

Copyright is owned by the Author of the thesis. Permission is given for a copy to be downloaded by an individual for the purpose of research and private study only. The thesis may not be reproduced elsewhere without the permission of the Author.

Sarah Kirsch und das versteckte Zitat
in Christa Wolfs Sommerstück

A thesis presented in partial fulfilment
of the requirements for the degree of
Master of Arts in German
at **Massey University**

- by -

Nicholas Allen Peter Roelants

1996

Abstract

Christa Wolf's novel Sommerstück, written between the mid-seventies and 1989 (the year of the collapse of the socialist East German state), when it was published, stands as proof of the author's sense of disillusionment, partly as a result of the authoritarianism of the leadership of the GDR since the time of the forced emigration of poet and songwriter, Wolf Biermann, in 1976. Yet more than that Wolf portrays in her novel the 'outbreak' or unleashing of a universally destructive, demonic power or spirit. This theme is also reflected in Sarah Kirsch's lyric poetry from that time, especially in the 'Vogel-Gedichten' ('bird-poems'), which Christa Wolf, by way of quote, reference and allusion, brings into Sommerstück. For this reason the analysis - firstly as independent works - of the poems which appear in Wolf's novel focuses primarily on the three 'Vogel-Gedichte'. The second chapter deals Christa Wolf's Sommerstück. The third chapter concerns the location and function of the poems of Sarah Kirsch within the context of the novel.

It is concluded that the lyric poetry of Sarah Kirsch, in conjunction with the characterisation of Bella in the novel, who shows similarities to the poet, provides a background of rich association for Wolf's own thematic treatment, which in turn renders an often inaccurate and unflattering portrayal of Sarah Kirsch, but more particularly - as determined within the scope of this thesis - a distortion of her art.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|---|--------------------------|-----|
| Abstract | | ii |
| Vorbemerkung | | 1 |
| 1. Die Vogel-Gedichte: | | |
| | "Raubvogel" | 3 |
| | "Der Milan" | 13 |
| | "Der Meropsvogel" | 21 |
| 2. Das 'Sommerstück' | | 35 |
| 3. Hinweise und Anspielungen auf die Lyrik Sarah Kirschs in Christa Wolfs <u>Sommerstück</u> | | 68 |
| Schlußbemerkung | | 99 |
| Literaturverzeichnis | | 101 |

Vorbemerkung

Um die Zeit der Ausweisung des Liedermachers, Wolf Biermanns, aus der DDR (c. 1976) bewirkte der Zerfall der Kulturpolitik Erich Honeckers, 'Literatur ohne Tabus', die endgültige Polarisierung der Künstler und Intellektuellen. Der Widerstand der Reaktionäre in der SED - der Ideologen und Privilegierten -, die die Liberalisierung immer gefürchtet hatten, führte zur großen Emigration derjenigen, die sich mit der Situation nicht mehr abfinden konnten, unter ihnen eine der begabtesten Dichterinnen des Landes, Sarah Kirsch.

September 1977 wurde es Sarah Kirsch, Mitunterzeichnerin des Gesuchs um Biermann, genehmigt, die DDR zu verlassen. Seit damals steht sie zu der Behauptung, daß das Zurückbleiben im Osten die Mittäterschaft bei der langsamen Erdrosselung des Landes gewesen wäre. Im Gegensatz dazu ist Christa Wolf bis zum bitteren Ende 'zurückgeblieben', hatte November 1989 am Alexanderplatz eine Vision eines neuen Anfangs mit einer bis damals nie verwirklichten humanen, marxistischen Ordnung vorgetragen, mußte aber enttäuscht dem Volke das Recht zugestehen, ihr eingebrachtes Manifest ("Für unser Land") völlig abzulehnen.

1989 (c. zehn Jahre nach Kirsches Abschied von der DDR), ist Christa Wolfs z.T. schon kurz nach der Biermann-Affäre konzipiertes Sommerstück erschienen. Dieser Roman steht als Beweis für ihre Desillusionierung mit dem 'real existierenden Sozialismus', die z.T. aus der autoritären Phase der zweiten Hälfte der siebziger Jahre entsteht. Aber es geht ihr nicht nur um den grausam gewordenen Sozialismus, sondern auch um einen inhumanen Geist - um die überall ausbrechenden Zerstörungskräfte. Dieses Thema spiegelt sich auch in der zu der Zeit der Ausbürgerung Biermanns erschienenen Lyrik Sarah Kirschs (im 1976 erschienenen Band Rückenwind) wider, besonders in den 'Vogel-Gedichten', die Christa Wolf durch Zitate, Hinweise und

Anspielungen im Sommerstück anbringt. Deshalb konzentriert sich die Analyse im ersten Kapitel dieser These auf die drei im Roman erschienenen 'Vogel-Gedichte', "Raubvogel", "Der Milan" und "Der Meropsvogel". Das zweite Kapitel behandelt Christa Wolfs Sommerstück. Die Aufgabe im dritten Kapitel besteht darin, die wichtigsten Hinweise und Anspielungen auf die Lyrik Sarah Kirschs im Roman aufzuzeigen und ihre Verwendung und Bedeutung in diesem Kontext zu erörtern.

Kapitel Eins

Die Vogel-Gedichte

Raubvogel

Raubvogel süß ist die Luft
 So kreiste ich nie über Menschen und Bäumen
 So stürz ich nicht noch einmal durch die Sonne
 Und zieh was ich raubte ins Licht
 Und flieg davon durch den Sommer!

"Raubvogel" steht als Schlußgedicht des 1976 erschienenen Bandes, Rückenwind, der „neben klischeelosen politischen Gedichten, Reflexionsgedichte über geschichtliche Themen, über Geschehnisse des alltäglichen Lebens und immer wieder Natur- und Liebesgedichte“¹ enthält. Das Gedicht selbst entwickelt sich von einem den Kern des Gedichtes bildenden "optischen Einfall", wie Sarah Kirsch es nennt,² bzw. von einem naturgetreuen Bild des beobachteten Verhaltens eines Raubvogels. In dem von Sarah Kirsch genannten "Spielraum"³ des Gedichtes, der durch ihre „enigmatische Sprach- und Assoziationstechnik“⁴ entsteht, ließe sich das stimmige Bild auf mehrere Bereiche der menschlichen Erfahrung und Reflexion - die Natur, die Liebe, die Politik usw. - übertragen.

Beim Lesen des Titels des Gedichts bemerkt man gleich das Verhältnis zwischen dem Unmittelbaren und den Assoziationsräumen in der Lyrik Sarah Kirschs. Das Wort

-
- ¹ Christine Cosentino, Privates und Politisches: Zur Frage des offenen Spielraums in der Lyrik Sarah Kirschs, In: Germanic Notes 10, No. 2, 1979, S.18.
- ² Sarah Kirsch, Erklärung einiger Dinge, Ebenhausen bei München 1979, S.15.
- ³ ebd. S.13.
- ⁴ Christine Cosentino, ebd. S.18.

'Raubvogel' steht nackt, ohne genauere Bezeichnung und ohne bestimmten Artikel da, d.h. es handelt sich möglicherweise viel eher um das Wesen (die innere Natur) oder das Verhalten eines Raubvogels, als um einen bestimmten, einzelnen Vogel. Im Anschluß daran zeigt die erste Zeile die Interpretationsmöglichkeiten des Wortbildes. Sowohl die angedeutete 'obere' Perspektive (der Blickpunkt eines Raubvogels), als auch die Ambiguität des Tempus (handelt es sich um eine Momentaufnahme oder um eine kontinuierliche Gegenwart?) geben zu verstehen, daß einerseits von einem leibhaften Raubvogel die Rede ist, daß aber auch andererseits eine von der Zeit unabhängige 'Eigenschaft' der Luft gemeint sein könnte. Das heißt, 'Raubvogel' erscheint nicht nur als Substantiv (siehe die Überschrift), sondern auch als adverbialer, gefühlsintensivierender Teil einer adjektivisch bestimmenden Struktur (siehe Zeile 1). Abgesehen von der zweideutigen Anwendung des Wortbildes, sind 'Raubvogel' und 'Luft' mit der Freiheit, im Gegensatz zu den Beschränkungen des festen Boden, und der Zeit assoziiert. Also, es geht entweder um das freie Verhalten eines Raubvogels, oder - durch Assoziation - um das raubhafte bzw. freie Handeln (das unbestimmte Bild, „Raubvogel“, impliziert zugleich das Assoziative).

Zu der Vorstellung der Freiheit, oder zu dem freien Raubvogel in der ersten Zeile wird das Ich (d.h. der Sprecher des Gedichtes) in der zweiten Zeile analog in Beziehung gesetzt (durch „So“ angedeutet). Daraus entsteht aber nun ein Gegensatz; so frei wie der Raubvogel ist das Ich eigentlich nicht (gewesen) und daher 'kreiste das Ich nie so über Menschen und Bäumen (vgl. Z.2: „So kreiste ich nie über Menschen und Bäumen“. Auf diese Weise scheint das Ich sich jetzt von vergangenem (vgl. Z. 2. „kreiste“), raubvogelartigem Handeln zu distanzieren. Im Gegensatz zum „Raubvogel“ und zur „Luft“ (Elemente der freien, oberen Sphäre) stehen die „Menschen“ und die „Bäume“, als erdgebundene, beschränkte 'Gegenstände', auf dem festen Boden; ebenso wie die einzelnen Gestalten in ein gegensätzliches Verhältnis zueinander gesetzt werden, werden die jeweiligen Lebensräume einander gegenübergestellt. Also werden sowohl die Beschränktheit der menschlichen Sphäre, als auch die Selbstbeschränkung des Ichs

(vgl. Z. 3: „So stürz ich nicht noch einmal durch die Sonne“) der Freiheit der ersten Zeile entgegengesetzt. Aber hier in Z. 3 geht es um künftiges, raubhaftes Verhalten, d.h. (mit Hilfe einer Paraphrase) 'Ich werde nicht noch einmal so tun, als wäre ich ein Raubvogel!'. Die letzten zwei Zeilen des Gedichts sind ebenfalls im Zusammenhang mit der grundsätzlichen Gegenüberstellung (bzw. freier Luft / begrenzter menschlicher Sphäre) zu sehen. 'Sonne', 'Licht' und 'Sommer' gelten als Elemente des Raubvogels Lebensraumes (bzw. der süßen, freien Luft) im Gegensatz zum Lebensraum der 'Menschen' und 'Bäume', über deren Welt der Raubvogel kreist, und von der er - plötzlich hinabstürzend - sich Beute holt und sich ernährt. Das Ich gehört eigentlich zu dieser begrenzten Sphäre. Von seiner unteren Perspektive aus gesehen scheint der Raubvogel durch die Sonne zu stürzen. Im Gegensatz zum Raubvogel, der scheinbar im Zeitlosen jenseits der Sonne kreist, ist das Ich durch das Gesetz der Zeit beschränkt. In diesem zeitbedingten Raum gelten Konsequenz und Verantwortung.

Im Spielraum des Gedichts steht man der Frage nach der Beziehung zwischen den zwei Entgegengesetzten (einerseits dem Raubvogel oder dem raubhaften Verhalten, andererseits dem Ich) gegenüber. Dem Gedicht fehlt ein Kontext (Liebe, Natur oder Politik?), durch den - und im Hinblick auf die Analyse des Textes - dieses Problem sich lösen ließe. Laut Christine Cosentino geht es um „ein auf den Kopf gestelltes Ginkgo Biloba-Blatt“⁵ (siehe Goethes "West-östliche Divan"), bzw. um den Wunsch nach Wiedervereinigung mit dem Geliebten, hier auf den Hintergrund der deutsch-deutschen Spaltung übertragen. In ihrer Rezension des Raubvogel-Gedichts hält Silvia Volckmann das Naturbild für eine politische Metapher des Wunsches des Individuums nach „Asozialität“⁶ angesichts der Realität des entpersonalisierenden sozialistischen Gemeinns. Barbara Mabee betrachtet den "Raubvogel" als die durch weibliche

⁵ Christine Cosentino, Ein Spiegel mit mir darin: Sarah Kirschs Lyrik, Tübingen 1990, S.89.

⁶ Silvia Volckmann, Zeit der Kirschen ? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartslyrik, Meisenheim 1992, S.104.

Phantasiekraft getriebene Eroberung des „männlich geistigen Prinzips“⁷ Bachofens und Nietzsches - als „das Wunschbild, die geistige Freiheit des Mannes“ in einer zweck-rationalen, männlichen Gesellschaft „zu usurpieren“.⁸ Trotz verschiedener Interpretationen des Zusammenhangs zwischen der inneren Welt der Dichterin (z.B. Liebe, Natur, Weiblichkeit) und der äußeren (Politik, Männlichkeit) im Gedicht, ergibt sich aus dem Text - nach den oben erwähnten Kritikern - nur 'eine' semantische und syntaktische Erklärung des Raubvogel-Gedichts: Es geht um den Widerspruch zwischen dem Wunschbild des Ichs und dessen Realitätszustand. Jedoch stößt man auf sowohl textuelle, als auch kontextuelle (biographische, historische) Beweise, die deutlich machen, daß es mit einem Wunschbild eigentlich nichts zu tun hat.

Im Raubvogel-Gedicht werden zwei Realitätszustände - der der Freiheit oben, unten die Beschränkung - als Gegensätze einander gegenübergestellt. Auf der Ebene des 'optischen Einfalls', bzw. des Bildes des Verhaltens des Raubvogels, läßt sich diese Spaltung deutlich erkennen: von der Perspektive des Ichs auf festem Boden ist der Raubvogel frei. Zugleich aber erhebt sich die Frage nach der Bedeutung auf der suggerierten metaphorischen Ebene: Die Überschrift des Gedichts deutet auf das Wesen des Raubvogels hin, d.h. obwohl 'ein' Vogel benannt wird, dient dieser einzelne auch zur Verbildlichung der Metapher. Ebenfalls spielt die erste Zeile sowohl auf das Eigentliche ('süß ist die Luft für einen Raubvogel') an, als auch auf das Uneigentliche, indem die Bestimmung dieses Wortes „Raubvogel“ (Adverb oder Substantiv?) nicht eindeutig festgelegt ist, ebensowenig wie das Tempus (kontinuierliches oder momentanes Präsens?). Entscheidend jedoch für die Deutung der metaphorischen Assoziationen ist die Klärung der mehrdeutigen Perspektiven. Abgesehen von der Perspektive des Ichs, das von der Erde aus das Bild des Raubvogels optisch wahrnimmt, kann es sein, daß die Perspektive eines Raubvogels in der ersten Zeile repräsentiert wird,

⁷ Barbara Mabee, Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein: Die Poetik von Sarah Kirsch, Amsterdam 1989, S.245

⁸ [Barbara Mabee], ebd.,S.13

metaphorisch gesehen, die der auktorialen Dichterin (im Unterschied zu der des lyrischen Ichs), die von der allgemeinen ('eye-of-God') Perspektive aus ihre Erfahrung der oberen Sphäre (der Luft) kundtut. In den darauffolgenden Zeilen des Gedichts wird das Ich dem Raubvogel bzw. dem Raubhaften entgegengesetzt, nicht aber unbedingt der allgemeinen oberen Perspektive. Wenn man die erste Zeile als 'Süß für einen Raubvogel ist die Luft' liest, dann versteht man, daß die Luft für einen Menschen nicht unbedingt 'süß' bzw. frei ist. Daher könnte das sich in der begrenzten Wirklichkeit befindliche Ich der auktorialen allgemeinen Perspektive der ersten Zeile vielleicht entsprechen, d.h. beide sind als Menschen nicht frei. Darüberhinaus spürt man, wenn man die erste Zeile anders liest z.B. 'Die Luft ist raubvogel süß', die Gefahr, die einem droht, der sich die Freiheit der oberen Perspektive erlaubt: mit der süßen Luft ist etwas gewalttätig Brutales verbunden, mit dem man sich assoziiert, wenn man sich hoch über die Sphäre der Menschen hinaus erhebt.

Im Gegensatz zu den Erläuterungen der Kritiker läßt die erste Zeile des Gedichts vielmehr die Freiheit als die Beschränkung in Zweifel ziehen. Wenn man ein Raubvogel ist (oder sein möchte), dann ist man frei; sonst, wenn man in diesen Höhen „über Menschen und Bäumen“ kreist, muß man sich vorsehen, damit man nicht zu einem Raubvogel wird. Ebenso ist das Ich, das auf die Höhenflüge verzichtet und auf dem festen Boden der sozialen Wirklichkeit bleibt, gefährdet und auch der brutalen Gewalt der oberen Sphäre ausgesetzt, weil es riskiert, dem Raubvogel zur Beute zu fallen (siehe die letzten vier Zeilen des Gedichts). Man fühlt sich beschränkt, aber in gleichem Maße muß man sich selber beschränken; das Ich ist von der freien oberen Sphäre völlig ausgeschlossen, obwohl dieser Raum dem Raubvogel eigen zu sein scheint ('süß für einen Raubvogel ist die Luft'). Aber es geht hier nicht um den Widerspruch zwischen Wunsch und Realität (wie die Kritiker es meinen), sondern darum, daß das Ich die völlige Freiheit bzw. das Raubhafte ablehnt. Das „So“ der zweiten Zeile des Gedichts verstärkt diese zwei Deutungen: Einerseits ist es die Rede von den Beschränkungen, die dem Ich auferlegt werden: 'So frei bin ich nicht', andererseits von denen, die das Ich sich

selbst auferlegt: 'So raubvogelartig kreiste ich nie über den anderen Menschen'. In der dritten Zeile liest sich „So“ als 'Also' und auf diese Weise werden die zwei Möglichkeiten zusammengefaßt, d.h. eine durch äußeren Zwang bedingte begrenzte Freiheit und eine innere (moralische) selbstaufgelegte Begrenzung der Freiheit.

Die Frage der Freiheit im Kontext des Lebens in der DDR wurde für Sarah Kirsch zur Zeit des Schreibens von Rückenwind (ca. 1974-1976) besonders aktuell. Durch die von Erich Honecker angeordnete „Enttabuisierung der Themen, Sprache und Formen der Literatur“⁹ des frühen siebten Jahrzehnts (ab 1973) entstanden Spannungen zwischen den Hartnäckigen und der SED, auch zwischen Schriftstellern, die dem Status quo ihr Brot zu verdanken hatten, und Vertretern einer „Veränderung des geistigen Klimas im Lande.“¹⁰ Diese Spannungen erreichten mit der Ausweisung Wolf Biermanns November 1976 ihren Höhepunkt. Die Vollstreckung des Urteils gegen den politischen Liedermacher, bzw. gegen die Redefreiheit, führte zur öffentlichen Polarisierung der Schriftsteller: „Mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 und den sich daraus ergebenden Stellungnahmen pro und contra [der] Willkürmaßnahmen des Staates kam es zu einer Auseinandersetzung wie bis dahin nie zuvor in der Kulturpolitik der DDR.“¹¹ Diejenigen, die sich dieser Gewaltausübung des Staates entgensetzten, unterzeichneten eine Bittschrift und wurden demzufolge gestraft (z.B. sie wurden aus der Partei und aus dem Schriftstellerverband ausgestoßen und erhielten ein Druckverbot). Vierzehn Jahre später wurden die Schriftsteller, die die repressiven Maßnahmen stillschweigend geduldet oder aktiv unterstützt hatten, im 'Literaturstreit' 1990 belastet - insbesondere durch die Polemik Frank Schirmachers (siehe seinen Artikel in der Frankfurter Allgemeine Zeitung: "Dem Druck des härteren strengerer Lebens standhalten"; 2. Juni, 1991) und seiner jungen Kollegen, auch zum Beispiel

⁹ Günther Rüter, Greif zur Feder Kumpel : Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949 - 1990, Düsseldorf 1991, S.171.

¹⁰ [Günther Rüter], ebd., S.171.

¹¹ [Günther Rüter], ebd., S.172.

durch die Enthüllung Wolf Biermanns über die Bespitzelung von Sascha Anderson, Begründer des oppositionellen Prenzlauer-Berg Lyrikerkreises.

In der bedrohlichen Atmosphäre der späten siebziger Jahren suchte Sarah Kirsch die Emigration, die August 1977 genehmigt wurde. Sie hatte sich für Biermann eingesetzt und mußte dafür ihre Mitgliedschaft der SED und auch des Schriftstellerverbands einbüßen. Ihrem Umzug nach West-Berlin folgte Schweigen über die genauen Gründe für ihren Abschied von der DDR. Erst nach Jahren lassen sich die Einzelheiten zu einem Gesamtbild zusammensetzen, das Licht auf ihre Dichtung wirft. Selbst wenn Kirsch sich selten über das politische Leben in Ostdeutschland äußert, (was ihrer wirklich engagierten Natur allerdings nicht entspricht), sind einige Bemerkungen von ihr nach der Wiedervereinigung in bezug auf das Problem der Freiheit im Raubvogel-Gedicht aufschlußreich. In ihrer Stellungnahme zum künstlerischen Verhalten im Kontext der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts scheint Kirsch das Verhältnis des im Gedicht erscheinenden Ichs zum Raubvogelartigen zu beschreiben. Während das Gedicht ein Wesen zeigt, das anscheinend ungebunden hoch über der Welt kreist, plötzlich hinabstürzt, sich etwas raubt und sich dann ohne Rücksicht auf Konsequenzen entfernt, wendet sich das Ich im Gedicht von einem solchen Verhalten - Fernhalten, Ausbeutung und Verantwortungslosigkeit - ab. In einem Gespräch mit Peter Graves auf dem Hintergrund des (damals) gegenwärtigen Literaturstreits, wo die ganze 'Institution Kunst' angegriffen und das Verhalten der Intellektuellen und Künstler geprüft wurde, wirft Kirsch manchen ihrer Schriftstellerkollegen in der DDR 'die Raubgier' vor:

„Es muß über vieles gesprochen werden, denn in der DDR konnte man nach 1945 alles Mögliche ebenso unter den Teppich kehren wie hier. Man hat so getan, als wären zum Beispiel die Nazis nur in Westdeutschland, die DDR wäre keimfrei. Das war schon ein Irrtum, und er hat dazu beigetragen, daß die Verdrängung direkt in den Stalinismus führen konnte, und das ist etwas sehr Gefährliches. Deshalb finde ich es jetzt wohlthuend, daß alles Mögliche gesagt

wird, zum Beispiel auch, wer von den Kollegen für die Stasi zu Diensten war.“¹²

Sich-Fernhalten, Ausbeutung und Verantwortungslosigkeit, das sind die versteckten Vorwürfe, die zwischen den Zeilen zu lesen sind. Daß die Wortmächtigen, die Intellektuellen und Künstler, die im Namen des Volkes Anspruch auf den gemeinschaftlichen Fortschritt erhoben, sich distanzieren. und die eigentlichen Mißstände in der DDR verschwiegen, führte laut Sarah Kirsch „direkt in den Stalinismus“ (siehe obiges Zitat) bzw. in die grausame Ausbeutung des Volkes.

Das Raubvogel-Gedicht liest sich wie eine Liste von Beschuldigungen, die in den Bemerkungen Sarah Kirschs und im Verlauf des Literaturstreits gegen die deutschen Intellektuellen erhoben worden sind. Der Raubvogel identifiziert sich mit der Luft; die Luft gehört dem Raubvogel ebensoviel wie der Raubvogel der Luft gehört. Der Vogel bleibt lieber oben. Auf analoge Weise ist der Künstler in der ehemaligen DDR lieber 'oben' in seinem geistigen Schaffensraum geblieben - von dem wahren Boden des 'real existierenden Sozialismus' weit entfernt, aber doch mit dessen Stoff sozusagen 'ernährt'. Kirsch vergegenwärtigt diese ideologische Erhabenheit durch die obere Perspektive der ersten Zeile des Raubvogel-Gedichtes, aber im Widerspruch dazu redet das Ich aus einer unteren Perspektive (Z. 2). Beide Perspektiven entsprechen Haltungen von Sarah Kirsch: mit der oberen Perspektive wird die Dichterin gemeint, mit der unteren das gesellschaftsgebundene Ich (Ich als Mensch). Von der erhabenen Haltung distanziert sie sich in der zweiten Hälfte des Gedichts. Kirsch weist auf dieses Sich-Fernhalten des Künstlers von der Realität bzw. vom 'Boden' der sozialen Wirklichkeit in ihrem Gespräch mit Peter Graves hin:

„Viele Künstler sind nicht ehrlich sich selbst gegenüber, sie hängen noch irgendwelchen Glaubensdingen nach. Manche hätten es gerne mit dem

¹² Peter Graves, Sarah Kirsch : Some Comments and a conversation. In : German Life & Letters 44, No. 3, 1991, S. 274.

Sozialismus nochmal versucht in der DDR und haben auch dazu aufgerufen und waren sehr erbittert, als die Bevölkerung das nicht mehr hören wollten.“¹³

Die Bemerkung bezieht sich auf die Zeit unmittelbar vor der Wiedervereinigung, als manche Intellektuellen noch glaubten, sie könnten in Ostdeutschland noch einmal vielleicht mit dem Sozialismus experimentieren. Das Volk hatte aber genug davon gehabt, und die 'Institution Kunst' war machtlos. Also, die oberen Regionen blieben den politisch mächtigen, gewalttätigen, auch den ideologischen, intellektuellen 'Raubvögeln' nur frei, solange Opposition von 'unten' nicht aufkäme.

Kirsch stellt in ihrem Gedicht die Ausbeutung der menschlichen Sphäre dar (der Vogel raubt sich das, was er braucht). In Zeilen 2 - 5 wird nicht nur auf das räuberische Verhalten des Künstlers angespielt, sondern auch auf den Prozeß des künstlerischen Schaffens. Der Künstler, der „über Menschen und Bäumen“ kreist, reißt das, was er für seine ästhetischen Zwecke braucht, aus dem Zusammenhang der sozialen Wirklichkeit heraus und entfernt sich wieder, ohne sich weiter zu engagieren. Das heißt, er „zieh[t] was [er] raubte ins Licht/ Und flieg[t] davon durch den Sommer.“ Im Gegensatz dazu plädiert Sarah Kirsch durch das Ich im Gedicht für den engagierten Künstler, der seine menschliche und soziale Verantwortung auf sich nimmt. In ihrem Gespräch mit Graves hält sie die Künstler und Intellektuellen für die Zustände in der DDR vor dem Mauerfall verantwortlich:

„Sie hätten bloß ein bißchen eher aufstehen müssen, nach dieser ganzen Wolf Biermann Sache zum Beispiel, aber nicht erst im November vergangenen Jahres. Dann wäre in der DDR mehr möglich gewesen und das Land letzten Endes nicht so hinausgesiecht.“¹⁴

Die entgegengesetzten Verhaltensweisen der Künstler stimmen mit der Polarisierung der Intellektuellen angesichts der Enttabuisierung Erich Honeckers überein: Einerseits fürchteten die privilegierten Vertreter der SED-Direktiven, der 'süße' Himmel würde

¹³ [Peter Graves], ebd., S. 274.

¹⁴ [Peter Graves], ebd., S. 274.

einstürzen; andererseits bemühten sich manche Künstler um eine menschlichere Gesellschaft. Also, die politische Pflicht des Künstlers widerspricht der sozialen. Der Künstler würde seine Freiheit genießen, wenn er sich von seinem 'Ich am Boden' lösen könnte, wenn auch sein schlechtes Gewissen erträglich wäre. Deshalb ist der gesellschaftsgebundene Künstler nicht frei, aber er ist auch wegen der selbstaufgelegten Beschränkung seines Ichs nicht wirklich frei.

Mit dem Fall der Mauer ist nicht nur die Trennung zwischen Ost und West beseitigt worden, sondern auch die Trennung zwischen der 'oberen Sphäre' und der 'unteren Sphäre', d.h. die schizophrene Spaltung zwischen dem politisch gesicherten 'Freiheits-Raum' des Künstlers und dem politisch bedrohten Raum der menschlichen Alltagsrealität, der die moralische Pflicht des Künstlers als Mensch gilt, ist aufgehoben. Der Künstler ist jetzt 'unten' frei statt 'oben' frei. Mit dem Wort „wohltuend“¹⁵ charakterisiert Sarah Kirsch die neu gewonnene menschliche, nicht mehr raubvogelartige Freiheit des Künstlers.

15 [Peter Graves], ebd., S. 274.

Der Milan

Donner; die roten Flammen
 Machen viel Schönheit. Die nadligen Bäume
 Fliegen am ganzen Körper. Ein wüster Vogel
 Ausbreitet im Wind und noch arglos
 Segelt in Lüften. Hat er dich
 Im südlichen Auge, im nördlichen mich?
 Wie wir zerrissen sind, und ganz
 Nur in des Vogels Kopf. **Warum**
Bin ich dein Diener nicht ich könnte
Dann bei dir sein. In diesem elektrischen Sommer
 Denkt keiner an sich und die Sonne
 In tausend Spiegeln ist ein furchtbarer Anblick allein.

Im Gedicht, "Der Milan",¹⁶ entspringen die Bildlichkeit und Assoziationen nicht nur einem von Sarah Kirsch so bezeichneten 'optischen Einfall'¹⁷ bzw. einem momentanen Erlebnis, sondern auch dem allgemeinen, (auf wissenschaftlicher Beobachtung basierten) Wissen, das den Gegensatz zwischen der auf den Moment angewiesenen, subjektiven Wahrnehmung und der allgemeinen Erfahrung der gesetzmäßigen Natur ins Bewußtsein bringt.

Sehr eindrucksvoll 'fällt' das in der ersten Zeile geschilderte Ereignis buchstäblich auf das Land 'ein': Donner zerreißt den Himmel und die „roten Flammen“ verzehren die Bäume. Der Semikolon repräsentiert die Stille zwischen dem Schrecken des Donnerschlags und der Flammenpracht der Zerstörung und ist somit der Mittelpunkt des beinahe gleichzeitigen Geschehens. Diese augenblicklich suspendierte Zeit markiert das momentane Aufheben des gesetzmäßigen Zeitverlaufs, bzw. der Naturordnung, im Bewußtsein des Beobachters. Die scheinbare Umkehrung der Naturordnung spiegelt

¹⁶ Sarah Kirsch Rückenwind, Ebenhausen bei München 1977, S. 54.

¹⁷ Sarah Kirsch, Erklärung einiger Dinge, Ebenhausen bei München 1979, S. 15.

sich in der subjektiven Darstellung des 'akustischen/optischen Einfalls' wider: Das Flammenlicht wird erst nach dem Donnerschlag wahrgenommen statt umgekehrt, was eigentlich der Fall ist in einem Gewitter. Nicht der Donner, wie die erste Zeile suggeriert, sondern der Blitzschlag, der dem Donner vorausgegangen ist und nicht wahrgenommen wurde, ist die Ursache der Zerstörung. Also gilt das momentan Erlebte, bzw. Wahrgenommene, nicht der Ursache, sondern der Wirkung des Einschlags. In der Simultaneität des momentanen Erlebnisses (vgl. das bloße Benennen der beiden wahrgenommenen Ereignisse in der ersten Zeile) wird die Kausalität des Geschehens nicht wahrgenommen. Nach der Stille läuft die Zeit weiter: Die Bewegung in dem Bild der Bäume („Fliegen“ in Z. 3) und in dem des Vogels („Segelt“ in Z. 5) deutet auf eine kausale Verbindung zwischen den zwei Ereignissen hin, im Gegensatz zu dem scheinbar simultanen Geschehen in Z. 1. Der negative Zeit-Verlauf nach der Stille ist aber durch das Einmalige, Momentane, das erst in seiner Wirkung im 'optischen Einfall' wahrgenommen wurde, bedingt. Diese der gesetzmäßigen Naturordnung entgegengesetzte Kraft ist die, die die den Naturgesetzen entgegengesetzte Kausalität des Zerstörungsprozesses in Gang setzt: Die Bäume „fliegen“ (Z. 3) durch die Wucht des Brandes, und so wird der Vogel vom Horste aufgeschaucht. So wie die Zeit jetzt vernichtend fortschreitet, so wird der Vogel durch das Aufheben seiner naturgesetzlichen Funktion auf dem Horste, aus dem Gebundensein an die irdische Sphäre befreit. Damit wird schließlich der gesetzmäßige Zusammenhang der Natur zerstört.

Die Naturbilder in den ersten Versen des Gedichts, die das unmittelbare Anschauen der Zerstörung der Naturzusammenhänge durch die zufällige, einmalige Kraft des Blitzschlags mitteilen, beruhen aber auch auf der allgemeinen Beobachtung, bzw. Erfahrung, der gesetzmäßigen Natur. Die Attribute des Milans, wie Alfred Brehm durch seine genauen Beobachtungen von der Physiognomie und dem Verhalten dieses Vogels festgestellt hat, werden durch bildliche Entsprechungen im Gedicht auf die brennenden Bäume übertragen. Die „roten Flammen“ (Z. 1) sind den roten Unterseiten der Flügel des Milans ähnlich. Die im Boden tief verwurzelten „nadligen Bäume“ (Z. 2)

entsprechen dem tapferen Milan, der laut Brehm „meist so außerordentlich fest auf dem Horste [sitzt], daß er sich nur durch einen Schuß vertreiben läßt.“¹⁸ Dieser „Schuß“ erinnert an den Donnerschlag in Z. 1 und so entsprechen das Vertreiben und das Sich-Befreien des außerordentlich mutigen Milans, das laut Brehm „stets außerordentlich rasch und keineswegs immer nach den freieren Seite“¹⁹ geschieht, dem Bild der durch die Flammen zerrissenen, 'fliegenden' Bäume in Zn. 2 und 3. Die Bäume werden 'animiert', d.h. sie "fliegen am ganzen Körper" (Z. 3). Der "wüste Vogel", der "in Lüften segelt" in Zn. 3 und 4 ist den nun 'zersausten' Bäumen, deren Nadeln durch die Wucht der Flammen in die Luft 'fliegen', analog.

Das Bild der in die Luft geschleuderten , 'fliegenden' Bäume und das des Vogels, der „ausbreitet im Wind“ (Z. 4), wie ein Segelschiff "segelt" (Z. 4), suggeriert die Zerstörung der Naturzusammenhänge, bzw. die Umkehrung der oberen und unteren Sphären, selbst wenn der Vogel noch keine Ahnung von den Konsequenzen der Zerstörung am Boden hat („noch arglos“ segelt er in Zn. 4 - 5); für ihn gilt noch die in die vier Himmelsrichtungen geteilte Ordnung des Raums, d.h. er fliegt vom Osten nach dem Westen und umspannt den Norden und den Süden in seinem scharfen Blick (Z. 6). Im Gegensatz zu den in die Luft 'fliegenden' Bäumen, die zerstört werden, hat der nun autonom gewordene Vogel in seiner hohen, unbedrängten Lage beinahe eine absolute Macht: Er allein kann den Weltraum (Nord, Süd, Ost und West) ordnen, und er allein kann die auseinandergerissenen Menschen (das Ich im Norden und das Du im Süden in Z. 6) in seinem Blickfeld 'vereinigen' („Wie wir zerrissen sind, und ganz/ Nur in des Vogels Kopf“ - Zn. 7 - 8). Im Gegensatz dazu scheinen die im Gedicht befindlichen Menschen, das Ich und das Du in Z. 6 und das Wir in Z. 7, entkräftet zu sein. Die zwei Kategorien der belebten Natur, die pflanzliche Kategorie („Bäume“ in Z.

¹⁸ Johannes Brehm, Thierleben : Allgemeine Kunde des Thierreichs, 1. Bd, 2. Abteilung Leipzig 1876 , S. 692.

¹⁹ [Brehm], ebd., S. 692:
 „Entschließt er sich endlich, wegzuziehen, so geschieht dies stets außerordentlich rasch und keineswegs immer nach der freieren Seite; der gewandte Flieger stiehlt sich vielmehr mit bemerkenswertem Geschicke auch zwischen den dichtesten Zweigen fort...“.

2) und die menschlichen Lebewesen („wir“ in Z. 7) werden sowohl durch den Gebrauch der Mehrzahl als auch durch die Personifizierung der Bäume (vgl.: „Die nadligen Bäume / Fliegen am ganzen Körper“ - Zn. 2 - 3) in eine analoge Beziehung zueinander gebracht. So wie die Bäume jetzt auseinandergerissen werden, so sind die Menschen schon einer vom anderen auseinandergerissen worden, d.h. das Wir im Gedicht ist zum räumlich getrennten Ich und Du in Zeilen 5 und 6 geworden. Dagegen erscheint die Kategorie der tierischen Lebewesen als vereinzelte Kraft in der Form des aus dem Naturzusammenhang emanzipierten Vogels.

Es geht nicht nur um die Umkehrung des Weltraums, sondern auch um das Aufheben der Gesetze Gottes: Nicht mehr im Auge und im Geist Gottes sind die Menschen eins („ganz“ in Z. 7) sondern 'nur' (Z. 8) im physischen Blickfeld des Vogels. In der Vernichtung des Natur- und Weltzusammenhangs verlieren die Menschen ihre Herrschaft und so werden sie passiv wie die Bäume. Die Bäume (Zn. 2 und 3) früheres Symbol der lebendigen Totalität der Natur - fliegen, aber doch nun wüst und leblos, in die Luft hinauf. Der Vogel, d.h. das Tierische überhaupt, wird jetzt der Herrscher der Zeit (er bleibt „noch arglos“ trotz des vernichtenden Zeit-Verlaufs) und des Raums (er „segelt in Lüften“) und er wird der Allsehende (er sieht in die vier Himmelsrichtungen). Im Gegensatz zum Baum (cf. 'Lebensbaum') wird der Vogel zum 'wüsten' (Z. 3) Zeichen der totalen Zerstörung, bzw. Aufhebung der natürlichen und göttlichen Gesetze (die Farbe rot, Zeichen des Zerstörerischen, verbindet den Vogel mit der Zerstörung: „die roten Flammen“ in Z. 1 sind sowohl mit den brennenden, fliegenden Nadeln der Bäume als auch mit den roten Unterseiten der Flügel verbunden).

Die Frage des isolierten Ichs in den hervorgehobenen Zeilen 8 - 10 des Gedichtes („**Warum/ Bin ich dein Diener nicht ich könnte/ Dann bei dir sein.**“) drückt sowohl die Sehnsucht nach dem 'Du' (Z. 5), bzw. nach der geistigen Verbundenheit des Menschengeschlechts, als auch das betrübliche Verlangen nach der Zeit aus, in der das

Gesetz Gottes noch Gültigkeit hatte und die Worte des Paulus, wie zum Beispiel in seinem Brief an die Galater, auf die Seelen der Menschen noch wirkten:

"Ihr aber, liebe Brüder, seid zur Freiheit berufen; allein sehet zu, daß ihr durch die Freiheit dem Fleisch nicht Raum gebet, sondern durch die Liebe diene einer dem andern. Denn alle Gesetze werden in Einem Wort erfüllet, dem: "Liebe deinen Nächsten als dich selbst."
So ihr euch aber unter einander beißt und fresset, so sehet zu, daß ihr nicht unter einander verzehret werdet." ²⁰

Der tierischen „Freiheit“ (vgl.: „...beißt und fresset...“) d.h. der Freiheit, durch die die Galater „dem Fleisch nicht Raum“ geben sollten, der zerstörenden Freiheit, vor der Paulus warnt, sind die Menschen der Gegenwart („wir“ in Z. 7) anheimgefallen. Aus diesem Bewußtsein heraus ist die Frage in den Zeilen 8 - 10 des Gedichtes eine rhetorische, die im Negativen und im Konjunktiv gestellt wird: „**Warum/ Bin ich dein Diener nicht ich könnte/ Dann bei dir sein.**“ So drückt sie das Bewußtsein des Mangels der gegenwärtigen Zeit aus und zugleich das Verlangen nach der Verbundenheit der Menschen im menschlichen, nicht tierischen Geiste. In den letzten drei Zeilen des Gedichts löst ein Bild des Naturraums das redende Ich ab. Der „Sommer“ (Z. 10) wird als ‚elektrisch‘ bezeichnet (die Elektrizität nimmt das Bild des Gewitters in Z.1 wieder auf, und somit wird eine zyklische Form gebildet, die die Totalität des zerstörten Zusammenhangs veranschaulicht ²¹), d.h. die Energie, die im Universum im Sommer erzeugt wird und die nach dem Naturgesetz eine schöpferische Kraft ist, die die Früchte zur Reife bringt, manifestiert sich "in diesem elektrischen Sommer" als zerstörerische Blitze. Die Physik der elektrischen Spannungsfelder setzt sich analog in Beziehung zu der kosmisch vernichtenden, 'apokalyptischen' Dimension des Gedichts. Wenn die Spannung zwischen der negativ geladenen Gewitterwolke und

²⁰ Die Epistel S. Pauli an die Galater 5:13 - 15 In: Die Bibel, nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Berlin 1899, S. 214 (NT).

²¹ Vgl. die im Gedicht gebildete zyklische Form, die die Totalität der Vernichtung des Weltzusammenhangs darstellt, widerspricht freilich Goethes zyklischen Darstellungen der harmonischen Totalität des Weltalls.

der positiv geladenen Erde zu groß wird, entlädt sich die Wolke ihrer Elektrizität, indem diese den Widerstand der dazwischenliegenden Luft überwindet. Die negativen Zusammenhänge zwischen den Gegensätzen im Universum sind ebenfalls zum Zerreißen gespannt, anstatt daß sie in den sinnvollen, schöpferischen Zusammenhängen der Weltordnung interagieren. Jetzt in diesem „elektrischen Sommer“ wird die negative Kraft völlig entfesselt (vgl. der freigesetzte Vogel); der Ausgleich der kosmischen Kräfte, bzw. die Harmonie oder die Schönheit, (wie in Z. 2 angedeutet wird: „die Flammen/ Machen viel Schönheit“), wird aus dem Gleichgewicht gebracht. In dieser universellen Fragmentierung wird der Zusammenbruch der menschlichen Verhältnisse auch vollzogen: Das 'Wir' in der Mitte des Gedichts ist der Vereinzelung schon verfallen, d.h. das Ich ist von dem Du in den Zeilen 5 - 6 schon getrennt, aber jetzt am Ende ist das Schicksal des Ichs angesichts der universellen Fragmentierung völlig bedeutungslos, bzw. nichtig, geworden: „Denkt keiner an sich“ (Z. 11). Das Wir in der Mitte des Gedichts bildet einen Kontrast zum letzten Wort des Gedichts „allein“; das Du (Z. 5) ist nicht mal in der Ferne vorhanden und das Ich ist zuletzt allein. Das machtlose, insignifikante Ich steht „allein“ der entfesselten kosmischen Kraft der „Sonne“ gegenüber. Das letzte Wort des Gedichtes „allein“ bezieht sich sowohl auf das Ich in seiner Vereinzelung als auch auf die Sonne. Die Sonne, einst die 'ewige' Quelle des Lichts und der Wärme, hat sich jetzt aus ihrem Zusammenhang mit dem Weltall befreit und nun „allein“ und autonom - „ein furchtbarer Anblick“ (Z. 12) - steckt sie die Welt durch ihre tausendfach intensivierte Kraft (vgl. „in tausend Spiegeln“ in Z. 12 und „die roten Flammen“ in Z. 1) in Brand.

Die Bildlichkeit des Gedichtes umfaßt die gesamte hebräisch/christliche Ära vom Anfang bis zur Auflösung der christlichen Weltordnung in der heutigen Zeit. Das Bild der brennenden Bäume in Zn. 1 - 3 ruft die Assoziation mit der alttestamentarischen Erscheinung des brennenden Busches und mit dem Versprechen Gottes hervor, sein Volk aus der Sklaverei in Ägypten zu retten.²² Das war die erste Rettung, die aus dem

²² Vgl. 2 Mose 3:2, [Bibel], ebd., S. 59 (AT):

'Alten Bunde' zwischen Gott und seinem Volke erstand. In der ersten Hälfte des Gedichtes erscheint im Gegensatz zu einem Engel des Herrn, der die Rettung des Volkes verkünden soll, ein „wüster Vogel“ - ein Raubvogel - der sich über alles emporhebt und oben an der Stelle Gottes seinen Blick auf die Menschheit hinabwirft (vgl. Ps: 66, 7, 8: „Er herrscht mit seiner Gewalt ewiglich, seine Augen schauen auf die Völker“). Die brennenden Bäume sind nur ein Zeichen des Kommens des Vogels (vgl. die Bäume entsprechen bildlich dem Milan) und der künftigen Zerstörung der Menschen und der Welt (vgl. die Verbindung zwischen den beiden Kategorien der lebenden Natur, Bäume und Menschen, und die komplette Zerstörung der einen und begonnene Zerstörung der anderen; die Flammen in Z. 1 werden in Z. 12 zu einem kosmischen Feuerball, bzw. einer autonomen Kraft, die, „in tausend Spiegeln“ verstärkt, den apokalyptischen Weltbrand herbeiführt).

Die zweite Hälfte des Gedichts entspricht der zweiten Rettung des Volkes Gottes (im 'Neuen Bund') durch den Tod Christi, d.h. durch seine Verklärung, die Jesus selbst verkündete: „Die Zeit ist kommen, daß des Menschen Sohnes verkläret werde.“²³ Auf diese Weise gab Christus nicht nur die Zerstörung bekannt („Jetzt gehet das Gericht über die Welt; nun wird der Fürst dieser Welt ausgestoßen werden.“²⁴), sondern auch

„und der Engel des Herrn erschien ihm in einer feurigen Flamme aus dem Busch. Und er sah, daß der Busch mit Feuer brannte, und ward doch nicht verzehret...“;

auch: 2 Mose 3: 7 - 8, [Bibel], ebd., S. 59 - 60:

Gott verspricht seinem Volke:
 „...Ich habe gesehen das Elend meines Volkes in Ägypten, und habe ihr Geschrei gehört über die, so sie drängen; ich habe ihr Leid erkannt, und bin hiernieder gefahren, daß ich sie errette von der Ägypter Hand, und sie ausführe aus diesem Lande in ein gut und weit Land, in ein Land, darinnen Milch und Honig fleußt...“.

23 Evangelium S. Johannes 12: 23, ebd., S. 121 (NT).

24 Johannes 12: 31, ebd., S. 121.

das Versprechen Gottes: „Wer mir dienen will, der folge mir nach; und wo ich bin, da soll mein Diener auch sein. Und wer mir dienen wird, den wird mein Vater ehren.“²⁵ Von der Liebe Gottes zu dem treuen Diener geht auch die zwischen menschliche Liebe aus, der die oben zitierten Worte von Paulus gelten. Nach der Darstellung im Gedicht haben die Menschen einander durch die Liebe nicht gedient (vgl. die Klage des Ichs in Zn. 8 - 10). Die Menschen selber haben sich vom humanen Geist abgewandt; das Schöne verherrlicht das Wahre bzw. den göttlichen Geist nicht mehr, sondern die Kräfte der Zerstörung: 'die Flammen / Machen viel Schönheit' (Zn. 1 - 2). Am Ende des Gedichts ist diese „Schönheit“ „ein furchtbarer Anblick.“ Jetzt ist die apokalyptische Auflösung der sinnvollen Weltordnung gekommen, aus deren Wucht das Ich nicht mehr gerettet werden kann. Aus dem Donner in der ersten Zeile des Gedichtes spricht dem Menschen von heute nicht mehr der Engel an, der das ewige Leben im göttlichen, bzw. humanen Geist bietet, sondern die tierische Macht der Zerstörung, die die endgültige Auflösung und Vernichtung der Welt verkündet.

²⁵ Johannes 12: 26, [Bibel], ebd., S. 121 (NT).

Der Meropsvogel

Der große
 Sehr schöne Meropsvogel
 Fliegt schon im Frühjahr kaum zeigt sich ein Blatt
 Davon in den Süden wo Schatten
 Höchste senkrecht fallen der Stein
 Warm wie meine Augen-Blicke auf ihn

So hab ich gelernt: groß ist er stark schön wie
 Ein Mensch und weiß man von ihm
 Hört die Sehnsucht nicht auf. Er fliegt doch er sieht
 Fliegend zurück, er entfernt sich, nähert sich trotzdem.
 Über die Augen. Das Blut. Zum Herzen. O schöne Sage! Ein
 Springen von Stein zu Stein; Hoffnung
 Wo Raum und Zeit sich
 Zwischen uns legen. Und kommt er wieder? Er kommt.
 Herangesehnt zurückgewünscht erwartet erwartet
 So blickt er fliegend zurück, mich nicht an.
 Er naht er entfernt sich.

Das Gedicht, "Der Meropsvogel",²⁶ entwickelt sich aus einem Kern der immer wieder erlebten Erfahrung, im Gegensatz zu der unmittelbar beobachteten, momentanen Erfahrung, die einem von Sarah Kirsch genannten, spezifischen 'optischen Einfall'²⁷ entspricht. Das naturgetreue Bild in den einleitenden Zeilen des Gedichtes stellt mehr als eine Beschreibung des Vogels dar: Es bringt das durchs immer wieder Erlebte erworbene Wissen der Menschen um die Naturgesetze zum Ausdruck. Das Verb "fliegt" (Z. 3) ist im iterativen Präsens, der Flug des Meropsvogels „in den Süden“ (Z. 4) wiederholt sich jedes Jahr, und der Hinweis auf den Jahreszyklus: „schon im Frühjahr kaum zeigt sich ein Blatt“ (Z. 3) bringt das Gesetzmäßige, Wiederkehrende

²⁶ Sarah Kirsch, Rückenwind, Ebenhausen bei München 1977, S. 37.

²⁷ Sarah Kirsch, Erklärung einiger Dinge, Ebenhausen bei München 1979, S. 15.

der natürlichen Weltordnung zum Bewußtsein. Daß der Meropsvogel zum Brüten zu der äquatorialen Heimat im Süden hinfliegt, „wo Schatten/Höchst senkrecht fallen“ (Zn. 4, 5) und der Stein "warm" (Z. 6) ist, gehört ebenfalls zum allgemeinen menschlichen Wissen.²⁸ In Zeile 6 geht das Gedicht vom Wissen um das gesetzmäßige Verhalten des Vogels zu der eigenen Erfahrung des sprechenden Ichs über, d.h. zum Nachempfinden des sinnlichen Genusses des immer wieder erlebten, aber nur flüchtigen Anblicks des Merops: Die „Augen-Blicke“ in Z. 6 deuten nicht nur auf das Physische bzw. auf den sinnlichen Eindruck hin, sondern auch auf die Vergänglichkeit des Moments im Gegensatz zum dauerhaften Naturgesetz.

Die augenfällige Lücke im Textbild zwischen Z. 6 und Z. 7 des Gedichtes entspricht beinahe räumlich dem Ausdruck der abgeschlossenen Zeit (das Verb ist im Perfekt) am Anfang der 7. Zeile („So hab ich gelernt“); das „So“ bezieht sich auf das Wissen um das gesetzmäßige Verhalten des Meropsvogels in den ersten sechs Zeilen des Gedichts, aber der Doppelpunkt, der auf das Darauffolgende hindeutet, weist auf das hin, was das Gelernte dem Ich eigentlich bedeutet. Das tradierte, objektive Wissen angesichts der eigenen, vorübergehenden (bzw. schon vergangenen) Erfahrung des Ichs wird leicht abgewandelt (vgl. Zn. 1 - 2: „Der schöne / Sehr große Meropsvogel“, Z. 7: „groß ist er stark schön“). Diese abgeänderte Wiederholung der Zeilen 1 und 2 in der 7. Zeile verdeutlicht wie die Sprecherin aufgrund der eigenen flüchtigen Erfahrung das gelernte Wissen subjektiviert und emotionalisiert. In Verbindung mit dem Vergleich in Z. 8 („... wie ein Mensch“) wird die Steigerung von dem erinnerten ästhetischen Genuß (s. Zn.1 - 2) zu dem erotischen Verlangen (vgl. die Intensivierung des Reizes, Z. 7: „stark schön“), bzw. zum Aussprechen der "Sehnsucht" in Z. 5 verdeutlicht. Es stellt sich im Text klar heraus, daß selbst das Wissen von dem Vogel - nicht einmal die unmittelbare Erfahrung, die jedoch dem Wissen den persönlichen Bezug verleiht - Konsequenzen

²⁸ Alfred Brehm, Thierleben: Allgemeine Kunde des Thierreichs, 1. Bd., 2. Abteilung, Leipzig 1878, S. 322: „In Wirklichkeit dürften die wandernden Scharen nicht vor Ende September in ihrer Winterherberge und dieselbe schon im März wieder verlassen.“

hat: "und weiß man von ihm / Hört die Sehnsucht nicht auf." (Zn. 9 - 10). Das heißt, dem Wissen entspringt ein Glaube (vgl. den Vorgang: das Wissen wird durch das Genießen der „Augen-Blicke“ in Z. 6 'verinnerlicht'; das Wissen um den Vogel wird durch das subjektive Gefühl abgewandelt und der Vogel wird durch den Vergleich in Zn. 7 - 8 vermenschlicht). In den Zeilen 9 - 10 glaubt das Ich, der wegfliegende, aber zurücksehende Meropsvogel habe an seinem Schicksal teil: „Er entfernt sich, nähert sich trotzdem“. Indem das eigentliche, physische Sich-Entfernen des Vogels („Er fliegt“) dem Näherkommen dessen 'Bildes' im Gefühl entgegengesetzt wird (cf. die Steigerung des Genusses, die Personifizierung und die ersehnte Aufmerksamkeit des Meropsvogels auf das Ich), wird zugleich ein Gegensatz zwischen dem Wissen und dem Glauben, d.h. der Gegensatz zwischen dem eigentlichen Verhalten des Vogels und dem gefühlsbedingten Verhältnis zu ihm deutlich. Das Zurücksehen (nicht Zurückblicken) des Vogels ist ein physischer Akt und eigentlich nicht nach einem bestimmten Empfänger des Blicks gerichtet, aber das Ich bezieht das Zurücksehen auf sich; ohngeachtet der wirklichen Gleichgültigkeit des Merops prägt sich das Ich, das die warmen „Augen-Blicke“ (Z. 6) noch im Gefühl genießt, das Bild des Vogels um so tiefer ins Herz ein, je weiter er sich von ihr entfernt. Die Verinnerlichung der sinnlichen Erfahrung und des Wissens um das gesetzmäßige Verhalten der schönen 'Erscheinung', die im Vergleich in Z. 6 zum Ausdruck kommt: „Warm wie meine Augen-Blicke auf ihn“, wird in Z. 11 als Prozeß Schritt für Schritt veranschaulicht: „Über die Augen. Das Blut. Zum Herzen“. Das heißt, die Augen-Blicke (Z. 6) entzünden das Blut (s. „Warm“ in Z. 6), das erhitzte Blut belebt den sinnlichen Genuß wieder und erregt auch das mystische, seelische Gefühl, d.h. den Glauben tief im Herzen. Während die flüchtigen Augenblickserfahrungen des Ichs ihre Bestätigung im tradierten Wissen finden, wird die subjektive Gefühlsreaktion des Ichs durch die tradierte Sage (Ausdruck uralter menschlicher Erfahrung) bestätigt: „O schöne Sage!“ (Z. 11).

Die „Sage“ weist auf den Mythos von Meropis hin, der die tierische Indifferenz gegenüber dem unerträglich schmerzlichen Verlangen nach seinem verlorenen Weibe,

Ethemia, dadurch gewann, daß Juno, die ihn bemitleidete, ihn in einen Vogel verwandelte, damit er in veränderter Gestalt nichts mehr von seinem Weibe wissen würde.²⁹ In dem Gefühlsrausch scheint das Ich die Entsprechungen zwischen der eigenen Situation und dem Mythos - und somit auch die Warnzeichen - nicht zu beachten: Die Konsequenzen des Wissens von dem Vogel für das Ich ist angesichts der Gleichgültigkeit des Vogels die hoffnungslose Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, Schönen. Die Sprecherin versucht durch ihre Vorstellungskraft (vgl. Z. 7 und Z. 8), den Vogel wieder in menschliche Gestalt zurückzuverwandeln. Gelänge ihr dieses, würde nicht die Sage von Meropis und Ethemia, sondern die Sage von Orpheus und Eurydike gelten (wie das Motiv des Rückblicks suggeriert). Aber das, was die Götter verordnet haben, kann nicht das stärkste menschliche Verlangen aufheben. Der Meropsvogel bleibt in der Gestalt eines Vogels und sein Rückblick, der keinem geliebten Menschen gilt, ist kein Übertreten der göttlichen Bedingung: Seine Eurydike ist ohnehin der Macht der Unterwelt verfallen. Dessenungeachtet ist es aber doch die Unerreichbarkeit des Schönen (in der äußeren Realität), die das verinnerlichte Ziel in 'greifbare' Nähe zu rücken scheint.

Schon am Eingang des Gedichtes läßt der subjektive Vergleich (cf „der Stein/ Warm wie meine Augen-Blicke auf ihn...“), mit dem die Sprecherin ihre knappe, interpunktionslose, sachliche Wiedergabe des gelernten Wissens abschließt, erkennen, daß sie glaubt, die Wärme, die im Innen- und Außenraum erzeugt wird, die Kraft sei, die die Gegensätze in Verbindung zu bringen vermag (cf das Beständige des Naturraums - „Stein“ - und das Flüchtige der zeitlichen Erfahrung des Ichs - „Augen-Blicke“) und

²⁹ Benjamin Hederich, Gründliches Mythologisches Lexikon, Darmstadt 1967, Sn. 1606-1607. „Merops, -opis, ein König in der Insel Ko, hatte zur Gemahlinn die Ethemia, eine Nymphe, mit welcher er die Koon zeugete, von der er der Insel den Namen gab, wie von sich den Einwohnern derselben, die er Meropen nennete. Als seine besagte Gemahlin unterließ, die Diana zu verehren, so erschöß sie diese mit einem Pfeile, Proserpina aber nahm sie noch lebendig zu sich in die Hölle. Den Merops schmerzte dieser Unfall so heftig, daß er sich auch umbringen wollte; Juno aber hatte Mitleiden mit ihm, verwandelte ihn in einen Adler, und setzte ihn unter die Sterne an den Himmel. Sie ließ ihm seine menschliche Gestalt darum nicht, weil er sonst der Ethemia nicht möchte vergessen können.“

die räumliche und zeitliche Entfernung zwischen dem Ich und dem Ersehnten aufheben kann. Der Vergleich antizipiert die Verbindung zwischen Z. 11 („Über die Augen. Das Blut. Zum Herzen.“) und Z. 12 („Ein/ Springen von Stein zu Stein“). Hier aber verliert der Naturgegenstand Gegenständlichkeit und Eigenwert. Das Bild des Emporspringens von unten nach oben (oder des Vorankommens dem Ziel entgegen) dient lediglich dazu, den Prozeß der Verinnerlichung von außen nach innen metaphorisch zu veranschaulichen. Das zielgerichtete Streben wird vom Außenraum der naturgesetzlich bedingten Realität in den Innenraum des Gefühls verlegt. Dort wird die Kraft erzeugt, die alle Widerstände überwindet: die Hoffnung.

Das Paradoxe, scheinbar Widersinnige charakterisiert diesen Glauben, bzw. die Hoffnung, von dem Moment, wo genau im Mittelpunkt des Gedichtes (Z. 9) die Sehnsucht, die aus dem Wissen um den Vogel in Zn. 1 - 6 des Gedichtes entsteht, in Hoffnung übergeht. Der Glaube und die Hoffnung widersprechen dem Eigentlichen. In Zeilen 9, 10 steigert die räumliche und zeitliche Entfernung (vgl.: „er entfernt sich“, Z. 10) das Gefühl der inneren Nähe des Bildes des Vogels (vgl.: „... nähert sich trotzdem“, Z. 10); die Steigerung der Hoffnung, genährt durch das Bewußtwerden des Verinnerlichungsprozesses und die Vergegenwärtigung der Sage, erreicht in Zn. 12 - 14 ihren Höhepunkt: „... Hoffnung/ Wo Raum und Zeit sich/ Zwischen uns legen.“ Raum und Zeit, d.h. die äußere Realität, die als handelnde Macht das Vereinen des Ichs mit dem Ersehnten aktiv verhindert, muß - so meint die Sprecherin - in diesem gleichsam dialektischen Konflikt zwischen dem Raum der Seele und dem der realen Welt der stärkeren Macht des Glaubens, bzw. der Hoffnung, weichen.

Die Sicherheit der Hoffnung, d.h. die Antwort auf die Frage in Z. 14 („Und kommt er wieder? Er kommt.“) beruht sowohl auf der flüchtigen Erfahrung von dem Vogel als auch auf dem Wissen um das Schon-Geschehene. Diese Überzeugung von der Fähigkeit der innerlichen Macht des Individuums, den Umschlag in der Außenrealität herbeizuführen, zeigt sich in Z. 15 in der Steigerung des Verlangens bis zum Höhepunkt

- als ob die Willenskraft des Ichs den Vogel eigentlich zurückholen könnte; das innere Gegenwärtigsein des Vogels, durch das Partizip Perfekt verdeutlicht: „Herangeseht zurückgewünscht“, widerspricht aber der wirklichen Abwesenheit, d.h. der Vogel wird trotzdem noch immer „erwartet erwartet“.

Wenn im letzten Verspaar des Gedichtes das Erwartete endlich eintrifft, läßt sich die wirkliche Gleichgültigkeit des zurücksehenden Vogels dem Ich gegenüber erkennen: „So blickt er fliegend zurück, mich nicht an“ (vgl. diese Indifferenz mit dem Genuß des Anblicks des Vogels in Z. 6). Hier wird das Verb 'zurückblicken' im Gegensatz zu 'zurücksehen' gebraucht, aber der Rückblick des Vogels gilt der zurückgelassenen Wärme des Südens, nicht dem Ich. Das physische Herannahen des Merops bringt nicht die Erfüllung der Hoffnung, sondern das geistige/seelische Sich-Entfernen, bzw. die Enttäuschung für das Ich. Das Motiv des Rückblicks, das, wie schon erwähnt, den Mythos von Orpheus und Eurydike ins Gedächtnis ruft, wird in veränderter Form sowohl auf den Vogel als auch implizit auf das Ich angewandt. Das Zurücksehen des vom Ich wegfliegenden Meropsvogels ist 'fatal', denn dadurch entzündet sich die Hoffnung, die zur Desillusionierung führt. Aber, vor allem ist der Rückblick des Ichs 'fatal', denn die fatale Erinnerung 'legt sich zwischen das Ich und die gegenwärtige Realität', um auf den Wortlaut des Gedichts zurückzugreifen. Der Vogel als Chiffre des Geistes der Naturwelt verliert den Menschen aus den Augen - das Ich verliert die gegenwärtige Realität.

Die Zeilen 1 - 6 des Gedichtes entsprechen der schönen, gesetzmäßigen, intakten Welt (vgl. „Warm“ in Z. 6, das auch für das Ich 'seelisch warm' bedeutet) - der Zeit der Erfahrung und des Wissens um das gesetzmäßige Verhalten der 'schönen Erscheinung' der Natur. Die Lücke im Textbild zwischen Z. 6 und Z. 7 repräsentiert die räumliche und zeitliche Trennung des Ichs von dieser unversehrten Welt. Die Zeilen 7 - 12 entsprechen dem jetzigen Gespanntsein des Ichs zwischen z.T. irrealer und z.T. begründeter Hoffnung, die sich sowohl auf die 'unwirkliche' Sage als auch auf das

wirklich Schon-Geschehene stützt, trotz der Realitätsverhältnisse: „Wo Raum und Zeit sich/Zwischen uns legen“. Diese mit rückgewandten und zukunftsgerichteten Worten ausgedrückte, räumliche und zeitliche Leere (vgl. die Lücke zwischen Z. 6 und Z. 7) markiert oder verkündigt den letzten Sprung des Gläubigen, die Klimax der Hoffnung in Zn. 14 - 15 („Und kommt er wieder? Er kommt./Herangesehnt zurückgewünscht erwartet erwartet“). Darauf folgt, abschließend, die Enttäuschung des Ichs angesichts der Verwirklichung des Ersehnten.

"Der Meropsvogel" kann im Kontext der historischen Tatsachen gesehen werden: im Kontext des Gegensatzes zwischen den Prinzipien des Marxismus und der Realität des Lebens im marxistischen Staat. Die Zeilen 1 - 6 des Gedichtes deuten auf eine 'heile' Welt, ohne Schatten und warm, eine Zeit der Fülle, in der die gesetzmäßige Ordnung noch funktionierte, eine Zeit der geistigen Ordnung (d.h. auf die jüdisch/christliche Ära) hin; im starken Kontrast dazu steht die Zeit der Leere, in der sich die Sehnsucht nach der neuen Zeit der geistigen/seelischen Erfüllung steigert (vgl. Zn. 7 - 12), d.h. nach der noch nicht verwirklichten (aber angekündigten und herbeigesehnten), neuen ideologischen, marxistischen Weltordnung; schließlich kommt die restlose Enttäuschung der Hoffnung angesichts des inhumanen neuen Zeitalters (vgl. Zn. 16 - 17). Die Lücke zwischen Z. 6 und Z. 7 ist die Leere, die mit der Entfernung des Idyllischen (Zn.1 - 6) eintritt, und so markiert sie die Trennung zwischen dem, was war und sein soll und dem, was wiederkommen müßte. Mit dem Vergehen der Zeit im Gedicht verschieben sich die Spannungsverhältnisse von der Spannung zwischen dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht auf die Spannung zwischen der fast verzehrenden Hoffnung auf die geistige Erfüllung und der Enttäuschung, wenn die neue ideologische Ordnung tatsächlich verwirklicht wird. Diese Spannung, die im Gedicht ungelöst bleibt, gilt der Spannung, die zwischen dem 'Geist der Utopie' und dem 'real existierenden Sozialismus' zur Zeit der Entstehung des Gedichtes immer deutlicher wurde. Die 'Hoffnung', die in der marxistischen Philosophie Ernst Blochs als das Wesentliche des

Menschen - und so der Welt - gilt, verwirklicht sich, d.h. der Geist der Utopie 'erscheint', aber er hat sich im Laufe der siebziger Jahre von der DDR immer mehr 'entfernt'.

Der Vogel im Gedicht gilt, wie schon erwähnt, als Chiffre des Geistes der Naturwelt; er verkörpert zugleich durch die Verinnerlichung des Subjekts die Vorstellung von der Blochschen Utopie, d.h. von der Vereinigung des Menschen und der Natur in einem 'menschlichen Geist der Natur'. Aber dies geschieht nur im Innenraum des Ichs. Das objektive Wissen um das Schon-Geschehene bzw. das gesetzmäßige Verhalten des Meropsvogels in Zn.1 - 6 des Gedichts, das einerseits für die Wiederkehr aber auch andererseits für die Gleichgültigkeit gegenüber den Menschen bürgt, wird durch die Hoffnung, Sehnsucht und Erwartung in Z.7 - 15 'überwunden'. Das heißt, der Vogel als Objekt 'verschwindet' (vgl. das körperliche Sich-Entfernen in Z. 9, und die Vermenschlichung des Vogels in den Augen des Subjekts in Z. 8), indem er mit dem Menschen innerlich verbunden wird (vgl. der Vogel 'blickt zurück' in Zn. 9 - 10; er wird vermenschlicht im Sinne des 'Subjekt-Werdens' in Z. 8). Er gehört also, zum 'Wesen' des Menschen - zur Hoffnung und somit zum Prozeß von Welt und Geschichte als ‚Noch-Nicht-Gewordenes“³⁰ (vgl. Zn. 14 - 15: „Und kommt er wieder? Er kommt/ Herangeseht zurückgewünscht erwartet / erwartet“). Aufgrund seines 'revolutionären', 'utopischen' Impulses, bzw. seiner Hoffnung, wird der Mensch Schöpfer der Zukunft. Das Ich im Gedicht sehnt sich die neue (marxistische) Ideologie herbei, da sie eine neue, 'menschliche' Weltordnung verspricht. Diese Hoffnung wird durch den 'Versuch', den Vogel in einen Menschen zurückzuverwandeln, suggeriert: Der Vogel wird personifiziert (vgl. Z. 8) und durch die Verinnerlichung (vgl. Z. 11) in der menschlichen Gestalt des Subjekts gleichsam verkörpert - im Gegensatz zu der 'Meropis-Sage', in der die Rückverwandlung ausgeschlossen war. Das Ich hofft auf die 'Erneuerung' des Menschen in einer sozialistischen Utopie, auf das Vereinen des Menschen mit dem Geist der marxistischen Ideale, und somit auf die geistige Erfüllung, so wie die Erlösung

³⁰ Ernst Bloch zitiert in: Deutsche Autoren: vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Band 1., Herausgegeben von Walther Killy, Gütersloh/München 1994, S. 208.

in der göttlichen vergangenen Weltordnung in dem Wiederkommen des rettenden Geistes (in dem Alten und Neuen Bunde zwischen Gott und seinem Volke) auch zu erhoffen war. Es kann sein, daß die Sprecherin sich hier an den Protokommunismus der biblischen Zeiten anlehnt, wie Bloch in Das Prinzip Hoffnung beschreibt.³¹ Demnach verkörpert der sich entfernende Vogel im ersten Teil des Gedichts den Geist des uralten, auf den Gesetzen Gottes beruhenden Kommunismus, während im zweiten Teil die Hoffnung des Ichs der Wiederkehr des Geistes des neuen, marxistischen Kommunismus gilt.

Aber es geht hier nicht nur um die utopische Vision der Zukunft, sondern auch um den 'fatalen Rückblick' des Ichs auf die ästhetisierte 'schöne Erscheinung' der Vergangenheit (vgl. Zn. 1 - 2: „Der große/ Sehr schöne Meropsvogel“ und Z. 11: „O schöne Sage!“) bzw. der schönen, intakten, gesetzmäßigen Welt, wo nur die humansten Motive die Götter bewegten, an dem Schicksal des Menschen teilzunehmen: aus Mitleid mit dem trauernden Meropis verwandelte ihn Juno in einen Vogel; Jahwe rettete die Kinder Israels von der Sklaverei; der christliche Gott hat die Menschen so geliebt, „daß Gott seinen eingeborenen Sohn gesandt hat in die Welt, daß wir durch ihn leben sollen. Darin steht die Liebe: nicht daß wir Gott geliebt haben, sondern daß er uns geliebt hat und gesandt seinen Sohn zur Versöhnung für unsere Sünden“.³² In jedem Fall ist es nicht die Willenskraft des Ichs, bzw. der Menschen, die die Liebe des göttlichen Geistes auf sich herabgezogen hat. Die Liebe zu den Menschen ist von dem göttlichen Geist selber ausgegangen. Der in der Gestalt des Vogels verkörperte Geist, den das Ich rückblickend zurückgewinnen will, ist nicht ein metaphysischer Geist, sondern der Geist der natürlichen Welt (des Materialismus) und ist wesensgemäß den Menschen

³¹ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, 4. Teil, Frankfurt am Main 1959, S. 577:
 „Vom halben Urkommunismus der nasiräischen Erinnerung bis zur Prophetenpredigt gegen Reichtum und Tyrannei, bis zum frühchristlichen Liebeskommunismus geht so eine einzige, an Biegungen reiche, doch erkennbar einheitliche Linie. Sie hängt im Untergrund fast lückenlos zusammen, und die berühmten prophetischen Ausmalungen vom sozialen Friedensreich der Zukunft nehmen ihre Farbe von einem Goldenen Zeitalter, das hier nicht nur Legende war.“

³² Evangelium S. Johannes 4: 9 - 10, [Die Bibel], ebd., S. 116 (NT).

gegenüber indifferent. Auch die Liebe, die sich in der rückblickenden Sehnsucht des Ichs äußert, ist anders: es ist nicht eine seelische, sondern eine ästhetische, erotische, sinnliche Liebe. Da die metaphysische Dimension aus der modernen Welt verschwunden ist, ist der sehrende Rückblick des Menschen erst recht fatal, denn er ist nicht nur gegen die Macht einer säkularen Ideologie anfällig, sondern er gibt sich ihr freiwillig mit Inbrunst hin.

In der vom Ich so 'schön' empfundenen Meropis-Sage wird die Gefahr des sehrenden Rückblicks verdeutlicht. Die Sehnsucht wird dadurch behoben, daß Meropis, in die Gestalt eines Vogels verwandelt, seine Menschlichkeit verliert. So muß das Ich im Gedicht auch die Erfahrung machen, daß wenn die Realitätskräfte überwunden sind (vgl. Zn.13 - 14: „Wo Raum und Zeit sich zwischen uns legen“), und wenn das Ersehnte zurückkehrt, „seiner Sehnsucht Braut“, wie Brentano es metaphorisch ausdrückt,³³ es der Menschlichkeit entbehrt: „So blickt er fliegend zurück, mich nicht an./ Er naht er entfernt sich“ (Zn. 16 - 17). Mit anderen Worten, die Verwirklichung der eigentlich unmenschlichen Ideologie des Marxismus bedeutet die Vernichtung der Hoffnung - des Wesens des Menschen - und so wird der Mensch der neuen Zeit entmenschlicht.

³³ Clemens Brentano, "Wo schlägt ein Herz, das bleibend fühlt..."

Das Siegen des Tierischen im Spiegel der drei 'Vogel-Gedichte'

Es geht in den drei 'Vogel-Gedichten' ("Raubvogel", "Der Milan", "Der Meropsvogel") um das Siegen eines 'tierischen Geistes' über den 'humanen', menschlichen Geist. Dieser tierische Geist, der als der im Gedicht verbildlichte Vogel erscheint, gilt der rücksichtslosen Raubgier - der zufälligen, plötzlich hinabstürzenden, vernichtenden Kraft und der Gleichgültigkeit gegenüber den Konsequenzen. Das heißt, er ist die aus den ausgeglichenen Weltzusammenhängen entfesselte, zerstörerische Kraft des Weltalls. Im Gegensatz zu dem Vogel ist das im Gedicht sprechende Ich die 'Erscheinung' des eigentlich mangelnden menschlichen, aber trotzdem 'humanen' - leidenden, hoffenden - Geistes.

Im Gedicht, "Raubvogel", ist der vernichtende 'tierische Geist' mehr als der sogenannte 'Raubvogel' oder, in analoge Beziehung zu ihm gesetzt, der 'raubgierige' Mensch. Der Vogel bzw. raubvogelartiger Mensch, der „durch die Sonne“ (Z. 3) zu stürzen scheint, ist nur die 'Erscheinung' der zerstörerischen kosmischen Macht, die wirklich hinter der Sonne (Symbol des universellen, ordnungsstiftenden, göttlichen Geistes) steckt und, 'durch die Sonne' herunterkommend, die totale Zerstörung vollziehen könnte. Unter dem Gesichtspunkt der geschichteten Ordnung des kosmischen Raumes betrachtet, ist der Raubvogel das Tier und daher als Teil der größeren kosmischen, vernichtenden Macht frei, d.h. als unbewußtes Wesen ist sein 'Himmel' die physische Sphäre der „Luft“ (Z. 1) und er bezieht sie nur physisch auf sich (vgl. Z. 1: „Raubvogel süß ist die Luft“, was den Blutgeschmack suggeriert). Der Vogel beutet die irdische Sphäre aus und fliegt weg, ohngeachtet der Konsequenzen seiner Aktionen 'am Boden'. Für den Menschen, dessen 'Himmel' viel weiter ist, d.h. die metaphysische Sphäre umschließt, soll es aber ganz anders sein. Mit der Freiheit des Individuums muß auch die Verantwortung Hand in Hand gehen. Größere Freiheit bedeutet darum größere Verantwortung, denn jede Aktion hat Konsequenzen für das gesellschaftliche, oder sogar universelle Gleichgewicht, bzw. für die Ordnung; wenn dies nicht der Fall wäre,

dann würde Chaos herrschen. Für der im Gedicht sprechende Ich gilt dieses Gesetz. Obwohl es die 'süße Luft' geschmeckt hat, d.h. größere Freiheit als viele andere Menschen genossen hat, kommt das Ich zur Einsicht und distanziert sich vom moralisch nicht zu verantwortenden, 'raubvogelartigen' Handeln (vgl. Z. 2: „So kreiste ich nie...“; Z. 3: „So stürz ich nicht noch einmal...“; Z. 4: „Und zieh was ich raubte...“; Z.5 : „Und flieg davon...“). Das Ich weiß, was für eine Kraft im Universum hinter der Sonne wirkt und wie der Raubvogel 'durch' sie hinabstürzen könnte - die Macht der absoluten Zerstörung. Im Gegensatz zu dem Ich entfernen sich wie der Raubvogel diejenigen, die den Machtapparat des Staates in ihren Händen haben, und diejenigen, die auf das 'Prinzip der Gewalt' angewiesen sind (cf. die 'Privilegierten' in der DDR), von den Konsequenzen ihrer Ausbeutung der Gesellschaft und von den noch viel größeren Konsequenzen ihrer Taten: der Entfesselung des Tierischen.

Im Gedicht, "Der Milan", werden die Konsequenzen der Inhumanität der Menschen einander gegenüber verkündet: die totale Vernichtung des Menschengeschlechts und der Welt durch den freigesetzten 'tierischen Geist'. Wenn man den Donner hört, ist es schon zu spät - die Bäume haben Feuer schon gefangen. So fragt das im Gedicht sprechende Ich auch zu spät, und darum rhetorisch: **„Warum/ Bin ich dein Diener nicht ich könnte/ Dann bei dir sein“** (Zn. 8 - 10). Die Menschen sind schon lange auseinandergerissen, und diese Desintegration, die sie durch die Aufhebung des göttlichen Gesetzes in Gang gesetzt haben, greift jetzt auf die ganze Schöpfung über, wie beim vorausgesagten, feurigen Weltuntergang. Die brennenden Bäume (Zn. 1 - 3) verkünden - wie auch der brennende Dornbusch Moses einst die Rettung des Volkes Gottes verkündete - das unmittelbare Erscheinen einer zerstörerischen Macht. Anstatt daß die Stimme des Herrn aus dem brennenden Busch ertönt, erscheint nun ein „wüster Vogel“ (Z. 3), die die völlige, gleichgültige Vernichtung signalisiert. Kommt im Raubvogel-Gedicht nicht die lebenspendende Kraft durch die Sonne herab, sondern die Kraft der Zerstörung, so wird die Sonne im Milan-Gedicht zu einer vereinzelt, d.h. autonomen, 'vertierten' und aktiv zerstörende Macht (vgl. Zn. 10 - 12: „... und die Sonne

/ In tausend Spiegeln ist ein furchtbarer Anblick allein."). Diesem ungeheueren Anblick gegenüber steht der vereinzelte Mensch, bzw. das Ich, allein, seiner Macht und Bedeutung im Universum (seiner 'Erlösung', wenn man will) beraubt, denn sie sind nur im 'humanen Geiste', im menschlichen Verbundensein, in der Liebe zu finden: „ ... durch die Liebe diene einer dem andern. Denn das ganze Gesetz ist in einem Wort erfüllt: Liebe deinen Nächsten wie dich selbst".^{3 4} Sowohl die Nächstenliebe als auch das Gesetz Gottes sind aufgehoben worden. Im brennenden Auge der Sonne (vgl. parallel dazu das Auge des Vogels), das statt des wachenden Auges Gottes auf die Menschen herabblickt, ist das Schicksal des individuellen Menschen völlig bedeutungslos.

Im Gedicht, "Der Meropsvogel", wird die restlose Enttäuschung der Hoffnung angesichts der Gleichgültigkeit des zurückgekehrten, inhumanen Geistes gegenüber dem Leiden der Menschen gezeigt. Seit dem Zerfall der göttlichen Weltordnung wird der Mensch, wie häufig behauptet, 'Schöpfer' seines Schicksals. Das im Gedicht sprechende Ich wird durch die ideologische Zukunftslehre des marxistischen Kommunismus inspiriert, und somit nährt es die Hoffnung auf eine neue 'Goldene Zeit' der Humanität unter dem Marxismus. Während die Willenskraft der Menschen, laut Marx, die Verwirklichung der Gesetze der Geschichte herbeizuführen vermag, ist das Ich nicht dazu imstande, den entmenschlichten Geist der neuen Weltordnung in einen menschlichen Geist zurückzuverwandeln. So kommt der Vogel, Geist der Zukunft, den Gesetzen der Natur, bzw. der Geschichte, entsprechend, wie ersehnt und erwartet, wieder, aber als tierische, den Menschen gegenüber gleichgültige Macht.

Es stellt sich in den drei 'Vogel-Gedichten' deutlich heraus, daß die Menschen, infolge des Zusammenbruchs der metaphysischen Weltordnung, der empirischen Machtherrschaft der politischen Ordnung ganz ausgeliefert sind. Die Umkehrung der

^{3 4} Die Epistel S. Pauli an die Galater, 5: 13 - 14, [Bibel], ebd., S. 214 (NT).

göttlichen Weltordnung wird im Milan-Gedicht durch den Hinweis auf die alttestamentliche Geschichte des brennenden Busches und der Rettung des Volkes Gottes verdeutlicht. Am Anfang des judäo-christlichen Zeitalters rettete Mose die Israeliten aus der Gewaltherrschaft der Ägypter und brachte sie auf dem Leidensweg durch die Wüste - sie mit Hoffnung ermutigend - nach Canaan, und somit in das Reich des Friedens und des Gesetzes Gottes. Jetzt, am Ende des judäochristlichen Zeitalters, werden die Menschen wieder in die Wüste und in die Sklaverei geführt - dem empirischen Gesetz, bzw. der absoluten politischen Macht, noch einmal ausgeliefert. Dabei ist die politische Ordnung bloß eine Widerspiegelung der umgestürzten, kosmischen Ordnung. Die höchste Macht ist das Tierische, nicht das Göttliche, das Auge Gottes wacht nicht mehr über die Welt, die Augen des Raubvogels nehmen sie einfach in sich auf. Die göttliche Ordnung ist aufgehoben, die Teile des Ganzen sind autonom geworden und darüber herrscht die 'vereinzelte' Sonne, nicht mehr Symbol des göttlichen Geistes und lebenspendenden Lichts, sondern emanzipierte Kraft kosmischer Vernichtung.

Kapitel Zwei

Das 'Sommerstück'

Die erste Auflage von Christa Wolfs Sommerstück wurde 1989 durch den Aufbau-Verlag und 1991 durch den westdeutschen Luchterhand Literaturverlag veröffentlicht.

In einem Vermerk der Autorin am Ende des Romans stellt es sich heraus, daß Teile von dem Werk zur Zeit des Schreibens von Kein Ort. Nirgends. (im Jahre 1979 veröffentlicht) - und weitere Teil sogar bis 1982 - 83 - entstanden waren.

Die Vorgänge und Charaktere im Sommerstück entsprechen - obwohl laut des Vermerks der Autorin Teile später entstanden sind - der Periode in der DDR von 1974 bis 1976 - 7, d.h. bis zur Zeit der 'Biermann-Affäre' und deren Konsequenzen. Die Hauptfigur, Ellen, kann als identisch mit Christa Wolf betrachtet werden.

Im Grundriß behandelt Sommerstück den Rückzug eines Freundeskreises (hauptsächlich von Künstlern und Intellektuellen) aus dem Stadtleben auf ein kleines mecklenburgisches Dorf, wo sie Bauernhäuser kaufen. Während einiger Sommer genießen sie das süße Zusammenleben auf dem Lande. Aber hinter dem sommerlichen ländlichen Idyll lassen sich Zeichen des Zerfalls erkennen.

Gleich am Anfang des Romans wird es klargemacht, daß die Wirkungen des Zerfalls unabwendbar sind: das Idyll ist vergangen - das, was folgt, ist die Klage.¹ Denn es geht im Sommerstück um die Klage über Zerfall und Verlust in der neuen heutigen Zeit, so wie auch in jeder früheren Zeit über Vergänglichkeit und Tod geklagt worden ist, aber jetzt sowohl im Vakuum des nicht existent Göttlichen als auch angesichts des

¹ Peter Graves hält Sommerstück für eine „Threnody“. In Times Literary Supplement, April 21 - 27, 1989, S. 435.

'inhumanen Geistes' der empirischen, wissenschaftlich/technologischen Ordnung des zwanzigsten Jahrhunderts, erhält die Klage eine so apokalyptische Endgültigkeit, daß sie selbst in eine Art selbstzerstörerischen Todesdrangs umschlägt.

Der Zerfall in der Welt-/Naturordnung gleich im ersten Absatz des Romans, d.h. das „Umkippen des Ozeans und noch unabsehbare(-) Verschiebungen der Großwetterlage über der nördlichen Halbkugel“ (S. 7) spiegelt sich im 'Schein-Umkippen' der Zeit wider, das aber durch ein 'Menschen-Umkippen', d.h. die Abwendung vom Geistigen und aktuell Wirklichen und die Sehnsucht nach der schönen Vergangenheit, bzw. nach dem Sommer-Idyll, eigentlich bewirkt wird. Also, das Universelle wird in analoge Beziehung zum Individuellen, Menschlichen gesetzt, aber diese Schein-Wirkung des Triebhaften im Menschen auf das Zeitgesetz gilt nur als vorgetäushtes 'Umkippen'. Denn das Schicksal des Menschen ist immer noch insignifikant angesichts der kosmischen Kräfte. Das Zeitgesetz, bzw. das Vergehen der Zeit, erweckt das Gefühl des Verlustes, aber nur durch das Verlangen und nur im Gedächtnis wird der Mensch in die Vergangenheit zurückversetzt. Es herrscht, ganz vom Anfang des Romans an, die Erinnerung. Obwohl das Vergangene nicht tatsächlich wiederkehrt (es kommt doch notwendigerweise im Vergangenheitstempus zum Ausdruck: „Es war dieser merkwürdige Sommer“), fehlt es auch an einer in der gegenwärtigen Zeit fest begründeten Perspektive der Sprecherin, d.h. Gegenwart und Zukunft werden von der Sprecherin vom vergangenen Gesichtspunkt aus betrachtet: „Später würden die Zeitungen ihn „Jahrhundertsommer“ nennen, trotzdem würde er von einigen seiner Nachfolger noch übertroffen werden...“ - S. 7). Am Ende des ersten Absatzes kehrt die Sprecherin zum damaligen Ausgangspunkt zurück, schließt mit einem Fazit das zyklische Bild der damaligen Zeit ab, und nun tritt die abgeschlossene Vergangenheit an die Stelle der wirklichen Gegenwart der Sprecherin:

„Es kam vor, daß wir uns fragten, wie wir einmal an diese Jahre denken, was wir uns und anderen über sie erzählen würden. Aber wirklich geglaubt haben wir nicht, daß unsere Zeit begrenzt war. Jetzt, da alles zu Ende ist, läßt sich auch diese Frage beantworten. Jetzt, da Luisa abgereist, Bella uns für immer verlassen

hat, Steffi tot ist, die Häuser zerstört sind, herrscht über das Leben wieder die Erinnerung. (S. 7)

Nur in den Zeitraum der Vergangenheit zurückversetzt, sieht die Sprecherin Zukunftsmöglichkeiten, aber die Zukunft, auf die sie hinweist, gehört, von ihrem gegenwärtigen Standpunkt aus betrachtet, zur abgeschlossenen Zeit. Deshalb 'leben' die Erinnerungen („Damals, so reden wir heute, haben wir gelebt“ - S. 7). „Es herrscht über das Leben wieder die Erinnerung“ (S. 7). Die Dynamik des Lebens wird nicht in der gegenwärtigen Realität, sondern nur in der Erinnerung erlebt: "Damals, so reden wir heute, haben wir gelebt" - S. 7. Das 'Sommerstück' stellt das Wiedererleben der Erinnerung dar und begründet zugleich die Endzeit-Stimmung der eigentlichen Gegenwart.

Die Befreiung der irrationalen, zerstörerischen Kräfte aus dem sinnvollen, schöpferischen Welt-/Naturzusammenhang in jenem 'merkwürdigen Sommer' (der auch als „Hitzesommer“ bezeichnet wird) entspricht der Entfesselung derjenigen Kräfte, die gegen Vernunft und Geist auf den Menschen noch weiterhin einwirken, auch nachdem dem Menschen die Illusion geraubt („Aber wirklich geglaubt haben wir nicht, daß unsere Zeit begrenzt war.“ - S. 7) und die „Frage“(S. 7) nach der Zukunft beantwortet worden ist, d.h. es gibt keine Zukunft mehr. Es geht um eine Kraft, die es den Menschen schwer macht, „den nüchternen Ton zu treffen“ (S. 7), also eine verzehrende Kraft, die die Menschen immer noch „in der Hand“ (S. 7) hat und mit ihnen „nach Belieben“ (S. 7) verfährt; es ist eine Kraft, die sich als das Schöne, Dauerhafte tarnt (das „Wunder“, der „Zauber“, „ein Satz, eine Formel, ein Glauben, die uns banden“ - S. 7), die sich aber in eine Sehnsucht, die als „keine stärkere schmerzlichere Sehnsucht“ empfunden wird, (S. 7 - 8) endgültig auflöst („Heute, da die Endlichkeit der Wunder feststeht, der Zauber sich verflüchtigt hat, der uns beieinander und am Leben hielt - ein Satz, eine Formel, ein Glauben, die uns banden, deren Schwinden uns in vereinzelte Wesen verwandelte...“ - S. 7).

Das Verlangen, bzw. der sinnliche, ja triebhafte Drang danach, die Erinnerung jenes Sommers „lebendig zu erhalten“ (S. 8) 'kippt' in das allgemeingültige Traum-/Wunschbild 'um':

„Was sehen wir denn, wenn wir die Augen schließen? Ein paar Figuren, hingeworfen auf einen in leuchtenden Farben gehaltenen Grund, darüber ein Himmel, hochgewölbt, tiefblau, wolkenlos, gegen Abend goldgetönt, schließlich nachtschwarz, bestückt mit einer Unzahl von Sternen. Jetzt! schrie alles uns an. Wie ein Hetzruf, der einem ins Blut geht: Jetzt! Jetzt! So schrien die Dinge uns um Erlösung an...“ (S. 8).

Wenn man die Augen schließt, sieht man nicht nur ein Traumbild, sondern man schließt auch die unmittelbaren Realitätszustände aus.

Das Bild des skizzenhaft geordneten Naturraums bringt das Goethesche Naturbild des geordneten Ganzen ins Bewußtsein. Als bloße Idealisierung ist aber dieses Bild eine Entstellung, oder genauer gesagt, eine Entleerung des Goetheschen Naturbildes, d.h. es entspricht nicht der Wirklichkeit. Die von Goethe vorausgesetzte Notwendigkeit des Wahrnehmens des Ideellen durch die genaue Beobachtung der realen Wirklichkeit wird durch die Frage („Was sehen wir denn, wenn wir die Augen schließen?“) aufgehoben. Das willkürliche Detaillieren des gemalten Bildes („Ein paar Figuren, hingeworfen auf einen...Grund“) ist der Goetheschen Auffassung der Integrität und Totalität der Natur entgegengesetzt. Hier geht es nur um das Schöne, nicht mehr um das Wahre. Im Gegensatz zu Goethes Bildern, die das höhere Gesetz durch die Gesetze der Natur erkennbar machen, werden die Gesetze der Natur hier aufgehoben, d.h. das gemalte Bild ist statisch trotz des Übergangs vom Tageshimmel zum Nachthimmel („...Figuren, hingeworfen auf einen in leuchtenden Farben gehaltenen Grund, darüber ein Himmel, hochgewölbt, wolkenlos, gegen Abend goldgetönt, schließlich nachtschwarz bestückt mit einer Unzahl von Sternen...“). Die Ordnung des Raums wird nur oberflächlich angedeutet („darüber ein Himmel...“) und der Hinweis auf das Zeitvergehen („...gegen Abend goldgetönt, schließlich nachtschwarz...“) dient nicht der Darstellung des dynamischen Naturvorgangs, sondern ästhetischen Kontrasteffekten.

Die heraufbeschworene 'Gegenwart' der Sprecherin („Jetzt!“) ist bedrohlich, wie „ein Hetzruf, die einem ins Blut geht“. Aber dessen ungeachtet ist es der sinnliche Drang nach der idealisierten Schönheit der vollkommenen Welt der Vergangenheit, der den Menschen mit dem Hetzruf („Jetzt! Jetzt!“) in die Hände einer dämonischen Kraft treibt (vgl. S. 7: „...er hatte uns in der Hand und verfuhr mit uns nach Belieben“). Der Drang der Menschen nach Erlösung durch die Hingabe an die idealisierte Traumwelt der Vergangenheit bedeutet sowohl die Selbstaufgabe des Ichs als auch das Aufgeben der wirklichen, gegenwärtigen Realität. Das heißt, der Drang nach Erlösung ist eigentlich der selbstzerstörerische Drang nach Auflösung, derselbe Drang, der sich in dem Schreien der im Bilde vorgestellten Dinge um Erlösung aus dem Zusammenhang des Ganzen äußert: „So schrien die Dinge uns um Erlösung an“ (S. 8). Das vermeintliche Aufgehen im Schönen ist nichts anders als die Hingabe an die dämonische Kraft des Zerfalls:

Nie waren die Spinnen so schlimm wie dieses Jahr. Nie war der Himmel unentrinnbarer in seinem herrischen Blau. Und die Sterne letzte Nacht? Habt ihr das Gefunkel gesehen? Habt ihr gesehen, wie der Abendstern immer größer wurde, je länger man ihn ansah? War dir auch so, als würde er dich in sich hineinreißen? (S. 8)

So scheint das Traumbild der idyllischen Welt (S. 8) in eine Vorstellung von der grausamen Natur plötzlich 'umgekippt' zu sein.

Die Flucht ins Idyllische, d.h. die Sehnsucht nach der Zurückversetzung in eine idealisierte Vergangenheit, entsteht aus der bedrohlichen Atmosphäre der gegenwärtigen Realität. Das Bedürfnis nach dem Zusammensein entspringt keinem menschlichen Zusammengehörigkeitsgefühl, sondern dem tierischen Drang nach Schutz angesichts imminenter Gefahr, und so auch verhält es sich mit dem Drang, die Vergangenheit lebendig zu erhalten:

Wir wollten zusammen sein. Manche Tiere haben diese Witterung, lange ehe man sie zur Schlachtbank führt. Vergleiche, nicht zu rechtfertigen, auch nicht zurückzunehmen. Wir wußten nichts, es gab keine Anzeichen. Unter nichtigen Vorwänden suchten wir jeder die Nähe des anderen. Ein Alleinsein würde

kommen, gegen das wir einen Vorrat an Gemeinsamkeit anlegen wollten. Wer kann sich andauernd auf der Tagesseite der Erde halten? Wie soll man es sich versagen, wenigstens im Geiste an jene Orte zurückzukehren, die, jetzt verödet, einst jenen sehr flüchtigen Stoff zu binden wußten, für den Glück ein Verlegenheitsname ist. Soll man der Versuchung nachgeben? Darf man es denn? Noch einmal diesen Grund auslegen. Diesen Himmel aufspannen. Den Bewegungen dieser Zufallsfiguren folgen, so wie ein Kind mit dem Finger die Linien eines Labyrinths nachzeichnet, ohne den Ausgang je zu finden. Uns noch einmal die Plätze bereiten, daß wir sie einnehmen können. (S. 9 - 10)

Der Drang nach Zusammensein ist auch der Drang nach Selbsterhaltung angesichts der Bedrohung. Im Traumbild (S. 8) wird die leblose, ästhetisch bedingte Verbundenheit der Dinge skizziert, aber zugleich kommt die Gespanntheit der Dinge, der Drang nach Vereinzelung, nach Desintegration zum Ausdruck. Daß die Dinge die Menschen um Erlösung anschreien, ist Ausdruck der Zerstörungswut, die nach Entfesselung aus den steril geworden, nur von den Trost suchenden Menschen künstlich aufrechterhaltenen Zusammenhängen einer vergangenen Welt drängt. Indem die Menschen, selbst Beute einer tierisch gewordenen Gegenwart, die Vergangenheit gleichsam zur Beute machen, die Zeit durch die Ästhetisierung des Vergangenen aufheben, führen sie das 'Umkippen' des Schönen ins dämonisch Zerstörerische herbei.

Die Polarität, die im Ganzen und in jedem seiner Teile innewohnt und das 'Umkippen' ermöglicht, spiegelt sich in der Charakterisierung der Hauptfiguren des Romans: „Luisa und Ellen sind nicht aus dem gleichen Stoff gemacht“ (S. 9). Luisa ist zwischen ihrer Sehnsucht nach dem Sich-Auflösen ins Schöne, Idyllische und ihrer Furcht vor dem Weltzerfall gespannt. Ihre Gier nach dem Abendstern (S. 8) wird zum Gefühl des Bedrohtseins und so zum Drang nach Flucht, aber nach einer Flucht bzw. einem Sich-Auflösen in das, was sie vernichten würde:

Aber merkst du nicht, wie es dich treibt, daß du keinen Augenblick versäumen darfst. Weil bald etwas Schlimmes passiert.

Was meinst du, Luisa.

Merkst du nicht, wie alles zum Zerreißen gespannt ist.

Luisa dachte, das Himmelzelt werde eines Tages reißen und die Wertraumkälte könnte bei uns einströmen. Oder die Erde werde unter der Hitze bersten und sich bis zu ihrem rotglühenden Kern vor unseren Füßen auftun. Oder dieses Leuchten und Brennen und Flimmern werde das für unsere menschlichen Körper erträgliche Maß überschreiten. Merkst du nicht, wie du dich auflöst.

Luisas durch die kosmischen Kräfte der Desintegration 'getriebene' Sehnsucht nach dem Aufgehen im Abendstern (S. 8) wird hier ins Gegenteil verkehrt, d.h. in einen Selbstzerstörungsdrang, der zugleich die Angst davor heraufbeschwört. So wie bei den „Dingen“ im idealisierten Naturbild (S. 8), die um „Erlösung“ flehen, Erlösung aus der starren Schönheit des Zusammenhangs des ewigen Weltbildes, so bedeutet die 'Erlösung', die Luisa sucht, eigentlich das Sich-Preisgeben dem Drang nach dem Reiz des Moments, also die Auslieferung an das sinnliche, triebhafte, vergängliche Leben, an den Genuß des lebendigen, sinnlichen Augenblicks, gelöst aus dem zeitlichen Zusammenhang, an das Genießen, selbst wenn es den Tod bedeuten würde.

Im ersten Kapitel des Romans wird Ellen als das Gegenteil von Luisa gestaltet. Ellen stellt den realistischen, rationalen, auch skeptischen Menschen dar: „Nein. Nein, Luisa. Die Sterne waren oben und ich war unten, himmelweit von ihnen entfernt, und falls etwas an mir riß, meine ungestillte Gier nach den Sternen war es nicht“ (S. 8 - 9). Dieses sachliche, perspektivische Zurechtrücken des Weltraums steht im Gegensatz zu Luisas Vorstellung vom beinahe animierten, entfesselten Abendstern (S. 8). Im Kontrast zu Luisas 'umgekippten' Drang nach Sich-Auflösen ins apokalyptische Weltbild (S. 9) erlegt Ellen sich und der Welt Beschränkungen auf: „Nein, Luisa. Ellen blieb fest, bewahrte ihre Konturen. Das war keine Fähigkeit, sondern ein Unvermögen, das sich als Fähigkeit tarnte. Das eingefleischte Unvermögen zur Selbstaufgabe“ (S. 9). Aber trotz Ellens Skepsis gegenüber Luisas Vorstellungen von einem Kosmos, dessen Gesetze aufgehoben sind, kann sie die gesetzmäßige Ordnung, die für ihr 'Unvermögen zur Selbstaufgabe' bürgt, nicht mehr, ohne daran zu zweifeln, für wahr halten: „Wie lange, fragte sie sich, würde sie es halten können, noch halten wollen?“ (S. 9).

Es handelt sich nicht nur um ein Gefühl der Angst, sondern auch um das sinnliche Verlangen nach Glück, wie bei Luisa, und nach dem Zusammensein: „Wir wollten

zusammen sein. Manche Tiere haben diese Witterung, lange ehe man sie zur Schlachtbank führt“ (S. 9). Ellen empfindet also eine Drohung, die die 'festen Konturen' der Ratio untergräbt und die Ellen dazu treibt, diese Konturen aufzulösen, und sich doch durch Flucht in eine neue Enge bzw. an den Zufluchtsort jenes Sommers zu begeben, der jetzt - „da alles zu Ende ist“ (S. 7) - anstelle der Vernunft den Geist in Beschlag nimmt und Ellen dazu zwingt, dem Drang, 'die Augen zu schließen', nachzugeben und immer wieder zu dieser Zeit zurückzukehren („Wie soll man es sich versagen, wenigstens im Geiste an jene Orte zurückzukehren, die jetzt verödet, einst jenen sehr flüchtigen Stoff zu binden wußten, für den Glück ein Verlegenheitsname ist“ - S. 10).

Im Gegensatz zu Ellen gilt Luisa als die 'Prophetin', die den Rückzug aus der gegenwärtigen Wirklichkeit bzw. die Flucht, ohne ethische Begründung, in eine schöne Welt führt, die sie mit dem Zauberwort 'schön' heraufbeschwört: „Luisa, die niemals fragen würde, ob zu einer Handlung oder Aussage Mut gehört, gebrauchte das Wörtchen "schön" sehr häufig, mit innigem Ausdruck und in inständigem Ton.“ (S. 10). Die 'Bekehrung' Ellens zur Verherrlichung des Schönen („Ohne Zwang, ohne Überredung hat Luisa uns sehen gelehrt“ - S. 11) verbirgt aber den starken, zerstörerischen Drang danach, die Augen vor der Wirklichkeit zu schließen, bzw. die Verantwortung für das Gestalten der gegenwärtigen Zeit abzulehnen. Denn die Bedrohung ist auch in der Traumwelt vorhanden: „Wir begannen gewahr zu werden, welchen Preis der zahlt, der auf Schönheit angewiesen ist: Er ist dem Gräßlichen ausgeliefert, wie Luisa“ (S. 11). In einer ästhetischen/ästhetisierten Welt, in der nur die sinnliche - nicht mehr die geistig-moralische - Dimension gilt, und in der man nur auf den eigenen Genuß, auf den schönen Reiz hinaus ist, kann man der Kehrseite, dem Gräßlichen der wirklichen, unheilvollen Welt auch nicht entfliehen.

Die 'tierische Witterung', bzw. der Drang nach Zusammensein („Wir wollten zusammen sein“ - S. 9) liegt dem unheilsam gewordenen 'Gemeinschaftsgeist' der Menschen

zugrunde, der die eigene Zerstörung im 'brennenden Bullenstall' (das Wort 'Bullen' gilt als Spitzname für die Polizei, und so ist der 'Bullenstall' das Bild des Polizeistaats) vorwegnimmt. Wenn die kleine 'Gemeinschaft' dieser zerstörerischen Zukunft zu entfliehen sucht, läuft sie aber auch 'ins Feuer', d.h. eigentlich 'ins Feuer zurück' - in die Zerstörung, die längst sowohl im 'inneren Tier' des Menschen als auch in der inhumanen Welt wirksam am Werke ist, wie die Gewalttätigkeit, also die Unfähigkeit - Unmöglichkeit - in einer 'menschlichen', schöpferischen 'Gemeinschaft' zu existieren und handeln, bezeugt.

Die Flucht dieser kleinen 'Gemeinschaft' sozialistischer Intellektuellen aufs Land, wird als 'Heimkehr' empfunden. Sie haben „das Gefühl, nach Hause zu kommen...“ (S. 21). Diese idealisierte Vorstellung des romantischen 'Zurück-zur-Natur' stellt sich aber als ein Rückfall in das elementar Physische heraus, ein Rückfall in eine Menschengemeinschaft, die vom Geist der Macht und Gewalt beherrscht wird. Die 'Zukunfts-Ordnung' bzw. der Sozialismus hat sich nicht auf dem Lande als humanisierender 'Geist' etabliert, die die Landleute von der grausamen, 'nazistischen' Vergangenheit, also vom 'Gewaltmenschen' geistig befreit, sondern als eine wissenschaftliche, technologische und ökonomische Ordnung, die die Landwirtschaft und -leute rücksichtslos ausbeutet und enteignet. Die Ideale, die die marxistische Ideologie verkündet, kippen in der Praxis ins Gegenteil um und führen die feudale, faschistische Tradition der Gewaltherrschaft fort.

Im Roman tauchen häufig Figuren auf, die mit dem starren Konservatismus auf dem Lande assoziiert werden, und die die Geschichte Deutschlands unter den feudalen und den bürgerlichen/christlichen Machtstrukturen immer wieder ins Bewußtsein bringen: Herr Rahmer, der ungeschminkte Bürger, der einst Bürgermeister und „ein gewichtiger Mann in der Gemeinde“ (S. 14 - 15) bzw. 'neupostolischen Gemeinde' gewesen war, ist immer noch in seiner Denkweise mit jener Zeit verbunden; Tante Wilma, die als 'Bild' der alten Ordnung gilt, hat die sämtlichen Regimes des 20. Jahrhunderts beinahe

unverändert überlebt; der 'kleine Mann mit dem Lodenmantel' (und alle „rechthaberischen kleinen Männer“ - S. 78), der versucht, seinen Willen durch verbale Gewalt durchzusetzen, nimmt „historische Dimension“ (S. 78) an, d.h. er ist das Bild der 'deutschen Autoritätsfigur'; Herr Weiß, der ein „Verehrer Hindenburgs“ (S. 92) ist, konnte sich mit der liberalen Demokratie in Deutschland, bzw. mit der Weimarer Republik, nicht abfinden und bewahrt in Erinnerung und in seiner Denkweise die alte Ordnung, auch wenn sie ihm das Bein (im Ersten Weltkrieg) gekostet hatte; Herr Vorfahr, dessen Name bezeichnend ist, und der das Ebenbild Hindenburgs, des Inbegriffs militärischer Macht, ist, hatte sich den „Genossenschaften“ (S. 101) entgegengesetzt und erklärt, „daß er sich niemals mit dem Verlust seines Besitzes und vor allem mit dem Verlust an Ansehen, der damit verbunden gewesen, hatte abfinden können, nie hatte verschmerzen können, daß ihm die Verfügungsgewalt über Land und Leute genommen war“ (S. 101).

Die historische Grausamkeit wird überall im Roman suggeriert. Die Gegenüberstellung vom mecklenburgischen 'Rot' und dem 'Blau' Preußens (im neunten Kapitel) deutet auf den Widerstand der kleinen deutschen Staaten gegen die Militärgewalt des ehemaligen 'Aufklärungsstaats', dessen geistiges 'Blau' aber am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ins 'Rot' der Mächtiger 'umgekippt' war, im Gegensatz zu der idealisierten Vorstellung des urdeutschen Sinns für autoritätsgläubige Zucht und Ordnung, wie sie am Denkmal im mecklenburgischen Dorf geschrieben steht. (S. 79).

Die Konsequenzen des Krieges und der Gewalttätigkeit werden im Roman gezeigt: Die Familie Erna Schependonks wurde im Zweiten Weltkrieg zerstreut, der Vater starb an der Front und die Mutter im Konzentrationslager; die Familie Weiß war vor der polnischen Verwaltung geflohen, unter die der deutsche Teil Schlesiens ab 1945 gestellt wurde, (der 'ehemalige Förster' und seine Frau im elften Kapitel sind wahrscheinlich auch Flüchtlinge aus Ostpreußen). Wie die schon besprochene Desintegration der kosmischen Ordnung Elemente, bzw. Kräfte, freisetzt, die die Zerstörung und das

"Umkippen" bewirken, so hat die Desintegration der alten sozialen, politischen Ordnung den Machttrieb aus dem einst sinnvollen Zusammenhang freigesetzt, der nicht nur die soziale Struktur der Landbevölkerung zerstört hat, sondern auch die humanen Ideale der neuen sozialistischen Ordnung ins Gegenteil 'umgekippt' hat.

Die 'Jäger'- und 'Mähen'-Motive im Roman gelten sowohl der Gewalt und dem Tode (vgl. die sinnbildliche Darstellung des Todes als Schnitter mit der Sense) als auch der Verfolgung und Ausbeutung der Menschen unter der Staatsgewalt und in der inhumanen, wissenschaftlich-technologischen, ökonomischen Ordnung des Sozialismus. Im Traum Ellens (s. S. 83) lassen die 'Verfolger' den 'braungebrannten Mann', bzw. Bauern oder Landarbeiter, sich mit der Sense 'totwirtschaftend' zu Tode mähen. Es geht nicht nur um die eigentliche Verfolgung, sondern auch um die staatliche Ausbeutung des Arbeitseifers der Landleute (vgl. Ellen bezeichnet den alten Bauern, Herrn Vorfahr als „Arbeitstier“ - S. 101). Auf Seite 128 suggeriert das Mähen das fatale Ernten: „Acht Vollerntemaschinen rückten vom Sandberg her gegen sie vor, in gestaffelter Formation. Eine Wende, und das Drittel der Fläche war gemäht.“ Die Technologie übernimmt die Funktion des 'Schnitters', der den Wirtschaftsplan mit menschlicher 'Ernte' erfüllt (der „Sandberg“ - ein Leitmotiv im Roman - entspricht dem Grabhügel, also dem 'Tode'). Die Vorstellung von der menschlichen Opferung gilt für jede Zeit (vgl. der 'Sensenmann'), bloß die Technologie erscheint jetzt als Massenausrotter, wie es nie zuvor gewesen ist. In der Abwesenheit von dauerhaften, humanen, auch sozialistischen 'Werten', können die Menschen abgeerntet werden wie Getreide, je nach dem 'Gebot' des wechselnden ökonomischen Wertes. Die Menschen sind unter dem Sozialismus aufgrund ihrer Arbeitsethik nicht nur auf dem Lande ausgebeutet worden, sondern auch im Industriebetrieb in den Städten. Andererseits versteht es die jüngere Generation, soviel wie möglich aus dem Staat herauszuschlagen. Die Kinder der Rahmers z. B. wollen den Bauernhof ihrer Eltern „nicht geschenkt“ (S. 14) haben, da sie nun musterhafte Angehörige des marxistischen Arbeiterstaates geworden sind, „fest in ihren Stadtwohnungen [saßen]“, in den Ferien "nach Bulgarien

[fuhren] oder sich einen Bungalow an einem See [bauten]" (S. 14). Die alten Bauern dagegen siechen auf den Höfen dahin (vgl. 'sich totwirtschaften' wie der Bauer in Ellens Traum, S. 83); obwohl in Herrn Rahmers Fall eine Ausnahme in beschränktem Maße gemacht wurde (3, 8 ha sind ihm zum persönlichen Eigentum übergeben worden - S. 28), sind aufgrund der Bodenreform die meisten Bauern enteignet worden. In der sozialistischen Gegenwart ist es nicht anders als es in der nationalsozialistischen Vergangenheit war, aber auch zu der Zeit ist es den Rahmers gelungen, aufgrund ihrer angeblich arischen Abstammung - obwohl sie auf dem "Erbhofbild" (S. 28) deutlich slawischer Abstammung waren - der Enteignung zu entgehen und seinen Besitz zu Erbhof erklärt zu bekommen. In diesem Kontext weist die Erzählerin auf die Bedeutung des Namens des Dorfes hin: "Im Winde liegen" (S. 28) und fügt hinzu: „...das schien uns passend für dieses Dorf.“ Die Bauernfamilien zerfallen zusammen mit ihren Wertmaßstäben. Die manipulative Hingabe solcher wie der Familie Rahmer an die Macht, die sie schließlich zerstört, ist analog zu der Hingabe Luisas und ihrer Freunde, (die Rahmers Verhalten verachten), an die dämonische Macht der Schönheit.

Daß die Menschen unter dem Sozialismus wirklich 'verkauft' bzw. verraten werden, wird an dem Beispiel der Landleute im Roman verdeutlicht. Die Dörfer (samt Dörfler), „die für wirtschaftlich unergiebig“ (S. 74) gelten, sind „in malerischer, vernachlässigter Schönheit liegengeblieben“ (S. 74), um als Sehenswürdigkeiten für die Touristen zu dienen. Dörfer, die sich an dem technologischen Fortschritt beteiligen, werden auch ausgebeutet: die alten Gegenstände, die sie gegen die neuen Geräte auswechseln, verkauft der „staatliche Kunsthandel ... gegen harte Währung an den Westen“ (S. 75).

Es ist, als wolle die Staatsherrschaft die Vergangenheit entfernen. Entweder wird das Vergangene über die 'Grenze' gebracht (vgl. das Motiv des Fährmanns, Charons, der die Toten in der Unterwelt gegen Entgelt über den Fluß Acheron setzt), oder es wird in einem Museum 'begraben' (vgl. S. 84). Die ländliche Tradition soll aussterben, bzw. 'sich totwirtschaften'. Der Sozialismus verrät die Landleute. In dieser Atmosphäre der

Desillusionierung 'kippt' der Glaube an die Ideale des Marxismus in eine sinnlose Zerstörungswut 'um' (vgl. die Vernichtung des Klaarschen Gehöfts, S. 104 - 105).

Die 'tierische Witterung' auf Seite 9 hat sich am Ende des Romans zum selbstzerstörerischen Drang nach dem 'Haus' gesteigert, d.h. die Tiere wollen in den brennenden „Bullenstall“ (s. 192) zurücklaufen. Bei den sozialistischen Städtern geht es auf analoge Weise um den triebhaften Rückzug ins 'Haus' („Was trieb sie auf Haussuche?“ - S. 11), und somit um den Rückzug von dem marxistischen Gemeinschaftsleben („Natürlich war uns klar, daß man sich an nichts hängen soll. Natürlich hat einen Begriff wie 'Haus' in unseren jüngeren Jahren keine Rolle gespielt“ - S. 11) und von der Ideologie („Ganz, ganz andere Wörter, erinnerte Ellen sich, hatten ihren Kopf vollständig besetzt gehalten“ - S. 11).

Die Haussuche der sozialistischen Städter auf dem Lande, bzw. der Einzug ins Dorf, suggeriert eine Fahrt in das tote Reich des Bürgertums (vom marxistischen Gesichtspunkt aus betrachtet). Der Weg vom „Sandberg“ (S. 12), der mit dem 'Grabhügel' im Roman immer wieder assoziiert wird, führt zum „Kater“ (S. 12) bzw. zum 'Tierischen', und somit zur Erfüllung der triebhaften Besitzgier und zur Erfüllung des Versprechens Luisas, sozusagen 'im Hause' und in der bürgerlichen Vergangenheit des Glücks, die u.a. durch Herrn Rahmer vertreten wird, und „der jetzt in seiner ganzen Besitzerwürde vor die Tür trat und sie förmlich, beinahe feierlich, einlud, einzutreten“ (S. 13).

Es ist der Übergang von einer rationalen Weltordnung in einen Raum, der nach dem ästhetisierten, abergläubischen Gesetz Luisas geordnet zu sein scheint, d.h. eine Welt, die der zufälligen, 'gräßlichen' bzw. zerstörerischen Kraft des Universums eigentlich ausgeliefert ist. Der Übergang ins Egoistische zeigt sich in dem Verhältnis der Städter zur Zeit, d.h. im retrospektiven Genuß des immer wiederholten, triumphierenden, vergangenen Moments, als sie zum Beispiel vom Sandberg auf das Dorf hinabstiegen

und das Haus der Rahmers 'zur Beute' machten, wie Raubvögel („Wir alle, jeder von uns, haben uns immer an jede Einzelheit dieses Tages erinnert. Wie wir über die Hügel zurückliefen, als flögen wir, plötzlich in übermütiger Stimmung...“ - S. 17). An die Stelle der eigentlichen Wirklichkeit schiebt sich der sinnliche Reiz des wieder hervorgeholten Augenblicks im 'Zeremoniell des Weins' - der ritualisierte Abstand von der wirklichen Zeit, deren Suspendierung nur (Selbst-) Täuschung ist („Die Beleuchtung wird wechseln, wir werden älter werden, die Mühle der Wiederholungen war in Gang gesetzt“ - S. 18 - 19).

Das Übernehmen des Landlebens bedeutet auch die Übernahme der Tradition der ländlichen Leute: „Legenden aus der Pionierzeit, später wieder und wieder aufgetischt an den Grillfeuern, wie bei den alten Germanen“ (S. 20). So wie sie eine Gier nach Essen entwickeln, so wird auch dieses Sich-Aneignen der Vergangenheit, das Verlangen nach Vergangenem, zu einer triebhaften, sinnlichen Gier. Als Surrogat für ihren vereitelten Versuch, am Aufbau der marxistischen Zukunftsutopie effektiv mitzuwirken, versuchen sie fast gierig, die idealisierte Vergangenheit in ihrem gegenwärtigen, 'unwirklichen' Landleben aufzubauen.

Für Ellen führt die 'Mühle der Wiederholungen', bzw. der Genuß des immer wieder hervorgebrachten schönen Moments, („Nie würden sie des Anblicks vom Sandberg aus auf das Dorf müde werden, nie der sanft geschwungenen, leicht erhöhten Horizontlinie...nie des Panoramas...“ - S. 20) einen entspannten Stillstand, eine lethargische „Langeweile“ (S. 20) herbei, die ihren inneren Widerstand gegen die Hingabe an den sinnlichen Genuß, d.h. „die sonst unwillkürlich andauernd angespannten Abwehrkräfte ihre Nervensystems“ (S. 20) überwindet. Der Rückzug ins Bauernhaus ist die Rückkehr zum Triebhaften, Tierischen (beim Näherkommen ist das Haus wie ein Tier mit einem „Igfell“, S. 20). Es hat eine physische Wirkung auf Ellen, die sonst geistig veranlagt war, so daß sie beim Näherkommen das Gefühl empfand, „nach Hause zu kommen“ (S. 21). Dieser Rückzug auf das Triebhafte, bzw. 'Regression ins Tierische',

wird mit der alltäglichen Wiederholung im ländlichen Leben und im 'Häuslichen', d.h. mit den Rhythmen des physischen Lebens verbunden. Die Öffnung des 'Hauses' entspricht zugleich der 'Öffnung' der Sinne und der Überwindung des geistig-moralischen Widerstandes der geistig veranlagten Sozialistin nicht nur gegen die banale Wiederholung (Ellens Leben in der Stadt war eigentlich die 'Mühle' des wiederholten Schreibens), sondern auch gegen die entfesselte Reizsucht („Der Widerstand verging sofort, als sie vor die Tür trat“ - S. 21). Durch ihr 'sinnliches Erwachen' wird Ellen mit einer neuen, bzw. alten Welt verbunden, doch herrscht in dieser Naturwelt eine unwirkliche, 'umgekippte' Naturordnung - die exotische fremde Quitte ist ein Zeichen dafür: „ Sie brauchte nur den rotflammenden Quittenstrauch jenseits der Straße anzusehen, eine wilde Unmöglichkeit vor dem nüchternen Getreidefeld“ - S. 21). Die Hingabe an das „Unwirklichkeitsgefühl“ (S. 21), d.h. an die entfesselte Sucht nach dem Reiz von dem Unwirklichen wirkt zerstörerisch auf die Wirklichkeit ein.

Für die Freunde bedeutet der Rückzug auf das Land, daß 'Blut' statt 'Geist' ihr Wesen und Denken beherrscht. Bei Jan kommt das Bewußtsein seiner Abstammung auf: er fühlt sich dazu bewegt, „sich selbst in eine weit zurückreichende Geschlechterreihe einzuordnen, nur weil er jetzt dieses Haus bewohnt“ (S. 22). Bei Ellen wird das Erregen des Blutes, d.h. das 'Umkippen' des geistig veranlagten Menschen in ein sinnlich bedingtes Wesen, weniger mit einem Rassenbewußtsein als mit den kosmischen Phänomenen verknüpft. Durch die Blutfarbe, rot, werden die assoziativen Verbindungen verdeutlicht. Die Verbindung zwischen Ellen und der fremden, roten Quitte antizipiert eine Assoziation mit dem Mond (vgl. „Dieser rote Mond“ - S.71) und mit der Sonne, die sich aus dem Naturzusammenhang befreit zu haben scheint (vgl. das wiederkehrende Motiv der Hitze, z.B. : „War es diese Hitze, die heute noch wilder schien als sonst? Lag Zersetzung in der Luft?“ - S. 124). Das 'Umkippen' Ellens, bzw. des geistigen Menschen, ins Sinnliche wird in analoge Beziehung zum 'Umkippen' der kosmischen Kräfte gesetzt, z.B. der Sonne, der ewigen Quelle des Lichts und Lebens, in eine autonome, vernichtende Kraft. Die 'Zersetzung', bzw. Zerstörung der Person, die

dadurch bewirkt wird, wird durch die Verbindung zwischen Ellen, deren 'sinnliches Erwachen' auf Seite 25 als (selbst-)zerstörerischer Drang dargestellt wird, und der schwachsinnigen Olga, dem triebhaft sinnlichen, 'tierischen' Menschen, der das sittliche Gesetz des Landes durch ihre Reizgier aufhebt (S. 29), verdeutlicht.

Der Rückzug ins Schöne, Idyllische, der als eine Regression ins Triebhafte, Sinnliche - ins 'Tierische' - dargestellt wird, verrät also die egoistischen Triebe, auf denen die 'unheile Gemeinschaft' eigentlich beruht, und auf die sich die Zufälligkeit ihrer Existenz gründet.

Die (Selbst-)Täuschung des 'Sommerstücks', die die Wahrnehmung der eigentlichen Wirklichkeit nicht ganz überspielen kann, schafft eine zum Zerreißen gespannte Atmosphäre. Die scheinbare Geborgenheit des Schönen, Idyllischen, das die 'Stille' auf dem Lande eigentlich herbeiführt (vgl. Ellens Beschäftigung mit dem 'Häuslichen' und „die schwere gesunde Landmüdigkeit“, S. 23), erweckt zugleich die Furcht vor dem Stillstand, bzw. die Todesangst („Zu Hilfe kam ihnen, daß das Leben auf dem Lande aus sich heraus eine Fülle hatte - oder vortäuschte? -, die beinahe jeden Zustand erträglicher machte. Gefährlich, eigentlich“ - S. 37). Ein widersprüchliches Verlangen nach Abstand wird hervorgerufen, das - in einer Welt, in der man durch Abstand von der Wirklichkeit schon Abstand von den moralischen Gesetzen genommen hat - zum Drang nach der Zerreißprobe des Idylls wird. Luisa, mit ihrer Sehnsucht nach Aufgehen im vereinzelt „Abendstern“ (S. 8), aber zugleich mit ihrer Furcht vor dem Weltzerfall (vgl. S. 39), ist das typische Beispiel der romantischen 'Zerreißprobe'. Wenn Luisa ihre „Maske“ aufsetzt (S. 34), so lebt sie in reizender Spannung mit der äußeren Welt, die eindringen könnte, aber vielmehr mit der Angst davor, daß das eigene Selbst sichtbar werden könnte („Worauf sie wirklich achten mußte, war, daß Maske und Hülle ihr nicht an irgendeiner Stelle ihrer warmen, hungrigen, ungeschützten Körpers ins Fleisch wuchsen. Und daß sie nie, nie in einer schwachen Stunde einer Menschenseele ihr Geheimnis verriet“ - S. 35). Luisa 'webt' ein grausames Schicksal

für die gefangene Soziologin bzw. „Frau im Tschad“ (S. 63), das auf ihrer „inneren Bühne“ (vgl. das vorgestellte Unglück der „Frau aus Wimmersdorf“, S. 60) immer wieder läuft und das Luisa als Sprungbrett zum sinnlichen Gefühlsrausch dient. Die „Gondel“ auf Seite 94 („Luisa dachte, jetzt hat sich unsere Küche in eine Gondel verwandelt, jetzt wird sie leichter, ganz leicht, jetzt hebt sie ab, schwebt ...“) gilt als grundlegendes, bedeutungsvolles Motiv im Roman, das das Vergnügen an der Zerreißprobe der Spannung zwischen der Phantasie und der Wirklichkeit darstellt („Senkrecht nach oben! Senkrecht nach oben! Da die Entfernung zu den ersten Sternen sehr weit sein soll, und da ich es nicht zu hoch treiben werde, wird niemand etwas merken“ - S. 94).

Für Ellen ist der Drang nach Zusammensein auf dem Lande die geistige 'Zerreißprobe' des nach der Desintegration des universell geltenden, geistigen Zusammenhangs 'vereinzelt gewordenen', geistigen Menschen, die Zerreißprobe zwischen der eigenen geistig-moralischen Existenz (vgl. S. 9: „Nein, Luisa. Ellen blieb fest, wahrte ihre Konturen...Das eingefleischte Unvermögen zur Selbstaufgabe. Wie lange, fragte sie sich, würde sie es halten können, noch halten wollen?“) und dem im Staat praktizierten Marxismus (vgl. S. 11: „Natürlich war uns klar, daß man sich an nichts hängen soll“). Der Drang nach dem 'Neuen' soll das Gegenmittel gegen den „Überdruß am Alten“ (auf Seite 20 gilt der Sozialismus als das Alte) sein, aber eigentlich geht es nur um die 'Wiederentdeckung' des Uralten, Triebhaften, Sinnlichen, das das 'Einschlafen' des Geistes herbeiführt.

Die sinnliche Zerreißprobe Ellens in dieser 'neuen', sinnlichen Welt führt zur Konfrontation mit der Sonne, die auch 'erwacht' zu sein scheint und ihren eigenen, kosmisch verzehrenden 'Zerreißversuch' macht, indem sie sich aus dem Weltzusammenhang befreit und nach eigenem Gesetz handelt. Die „brandige Trockenheit“ (S. 25) der Wucht der Sonne, die sich bald auf ihre zerstörerische Bahn setzt („Minuten später schon werden wir die Augen gegen sie abschirmen müssen“ - S.

25) ist für Ellen noch die lustvolle „Wärme auf die Haut“ (S. 25), die die „sanfte Gegenströmung von innen her ... , die so lang unterdrückt gewesen war und keinem Zwang gehorchte ...“ (S. 25) reizt, als könnte sie die Haut zerreißen. Aber dieses Bild, das das 'Umkippen' des geistigen Menschen ins Triebhafte, Sinnliche verdeutlicht, antizipiert schon die Verbrennung des Hauses durch die zufällige, zerstörerische Macht der „Hitze“.

Es geht überall im Roman um das 'Umkippen' des Menschen ins Triebhafte, Sinnliche. Die Hingabe an den Drang nach 'Zusammensein' ist eigentlich nicht anderes als die Hingabe an die Kräfte der Desintegration, d.h. man schließt sich dem günstigen Zufall an („Aber damals spielte der Zufall noch eine glückliche, nicht immer nur eine unheilvolle Rolle. Anscheinend besaß er gewisse Freiheiten, die er zu nutzen wußte ...Es kann auch sein, daß der Trieb, der uns zusammenführte, stärker war als die Gegenkraft der Zufälle.“ - S. 39/40).

Die Lust an der Zerreißprobe zwischen den „Zufälle[n]“ und deren 'Gegenkraft' kann die wirkliche Angst davor nicht verbergen: Steffi will angesichts des drohenden Sterbens das „Ungeheuerliche“ (S. 40), Zufällige, d.h. die unerklärliche Kraft, die das karzinogene Umkippen der Zellen verursacht, nicht herausfordern, daher will sie schweigen, d.h. sie fühlt sich dazu gezwungen, sich unhörbar bzw. unsichtbar zu machen, als wäre sie schon tot. Die Todesangst Ellens läßt sich in ihrem eigentlich egoistischen Verhältnis zur Kranken sehen: „Sie wollte diese Bilder“ (d.h. die Bilder, die auf Steffis Nachricht hin in ihr aufsteigen) „nicht kennen, kannte sie aber. Kannte auch die Verfassung der Überlebenden schon. Diesmal wollte sie nichts versäumen. Die Lebenszeit, die Steffi blieb, nahm sie sich vor, wollte sie nicht vergeuden. Ganz dringend will ich dich leben sehen, schrieb sie ihr“ (S. 40). Was die Menschen näher bringt, ist nicht das gemeinsame, schöpferische Bestreben, das Leben zu gestalten, sondern Furcht vor dem Tode (Steffi sagt: „Ich denke, daß wir uns jetzt zum erstenmal wirklich begegnen, weil ähnliche Erfahrungen uns erschüttern. Todeserfahrungen“ - S.

41). Die Menschen sind nicht (mehr) fähig, die Zeit auf heilvolle Weise zu gestalten, sondern sie 'versäumen' die Zeit, die ihnen noch bleibt, indem sie ihre Todesangst mit dem sinnlichen Rausch betäuben: „In den alten zerbröckelnden Korbstühlen saßen sie schon und tranken Rotwein, wir hatten keine Zeit mehr zu versäumen“ (S. 59). Dadurch lassen sie den Zufall an die Stelle des sinnvollen Schicksals treten:

Zuerst war es Zufall, wißt ihr es noch, daß immer ein Fest daraus wurde, wenn wir uns trafen. Dieser Abend eröffnete die Reihe der ländlichen Feste, bunte Ballons, an denen das spinnwebleichte Netz des Sommers hing. Wir strikten Arbeitsmenschen hatten ja keine Ahnung gehabt, was Feste sind, ein Versäumnis, das wir aufholen mußten... (S. 59)

Das Bild der „bunte[n] Ballons, an denen das spinnwebleichte Netz des Sommers hing“, läßt auch die Zerreißprobe zwischen der leidenschaftlichen Rauschsucht und dem geahnten grausamen Schicksal erkennen. Das "spinnwebleichte Netz" deutet auf 'spinnen' hin, das mit den Parzen, bzw. 'Spinnern' der Lebensfügung, assoziiert wird. Auch das Netz deutet auf das Netzmotiv, das mit dem Motiv der 'Jagd' und der Falle, in der die Katze den Tod fand, assoziiert wird. All diese Motive suggerieren den zufälligen Tod. Der Höhepunkt der Rauschsucht ist das Fest am Johannistag. Die Sommersonnenwende, die am Johannestag gefeiert wird, ist auch mit Rausch und Tod verbunden. Die Erscheinung Pans am 'Höhepunkt' des Sommerstags soll zur Benebelung und zur rauschhaften, aber auch lebensgefährdenden Sinnlosigkeit geführt haben. Der Drang des Menschen - sogar der „strikten Arbeitsmenschen“ des Sozialismus - nach dem Rausch der 'zerreißenden' Stimmung, (die gleichzeitig Sehnsucht nach Furcht vor dem 'ewigen Moment' ist), ist eigentlich nicht anders als triebhafte (Selbst-)Zerstörung, bzw. der Todeswunsch.

Ellen ist dieser zerreißenden Stimmung ausgesetzt: „Ihre Stimmung war zwiespältig, kein Wort, das sie kannte, paßte auf sie“ (S. 62). Der Anlaß zu dieser Stimmung war der Anblick des Mondes. Sie ist zwischen der Sehnsucht nach dem autonomen freien, aufgehenden Mond, d.h. nach der Emanzipation vom Ganzen (was Selbstzerstörung

gleich käme) und der Furcht vor der eigenen Vereinzelung angesichts des unheimlichen, fast bösartigen Einzelgängers (vgl. „[d]iese[s] rote[n] Mond[es]“ - S. 71) in einer feindlichen Welt gespannt. Die Spannung, bzw. die Zerreißprobe, erreicht einen konkreten Höhepunkt, wo Ellen die Tragfähigkeit der elastischen Haut des Schwingrasens auf die Probe stellt:

Ellen spürte wieder die Schwermut auf sich zukommen, die sie hier in den ersten Wochen abends überfiel. Dieser rote Mond. Diese undurchdringliche Stille. Paß auf, sagte Jan. Der Schwingrasen. Ellen setzte den Fuß auf den Rand des Schwingrasens, begann zu wippen, zuerst zaghaft, dann immer stärker. Hör auf! sagte Jan. Ellen tat noch einen Schritt, zog den anderen Fuß nach. Er trug. Der Rasen trug. Jetzt wippte sie mit dem ganzen Körper. Die Erde schwang, ein nie gekanntes Gefühl. - Hör auf! rief Jan. - Er trägt. Du, er trägt! rief Ellen. - Mach keinen Unsinn! Komm zurück. - die Erde schwang, nur wenn sie Angst bekäme, würde die dünne elastische Haut reißen. - Wem hast du was beweisen wollen, sagte Jan böse beim Weitergehen. Ellen schwieg. Irene berührte ihre Hand. Sie hätte Lust, auch auf den Schwingrasen zu gehen, flüsterte sie. (S. 71 - 72)

Der Selbstzerstörungsdrang wird umso deutlicher als gleich auf diesen Passus der Hinweis auf "fremdartiges Gebell" (S. 72) und Dantes "Höllenfahrt" (S. 72) folgt. Zehn Seiten davor (S. 63) wurde auf „den Aufpasser“ in ihr hingewiesen, der zwar „auf die Größe einer Nuß“ zusammengeschrumpft war, aber doch „wach und scharf“ blieb und sie davon abhielt, betrunken zu werden. Dieser Aufpasser, den sie haßte (S. 63), regt sich nicht mehr, wenn sie, trotz des Versuchs Jans, sie zurückzuhalten, „mit ihrem ganzen Körper“ auf dem Schwingrasen 'wippt' (S. 72). Ihr innerer Cerberus ist nicht mehr „wach und scharf“ (S.63). Er hält sie nicht mehr von ihrer inneren 'Höllenfahrt' ab.

Ellens Herausforderung an den Tod äußert sich 10 Seiten danach in einem Traum von der Verfolgung durch den Tod:

...und in Ellen löste sich endlich die Erinnerung an den Traum der letzten Nacht und stieg in ihr auf. Wie so viele Träume der letzten Zeit spielte auch dieser in einem Haus, das ihrem Bauernhaus ähnlich war, wenn auch in einer ins Häßliche, Minderwertige verzerrten Weise. Von einer Ecke ihrer Küche aus sahen sie und Jan durchs Fenster einen Mann draußen stehen, an der Hintertür. Ohne eine Geste, ohne ein Wort forderte er, eingelassen zu werden, und sie ließen ihn ein. Er war ein Mann mit einem Auftrag, er handelte, wie er zu handeln hatte, er war glatt, stumm, unangreifbar. Er wartete. Da kam auch schon

der andere angehetzt, der, den der erste erwartete, verwildert, braungebrannt, auf der Flucht. Er rüttelte an der Haustür, ruhig ging der erste ihm öffnen. Ellen, die gelähmt dabeistand, wußte: um ihn festzunehmen. Jetzt erst sah sie: Der Flüchtige war von allen Seiten von Häschern umgeben. Auf einmal, buchstäblich in der letzten Sekunde, hatte er eine Sense in der Hand und schwang sie, als mähe er Gras, im Kreis um sich, so daß niemand sich ihm nähern konnte. Ein Hoffnungsfunke blitzte in Ellen auf. Sie und Jan sahen vom Küchenfenster aus, wie er sich wehrte. Sie wußten: Lange konnten seine Kräfte für diese wilde Verteidigung nicht reichen. Die anderen brauchten nur abzuwarten. Sie brauchten ihn sich nur totwirtschaften zu lassen. Inständig wünschte Ellen ihm unbegrenzte Kräfte. Im Erwachen hörte sie eine Stimme: Unsere Enkel fechten's besser aus. Der Abgrund von Trauer, in den sie wieder stürzte. (S. 82 - 83)

Auch hier werden von Christa Wolf die traditionellen Verhältnisse ins Gegenteil umgekehrt, 'umgekippt'. Traditionell ist der Sensenmann der Tod, der die zur Reife gelangten Menschen schließlich erntet. Hier aber sind es nicht die Lebenden (insgesamt), die von dem einen Mächtigen geholt werden, sondern ein junger, „braungebrannter“ Einzelner, der „von allen Seiten“ von Todesmächten umgeben ist. Der Mann mit der Sense, ist nicht der Tod, sondern der lebendige Einzelne, der die Sense braucht, um den aussichtslosen Kampf mit den todesbringenden Kräften im Leben auszufechten, Kräften, die ihn verfolgen, umgeben und abwarten, bis er sich 'totgewirtschaftet' hat. Dennoch ist der gehetzte, flüchtende Einzelne, der sich in Todesangst mit der Sense gegen die Bedrohung wehrt, doch genauso mit dem traditionellen Sensenmann verbunden wie Ellen und die anderen 'Flüchtenden', die, wie schon erörtert, durch ihre Hingabe an die angstabwehrende Rauschsucht Zerstörung und Selbstzerstörung herbeiführen.

Die Rauschsucht lebt von der 'Spannungsfreude', die aus dem gefährlichen Spiel mit den entgegengesetzten Trieben entsteht: „Die verzehrende Sehnsucht nach Konzentration auf eine Mitte hin und die unbändige Lust, sich in die exzentrische Bahn zu werfen, alle Energien zu verschleudern und zu zerstreuen“ (S. 79). Obwohl die sozialistischen Städter auf dem Lande Abstand von der Gegenwart nehmen wollen, wissen sie nicht, wie die „Schleuderwirkung der Zeit ... gebremst werden könnte, ohne daß es dabei auf die eine oder andere Weise zu einer Katastrophe käme“ (S. 80). Sie steigern den Rausch des 'Katapult-Effekts', indem sie die entgegengesetzten Triebe und Gefühle

ständig gegeneinander abprallen lassen (die Sehnsucht nach der Geborgenheit und der Stille der Vergangenheit und die kontrastierende „Atemlosigkeit“ und „Angst vor Zurückbleiben, vor Langeweile und Leere“ - S. 80).

Die Zerreißprobe auf dem "Zeit-Gelände" (s. S. 80) setzt den Stillstand der Nostalgie nach der schönen, vermeintlich 'heilen Welt' der Vergangenheit gegen eine Zukunft der Vereinzelung und Desintegration. Die Spannung, die dadurch entsteht, macht die Schleuderwirkung der Gegenwart aus.

Die Polarisierung der Gegenwart zeigt sich in der Charakterisierung der Personen, die in diesem 'Sommerstück' auftreten. Antonis z.B. wird durch seinen Drang nach der Vergangenheit (nach Griechenland und den alten Möbelstücken) verzehrt (vgl. S. 63: „das so lange niedergehaltene Heimweh zerfleischte ihn, er wartet auf seinen Paß“). Bei ihm ist die Spannung und dadurch die Dynamik der Gegenwart aufgehoben. Er nimmt Abschied und verbringt seinen letzten Tag damit, daß er nach einem 'Sarg' bzw. nach der „Truhe“, die er dringend haben will - haben muß - auf die Suche geht („Sie aßen spät. Der Tag war lang gewesen, Antonis würde übermorgen abfahren, dies war sein letzter Tag, was er heute nicht abschloß, würde er nicht zu Ende bringen ...“ - S. 89). Die Suche nach der Truhe endet im Forsthaus mit dem Anblick des 'Sarges' („Zum erstmal sehen wir einen Sammler vor dem Stück, von dem er besessen ist“ - S. 108) und mit dem 'Bestattung-Zeremoniell' in der „Gruft“ (S. 108).

Die anderen folgen Antonis nur unwillentlich; sie fürchten sich noch davor, zur 'Ruhe' zu kommen (auf Seiten 91 - 92 bietet Herr Weiß ihnen den Frieden des 'Gartens' an, aber den wollen die Sozialisten nicht haben). Irene, die den Rückzug aufs Land in die sogenannte Unschuld der Natur für „Kapitulation“ (S. 95) hält, hat den sadistischen Trieb, das Idyll langsam zu zerstören („Irene reizte es, dem Ballon die Luft abzulassen, ihm kleine Nadelstiche zu versetzen“ - S. 95). Jenny, die vom aggressiv individualistischen Trieb der Jugend geprägt ist, ist wütend über die vorgetäuschte

Unschuld der idealisierten Liebe (vgl. S. 97 - 98). Die Figur, in der die innere Zerreißprobe zwischen den polaren Extremen ausgetragen wird, ist Ellen. Einerseits möchte Ellen an das Ideal einer Erneuerung durch die Rückkehr in die Unschuld, bzw. in eine Zeit der Unschuld, glauben, andererseits weiß sie, daß das in der wirklichen Welt unmöglich ist. Die Unfähigkeit, das Glauben und das Wissen in der neuen Zeit zu vereinen (vgl. S.99), ist der Konflikt, der von ihr (wie die Krebskrankheit) Besitz nimmt und sie ihrer Lebenskräfte beraubt.

Das Kommen der sozialistischen Städter auf das Land, unter der Führung Luisas, bzw. der 'Prophetin' des Rückzugs ins Schöne, Idyllische, ist die Hingabe an eine Welt ohne ethische Basis, d.h. eine Welt, die dem ästhetisierten, irrationalen, abergläubigen Gesetz Luisas gilt:

Luisa litt, daß sie zur falschen Jahreszeit und von der falschen Seite her ins Dorf kamen. Oft, oft sind sie dann noch von der richtigen Seite gekommen, vom Sandberg her, und beim richtigen Wetter, bei Sonne und praller Hitze. (S. 11)

Das Ideal wirkt gegen die sinnvolle Weltordnung, d.h. Luisa verbindet sich eigentlich mit dem Zerstörerischen bzw. mit der ‚Sonne und prallen Hitze‘. Im April, wenn Ellen und Jan das Dorf zum erstenmal ansehen, geht es um die ‚gräßliche‘ Kehrseite des schönen Gesetzes: Der April macht, was er will! Es scheint, als werde der Frühling in den vergangenen Winter, bzw. in die ‚Todeszeit‘ des Jahres, zurückversetzt, so wie das Kommen der desillusionierten Sozialisten auf das Land auch als eine Zurückversetzung in die ‚tote Zeit‘, bzw. bürgerliche, christliche Ära, gilt: „Beim erstenmal aber...hatten sie sich zu Ostern, an einem kalten, windigen, regnerischen Tag, und von hinten her über die Hügel, an das Dorf herangemacht“ (S. 11). Ostern ist nicht mehr die Zeit der Erneuerung in der Natur und nach der christlichen Tradition. Der Rückzug auf das Land ist der Tod, wie die untröstliche Talfahrt von den Hügeln, bzw. ‚Grabhügeln‘, hinab die ‚Höllenfahrt‘ suggeriert. Das ‚Jammertal‘ kontrastiert mit dem ‚Freudental‘ im Gedicht „Trostaría“ von Johann Christian Günther (geschrieben 1714), auf das im

zweiten Kapitel hingewiesen wird (Ellen versucht, es ins Gedächtnis zurückzurufen). Im Gegensatz zur erwarteten Rettung aus den Paradoxen des irdischen Lebens in der Barockzeit, d.h. aus den mit nur vergänglichen Augenblicken des Vergnügens unterbrochenen Qualen, sind die Städter nicht nur dem 'Gräßlichen' ausgeliefert (vgl. Kap. 1, S. 11), sondern auch dem Dämonischen: der Eintritt ins Haus ist nicht die Erfüllung der 'grünen' Hoffnung, sondern der Übergang in die Hölle: -

Endlich blüht die Aloe...Ellen suchte die nächste Zeile, während sich zum erstmal die grüne Haustür vor ihr öffnete, 'auftat', wäre wohl das passende Wort, während sie zum erstmal über die alten, unbeschädigten, in schwarz-weißem Rhombenmuster angeordneten Bodenfließen im Flur gingen, die Köpfe einzogen unter der niedrigen Stubentür, die damals noch weiß, nicht dunkelbraun gestrichen war. Endlich blüht die Aloe, endlich trägt...Am Ofen die beiden dicken Frauen: Frau Rahmer, ihre Krücken neben sich, und Olga, auf die Luisa uns zaghaft vorbereitet hatte: Erschreckt nicht, ihr werdet sehen, sie ist ein bißchen merkwürdig. (S. 13)

Das schöne Zauberwort „auftat“ öffnet eigentlich eine 'verdorbene', unschöne Welt des Greisenalters und der Mißbildung (vgl. Frau Rahmer und Olga), die sich auch in Günters Bildern von der vergänglichen schönen Erfüllung (vgl: „Endlich blüht die Aloe, endlich...“) widerspiegelt, und somit auch in Vorstellungen von der waltenden, dämonischen, vernichtenden Macht, die die Schönheit diesseits nur flüchtig und zufällig gelten läßt. Diese 'Mühle' des Lebens, aus der man nach dem Tode ehemals gerettet werden sollte, wird nun die wiederentdeckte „Mühle der Wiederholungen“ (S. 19), eigentlich die 'Hölle' der entfesselten, triebhaft sinnlichen Gier nach dem zeitlosen Moment der Freude, ohne Hoffnung auf eine wahrhafte Erlösung. (Die 'Öffnung' des Hauses auf Seite 21 entspricht der Befreiung des 'alten Übels', bzw. der dämonischen Kraft, als die Reizsucht im geistig rationalen Menschen, so wie die Pandora einst beim Aufmachen der 'Büchse', alle Übel der Erde entfesselt hatte).

Der Zerfall der Naturordnung, den, ganz vom Anfang des Romans an, das 'Umkippen' des Wetters (vgl. S.7) verkündet, manifestiert sich hauptsächlich in den Erscheinungsformen der Sonne und des Mondes, die sich aus dem sinnvollen,

schöpferischen Weltzusammenhang anscheinend befreien. Diese autonomen, kosmischen Elemente werden oft mit dem reizgerigen und triebhaft individualistischen Verhalten des Menschen verbunden oder analog dazu in Beziehung gesetzt. Auf Seite 25 wird Ellen mit einer vermenschlichten, triumphierenden Sonne konfrontiert, die die vernichtende „Hitze“ (S. 25) zustande bringt (vgl.: „Da stand die Sonne hinter dem lichten Kirschgehölz und sang...“). Die Sonne wirkt sowohl gegen die sozialistische Ordnung („Er hielt sich nicht an die Produktionspläne der Landwirtschaft“ - S. 25) als auch gegen die Natur: das 'vereinzelte' Element des Feuers „verschlingt“ das Wasser (z. B. den „Tümpel“ Tante Wilmas auf Seite 26). Ein roter Mond erscheint „im Geäst der durchsichtigen Weide“ (S. 52), bildlich analog zu dem Blut in den „geschwollenen Händen“ (S. 52) Irenes (die rote Glut der untergegangenen Sonne „am westlichen Horizont“ auf Seite 52 suggeriert auch die aufgeblähte Haut). Der Mond und Irene gelten beide als die unheimlichen, bösartigen 'Einzelgänger', deren triebhaft egoistische Handlung zugleich zerstörerisch und selbstzerstörerisch ist. Irene sucht, zum Beispiel die seltsame Freude nicht nur durch das Quälen anderer, sondern auch durch die Selbstverletzungsversuche (vgl. S. 51: „...das schwere, schmerzhaft Pochen ihrer Finger, die schon begannen, anzuschwellen, die Haut sprengen wollten - das fühlte nur sie ... So gehörte ihr sonst nichts...“). Der Mond, der nach eigenem Gesetz zu handeln scheint, hebt die schöpferische Weltordnung auf, indem er den Tag (s. Seite 61) seiner Lebenskraft anscheinend beraubt: „...einen fast fertigen Vollmond, der schon den ganzen Nachmittag über am Himmel stand und sich allmählich aus dem Blau, das verblich, mit Leuchtkraft auffüllte.“ Der Mond erweckt eine 'zwiespältige Stimmung' in Ellen (vgl. S. 62), d.h. die Sehnsucht nach der 'Eigengesetzlichkeit', aber zugleich die Furcht vor der Vereinzelung (angesichts des unheimlichen Himmelskörpers). Auf Seite 98 scheint der Mond die Menschen zu beeinflussen, Abstand von der Gruppe nehmen zu wollen („Dann trat der Mond über den Giebel, wir gingen auseinander“), und auf Seite 192 spiegelt sich die endgültige Unfähigkeit der Individuen, in der sinnvollen, schöpferischen 'Gemeinschaft' zu existieren, im Bild des 'doppelten Mondes', bzw. des universellen Zerfalls, wider. Die Sonne wird immer mehr mit dem entfesselten Element

des Feuers assoziiert - mit der Zerstörung, die immer näherkommt: „Dann setzte eine der Feuersirenen ein, die wir in der zweiten Sommerhälfte beinahe täglich aus den umliegenden Dörfern hörten. Ununterbrochen schien es irgendwo zu brennen“ (S. 138). Diese imminente Verbrennung gilt aber auch der Steigerung der verzehrenden, polarisierten Leidenschaften der Menschen: auf Seite 192 sind sie zwischen den 'Feuern' gefangen, d.h. zwischen dem Drang nach Individualismus (vgl. den roten, 'doppelten' Mond, S. 192) und dem Wunsch nach Zusammensein (angesichts der 'dämmernden' Feuersbrunst, S. 192).

Der Zerfall der Weltordnung wird durch das Motiv des 'Blickes' mit der entfesselten, zerstörerischen Reizsucht des Menschen verbunden. Der Mond entspricht dem ‚schweigenden, unbestechlichen Zuschauer‘ (S. 189) der die Menschen „in der hellen Stube auf einer Bühne“ (S. 189) beobachtet, ihnen Todesangst macht und sie „zu Puppen in einem Puppenhaus“ verzaubert, als wäre er „Herr Oberon“ (vgl. S. 191). Auf Seite 62 ist es die „Unverwandtheit“ des Mondes, die Ellen beunruhigt und die sie endlich dazu treibt, die Zerreißprobe mit dem „Schwingrasen“ (S. 71) zu wagen, d.h. sich dem möglich selbstzerstörerischen Drang nach dem Reiz des Spielens mit dem Tode, bzw. nach dem rauschhaften Leben, hinzugeben. Für Ellen ruft der „unverwandt auf sie gerichtete Blick“ (S. 164), der sowohl das 'wabernde und wogende' Irrlicht des Mondes als auch das 'Wabern und Wogen' der Flammen (vgl. S. 164) suggeriert, den Rausch des ‚alten Angstzitterns‘ (S. 165) ihrer Kindheit in Erinnerung, so wie Littelmary auch das „innere Zittern“ (S. 163) wegen der Erwartung des schrecklichen 'schwarzen Mannes' empfindet (Ellen fühlt sich in diese reizende Furcht des Kindes ein, vgl. S. 163). Im Gegensatz zum Kinde hat der 'Blick' für Ellen heute keinen Reiz mehr („...das alte Angstzittern würde eine Stärke annehmen, die sie heute nur ahnen konnte“ - S. 165), denn sie ist dem Zerstörerischen völlig ausgeliefert, d.h. das 'Spiel', bzw. der Zerreißversuch, ist mißlungen. Der Mensch selbst ist ein 'Zuschauer' bei 'inneren Schauspielen', d.h. bei einer verinnerlichten, individuellen, subjektiven Realität, die doch nicht unter der Kontrolle des geistig rationalen Menschen ist, sondern unter der Gewalt

des 'Reizbegehrenden' im Menschen, die auf einer 'inneren Bühne' durchgespielt werden muß. Luisa ist der scheinbar widerwillige Zuschauer bei der Vorführung des grausamen 'Schicksalsdramas' sowohl der Hexe, bzw. Frau aus Wimmersdorf (S. 60), als auch der „Frau im Tschad“ (S. 63). Bei Irene geht es um einen ‚entsetzlichen Erwachsenen', der auf ihrer „inneren Bühne“ (S. 146) immer steht, d.h. ein imaginäres Schicksal, das sie selbst schafft, aber gegenüber dem sie machtlos ist, wie ein Kind: „dieser Erwachsene ... sieht dem Kind, das ich eigentlich bin, unbeweglich zu...“ (S. 146). Irene sucht immer die negative Seite sowohl bei sich selbst als auch bei allem anderen, und deshalb ist sie dazu getrieben, sich wie 'das schlimme Kind' (vgl. S. 53) zu verhalten, sogar gegenüber dem „Rächer und Strafer“ (S. 147), bzw. diesem 'Erwachsenen'. Irene ist eigentlich nicht dazu imstande, sich „eine lebendige, liebevolle Gestalt, die das Kind in die Arme nimmt“ (S. 147), vorzustellen oder in sich selbst hervorzurufen, denn sie ist von der dämonischen Kraft der eigenen (selbst-)zerstörerischen Reizsucht völlig abhängig. Irene wird hier mit Don Giovanni verbunden (so wie die 'Oper' im Kontext des 'Zuschauer'-Motivs gesehen werden kann), dessen unbeherrschte, zerstörerische Leidenschaften zu einem Verhängnis werden, das ihm in der Gestalt des „steinernen Komturs“ (S. 146), den er getötet hatte, verfolgt und ihn in den Tod treibt („Der mit seinem schweren Schritt den liebeleeren, nach Liebe lechzenden Verführer einfach zermalmt“ - S. 146). Im vierzehnten Kapitel sind die Menschen zugleich die Zuschauer und Schauspieler im 'Sommerstück' (Wirkliches und Fiktives 'kippen' ineinander 'um', vgl. S. 144 - 145), aber es ist der 'Gewaltmensch', bzw. Jenny (auch Jonas), die das Bild der aggressiv individualistischen, triebhaft rücksichtslosen - dämonischen - Macht des Menschen ist, die der 'Regisseur' ist (vgl. Jenny, „der es zugefallen war, Regie zu führen“ - S. 144).

Der Weltzerfall gilt als der 'moralische' Zerfall der physischen Welt, d.h. der Verlust der schöpferischen, sinnvollen Ordnung und des darüber verfügenden Göttlichen. Durch zahlreiche Hinweise und Anspielungen auf die Bibel, die christliche Ära, auch die deutsche Klassik und die idealisierte Liebe, bildet die geistige Intaktheit früherer Zeiten

einen kontrastierenden Hintergrund für das 'Sommerstück', d.h. für die Darstellung des Ausbruchs der zerstörerischen, dämonischen Macht in der neuen Zeit. Zum Beispiel, der Weg Luisas zur Genesung ihrer durch ihre 'ästhetische' Überempfindlichkeit verursachte Krankheit (das „Ekzem“, vgl. S. 59) führt durch den Garten und in die Küche der 'Hexe', bzw. der „Frau aus Wimmersdorf“ (S. 59); der Weg entspricht auch dem Weg von der 'Sünde' (dem Leben in der 'Küche', d.h. der Beschäftigung mit 'Appetitlichem' bzw. Sinnlichem, also mit der Vergänglichkeit des Lebens, die der Preis des 'Ungehorsams im Garten' war) zur 'Buße' (die Hexe gibt Luisa „Asche“ und intoniert, vgl. S. 60). Es geht hier aber nicht um das göttlichen Gesetz, sondern um die dämonische Macht der Natur (die Hexerei), d.h. eigentlich um das ästhetisierte abergläubische Gesetz Luisas. Anstatt sich zu dem 'Schönen und Wahren', bzw. zu der dauerhaften Moral (oder sogar zu der Vernunft), zu bekennen, verläßt sich Luisa auf die eigenen, egoistischen Werte, bzw. auf das 'Schöne und Leichte' (vgl. S. 60: „Nach drei Tagen werde [das Ekzem] sich zurückziehn. Und ob es mir nicht guttun würde, die drei Tage mal zu schweigen. Da wußte ich auf einmal: Das war es, was ich brauchte, und es war so schön und leicht“).

Der Mangel an ewig gültigen Werten in der Welt (in der neuen Zeit) wird durch andere Hinweise und Anspielungen aus der Bibel illustriert. Auf Seite 84 wird verdeutlicht, daß die Wahrheit Gottes samt den damit verbundenen alten Gegenständen im Museum steckt, das als Hölle dargestellt wird (komplett mit dem bellenden Hund am Eingang usw., S. 83). Die Moral von Petrus' Verleugnung Christi (Jesu sagt Petrus' Verleugnung voraus, vgl: Matth. 26:34; Marki 14:30; Luk 22:30), die „an einem kunstvoll bestickten Wandbehang“ (S. 84) im Museum dargestellt wird, ist, daß der Verrat in der Welt immer wirksam sein wird (Petrus hielt sein Versprechen gegenüber Jesu nicht, selbst wenn er sein treuester Anhänger war). Vom Gesichtspunkt der „Halbwüchsigen“ (S. 84) der neuen Zeit aus betrachtet, scheint es, daß nur der Verrat bisher dauerhaft gewesen ist (vgl. S. 84: „Verrat scheint ihnen das tägliche Brot der Geschichte“), d.h. der Glaube, daß der Verrat (das Dämonische) in der Welt durch

einen universellen, schöpferischen Geist (das Göttliche) ausgeglichen oder überwunden werden kann, schwindet (die Kinder verhalten sich hier altklug, und so wird die göttliche Ordnung 'umgekippt'). In einer zweiten 'Gethsemane-Szene' auf Seite 89 'muß' Antonis 'gehen', aber er gehorcht nur dem eigenen Trieb, indem er nach Griechenland abreist, im Gegensatz zu Jesu, der 'gehen mußte', denn die Prophetie konnte nur durch seine Opferung erfüllt werden, und dadurch zeigte er, daß er zum Ganzen gehörte, d.h. daß er dem göttlichen Gesetz unterworfen war. Es geht hier natürlich um den Glauben, daß Gutes aus Bösem entstehen kann (Jesu wurde für die Erlösung der Menschheit geopfert). Abraham mußte seinen Glauben an das Gesetz Gottes beweisen, indem er seinen Sohn darbringen sollte (vgl. 1. Mose 22) - eine schauderhafte Tat, auf die durch die harte Entscheidung in der 'Partisanengeschichte' auf Seite 68 angespielt wird (der Vater mußte seinen Sohn töten, um die Gruppe vor dem Feind zu retten). Für den Vater, einen Führer der Partisanengruppe war es die schrecklichste Versuchung seiner Vernunft und seiner Verantwortung dem Gemeinwohl gegenüber, aber für Luisa wäre es eine Tat, die nie berechtigt hätte werden können (vgl. S. 68: „Einen Menschen töten, damit sechzig am Leben bleiben - die Rechnung gehe doch einfach nicht auf“). Die Furcht vor dieser Verantwortung, bzw. vor dem Wissen des 'Erwachsenen', treibt die Menschen dazu, die Spaltung zwischen dem Wissen und dem Glauben schließen zu wollen, d.h. sich eigentlich von einer moralischen Existenz, ins Triebhafte, Sinnliche - Egoistische - zurückzuziehen. Jan rechtfertigt den Rückzug von der Moral und von der Verantwortung, indem er behauptet: es gibt keine ewig gültigen Werte: - „Dies alles, sagte Jan, sei ein überflüssiges Lamento. Alles habe seine Zeit: an etwas glauben und sich dafür einsetzen; die Grenzen der eigenen Illusion zu spüren bekommen; sich neu orientieren und anderes versuchen“ (S. 96).

Der ethische Zerfall in Sommerstück muß im Kontext der Kunst und des Künstlers gesehen werden. Es geht bei Ellen als Schriftstellerin nicht nur um das Fehlen der sinnvollen, geistigen, humanen Ordnung des Marxismus angesichts des 'real existierenden Sozialismus', sondern auch um das Gefühl der Nutzlosigkeit in einer anti-

idealistischen Welt. Durch ihren Rückzug auf das Land und in das Haus hofft Ellen auf eine geistige Erneuerung, aber eigentlich ist es der Drang danach, sich von den geistig-rationalen 'Konturen' (vgl. S. 9²), - die durch die Macht der marxistischen Ideologie bestimmt sind (vgl. S. 11³ - zu befreien, der die treibende Kraft ist. Der Rückzug in das 'Haus' bedeutet im Roman die Preisgabe des Menschen dem Triebhaften, Sinnlichen - Egoistischen. Für Ellen, die sozialistische Künstlerin, ist es am Anfang ein Übergang in ein unwirkliches Leben: „Ellen hatte eine kurze unwirkliche Erscheinung von einem zukünftigen Leben in diesem Haus, die aber, anders als Visionen sonst, an die Wirklichkeit nicht heranreichte“ (S. 16). Ellens Leben als Schriftstellerin erscheint aber auch als eine unwirkliche 'Vision', bzw. als ein ‚ausgesucht gräßlicher Traum‘ auf Seite 23 - 24. Die endlos wiederholten 'Kongresse' üben nicht mehr die schöne, humanistische Schein-Wirkung des Sozialismus auf Ellen aus, denn etwas in ihr trieb sie dazu, sich davon zurückzuziehen („Es blieb ihr unbewußt, aus welchem Anlaß sie begann, sich zurückzuziehen...Ein Rückzug auf sich selbst, verstand sie nur undeutlich“ - S. 24 - 25). Das „Schaufelrad“ (S. 24) am Ende der „Rutschbahn“ (S. 24) entspricht der 'Mühle' des sozialistischen Realismus, in der die Wahrheit nur als Ziffer überdauern kann (vgl: „Durch winzige, grüne Papierschnipsel, die sie von einem Buntpapierblatt abriß und in die Schaufeln klemmte, signalisierte sie ihre Lage nach oben. Grün ist die Hoffnung“ - S. 24). So wie die Wirklichkeit 'unsichtbar' gemacht wird, muß Ellen auch ‚fast unsichtbar werden‘ (S. 24) - „Das war der Preis fürs Überleben. Sie hatte keine Wahl“ (S. 24).

Das ist doch eigentlich das Problem für den Künstler: Überlebt oder dauert die Wahrheit hinter dem schönen, harmonischen Bild, oder bleibt nur noch eine Hülle übrig? und 'überlebt' der Künstler dank dieser Maskierung? oder ist er nicht tot, wie die

² „Nein, Luisa. Ellen blieb fest, wahrte ihre Konturen. Das war keine Fähigkeit, sondern ein Unvermögen, das sich als Fähigkeit tarnte. Das eingefleischte Unvermögen zur Selbstaufgabe. Wie lange, fragte sie sich, würde sie es halten können, noch halten wollen?“ (S. 9)

³ „Natürlich war uns klar, daß man sich an nichts hängen soll. Natürlich hat ein Begriff wie "Haus" in unseren jüngeren Jahren keine Rolle gespielt. Ganz andere Wörter, erinnerte Ellen sich, hatten ihren Kopf vollständig besetzt gehalten.“ (S. 11)

Wahrheit, die er aufbewahren will? Oder, anders gesehen: Hat alles (die Realitätszustände) nicht längst den 'Zerreißpunkt' mit der sogenannten Wahrheit erreicht? Auf Seite 41 beschreibt Ellen wie eine „Wort-Verfilzung“, sich "allmählich an die Stelle der wirklichen Verhältnisse schiebt, anstatt sie nur zu bezeichnen". Die wirklichen Verhältnisse werden verstellt, so wie die normalen, gesunden Zellen eines Körpers durch den Krebs 'umgekippt' werden. Ellen will an eine höhere, schöne Wahrheit glauben, so wie sie Steffis Remission als ihre „Auferstehung“ bezeichnet: Es ist doch fast ein Wunder, daß einem immer wieder Kräfte zuwachsen, etwas wie eine Auferstehung...Und du bist, im Laufe deiner Auferstehung, schön geworden, glaub es nur“ - S. 41), aber in Wirklichkeit glaubt sie doch nicht, daß Steffi den Krebs überwunden hat („Was sie dachte, nicht schrieb“ - S. 41). Das heißt Ellen faßt in Worten, nicht was wahr ist, sondern was sie wahrhaben will, aber das Wort hat keine wirkliche heilende Kraft mehr. Analog zu Steffi wird das Land als krankes Land dargestellt, von einer Krankheit ergriffen, die dem Geist des Künstlers fatal ist, ob auf dem Lande oder in der Stadt. Die „schwere, gesunde Landmüdigkeit“ (S. 23) unterscheidet sich kaum von ‚der angespannten, durch Zermürbung entstehenden Stadtmüdigkeit, die dem Schlaf nicht günstig ist‘ (S. 23). Ellen, von der ‚Krankheit‘ belastet, hofft, daß sie durch ihren Rückzug auf das Land geheilt wird („Irgendwann würde sich doch die Unlust an dem geschriebenen Wort wieder auflösen müssen. Wenn auch nicht Unbefangenheit, die für immer verscherzt war, wenigstens Erkenntnisfreude würde sich wieder einstellen, hoffte sie“ - S. 37), aber es ist die Heilsamkeit des Bukolischen, die die erwünschte, geistige Erneuerung gefährdet: „Zu Hilfe kam ihnen, daß das Leben auf dem Lande aus sich heraus eine Fülle hatte - oder vortäuschte? -, die beinahe jeden Zustand erträglicher machte. Gefährlich, eigentlich“ (S. 37). Die Lust daran, die geistige, moralische Kontrolle über die „Wort-Verfilzung“ (S. 41) zu üben, d.h. die Wahrheit und den Sinn von dem Unsinn zu trennen, schwinden in der 'geistlosen' Landschaft:

„Sind wir verpflichtet, überhaupt berechtigt, weiter daran mitzuarbeiten? Solche Fragen paßten merkwürdigerweise in diese Landschaft. Sie gab ihnen Raum, auch Schärfe, sie selbst aber fragte nicht, und sie antwortete nicht.“ (S. 41)

Der Bruch zwischen dem 'Wort' und der 'Wirklichkeit' spiegelt sich im Streit zwischen den 'Künstlern' und den 'Arbeitsmenschen' im achten Kapitel. Es kann sein, daß der Künstler nichts vom 'wirklichen' Leben weiß (z.B. Nicos, der Schiffsingenieur sagt zu Jan und Ellen, bzw. zu den Künstlern: „Eure verdammte Überheblichkeit!...Ihr habt ja keine Ahnung vom Leben“ - S. 66), aber in der DDR darf der Künstler die Wahrheit auch nicht darstellen. Der sozialistische Realismus gilt als unmöglicher Grundsatz, an dem der Künstler, der die ethische - nicht nur ideologische - Ordnung des Marxismus vermitteln will, festhalten muß. Zum Beispiel, das Mädchen auf Seite 69 muß eine 'Heldentat' von der Alltäglichkeit beschreiben, aber es gelingt ihr nicht, denn das Ideal ist unerreichbar: „Weder Angst noch Vorsicht, noch Unsicherheit durften in ihrer Heldenbeschreibung vorkommen, und sie hatten schließlich so lange an einer wahren Geschichte herumgebastelt, bis sie den Ansprüchen der Lehrerin entsprach“ (S. 69). Auf Seite 85 muß Ellen weit in die christliche Vergangenheit zurückgreifen, um eine wahre Heldin zu finden, aber dennoch kann sie auf die Integrität einer 'Heiligen Johanna' in der heutigen, neuen Zeit nicht hoffen:

„Man mußte mal, sagte Ellen zu Jan, eine Heilige Johanna schreiben; aber die Johanna dürfte nicht standhaft bleiben, sondern müßte widerrufen. - Eine Johanna also, die sie am Leben lassen? - Eben nicht. Sie widerruft: Dann wird sie erst recht verbrannt. Sie ist ja in jedem Fall eine Verräterin. Im zweiten Fall an sich selbst.“ (S. 85)

Es geht nicht nur um die 'positive Heldin', sondern auch um das Dilemma für den Künstler selbst in der DDR, d.h. man muß sich entweder für die Ideale einsetzen, oder die Partei. Der Künstler muß wie der Held sein, den er schafft, d.h. er muß seinen Willen durchsetzen können - muß ein Leben darstellen können, das idealistisch ist und das dem Wirklichkeitszustand der Menschen gar nicht entspricht, und muß optimistisch schreiben angesichts des 'real existierenden Sozialismus', wie Ellen erklärt:

„Keine Ahnung vom Leben, mag sein. Oder zuviel Ahnung von einer Art Leben, von der die unzähligen normalen Leben abgedrängt worden waren und auf die

die Gedichte weiter Kurs halten mußten, ungeachtet des Irrsinns, von dem die Person sich bedroht sieht, deren verschiedene Bestandteile auf unterschiedliche Ziele hin auseinandergerissen werden.“ (S. 66 - 67)

Der Künstler hat allein dem Zerfallen standzuhalten, d.h. er hat durch seine Ideale dem modernen Leben ein Zentrum zu geben, selbst wenn die Menschen an Heldentaten und Ideale nicht mehr glauben (die heutige, neue Zeit ist banal, vgl. S. 69: „Die Pläne für ein Schiff zeichnen - nun gut. Produkte ins Ausland verkaufen, die Devisen brachten - auch nicht schlecht. Aber Taten? Taten seien das wohl nicht.“). Im neunten Kapitel sind auch die Künstler machtlos gegenüber der „Schleuderwirkung der Zeit“ (S. 80).

Die Moral zieht sich vor der Gewalttätigkeit des totalitären Staates zurück. In ihrem Traum auf Seite 82 - 83 fürchtet sich Ellen vor den Verfolgern des 'braungebrannten Mannes'; sie wünscht ihm „unbegrenzte Kräfte“, aber trotzdem nimmt sie Abstand von ihm (vgl.: „Im Erwachen hörte sie eine Stimme: Unsere Enkel fechten's besser aus. Der Abgrund von Trauer, in den sie wieder stürzte - S. 83). Der Wunsch 'mißlingt' (vgl.: „Unbegrenzte Kräfte bedeuten unendliches Leiden für die Verfolgten“ - S. 83). Im Kunstwerk verschleiert der Künstler seinen Standpunkt, bzw. die Wahrheit, aber die Gefahr ist, daß sie nicht mehr erkannt werden kann (den 'Arbeitsmenschen' bleibt die Bedeutung des Verspaars auf Seite 65 völlig verborgen), und daß die Kunst immer mehr zum ästhetischen Erlebnis wird. Auf Seite 136 ist Ellen unwirksam, machtlos als Künstler geworden (gegenüber dem 'Schicksal' der „Frau im Tschad“):

„Das Signal, etwas tun zu müssen, leuchtet schon noch auf. Täglich. Überhaupt bin ich wie ein Signalkasten, in dem andauernd verschiedenfarbige Lämpchen aufleuchten. Es muß ein schönes flirrendes Muster geben. Nur bewirkt es nichts“.

Es geht nicht mehr um geistig-moralische Werte, sondern um ästhetische. Ohne Moral wird die Kunst 'entfesselt', subjektiv, sogar 'raubgierig':

„Daß eine jede Erwiderung nur für kurze Zeit gilt. Daß die Erzählung ihr Material tötet, indem sie sich von ihm nährt. Luisa kannte nicht, sie ahnte das grausame Gesetz der Kunst: Daß man sie mit Teilen von sich selbst füttert.“ (S. 85)

Kapitel Drei

Hinweise und Anspielungen auf die Lyrik Sarah Kirschs in Christa Wolfs Sommerstück

Die Hinweise und Anspielungen auf die Gedichte von Sarah Kirsch werden in der Form einer Art Inventar, in chronologischer Reihenfolge (wie sie im Sommerstück erscheinen), gegliedert. Die Überschrift der relevanten Lyrikbände von Sarah Kirsch erscheinen im Text als ZAUB (= Zaubersprüche), RÜCK (= Rückenwind), KATZ (= Katzenkopfpflaster-Gedichte). Der Titel von Sommerstück wird als SOM abgekürzt.

- (1) "Raubvogel" - das ganze Gedicht wird vor der 'Widmung' d.h. vor dem Anfang des Romans zitiert. ("Raubvogel" RÜCK, S. 74)

- (2) „Es war dieser merkwürdige Sommer“ (SOM, S. 7). Möglicher Hinweis auf Kirschs "Es war dieser merkwürdige Sommer" (KATZ, S. 31).

- (3) Kapitel 5: - entsprechender Gebrauch des 'Kuckuck'-Motivs; z.B. „Die Kuckuckoper“ (SOM, S. 31), vgl. „Der Kuckuck rief den ganzen Tag...“ ("Wiepersdorf" - 4, RÜCK, S. 22). Der Kuckuck erscheint im geborgenen, bzw. 'zeitlosen', eingeschlossenen Ort; der Ruf des Kuckucks deutet auf das Vergehen der Zeit hin; der Kuckuck ist ein 'Fremdling' und seine Anwesenheit erinnert an die menschlichen Fremdlinge, d.h. die Stadtbewohner, die sich auf das Land zurückziehen (SOM), oder die Künstler, die sich im Wiepersdorf-Schloß von der Gesellschaft fernhalten ("Wiepersdorf" 1 - 11, RÜCK, Sn. 18 - 25). [„Der Kuckuck! Gott sei Dank, er hat aufgehört... Jetzt dürfte der Sommer nicht mehr aufhören“; SOM, S. 39]

- (4) „Jan und Ellen gingen mit Jenny den dritten Weg, am letzten Haus des Katers vorbei, über die hügeligen Wiesen zum Neandertaler hoch, von dem aus sie sich den Rundblick über das Land nie versagen konnten, zu jeder Jahreszeit, bei jedem Wetter, ein immer wechselndes Bild, dessen sie niemals überdrüssig

werden konnten: das Dorf, das sich mit drei Armen in die Landschaft streckte. Der Weiher. Dahinter die weiße Kuppel und die schwarzen Flügel der Windmühle, gen Süden die großen fensterblitzenden Ställe des Hauptdorfes und linkerhand der Wald, der den Horizont begrenzte. Im Fernglas sahen sie über dem Vogelsee den Bussard kreisen und am Waldrand die drei Rehe stehen, die um diese Zeit immer dort standen. Es scheint, sagte Ellen, als seien wir die erste Generation, die eine Art von schlechtem Gewissen empfindet angesichts der Schönheit der Natur. Jan sagte, er lasse sich seine Freuden durch schlechtes Gewissen nicht trüben.“ (SOM, S. 57)

Das obige Zitat zeigt beinahe ein goethesches Bild der Harmonie, über dem aber ein Bussard kreist - eine Anspielung auf Kirschs "Raubvogel" (RÜCK, 74). Der Bussard/Raubvogel versinnbildlicht das Zerstörerische, das die Weltordnung bedroht. Ellen und Jan verhalten sich wie der Raubvogel d.h. raubgierig, indem sie ihrem sinnlichen Trieb nach ästhetischem Genuß an der Schönheit der Landschaft befriedigen, ungeachtet, daß ihr Rückzug aus der eigentlichen Realität dazu beiträgt, das Idyll zu zerstören. Deshalb hat Ellen ein schlechtes Gewissen (und Jan nicht).

- (5) „Vom Rand der Wiese aus, die in späteren Jahren verdarb, als das Vieh einer unsinnigen Theorie wegen in den Ställen bleiben mußte, folgten sie schnurstraks der Hochspannungsleitung, quer durch das noch niedrige Getreide. Die riesige Kastanie war ihr Anhaltspunkt, bis das Rohrdach von Antonis' und Luisas Haus auftauchte. Dann hörten sie auch die wilde griechische Musik, machten das Fenster mit dem Kassettenrecorder aus, die Haustür, die immer offen war, wenn nicht Regen und Westwind es verboten. Und dann sehen sie auch Luisa in der Haustür stehen, mit der Hand die Augen gegen die Sonne abschirmend. Ihr seid direkt aus der Sonne gekommen, sagte sie. Das war unglaublich schön.“ (SOM, S. 57)

Ebenfalls zeigt dieser Abschnitt das Verderben des Idylls: Das Einschleichen des Fremden; die Vorstellung einer Landschaft entzweit durch das unterschwellige Spannungsverhältnis zwischen entgegengesetzten Kräften: den schönen ordnungsstiftenden und den zersetzenden, zerstörersichen („...folgten sie schnurstraks der Hochspannungsleitung...“); die „wilde griechische Musik“ wirkt wie ein bacchantischer Totentanz, der den Weg zum Hölleneingang weist, (zu Antonis' und Luisas 'immer offene(r)' Haustür - Antonis und Luisa repräsentieren zwei Seiten derselben Münze: das triebhaft Grausame, das triebhaft Schöne; die Anspielungen auf den "durch die Sonne" hinabstürzenden Raubvogel (siehe RÜCK, 74), und dessen bildliche/sinnbildliche Verbindung mit der Sonne, bzw.mit der 'entfesselten' Grausamkeit der Sonne in jenem Sommer, ist unübersehbar.

- (6) „!...Geh ich vom Sein des Hundes in das der Katze...“ (SOM, S. 65). s.
Kirschs "Tilia cordata" (RÜCK, S. 8):

Langsam nach Jahren geh ich
 Vom Sein des Hundes in das der Katze.
 Ich will davon nicht reden, nur so viel:
 Ich wollte für ihn was verzeichnen
 Ein poetisches Bild: das ging mir
 Plötzlich wie Honig ein: die Linden
 Fingen zu blühen an und ich hatte gesehn
 Daß die Bäume Ähnlichkeit haben mit Mädchen
 Blondhaarigen, die Strähnen rötlich
 Leichthin gelockt. Die großen Mädchen
 Man sieht in die
 Halbkurz geschnittenen Locken von unten. Ne Spur
 Von Ohrringen, baumelnd, Kugeln
 Hochverschlossene Knospen inmitten
 Sich verschleudernder spreizender Blüten - ich dachte bloß
 Nun seh ich schon Mädchen? Doch mich
 Betraf das nicht, ich sah seine Augen.

Das Zitieren eines Abschnitts von Kirschs Gedicht bringt die Frage des Verhältnisses des Dichters zur Wirklichkeit/Wahrheit zur Sprache. Das Gedicht zeigt die junge, naive, idealistische Dichterin - den Hund - die zum Dienen des Sozialismus bereit war („Ich wollte für ihn was verzeichnen“ - Z. 4); aus Jugendliebe sehnte sie sich nach Anteil an der 'Phantasie' der Ideologen und der Staatsverwaltung (sexuell dargestellt - an den Nazi-Kult des sexualisierten deutschen Mädchens erinnernd). Nun älter geworden, erschienen ihr die früheren poetischen Bilder nicht mehr glaubhaft - mit 'seiner' Anschauung durchdrungen („Nun seh ich schon Mädchen? Doch mich/Betraf das nicht, ich sah seine Augen“ - Zn. 16 - 17).

Das Problem des wirklichen Lebens und wahrhaftigen Schreibens drängt sich Ellen immer auf. Der Schriftsteller ist seinem Wesen nach von der „begrenzten Daseinsform“ (SOM, S. 67) des im Alltag lebenden Menschen entfernt: „Nur sehe [Ellen] keinen Ausweg aus dem Dilemma. Wenn man sich nicht, wie frühere Dichter, ins Aus fallen lassen wolle, um der Dauerreibung zu entgehen“ (S. 67). Doch erkennt der DDR-Schriftsteller die Wirklichkeit - sein Muß; Parteipflicht kennzeichnet des Künstlers eigene 'begrenzte Daseinsform':

„Keine Ahnung vom Leben, mag sein. Oder zuviel Ahnung von einer Art Leben, von der die unzähligen normalen Leben abgedrängt worden waren und auf die die Gedichte weiter Kurs halten mußten, ungeachtet des Irrsinns, von dem die Person sich bedroht sieht, deren verschiedene Bestandteile auf unterschiedliche Ziele hin auseinandergerissen werden. Und wenn sie hier saß, verkrochen in diese Bauernstube, weil sie den Preis nicht zahlen wollte, nicht für die andere Richtung? Es würde sich wohl zeigen. Wenn nur die Beunruhigung blieb.“ (SOM, Sn. 66 - 67)

Die Schriftstellerin fühlt sich zwischen dem angestrebten, (sozialistischen) Ideal, d.h. einer Art von moralischen Verpflichtung, und der Wirklichkeit, die nie vollkommen werden könnte, auseinandergerissen: Es ist ihr nicht möglich, ihre eigentliche moralische Pflicht als Schriftstellerin, d.h. die Wahrheit zu schreiben, zu erfüllen. Durch den Rückzug auf das Land - auch durch das Schweigen - versucht Ellen dieser Zerteilung des Schriftstellers zu entfliehen. Die unbeschreiblich schreckliche Wahrheit folgt ihr jedoch bedrohlich nach und dazu jene „Abhängigkeit, in die sie geraten war“ (siehe SOM, S. 70) d.h. der vom Innen kommende Glauben, bzw. Dienst, an die Ideologie (vgl. „Sein des Hundes“ in "Tilia cordata" RÜCK, S. 8).

[Siehe auch SOM, S.70 die kleinen Katzen, die Luisa gefunden hatte:

„Die Frauen nahmen sie auf den Schoß, ließen sie Milch aus der flachen Hand lecken, verglichen sie miteinander, ihre Fellchen zeigten alle Abstufungen zwischen kohlschwarz mit weißem Lätzchen und schneeweiß mit schwarzen Pfoten. Drei davon werde er umbringen, verkündete Antonis, und Luisa fuhr zusammen, als könnte er seine Drohung ernsthaft meinen...“

Der obige Abschnitt deutet auf das Motiv der 'Abhängigkeit'. Antonis' Drohung gegen die Katzen - ein leicht versteckter Hinweis auf Kirschs "Tilia cordata" - zeigt die Abhängigkeit der Frauen, bzw. Luisa, von der männlichen Machtstruktur; Luisa wird

durch die angedrohte Gewalttat - die symbolische Tötung der unabhängigen weiblichen Daseinsform - 'gereizt', und dadurch bekommt Luisa einen Teil von Antonis' Macht. Gleichfalls fühlte sich das Ich in Kirschs Gedicht von 'dem ' Mann auch gestärkt („...ich sah seine Augen“).

- (7) „Aus der [Kirchentür] trat nun ganz richtig , hinter dem Pfarrer, das Brautpaar heraus, schwarzer Anzug er, weißer Schleier sie. Dazu die Linden um den kleinen Katzenkopfpflasterplatz...“ (SOM, S. 82).

Der obige Abschnitt behandelt das verborgene, oder richtiger, die Maske oder die Bedeckung, hinter/unter der jemand sich versteckt, d.h. den 'schwarzen Anzug' und den 'weißen Schleier' des Brautpaars, und den von Linden umgebenen kleinen Katzenkopfpflasterplatz. Die Szene zeigt die rituelle Maskierung bei einer Hochzeit, bzw. die von der bürgerlichen Zeit überlieferte Zeremonie. Der 'weiße Schleier', die 'Linden' und der 'Katzenkopfpflasterplatz' sind mögliche Anspielungen nicht nur auf Kirschs "Katzenkopfpflaster" (ZAUB, S. 45; KATZ, 65), sondern auch auf ihr "Tilia cordata" (RÜCK, S. 8). Es kann sein, daß Wolf als Feministin hier den vorzeitigen 'Tod' des Weibes (d.h. der Frauenbewegung) andeutet (vgl. Antonis' Drohung, den kleinen Katzen umzubringen - S. 70, SOM). Der von Linden umgebene Katzenkopfpflasterplatz steht da, beinahe wie ein Denkmal, ein Platz zur Erinnerung nicht nur an zwei ausgezeichnete Beispiele Frauenschreibens (d.h. "Katzenkopfpflaster" und "Tilia cordata"), sondern auch an den (ewigen) Verlust der Leistungsfähigkeit der Frau, der durch das traditionelle Hochzeitszeremoniell - bildlich einer Bestattung entsprechend - symbolisiert wird; der weiße Schleier der Braut wird nicht die Maske, hinter der die Frau ihre 'geheime' Daseinsform verbirgt, sondern das Tuch, das ihre (sinnbildlich) tote Form umhüllt [vgl. Luisas Verhältnis zur 'Maskerade': „...Dazu die Linden um den kleinen Katzenkopfpflasterplatz, und - genug! dachte Luisa, übergenuß!...Kinder, alte Leute, wir - sich schnell zerstreuten. Schön! sagte Luisa...“ (SOM, S. 82). Luisa lebt hinter einer Maske, siehe SOM, S. 34 - 35.]

- (8) „Daß eine jede Erwiderung nur für kurze Zeit gilt. Daß die Erzählung ihr Material tötet, indem sie sich von ihm nährt. Luisa kannte nicht, sie ahnte das grausame Gesetz der Kunst: daß man sie mit Teilen von sich selbst füttert. Das konnte sie nicht wollen, nie würde sie es zulassen, daß eines ihrer Talente sich zu einem Werk verdichtet, aber die Anstrengungen, es zu wollen, es zu tun, konnte sie ebensowenig lassen, in dem Widerspruch würde sie leben, also im andauernden Bewußtsein ihrer Unzulänglichkeit. Genügte es etwa, den Blick zu haben, die Gabe, zu sehen. Bedacht und beladen zu sein mit der Fähigkeit, sich einzufühlen, beinahe überzugehen in einen anderen, das mußte nicht ausdrücklich ein Mensch sein, es galt auch für Tiere. Sie konnte ja nichts dafür, aber sie wußte, was in ihrer Katze vorging, wenn sie sie ansah, das Gemütsleben des Hundes Luz durchschaute sie bis in seine feinsten Verästelungen. Überflüssig zu sagen, daß das innere Wachstum von Littelmary ihr so vertraut war, als hätte sie selbst es bewirkt. Und daß sie keiner Anforderung, die irgend jemand an sie richtete, einen Widerstand entgegensetzen konnte, am wenigsten, wenn ein Kind sie in Anspruch nahm.“ (SOM, S. 85 - 86)

Der obige Abschnitt spielt auf Kirschs "Raubvogel" (RÜCK, S. 74) an. Das Wort „Erwiderung“ läßt mehrere Bedeutungen zu: Es geht möglicherweise um eine 'Antwort', oder sogar eine 'Vergeltung'. Also, es ist der Unterschied zwischen Vernunft und Instinkt, d.h. die 'vernünftige' Erwiderung auf die Gewalttätigkeit im Gegensatz zur 'instinktiven' 'Erwiderung, bzw. Rachgier. Ellens 'Schreibkrise' hat aber erwiesen, daß die Vernunft angesichts der zunehmenden Schrecklichkeit der Welt schwer zum Ausdruck kommt, bzw. verstummt.

Im zweiten Satz des Abschnitts erscheinen die Kunst und das Leben im Widerspruch zueinander - ein wirkliches Paradoxon: „Daß die Erzählung ihr Material tötet, indem sie sich von ihm nährt.“ Wolf will damit sagen, daß die 'bürgerliche' Kunst die gesellschaftliche Krankheit ausbeutet, und daher verhält sie sich raubgierig. Im Gegensatz dazu soll die sozialistisch realistische Kunst den Weg zur Genesung weisen können - den tieferen Sinn, bzw. die Ideologie, lehrend, indem sie alltägliche Umstände und Probleme widerspiegelt. Wolf will aber zeigen, daß sogar die gesellschaftlich verpflichtete, pädagogische Kunst 'raubhaftig' wird, weil die Gesellschaft, die sie widerspiegelt, noch krank ist. Diese Krankheit manifestiert sich im repressiven Regime der DDR, das die Prinzipien des Sozialistischen Realismus der Zwangspolitik unterwirft (wie auch in der Zeit des Bürgertums unter den Nazis). Überdies wird auf eine 'Raubhaftigkeit' vielleicht auch gedeutet, die in der Natur der Kunst selbst liegt. Die

Wirklichkeit gilt als das Material, das der Künstler in eine Idee oder in Ideen 'verwandelt', bzw. idealisiert, und darum wird sie 'getötet' - vor allem durch die dialektische, sozialistische Kunst, die für alle Konflikte, die nicht antagonistisch sind, Lösungen finden muß, im Widerspruch zur Realität.

Luisa wird als 'Raubvogel' angesehen. Sie hat eine intuitive, beinahe instinktive Auffassung von einer rein subjektiven, bzw. selbstsüchtigen Kunst, die durch das Dschungelgesetz geregelt wird: „Luisa kannte nicht, sie ahnte das grausame Gesetz der Kunst: daß man sie mit Teilen von sich selbst füttert“. Trotz ihres Widerwillens gegen das „grausame Gesetz“ hat Luisa ungenügende moralische Kraft, sich ihm durch künstlerische Leistung (aktiv) zu widersetzen:

„Das konnte sie nicht wollen, nie würde sie es zulassen, daß eines ihrer Talente sich zu einem Werk verdichtet, aber die Anstrengungen, es zu wollen, es zu tun, konnte sie ebensowenig lassen, in dem Widerspruch würde sie leben, also im andauernden Bewußtsein ihrer Unzulänglichkeit.“

Es kann sein, daß Wolf hier für den sozialistischen Realismus, bzw. den sozial verpflichteten Künstler, spricht, der dem Gemeinwohl zu dienen hat, im Widerspruch zur vom 'grausamen Gesetz' geleiteten (d.h. bürgerlichen) Kunst. Luisas 'Eigenschaften', d.h. ihre „Gabe, zu sehen“ und ihr hoch entwickeltes Einfühlungsvermögen, charakterisieren beinahe das bürgerliche, künstlerische Wesen, werden aber in den Augen einer Sozialistin als die Merkmale eines Raubtiers betrachtet: der „Blick“ wird als jene instinktive Fähigkeit gesehen, die Beute aus der Menge wählen zu können; die Einfühlung, d.h. die Fähigkeit, „beinahe überzugehen in einen anderen“, kann als die Freßgier (Luisa „konnte ja nichts dafür“) gesehen werden. Überdies wird der Fresser zugleich gefressen: „Und daß sie keiner Anforderung, die irgend jemand an sie richtete, einen Widerstand entgegensetzen konnte, am wenigsten wenn ein Kind sie in Anspruch nahm“. So kehrt sich das „grausame Gesetz“ um (fressen und Gefressen werden!); das Individuum ist der Urheber der Desintegration, aber wird im Laufe des Prozesses zerstört. So steht der Künstler wegen seines pädagogischen Potentials am Anfang des

revolutionären Vorgangs (wie der sozialistische Künstler), doch kommt er zugleich - sind die Ideale erschöpft, oder wegen der Machtlosigkeit der Idealwelt des Künstlers in einer Gesellschaft, die die moralische Kraft nicht hat, die Ideen zu verwirklichen - am Ende des Zerfalls, wird also Zeuge von dem Tod der Gesellschaft (wie der bürgerliche Künstler). Wolf betont (durch Ellen) die Verantwortung jedes Individuums für das Gemeinwohl, bzw. für die gemeinschaftlichen Zustände, aber der Künstler soll seine Konturen (wie Ellen) bewahren. Die Selbstaufgabe Luisas, die sich in jedes Wesen einzufühlen versucht, ist zugleich eine Art individualistischer Gefühlsbefriedigung und daher zerstörerisch. Man soll bereit sein, sich für die Gemeinschaft einzusetzen, d.h. für deren Prinzipien (Wolf benutzt als Beispiele Gustav Adolf und die Heilige Johanna am Ende des neunten Kapitels, S. 85), im Gegensatz zu Luisa, die sich überall ausbeuten läßt.

- (9) „Daß Luisa, Jans heftigen Zuruf mißachtend, darauf zugehen und es hochheben, daß sie so lange auf das zerschlossene, räudige Fellbündel darin starren mußte, bis sie endlich begriffen hatte, was wir anderen schon wußten: Hier war eine Katze eingesperrt gewesen und verhungert. Luisa stieß einen Klagelaut aus, Ellen packte sie fest am Oberarm und führte sie zum Auto, fühlte eine Gänsehaut die Wangen hochkriechen, unterdrückte den Brechreiz. Sie fuhren. Nach einiger Zeit fragte Ellen: Wer macht so was? Diese da, sagte Jan und zeigte auf eine Gruppe von Halbwüchsigen, die rauchend, trinkend und grölend am Dorfkonsum standen. Sie denken sich nichts dabei. Das war es eben“. (SOM, S. 105)

Die Leiche der Katze erinnert an Kirschs "Tilia cordata" (RÜCK, S. 8). Wolf hält die Katze für das Sinnbild des unabhängigen Daseins, z.B. der weiblichen Selbständigkeit (wie Kirsch es in ihrem Gedicht auch meint). Dennoch sieht Wolf überall die Drohung gegen die unlängst gewonnene Freiheit des Individuums überhaupt (vgl. Antonis' Drohung gegen die jungen Katzen, S. 70), während sie zugleich dem Individualismus die Schwächen der gesellschaftlichen Struktur zuschreibt (vgl. zum Beispiel Aspekte von Luisas Persönlichkeit, insbesondere ihre Reizsucht, oder auch ihre 'Einfühlung' auf Sn. 85 - 86. Ihr Einfühlungsvermögen kann als die verkehrte moralische Sensitivität des Individuums angesehen werden, d.h. Luisas Einfühlungsvermögen beruht auf ihrer

Reizgier, und daher beutet sie andere lebenden Wesen aus: doch wird sie zugleich ausgebeutet, indem sie so viel von sich in andere Menschen hineinversetzt).

Die Szene am Klarrschen Gehöft wird zu einer Fahrt durch die deutsche Geschichte seit der Reformation. Der Bauernhof bleibt als Symbol des dauerhaften, natürlichen Gesetzes stehen, aus dem die Zivilisation entsteht. Der Mensch steht am obersten Ende der Nahrungskette, und daher ist die Landwirtschaft wirklich die organisierte 'Ausbeutung' von Tieren und Pflanzen. Also, es folgert daraus, daß die Zivilisation selbst sich auf die 'Gräßlichkeit', auf die Gewalttätigkeit gründet. Die Unveränderlichkeit des grausamen Gesetzes im Laufe der Entwicklung der Menschheit zeigt sich am Eindruck von dem Gehöft: „Erklären konnten wir unser Mißbehagen erst, als wir an das Wohnhaus herankamen, welches das Quadrat abschloß, ein langgestrecktes, wohlproportioniertes, festes Gebäude mit Ziegeldach. Trostlos und unwirtlich“ (SOM, S. 104). Trotz der strukturellen Intaktheit des Hauses ist es innerlich sozusagen 'ausgefressen' worden. Auf diese Weise kommt die Kehrseite des Gesetzes auch zum Vorschein: Wer tötet, wird vielleicht auch selbst getötet (vgl. „Dieses Haus verfiel nicht, es wurde zerstört“, SOM, S. 104). Das heißt, der Bauer wird in der Nahrungskette von anderen Gewaltmenschen 'übertroffen'. Die „Stadien der Zerstörung“ (SOM, S. 104) der ländlichen Ethik sind historische Tatsachen: Die Landwirtschaft überdauerte die Niederlage des Bauernkriegs (1524 - 25), die Verwüstung des Dreißigjährigen Krieges (1618 - 48), religiöse Verfolgung (von Protestanten), mehrere Kriege, die industrielle Revolution und Landflucht, weil deren Weiterbestehung irgend jemandem Nutzen bringt, d.h. sie wurde zum Ausbeuten am Leben erhalten. Die Fahrt durch die Geschichte Deutschlands endet am Dorfkonsum mit der „Gruppe von Halbwüchsigen, die rauchend, trinkend und grölend“ (SOM, S. 105), die jüngsten Vertreter des grausamen Gesetzes sind.

Die verhungerte Katze, auch der von innen zerstörte Bauernhof sind beide Symbole des 'prall Gegenständlichen' (SOM, S. 105), bzw. der sinnlosen Tötung und letzten Endes

der Selbstvernichtung, d.h. Symbole des Naturprozesses vom Leben und Sterben, der dem 'Gesetz' der Gewalt sinnlos folgt. So gesehen ist der Rückzug der Städter auf das Land eine Art von Regression - ein Rückfall in einen primitiven Zustand, in dem die Gewalt des Naturgesetzes herrscht. Die Begrenztheit dieses primitiven Daseins steht im Widerspruch zu dem freien Dasein, das das Dasein einer Katze repräsentiert. Hier wird das freie Leben durch sinnlose Gewalt genommen.:

„Der Käfig mit der toten Katze war ein Warnzeichen, über das wir nie wieder sprachen, das uns alle tief verstört hat, in verwandelter Form durchgeisterte er unsere Träume, in wie vielen Nächten sind wir selbst die Katze gewesen, wieviel Angst wurde freigesetzt, während sich, wieder und wieder, die Käfigtür hinter jedem von uns schloß. Ein Ungeist, dem wir nicht zu begegnen wußten, war uns entgegengetreten, die Lemuren waren am Werk, ein Schatten war über die Landschaft gefallen.“ (SOM, S. 105)

Die Rede ist noch einmal von der Bedrohung des Individuums, aber nicht vom Standpunkt einer überzeugten Vertreterin der Rechte des Einzelmenschen aus betrachtet. Wolf zeigt in ihrem Roman nicht nur die mörderische Fähigkeit der Horden, sondern ebensoviel - nein, in erster Linie - den individuellen Gewalttätigen. Mehr individuelle Freiheit fordert, laut Wolf, eine größere individuelle Verantwortung für die Integrität und den Wohlstand der Gemeinschaft. Im obigen Zitat kann jedoch der Individualismus als die Entkräftung der Gemeinschaft durch Gewalt angesehen werden. Jeder Mensch weicht vor Angst, bzw. wegen eines instinktiven Gefühls des Bedrohtseins; außerdem zieht sich jeder durch instinktive Flucht aus der Stadt seiner moralischen Verpflichtung der Gesellschaft gegenüber. Die Angst wirkt unwillkürlich auf den Menschen, und daher wird Angst oder auch Furcht als Waffe gegen das Individuum genutzt.

- 0) „Ob ihr es noch wißt, wie der Sommer weiter ging? Wie Bella bei Luisa einzog, kurz nachdem Antonis uns verlassen hatte? Bella mit ihrem kleinen Sohn Jonas.“ (SOM, S. 112)

Die Ankunft Bellas im zwölften Kapitel des Romans ist von vielen Anspielungen auf ihr scheinbar räuberisches "Raubvogel" (RÜCK, S. 74), bzw. raubvogelartiges Verhalten durchworben - eine Tatsache, die mit der Vermutung zusammentrifft, daß Bella eigentlich eine nur

wenig fiktive Sarah Kirsch ist. Das Verbum "einziehen" wird hier wahrscheinlich im negativen Sinne benutzt, d.h. es deutet beinahe Besetzung (und damit Gewalt) an - hauptsächlich im Hinblick auf Luisas Schwäche und Antonis' Verabschiedung.

- (11) „Wie sie sich in dem Bodenzimmer einquartierten, dessen Fenster einen Blick über das Land freigab, von dem Bella sagte, er ziehe ihr das Herz zusammen. Das zieht einem ja schier das Herze zusammen, sagte sie in ihrer leicht zitierenden Manier, und Luisa, die ängstlich hinter ihr gestanden hatte, fing an aufzuatmen. - Ja. Ich fing an aufzuatmen. Ich sagte: Findest du? Wirklich? Ich wollte es wieder und wieder hören. Wir richteten uns alle drei im anderen Giebelzimmer zum Schlafen ein, auf dem breiten Bett mit der griechischen Feldecke, die im Winter wärmt und im Sommer kühlt.“ (SOM, S. 112)

Das obige Zitat enthält mögliche Anspielungen auf das Katzenmotiv aus Kirschs "Tilia cordata" (RÜCK, S. 8). Es geht um die symbolische Trennung des sich behauptenden Individuums von der Welt oder Gemeinschaft; Bella, Luisa und Ellen schließen sich im Dachgeschoß ein, wie eine Familie Katzen sich im Nest versteckt. Luisa und Ellen verhalten sich wie kleine Katzen, die auf die Mutter (Bella) völlig angewiesen sind. Das heißt, Bella 'gebietet' den subjektiven Augenblick („Das zieht ja schier das Herze zusammen...“) und belebt damit den subjektiven Impuls bei Luisa und Ellen („...und Luisa...fing an aufzuatmen. - Ja. Ich fing an aufzuatmen“). Der 'neugeborene' Impuls hängt aber von dem momentanen Reiz ab, ist ein Schwächling, und muß daher immer wieder 'ernährt' werden („Ich sagte: Findest du? Wirklich? Ich wollte es wieder und wieder hören“); und auf diese Weise wird das Individuum durch den Moment und durch die Selbstbestätigung erhoben (durch das Hinaufsteigen ins Giebelzimmer versinnbildlicht). Also, (im Hinblick auf das Katzenmotiv) kehrt das Problem des Individualismus wieder zurück. Es handelt sich eigentlich um ein Paradoxon: Das Individuum ist das Verderben, doch im gleichen Augenblick das Erlösen der Gesellschaft. Die Gesellschaft besteht aus Individuen, beruht aber auf deren Gemeinsinn und wird durch ihn perpetuiert. Ebenso soll jedwede gesellschaftliche Veränderung in erster Linie eine Änderung der individuellen Anschauung sein, und deshalb kann der Einzelmensch der allerbeste Vertreter des Gemeinwohls sein. Auf der anderen Seite ist das Individuum auch das schwächste Opfer der Gewalt, weil die

Machtausübung bei jedem Menschen eine verschiedene instinktive Reaktion bewirkt, z.B. im obigen Abschnitt distanzieren sich die drei Frauen von der bedrohlichen Welt: oder als gegenteilige Reaktion nimmt man sinnlos an der Gewalttätigkeit teil, wie bei den Jünglingen auf Seite 105 (SOM), die die Katze verhungern ließen.

- 12) „Bella unterbreitete Luisa, die soviel jünger war als sie, schon am zweiten Abend, während sie vorm Haus saßen und Wein tranken, ihre Geschichte, die zugleich die Geschichte ihrer Liebe war, und pflanzte so eine niemals endende Hingabe und eine unstillbare Sorge in sie ein...“ (SOM, S. 113)

Mehrere Anspielungen auf Raubvogelhaftigkeit sind hier deutlich. Luisa, die für emotionelle Geschichten empfänglich ist, wird von Bella ausgebeutet. Andererseits stellt es sich heraus, daß Luisa von dem Reiz des nachempfundenen Erlebnisses von der Liebe abhängig ist. Dieses Begehren, ihr Verlangen danach, den Gefühlsreiz durch die Gefühle anderer zu befriedigen, kann auch als raubvogelartig angesehen werden (vgl. Luisas 'Einfühlungsvermögen' auf Seite 86).

- 13) „In der allerersten Stunde, in der Luisa Jonas zusah, wie er sich bewaffnete... - in dieser ersten Stunde ergriff Luisa die verzehrende, schmerzhafteste Liebe zu diesem Kind.“ (SOM, S. 114)

Luisas Reizsucht zeigt sich hier als Masochismus, weil sie ihre eigene Ausnutzung zuläßt; vielmehr aber 'ergreift' sie beinahe räuberisch „die verzehrende, schmerzhafteste Liebe“ zu Jonas, der selbst wie ein kleines gefährliches Tier 'bewaffnet' ist. Die Schnelligkeit, mit der Luisa ihre Beziehung zu Jonas knüpft („In der allerersten Stunde, in der Luisa Jonas zusah...“), deutet die Raublust, doch zugleich eine überwältigende Abhängigkeit, an. Das kräftigste Raubtier ist auf die Naturordnung ebenso angewiesen wie das schwächste Wesen. Ebenfalls muß der menschliche Gewalttätige die Furcht in anderen erregen können, um seinen Willen durchzusetzen (oder, auf der politischen Ebene, um seine Politik erzwingen zu können).

- 14) „Dann hörte [Luisa] die endlosen, aussichtslosen Dialoge zwischen Bella und Jonas...die erpresserischen Forderungen des Kindes, sah die unkindlich verletzten Blicke eines Liebhabers, nicht eines Sohnes...“ (SOM, S. 114)

Hier wird auch auf raubgieriges Verhalten angespielt. Jonas nimmt seine Mutter rücksichtslos in Anspruch. Jonas ist die Verkörperung der beinahe unersättlichen Gier - und stellt dementsprechend das besonders schreckliche Bild der verdorbenen Kindheit dar (vgl. Littelmary, die sich gleichzeitig kindisch und reif verhält und Luisa mit ihren Anforderungen auch ausbeutet). Man merke auch die verzehrende Kraft der Sprache („die endlosen, aussichtslosen Dialoge“ und „die erpresserischen Forderungen“) im Gegensatz zum heilsamen 'Schweigen' (z.B. Steffi und Luisas Glauben, daß die stille Hoffnung die Macht des Schicksals nicht versuchen würde). Jonas übt die Macht eines Liebhabers aus, um den Alleinbesitz von Bella zu erreichen, aber diese Gewalt müßte seine Mutter ihm erstmals gegeben haben, d.h. Jonas ist Stellvertreter für Bellas Geliebten:

„...Du hast mir aber versprochen, daß ich erst mit dir zusammen ins Bett gehen muß! - , die mühsam gezügelten Erwidernungen Bellas, da legte sie sich mit ihrer ganzen Person ins Mittel, zog Jonas zu sich heran, nahm ihn auf sich mußte sich auch dafür noch schuldig fühlen...“ (SOM, S. 114)

Bella hat Jonas auch ausgenutzt, d.h. sie hat mit ihm die Gewalt des Liebeskummers zu stillen versucht. Die erotischen Zwischentöne der Szene lassen das Triebhafte (wenn auch beim Kind noch unschuldig) deutlich erkennen. Die Szene erinnert an eine mögliche feministische Interpretation von Kirschs "Tilia cordata" d.h. die Daseinsmöglichkeiten der Frau innerhalb der männlichen Machtstruktur. Die Macht, die er auf seine Mutter ausübt, entspricht symbolisch anderen Bildern im Roman, z.B. dem von der verhungerten Katze auf Seite 105, und dem von den jungen Katzen, denen Antonis gedroht hat (S. 70).

Die einfühlsame Luisa wird durch Jonas' Enttäuschung („Dann hörte sie...“ und „...sah die unkindlich verletzten Blicke...“) so gerührt, daß sie sich in die Lage eines Kindes einfühlt: „Meinst du, daß ich das darf? konnte sie Ellen fragen, und die konnte wieder nur sagen: Du Kind“ (SOM, S. 114). Luisa verhält sich wie ein Kind, das von der Mutter Erlaubnis holen will, aber das, was sie fragt, hat nichts von der Unschuld eines

Kindes. Die Frage dient nur der Erhöhung des erotischen Reizes und zugleich des Schuldreizes. [Siehe S. 115 - 116 in Bezug auf Luisas 'Schuldreiz': „Beinahe war es ihr gelungen, zu erblicken, was sie am meisten fürchtete: das Gesicht des Mannes, der kam, sie zu strafen.“]

- (16) „Ich möchte zwei sein, dachte Luisa, konnte es endlich denken, was sie so lange schon fühlte. Konnte es denken, im hellen Morgenlicht, die kleine Hand von Jonas in der ihren, Bellas Schlafatem auf der anderen Bettseite. Ich möchte zwei sein. Die eine hier im Bett neben Bella und Jonas, in diesem alten großen Haus, das sich um mich legt wie mein eigener, etwas vergrößerter Körper. Die andere bei Antonis, in dem Zug, der jetzt den dritten Tag unterwegs ist, Jugoslawien passiert haben muß und heute die Grenze nach Griechenland überquert. Antonis, ich möchte zwei sein. Nie, nie würde sie ihm das sagen.“ (SOM, S. 114 - 115)

Der obige Abschnitt enthält Anspielungen auf Kirschs "Tilia cordata" und "Raubvogel" (RÜCK, Sn. 8 und 74). Luisas Wunsch, zwei zu sein, gilt vielleicht ihrer Unfähigkeit, „vom Sein des Hundes in das der Katze“ ("Tilia cordata", Z. 2) wirklich überzugehen, selbst wenn sie sich frei fühlt („Ich möchte zwei sein, dachte Luisa, konnte es endlich denken, was sie so lange schon fühlte“). Sie bildet sich nur ein, selbständig zu sein, weil sie durch das 'Morgenlicht' ermutigt wird und durch die schützende Hand des kleinen 'Soldaten' („Konnte es denken, im hellen Morgenlicht, die kleine Hand von Jonas in der ihren...“). Luisa ist wirklich abhängig vom verzehrenden Reiz, den sie von ihrem Verhältnis zu Bella und zu Jonas bekommt; sie nährt die beiden wie von ihrem eigenen Leib („Ich möchte zwei sein. Die eine hier im Bett neben Bella und Jonas, in diesem alten großen Haus, das sich um mich legt wie mein eigener, etwas vergrößerter Körper...“), als wären sie Raubtiere, und als würde der selbstzerstörerischer Reiz endlos dauern. Luisa möchte zugleich bei Antonis sein und zeigt dadurch, daß sie von seiner strafenden Gewalt, bzw. von ihrer eigenen masochistischen Strafsucht, abhängig ist (vgl. ihre 'Furcht' vor dem grausamen Manne auf Seite 116). Also, scheint der Wunsch nach Zweiheit die Entfesselung der räuberischen Reizsucht nach den gegensätzlichen Reizen des Erotischen und des Sich-Schuldig-Fühlens hervorzurufen (zusammen mit der Angst vor der Strafe). Luisa hat die Kontrolle über den Drang nach dem Sich-Einfühlen (vgl. S. 86) verloren, der eigentlich kein Zeichen des Altruismus ist,

sondern ein Zeichen des verkehrten Individualitätstriebes. Luisa geht nicht 'vom Sein des Hundes in das der Katze', wie Sarah Kirsch es gemeint hat, sondern ins Sein zweier Hunde.

Es stellt sich im Roman immer wieder heraus, daß kein Mensch wirklich frei ist - weder unter der Gewaltherrschaft noch in einer Gesellschaft, die sich widersprüchlich auf die Rechte des Individuums stützt. Die Charaktere im Roman versuchen, der repressiven Staatsverwaltung zu entfliehen, fallen aber in ihrer Abtrennung von der Gesellschaft dem räuberischen Freiheitsdrang zum Opfer. Luisa ist die Verkörperung des Problems - des Paradoxons der Freiheit: Luisa lehnt die Gewalttätigkeit völlig ab, doch wird sie durch sie gereizt; ihr Gemeinschaftsgefühl verkehrt sich in die parasitische Einfühlung; sie fühlt sich frei, doch muß sie darüber schweigen (s. z.B. im obigen Abschnitt: „Nie, nie würde sie ihm das sagen“); sie fühlt sich frei, doch ist sie von der Gewalt noch abhängig (z.B. im obigen Zitat muß sie den kleinen Gewaltmenschen, Jonas, bei ihr haben, und sie möchte zugleich bei dem sein, der sie bestraft); sie fühlt sich frei, doch fühlt sie sich bedroht.

- (17) „[Luisa] konnte nicht wünschen, das war ihr Mangel. Jeder Wunsch, der in ihr aufstieg, mußte sich, ehe sie ihn aussprechen konnte, in eine Schuld verwandeln. Man sollte aber wünschen, sogar fordern können, erst neulich hatte Jenny es steif und fest behauptet, und Ellen hatte eingeworfen, mit welcher Brachialgewalt Jenny ihren Drang nach Unabhängigkeit gegen sie durchgesetzt hatte, als sie vierzehn, fünfzehn war. Rücksichtslos. Wenn sie nur an gewisse nächtliche Szenen denke, unangekündigtes Ausbleiben bis zum Morgengrauen, Alkoholmißbrauch, jawohl, frivoles Spiel mit der mütterlichen Angst... Überbesorgnis, die man der Mutter beizeiten abgewöhnen muß. Alles undenkbar für Luisa. Andere verletzen - nie.“ (SOM, S. 115)

Das obige Zitat enthält Andeutungen auf Kirschs "Tilia cordata" und "Raubvogel" (RÜCK, Sn. 8 und 74).

Luisas Unfähigkeit, Wünsche auszusprechen, entspricht dem Verhalten des einsamen Menschen, der sich aus Furcht vor irgend einer Drohung versteckt, sich selbst so klein und unsichtbar macht, daß er fast nicht mehr wahrnehmbar ist (daher „konnte“ Luisa „nicht wünschen“). Unter diesen Umständen bleibt das Individuum (d.h. der, der seine

Individualität durch seine spezifischen Wünsche erkenntlich macht) nicht unverändert, bzw. nicht unverzehrt. Der Mensch, der sich seiner Furcht völlig ergibt, führt eine sehr beschränkte Existenz; ebenfalls hemmt das Schuldgefühl den Glauben an Möglichkeiten, oder Wünsche.

Für Luisa ist das Problem eigentlich ihre Unfähigkeit, sich selbst als Individuum zu erkennen, bzw. sich selbst von ihrer Abhängigkeit von nachempfundenen Erlebnissen - und daher von der Abhängigkeit von dem Zusammenleben (vgl. ihre 'Einfühlung', durch die sie an allen Leben teilnimmt - S. 86) - zu befreien.

Als Vertreterin einer 'unabhängigen' Generation steht Jenny im Gegensatz zu Luisa, wie ihre 'festen', 'steifen' Behauptungen zeigen. Aber in Jenny manifestiert sich auch die gräßliche Kehrseite des unabhängigen Daseins d.h. die „Brachialgewalt“, mit der sie die Unabhängigkeit von ihrer Mutter erzwungen hat, und der 'Drang', der sich wiederum von Jenny auch seine Freiheit erzwingt. Nach dem Prinzip des Dschungelgesetzes - d.h. dem Überleben des Stärksten - ist Jenny scheinbar der Sieger und Luisa das Opfer (vgl. Jennys 'rücksichtsloses' Verletzen ihrer Mutter mit Luisas 'Motto':- „Andere verletzen - nie“). Jennys „frivoles Spiel mit der mütterlichen Angst...Überbesorgnis, die man der Mutter beizeiten abgewöhnen muß“ ist nichts anders als ein Katze-und-Maus-Spiel und exemplifiziert die gräßliche Seite der Stärkeren. Unter diesen Umständen kann Jenny sich „fest und steif“ behaupten und Wünsche aussprechen, während Luisa gezwungen ist, eine peinigende („Jeder Wunsch, der in ihr aufstieg, mußte sich, ehe sie ihn aussprechen konnte, in eine Schuld verwandeln“) und geheime Existenz (vgl. Luisas 'Einfühlung', bzw. geheime Teilnahme am Leben anderer) zu führen. Luisas 'geheime Existenz' ist eigentlich die Kehrseite von Sarah Kirschs 'Sein der Katze' in "Tilia cordata". Luisa 'Übergehen' von einem Sein in ein anderes Sein, bzw. ihr figuratives 'Sich-Verstecken' unter der Haut anderer oder hinter der eigenen Maske (s. SOM, S. 34) ist eigentlich die instinktive Reaktion auf die Drohung und Gewalttätigkeit, im

Gegensatz zu der allmählichen Erhebung des Anspruchs auf Freiheit in Sarah Kirschs Gedicht (s. 18 unten).

- (18) „Gerade fing [Luisa] an, sich behutsam, als umschleiche sie in weitem Bogen einen gefährlichen Abgrund, zu fragen, warum sie sich ihrer ausschweifenden Wünsche wegen Nacht für Nacht mit dieser namenlosen Angst bestrafen mußte. Niemand konnte so unwürdig und lasterhaft sein wie sie. Niemand so darauf angewiesen, sich die Nachsicht anderer - Worte wie "Freundschaft", "Liebe" wollte sie gar nicht erst in Betracht ziehen - andauernd und immer aufs neue zu verdienen. Sie erschrak. Letzte Nacht hatte sie kurz vor einer schauerlichen Enthüllung gestanden. Beinahe war es ihr gelungen zu erblicken, was sie am meisten fürchtete: das Gesicht des Mannes, der kam, sie zu strafen. Groß und dunkel gegen das helle Lichtviereck der Tür war er, wie immer, auf sie zugekommen, da hatte er plötzlich, als rief ihn jemand an, sein Gesicht zur Seite gewendet, dem Licht zu, daß er fast kenntlich wurde. Da war sie noch rechtzeitig erwacht, von einem Schrei, den diesmal nicht sie, sondern Jonas ausgestoßen hatte. Ruhig mein Jungchen, sei ruhig. Hier tut dir keiner was.“ (SOM, S. 115-116)

Der obige Abschnitt ist eine Anspielung auf das Übergehen 'vom Sein des Hundes in das der Katze' in Sarah Kirschs "Tilia cordata" (RÜCK, S. 8).

Das Übergehen 'vom Sein des Hundes in das der Katze' scheint für Luisa ein schrecklich reizvolles Abenteuer zu sein. Die Frage, „warum sie sich ihrer ausschweifenden Wünsche wegen Nacht für Nacht mit dieser namenlosen Angst bestrafen mußte“, wird von Luisa nicht beantwortet, sondern nur mit einem 'mea-culpa' - Ausbruch begründet. Sie ist zu „unwürdig und lasterhaft“, um es zu einer Selbstanalyse kommen zu lassen. Das heißt, Luisa ist nicht wirklich bereit, das Problem ihres Schuldgefühls zu lösen, und sich dadurch davon zu befreien - d.h. 'vom Sein des Hundes in das der Katze' überzugehen. Die Trennung Luisas von einer inneren Existenz wird von ihrer eigenen Natur („Niemand so darauf angewiesen, sich die Nachsicht anderer ... andauernd...zu verdienen“) und von 'äußerem' Druck erzwungen („die Nachsicht anderer“, "Freundschaft", "Liebe" werden ihr vorenthalten und müssen errungen werden). Die Fahrt in diese innere Welt ist für sie eine strafbare Tat - die 'schauerliche Enthüllung' ist die Entdeckung am Ende. Trotzdem zwingt sie ihre eigene masochistische Natur dazu: „Beinahe war es ihr gelungen zu erblicken, was sie am meisten fürchtete“ (d.h. die Enthüllung Antonis als der grausame „Mann“).

Im Abschnitt ist eigentlich die Verkehrung des 'Übergangs vom Sein des Hunds in das der Katze' in Sarah Kirschs "Tilia cordata" zu sehen. Im Gegensatz zu dem im Gedicht sprechenden Ich existiert für Luisa keine 'geheime', unabhängige, innere Welt, weil der „Mann“ auch hier auf sie zukommt, um sie zu strafen, die äußere Welt dringt in die innere gewaltsam ein. Luisa versucht, sich von dieser inneren Welt zu distanzieren, und damit deren 'schauerliche Enthüllung' zu verhindern (vgl. Luisas 'Einführung' auf Seite 86 als Flucht vor sich selbst, und die Maskierung auf Seite 34 als Schutz vor der Enthüllung der inneren Welt), aber ihr eigener masochistischer Drang und die Abwesenheit des Strafenden, Antonis, treiben sie im Unterbewußtsein ins innere Strafgericht.

- (19) „Ganz sicher wußte sie, daß sie nicht auf der Welt war, um glücklich zu sein.. Daß ein Kind wie Jonas einmal als ihr eigenes neben ihr liegen würde, wünschte sie mit einer Heftigkeit, die sie erschreckte. Aber wie, wenn Bella, um sich ganz ihrem wunderbaren Talent hingeben zu können, jemanden brauchen konnte, der alles das für Jonas tat, wozu Bella die Zeit nicht hatte? Ihm seine Lieblingsspeisen kochen - die er ja noch gar nicht kannte; die sie erst für ihn erfinden würde - ; ruhig und geduldig neben ihm sitzen, während er mit nervenverzehrender Langsamkeit aß...Luisa fühlte es täglich schärfer, wie dieses Kind sich in ihr festkrallte.
Was ich bloß wieder denke. Verzeih mir, Antonis.“ (SOM, S. 116 - 117)

Der obige Abschnitt enthält Andeutungen auf Sarah Kirschs "Tilia cordata" und "Raubvogel" (RÜCK, Sn. 8 und 74).

Luisas 'Masochismus' (das „Sein des Hunds“ in "Tilia cordata") zeigt sich in ihrem verkehrten Gefühlsleben: „Ganz sicher wußte sie, daß sie nicht auf der Welt war, um glücklich zu sein...wünschte sie mit einer Heftigkeit, die sie erschreckte.“ Luisas Hingabe entspricht auch dem „Sein des Hunds“ - eine Opferfreudigkeit, die das physische Vernichten beinahe mit sich bringt (vgl. 'nervenverzehrend' und „Luisa fühlte es täglich schärfer , wie dieses Kind sich in ihr festkrallte“).

Auffallend ist die Tatsache, daß eine so explizite Anspielung auf den "Raubvogel" ausgerechnet das kleinste, (vermeintlich) unschuldige Menschenwesen im Roman charakterisiert: „Luisa fühlte es täglich schärfer, wie dieses Kind sich in ihr festkrallte.“

Auch hier verwandelt sich Luisas Wunsch (nach Hingabe) wieder in ein Schuldgefühl: „Was ich bloß wieder denke. Verzeih mir, Antonis.“ (SOM, S. 117; s. auch Nr. 17/SOM, s. 115).

Wieder gibt sie sich selbstzerstörerisch der Ausbeutung hin. Sie möchte die Rolle der Mutter des 'Raubvogels' übernehmen (d.h. die Verantwortung für Jonas' Erziehung) - eine für Luisa beinahe physisch vernichtende Pflicht:

„Ihm seine Lieblings Speisen kochen...ruhig und geduldig neben ihm sitzen, während er mit nervenverzehrender Langsamkeit aß... Ihm nach und nach, anstelle der Rüstungen, Waffen und Soldaten, einen Ball, ein Stofftier, einen Baukasten unterschieben. Und seine endlosen Folgen angstvoller, insistierender Fragen tagein, tagaus mit Eingelsgeduld beantworten...“

Wenn er wach ist, sieht Jonas einem Raubvogel sogar ähnlich: „Im Schläfe konnte Jonas aussehen, wie ein Junge von fünf Jahren aussieht. Sein tagsüber fest zusammengezogenes Gesichtchen konnte sich lösen, die Lippen konnten weich und kindlich sein, selbst der Nasenrücken erschien weniger scharf“ (SOM, S. 117).

(20) „Bella saß derweil in ihrer Dachstube und blickte auf die Felder, wie sie Welle um Welle heranflossen, und auf die korrekte Reihe der Überlandleitungsmasten, die mit ihren Drähten die Wellen schnitten. Sie wußte, Luisa hielt Jonas bei sich und glaubte, sie, Bella, würde an ihren Gedichten schreiben. Aber das tat sie nicht. Sie ließ sich gehen. Beinahe in böser Absicht ließ sie sich gehen und pflegte ihren Haß auf den Geliebten. Den wollte sie nicht beschreien und nicht beschreiben. Nach Frankreich entflog er ihr, dieser leichtflügeligen Rasse gehörte er an, und drei Wochen lang schon kein Zeichen. Hingabe, Entfernung und Sehnsucht, soll das mein Leben sein. Verletzung auf Verletzung. Die Gedichte, die daraus hervorquellen wollten, stieß sie diesmal zurück. Hart würde sie sein oder jedenfalls werden. Dem süßen Hang zum Wort, das alles mildert, nicht nachgeben. Daß er ihr auch das noch nahm, das sollte er zu fühlen bekommen. Meropsvogel. Woher kam ihr dieses Wort? - Luisa aber. Was für ein Kind sie war. Gut sein. An Güte glauben. Was für ein Kind. Gut für Kinder. Gut für Jonas, wie niemand sonst, auch nicht sie selbst.“(SOM, S. 118).

Dieser Abschnitt enthält sehr wichtige literarische und biographische Hinweise auf Sarah Kirsch und ihre Gedichte, "Raubvogel" (RÜCK, S. 74) und "Der Meropsvogel" (RÜCK, S. 37).

Wolf spielt durch Bella auf den Raubvogel an, der „über Menschen und Bäumen“ ("Raubvogel", Z. 3) kreist und so auf die Erde hinunterschaut: „Bella saß derweil in ihrer Dachstube und blickte auf die Felder...“ Im Gegensatz zu der Gegenüberstellung zwischen dem im Gedicht sprechenden Ich und dem raubvogelartigen Verhalten, bzw. dem Verhalten vieler Intellektuellen, Künstler und der Staatsverwaltung der DDR („So kreiste ich nie...“) zeigt Wolf die 'fiktive' Sarah Kirsch sozusagen 'in den Höhen' d.h. in ihrer „Dachstube“ - Symbol der intellektuellen Entfernung. Diese Entfernung von der Realität zeigt sich auch in der Weise, in der Bella ihres Schreibens wegen die mütterliche Verantwortung für Jonas ablehnt. Bella opfert sich aber für ihre Kunst doch nicht auf, sondern sie ergibt sich ihrem Rachedurst: „Sie ließ sich gehen“, d.h. sie, die sich vom 'Raubvogel' der „leichtflügeligen Rasse“ ausgebeutet fühlte, sie ließ dem Raubvogel in ihr freien Flug, und „[b]einahe in böser Absicht...pflgte (nicht ihren Sohn, sondern) ihren Haß auf den Geliebten“¹

Die Entfesselung der Gefühle wird als eine Regression ins Tierische dargestellt, die das 'Schweigen' Bellas bewirkt: „Den wollte sie nicht beschreien und nicht beschreiben.“ Ellen fällt auch in einen Zustand der Sprachlosigkeit zurück, aber dieser 'Rückzug' wird zuerst durch äußere Mächte verursacht (d.h. durch die Unterdrückung der Wahrheit durch die Gewalttätigkeit der Staatsverwaltung). Für Ellen ist das Schweigen eine Strafe, die ihr als Künstler auferlegt wird, aber für Bella ist es eine Strafe, die sie als Künstler über den Geliebten verhängen kann: „Verletzung auf Verletzung. Die Gedichte, die daraus hervorquellen wollten, stieß sie diesmal zurück. Hart würde sie sein oder jedenfalls werden. Dem süßen Hang zum Wort, das alles mildert, nicht

¹ Es sind hier vielleicht kleine, interessante Bemerkungen - vom Gesichtspunkt Christa Wolfs aus betrachtet - über Sarah Kirsch zu der Zeit des Schreibens von "Rückenwind".

nachgeben. Daß er ihr auch das noch nahm, das sollte er zu fühlen bekommen.“ Der Geliebte wird auch als ein räuberischer Vogel dargestellt: „Nach Frankreich entflog er ihr, dieser leichtflügeligen Rasse gehörte er an.“ Er hat seine Beute genommen und nun schweigt er: „und drei Wochen lang kein Zeichen.“ In ihrem Drang nach Rache nimmt Bella das Schweigen auf sich, damit sie ihm vorwerfen kann, auch den Trost des Schreibens habe er ihr genommen.

Wolf stellt in diesem Abschnitt eine 'romantische', gefühlsbedingte, ichbezogene Kunst dar, die von „Verletzung auf Verletzung“ zehrt, und die ohne Warnung auf ihren 'Gegenstand' hinabstürzen könnte. Diese Kunst ist verführerisch, denn sie scheint dem Künstler zu trösten, während sie ihm gleichzeitig von innen auffrißt: „Die Gedichte, die daraus hervorquellen wollten, stieß sie diesmal zurück...Dem süßen Hang zum Wort, das alles mildert, nicht nachgeben. Daß er ihr auch das noch nahm, das sollte er zu fühlen bekommen.“ Bellas „süße[r] Hang zum Wort, das alles mildert“ entspricht beinahe der ersten Zeile des Raubvogel-Gedichts: „Raubvogel süß ist die Luft.“ Die „Luft“ versinnbildlicht die obere, geistige Sphäre, bzw. das „Wort“. Die Ambiguität der ersten Zeile des Gedichts, d.h. „Raubvogel süß ist die Luft“, oder 'süß für einen Raubvogel ist die Luft' erscheint auch in diesem Satz: 'das Wort, das alles mildert', oder in Bellas 'süße[m] Hang zum Wort, das alles mildert'. Der Raubvogel nährt sich nicht nur 'vom Boden', sondern auch von der Luft, die „süß“ wie Blut ist; ebenfalls 'nährt sich' Bella von dem „Wort“, d.h. durch ihr Schreiben stillt sie ihren Schmerz und besänftigt ihre Wut (vgl. das „Wort, das alles mildert“). Die Luft selbst ist aber auch 'räuberisch' („Raubvogel süß ist die Luft“), und ebenso raubgierig ist das Wort (vgl. SOM, S. 85: „Daß die Erzählung ihr Material tötet, indem sie sich von ihm ernährt...das grausame Gesetz der Kunst: daß man sie mit Teilen von sich selbst füttert“). Die drei Worte, „Hingabe, Entfernung und Sehnsucht“ entsprechen beinahe dem raubvogelartigen, bzw. räuberischen (künstlerischen?) Verhalten: Die „Hingabe“ entspricht dem Herabstoßen des Raubvogels (vgl. "Raubvogel", Z. 3) und die Bemächtigung des Opfers (Bella - von dem Geliebten, der auch als ein Vogel dargestellt

wird Die „Entfernung“ entspricht dem Wegziehen, dem Davonfliegen mit der Beute - d.h. Bellas Herzen und Liebe (vgl. "Raubvogel", Z. 4) und dem Zurücklassen dessen, was er nicht haben will, d.h. Bella selbst. Die „Sehnsucht“ drückt den Schmerz der zurückgelassenen Augebeuteten aus.(vgl. "Raubvogel", Z. 5).

Andererseits deuten „Hingabe, Entfernung und Sehnsucht“ auch auf das raubgierige Verhalten Bellas ihrer Kunst gegenüber hin. Die „Hingabe“ Bellas entspricht dem Moment, in dem sie als Künstlerin auch die Beute erblickt (nämlich die Gelegenheit zur leidenschaftlichen Liebe, die - im Sinne der goetheschen „Römische Elegien“ - den Stoff zum Dichten liefert, und sie ergreift. Mit ihrer "Entfernung" von ihrer Aufgabe als Dichterin opfert sie die Kunst, um den Reiz der Liebe durch die Entbehrung zu steigern. Das romantische, ichbezogene Wesen ihrer Kunst bedeutet aber, daß die Dichterin und der gefühlsbedingte, triebhafte Mensch in einem parallelen Verhältnis zueinander stehen müßten. Dieses Verhältnis, das zur Blütezeit der romantischen Kunst wohl noch galt, ist hier - wie alles andere im Roman - 'umgekippt'. Das Verlangen nach triebhafter Gefühlserregung im Menschen ist stärker als der dichterische Geist der Künstlerin. Die „Entfernung“ entspricht auch dem Rückzug Bellas auf das Land (s. SOM, Kap. 12). Die „Sehnsucht“ Bellas ist die Kraft, die Bellas Gefühle in der Verlassenheit, bzw. in der Entfernung von dem Geliebten, in Erregung hält, Gefühle von zerstörerischem Haß, statt von schöpferischer Liebe (vgl.: -„Beinahe in böser Absicht ließ sie sich gehen und pflegte ihren Haß auf den Geliebten.“ In ihrem Zerstörungsdrang beutet sie auch die anderen aus z.B. Luisa: „...Luisa aber. Was für eine Kind. Gut für Kinder. Gut für Jonas, wie niemand sonst, auch nicht sie selbst“).

Die drei Worte, „Hingabe, Entfernung und Sehnsucht weisen auch auf das Gedicht, "Der Meropsvogel", hin. Die Hingabe des im Gedicht sprechenden Ichs erweist sich als vergeblich, d.h. es gibt sich einer falschen Hoffnung, bzw. der Einbildung oder dem 'Mythos' hin: „Über die Augen. Das Blut. Zum Herzen. O schöne Sage! Ein/Springen von Stein zu Stein; Hoffnung/Wo Raum und Zeit sich/Zwischen uns legen.“ ("Der

Meropsvogel", RÜCK, S. 37 Zn. 11 - 14) trotz oder sogar wegen der wirklichen „Entfernung“ des Vogels: „Er fliegt doch er sieht / Fliegend zurück, er entfernt sich, nähert sich trotzdem...Er naht er entfernt sich“ (Zn. 9 - 10, Z. 17). Die unrealisierte, unrealisierbare Sehnsucht ist eine gefährliche Kraft, unter deren Einfluß man sich selbst (und andere) verführen, täuschen und schmerzen kann, wie auch das Ich im Gedicht sich selbst verführt, täuscht und schmerzt: „Und kommt er wieder? Er kommt. Herangesehnt zurückgewünscht erwartet erwartet / So blickt er mich nicht an. /Er naht er entfernt sich“ (Zn. 14 - 17). Diese verzehrende Sehnsucht ist die Triebkraft des Zerstörungsdrangs, der die Menschen selbst, die Kunst und die Realität zerstört.

- (21) „Beim Frühstück vor dem Haus in der prallen Sonne hatte Luisa es nicht nur mit dem Archespiel, sondern auch mit dem anderen Gedankenspiel zu tun, das zwischen ihr und Bella im Gange war: Seit Tagen überlegten sie, was sie eines Tages tun würden, wenn sie alle Rücksichten fallenließen. Womit sie dann ihren Lebensunterhalt verdienen und zugleich Freude, Glück und Ruhe erwerben könnten, fernab von allem, was sich Mann nannte - ein Gesichtspunkt, den Bella einbrachte und zu dem Luisa, an Antonis denkend, schwieg. Fernab von allem, was uns von uns abdrängen und uns kujonieren und in Besitz nehmen will, sagte Bella zornig - ein Zorn, der noch wachsen konnte; und er wuchs. Von allem, was uns mit der Nase in den Dreck tunken will.“ (SOM, S. 119)

Der obige Abschnitt enthält Anspielungen auf Sarah Krischs "Der Milan" (RÜCK, S. 54), "Raubvogel" (RÜCK, S. 74) und "Tilia cordata" (RÜCK, S. 8).

Die 'pralle Sonne' ist hier (d.h. in diesem mit der Lyrik Sarah Kirschs so andeutungsreichen Kapitel) eine Anspielung auf das Gedicht, "Der Milan", d.h. auf die Zeilen 11 - 12: „...und die Sonne / In tausend Spiegeln ist ein furchtbarer Anblick allein.“ Die Sonne, die höchste kosmische Kraft, wird im Roman und im Gedicht als ein entfesselter Ungeheuer dargestellt, das sich aus dem Zusammenhang des Weltalls gelöst hat, und daher völlig zerstörerisch geworden ist. Diese 'anscheinende' Zersetzung der Weltzusammenhänge ist im Roman und im Gedicht eine parallele Erscheinung zu der durch die rücksichtslose, menschliche Gewalt verursachten Zersetzung der Menschen-/Weltzusammenhänge. Die 'pralle Sonne' spiegelt sich beinahe in den Wünschen der Menschen wider: „Seit Tagen überlegten sie, was sie eines Tages tun

würden, wenn sie alle Rücksichten fallenließen. Womit sie dann ihren Lebensunterhalt verdienen und zugleich Freude, Glück und Ruhe erwerben könnten, fernab von allem, was sich Mann nannte - ein Gesichtspunkt, den Bella einbrachte und zu dem Luisa, an Antonis denkend, schwieg.“ Der Wunsch nach einer rücksichtslosen Existenz ist für Bella der Wunsch nach der Freiheit des Raubvogels - sogar der Befreiung von dem „süßen Hang zum Wort, das alles mildert“ (s. SOM, S. 118/Nr. 20), d.h. sie will frei von der künstlerischen Verantwortung sein. Bella will überdies frei von aller menschlichen Verantwortung sein; sie will ihren Haß völlig entfesseln und ‚ihn auf den Geliebten wenden‘ (s. SOM, S. 118, Nr. 20) können (vgl. Bellas 'wachsenden Zorn', wenn sie sich vermutlich an den Geliebten erinnert:- „ein Zorn, der noch wachsen konnte; und er wuchs.“) Obwohl Bella sich die Freiheit des Individuums von aller 'äußeren' Macht wünscht, d.h. „[f]ernab von allem, was uns von uns abdrängen und uns kujonieren und in Besitz nehmen will“, ist sie unfähig, ihre eigene 'innere' Gewalt zu beherrschen: „... sagte Bella zornig - ein Zorn, der noch wachsen konnte; und er wuchs“ (vgl. der Raubvogel, der ohne Warnung auf seine Beute herabstößt).

Für Luisa bedeutet der Wunsch nach einer rücksichtslosen Existenz die Befreiung „vom Sein des Hundes“ (S. "Tilia cordata", Z. 2), bzw. von ihrer Abhängigkeit von Antonis, von der „Nachsicht anderer“ (s. SOM, S. 115, Nr. 18) und von Bella und Jonas - einer Abhängigkeit, die sie innerlich auffrißt (vgl. ihre Bedrängung durch die Spiele, die sie mit Jonas und Bella treibt, die sie im Gegensatz zu Luisa sehr ernst nehmen und Luisa zum Schaudern bringen: „Beim Frühstück vor dem Haus in der prallen Sonne hatte Luisa es nicht nur mit dem Archenspiel, sondern auch mit dem anderen Gedankenspiel zu tun, das zwischen ihr und Bella im Gange war.“ Luisa wird auch von oben durch die 'pralle Sonne' und von hinten durch das „Haus“ - widersprüchliches Symbol des Schutzes und der Drohung - bedrängt). Das Aufgeben 'aller Rücksichten' entspricht dem Übergehen „vom Sein des Hundes in das der Katze“ ("Tilia cordata", Z. 2), aber für Luisa ist es nur ein Kinderspiel; Bella zieht Luisa toternst ihren Halt weg (vgl.:- „fernab von allem, was sich Mann nannte“, d.h. fernab von dem 'männlichen Machtprinzip', von

dem Luisa abhängig ist) und flieht ('fliegt') mit ihr in eine Welt der scheinbaren Freiheit, „[f]ernab von allem, was uns von uns abdrängen und uns kujonieren und in Besitz nehmen will.“ Luisa ist aber nirgends frei - weder in der wirklichen Welt, unter der fast imaginären Gewalt des abwesenden Mannes (vgl.:- „...zu dem Luisa, an Antonis denkend, schwieg“), noch in einer eingebildeten Welt, unter der wirklichen Gewalt der Gefühle Bellas. Im Gegensatz zu Bella ist Luisa in den zwei 'Welten' gefangen. Ihr Wunsch, 'zwei ' zu sein, (s. auf Sn. 114 - 115 - s. auch Nr. 16), ist eigentlich ein Wunsch, nirgendwo frei zu sein!

- (22) „Heute befanden sie, daß sie in der alten traditionsreichen Eisenwarenhandlung in der Bezirksstadt, die demnächst schließen mußte, weil der Besitzer, hochbetagt, sie nicht mehr führen konnte, ein Café eröffnen wollten...
 Und wer soll das alles machen?
 Da war Luisa ganz zuversichtlich. Das mache sie schon. Das sei doch ganz leicht. Sie, Bella, brauche nur ihren Platz an dem kleinen runden Marmortischchen am Fenster einzunehmen und zu schreiben. In den vielen Fächern der alten Ladeneinrichtung, die der Eisenhändler ihnen sicher billig ablassen würde, könnte sie alle ihre Papiere unterbringen und verstecken. Und gegen Abend, wenn draußen auf dem Bürgersteig die Lampen angingen, könnte sie, wenn es sie danach drängte, den paar jungen Leuten, die immer wiederkommen würden, ihre neuesten Gedichte vorlesen. Und mit ihnen darüber reden, wenn sie Lust dazu habe. Denn das sei ja überhaupt das allerwichtigste: daß die Leute in ihre Kaffeestube kämen, um miteinander zu reden. Daß keiner sich absondere, wenn er eigentlich Sehnsucht nach Leuten habe. Einer, sagte Luisa, bringt zum Beispiel seine Gitarre mit und spielt und singt uns was vor. Ein anderer legt uns die neuesten Platten auf, oder auch uralte, die ihm gefallen.“ (SOM, S, 120 - 121)

Der obige Abschnitt enthält Anspielungen auf Sarah Kirschs "Tilia cordata", "Der Milan" und "Raubvogel". (RÜCK, Sn. 8, 54, 74)

"Raubvogel": Bella und Luisa 'stoßen' wie Raubvögel auf 'die alte traditionsreiche Eisenhandlung in der Bezirksstadt, die demnächst schließen mußte, weil der Besitzer, hochbetagt, sie nicht mehr führen konnte', herab. Sie sind Städter auf dem Lande - Eindringlinge, die dem verdorbenen ländlichen Leben die Traditionen und sogar die 'physische' Substanz rauben. Das „Café“ - insbesondere das Künstler-Café - ist sozusagen eine städtische Tradition und das Wort selbst ist ein Fremdwort. Die Sachlichkeit der „Eisenwarenhandlung“ wird durch den abstrakten Begriff, „Café“

ersetzt (d.h. das, was Bella und Luisa nur gedacht und noch nicht verwirklicht haben, aber auch das, was von der Sachlichkeit, bzw. der Wirklichkeit des ländlichen Lebens weit entfernt ist).

Die Gedankenspiele, bzw. Tagträume, Bellas und Luisas auf Seiten 119 - 121 entsprechen genau dem Verhalten des Raubvogels im Gedicht, 'Raubvogel.' Das Kreisen des Raubvogels (s. Zn 1 - 2 des Gedichtes) ist analog zu dem „Gedankenspiel“ (SOM, S. 119; siehe Nr. 21), bzw. der 'unbegrenzten' Überlegung der Möglichkeiten einer rücksichtslosen Existenz: „Seit Tagen überlegten sie, was sie eines Tages tun würden, wenn sie alle Rücksichten fallenließen . Womit sie dann ihren Lebensunterhalt verdienen und zugleich Freude, Glück und Ruhe erwerben könnten.“ (SOM, S. 119). Sie stoßen wie der Raubvogel - aber nur noch in Gedanken - plötzlich herab: „Heute befanden sie, daß sie...ein Café eröffnen wollten.“ (SOM., S. 120). Ihre ins Auge gefaßte 'Beute' ist die „Eisenwarenhandlung“, und damit auch der alte, vereinsamte „Besitzer“ (vgl. das 'Dschungelgesetz', bzw. das 'Überleben des Tüchtigsten', nach dem die ältesten und schwächsten ausgesondert und umgebracht werden). Bella ist aber die 'Tüchtigere' und so beutet sie auch Luisa aus: „Und wer soll das alles machen?/Da war Luisa ganz zuversichtlich. Das mache sie schon. Das sei doch ganz leicht.“ (SOM, S. 120). Bella zieht dann ihre 'Beute' weg und entfernt sich (vgl. Zn. 4 - 5 des Gedichts „Sie, Bella, brauche nur ihren Platz an dem kleinem runden Marmortischen am Fenster einzunehmen und zu schreiben.“ (SOM, S. 120). Das Café existiert nur in Gedanken - es ist sozusagen 'in der Luft', und so gilt es als das Element des Raubvogels, bzw. Bellas. Im Café, bzw. auf den Höhen, baut sich Bella ein 'Nest', in dem sie ihre 'Raubgedanken' wie junge Vögel ausbrüten kann: „In den vielen Fächern der alten Ladeneinrichtung, die der Eisenhändler ihnen sicher billig ablassen würde, könnte sie alle ihre Papiere unterbringen und verstecken“ (SOM, S. 120). In Luisas Phantasie soll das Café der romantisierte Mittelpunkt des (raubvogelartigen) künstlerischen und intellektuellen Lebens sein: „Denn das sei ja überhaupt das allerwichtigste: daß die Leute in ihre Kaffeestube kämen, um miteinander zu reden. Daß keiner sich absondere,

wenn er eigentlich Sehnsucht nach Leuten habe“ (SOM, S. 120 - 121). Das Café ist eigentlich Luisas Phantasie - ihr Wunsch nach einer Welt des Redens und des Zusammenseins, weit von der realen Welt des Vereinsamens und des Schweigens entfernt. Die Szene im Café gehört zu einer anderen Zeit, sie ist das Produkt der wesentlich romantischen Anschauung Luisas. Das „Mädchen“ (SOM, S. 121; siehe unten) ist gleichfalls Luisas romantisiertes, erwünschtes Selbst, das in der Café-Szene auftritt:

„Eines Tages kommt ein Mädchen, ganz jung und schön und schüchtern, weißt du. Die will unheimlich gerne Schauspielerin werden und hat sich ganz alleine eine Rolle einstudiert, die Ophelia. Oder die Johanna. Die trägt sie uns dann vor. Ganz still wird es im Raum, alle hören ihr zu und sagen ihr dann, was sie bei ihrem Vortrag empfunden haben. Ah - das wird schön.“ (SOM, S. 121)

Hier zeigt sich „das grausame Gesetz der Kunst“ (SOM, S. 85), d.h. die Schauspielerin opfert sich ihrer Rolle (vgl. SOM, S. 85:- „daß man sie mit Teilen von sich selbst füttert“), und sogar die Rolle selbst verlangt den Märtyrertod (Ophelia 'opfert sich' für die Liebe, und Johanna gibt ihr Leben für ihr Land hin); das Publikum 'frißt' auch die Schauspielerin. In der Phantasie wird die Grausamkeit übertüncht d.h. die 'Gesetze' der wirklichen Zeit und des wirklichen Raumes werden aufgehoben, z.B. geht das Tempus von dem Konjunktiv in den Indikativ (Gegenwart und Futur) ins 'Schauspielerin-Märchen' über. Hier, wenn der Wunsch für Luisa fast wirklich wird, 'stößt' Bella auf sie 'herab', um sie ihrer Phantasie zu berauben (vgl. die Stelle mit dem Mann, der kommt, um Luisa zu bestrafen, auf Seite 116): „Ja, sagte Bella zornig. Das wird schön. Schön schlimm.“ (SOM, S. 121). Die Welt der Phantasie, der Gedanken, der Kunst, d.h. die Welt, die das Café repräsentiert, ist eine gefährliche Welt (geworden) - sie ist die obere Sphäre, bzw. die 'raubvogel süße Luft'; Luisa kann nicht phantasieren, nicht wünschen, weil diese Welt zum Raubvogel gehört.

"Tilia cordata": Die Phantasie soll eine Welt frei von den Beschränkungen des alltäglichen Lebens sein - der Rückzug auf das Land kann so angesehen werden - aber Luisa kann sich von ihren 'Beschränkungen' weder im wirklichen Leben noch in ihrer

Phantasiewelt befreien. Luisa ist von der Macht anderer - von der „Nachsicht anderer“ (SOM, 115), aber auch von der 'Strafgewalt' anderer (vgl. Luisas Machtlosigkeit angesichts des strafenden Mannes in ihrem Traum, SOM, S. 116) - völlig abhängig. Diese hundeartige Existenz, bzw. dieses „Sein des Hundes“ ("Tilia cordata", Z. 2), manifestiert sich in den masochistischen Beziehungen Luisas zu ihrem Mann, Antonis, und zu Bella und Jonas. Luisa fürchtet die Macht, die Antonis über sie hat - sogar nach seinem Abschied wird Luisa aus Furcht vor Antonis stumm (vgl. zum Beispiel Luisas schweigende Teilnahme an Bellas 'Mann-Haß' im „Gedankenspiel“, auf Seite 119: „...fernab von allem, was sich Mann nannte - ein Gesichtspunkt, den Bella einbrachte und zu dem Luisa, an Antonis denkend, schwieg“). Luisa braucht aber zugleich den Schutz, den der 'Mächtige' ihr bieten kann - in der Abwesenheit des 'Beschützers', bzw. Antonis, wird Luisa von anderen, bzw. Bella und Jonas, ausgebeutet, und so 'ergreifen' sie die Rolle des Ausbeuters / Beschützers (vgl. diese 'Rolle' mit Wolfs Darstellung eines 'ländlichen Prinzips' im Roman, d.h. die Rolle des Bauers als Ernährer, aber auch als Töter). Es ist diese Ambivalenz des Machthabers, die Luisa anzieht, d.h. sie ist von dem Reiz der Drohung, bzw. der eigenen Gefährdung, abhängig. Obwohl Luisas 'Motto' ist: „Andere verletzen - nie“, nimmt sie 'einführend' an der Gewalttätigkeit Teil (vgl. Luisas stillschweigende Einwilligung in Bellas 'Mann-Haß', selbst wenn es nur „Gedankenspiel“ heißt, S. 119). Luisa fühlt sich aber auch in das 'Opfer' ein, und so verhält sie sich, als büße sie für die Sünden der ganzen Welt (vgl. Luisas bußfertige Behauptung auf Seite 116:- „Ganz sicher wußte sie, daß sie nicht auf der Welt war, um glücklich zu sein“). Luisa hat also ihres Einfühlungsvermögens, bzw. ihrer 'geheimen' Existenz wegen, beinahe ein symbiotisches Verhältnis zu dem Machthaber, und daher hat sie kein freies Dasein (die Abhängigkeit des Machthabers von dem Opfer wird zugleich angedeutet), im Gegensatz zu dem von Sarah Kirsch genannten 'Sein der Katze' (s. "Tilia cordata", Z. 2), bzw. zum geheimen Dasein. In "Tilia cordata" ist der Übergang „in das [Sein] der Katze“ wirklich das Übergehen in die verborgene Welt der Gedanken und der Phantasie, die, Wolfs Anschauung nach, der Bereich der subjektiven Kunst auch ist (eine mögliche Antithese der vierten Zeile in "Tilia cordata": „Ich wollte

für ihn was verzeichnen“ ist: 'Ich will für mich was zeichnen'). Wenn Luisa versucht, 'alle Rücksichten fallen zu lassen' (SOM, S. 119), d.h. in die Welt der Gedanken und der Phantasie - „vom Sein des Hundes in das der Katze“ - überzugehen, ist sie nicht imstande, sich von ihrer Abhängigkeit von dem Machthaber, bzw. von Bella, zu lösen (die 'Symbiose' im alltäglichen Leben wird bloß in der 'oberen Sphäre' vorstellbar), was sich in der 'Schauspielerin-Phantasie' auch zeigt (cf. die Rolle der 'Opfer', bzw. der Johanna und der Ophelia, und die Vorstellung der Schauspielerin).

- (23) „Und all die Zeit über kreiste der Vogel über ihnen. Ein Habicht. Sehr hoch zuerst, fast unsichtbar. Dann zog er erdnähere Kreise, und dann sah Bella ihn herabstoßen, mitten durch die Sonne. Dann schrie Luisa auf. Und dann stieg er wieder, pfeilschnell, ein kleines dunkles zappelndes Tier in den Krallen. Ein Schlag gegen das Herz, und jetzt das warme süße Blut in allen Adern.
Raubvogel süß ist die Luft / So stürz ich nicht noch einmal durch die Sonne-
(S. 123)

Das Gedicht "Raubvogel", das den auf Seite 123 beschriebenen "optischen Einfall" abzubilden scheint, entspringt den grausamen Leidenschaften im Gegensatz zu dem geistig-rationalen / moralischen Prozeß der Kunst. Daraus ist aber ein Gedicht entstanden. Es geht also um das 'grausame Gesetz der Kunst' (vgl. S. 85).

- (24) „So. Jetzt hab ichs mal aufgeschrieben, du immer in deinem südlichen Frankreich, das ich für eine Erfindung halte...“ (SOM, S. 135)

Es gibt hier eine Anspielung auf das Gedicht, "Der Milan" (vgl. Z. 5 - 6: „Hat er dich/Im südlichen Auge, im nördlichen mich?“). Aber hier findet man keine Spur von dem schmerzlich klagenden Ton der zerissenen Menschheit gegenüber, der das Gedicht eigentlich charakterisiert. Im Gegensatz dazu geht es bei Bella im Roman immer wieder um das Selbstmitleid und die Zerstörungswut (vgl. S. 118: „[Bella] ließ sich gehen. Beinahe in böser Absicht ließ sie sich gehen und pflegte ihren Haß auf den Geliebten“).

- (25) „...und nun zerreiße ich den Brief und streu die Schnipsel in den Wind, heute ist es genau der richtige Ostwind, der nicht verfehlen wird, dir einige glühende Vorwürfe zuzutragen, während ich jetzt hinuntergeh und mir mein Haar wasche, das ich dann in ebendenselben Wind zum Trocknen hängen werde. Punkt Punkt Punkt Punkt. In erbitterter Liebe.

Bella tat, was sie angekündigt hatte, und aus dem dämmrigen Hintergrund der Küche sahen Luisa und Jonas ihr zu, wie sie in großen Schwüngen Papierschnipsel gegen den flauen Wind warf. Sie gibt unserm Heer ein Zeichen, sagte Jonas. Das ist klar. - Wenn du meinst, sagte Luisa. Es kann sehr gut möglich sein. Natürlich konnten sie Bella nicht fragen, was dieses Zeichen zu bedeuten hatte, als sie jetzt ins Haus trat, das rote Handtuch über der Schulter, und wortlos ins Badezimmer ging, sich die Haare zu waschen.“ (S. 135)

In dieser Anspielung auf Sarah Kirschs Gedicht, "Haarewaschen auf dem Land" (RÜCK, S. 56) wird Bella mit dem Sinnlichen (vgl. die erotischen Assoziationen des Haares), aber auch mit dem Zufälligen, Zerstörerischen im Roman verbunden: Bella trocknet das Haar in „ebendenselben Wind“, wie der, in den sie die „Vorwürfe“ gestreut hat, d.h. Bella ist unberechenbar wie die Winde (der Wind hat das Feuer auf das Haus Ellens getrieben, hat es aber dann erloscht, vgl. Sommerstück, S. 195 und 198); das Rot des Handtuchs (vgl. "Haarewaschen auf dem Land", Z. 1: „Mit rotem Handtuch raus in die Sonne“) deutet im Roman immer wieder auf die Sonne, bzw. die entfesselte, zerstörerische Macht des Universums.

Bella handelt - kann Vorwürfe machen -, entfernt sich aber dann von der Verantwortung und den Konsequenzen ihrer Aktionen (vgl. „...dir einige glühende Vorwürfe zuzutragen, während ich jetzt hinuntergeh und mir mein Haar wasche, das ich dann in ebendenselben Wind zum Trocknen hängen werde“). Diese Rücksichtslosigkeit kann auch im Kontext von Bellas Kunst gesehen werden: Bella wirft „in großen Schwüngen Papierschnipsel gegen den flauen Wind“, aber die Signifikanz dieser Aktion weiß niemand außer ihr. In ihrem Traum im Sommerstück (S. 23 - 24) versucht Ellen, ihre Lage durch „winzige grüne Papierschnipsel“ zu signalisieren, ein Signal, das Jan als Künstler verstehen kann (vgl. S. 24).

(26) „Ihr werdet's nicht glauben, rief Clemens, näher kommend, es gibt hier Milane! (SOM, S. 136)

Es geht nicht nur um den Hinweis auf das Gedicht, "Der Milan", sondern auch um die anderen versteckten Anspielungen auch auf dieses Gedicht auf Seite 136. Die Postfrau kommt „von der anderen Seite her“ an Jonas, bzw. an dem 'Wächter', vorbei (vgl. den

Milan, der die Welt im wachenden Auge umfaßt), „und brachte eine griechische Zeitung und für Luisa einen blauen Brief mit einer griechischen Briefmarke“, d.h. Luisa bekommt Nachricht aus dem Süden (von Antonis), im Gegensatz zu Bella, die nichts vom Liebenden im Süden (vgl. S. 135: „...du immer in deinem südlichen Frankreich...“) empfangen hat, und die im Kontrast zu dem Ich im Milan-Gedicht, sich aus der Zerrissenheit der Menschheit nichts ausmacht. Luisa 'dient' Bella selbstlos („Heute noch nicht, sagte Luisa schuldbewußt und versteckte ihren Brief hinter ihrem Rücken.“ - S. 136), aber Bella verachtet Luisa dafür: vgl. S. 136: „[Luisa] ist imstande, dachte Bella, sich anstelle ihres Briefes einen für mich zu wünschen“. So wird die Klage im Milan-Gedicht („Warum/Bin ich dein Diener nicht ich könnte / Dann bei dir sein“) ins Bewußtsein gebracht, so auch der Grund, weshalb die Menschheit 'zerrissen' ist.

- (27) „- He, Schwester. Nun halt aber mal die Luft an. Nun gönn dir mal diesen Zwischenraum. Oder sollen dich deine Sätze mit Haut und Haar verschlingen.“ (SOM, S. 214)

Ellen will die Trennung zwischen dem 'Wort' und der 'Wirklichkeit' bzw. den „Zwischenraum“ bewahren. Nur der Zwischenraum kann die Wahrheit davor schützen, 'Beute' des grausamen Geistes der heutigen Wirklichkeit zu werden.

Schlußbemerkung

Nicht nur die Lyrik Sarah Kirschs, sondern auch die Charakterisierung Bellas, die die Dichterin - nach Christa Wolfs Vorstellung - repräsentiert, gilt als assoziationsreicher Hintergrund zur Problematik, die Christa Wolf im Sommerstück darlegt: den geistigen Zerfall in allen Bereichen und den Rückfall auf das elementar Sinnliche.

Das Hauptproblem für Ellen als Künstlerin ist die Unmöglichkeit, das Wort, nicht nur mit der Wirklichkeit, sondern auch mit der Wahrheit, wieder vereinigen zu können, denn die geistige Wahrheit selber verschwindet aus einer Welt, die dem sinnlichen, tierischen Geist, bzw. dem 'Raubvogel', der im Gedichte Sarah Kirschs als zerstörerischer, tierischer Geist erscheint, ausgeliefert ist.

Das Problem bezieht sich auch auf die DDR, wo die Schriftstellerin die von der Partei propagierte 'Wahrheit' mit ihrer Auffassung der geistigen Wahrheit (eher im Sinne der Aufklärung) und ihrer Einsicht in die Kräfte, die in der verlogenen Wirklichkeit am Werke sind, nicht vereinbaren kann.

Obwohl die drei 'Vogel-Gedichte' Sarah Kirschs den Ausbruch des Tierischen darstellen, steht das im Gedicht Sarah Kirschs sprechende Ich im Gegensatz zu Bella im Roman. Nicht nur das gedichtete Vogel-Bild, sondern auch das im Gedicht sprechende Ich - wenn das Ich für Sarah Kirsch spricht - hält Christa Wolf für die Darstellung des Egoistischen.

Die Charakterisierung der Figur, Bella, richtet sich also nach dem gesamten Konzept Christa Wolfs eher als nach der Dichterin, Sarah Kirsch.

Bella und Luisa bilden die beiden Pole (Ichbehauptung / Selbstaufgabe), die Ellen ablehnt. Der Kompromiß, den sie am Ende des Romans schließt, vereint die beiden Pole nicht, sondern hält sie durch einen Zwischenraum getrennt. Die Frage, wie lange diese Spannung noch aufrechterhalten werden kann, bleibt offen.

Literaturverzeichnis

I Quellen Kirsch, Sarah:

1. Gedichtbände

- Zaubersprüche. Ebenhausen bei München 1974.
- Rückenwind. Ebenhausen bei München 1977.
- Katzenkopfpflaster Gedichte. München 1978.

2. Sonstiges

- Erklärung einiger Dinge (Dokumente und Bilder), Gespräch mit Schülern. Ebenhausen bei München 1978.
- O du Falada, da du hangest. Reden zur Verleihung der Ehrengabe der Heine-Gesellschaft 1992. In: Heine Jahrbuch 32, 1993, S. 71.
- Von einer Hexenjagd auf Konservative kann wirklich nicht die Rede sein. Gespräch mit Sarah Kirsch. In: Frankfurter Allgemeine. 30 September 1994.

II Literatur zu Sarah Kirsch

Cosentino, Christine: Ein Spiegel mit mir darin: Sarah Kirschs Lyrik.
Tübingen 1990.

- Privates und Politisches: Zur Frage des offenen Spielraums in der Lyrik Sarah Kirschs. In: Germanic Notes 10, 1979, no. 2, S. 17 - 20.

Graves, Peter: Sarah Kirsch: Some Comments and a Conversation. In:
German Life & Letters 44, 1991, no. 3, S. 271 - 280.

Mabee, Barbara: Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein: Die Poetik von Sarah Kirsch. Amsterdam 1989.

Volckmann, Sylvia: Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartslirik: Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger. Königstein 1982.

Kirsten, Wulf: Die Welt ist ein Gehöft im Winter. Rede auf Sarah Kirsch. In: Heine Jahrbuch 32, 1993, S. 172 - 180.

Serke, Jürgen: Sarah Kirsch: Wie wir zerrissen sind und ganz nur in des Vogels Kopf. In: Frauen Schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur. Frankfurt am Main 1982, S. 217 - 235.

Damm, Sigrid: Sarah Kirsch: Rückenwind. In: Weimarer Beiträge 23, 1977, Nr. 3, S. 131 - 141.

Lermen, Birgit / Loewen, Matthias: Sarah Kirsch. In: Lyrik aus der DDR. Exemplarische Analysen. Paderborn 1987.

III Quellen **Wolf, Christa:**

1. Prosawerke

- Sommerstück. Frankfurt am Main 1991.

2. Sonstiges

- Sprache der Wende - Rede auf dem Alexanderplatz. In: Auf dem Weg nach Tabou, Texte 1990 - 1994. Köln 1994.

IV Literatur zu Christa Wolf

Stephan, Alexander: Christa Wolf. München 1991, S. 185 - 194.

Tabah, Myreille: Endzeitgefühl - Ja. Aber keine Resignation. Christa Wolfs künstlerisches Selbstverständnis in finsternen Zeiten. Zur Erzählung Sommerstück. In: Text und Kontext 17, 1989, H.1, S. 160 - 185.

Just, Dagmar: Rundgang am Rande. Christa Wolf: Sommerstück. Berlin und Weimar 1988. In: Sinn und Form 43, 1991, Nr. 1 S. 197 - 204.

Rey, William H.: Vor dem Durchbruch zur Freiheit. Christa Wolfs Sommerstück als prärevolutionärer Text. In: Colloquia Germanica 23, 1990, H. 1, S. 1 - 16.

Müller-Waldeck, Gunnar: Christa Wolf Sommerstück - jetzt gelesen. Weimarer Beiträge 37, 1991, Nr. 1, S. 136 - 140.

Kuhn, Anna K.: 'Zweige vom selben Stamm?' Christa Wolf's Was bleibt, Kein Ort. Nirgends, and Sommerstück. Christa Wolf in Perspektive. Ian Wallace (Hrsg.). Amsterdam 1994, S. 187 - 206.

Ecker, Hans Peter: Plädoyer für eine neue Rezeption von DDR-Literatur, demonstriert an Christa Wolfs Sommerstück. In: Euphorion 88, 1994, 2. Heft, S. 223 - 235.

V Allgemeine Literatur

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolische Formen: Das mythische Denken. Darmstadt, 1958.

Hölderlin, Friedrich: Hyperion; oder der Eremit von Griechenland. In: Sämtliche Werke. Berlin und Darmstadt 1963.

Brehm, Alfred: Thierleben: Allgemeine Kunde des Thierreichs, Die Vögel, Bd. 1. Leipzig 1878.

Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR (1945 - 1990). Köln 1995.

Rüther, Günther: Greif zur Feder Kumpel. Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949 - 1990. Düsseldorf 1991.

Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Darmstadt und Neuwied 1981.

Killy, Walther (Hrsg.): Deutsche Autoren: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart,
Bd. 1. Gütersloh/München 1994.

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, 3 Bde. Frankfurt am Main, 1959.

VI Nachschlagewerke

Bächtold-Stäubli, H: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin und
New York 1987.

Meyers Großes Taschenlexikon, 2. Aufl. Mannheim/Wien/Zürich 1987.

Encyclopedia of Philosophy. Paul Edwards (Hrsg.) 1967.

Die Bibel (oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach
der Übersetzung D. Marin Luthers). Berlin 1899.

Heyderich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon, Darmstadt 1967.