der feministischen DDR-Literatur war. Titzes *Romantitel* nimmt wörtlich die Freudsche Diagnose auf: “Man kann nicht deutlich erkennen, was verloren wurde, und darf um so eher annehmen, daß auch der Kranke nicht bewußt erfassen kann, was er verloren hat.”¹¹ Freud hatte in seinem Essay *Trauer und Melancholie* den von der Trauer unterschiedenen Zustand der Melancholie analysiert. Sie entsteht nicht

einfach nach einem Verlust des Liebesobjekts, sondern erst eigentlich durch eine unbewußte Kränkung durch das der Liebe unwürdige Objekt. Daß es in Titzes Roman nicht schlicht um eine “Ich-Verarmung” als Folge eines “fragwürdigen Verlusts”¹² sozialer Zugehörigkeit und “DDR-Identität,” sondern im Gegenteil um bereits zu DDR-Zeiten herausgebildete Symptome von Melancholie und Selbsttherabsetzung geht, zeigt bereits, daß die Verlustproblematik sich keinesfalls auf das bekannte Phänomen des Utopieverlusts einer Gruppe DDR-Intellektueller eingrenzen läßt. Eher läßt sich, so wird es von Iris Radisch formuliert, die Nachwendemelancholie als “zeitgeschichtliche Krankheit” einer ganzen Generation definieren, “die die DDR nicht miterbaut, sondern miterlitten hat” charakterisiert.¹³ In dieser unpolitischen, im Zeiteumbruch ambivalenten Erinnerung gedeiht offenkundig die Tradition weiblicher Innerlichkeit auf den Spuren der frühen Prosa Christa Wolfs besonders gut. Aber nicht nur eine wegen der stilistischen Subtilität dieses “weiblichen” Tonfalls gelobte Debütautorin greift auf diese Mittel zurück, sondern auch der Roman Brigitte Burmeisters enthält die Bilder “männlichen Strebens” und “weiblichen Beharrens” und “lehnt sich unübersehbar bei Christa Wolf und Irmtraud Morgner an,” was Katherina Döbler als Indiz dafür anführt, daß offenkundig die frühen Wenderomane eines zeigen: “Der Osten bleibt weiblich,”¹⁴ oder wie Iris Radisch angesichts des “melancholischen Ausweises weiblichen Widerstands,” sagt: “Die DDR-Frauenliteratur hat die DDR überlebt.”¹⁵

Die folgenden Ausführungen zu den einzelnen Romanen sollen zeigen, daß auch diese Diagnose zu kurz greift, denn selbstverständlich können Schreibweisen der DDR-Frauenliteratur mit der neuerlichen Innenschau einhergehen, müssen aber nicht. Auch die in der Kritik erhobene Feststellung eines “naiven” Anachronismus im Gebrauch dieser Stilmittel ist zu differenzieren. Daher eine letzte einleitende Überlegung. Zu fragen ist vielmehr überhaupt—und dies ist auch in der Sekundärliteratur zu den Themen der Geschichtsverarbeitung, der Heimat- und Identitätsproblematik der ehemaligen DDR-Autoren nicht genug untersucht worden—welche Poetiken und Schreibweisen das Thema eventuell erforderte.¹⁶ So führt etwa Helga Königsdorf naheliegenderweise die Techniken der differenzierten Darstellung des Geschlechterverhältnisses in ihren zu DDR-Zeiten erschienenen Romanen¹⁷ in der Nachwendeprosa fort und setzt, wie zu sehen, das Mittel der schonungslosen Darstellung auch der Schwächen und Verfehlungen des eigenen Geschlechts, wenn auch in gradueller Abgrenzung zum männlichen Verhalten, für die Introspektionen ein. Anders verhält es sich mit den Wende-Romanen Titzes und Burmeisters, die erstmals die auf die Melancholieproblematik bezogenen Stilmittel “weiblicher Schreibweisen” vorführen. Burmeisters einziger früherer Roman *Anders oder Aufenthalt in der*

LEDANFF: "WEIBLICHE" WENDEROMANE

Fremde hat nichts mit den im Roman *Unter dem Namen Norma* zu findenden Anklängen an die DDR-Frauenliteratur zu tun. Zu fragen ist, ob hiermit eine Art von Heimatstiftung durch das Festhalten an DDR-Traditionen betrieben wird—eine Frage, die zumindest bei Brigitte Burmeister, dieser versierten, an den Anspielungstechniken des Nouveau roman geschulten Autorin eine, wie noch zu zeigen, komplizierte Beantwortung verdient, jedenfalls nicht, wie Katharina Döbler meint, einen "naiven" Rückgriff auf die Traditionen weiblichen Beharens darstellt. Gerade die Tatsache aber, daß Burmeisters thematisch umfassendste Zeitchronik der ersten Wendejahre, vielleicht des Nachwendeschreibens überhaupt, die das Bild melancholischer Verunsicherung im Osten, der Suche nach Geschichtsverarbeitung, der Ost-West-Konfrontation, der Spitzelthematik, etc. fast kompendienartig umfaßt, auch das Mittel weiblichen melancholischen Reflektierens benutzt, läßt daran denken, daß die "weibliche" Wendeverarbeitung gewissermaßen als eine bewußt ins Spiel gebrachte Poetik präsentiert wird.

Wir werden uns also mit den Möglichkeiten, aber auch den Schwächen dieser dem bekenntnishaften Schreiben benachbarten psychologisierenden Wende-Literatur beschäftigen, in der dann auch der Einsatz der "weiblichen" Schreibweisen als ein mögliches Mittel der rechten Dosierung und Ausbalancierung der "Trauerarbeit" verstanden werden kann, von einfacher Traditionsanknüpfung zu artifiziierten Spiegelungen des chronistischen Schreibens in der feministischen Schreibtradition der untergangenen "Heimat." Aber ist die jeweilige Kränkungsproblematik nicht schon ausschlaggebend für Darbietung und Ergebnis der literarischen "Trauerarbeit"? Interessant ist, daß, da in dieser Schreibweise die drei Autorinnen psychoanalytisch gesehen, 'aufs Ganze gehen' und wahre Abgründe des "unbekannten Verlusts" ausloten, auch das Spektrum des vielzitierten und -beschriebenen ostdeutschen Sinn- und Heimatverlusts differenzierter erscheint: Unterschieden werden muß die Intellektuellenproblematik des Utopieverlusts, des Verlusts der Identität in der "anderen" sozialistischen DDR einerseits und die Kränkungsproblematik von Außenseitertum und Passivität andererseits. Die psychologischen Sprechweisen lassen an der jeweiligen Herkunft der Freudschen Kränkung keinen Zweifel, oder sie legen zumindest Spuren und Hinweise für ihr Verständnis an. Wichtiger aber als solches "Dokumentarmaterial" ist, daß die Romane nachvollziehen lassen, daß nicht alle quälende Ambivalenz das literarische Sprechen begünstigt: Es ist die Position, die Helga Königsdorf vertritt, deutlich auch in ihrem publizistischen Einsatz für das öffentliche Verständnis der Problematik der ehemaligen DDR-Intellektuellen, die durch den Verlust reformutopischer Hoffnungen in eine akute Sinnkrise gestürzt wurden, auf grund derer sie gleichsam stellvertretend für Christa Wolf die Aufklärung des "Phantom Schmerzes" in Form von "Alltagsgeschichten" auf sich nimmt. Von den drei

Autorinnen steht sie dem Lebenshilfekonzept der DDR-Autoren am nächsten, von denen sie noch in ihrem Essayband *Aus dem Dilemma eine Chance machen* (1990) sagt, daß sie "gebraucht werden,"¹⁸ und für die sie später ernüchterter, aber immer noch in engagierter Weise das literarische Konzept des Verstehens der "Alltagsgeschichten" der vergangenen kollektiven Erfahrung formuliert.¹⁹ Der Hintergrund des literarischen Engagements ist der, daß Helga Königsdorf, lange Zeit im Hauptberuf Mathematikerin und erst seit 1990 freischaffende Autorin, einen besonders auffälligen Kommunikationsdrang in einer als "Betäubung" erfahrenen Umbruchsphase manifestiert. Essayistische, dokumentarische und literarische Bücher erscheinen in rascher Folge.

Helga Königsdorf: *Im Schatten des Regenbogens* (1993)

Nach ihrer Erzählung *Gleich neben Afrika* (1992) siedelt Helga Königsdorf den kurzen Roman *Im Schatten des Regenbogens* in Berlin in dem bedrohlich schwülen Jahrhundertsommer des Jahres 1992 an. Daß dies der erste Versuch ist, die Zeit nach der Wende in einem sozial und psychologisch ausgefalteten Stimmungsbild literarisch zu bewältigen, ist in der Kritik festgestellt worden; zugleich traf den Roman aber auch eine überwiegende Ablehnung aufgrund der nostalgischen, ja klischeehaften Zeichnung der Stimmung nach dem Wendeschock.²⁰ Zumindest aber ist die Prosa von daher interessant, daß manche der inneren Monologe, vor allem der in der Personenkonstellation hervorgehobenen weiblichen Figur der "Alice," von vehementen Selbstanklagen und Blicken in seelische Abgründe charakterisiert sind. Es ist deutlich, daß Helga Königsdorf die Freudsche Dimension der "Trauerarbeit" in den dargestellten Verstörungen der Figuren drastisch und schonungslos vorführt, den psychosozialen Diskurs also in der Tat individualisiert, d.h. zunächst nicht zu Deutungen und Verknüpfungen kommen will. Die personale Perspektive wird absichtlich bewahrt. Helga Königsdorf ist in diesem Roman wie schon in früherer Prosa eine rationale, kühle, ja fast kalt anmutende Erzählerin, die sich nur selten kommentatorisch in die Monologe und Gespräche der Figuren einmischt. Das Verfahren könnte interessant sein, zumal der ganze Roman auf einer fast gleichmäßigen Verteilung des Interesses auf eine Reihe von Figuren aufgebaut ist. In einer Ost-Berliner Not- und Wohngemeinschaft ist eine Gruppe von Verlierern der Wende zusammengewürfelt. Der "Alte," der nun abgewickelte Chef des "Zahlographischen Instituts," ist bei der ehemaligen Sekretärin untergekommen; zu ihnen gesellen sich die ehemalige Wissenschaftlerin "Alice" und weitere Mitbewohner, die hilflos die neue Zeit erleben.

Die klischeehaften Momente der Wendeverarbeitung sollen kurz vor einem Blick auf die in diesem Roman interessierende "weibliche" Perspektive der "Alice" skizziert

GDR BULLETIN

werden. Nur einige Beispiele der ästhetischen Probleme dieser Zeitchronik, die von einer Reihe von Belegen der Freudschen "großartigen Ichverarmung" durchzogen ist. Die Melancholie, die "schwarze Galle," liegt den Figuren, etwa der Sekretärin Ruth Makuleit, wie ein "Stein in der Magengegend" (67). Im Fall der Ruth Makuleit gibt es natürlich auch ihre realen Ängste vor den Wendefolgen, dem Verlust des Arbeitsplatzes. Aber es geht in Helga Königsdorfs Darstellung um mehr: um ein fast kosmisches Untergangsgefühl.

Sie, Ruth Makuleit, spürte mit jeder Zelle ihres Körpers, wie der Sturm der Geschichte über sie hinwegfegte, wie sie, einem Sandkorn gleich, angehoben und fallen gelassen wurde. Willkürlich. Sinnlos. Und da war in ihr ein dunkler Klumpen, der wuchs und wuchs. Bis er sich in einer Wolke von Mitleid auflöste. Mitleid mit sich selbst, mit Rudolf Burmeister, mit der Alice, mit jedem Menschen. (31)

Wenn solche Melancholiebilder—und es gibt derer mehr im Innenleben der Romanfiguren—als Folge der "Wende" gezeichnet sind, fragt man nach der Motivierung. In dem einleitenden Monolog der Ruth Makuleit wird der Grund ihrer Ängste klar. Nicht so klug wie die anderen Mitglieder in ihrer Wohngemeinschaft,

spürte sie den Lauf der Zeiten mit all ihren Sinnen. Und diese Zeit lief so schnell, daß sie nicht hinterherkam. Sie war nur ein kleiner Mensch. Ein Mensch, der seine Kindheitserinnerungen brauchte. Der sich darauf verlassen wollte, daß Gut und Böse von heute auch Gut und Böse von morgen waren. Der irgendwo zugehören wollte. Der seinen Platz in der Gemeinschaft brauchte. Der beheimatet sein wollte. Dessen Leben, mit all seiner Mühsal, Anerkennung finden mußte. (30-31)

Hier werden noch mit den Mitteln der erlebten Rede die Ängste des einfachen Volks wiedergegeben. Doch im weiteren Romanverlauf wird die "schwarze Galle" zu einer allgegenwärtigen Volkskrankheit erklärt—in einem schicksalhaften Geschichtsverlauf, der zudem von meteorologischen "Zeichen," die "in der Luft liegen" (53), untermauert wird. Der Regenbogen, entgegen den Gesetzen der Meteorologie absichtlich in den Winter verlegt, wirft einen "Schatten," worüber die Wohngemeinschaft sich nicht zu sprechen traut. Teilen sie ein Geheimnis von übernatürlichen Botschaften, die in der großen Stadt nur den von den geschichtlichen Ereignissen besonders Erschütterten zugänglich sind? Zuvor haben sie dem "Naturschauspiel" beigewohnt, bei dem einer der Mieter in selbstmörderischer Absicht auf einem Baugerüst den tödlichen Blitzschlag erwartet. So entsteht der Eindruck einer Verdichtung von Unheil- und Katastrophengefühlen, für die die

'Gestrandeten' so sensibel sind, bis hin zum makabren Ästhetizismus, mit dem sie ihr Leben zu (ver)klären versuchen. Schon früher hat Helga Königsdorf Metaphern und Symbole zur Suggestion von Verfallserscheinungen in der DDR verwandt, ja gerade dadurch sich als kritische DDR-Autorin zu erkennen gegeben. In einem als fatalem Geschichtsverlauf erscheinenden Bild der Wende bleiben diese Mittel diffus und verschleiern. Der Regenbogen bildet die Zäsur für die nun rasch sich auflösende Wohngemeinschaft, bei der nur "der Alte," der "wieder Tritt gefaßt" hat, zusammen mit den "Siegern" der Geschichte sein kämpferisches Lebenskonzept fortsetzt, während für die anderen die Serie der meist tödlichen "Wendemaalheure" fortgesetzt wird.²¹

Wenn es ein Problem des Romans ist, daß die Wünsche nach Geborgenheit, gerade bei den einfachen Figuren, Sehnsüchte nach den gemeinsamen Arbeitseinsätzen etwa, eher als Zitate von Vorurteilen denn als biographische Erinnerungsarbeit erscheinen, dann verdient die von den Gestalten des "Alten" und der "Alice" geleistete "Trauerarbeit" eine eigene Betrachtung. In der Opposition dieser Figuren ist auch die bei Helga Königsdorf charakteristische gebrochene, auch weibliches Versagen einschließende feministische Perspektive der Wendeverarbeitung angelegt. Zuvor aber mag man sich fragen, warum die kritische ehemalige DDR-Autorin die Nachwendemelancholie immer wieder in DDR-Nostalgie umschlagen läßt. Jürgen Wallmann zitiert eine aufschlußreiche Selbsteinschätzung der Autorin aus einem Zeitungsbeitrag von 1992: "Dieses untergegangene Land, ästhetisch unakzeptabel, verlogen, kitschig, sentimental und neurotisch, war wie ein Stück von mir, mit dem ich dauernd im Streit liege." Mit dem vorliegenden Roman, folgert Wallmann, hat "sie den inneren Streit beigelegt und dabei ihren literarischen Ruf aufs Spiel gesetzt."²²

Wie weit hat das etwas mit den eigenen Ambivalenzen der Autorin bei ihrem Abschied von dem "neurotischen" und doch "Heimat" stiftenden System zu tun? Wie in keiner anderen Zeitchronik dringen doch die Äußerungen ihrer Romanfiguren zu den psychoanalytischen Befunden der von Margarete Mitscherlich angesprochenen Idealisierungen im Verhältnis zur bevormundenden Staatsgewalt vor. Bereits in Freuds Melancholiekonzept spielt eine Rolle, daß die Objektwahl auf narzißtischer Basis getroffen wurde. Bei der Ablösung vom Objekt, der die Identifizierung des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt entgegensteht, wiederholen sich die Ambivalenzen der aufzugebenden Beziehung. Der Abschied von einem bevormundenden System bringt die in diesem Verhältnis angelegten zwangsneurotischen Dispositionen zutage. Solche Ambivalenzen hat Helga Königsdorf selbst in den "sehr humanen" Tönen (Cronacher), mit denen sie von der Partei spricht, die ihr "Heimat" war, in durchaus analytischer Sprache, d.h. in den Bildern einer narzißtischen Identifizierung mit abweisenden

LEDANFF: "WEIBLICHE" WENDEROMANE

und fordernden Eltern formuliert:²³ "Wir wollten brave Kinder sein. Uns Lob verdienen. Frühzeitig hatten wir gelernt, daß man uns Zuwendung und Liebe entziehen konnte. Wir waren immer nur bedingt geliebt worden und nicht einmal dessen waren wir uns ganz gewiß. Wir sehnten uns nach Geborgenheit."²⁴ In einem wiederum optimistischen Gespräch mit Günter Gaus über ein positives Verhältnis zur Gegenwart und eine neue konstruktive Rolle als Schriftstellerin im vereinigten Deutschland nennt die Autorin gewisse psychische Folgen dieses Verhältnisses. Da gab es einen "Mangel an Konfliktfähigkeit,"²⁵ eine schlechte Disposition, die aufzuarbeiten war. Auch "Heimatverlust" wird in der ganzen Zwiespältigkeit von gescheiterter Zugehörigkeit gesehen. Bei Helga Königsdorf sind Eingeständnisse ihrer "Sehnsucht nach Zugehörigkeit (...) [die zur] totalen Einvernahme"²⁶ geführt hatte, mit einer solchen Vehemenz und rücksichtslosen Ehrlichkeit ausgesprochen, daß sich eine analytische Aufhellung dieser Vorgänge fast erübrigt. Anzunehmen ist daher, daß die zwangsneurotischen Abgründe, in denen sich die Romangestalt der Alice bewegt, ein Wissen um die Ambivalenztraumata transportieren, natürlich in fiktionaler verfremdeter Form.

Die "räsonierenden" Figuren in dem Roman sind "der Alte" und seine ehemalige Mitarbeiterin Alice, ein früh zum Ruhm gelangtes Wunderkind der "Zahlographie," intelligent gewiß, doch fast kokett weltfremd im Unterschied zum rationalen männlichen Machtmenschen. Beide setzen sich bohrend und quälend mit den Fragen eines falschen Lebens auseinander, differenzierter und mehr Sympathie erweckend jedoch die weibliche Gestalt. Während für den "Alten" das Unverständnis der arroganten "Neuen" für sein Leben für die Wissenschaft nur Bitterkeit hervorruft und er als "Fehler" letztlich nur die Niederlage des eigenen Systems erkennen kann, zu dem er ehrlicher- und trotzigerweise steht, war Alice schon früher psychisch äußerst instabil. Einer ihrer naiven Mißgriffe, geboren aus einem unstillbaren Liebesbedürfnis, das ihr eine lieblose, Leistung fordernde Mutter eingegeben hatte, trieb sie einmal in die Arme eines Agenten, danach in einen psychiatrischen Klinikaufenthalt. In der Liebe unglücklich, führt sie im beruflichen und sozialen Leben einen Balanceakt durch, der ihr bestimmte Privilegien wie Auslandsreisen gewährleistet. Ihre vielversprechende Karriere versandet eher in Mittelmäßigkeit. Der Preis für eine gesicherte Position ist Anpassung. Wie sie in dem nach der Wende plötzlich einsetzenden "Rausch von Klarsichtigkeit" (20) erahnt, hatte sie

ein halbes Leben lang ... die lächerlichsten Rituale befolgt und war zu pragmatischem Verhalten bereit gewesen. Sie hatte sogar eine gewisse Kunstfertigkeit erworben, hinter dem angeblichen Spiel das tatsächliche zu erkennen, bei dem der Ausgang vorher feststand. Es war Falschspiel gewesen. Gedemütigt hat sie sich sicher

nicht gefühlt. Vielleicht weil sie **Spiel und Spielregeln** nicht sonderlich achtete. (61-62)

Eine solche innerlich gespaltene Spielernatur findet sich nun nach der Wende als "Trumpf" in den Händen anderer. Die Heftigkeit der Reaktion "der Alice" ist nach ihrer Vorgeschichte nachzuvollziehen. Nach einem "Chaos von Gefühlen" unmittelbar nach der Wende ist sie die einzige Figur des Romans, die konsequenten psychologischen Selbsterkenntnissen nachgeht, etwa ihrer "Konfliktunfähigkeit" aus Angst vor Gefühlen (64). Hier berührt also die Erzählerin ein Merkmal der "narzißtischen Wunde." Nach einer eher beschwichtigenden Spekulationen über die "manisch-depressive deutsche Seele," ihr "Pendeln zwischen den Extremen" (23), bringt Alice schließlich auch die eigene Problematik und die des begrabenen Staates zusammen: "Das Gesellschaftsexperiment, das hinter ihnen lag, kam ihr jetzt wie ein Versuch vor, Liebe zu erzwingen" (86). Doch im ganzen Buch gelingt es ja keiner Figur, aus diesem staatlich geförderten übermäßigen Liebes- und Anerkennungsbedürfnis, das der "liebessüchtige" Staat ja auch ausgelöst hatte, auszubrechen, die Vergangenheit wirklich anzugreifen. In Königsdorfs kühlem Beobachten von Alice' zunehmenden Depressionen sollen die zwangsneurotischen Dispositionen im Verhältnis zur "Heimat" und der Preis für die "Geborgenheit" nur vorgeführt, aber nicht für diese Figur aufgehellt werden. Die Erzählerin läßt Alice letztlich in den selbstzerstörerischen Dimensionen der Melancholie versinken, als sie mitten in der "Zuwendung und Wärme" der Wohngemeinschaft anfängt, "dunkle Machenschaften" der anderen zu vermuten. Die Gedanken werden zu Zwangsvorstellungen. Die von Alice weiter gesammelten Selbsterkenntnisse ihrer Fremdbestimmtheit, auch der plötzlich aufsteigende Wunsch, allen unterdrückten "Haß" in sich ausbrechen zu lassen (148), können schließlich ihren Untergang, d.h. ihr Verschwinden nicht aufhalten. Ihre Grübeleien, die niemandem mitteilbar sind, erhellen den anderen nichts. Alice' Verschwinden ist für die anderen das Signal, sich der eigenen Ohnmacht zu ergeben. Königsdorfs Melancholieportrait ist hier so schonungslos, daß ich hierin den interessantesten Aspekt des Romans trotz der erwähnten Schwächen sehen will. Jedoch, dies ist unübersehbar, sind für die Autorin selbst die Heimat- und Geborgenheitswünsche ein doch so verständliches Grundbedürfnis, daß sie sie der Figur—trotz andeutungsweiser Einsichten, daß sie zwangsneurotische Abhängigkeit fortsetzt—nicht nehmen will. Es siegt die Illusion von Heimat, d.h. als ihr letztes Reservat die Geborgenheit in der Wohngemeinschaft als einer Oase des Mitgefühls in böser Zeit.

Insgesamt ist also die Literarisierung der "Trauerarbeit" in diesem Roman als mißlungen zu bezeichnen. Dies liegt schließlich an der für die Schriftstellerin so zentralen Thematik des Verlusts der "anderen" besseren, aber nur unter Opfern erlangten DDR-Identität. Die Trauer und

Verwirrung, von der in anderen Zeugnissen der Autorin so nachdrücklich die Rede ist, geht zumindest indirekt in die weibliche Figur ein, d.h. in die Bilder depressiver Orientierungslosigkeit. Es ist der krisenhafte Verlust von "Zugehörigkeit," der die literarischen Mittel der Melancholielese so verdüstert und problematisch macht. Die Traditionsanknüpfung an einen gebrochenen Weiblichkeitsdiskurs vermag zwar die dargestellten sozialen Probleme zu differenzieren, doch liest sich die Romanhandlung streckenweise wie ein willkürliches Gerüst für den konfessionhaften Strang der Erzählung.

Marion Titze: *Unbekannter Verlust* (1994)

Aus zwei Gründen hat es die Debütautorin Marion Titze leichter, ein bekenntnisthaftes Schreiben durchzuführen: Einmal ist sie nicht mit der Problematik des Utopieverlusts behaftet, zum anderen ist in ihrer Geschichte des Erlebens der frühen Nachwendezeit nach zehn Jahren beruflichen "Ausgehebeltheits" und Außenseitertums und eines, wie es heißt, "Abschieds aus dem Erziehungslager" (17), der konfessionhafte Strang in viel schlichterer Weise konstruiert, d.h. sie verzichtet ganz auf ein breiteres Handlungsgefüge und Sozialpanorama. Die Ich-Erzählung *Unbekannter Verlust* belebt, wie schon angemerkt, die Traditionen weiblicher empfindsamer Innerlichkeit, die Arbeit des Zu-Sich-Selbst-Kommens der frühen Prosa Christa Wolfs, generell die Motive der romantischen Innerlichkeit, wie auch immer diese Vorbilder des DDR-Frauenromans bewertet werden mögen. Macht es sich daher dieser Erzählansatz zu leicht? Die politische 'Unbescholtenheit' der Erinnerung an erlebte Ohnmacht war ein leicht akzeptierter biographischer Hintergrund für die Melancholielese, die "weibliche Schreibweise" hier wirklich ein Rückgriff auf gar die Anfänge der DDR-Frauenliteratur. Wie ich meine, ist dem Buch anzumerken, daß Titzes Schreiben durchaus eigenwillige Reflexionen zu einer romantischen Poetik in der Wendebeschreibung vorausgegangen sind, die sie bewußt einsetzt, um auch die rationale Sprache der 'freudianischen' psychologischen Aufhellungen der lebensgeschichtlichen Kränkungsproblematik einzubringen. Letztere unterscheidet sich in der Eindringlichkeit der Beschreibung und der Privatheit der erinnerten Ereignisse doch sehr von den psychosozialen Schlagworten der verpaßten Lebenschancen in der DDR.

Die erlebte "Kränkung" und der "unbekannte Verlust" stammen in Titzes Geschichte aus der "Wurzel- und Erfahrungslosigkeit" der zurückliegenden beruflichen, ja existentiellen Isolation. Zwei Menschen sind in diese Situation gestellt: die Ich-Erzählerin und ihr Freund Daniel, die beide von der Filmakademie entlassen wurden. Im Roman geht es um das Zerbrechen der Freundschaft nach der "Wende"—einer platonischen Beziehung aus Zeiten eines solidarischen Zusammenhalts und einer gemeinsamen, auch

ästhetisch begründeten Opposition gegen den Apparat. Es gibt für die Ich-Erzählerin noch den "Lebensmenschen" Joschko, die Freundin Anna, eine Tochter, sowie einen Schriftstellerfreund im fernen Wien. Lebenspartner und Freundin sind aber nur beruhigende und ermutigende Begleiter in der Jetztzeit, Joschko ein Symbol der Heimatverbundenheit, Anna der vitalen Fernsucht. In diesen eher harmonischen Verhältnissen sind es jedoch die vergangenen Kränkungen, die von der Ich-Erzählerin nicht vergessen werden können, zum Beispiel die Episode, die zum Bruch mit dem Apparat und der beruflichen Entlassung geführt hatte: der verunglückte Filmstreifen über die Dächer im Ostberliner Bezirk Prenzlauer Berg. In der für Marion Titze charakteristischen Sprechart des andeutenden, bruchstückhaften Erzählens ist dieser Schock nur verhalten beschrieben. Folgen sind psychosomatische Krankheiten der Betroffenen, Scham und die Erinnerung an das berufliche Aus. Eine kurze Anspielung charakterisiert den Abschied vom Berufsleben: "Ich warf meine teerverschmierten Turnschuhe und die Jeans in die Mülltonne. Ich höre heute noch das Zuschlagen des Deckels" (71). Ist Melancholie, Folge der gestohlenen Zeit, in der Gegenwart noch zu bewältigen?: "Zwar hatte uns die Zeit eingeholt, aber wir würden die Zeit nicht mehr einholen können" (77). Neben solchen Rückblicken entsteht der Eindruck einer vorsichtig in der Beobachterrolle verharrenden Zeitgenossin, die vor allem eins tut, was der Freund Daniel versäumt: sich Zeit zu lassen für das Zuschauen und für ein kritisches Verstehen und Bewerten einer Reihe von Zeitzeichen der neuen Epoche. Im Filmgeschäft beobachtet sie das Auftreten von Kinderdarstellern: "Nie habe ich schneller und mehr von unseren verschiedenen Leben begriffen als in diesen Stunden, wo sich die Kinder in unserm provisorischen Filmatelier für die Rolle bewarben. Die Ostkinder, unerfahren in Dingen der Konkurrenz, hatten Weltvertrauen, die Westkinder Ichvertrauen, jeder warf seine Karte, die Ostkinder zum letztenmal" (84). Die Zukunftsprognose ist wahrlich nicht optimistisch, besonders nicht für die eigene Generation, die sich benahm, "als führe die letzte Fähre." Weniger ironisch wird hinzugefügt: "Und so war es wohl auch" (75). Hier zeigt sich die in allen drei Romanen ähnliche Generationsproblematik besonders deutlich. Als biographische Zäsur wird sie gar von der jüngsten der drei Autorinnen, der 1953 geborenen Marion Titze, mit besonderer Schärfe vorgeführt wird (Helga Königsdorf ist 1939 geborenen, Brigitte Burmeister 1940). Titzes Ich-Erzählerin ist von einem zunächst schwer bewältigbaren Verlust an Selbstwertgefühl betroffen, hat allerdings auch ein einfacher zu diagnostizierendes Krankheitsbild.

Im Hauptthema des Romans, dem Zerbrechen einer Freundschaft, ist die eigentliche analytische Bearbeitung des Selbstverlusts angelegt. Hier ist also über den gewiß vorhandenen Kontrast von männlichem Karrierismus und unbeirrbarem weiblichem Widerstand hinauszugehen, in der

LEDANFF: "WEIBLICHE" WENDEROMANE

Tat ein recht schlichter feministischer Schematismus, der angesichts der weiteren positiven Männerfiguren des Romans überrascht. Es geht aber nicht nur um den "Wahn" und den "Überlegenheitswunsch" des Mannes (79). In den Szenen mit Daniel zeigt die Autorin auch, daß sie geübt mit psychoanalytischen Deutungen umzugehen weiß und hier der "Kränkung" auf die Spur kommen will. Nicht zufällig hat sie in die Beziehung der beiden quälende Verletzungen eingebaut, die von Daniel ausgehen. Nach einer unglaublichen Beleidigung durch Daniel (der sie mit einer Bemerkung über ihr Alter zu demütigen versucht) verschweigt die Ich-Erzählerin zwar nicht die Schwere dieser Verletzung, aber, nachdem das "niedergeboxte Leben sich erholte," geht sie noch immer nicht fort. Die Begründung ist aufschlußreich: "Merkwürdig, daß ich die Arbeit nicht einfach hinwarf. Aber es war Instinkt. Denn es ist nicht gut, in der Kränkung zu gehen. Man nimmt den Irrtum mit, den die Kränkung anbietet" (90). Um also die wirkliche Erkrankung am melancholischen Erscheinungsbild zu verhindern, die durch die nicht verstandene Kränkung entsteht, wird diese Auseinandersetzung mit dem Freund geführt. Könnte damit nicht auch ein Gleichnis für die Verarbeitung der Kränkungen in ihrer DDR-Biographie gemeint sein? Daniel ist ja—dafür sprechen die häufigen "wir"-Formeln mehr am Anfang der Handlung—der Spiegel ihres Lebensschmerzes. Ein gemeinsames Verstehen der Demütigung könnte eine "Wahrheitssuche" sein, die—das sagt die Ich-Erzählerin hier sehr schön mit einem Bildzitat aus Fellinis Film "E la nave va," dem Bild des Nashorns in einem Boot—mehr als das Gegenteil der Lüge ist, vielmehr ein "Staunen" und ein Befragen. Wie eindringlich ihr Versuch ist, den Freund in die traumatischen Erinnerungen und Gespräche darüber zu ziehen, zeigen anfängliche Traumszenen und die halb mystische, halb klinische Sprache, mit der sie ihr Leiden definiert. Der "Makel," den man ihr verpaßt hatte,

ist eine zerstörerische Arbeit des Sich-Selbst-Herabsetzens, das unsichtbare Flammenzeichen auf der Stirn. Das dritte Auge, welches schmäht, was es bewohnt, unsern Leib. So entsteht das leibhaftige Grauen, die Angst. Die etwas anderes ist als Furcht, Furcht ist ein notwendiges Lebenssignal. Sie zeigt etwas Wirkliches an, während Angst etwas Unwirkliches aufbringt, ein selbstgemachtes Phantom, das, einmal vorhanden, durchaus mit Wirklichkeit aufgefüllt wird. Am Ende, am schlimmen Ende, ist sie die einzig verbliebene Realität. (23)

Nach dieser bemerkenswerten Aufhellung eines Krankheitsbilds, die an den Freudkenntnissen der Autorin, d.h. Kenntnissen der Symptome von Hemmung und Angst, keinen Zweifel läßt, ist der Kontext dieser im Roman ziemlich herausfallenden Sprache zu benennen. So schonungslos offenbart sich die Ich-Erzählerin nur dem

Freund in der anfänglichen vermeintlichen Nähe: "Es waren diese Symptome, die ich mit Daniel teilte und die sich einfanden an seltsamen Orten." Um die Angst zu besiegen, bedarf es gemeinsamer Eingeständnisse. Diese aber werden von Daniel verweigert, der nicht nur eine schnelle Karriere im Filmgeschäft und die Anpassung an die neuen Marktgepflogenheiten sucht, sondern es ablehnt, den "unbekannten (Selbst-)Verlust" wahrzunehmen. In der längeren Zeitspanne ihrer gemeinsamen Arbeit an dem Filmvorhaben, das den romantischen Dichter Novalis zu einer politischen Symbolfigur im Nachwendedeutschland machen will, beobachtet die Ich-Erzählerin, wie der unheimlich gewordene Freund seine Neurose auf eine Deutung des Dichters projizieren will, indem er ihn zu einem Inbegriff der politischen Romantik macht und ihn in einer Filmästhetik à la Riefenstahl verwerten will.

Als weiterer Motivstrang des Romans ist Marion Titzes Romantikdeutung im Nachwendekontext hervorzuheben. Obwohl es nichts Ungewöhnliches ist, daß in der Literatur auf entfernte Zeitepochen und literarische Schlüsselfiguren angespielt wird (eine ähnliche Strategie werden wir in Brigitte Burmeisters Roman wiederfinden), mutet die Verknüpfung von Wende und Wiedervereinigung mit dem sehnsuchtsvollsten deutschen Dichter (in dieser traditionellen Deutung sieht ihn die weibliche Figur) seltsam an. Im Kontext der gewissermaßen als Therapieversuch zu verzeichnenden Selbstbeobachtung scheinen ihre zunehmenden Beschäftigungen mit dem Dichter Novalis fast ein Fluchtversuch. Mehr und mehr verschwindet sie im 18. Jahrhundert und lebt das bewährungsreiche und sehnsuchtsstarke Leben des Dichters nach. Nach Eskapismus klingt, was sie der Freundin Anna in Anspielung auf das Romantikmotiv einer verinnerlichten Geschichtserfahrung sagt: "Wenn man einmal tiefer in eine einzige andere Epoche geschaut hat, ist man auf vieles vorbereitet, was in der Welt plötzlich laut wird" (80). Daß Anna hier widerspricht ("In keinsten Weise ist man darauf vorbereitet. Darauf doch nicht"), weist noch einmal auf den Unterschied zwischen der tatkräftigen Freundin und der Ich-Erzählerin hin, die keine Kraft zum Fortgehen hat, wohl aber an unbeirrbar Gefühle glaubt. Genau besehen ist Novalis ihr ein Vertrauter, keine gänzlich überraschende Entdeckung in einer Umbruchskrise; nur im Konflikt mit Daniel dient die literarische Figur einer Frontenklärung. Der in seiner neurotischen Krise bildbesessene Regisseur will glauben, daß die deutschen Träume—sprich der letzte sozialistische Traum—nur "von Monstern handeln können." Die weibliche Figur ist von einer geradezu altmodischen moralischen Gläubigkeit an das "Gefühl der Gerechtigkeit," das "wie ein Kinderimpuls ist," betroffen (104). Diese Unbedingtheit, dazu ihre behütete Jugend als "kleine Schwester," hatte sie wohl durch die Kränkungen ihrer DDR-Biographie hindurch gefestigt. Es sind Stärken, die sie in der Konfliktsituation selbstbewußt dem verlorenen Freund entgegenstellt. Auf sie

mag sie sich nach der "Wende" und in den erneuten Gefahren weiterer Kränkungen besinnen, die ihr aus ihrer Vorgeschichte als wenig lebensstüchtiger Verliererin drohen.

Zweifellos stehen romantische Motive, ein letztlich unangetastetes Heimatgefühl, das in den Kindheitslandschaften wiedergefunden wird, schließlich eine Art aktualisierter Novalispoetik der Poesie als "Hingabe," als Bereitschaft sich von der Welt abzugrenzen und sie poetisch zu relativieren, neben dem psychologischen Realismus des Debütromans, ja sind das Ziel der Melancholieanalyse und Melancholieüberwindung. Von der Verlustproblematik ihrer Generation nach dem Untergang der DDR ist das Schicksal der Kunst abgehoben: "In der Kunst geht es nicht um ein Mitkommen oder Zurückbleiben, nicht einmal das Ziel darf gekannt sein" (75). Titzes Roman, diese konsequent altmodische Zeitreflexion, steht in überraschender Weise quer zu den psychosozialen Debatten. So sind die Anklänge an die Wolfsche Weiblichkeitsästhetik der empfindsamen Bewährung weniger ein unreflektierter Rückgriff als eine dieser Autorin eigene Verteidigung 'romantischer' Glücksansprüche in einer einengenden Umwelt. In eigenwilliger Weise erbaut sich Marion Titze ihre literarischen Wahlverwandtschaften, übrigens auch zu der Neuseeländerin Katherine Mansfield (101). Weibliches Empfinden, eine geradezu "fanatische weibliche Gewißheit" (Iris Radisch), wird für eine Poetik des Wendeschreibens gleichsam neu entdeckt, eine Originalität, die im Kontext der alten und neuen Literatur aus der ehemaligen DDR jedoch eine Illusion ist. Schnell wird doch das Kulturerbe, das dieses Sprechen möglich machte, erkennbar, etwa auch an den Äußerungen der Kapitalismuskritik, die in der ersten Wendezeit so charakteristisch war, die nur bei Titze nicht so deutlich weltanschaulich als eben "romantisch" formuliert war.

Brigitte Burmeister: *Unter dem Namen Norma* (1994)

Brigitte Burmeister nutzt in ihrem Roman *Unter dem Namen Norma* nun vorwiegend die Möglichkeiten von Ironie und Verrätselung allzu eindeutiger Gefühlslagen, um, wie ich meine, die notgedrungen auftretenden pauschalisierenden Aussagen zu Trauerarbeit und Geschichtsverarbeitung wie auch das eben nicht sehr originelle Motiv der "weiblichen" gefühlshaften Zeitreflexion artifiziell zu brechen. Wie schillernd die ganze Problematik bei dieser wegen ihrer "Erzählmeisterschaft"²⁷ gerühmten Autorin ist, läßt sich allein daran sehen, daß auch ihre individuelle "Kränkungsproblematik" in ihren durchaus zahlreichen dokumentarischen Interviewaussagen nicht festlegbar ist und schließlich auch im Roman ähnlich in der Schwebe bleibt. Einige Interpreten haben aufgrund ihres ebenfalls in dem Band *Gute Nacht du Schöne* abgedruckten Gesprächs und den hier zusammen mit Gerti Tetzner getroffenen Aussagen zum legendären "Dritten Weg" den utopischen Entwurf des

Romans betont.²⁸ Aber die DDR-Vorgeschichte der Autorin, die seit 1983 als freie Schriftstellerin in Berlin lebt, ist auch die einer in Abgrenzung geübten Autorin, die über sich sagt: "Die Literatur des Landes hat mich (...) nicht sehr geprägt," was auch heißt, daß sie sich in dem Sammelband der ehemaligen DDR-Autorinnen "erst im nachhinein" in "engagierte," politische wie feministische Gruppenzusammenhänge stellt.²⁹ 1987 erschien der Roman *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde*, der aufgrund der am Nouveau roman geschulten Techniken die Distanz der Autorin zum "herkömmlichen Verständnis von engagierter Literatur" dokumentiert.³⁰ Wie ernst ist nun das eventuelle nach der Wende neugewonnene Verständnis von "engagiertem Schreiben"?

Zunächst scheint Brigitte Burmeisters vielfach gerühmter Gegenwartsroman *Unter dem Namen Norma* dem exemplarischen Vorzeigen von "Alltagsgeschichten" Helga Königsdorfs verwandter, dies allerdings unter ständiger Reflexion des Themas der Verdrängungen wie auch der wechselseitigen deutsch-deutschen Projektionen und Pauschalurteile. Dem Einbruch des "Fremden," die zweite Kränkung nach der Identitätsproblematik des Geschichtsverlusts, die in den atemberaubenden Veränderungen in Berlin sichtbar wird, wo übrigens alle drei Zeitromane spielen, widmet Brigitte Burmeister eine nicht nur bewußtere Aufmerksamkeit; sie thematisiert auch das "Berührungstabu," die wechselseitige Fremdheit im vereinigten Deutschland. Im Vergleich zu anderen frühen Nachwenderomanen sticht weiterhin hervor, daß Brigitte Burmeister das Thema einer von "Leerstellen"³¹ und Irrealität durchsetzten "DDR-Identität" zu artifiziellen Romantechniken nutzt. Das Rätseln über die Irrealität der DDR-Identität, eine Projektionsfläche im weitesten Sinn, erstellt nicht nur aus westlichen Pauschalisierungen, sondern auch östlichen "Mutmaßungen," ruft eine Figur auf den Plan, die, wie das Anagramm ihres Namens zeigt, die Misere in die Lust des Beobachtens und Erfindens, in das Projekt des "Romans," verwandelt und überhaupt auch im psychologischen Reflektieren eine höchst spannungsvolle Chiffre darstellt: Es ist die Figur der *Norma* des Romantitels. Im Roman nimmt sie zunächst eine der zentralen biographischen Schaltstellen ein. Sie ist die in der Nacht des Mauerfalls gewonnene Freundin der Ich-Erzählerin Marianne Arends. Burmeisters Zeitroman kann—in der dargestellten Beziehung zwischen zwei Ostberliner Frauen—als eine Freundschaftsgeschichte gelesen werden, im Hinblick auf den hoffnungsvollen Romanschluß mit seinen Bildern eines errungenen (weiblichen) Optimismus eben auch als "utopischer Roman," eine Deutung, die, wie ich meine, die psychologisch und romantheoretisch weitaus kritischeren Erkenntnisinteressen Brigitte Burmeisters unterschätzt.

Man könnte annehmen, daß der Entschluß der 48jährigen Protagonistin des Romans, der Romanistin und Übersetzerin Marianne (von gleicher Profession wie die

LEDANFF: "WEIBLICHE" WENDEROMANE

Autorin), in ihrer Heimat in Berlin-Mitte zu bleiben, im Gegensatz zu ihrem aufbruchsbereiten Mann, der, voller Verdruss über die Vergangenheit und die schäbige Heimat, den beruflichen Neuanfang im Westen sucht, den nostalgischen Aspekt, Burmeisters Auseinandersetzung mit der "engagierten" Verteidigung der "DDR-Identität" darstellt (und der später noch zu diskutierenden zitathaften Verweise auf Christa Wolfs *Der geteilte Himmel*). Aber abgesehen von der urbanen Qualität dieser Heimat, dem zentralen Motiv auch des Ostberliner Mietshauses als "Archiv" von Lebensgeschichten, das die Ich-Erzählerin (und ihre Freundin) fasziniert, sind die Stadtausblicke des Romans aufschlußreich. Keineswegs "melancholisch" wird der "Phantom Schmerz" der sich verflüchtigen DDR-Geschichte in den rasenden Verwandlungen der östlichen Stadthälfte in einer Art Staunen ausgedrückt. Vielerorts ist Vergangenheit (zumal die an den neurotischen "Zustand permanenter Abwehr" erinnernden Grenzanlagen) zu "verblaßten Erinnerungszeichen" geworden; die Zukunft hat etwas Unfaßbares, doch kann der "wirklichen Zeit, die unübersehbar ihre eigenen Wege ging, maßlos und verwirrend" sogar in "gefestigten Augenblicken" (29-30) Liebe entgegengebracht werden. Die verwandelte Heimat hat etwas Abenteuerliches. Im gleichen Jahrhundertssommer 1992 der Handlung von Königsdorfs Roman erscheint Berlin als eine disparate städtische Wahrnehmungstopographie widersprüchlicher Angebote, auch verlockender, wie die schnell von den beiden Frauen entdeckten neuen kulinarischen Genüsse in einem Westcafé und im touristisch unterwanderten Ostberliner Kiez. Gegen eine Auffassung einseitig negativer Blicke auf die Wendefolgen in der "verwirrenden Gegenwart" spricht, daß im Blick auf die politischen Ereignisse des Mauerfalls unmißverständlich von "Erleichterung" (111) die Rede ist. Das "Gefühl des Unwirklichen" der ersten Umstellung "hatte sich verlagert, es durchzog die Vergangenheit."

Letztere Diagnose ist auch der Grund, warum das melancholische Bewußtsein in den Reflexionen der Ich-Erzählerin nachhaltig präsent ist. Aber auch in den Eckdaten der zweiteiligen Romanhandlung, die einen ambivalenten Revolutionsdiskurs konstruieren, dem 17. Juni der Romanhandlung des ersten Teils und dem 14. Juli als Tag von Mariannes Rückkehr aus dem Westen, sind die Verfalls geschichten von "Revolutionen" und Ausbreitung depressiver Stimmungen angedeutet. Das Thema der Großen Französischen Revolution und kleinen friedlichen ostdeutschen hat insofern Parallelen, als die im Jahr 1992 sich verschärfende ostdeutsche Melancholieproblematik auf das Verschwinden der euphorischen Anfangsphase hindeutet. Die zweieinhalb Jahre nach der Nacht des Mauerfalls, auf die die Ich-Erzählerin zurückblickt, sind bereits eine Geschichte der Dekadenz: Sie führt vom Höhepunkt des großen "Fests" am 9. November zum "Depressionsjahr 1992,"³² ein "Depressionsjahr" deshalb, weil die Bürgerrechtsbewegungen und

Komitees, in denen sich Mann und Freund der Ich-Erzählerin engagiert hatten, auch schon als gescheiterte Projekte abgeschrieben werden. Besonders für Johannes, Mariannes Mann, ist der Verlust dieser momentanen revolutionären Euphorie der Anlaß, sich verbittert gegen die Lügenhaftigkeit, d.h. die Verdrängungen der DDR-Biographie zu wenden—und mit der Vergangenheit zu brechen! Zu diesem Dilemma gesellt sich noch das Motiv der Stasi-Enthüllungen und -Verdächtigungen, ein weiteres im Jahr 1992 hervortretendes Gesprächsthema über eine "irreale" DDR-Biografie. Für das Projekt "unsere Biografien" (168) in Burmeisters "Alltagsgeschichten" ist auf die Auffächerung dieses gleichsam als Ritual inszenierten Reflektierens hinzuweisen: In der äußeren Romanhandlung, d.h. der Geschichte von Mariannes Trennung von ihrem Mann, ihrer vorübergehenden Affaire mit dem unernten Landkommunarden Max und schließlich der Festigung der Freundschaft mit Norma, erscheint das unendliche Gesprächsthema der irrealen DDR-Biografie in dieser Viererkonstellations vor allem als ein quälendes Bedürfnis der Ich-Erzählerin (79). Das kollektive "Sammeln von Erinnerungen" andererseits, das Motiv des Berliner Mietshauses und des hier angelegten Wissensarchivs, an das Marianne über einen Zettel am Mitteilungsbrett gelangen will (167), wird—das überrascht nicht bei Burmeisters kritischen Blicken auf die Zumutungen kollektiver "Trauerarbeit"—in Wahrheit höchst ironisch aufgegriffen. Unter anderem dadurch, daß das nächtliche Mietertreffen, bei dem solche Parolen wie die der "Einsicht in Irrtümer, in schuldhaftes Verhalten, bei jedem von uns" (149) geäußert werden, eine der Phantasien der Ich-Erzählerin ist, deutlich auch im montagehaften Charakter dieser Gesprächspartikel. Nicht nur diese ironische Verfremdung der psychosozialen Schlagworte ist ein Indiz für Burmeisters distanzierte und artifizielle Brechung des Themas der Nachwendemelancholie. Wenden wir uns aber nun der hier interessierenden Thematik der psychoanalytisch ausgeloteten Innenperspektive Mariannes und der Rolle Normas für diese Enthüllungen zu, d.h. auch die in diesem klassischen Topos der Frauenfreundschaft untergebrachte Weiblichkeitsästhetik auf den Spuren Christa Wolfs und Irmtraud Morgners. Die feministische Konstellation ist zunächst ein Vehikel für ein wahrhaft freudianisches Analyseprojekt.

Worin Mariannes melancholisches Verhaftetsein in der Vergangenheit, ihre "narzißtische Wunde" besteht, wird in einigen Szenen angedeutet: Das identitätslose "Geistern durch die alten Räume" (79) ist ein Ergebnis der Vorgeschichte einer Lebenstechnik, die, psychoanalytisch formuliert, auf dem Zwang zur Rationalisierung im Umgang mit der "irgendwie hassenswerten Macht" (153) beruht. "Wir fügten uns im Bewußtsein prinzipieller Ungefügigkeit" (153)—dies ist eine der kritischen retrospektiven Formulierungen zur DDR-Vergangenheit, die eine spezifische Dimension der Anpassung zeigt, ohne richtige

Identifikationsbereitschaft, ohne aber auch jede wirkliche Erfahrung von Außenseitertum. Es ist eine—natürlich fiktional verfremdete—Verfassung, die, wie interessanterweise in Äußerungen Brigitte Burmeisters nachzulesen ist, auch auf die Erfahrungen der Autorin verweist, auf die im folgenden kurz eingegangen werden soll.

Wenn also auf ein "reformutopisches" Engagement nach der Wende der Autorin verwiesen wird, ihre in der Tat hoffnungsvollen Formulierungen dieser besonderen Lebensphase, die in dem Band *Gute Nacht du Schöne* abgedruckt sind, so steht in dem gleichen Dokument ihr Bekenntnis, daß ihr "nicht völlig der Wunsch, wohl aber die Kraft verlorengegangen ist, [mich] in einer Gruppe, (einer Partei ohnehin nicht) zu engagieren, 'dazuzugehören'. Auch jetzt."³³ Wie es zu diesem innerlichen Heraushalten gekommen ist, in einem Auf und Ab von anfänglicher Protesthaltung, dann einer Phase intellektueller Beschäftigung mit den sozialistischen Idealen, dann wieder ihrer "allmählichen Desillusionierung," ist hier ebenfalls nachzulesen wie auch in dem Gespräch mit Margarete Mitscherlich (86). In diesem Gespräch grenzt sich die Autorin zudem von anderen DDR-Intellektuellen ab: Im Unterschied zu "einigen ehemaligen DDR-Schriftstellern, die sich fast zwanghaft mit ihrem Trauma DDR auseinandersetzen" sei sie "nicht traumatisiert" (86). Nach den illusionären Identifikationsmöglichkeiten, Phasen des "Schönsehens," Phasen der Ernüchterung, ist sie in der "höchsten Verlegenheit, wenn mich jemand fragt, worin besteht eigentlich nun deine DDR-Identität" (86). Burmeisters in späteren Zeitreflexionen festgehaltenen Reflexionen zeigen noch schärfere Stellungnahmen zur "Macht," wie sie von gewissen Schriftstellern stilisiert wurde, in einer "perfekten Vertauschung der wahrnehmbaren mit der gewünschten Wirklichkeit."³⁴ Man erfährt ihre Erleichterung über die bloße Zuschauerrolle in diesem neurotischen Spiel. Dies war in der Tat die Voraussetzung für ihr distanziertes "Fremdheitsgefühl" in der DDR. Relativ unbeachtet von der Macht besaß sie keine Erfahrungen mit Verfolgungen und Schikanen, "meiner eventuellen Karriere als 'DDR-Schriftstellerin' kam die Wende zuvor."³⁵ Brigitte Burmeister hat vor allem eine ausgeprägte Abneigung dagegen, in irgendeiner Weise, vor allem nicht im nachhinein, in eine solche repräsentative DDR-Identität (als DDR-Schriftstellerin) eingefügt zu werden: "Dagegen wehre ich mich und weiß zugleich, daß ich durch diese Verhältnisse geprägt, an ihnen beteiligt gewesen bin—wenn auch am Rande."³⁶

Vieles aus diesen kritischen Überlegungen zur Gewöhnung an neurotische "Wunschbildproduktion," vor allem das "am Rande" geprägt und beteiligt sein, ist in die Melancholieproblematik der Ich-Erzählerin Marianne eingegangen. Neben dem literarisch ausgebauten Motiv eines lähmenden Mangels an Identifikationsbereitschaft ist Mariannes ausgeprägtes Wunschdenken zu verzeichnen. Eine Konfrontation sei hier zitiert. Eine der Nachwende-

tragödien auch in diesem Roman ist der Selbstmord der Mieterin Margarete Bauer, die im übrigen das Spitzelthema in schillernder Weise einführt, denn eine schuldhaft Verstrickung in eine Stasi-Mitarbeit ist eine der "Leerstellen" der Biografien. Das Gespräch über den Tod der Nachbarin führt zu einem Streit zwischen den Freundinnen Marianne und Norma darüber, ob man für jeden "die Hand ins Feuer legen könne" (60). Die Ich-Erzählerin wehrt sich noch dagegen, das "miese Gesellschaftsspiel [im] allgemeinen Klima öffentlicher Verdächtigungen und Denunziation mitzumachen" (58). Scheint also die Tragödie in der Nachbarschaft auf die zweite Kränkung der "Psychiatisierung" des Ostens zu verweisen, daß im Osten "schon die Wohnanschrift ein Psychogramm" bedeuten kann, wo nun gärende Ängste und "endgültige Ratlosigkeit" das Leben vergiften, so ist die Schuld- und Wahrheitsfrage auch eine der von Norma eingeleiteten Überprüfungen des Wunschdenkens Mariannes und ihrer rationalisierenden Abwehr der Existenz tragisch-verstrickter Lebensgeschichten. Das Bild Margarete Bauers als das einer energisch-gesprächigen Frau, ahnt sie, "stammte nicht aus der Erinnerung. Möglicherweise aus einem Wunsch" (47). Erst später gibt sie zu, daß Norma mit ihrem spontanen Aufgreifen jeden Verdachts recht haben könnte. Andeutungsweise führten schon die Erinnerungsbilder an Margarete Bauer, die "Schreierin im zweiten Hof," dann ihr Verstummen, "unauffällig wie ein erloschener Vulkan," auf die Spur (46).

Wichtig ist in dieser Episode die psychologische Funktion Normas im Einreißen von Rationalisierungen. Hier gilt es nun nachzuvollziehen, wie Mariannes Melancholie in der Figur der Norma gespiegelt wird, die, so meine Lesart, über eine mögliche realistische Deutung hinaus, eine Phantasie, eine "Erscheinung" darstellt, die die Ich-Erzählerin in ihren psychologischen Ergründungen begleitet. Wie geschieht dies in einer anderen wichtigen Beziehung der Ich-Erzählerin, der zu ihrem Mann? In diesem Verhältnis ist Marianne die tiefer Blickende. Es sind gerade die Ambivalenzen der DDR-Biografie, die von der Ich-Erzählerin ihrem Mann entgegeng gehalten werden. Mit Recht ist hier übrigens das feministische Thema des Konflikts zwischen dem männlichen "zeitgemäßen Tempo" (94) im Verwerfen einer ganzen Vergangenheit und einer weiblichen "bewahrenden" Auseinandersetzung bemerkt worden.³⁷ Nicht nur sind die männlichen Figuren oberflächlicher und konfliktunfähiger. Die männliche Verdrängungsthematik taucht ähnlich auf wie in der romantischen Erzählweise Marion Titzes. Auf die merkwürdig anmutenden Wolfschen Einflüsse wird zurückzukommen sein. Aus Johannes' und Mariannes Gesprächen ist zunächst ersichtlich, wie zutiefst kritisch die DDR-Vergangenheit gesehen wird, nicht nur vom männlichen Partner. Er aber vereinfacht die Ambivalenzproblematik, die ja auch bei Marianne zu Realitäts- und Selbstverlust geführt hatte:

LEDANFF: "WEIBLICHE" WENDEROMANE

Doch wozu brauchst du dieses Haß- und Ekelbild von dem Land, in dem du, als es noch existierte, mit den unterschiedlichsten Empfindungen gelebt hast? Du machst den Fehler, sagte ich, eine vertrackte Mischung aufzulösen, damit etwas Eindeutiges herauskommt. (95)

Die "vertrackte Mischung" der ambivalenten DDR-Realität ist nicht der beschönigende Blick auf gute Zeiten—Burmeister ist immer ironisch genug, um alle Banalität gewisser Schlagworte der Nachwendzeit abgründiger und zitathaft zu gestalten. Rational und vereinfachend allerdings sind die Widersprüche nicht aus der Welt zu schaffen. In diesem Streit wird Norma eine "Erscheinung" genannt: "Weil die unsichtbaren Mauern das Wesentliche waren, braucht man über Erscheinungen wie Norma nicht zu reden." Noch eine weitere Funktion der 'Norma-Erscheinung' deutet sich hier an: die "vertrackte Mischung" der Vergangenheit kann wiederum nur in einer gleichsam Freud-schen, vorrationalen Unbedingtheit attackiert werden. Dies tut eine Romanfigur, die als vital, fast kindlich gradlinig, ohne Wenn und Aber in den gefühlsmäßigen Einstellungen gezeichnet wird. Norma ist teilweise selbst psychologisch skizziert, war "weniger verletzbar und nicht aus Angst vor Schmerzen in Bewegungsabwehr so geübt wie ich" (276). Chiffrenartig wird diese vorrationale Kindlichkeit durch ihre Verwandtschaft mit der koboldhaften "Tochter" der Ich-Erzählerin, bei der kein Zweifel bleibt, daß sie eine "Kopfgeburt" der Ich-Erzählerin ist (117, 123). Marianne erfindet sich solche Phantasien von "Zukunftsoffenheit" und biografischer Unbeflecktheit. Die Phantasie der in der Mauernacht geborenen Norma ist aber eine "Leerstelle," in der alle Projektionen über eine "DDR-Identität" untergebracht werden können, womit der Name Norma als IM-Code-Name angesprochen ist. Nun wimmelt Burmeisters Erzählen von ironischen und verschlüsselnden Einfällen. Am augenfälligsten ist natürlich die Verwendung des 'Namen Normas' für Mariannes Lügen- und Spitzelgeschichte des zweiten Teils (hier die Anspielung des Namens auf die Normannenstraße). Im "psychoanalytischen" Strang des Wenderomans taucht die "Freundin" als fremde Frau mit Normas Stimme aber vorher am Ende des ersten Teils in einer gespenstischen Versammlung im Hof des Mietshauses auf. Zu denken ist auch an Burmeisters Verwendung der Techniken des Nouveau roman und hier an die Steigerung des Mietshausmotivs ins Surreale, das im Tagesverlauf in den nächtlichen Ereignissen einen Höhepunkt findet. In diesen Momenten verdichtet sich die Perspektivenvielfalt der eingeschobenen Lebensdokumente, werden die Einblicke in fremde Briefe verstorbener Bewohnerinnen und die Gespräche der Mieter von einer feindlichen, anklagenden Stimme Normas unterbrochen. Aus psychoanalytischer Sicht benimmt sie sich wie ein richtendes Gewissen, ein Über-Ich, das über sie "Bescheid weiß" (152). Die richtende Norma nennt Mariannes Verhalten "ihre abgründige Teilnahms-

losigkeit" (150). Auch diese psychische Instanz des Über-Ichs greift Indifferenz und mangelnde Identifikation an.

Die Spitzelgeschichte des zweiten Teils, die Marianne "unter dem Namen Norma" mit allen Klischees westlicher Pauschalisierungen über naive östliche Spitzellebensläufe einer neugierigen Westlerin bei ihrem Besuch im Westen erzählt, ist einerseits als Affront gemeint, zunächst gegen die Westler, dann gegen ihren Mann, da Johannes die Unsicherheit, die "Lücke" in den ungewiss gewordenen Biografien, nicht erträgt. Andererseits ergänzt Burmeister in dieser provokanten Ost-West-Konfrontation nur die Themen der "geisterhaften" Ost-Psyche.³⁸ Wichtiger als das Thema der (wechselseitigen) Pauschalisierungen ist Mariannes von Norma erlernter spielerischer Umgang mit der DDR-Psyche als Imaginationsfläche möglicher Biografien, auch "Stasi-Romanen." Hier ist nämlich die weitere Ebene der Norma-Figur angedeutet, die durchweg im Roman mit ihrem "Soziologenblick" (88) Alltagsbeobachtungen in Romananfänge verwandelt. Das Einfühlen in eine mögliche IM-Vergangenheit jedoch—hier ist wieder an Normas psychologische Aufklärungsfunktion zu denken—befreit Marianne aus dem lähmenden Klima der Verdächtigungen und Mutmaßungen. So scheint Burmeisters Roman in Hinblick auf Normas 'Lehren' mit einer erstaunlichen Beharrlichkeit auf den moralischen und psychologischen Fragen des Diskurses der DDR-Nachwendemelancholie zu insistieren, wobei dieser gleichzeitig ironisiert und ästhetisiert wird.

Der Freundschaftsbund dieses sogenannten "utopischen Romans," der in den Verunsicherungen der Gegenwart zwischen Norma und Marianne geschlossen wird, soll die Komplementarität der "Unvollständigkeit" (283) bewirken. Die ironisch-feierliche Rede des Landkommundarden Max, der die beiden Frauen in ihrem Bund zusammenfügt, warnt vor der oberflächlichen Ausfüllung des "Horror vacui," davor, "unsere Identität in geschlossener Fülle [zu] suchen" (282). Schließlich soll der Romanschluß die Hoffnung auf eine Akzeptanz der Widersprüche im Namen eines "entideologisierten Freundschaftsbegriffs" nahelegen (so Christine Cosentino, von der auch die folgenden Charakterisierungen stammen³⁹). Gewisse DDR-Traditionen in der neuen Gegenwart in reformierter Gestalt zu bewahren, wäre somit ein Teil von Burmeisters "Ringern um Identitätskontinuität." "Identitätskontinuität" ist zweifellos das Anliegen der Befragungen der geisterhaften DDR-Biografie und ihrer "Leerstellen." Aber wozu dient all die "freundliche Ironie" des utopischen Schlusses und überhaupt das fast überstrapazierte Verschlüsseln und Verrätseln? Stimmt die utopische Botschaft einer Integration der Vergangenheit in die krisenhafte Gegenwart nun doch nicht?

Das feministisch gezeichnete Bild von Normas und Mariannes komplementärer Freundschaftsbeziehung bewahrt über die in Führungszeichen gesetzte Solidaritätstutopie hinaus weitere Teile der kulturellen Identität, dies nun in der Wahl der feministischen Erzählstrategien des kulturellen

GDR BULLETIN

Erbes der DDR. Was es nun Burmeister möglich macht, auch solche Zitate der "DDR-Identität" in ihren Roman zu integrieren, sind Mittel der Intertextualität, die sie gezielt einsetzt und damit eine für ihr Schreiben charakteristische ironische Distanz zur eigenen Schreibsituation herstellt. Wie ich meine, ist hier mehr als eine das engagierte Schreiben leise abschwächende Ironie im Gange. Wohl wissend, daß ein originelles Sprechen von der "Trauerarbeit" nicht möglich ist, verleiht sie den schon fast mythischen Themen von weiblicher (DDR-)Innerlichkeit und DDR-Vergangenheitsbewältigung den Charakter einer metaphorischen Wahlverwandschaft.

Das Zentrum der Anspielungen bildet Christa Wolf, die, wie an einigen Stellen deutlich, durch den geisterhaften Osten und die Frauenfreundschaft spukt, in einer gewissen Beziehung, versteht sich, zu dem Spukgeschöpf Norma. Die Pädagogik der Akzeptanz der "Lücke" ist schon dadurch doppeldeutig und ironisch, daß die Coda des Romans, wie Hubert Winkels bemerkt, an Christa Wolfs stellenweise vorhandenen Predigerton in den Essays aus dem Band *Auf dem Weg nach Tabou*⁴⁰ erinnert. Nicht nur die in der Nachwendezeit solchermäßen bei Wolf auf die Gegenwart eingestellten Stilmittel der reformutopischen Rede scheinen anziitiert. Zu den komplexen Bezügen der intertextuellen Anspielungen auf den DDR Feminismus hier nun einige Hinweise. Norma mag eine Identifikationsfigur 'besserer' (literarischer) DDR-Frauengestalten sein mit der auch von ihr ausgehenden Botschaft des weiblichen "Wir-Sagens" (30), die unter anderem in Christa Wolfs *Kassandra*-Roman zentral war. Zu vermuten allerdings, daß Norma als "Spezialistin für Menschengemeinschaft" (94) die Schriftstellerin Christa Wolf selbst darstellt, wäre zu kurz gegriffen. Vielmehr hat eine andere Figur, die "Ruferin" Margarete Bauer, mit Christa Wolf deren IM-Code-Namen, aber auch die äußeren Züge gemeinsam, wirkte "mit ihren dunklen Augen, dem glatten schwarzen Haar südländisch" (38). Diese Verschlüsselung im Rahmen der Stasi-Thematik ist wohl keinesfalls polemisch gemeint, eher, wie alle Zeitbezüge des Romans, eine Facette des Diskurses über die in die öffentliche Rede geratene Vergangenheit. Im übrigen ist Christa Wolf für Brigitte Burmeister eine Art "Hohepriesterin der Literatur,"⁴¹ was durchaus respektvoll gemeint ist. Wer aber ist Norma, jetzt als 'Leerstelle' einer mit einer vagen Biografie ausgestatteten (weiblichen) DDR-Vergangenheit? Sie ist, nebst vielleicht anderen intertextuellen Bezügen, ein Wolf-sches Romangeschöpf, und zwar eines, das der Kassandra bzw. einer ihrer Schwestern am nächsten kommt. Die "knisternde, krause kastanien Mähne" Normas (57), die Marianne andächtig berührt, ist ein Wolf-sches wiederkehrendes Symbol der weiblichen Sinnlichkeit im mythischen Matriarchat, das sozusagen im "Haareraufen" Normas momenthaft wieder aufersteht. Im übrigen ist es interessant, daß Brigitte Burmeister die Wiederkehr der mythischen "wilden" Weiblichkeit vor Christa Wolfs eigenen Selbstziten in ihrem

Medea-Roman einleitet. So zielt *Unter dem Namen Norma* mit diesen Verschlüsselungstechniken auf eine metaphorische Affinität von "Weiblichkeit" und Wende. Die Katharina Döbler so befremdenden altmodischen Motive allerdings sind nur in der ironisierten, mehrdeutigen Ausfüllung des Rästelwesens der "DDR-Identität" zu verstehen und als Möglichkeit, in der neuen Gegenwart einen schillernden traditionsbewahrenden Bezug zum kulturellen Erbe aufzunehmen.

Interessanterweise ist auch diese bemerkenswert reflektierte Nachwendeprosa noch eng mit dem emotionalen Aufbruch der Erinnerungsproblematik verbunden. Der Aufwand an psychoanalytischen Deutungsstrategien im Roman dürfte durchaus einem "engagierten" Aufhellungsbedürfnis entspringen, ganz wie in den beiden anderen Romanen. Im Vergleich mit den beiden anderen Literarisierungen des 'Abschieds von der DDR' stellt sich für das chronistische und erinnernde Schreiben jener Zeit heraus, daß *Unter dem Namen Norma* eine Identitätsproblematik spiegelt, die zwischen den beiden Extremen einerseits des traumatischen Utopieverlusts (wie bei Königsdorf) und andererseits des Selbstverlusts durch lähmende Ohnmachtserfahrungen (wie bei Titze) liegt, Melancholiebilder, die auch bei Burmeister als Folge des passiven Verhältnisses zu der "irgendwie hassenswerten Macht" gezeichnet werden. Der Grund für den Einsatz der einige Interpreten so irreführenden ironischen, ja zitathaften Erzählmittel liegt nicht nur in der Brechung der Poetik der Wendebeschreibung. Ironische Mehrdeutigkeit ist in den literarischen Bildern des Abschieds von der DDR vor allem ein Vexierbild der ambivalenten Selbstbeobachtung der Autorin. Burmeisters skeptische Rückblicke möchte man zusammenfassen mit der Charakterisierung ihrer in DDR-Zeiten geübten "Haltung—mich in Mitmachen und Verweigerung zu beobachten, was eine Art der Abwesenheit ist, eine ironische oft."⁴² In diesem Kontext ist die zitathafte "weibliche" Wendeverarbeitung schließlich bei Brigitte Burmeister, gerade so wie ihr stilistischer Rückgriff auf die utopische und idealistische Tradition der DDR-Sprech- und Empfindungsweise, eine intellektuell gesteuerte Annäherung an die einst so fremd empfundene Heimat.

LEDANFF: "WEIBLICHE" WENDEROMANE

Anmerkungen

¹Siehe Alison Lewis, "Unity Begins Together: Analyzing the Trauma of German Unification," *New German Critique* 64 (1995): 135-160. Die wechselseitigen "projections of narcissistic origin" der Ost- und Westdeutschen in dem Dialog der Psychotherapeuten Hans-Joachim Maaz und Michael Moeller (*Die Einheit beginnt zu zweit*, 1991) werden hier kritisch aufgehehlt.

²Brigitte Burmeister, *Unter dem Namen Norma*. Roman. Stuttgart: Klett-Kotta, 1994.

³Siehe u.a. Hans-Georg Soldat, "Die Wende in Deutschland im Spiegel der zeitgenössischen Literatur," *German Life and Letters* 50.2 (1997): 133-154, hier 149.

⁴Margarete Mitscherlich und Brigitte Burmeister, *Wir haben ein Berührungstabu. Deutsche Seelen—einander fremd geworden* (München: Piper, 1993) 49.

⁵Helga Königsdorf, *Im Schatten des Regenbogens*. Roman. Berlin: Aufbau, 1993.

⁶Marion Titze, *Unbekannter Verlust*. Berlin: Rowohlt, 1994.

⁷Helga Königsdorf und Rosemarie Zeplin, "Gelöschte Kassetten—Gepräche mit Masken," *Gute Nacht, du Schöne. Autorinnen blicken zurück*, Hg. v. Anna Mudry (Frankfurt/M.: Luchterhand, 1991) 78-85, hier 81.

⁸Helga Königsdorf, *1989 oder Ein Moment Schönheit* (Berlin: Aufbau, 1990); *Aus dem Dilemma eine Chance machen. Essays* (Hamburg: Luchterhand, 1991); der Beitrag zu dem Sammelband *Gute Nacht, du Schöne*, s.o., weiterhin die Dokumentarbande *Adieu DDR: Protokolle eines Abschieds* (Reinbek bei Hamburg: rororo, 1990) und *Unterwegs nach Deutschland. Über die Schwierigkeit ein Volk zu sein: Protokolle eines Aufbruchs* (Reinbek bei Hamburg: rororo, 1995).

⁹Eva Kaufmann, "Adieu Cassandra? Schriftstellerinnen aus der DDR vor, in und nach der Wende," *Women and the Wende. Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process*, Hg. v. Elizabeth Boa and Jan Wharton (Amsterdam: Rodopi, 1994) 216-225.

¹⁰Christa Wolf, "Zwischenrede" (1990), *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994) 21.

¹¹Sigmund Freud, *Studienausgabe*. Band III (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 4. Aufl. 1975) 199.

¹²Franz Haas, "Abschied vom Erziehungslager Ost. Marion Titzes Debüt *Unbekannter Verlust*," *Neue Züricher Zeitung* 23. November 1994.

¹³Iris Radisch, "Unbeschreiblich weiblich. Untersuchungen eines deutschen Gefühls: Marion Titzes Debüt *Unbekannter Verlust*," *Die Zeit* 2. Dezember 1994.

¹⁴Katharina Döbler, "Der Osten bleibt weiblich. *Unter dem Namen Norma*, ein Wende-Roman von Brigitte Burmeister," *Die Zeit* 4. November 1994.

¹⁵Iris Radisch, Anm. oben, nennt insgesamt vier Autorinnen: "Brigitte Burmeister, Irina Liebmann, Angelika Klüssendorf und Kerstin Hensel mögen noch so verschieden sein, keiner ist das schöne traurige Gefühl, der melancholische Ausweis des weiblichen Widerstands, abhanden gekommen." Mir scheint die freudianische Melancholieanalyse bei den älteren Autorinnen besonders auffällig zu sein. Ein weiteres gemein "melancholisches" Schreiben erscheint in Irina Liebmanns Roman *In Berlin* (1994), wobei die Perspektive dieser Odyssee zwischen Ost- und Westberlin, die eines fast autobiographischen, in jedem Fall persönlichen Schreibens ist, inklusive der hier behandelten, eher individuellen Liebesproblematik, ohne explizite Bezüge zur feministischen Schreibtradition.

¹⁶Überblicke und Analysen zur Nachwendeliteratur bis inklusive Günter de Bruyn in dem Sonderband "GDR Writers since the 'Wende'" von *German Life and Letters* 50.2 (April 1997), vgl. Anm. 3. Manchmal jedoch erscheint der berühmte "Sinnverlust" als allzu vages Thema der Kritik zu existieren, unabhängig von den jeweiligen "Kränkungs"-Diagnosen, unabhängig auch von der Form, ob Essay, Gedicht oder Prosa. Ebenfalls mehr thematisch (und sehr unterschiedliche Dokumente der "self-alienation" behandelnd, also Christa Wolfs *Was bleibt*, Helga Schuberts *Judasfrauen* und Monika Marons *Stille Zeile Sechs*), geht Anna K. Kuhn in einer Darstellung weiblicher und Berliner Wende-prosa vor: Die Tatsache, daß in den Texten "Traumatisches" zunächst nur auf Umwegen, d.h. in historischen Rückblicken und nicht in Form von Zeitchroniken, aufscheint, spielt keine Rolle. Anna K. Kuhn, "Berlin as Locus of Terror. Gegenwartsbewältigung in Berlin. Texts since the Wende," *Berlin in Focus. Cultural Transformations in Germany*. Hg. v. Barbara Becker-Cantarino (Westport: Praeger, 1996) 159-186.

¹⁷Die Prosawerke *Meine ungehörigen Träume. Geschichten* (1978), *Der Lauf der Dinge. Geschichten* (1982), *Respektloser Umgang. Erzählung* (1986), *Lichtverhältnisse. Geschichten* (1988), *Ungelegener Befund. Erzählung* (1990). Siehe auch Eva Kaufmann, "Adieu Cassandra," a.a.O.. Eine bestimmte Gruppe von Autorinnen einer mittleren Altersgeneration, u.a. Helga Königsdorf, mit einem ideologiekritischen, differenzierteren "weiblichen Schreiben" wird hier hervorgehoben, alle in dem Sammelband *Gute Nacht, du Schöne*.

¹⁸"Das Spektakel ist zuende," *Aus dem Dilemma eine Chance machen*, a.a.O.: 11.

¹⁹"Zurück in die Alltagsgeschichte. Helga Königsdorf im Gespräch mit Günter Gaus," *neue deutsche literatur* 42.5 (1994): 78-174, hier 89.

²⁰Hans Stempel, "Leid-Leitartikel. Helga Königsdorfs Roman *Im Schatten des Regenbogens*," *Frankfurter Rundschau* 18. Dezember 1993, der mißlingende poetische

GDR BULLETIN

Metaphern, aber einen "ersten Versuch, die Zeit nach der Wende literarisch zu bewältigen," feststellt. Für weitere durchweg kritische Besprechungen siehe K. Hillgruber und J. P. Wallmann. Vgl. folgende Anmerkungen.

²¹Auf das wie "im Ökonomielehrbuch" kalt kalkulierte der Nachwende-Unmenschlichkeit und der Abhandlung von "Wendemaalheuren" weist Katrin Hillgruber hin: "Alice lebt hier nicht mehr. Helga Königsdorf läßt eine WG mit der Einheit hadern," *Süddeutsche Zeitung* 6. Oktober 1993.

²²Jürgen P. Wallmann, "Pappkameraden. Mit Helga Königsdorf am Stammtisch," *Die Welt* 11. Dezember 1993.

²³Zur ersten Reflexion der Wende, dem schwierigen Abschied nicht nur von der Partei, sondern auch von der DDR-Schriftstellerrolle siehe Jean E. Cronacher, "Pressing for Change: The Case of Helga Königsdorf," *Women and the Wende*, a.a.O.: 164-176, bes. 174.

²⁴Helga Königsdorf, "Was nun?" *Aus dem Dilemma eine Chance machen*, a.a.O.: 13.

²⁵Gespräch mit Günter Gaus, vgl. Anm. 19: 81.

²⁶Helga Königsdorf, *1989 oder Ein Moment Schönheit*, a.a.O.: 17.

²⁷Volker Wehdeking, *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitungen der Wende seit 1989* (Stuttgart: Kohlhammer, 1995): 70. Eine überschwengliches Lob auf den "fälligen deutschen Zeit- und Zustandsroman" spricht auch Sybille Cramer aus: "Deutsche Zustände und die offenen Felder im Gefüge der deutschen Gegenwart. Die Ostberliner Erzählerin Brigitte Burmeister legt einen weitsichtigen Gegenwartsroman vor," *Süddeutsche Zeitung* 5. Oktober 1994.

²⁸Brigitte Burmeister und Gerti Tetzner, "Keine Macht, aber Spielraum," *Gute Nacht, du Schöne*, a.a.O.: 30-59. Zum "utopischen" Schluß siehe Christine Cosentino, "Ostdeutsche Autoren Mitte der neunziger Jahre: Volker Braun, Brigitte Burmeister und Reinhard Jirgl," *The Germanic Review* 71.3 (1996): 177-194. Weiterhin Beth Alldred, "Two contrasting perspectives on German unification: Helga Schubert and Brigitte Burmeister," *German Life and Letters* 50:2 (1997): 165-181, die krasser noch, da im Vergleich zur heftigen DDR-Kritik bei Helga Schubert durchgeführt, den Roman *Unter dem Namen Norma* "as a utopian novel" charakterisiert: 180.

²⁹"Erst im nachhinein bin ich mit der literarischen Szene der DDR in persönlichere Berührung gekommen." Brigitte Burmeister, "Schriftsteller in gewendeten Verhältnissen," *Sinn und Form* 4 (1994): 648-654, hier 654. Diese Bemerkung scheint mir wichtiger zu sein als Eva Kaufmanns Feststellungen zu einem theoretischen Interesse am Feminismus der Autorin bereits zu DDR-Zeiten. Eva Kaufmann, "Adieu Cassandra," a.a.O.: 219.

³⁰Colin B. Grant, "Die Türen zu den Zwischenräumen aufhalten—Einführung in Leben und Werk von Brigitte

Burmeister," *Neophilologus* 78: 1 (1994): 131-136, hier 131.

³¹Der Begriff "Leere Stelle" fällt im Kontext der späteren Erfindung der IM-Identität der Protagonistin (255). Der Terminus "Leerstelle," erläutert Wehdeking, entstammt aus der Konstanzer Schule der Literaturwissenschaft von Iser/Jauss und wird in Burmeisters Technik "rätselhafter Pointen" benutzt., a.a.O., 83.

³²Sybille Cramer, "Deutsche Zustände," a.a.O. Eine aufhellende Analyse des Stellenwerts des Revolutionstopos gibt Christine Cosentino, a.a.O.: 86.

³³Burmeister und Tetzner, "Keine Macht, aber Spielraum," a.a.O.: 56. Andererseits werden hier auch optimistische reformutopische Hoffnungen erwähnt, womit Brigitte Burmeister in ihren frühen 1991 publizierten Gesprächen sich als an der in der Wende euphorie sich eröffnenden Debatte des "dritten Wegs" beteiligt zeigt (vgl. *Wir haben ein Berührungstabu*, 72 und 80).

³⁴"Schriftsteller in gewendeten Verhältnissen," a.a.O.: 651.

³⁵Brigitte Burmeister, "Meine Produktionsbedingungen," *Entwürfe & Zündschrift* 4 (1995): 22-24, hier 23.

³⁶ibid.

³⁷Siehe Alldred, vgl. Anm. 28: 177.

³⁸Die klischeehaften Bilder der "Menschen mit einer Glasur über den Gesichtern" (*Norma* 211) sollten vielleicht nicht so überbewertet werden, wie sie als Hauptkritikpunkt von Burmeisters Nachwendepanorama angemerkt werden. Michael Braun, "Aus der Fremde, Tiefkühlvergnügen, Knabberspaß—Ein Deutschlandroman von Brigitte Burmeister: *Unter dem Namen Norma*," *Frankfurter Rundschau* 17. Dezember 1994, ebenso Katharina Döbler, a.a.O. und Walter Hincks, "Glasierte Gesichter. Brigitte Burmeisters Berlin Roman," *Frankfurter Zeitung* 4. Oktober 1994.

³⁹Christine Cosentino, vgl. Anm. 28: 183.

⁴⁰Hubert Winkels, *Einleitung zur deutschen Literatur 1994. Jahresüberblick*, Hg. v. F. J. Görtz, V. Hage, U. Wittstock. (Stuttgart: Reclam, 1995) 11: "Christa Wolfs utopischer Ausblick, der an archaische Rituale, ebenso wie an christliche Kommunion und sozialistische Grundideale des Teilens erinnert." (siehe *Auf dem Weg nach Tabou*: 339).

⁴¹*Berührungstabu*, a.a.O.: 59.

⁴²*Gute Nacht, du Schöne*, a.a.O.: 35.