



**Wilhelm Voßkamp**

---

## **Deutsche Zeitgeschichte als Literatur : zur Typologie historischen Erzählens in der Gegenwart**

(Akademievorlesung am 22. Mai 1997)

In: Berichte und Abhandlungen / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
(vormals Preußische Akademie der Wissenschaften) ; 6.1999, S. 119-139

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-31809](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-31809)

---

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (cc by-nc-sa 4.0) Licence zur Verfügung gestellt.



Wilhelm Voßkamp

# Deutsche Zeitgeschichte als Literatur

## Zur Typologie historischen Erzählens in der Gegenwart<sup>1</sup>

*(Akademievorlesung am 22. Mai 1997)*

### I.

Das Vergangene – auch das jüngst Vergangene – existiert nur in der Erinnerung oder in der Darstellung. Die (ästhetische) Vergegenwärtigung des zurückliegenden Geschehens ist die Voraussetzung für jede visuelle oder erzählende Darstellung der Geschichte. Die basale Operation des Erzählens bleibt die Bedingung der Möglichkeit dafür, von einer historischen Realität zu einer ‘textuellen Realität’ zu gelangen.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Text der um Anmerkungen ergänzten Akademievorlesung vom 22. Mai 1997, die Vortragsform wurde beibehalten.

<sup>2</sup> Vgl. dazu vor allem Hayden White, *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, London 1973; dt. Übersetzung: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt/Main 1991; Ders.: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Einführung von Reinhart Koselleck. Stuttgart 1986; Ders.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt/Main 1990. Außerdem: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hg. v. Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München 1973 (*Poetik und Hermeneutik V*); *Theorie und Erzählung in der Geschichte*. Hg. v. Jürgen Kocka und Thomas Nipperdey. München 1979; *Formen der Geschichtsschreibung*. Hg. v. Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörn Rüsen. München 1982. Zur literaturwissenschaftlichen Diskussion im Zeichen des historischen Romans vgl. vor allem: Hans Vilmar Geppert, *Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen 1976; Harro Müller, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/Main 1988; Gerhard Kebbel, *Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans*. Tübingen 1992; Anne Kuhlmann, *Revolution als „Geschichte“: Alfred Döblins „November 1918“*. Eine programmatische Lektüre des historischen Romans. Tübingen 1997.

Erst seit der Aufklärung findet sich eine Zweiteilung des historischen Erzählens: einerseits als moderne Historiographie im Zeichen umfassender Verwissenschaftlichung und andererseits als fiktive Erzählung, als (moderner) Roman.<sup>3</sup> Entscheidend ist dabei die „Differenz von historischer und dichterischer Gegenstandsauffassung“, die den historischen *Roman* erst ermöglicht. Er ist „gleichsam die *freie Geschichte*“, wie Novalis betont hat.<sup>4</sup>

Ablesen läßt sich dieser Ausdifferenzierungsprozeß an Wilhelm von Humboldts Abhandlung „Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers“ (1821): „Wenn auch der Künstler und Geschichtsschreiber beide darstellend und nachahmend sind, so ist ihr Ziel doch durchaus verschieden. Jener streift nur die flüchtige Erscheinung von der Wirklichkeit ab, berührt sie nur, um sich aller Wirklichkeit zu entschwinden; dieser sucht bloß sie, und muß sich in sie vertiefen.“<sup>5</sup> Das Nicht-Übereinstimmen von Fiktion und Historie wird fortan für jedes fiktive Erzählen betont, in dem von geschichtlichen Ereignissen die Rede ist. Der „poetische Kampf mit dem historischen Stoff“, wie es Schiller formuliert hat, muß im Zeichen des Zwiespalts und Widerspruchs zwischen Fiktion und Historie in der Erzählkunst gewonnen werden. Die literaturwissenschaftliche Diskussion der letzten Jahre hat sich deshalb auf Fragen des „Hiatus von Geschichte und Fiktion“ vor allem im modernen historischen Roman konzentriert und insbesondere das Diskontinuierliche des Erzählens hervorgehoben.<sup>6</sup> Dem korrespondiert eine vornehmlich durch Hayden White angeregte Diskussion über die ästhetischen Momente der Geschichtsschreibung, deren narrative Modellierungen wiederum auf die historische Wissenschaft als Kunst verweisen: „Kunst aber ist nach wie vor auch der Historie aufgegeben; Kunst ist ihre Form.“<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Vgl. vor allem Karlheinz Stierle, Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie. In: Theorie und Erzählung in der Geschichte, S. 85-118; Wolfgang Hardtwig, Die Verwissenschaftlichung der Historie und die Ästhetisierung der Darstellung. In: Formen der Geschichtsschreibung, S. 147-191.

<sup>4</sup> Zit. Hans Vilmar Geppert, Der „andere“ historische Roman, S. 40.

<sup>5</sup> Wilhelm von Humboldt, Werke. Hg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. I. Darmstadt 1960, S. 594.

<sup>6</sup> Vgl. vor allem Hans Vilmar Geppert, Der „andere“ historische Roman.

<sup>7</sup> Ulrich Raulff, Die Historie und ihre Bilder. In: Wissenschaftskolleg zu Berlin. Jahrbuch 1996/97. Berlin 1998, S. 319. Zur Vorgeschichte dieser Diskussion im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Wilhelm Voßkamp, Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg. Stuttgart 1973; und Daniel Fulda, Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860. Berlin, New York 1996. Zur aktuellen Diskussion: Siegfried Kohlhammer, Die Welt

Die Darstellung *zeitgeschichtlicher* Ereignisse unterscheidet sich strukturell nicht von der Darstellung historischer Geschehnisse im historischen Roman. Auch die Verarbeitung und das Zitieren von Ereignissen der jüngsten Geschichte in der Literatur läßt die Differenz zur „Zeitgeschichte“ als historiographischer Disziplin erkennbar bleiben. Diesen Sachverhalt im deutschen Roman der letzten fünfzig Jahre möchte ich an einigen Beispielen erläutern und dann die Frage stellen, ob und in welcher Weise eine (fiktive) Literatur unter differenten Bedingungen der literarischen Produktion und Rezeption in West- und Ostdeutschland (gerade in der DDR) eine spezifische Autorität gewinnen konnte.

## II.

Bei einem generellen Überblick über die deutsche Literaturentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg fällt gerade unter Gesichtspunkten zeitgeschichtlicher Darstellung – trotz konträrer historischer Voraussetzungen bis zum Jahr 1989: Zensur und literaturpolitische Lenkung einerseits und literarischer Markt (mit allen Gefahren der „Anbiederung, Gefallsucht [...] und Schlichtheit der Gedanken“ andererseits [Jurek Becker] – *das Gemeinsame* der thematischen Gegenstände und Motive auf. Das gilt insbesondere im Blick auf die Forderung nach bewußter Zeitgenossenschaft und der damit im Osten wie im Westen empfundenen Verpflichtung, sich den Ereignissen vor allem des Dritten Reichs und der Nachkriegszeit im geteilten Deutschland zu stellen.<sup>8</sup>

Die literarischen Formen und ästhetischen Vergewärtigungen sind indes so verschieden wie die vielfältigen individuellen Artikulationen der einzelnen Autorinnen und Autoren. Versucht man eine *idealtypische Klassifikation* der Formgeschichte des Erzählens von Zeitgeschichte in Deutschland vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zur deutschen Vereinigung, so lassen sich drei Hauptvarianten unterscheiden:

Eine Form des *narrativ-auktorialen Erzählens* (die die Tradition des „Realismus“ fortsetzt und fortschreibt), eine *pikareske oder autobiographische Erzählweise* des ‘personal view point’ (die im Zeichen von Verfremdung oder Authentizität des Ich

---

im Viererpack. Zu Hayden White. In: Merkur 52, 1998, S. 898-907 („Postmoderne. Eine Bilanz“).

<sup>8</sup> Zur Periodisierung und zu den „Orientierungspunkten“ 1945 und 1989 vgl: Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989. Hg. v. Walter Erhart/Dirk Niefanger. Tübingen 1997; Bernhard Zimmermann, Epochen in der Literaturgeschichtsschreibung. In: Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Hg. v. Horst Albert Glaser. Bern, Stuttgart, Wien 1997, S. 713-724.

steht) und eine *rekapitulierend-dokumentarische Form* der Darstellung (die die Möglichkeiten der narrativen Darstellung von Zeitgeschichte problematisiert und mittels Formen von Deskription und Reflexion in Frage stellt).<sup>9</sup>

### *1 Narrativ-auktoriale Erzählweisen*

Nichts charakterisiert die literarische Darstellung von Zeitgeschichte – sowohl in West- als auch in Ostdeutschland – deutlicher als eine „realistische“ Schreibweise. Bezeichnungen wie „deutsche Kalligraphie“ oder „Trümmerliteratur“ (Heinrich Böll), „magischer Realismus“ (Alfred Andersch), „blanker Realismus“ (Walter Kolbenhoff) und „sozialistischer Realismus“ oder – seit der Berliner Kafka-Konferenz 1983 – „sozialistischer kritischer Realismus“ (Dieter Schlenstedt) sind dafür charakteristisch. Alle genannten Realismus-Konzeptionen gehen davon aus, daß die soziale Welt in ihren politischen und ökonomischen Prozessen vom Subjekt „auf der symbolischen Ebene [...] als gestaltbar erscheint“.<sup>10</sup> Verbunden damit ist die Forderung nach einer getreuen, „objektiven“ Darstellung, die die historischen Geschehnisse plastisch und anschaulich vergegenwärtigt und so jene Wirklichkeitsillusion erzeugt, die sich möglichst wenig von der empirischen Realität unterscheidet. Ganz ähnlich wie im Roman des 19. Jahrhunderts „herrscht das Ideal einer Darstellung, die das Dargestellte ästhetisch so *erscheinen* lassen möchte, wie es *real ist*“, und der Text soll möglichst „wie einen Makel verbergen, was er ist –

<sup>9</sup> Bei den im folgenden kurz diskutierten literarischen Texten geht es um einzelne charakteristische Beispiele – nicht um Vollständigkeit oder um den Anspruch auf Repräsentativität.

Zur Literaturgeschichte 1945–1989 vgl. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hg. v. Wilfried Barner. München 1994; Gegenwartsliteratur seit 1968. Hg. v. Klaus Briegleb und Sigrid Weigel. München 1992; Literatur in der BRD bis 1967. Hg. v. Ludwig Fischer. München 1986; Ralf Schnell, Die Literatur der Bundesrepublik. Autoren, Geschichte, Literaturbetrieb. Stuttgart 1986; Literatur der DDR in Einzeldarstellungen. 3 Bde. Hg. v. einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Hans Jürgen Geerds. Berlin 1976 und 1987; Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945–1988. Frankfurt/Main 1989; Die Literatur der DDR. Hg. v. Hans-Jürgen Schmitt. München, Wien 1983. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis findet sich in der von Wilfried Barner herausgegebenen Literaturgeschichte; vgl. hier vor allem zur Erzählprosa (S. 1018–1026). Darüber hinaus: Wolfgang Emmerich, Die andere deutsche Literatur: Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen 1994; Volker Wehdeking, Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989. Stuttgart, Berlin, Köln 1995.

<sup>10</sup> Gunter Gebauer/Christoph Wulf, Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 312.

ein Produkt des Erzählers.“<sup>11</sup> Identifikationen und Projektionen bieten dem Leser Möglichkeiten des Engagements und der Distanzierung.

Eine zusätzliche Zielsetzung erhält der Realismus dann, wenn er als ein „sozialistischer“ definiert wird. Ein „durchgängig wertender Zugang zur Welt“ (Parteilichkeit)<sup>12</sup>, das Festhalten am Widerspiegelungspostulat und die Forderung nach Volkstümlichkeit unter Berücksichtigung der Wiedergabe typischer Charaktere und typischer Umstände bedingen eine handlungsbestimmte, kontinuierliche und lineare Erzählweise, bei der der (auktoriale) Erzähler dominiert und die sozialpädagogische Funktion, gerade im Blick auf den „positiven Helden“, hervortreten muß. Am Postulat der geforderten „Volkstümlichkeit“ hat Uwe Johnson 1964 auch präzise die unterschiedlichen Funktionen der Literatur in Ost- und Westdeutschland beschrieben: „Die Literatur in der DDR hat [...] die Aufgabe, das Bewußtsein ihrer Leser von der Lage zu verändern. Eine ganz ausgesprochen sozialaktivistische Aufgabe. Eine solche hat die westdeutsche, westlich deutsch sprechende Literatur nicht. Das wirkt sich auf die Ästhetik aus. Dieser uralte Widerspruch zwischen dem Fortschritt der künstlerischen Form und dem Zurückbleiben der Aufnahmefähigkeit beim Publikum, diesen Widerspruch hat die ostdeutsche Literatur im allgemeinen und persönlichen Fall ganz radikal zerschlagen, indem dort eine gewisse Grenze der Verständlichkeit vorgeschrieben ist, man hat vereinbart: Das ist der Begriff der Volkstümlichkeit. Während die westliche Literatur versucht, ihren neuen Inhalten Beschreibungsformen zu gewinnen, die den Inhalten adäquat sind und die die Aufnahmefähigkeit (...) nicht immer berücksichtigen. So kommt es dazu, daß ein westdeutscher Schriftsteller einen Satz, den sein ostdeutscher Kollege geschrieben hat, im schlimmsten Fall nicht versteht oder im besseren Fall sagt: Diese Schreibweise ist vergangen, hinter der Zeit.“<sup>13</sup>

Vergleicht man einzelne beispielhafte Ausprägungen „realistischen“ Schreibens in West- und Ostdeutschland unter Gesichtspunkten der literarischen Darstellung von Zeitgeschichte, so lassen sich entsprechend bemerkenswerte Unterschiede in der ästhetischen Realisation beobachten. So wird in *Heinrich Bölls* Schlüsselroman „*Billard um halb zehn*“ (1959) die Zeit zwischen 1907 und 1958 im Medium einer Familiengeschichte erzählt, deren Mittelpunkt die Hauptfigur Robert Fähmel bildet

---

<sup>11</sup> Winfried Hellmann, Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens. In: Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland. Hg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt/Main, Bonn 1968, S. 183 und 184.

<sup>12</sup> Vgl. Hans Günther, Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der dreißiger Jahre. Stuttgart 1984, S. 20; vgl. auch S. 107-111.

<sup>13</sup> Zit. Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Leipzig 1996, S. 519f.

(der regelmäßig morgens um halb zehn Billard spielt). Es zeigt sich indes, daß Böll die Familiengeschichte Fährmels in einen heilsgeschichtlichen Kontext stellt. „Die erste Zeile dieses Romans ist [...] entstanden aus einer historischen Begebenheit. Im Jahre 1934 [...] ließ Göring [...] in Köln vier junge Kommunisten durch Handbeil hinrichten. Der jüngste von ihnen war siebzehn oder gerade achtzehn, so alt wie ich damals war, als ich gerade anfang, mich im Schreiben zu versuchen. [...]. Das Ganze war als Kurzgeschichte gedacht [...]. Das Thema hat sich dann vielfach verwandelt, als ich in Gent den Altar der Gebrüder van Eyck sah, in dessen Mitte das Gotteslamm steht [...]“.<sup>14</sup> Dieser Hinweis Heinrich Bölls macht die Dichotomie verständlich, die den Roman in der Charakterisierung des „Sakraments der Büffel“ einerseits und des Symbols der Lämmer andererseits prägt. Die Gegenüberstellung totalitärer Tendenzen und des Mißbrauchs des Sakralen mit urchristlichen Vorstellungen einer Gemeinschaft, die sich auf die Bergpredigt beruft, ist konstitutiv für eine literarische Technik der Motivverkettungen, die sich von einem durch mimetische Widerspiegelung bestimmten Realismus distanziert.

Anders in zwei in der DDR etwa gleichzeitig mit Bölls „Billard um halbzehn“ erschienenen Romanen von Bruno Apitz und Dieter Noll. Apitz erzählt im Roman „Nackt unter Wölfen“ (1958) die spannende Geschichte der Rettung eines dreijährigen Kindes, das ein polnischer Häftling, der in das KZ Buchenwald verlegt wird, in seinem Koffer mitbringt. Es geht um den exemplarischen Fall eines Konflikts zwischen dem Anspruch einer Gruppe von Menschen und dem Recht des einzelnen auf Leben, den Apitz präzise – bis in die komplizierte Syntax hinein – darstellt. „Die schwere Last der Entscheidung zwischen zwei Pflichten drückte auf Höfels Herz, und schmerzhaft erkannte er, wie allein er in diesem Augenblick war.“<sup>15</sup>

Abgesehen von stilistischen Unbeholfenheiten und der allzu symbolischen Verweiskfunktion (vom Sieg über den Faschismus zum Sozialismus), macht bereits dieser Roman von Apitz auf ein Modell aufmerksam, das in der Aufbau- und Wandlungsliteratur der DDR in den 60er Jahren eine große Rolle gespielt hat. Es ist die Tradition des deutschen Entwicklungs- und Bildungsromans, der als literarischer Rahmen geeignet erschien, um die Wandlung zum Sozialismus zu veranschaulichen.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Vgl. Heinrich Böll im Gespräch mit Horst Bienek, in: Horst Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1962, S. 142. Böll hat im Gespräch mit Manfred Durzak betont, daß er in seiner Jugend „viel mehr durch Malerei beeinflusst worden sei als durch Literatur“ (Manfred Durzak, Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt/Main 1976, S. 151).

<sup>15</sup> Zit. Ausgabe: Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen*. Roman mit zwölf Zeichnungen von Fritz Cremer. Frankfurt/Main 1984; hier S. 55.

<sup>16</sup> Zur Entstehung und Funktion des Bildungsromans vgl. Wilhelm Voßkamp, „Bildungsbücher“: Zur Entstehung und Funktion des deutschen Bildungsromans. In: *Die Fürstliche*

Dieter Nolls sehr erfolgreiches Buch „*Die Abenteuer des Werner Holt*“ (1960/63) ist dafür ein besonders charakteristisches Beispiel. Die Geschichte Werner Holts, eines jungen Mannes aus bürgerlicher Familie (die erfolgversprechende Karriere des Vaters führt zu einem schnellen Ende, nachdem er sich weigert, bei IG-Farben an Versuchen mit Giftstoffen zu arbeiten) wird als die Geschichte eines Protagonisten aus den Bildungsromanen des 18. und 19. Jahrhunderts erzählt – als eines Schwärmers, der „schon immer viel gelesen“ hat und dessen Imaginationen mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmen. Fortschreitende und zunehmende Desillusionierung ist das zentrale Motiv. Nach dem Abbruch der Schulzeit sind es die unmittelbaren Kriegserfahrungen als Flakhelfer und Panzersoldat in den letzten chaotischen Monaten des Krieges, die den ‘Helden’ vollständig ernüchtern: „Ich hab’ es mir anders gedacht: reinigend, befreiend und heroisch [...] nicht so sinnlos. [...] Lüge! Die Bücher haben alle gelogen.“<sup>17</sup> Der Desillusionierungsprozeß mündet in einen abrupten Wandel: „Vielleicht muß das so sein (...), damit wir endlich wir selbst werden. Vielleicht muß es so sein, daß alles dies erst über uns selbst kommt: Elend, Zerstörung, Qual und Tod [...]“<sup>18</sup>

Im zweiten Band des Romans, der die Jahre 1945 und 1946 thematisiert, kann dann der Wechsel zum Sozialismus vorgeführt werden. Dieter Noll hat in Anlehnung an die Tradition des deutschen Bildungsromans den Zusammenhang zwischen dem erzählten Geschehen und der erwarteten Wirkung auf das Lesepublikum selbst hervorgehoben: „Die Entwicklung des Helden soll in ihrer Richtung so eindeutig, in ihrem Verlauf so kompliziert als möglich sein. Denn wenn es gelingt, den Bürgersohn Werner Holt auf überzeugende und glaubhafte Weise in einen dem kämpfenden Proletariat treu verbundenen, bewußten Bürger unserer Republik zu verwandeln, so wird sein Weg erstens einleuchten als notwendiger und einziger Weg für den gutwilligen Deutschen unserer Zeit, zweitens für jeden Leser glaubhaft möglich sein und drittens darf die Entwicklung keines Lesers komplizierter verlaufen als die meines Romanhelden.“<sup>19</sup>

Daß sich diese – im Rahmen des „sozialistischen Realismus“ dargestellte Desillusionierungs-, Entwicklungs- und Wandlungsthematik in durchaus konträrer Weise auch auf die Situation des „realen Sozialismus“ in der DDR beziehen ließ, hat Volker Braun in seiner „*Unvollendeten Geschichte*“ (1976/77) gezeigt. Hier ist es die (‘negative’) Desillusionierung einer jungen Frau, die den Einspruch ihrer sozia-

---

Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des 19. Jahrhunderts. Hg. v. Rainer Schöwerling und Hartmut Steinecke. München 1992, S. 134-146.

<sup>17</sup> Zit. Ausgabe: Dieter Noll, *Die Abenteuer des Werner Holt*. Roman einer Jugend. Köln 1982, S. 406 und 407.

<sup>18</sup> Ebd., S. 409.

<sup>19</sup> Zit. nach: Horst Haase u.a., *Geschichte der deutschen Literatur*. Literatur der DDR. Berlin 1976, S. 333.

listischen Gesellschaft erfährt und den Konflikt zwischen dem angeblich politisch Opportunen und menschlich Notwendigen in ihrer Person austragen muß. Volker Braun nimmt das Modell des Bildungsromans (als der konfliktreichen Auseinandersetzung des einzelnen mit der sozialen Wirklichkeit) auf, *ohne* zu einem (versöhnlichen) Ende zu kommen. Die Geschichte bleibt „unvollendet“ – allerdings möchte Volker Braun „der Geschichte zur Vollendung [...] verhelfen“<sup>20</sup>; er gibt ihr damit eine utopische Perspektive.

Kein anderer Schriftsteller der deutschen Gegenwartsliteratur hat sich selbst so nachdrücklich in die Tradition des realistischen Schreibens des 19. Jahrhunderts gestellt wie *Uwe Johnson*.<sup>21</sup> Deshalb können seine Romane in vieler Hinsicht als Quintessenz eines narrativ-aktorialen Erzählens von Zeitgeschichte angesehen werden. Den Abschluß und Höhepunkt bilden die „*Jahrestage*“ (1970–1983). Sie nehmen nicht nur Motive und Themen früherer Romane – etwa der „Mutmaßungen über Jakob“ (1959) – auf, sie beziehen ebenso Traditionen des Entwicklungs- und Desillusionierungsromans im Medium der Familiengeschichte mit ein wie symbolisch verweisende Elemente auf mehreren Zeitebenen in der Spannung zwischen dem mecklenburgischen Jericho und der Metropole New York. Das literarische Modell bilden Tagebücher in der Zeit vom 21. August 1967 bis zum 20. August 1968. In den täglichen Eintragungen wird versucht, das „Bewußtsein Gesine Crespahls darzustellen – was es alles enthält an Vergangenheit und Gegenwart“.<sup>22</sup> Dies bedeutet die literarische Verknüpfung zweier Zeitebenen (1967/68, Anfang der 30er Jahre) und die Vergegenwärtigung einer vierfachen Topographie (New York, Je-

---

<sup>20</sup> Fritz Rudolf Fries, Laudatio für Volker Braun und Paul Gratzik. In: *Sinn und Form* 32, 1980, S. 542. – Daß die Tendenz zur Verkürzung des Abstandes „Zwischen der Literatur und der Erfahrung“ durchaus auch an Autoren der westdeutschen Romanliteratur ablesbar ist, hat Thomas Steinfeld am Beispiel Martin Walsers betont: „Unter den zeitgenössischen deutschen Schriftstellern ist er derjenige, dem am meisten am Einverständnis mit seinen Lesern, an einem nachvollziehbaren Verhältnis zwischen seinen Werken und einem gesellschaftlichen Schicksal liegt. Er will kopfnickend gelesen werden“ (FAZ, 10. Mai 1997, Nr. 107, Literaturblatt).

<sup>21</sup> „Was aber Fakten und Details betrifft, so steht in seinen Büchern nichts, was nicht recherchiert ist. [...] Diese Art von Zuverlässigkeit gehörte zum handwerklichen Ehrgeiz, den er ganz ernst nahm. [...] Auch die mögliche Realität mußte faktisch korrekt sein“ (Manfred Bierwisch, 25 Jahre mit Ossian. In: *Johnson-Jahrbuch* 1, 1994, S. 40). Vgl. insgesamt: Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons – „Jahrestage“ und andere Prosa*. Frankfurt/Main 1997.

<sup>22</sup> So Uwe Johnson zur Intention seines Buches im Gespräch mit Dieter E. Zimmer (das Gespräch mit dem Autor: Uwe Johnson. Eine Bewußtseinsinventur. In: *Die Zeit* 26.11.1971; zit. nach: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Hg. v. Wilfried Barner, S. 410).

richow in Mecklenburg, Prag und Vietnam), vornehmlich im Medium der 'New York Times', die nicht nur die meisten Daten liefert, sondern als durchgehendes Motiv den Roman weitgehend strukturiert.

Johnson geht in seiner reflektiert-aufgeklärten, realistischen Schreibweise von der erfahrenen und erfahrbaren Wirklichkeit aus, indem er „gesellschaftliche Erfahrung festhalten“ möchte und die „Priorität des Inhalts gegenüber der Form“ betont: „Die Geschichte muß sich die Form auf den Leib gezogen haben. Die Form hat lediglich die Aufgabe, die Geschichte unbeschädigt zur Welt zu bringen. Sie darf vom Inhalt nicht mehr ablösbar sein.“<sup>23</sup> Norbert Mecklenburg spricht von einer „funktionalistischen Poetik“ – „in Gegenstellung zu einer ästhetizistischen“, bei der sich die literarischen Mittel verselbständigen.<sup>24</sup>

Das gilt insbesondere für die Darstellung von Zeitgeschichte: das Dritte Reich, das Ost-West-Verhältnis und die deutsche Teilung, der Vietnamkrieg. Johnson transzendiert – bei aller Konkretion im einzelnen (etwa bei der Darstellung der Ermordung Robert Kennedys und Martin Luther Kings oder der amerikanischen Bombardierungen in Vietnam) – literarische Formen und Konzepte des „sozialistischen“ Realismus. Er orientiert sich vielmehr an Autoren der klassischen Moderne (Döblin und Faulkner) und versucht, mit Hilfe von Verknüpfungstechniken auf unterschiedlichen Zeitebenen Simultaneität zu erreichen, jene Simultaneität, die auch an Techniken des dokumentarischen Schreibens erinnert und das narrative, auf Kontinuität und Linearität gerichtete Erzählen überschreitet. Bemerkenswert ist zudem eine spezifische Form der allegorischen Selbstthematizierung von Geschichte, die im Naturbild die Spannung von Verrätselung und Enträtselung des Geschehens versinnbildlicht: „Lange Wellen treiben schräg gegen den Strand, wölben Buckel mit Muskelsträngen, heben zitternde Kämmen, die im grünsten Stand kippen. Der straffe Überschlag, schon weißlich gestriemt, unwickelt einen runden Hohlraum Luft, der von der klaren Masse zerdrückt wird, als sei da ein Geheimnis gemacht und zerstört worden.“<sup>25</sup> Zeitgeschichtliche Darstellung verweist in der Selbstreflexion auf ein kontingentes Moment, das nur in der Naturmetapher veranschaulicht werden kann.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Zit. Norbert Mecklenburg, Die Erzählkunst Uwe Johnsons, S. 23f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 24.

<sup>25</sup> Uwe Johnson, Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Frankfurt/Main 1970, S. 7 (Romananfang).

<sup>26</sup> In welchem Maße die Erfahrung von Geschichte eine Form der Selbstwahrnehmung bei Johnson darstellt, hat Anke-Marie Lohmeier betont („Jericho in New York. Provinz und Welt in Uwe Johnsons 'Jahrestagen'“). In: Jahrbuch für Internationale Germanistik XXIX 1997, S. 62-75).

2 *Pikareske oder autobiographische Schreibweisen des 'personal view point'*

Je mehr die Skepsis gegenüber totalisierenden Er-Erzählungen aus einer distanzierten Perspektive des epischen Präteritums zunimmt, desto häufiger rücken autobiographische Schreibweisen als Medium der literarischen Darstellung von Zeitgeschichte in den Mittelpunkt: in der auf Verfremdung zielenden fiktiven Autobiographie der pikaresken Tradition oder in der die Identitätsfrage thematisierenden Vergegenwärtigung von authentischen Selbstlebensbeschreibungen. Beide Varianten verzichten auf den all- oder vielwissenden Erzähler. Das Spannungsverhältnis zwischen dem erzählten und dem erzählenden Ich wird vielmehr zum konstitutiven Modell jeden autobiographischen Schreibens. Das Nachdenken über das Aufschreiben des eigenen Lebens im Moment des Erzählens bedingt zudem eine dauernde Selbstthematisierung des Schreibens und ihres Mediums, der Sprache.<sup>27</sup>

Die gesellschaftsgeschichtlich orientierte und gesellschaftskritisch intendierte Variante autobiographischen Schreibens läßt sich vornehmlich in der pikaresken Romantradition finden. Dafür gibt es unter Gesichtspunkten der literarisch-sinnlichen Vergegenwärtigung von Zeitgeschichte kein überzeugenderes Beispiel in der deutschen Literatur als den 1959 erschienenen Roman „*Die Blechtrommel*“ von Günter Grass.<sup>28</sup> Der Roman geht auf ironische Distanz zum deutschen Bildungsroman – „*Wilhelm Meister*“, auf Blech getrommelt“<sup>29</sup> – indem er sich die europäische Tradition des Schelmenromans zunutze macht und Grimmelshausens „*Simplicissimus*“ zum Vorbild nimmt.<sup>30</sup> In der fingierten Autobiographie der Homunculus-Figur Oskar Matze-

<sup>27</sup> Zur autobiographischen Literatur vgl. insgesamt Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, und den Sammelband: *die Autobiographie*. Hg. v. Günter Niggel. Darmstadt 1989. – Neuere autobiographische Texte mit zeitgeschichtlichem Impuls dokumentieren die große Bandbreite gegenwärtigen historischen Erzählens. Auffallend sind Übergänge von einer dokumentarisch-soziologischen Darstellung (vgl. etwa Heinz Bude, *Das Altern einer Generation. Die Jahrgänge 1938–1948*. Frankfurt/Main 1995) zu Formen pikaresken Erzählens mit Anklängen an Günter Grass und Thomas Bernhard (vgl. Hans-Ulrich Treichel, *Der Verlorene*. Frankfurt/Main 1998). Daß Erinnerungs- und Trauerarbeit zentrale Motive autobiographischen Schreibens sind, läßt sich insbesondere an W. G. Sebalds „*Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*“ (Frankfurt/Main 1992) ablesen (vgl. vor allem die Erzählung über Paul Bereyter: S. 39-93 in der Taschenbuchausgabe 1994).

<sup>28</sup> Vgl. auch Martin Walsers frühe satirische Zeitromane (etwa „*Halbzeit*“ oder „*Das Einhorn*“).

<sup>29</sup> Hans Magnus Enzensbergers Rezension in: Gert Loschütz, *Von Buch zu Buch – Günter Grass in der Kritik. Eine Dokumentation*. Neuwied, Berlin 1968, S. 8-12.

<sup>30</sup> „*Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*“ (1669). In: Grimmelshausen, *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi*. Hg. v. Rolf Tarot. Tübingen 1967.

rath, der unter Mordverdacht steht und sein Leben in einer Heil- und Pflegeanstalt zubringt, wird dessen Lebensgeschichte von der Zeugung auf einem kaschubischen Kartoffelacker 1899 bis zur Verhaftung des 28jährigen 1952 in Paris erzählt. Die Lebensgeschichte reflektiert deutsche Geschichte: die Kristallnacht, die Kriegsjahre, beginnend mit dem Überfall auf die polnische Post in Danzig, schließlich die Flucht und Nachkriegszeit in Düsseldorf. Der sich über einen Zeitraum von zwei Jahren hinziehende Erzählvorgang (bis 1954) bietet zudem die Möglichkeit, die Schwierigkeiten der Vergegenwärtigung des Vergangenen im selbstkritisch-ironischen Dialog mit einem Wärter der Anstalt zu thematisieren.

Was auf den ersten Blick als Verengung des Erfahrungs- und Bewußtseinshorizonts der Erzählerfigur erscheinen mag, erweist sich bei näherer Beobachtung als eine die Grenzen des „realistischen“ Erzählens sprengende Möglichkeit, die Wahrscheinlichkeits- und Plausibilitätsregeln zu überspringen. Ein durch moralische Normen und Vorstellungen unbelasteter Blick aus der Froschperspektive, der mit ironischen Floskeln legitimiert wird („Fragen Sie mich nicht, woher ich das weiß.“ Oskar wußte so ziemlich alles.“), erlaubt jenen scharfsichtigen und verfremdenden Blick, der einem auf das Ganze gerichteten Er-Erzähler verwehrt bliebe.<sup>31</sup> Grass negiert – im Anschluß an seine hauptsächlichen Vorbilder Grimmelshausen, Melville und Döblin – einen „geschlossenen, wohl ausgewogenen Roman“: „Vereinfachen, Zurechtschlagen und -schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben; im Drama, dem jetzigen, auf die Handlung hin verarmten, handlungsverbohrten ‘voran’! Vorwärts ist niemals die Parole des Romans.“<sup>32</sup>

Das Pendant zur Verabschiedung des auf Wahrscheinlichkeit gerichteten Erzählens ist – der pikaresken Tradition folgend – die permanente selbstkritische Thematisierung des Erzählers, die zusätzlich in der Figur des Musikclowns Bebra (der eine

---

<sup>31</sup> Hans Magnus Enzensberger: „Was ein so beschaffener Realismus leistet, zeigt sich beispielsweise an der zeitgeschichtlichen Grundierung des Romans. Ich kenne keine epische Darstellung des Hitlerregimes, die sich an Prägnanz und Triftigkeit mit der vergleichen ließe, welche Grass, gleichsam nebenbei und ohne das mindeste antifaschistische Aufheben zu machen, in der ‘Blechtrommel’ liefert. Grass ist kein Moralist. Fast unparteiisch schlitz er die ‘welthistorischen’ Jahre zwischen 1933 und 1945 auf und zeigt ihr Unterfutter in seiner ganzen Schabigheit. Seine Blindheit gegen alles Ideologische feilt ihn vor einer Versuchung, der so viele Schriftsteller erliegen, der nämlich, die Nazis zu dämonisieren. Grass stellt sie in ihrer wahren Aura dar, die nichts Luziferisches hat: in der Aura des Miefs“ (in: Gert Lohschütz, Von Buch zu Buch, S. 10).

<sup>32</sup> Günter Grass, Über meinen Lehrer Döblin. Rede zum 10. Todestag Döblins am 26.06.1967 in Berlin – der hier Döblins „Bemerkungen zum Roman“ zitiert (Günter Grass, Essays und Reden I. 1955-1969; Werkausgabe. Hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Bd. 14. Göttingen 1997, S. 268).

Liliputanergruppe leitet und sich jeweils an die politischen Verhältnisse anpaßt und den Oskar periodisch trifft) gesteigert wird: „Bebra stand dem Reichspropagandaministerium nahe, trat [...] in den Privatgemächern Göbbels und Görings auf und versuchte mir diese Entgleisung auf verschiedenste Art zu erklären und zu entschuldigen. Da erzählte er von einflußreichen Stellungen der Hofnarren im Mittelalter, zeigte mir Reproduktionen nach Bildern spanischer Maler [...]“.<sup>33</sup> Der Verweis auf andere Medien (ein umfangreiches Photoalbum, das auf der Flucht aus Danzig gerettet wird, bildet einen roten Faden der Erzählung) ist ebenso bemerkenswert wie die Reflexion des Künstlertums in der Narrenrolle. In ihr wird das Nicht-Aussprechbare formulierbar.

Wie provozierend und riskant pikareske Formen literarischer Darstellung von Zeitgeschichte sein können, die mittels „Stil“ auf die Zeit reagieren, läßt sich an *Fritz Rudolf Fries'* Roman „*Der Weg nach Oobliadooh*“ ablesen. Der 1961 begonnene, 1966 im Westen erschienene und erst 1989 in der DDR publizierte Text gehört zu jenen „Phantasiestücken“ in der Tradition Jean Pauls und E.T.A. Hoffmanns, die in der Biographie zweier Freunde (Paasch und Arlecq [vgl. arlecchino]) das „nicht gelebte Leben“ und das Ineinander von Wünschen und Tagträumen in der DDR thematisiert. Die Suche nach Oobliadooh, dem Sehnsuchtsland aus einem Jazz-Song von Dizzie Gillespie, wird auch hier aus der Perspektive der Psychiatrischen Anstalt – die Narrenfreiheit verbürgt – dargestellt, um dem „dramatischen Faltenwurf der Zeitgeschichte“ auf die Spur zu kommen: „Arlecq, historisch [...]. Arlecq, an seinem Schreibtisch, notierte sich nichtgelebte Biographien, um zu sehen, was dann noch übrig bliebe. Also: keine psychologischen Konflikte großen Stils. Die Generationsfrage hatte den Krieg nicht überdauert. Wo gab es den jungen Mann, der sich bildend die Welt bereist. Die jähen Untiefen der Liebe. Die Große Metaphysische Frage. Der Klassenkampf. Der Sturm auf die Barrikaden. Die Apotheose der Fortschrittsgläubigkeit. Und er hat nicht für umsonst sein Leben gegeben.“<sup>34</sup> Fries geht in der ironischen Zuspitzung und sarkastischen Dekonstruktion des Zeitgeschichtsdiskurses über die Narrenperspektive der „Blechtrummel“ hinaus: „Wie einfach, denkt Arlecq schreibend, nun die Geburtsstunde des Anarchisten Arlecq, des großen Verächters, anzuzeigen, oder auch, ihn etwa nach Bergen-Belsen, Maidanek, Auschwitz zu versetzen. Das Leben bietet immer eine Chance.“<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Günter Grass, *Die Blechtrummel*. zit Ausgabe: Frankfurt/Main 1962, S. 253.

<sup>34</sup> Fritz Rudolf Fries, *Der Weg nach Oobliadooh*. Zit. Ausg. Leipzig 1993, S. 65.

<sup>35</sup> Ebd., S. 71. Vgl. dazu auch: „Oobliadooh? Das ist kein Land Utopia, da liegt keine Nebelgrenze dazwischen. Mit ein paar Wegmarken finde jeder hin. Doch verlaufen da Seitenwege, Nebenpfade, Schienen, über denen noch der Schnee vom vorigen Jahr liegt. Jeder will nach Oobliadooh. Von dort erhofft man, was man nicht hat. Und sucht Verwandlung in seiner Existenz“ (Fritz Rudolf Fries, *Fährt dieser Zug nach Oobliadooh? Auskünfte nicht nur für Reisende*. In: F. R. Fries, *Bemerkungen anhand eines*

Diese Radikalität im Infragestellen des Erzählens von Zeitgeschichte im Medium autobiographischer Vergegenwärtigung erreichen nur wenige Texte im Genre der Selbstlebensbeschreibung, die auf personale Authentizität setzt. Texte von Christa Wolf („Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“ und Wolfgang Hilbigs Roman „Ich“ (1993) mögen hier stellvertretend genannt sein. Im Roman „*Kindheitsmuster*“ (1976) bricht *Christa Wolf* mit Formen des linearen Erzählens, indem sie auf Diskontinuität, Verfahren der Polyperspektivität und Sprachreflexion setzt. Die Einheit des autobiographischen Ich wird sowohl über eine Pluralisierung der Zeitebenen (dreißiger und vierziger Jahre, 1971 in Polen, Zeit der Abfassung des Texts 1972–1975) als auch über eine Dreifachperspektivierung in der Aufspaltung des Redegestus der Hauptfigur („sie“, „du“, „ich“) thematisiert und problematisiert. Erinnerungs- und Trauerarbeit sind Voraussetzungen für einen Selbstvergegenwärtigungsprozeß, der das Vermögen des Gedächtnisses in den Mittelpunkt rückt. „Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen.“<sup>36</sup> Christa Wolf hat dies – in der Tradition sprachreflektorischer und sprachkritischer Texte der Moderne – vornehmlich am Beispiel der Darstellungsprobleme des Erinnernten deutlich gemacht: „Im Kreuzverhör mit Dir selbst zeigt sich der wirkliche Grund der Sprachstörung. Zwischen dem Selbstgespräch und der Anrede findet eine bestürzende Lautverschiebung statt, eine fatale Veränderung der grammatischen Bezüge. Ich, Du, sie, in Gedanken ineinanderschwimmend, sollen im ausgesprochenen Satz einander entfremdet werden. Der Brust-Ton, den die Sprache anzustreben scheint, verdorrt unter der erlernten Technik der Stimmbänder. Sprach-Ekel. Ihm gegenüber der fast unzählbare Hang zum Gebetsmühlengeklapper: In der *gleichen* Person.“<sup>37</sup> Wird das Sprachproblem in dieser Weise zugespitzt, muß auch die Darstellung der Zeitgeschichte als Lebensgeschichte in den Prozeß der Selbstbefragung einbezogen werden: „Auffallend ist, daß wir in eigener Sache entweder romanhaft lügen oder stockend und mit belegter Stimme sprechen.“<sup>38</sup> Gegen die „Verfälschung der Geschichte zum Traktat“ setzt Christa Wolf auf wahrheitsgetreue Erfindung mittels eigener Erfahrung, die sich im Erzählvorgang konkretisiert. Daß dies auch dann noch gilt, wenn der Mythos „in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten“ rückgeführt wird, veranschaulichen die Bücher „*Kassandra*“ (1983) und „*Medea*“ (1996).<sup>39</sup>

---

Fundes oder Das Mädchen aus der Flasche. Texte zur Literatur. Berlin, Weimar 1985, S. 270. – Zur Tradition des pikaresken Erzählens nach der Vereinigung vgl. Thomas Brussig, Helden wie wir. Berlin 1995.

<sup>36</sup> Christa Wolf, *Kindheitsmuster*. Zit. Ausg. Neuwied 1979, S. 9.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Vgl. Christa Wolf, Voraussetzung einer Erzählung: *Kassandra*. Darmstadt, Neuwied 1983, S. 111.

Zugespitzter und politisch brisanter hat *Wolfgang Hilbig* in seinem Roman „*Ich*“ (1993) das Medium der fingierten Autobiographie (und Biographie) für eine zeitgeschichtliche Diagnose der zu Ende gehenden DDR und eine radikale Analyse der Identitätsproblematik genutzt. Hilbig schildert das schizophrene Leben und Wirken eines Schriftstellers als Stasi-Spitzel, der seine Tätigkeit detailliert beschreibt. In der Stimme des Spitzels wird die Literatur zum Mittel für den Selbstbetrug, indem das Ich in staatlichen Besitz übergeht. Damit wird jener Prozeß der Depersonalisierung des einzelnen deutlich, der die (ideologische) Basis des Sozialismus vollständig demaskiert. Werden die Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit fließend, befindet man sich im Zustand der Simulation: „[...] wann, fragte ich mich, war es soweit, daß wir den Dingen, die wir aufklärten, keine eindeutigen Zuordnungen mehr abgewinnen konnten: ob sie noch in den Bereich der Simulation gehören, ob sie schon im Ansatz Wirklichkeit geworden waren. Die Wörter noch und schon drückten die Crux aus: konnte aus der Simulation die Wirklichkeit werden, und wo war der Übergang? Konnte, was *noch* Simulation war, *schon* in Wirklichkeit übergegangen sein, bevor wir es aufgeklärt hatten? Konnte Simulation Wirklichkeit werden, konnte uns die Wirklichkeit mit Simulation antworten.“<sup>40</sup> Der Depersonalisierung und ‘Auslöschung’ des Ich korrespondiert „eine Metawelt der Zeichen, deren Simulationen [...] wirklicher scheinen als alle Wirklichkeit [...]“.<sup>41</sup> Indem Hilbig den kontinuierlichen Prozeß der Ich-Zerstörung – das „Ich“ des Romantitels steht in Anführungsstrichen – in der Funktionärstätigkeit des Stasi-Spitzels vorführt, wird eine Kernfrage der historischen Situation der untergehenden DDR gestellt.

### 3 Dokumentarische Schreibweisen

Auch jene literarische Schreibweise, die sich am deutlichsten von allen Formen des nachahmenden und identifikatorischen Erzählens distanziert – die dokumentarische – geht von der zeitgeschichtlichen Realität aus. Diese wird in erster Linie als eine „sekundäre, sprachlich [und filmisch] schon verarbeitete Wirklichkeit [...]“ gesehen.<sup>42</sup> Die sprachlichen und visuellen Interpretationen der Wirklichkeit

<sup>40</sup> Wolfgang Hilbig, „*Ich*“. Frankfurt/Main 1993, S. 45.

<sup>41</sup> Reinhard Baumgart, Quasi-Stasi. Zu dem Roman „*Ich*“. In: Wolfgang Hilbig, Materialien zu Leben und Werk. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/Main 1994, S. 218.

<sup>42</sup> Reinhard Baumgart, Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen. Neuwied, Berlin 1968, S. 45: „Um der Deutlichkeit zuliebe zu über-treiben: Sprache setzt hier keine Fiktionen mehr, sie besteht aus Fertigteilen, diese collagieren sich zum Muster“. Vgl. dazu auch: Helmut Heissenbüttel, Über Literatur. Olten, Freiburg 1966.

sind ein Element der zeitgenössischen Gegenwart mit realitätsbildender und realitätsstabilisierender Funktion.

An diesem Punkt setzen Konzeption und ästhetische Verfahren der auf die zwanziger Jahre (etwa bei Sergej Tretjakow) zurückgehenden Dokumentarliteratur ein.<sup>43</sup> Am Beispiel von Alexander Kluges Texten und Filmen läßt sich das insbesondere beobachten. Gegenüber den erstarrten und normierten Bewußtseins- und Wahrnehmungstechniken spricht Kluge von der Notwendigkeit, ein „radikal analytisches Verfahren“ zu entwickeln, das die individuellen Wahrnehmungsfähigkeiten von Lesern und Zuschauern mobilisiere. Allein der Verstoß „gegen den angeblichen Realismus des Gewohnheitsblicks“ gewährleiste eine Darstellungsweise, die – in der Tradition und Fortschreibung Brechts und Adornos (in einem operativen Sinn) – den Namen ‘realistisch’ verdiene: „Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest. [...] Antagonistisch ist also nicht nur die Realität als Gegenstand, sondern auch jede menschliche Verarbeitungsweise dieser Realität, gleich ob sie innerhalb der Realitätszusammenhänge sich abarbeitet, oder ob sie sich über die Sache stellt. Das, was das Realistische daran ist, der Antirealismus des Motivs (Protest, Widerstand), produziert das Unrealistische daran“.<sup>44</sup>

Die ästhetischen Konsequenzen, die daraus gezogen werden, lassen sich im Werk Kluges im einzelnen ablesen. Es sind intertextuelle und intermediale Techniken der Darbietung, die auf ‘novellistische’ Geschlossenheit verzichten und Formen der Collage, die heterogene Bruchstücke der Realität neu zusammenfügt, bevorzugen. Dies bedeutet allerdings, daß jeweils eine Auswahl aus dem vorgegebenen Material getroffen werden muß und daß sich das Ergebnis der zeitgeschichtlichen Analyse erst in der ästhetischen Konstruktion als plausibel erweisen kann. Das Inszenieren der Sprachdokumente im Sinne der „Konstruktion“ bezieht sich zugleich auf den für Kluge zentralen und konstitutiven Rezeptionsprozeß beim Leser und Zuschauer. Texte und Filme entstehen erst im Kopf des Zuschauers und Lesers. Nur hier lassen sich operative Möglichkeiten einer „Umproduktion der Öffentlichkeit“ anvisieren.

Betrachtet man einzelne literarische Texte bei Kluge, so lassen sich durchgehend biographische Schreibweisen und Formen der Montage mit historischem Material finden. In den „*Lebensläufe[n]*“ (zuerst 1962) handelt es sich um die Vergegen-

<sup>43</sup> Vgl. den zusammenfassenden Artikel von Walter Fähnders, Dokumentarliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. I. Berlin, New York 1997, S. 383-385.

<sup>44</sup> Alexander Kluge, Kommentare zum antagonistischen Realismusbegriff. In: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur Realistischen Methode. Frankfurt/Main 1975, S. 208-209; außerdem Alexander Kluge, Die schärfste Ideologie: Daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft. In: Alexander Kluge. Hg. v. Thomas Böhm-Christl. Frankfurt/Main 1983, S. 291-298.

wärtigung von Daten und Dokumenten, die die einzelnen Figuren collageartig charakterisieren. Die Sprache des Dokuments, der Gutachten oder der unterschiedlichen behördlichen Notizen und amtlichen Hinweise bleibt erhalten. Dadurch entsteht der Eindruck eines Protokolls zur Person, einer Bestandsaufnahme zur jeweiligen Lebensgeschichte. Kluges Intention besteht darin, „aus sehr verschiedenen Aspekten die Frage nach der Tradition“ zu stellen: „Es handelt sich um Lebensläufe, teils erfunden, teils nicht erfunden; zusammen ergeben sie eine traurige Geschichte“.<sup>45</sup> Typische Vertreter des geschichts- und bewußtseinsbildenden deutschen Bürgertums (Juristen, Militärs, Gelehrte) werden in ihrem Verhalten während der Hitler-Zeit und nach dem Ende des Krieges vorgestellt. Lassen sich Verallgemeinerungen im Verhalten der deutschen Führungsschicht gegenüber dem Nationalsozialismus feststellen? Unter welchen Voraussetzungen war der Übergang in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg möglich?

Zu den wichtigsten Faktoren rechnet Kluge eine deutsche Mentalität der Anpassung und schnellen Beruhigung, die er mit dem Stichwort „Kalmierung“ umschreibt. Zudem taucht ein Grundmotiv auch in anderen Texten (etwa in den „Lernprozessen mit tödlichem Ausgang“) immer wieder auf, das des übergeordneten gesellschaftlichen Sinnentzugs: „Sinnentzug. Eine gesellschaftliche Situation, in der das kollektive Lebensprogramm von Menschen schneller zerfällt, als die Menschen neue Lebensprogramme produzieren können“.<sup>46</sup>

Das Bemühen um eine dokumentarisch-authentische Vergegenwärtigung von Zeitgeschichte läßt sich insbesondere an Alexander Kluges „Schlachtbeschreibung“ (zuerst 1964) ablesen.<sup>47</sup> Auch hier spielt das kombinierende Arrangieren von unterschiedlichem Text- und Datenmaterial die entscheidende Rolle. Im Sinne einer Poetik der „offenen Baustelle“ verbindet Kluge unterschiedliches historisch-dokumentarisches Material zu einer vielperspektivischen literarischen Collage. Die Quellenzeugnisse werden so ausgewählt und neu geordnet, daß in der ersten Textgruppe ausschließlich authentisch belegbare Zeugnisse zur Schlacht von Stalingrad (Passagen aus Kriegstagebüchern, Tagesparolen des Reichspressechefs oder Predigten von Militärgeistlichen) präsentiert werden; in der zweiten wechselt Kluge die Rolle des Quellenherausgebers zu der eines Interviewers (unmittelbar beteiligte Soldaten werden aus einem Abstand von etwa zwanzig Jahren befragt); im dritten Teil übernimmt Kluge die Funktion eines Historikers, der die Ereignisse zwischen

<sup>45</sup> Vorwort zur ersten Ausgabe der „Lebensläufe“. Stuttgart 1962, S. 5. Erweiterte Ausgabe: Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung. Frankfurt/Main 1974.

<sup>46</sup> Alexander Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Ausgang. Frankfurt/Main 1973, S. 5.

<sup>47</sup> Schlachtbeschreibung. Olten, Freiburg 1964; mit neuem Titel, textidentisch mit der Erstausgabe: Der Untergang der Sechsten Armee (Schlachtbeschreibung). München 1969; Erweiterte Neuausgabe: Schlachtbeschreibung. Der organisatorische Aufbau eines Unglücks. o.O. 1978.

Ende 1942 und Anfang 1943 tagebuchartig-chronologisch belegt, aber auch kritisch hinterfragt, so daß erste Hypothesen im Blick auf die genaue Erforschung der Ursachen möglich sind. Diese Ursachenforschung steht dann folgerichtig im letzten Teil des Buchs, der neben den dekuvierenden Sprachzitate psychologische Analysen und kurze Portraitskizzen der Hauptbeteiligten enthält.

Auch wenn der „Appellstruktur“ der Texte erheblicher Spielraum eingeräumt wird, so zielt die Leserlenkung Kluges doch auf eine Hauptthese von der fatalen Rolle der preußischen Militärtradition und dem durch das „Führerprinzip“ pervertierten absoluten Gehorsamsprinzip. Die Darstellung Kluges verlängert die zeitgeschichtliche Perspektive in eine historische: „Das Buch beschreibt den organisatorischen Aufbau eines Unglücks. Es geht um das bekannte Unglück von St. Die Ursachen liegen 30 Tage oder 300 Jahre zurück“. Erst eine „Langzeit“-Analyse offenbart den Stellenwert der aktuellen Gegenwartsgeschichte.<sup>48</sup>

Zeitgeschichte bleibt auch im nichterzählenden Dokumentieren und auf die Ursachenforschung gerichteten Argumentieren – das läßt sich an Alexander Kluges Texten und Filmen exemplarisch ablesen – ein Deutungs- und Darstellungsproblem. Darüber hinaus verweist Kluges Anstrengung auf Walter Benjamins geschichtstheoretisches Diktum von der momentanen „Stillstellung des Geschehens“, um die rettenden Momente zu sammeln und „Teile der Vergangenheit, die auf Erlösung verweisen, aus ihrem Kontinuum herauszuberechnen“. Im „Eingedenken“ kann Vergangenheit erfahren und in der Arbeit an Geschichte produktiv gemacht werden: „Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört“.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Vorwort zur ersten Ausgabe 1964; dazu Wilhelm Voßkamp, Alexander Kluge. In: Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Bd. II. Hg. v. Dietrich Weber. Stuttgart 1977, S. 308f. und Alexander Kluges Replik in der Neuausgabe (Frankfurt/Main 1978, S. 295f.). – Walter Kempowskis kollektives Tagebuch über Stalingrad als einer ebenso sammelnden wie ordnenden Tätigkeit – und des geduldigen Zuhörens – kennzeichnet ein vergleichbares Konzept des historischen Erzählens: „Das ECHOLOT gehört jenen, die geduldig den Stimmen lauschen, die in der Stratosphäre stehen. Das Zuhören kann es möglich machen, daß wir endlich ins Reine kommen miteinander. Wer eine Formel für den Krebsgang der Menschheit sucht – mit dem ECHOLOT holt er sie aus der Tiefe. Die alten Geschichten ergeben – zusammengerrüttelt – das Zauberwort, mit dem wir unsere Epoche bezeichnen und versiegeln könnten“. (Walter Kempowski, das ECHOLOT. Ein kollektives Tagebuch Januar und Februar 1943. Bd. I. 1-17. Januar 1943. München 1993; S. 7).

<sup>49</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff Geschichte. In: W. Benjamin, Gesammelte Schriften I, II. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 1974,

Daß dies die implizite und explizite Intention der „*Ästhetik des Widerstands*“ (1975, 1978, 1981) ist, kann im Rahmen dieses Vortrags nur noch erwähnt werden. Im magnum opus von Peter Weiss läßt sich – mit Uwe Johnsons „Jahrestagen“ vergleichbar – eine Zusammenführung der zuvor skizzierten Formen des *narrativ- auktorialen, autobiographisch-biographischen* und *dokumentarischen* Erzählens erkennen. Peter Weiss, der von einer „Wunschbiographie“ gesprochen hat, versucht jene umfassende literarische Aneignung von Geschichte im 20. Jahrhundert, die nicht nur den linken Widerstand gegen Hitler (zuerst in Berlin und dann im Spanischen Bürgerkrieg) darstellt, sondern zugleich den Kampf gegen den Faschismus im Medium der Kunst reflektiert: Der Pergamonfries, Dantes „Divina Comedia“, Dürers „Melancholia“, Géricaults „Floß der Medusa“ und Picassos „Guernica“ bilden intermediale Modelle der Darstellung des Schreckens.<sup>50</sup> Das individuelle Grauen erscheint als Teil des Kollektiven, das Besondere wird mit dem Allgemeinen vermittelt. „Die Antinomien zwischen Bild und Begriff, zwischen Kunst und Politik, [...] zwischen Traum und Wachen, zwischen Ästhetik und Moral [...] sind dabei prinzipiell nicht auflösbar, sondern nur überführbar in die immer prekäre Bewegungsform eines literarischen Werks“.<sup>51</sup>

Die Doppeldeutigkeit des Titels unterstreicht ebenso die *Ästhetik des Widerstands* wie die *Ästhetik* des Widerstands.<sup>52</sup>

---

S. 691-704; hier S. 695 (These VI). Vgl. dazu Wilhelm Voßkamp, Auf der Suche nach Identität: Alexander Kluges 'Patriotin' und die Interpretation der deutschen Geschichte um 1800. In: Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Fs für Egon Schwarz, Hg. v. Paul Michael Lützel in Verbindung mit Herbert Lehnert und Gerhild S. Williams. Frankfurt/Main 1987, S. 266-277.

<sup>50</sup> Vgl.: Die Bilderwelt des Peter Weiss. Hg. v. Alexander Honold und Ulrich Schreiber. Hamburg 1995 (Argument-Sonderband N.F., Bd. 227).

<sup>51</sup> Karl Heinz Götze, Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss. Opladen 1995, S. 211.

<sup>52</sup> Vgl. auch den Literaturbericht von Michael Hofmann, Artikulierte Erinnerung. Neuere Untersuchungen zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“. In: Weimarer Beiträge 38, 1992, S. 587-600.

## III.

In den vor jüngst erschienenen Tagebüchern von Stefan Heym („*Der Winter unseres Mißvergnügens*“<sup>53</sup>), Fritz Rudolf Fries („*Im Jahr des Hahns*“<sup>54</sup>) und Manfred Krug („*Abgehauen*“<sup>55</sup>) kann man – am Beispiel der Reaktionen auf die Ausbürgerung Wolf Biermanns – beobachten, daß und warum „jedes Wort [...] Folgen“ hat.<sup>56</sup> Besitzt das ‘literarische’ Wort eine besondere Autorität? Läßt sich von einer spezifischen Wirkung der *literarischen Darstellung von Zeitgeschichte* gegenüber der wissenschaftlichen Historiographie sprechen? Immerhin hoffte Brecht, dichtend, ohne ihn hätten die Herrschenden sicherer gegessen.

Diese Frage läßt sich im Blick auf die hier diskutierten Probleme der literarischen Darstellung von Zeitgeschichte in Deutschland nicht pauschal beantworten – selbst wenn man mit Hans Magnus Enzensberger davon ausgeht, daß den deutschen Autoren nach dem Zweiten Weltkrieg eine *gemeinsame* moralische Verpflichtung zufiel (eine „sanitäre Aufgabe der Intellektuellen, nach dem Ende des Faschismus, die ganze ideologische Müllabfuhr, eine recht langwierige und mühsame Arbeit“).<sup>57</sup> Nach dem Entstehen zweier deutscher Staaten dominieren unterschiedliche Funktionen: Die DDR-Literatur bildete nicht nur einen „Tummelplatz“ abweichender Ansichten von der Welt“ (Günter Kunert), sie übernahm auch eine Ersatzfunktion der Öffentlichkeit: „In einer Umgebung, in der es keine auch nur annähernd freie Medien gab, in der alle Zeitungen, Rundfunksender und Fernsehstationen denselben Chefredakteur hatten, in der jede von der Parteilinie abweichende Ansicht kleinlich behindert wurde, in einer solchen Umgebung blieben Bücher der letzte öffentliche Ort, an dem noch Meinungsverschiedenheiten ausgetragen wurden. Das machte die Leute gierig auf Bücher, genauer – auf die Bücher der Abweichler. Hinter dem Interesse verbarg sich also keine Affinität zur Literatur, keine Sprachverliebtheit, nicht die Lust, ein ästhetisches Bedürfnis zu stillen; es war das Interesse an den eigenen öffentlichen Angelegenheiten, das auf andere Weise nicht befriedigt werden konnte“.<sup>58</sup> Jurek Becker, von dem diese – auch von der Stasi indirekt

---

<sup>53</sup> Stefan Heym, *Der Winter unseres Mißvergnügens*. Aus den Aufzeichnungen des UV Diversant. München 1996.

<sup>54</sup> Fritz Rudolf Fries, *Im Jahr des Hahns*. Tagebücher. Leipzig 1996.

<sup>55</sup> Manfred Krug, *Abgehauen*. Ein Mittschnitt und Ein Tagebuch. Düsseldorf 1996. Außerdem: Adolf Endler, *Tarzan am Prenzlauer Berg*. Sudelblätter 1981–1983. Leipzig 1994.

<sup>56</sup> Stefan Heym, *Der Winter unseres Mißvergnügens*, S. 36 und S. 38.

<sup>57</sup> Zit.: Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Leipzig 1996, S. 525.

<sup>58</sup> Jurek Becker, *Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur*. In: *The German Quarterly* 63, 1990, S. 360.

bestätigte Einschätzung der literarischen Situation stammt, hebt auch die zweite Eigenart der DDR-Literatur hervor: „Ohne Zensur, behauptete ich, wäre sie eine ganz und gar normale deutsche Literatur gewesen, mit möglicherweise leicht erhöhtem Anteil an Verfechtern des Sozialismus. So aber war sie fixiert auf die Zensur, in einem mit den Jahren zunehmenden Maße. Jedes in der DDR geschriebene Buch – wovon immer es handelt und welche Intention ihm immer zugrunde lag – war zugleich eine Reaktion auf die Zensur“.<sup>59</sup>

Charakterisiert man das Verhältnis von Literatur und Macht mit dem von Richard Sennett geprägten Begriff der „Ablehnungsbindung“<sup>60</sup>, so bildet das Pendant zur Zensur die Dissidenz. „Man war auf das Dissidentische scharf. Wenn ein Text in der DDR nicht die Billigung des Zensors fand, verbesserten sich auf dem westdeutschen Markt schlagartig seine Chancen. Mit der Zensurbehörde in Konflikt zu geraten, das war für einen DDR-Autor eine nahezu selbstverständliche Voraussetzung, um am Literaturbetrieb der Bundesrepublik teilzunehmen“.<sup>61</sup> Das Schema von Zensur und Dissidenz ist auf paradoxe Weise auch ein gesamtdeutsches Thema; der westdeutschen Literatur kam eine Mitspielerrolle zu. Dies bis zum Jahr 1987, dem Jahr des zehnten und letzten Schriftstellerkongresses der DDR, als Günther de Bruyn und Christoph Hein das sogenannte „Druckgenehmigungsverfahren“ öffentlich als das kritisierten, was es war: Zensur. Damit endet auch die fatale und häufig vertrackte ‘Zusammenarbeit’ von Schriftstellern und Zensoren.

Die genauere Funktionsbestimmung der Literatur – auch der literarischen Darstellung von Zeitgeschichte – bleibt eine Aufgabe der Literaturgeschichtsschreibung.<sup>62</sup> Zu bedenken ist dabei, daß fiktive Literatur als eine ausgezeichnete Schreibweise ihre Rolle und Funktion vornehmlich über ihren Formgehalt und weniger über ihren Sachgehalt finden kann. Gerade die beschriebenen avancierten literarischen Techniken (Diskontinuität des Erzählens, Bilderreichtum, Vieldeutigkeit, Intertextualität/Dialogizität und Selbstreferentialität) sind Mittel der ästhetischen Verrätselung, die nur im konkreten Lesevollzug entziffert werden können. Es galt deshalb, die „Interpretationsregeln“ herauszufinden und bewußt anzuwenden. Das Kryptische der Literatur in ihrer ästhetischen Differenzqualität ist der Umschlagplatz

---

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Vgl. Nikolaus Wegmann, Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartexts. In: Systemtheorie der Literatur. Hg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München 1996, S. 345-365.

<sup>61</sup> Jurek Becker, Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur, S. 361.

<sup>62</sup> Vgl. Simone Barck, Martina Langermann und Siegfried Lokaties, Die DDR – eine verhinderte Literaturgesellschaft? In: Die DDR als Geschichte. Fragen – Hypothesen – Perspektiven. Hg. v. Jürgen Kocka und Martin Sabrow. Berlin 1994.

für ihre Autorität. Wird Zeitgeschichte in Literatur 'verwandelt', muß Geschichte in eine unendliche Kette von Fragen überführt werden.<sup>63</sup>

Thomas Lehr hat im Roman „Die Erhörnung“ (1994) die Rollen des Historikers und Dichters scharfsinnig gegenübergestellt und wechselseitig aufeinander bezogen, wenn er den *Historiker* im Kampf mit der in ungeheuren Materialmengen sedimentierten Zeit schildert und den *Dichter* Novalis zitieren läßt: „Die Geschichte ist ein Verbrennen. Man sollte das wörtlich nehmen. Jede Epoche steht noch in ihrem Brand! Ich will eine Erinnerung, die die Zeit im Feuer aufsucht und brennend zurückkehrt! Man muß in jeden Winkel gehen, auf den Grund, zu allen. Staunend wie ein Kind, aber auch pedantisch und knochenkalt wie ein Beamter des Jüngsten Gerichts!“<sup>64</sup> Dies ist der „Sehepunkt“ der Literatur.

---

<sup>63</sup> Vgl. Gerhard Kebbel, *Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans*. Tübingen 1992.

<sup>64</sup> Thomas Lehr, *Die Erhörnung*. Berlin 1994, S. 89 und S. 20.