

Christa Wolf Kein Ort. Nirgends

Stephan, Inge

2005

<https://doi.org/10.25595/129>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Christa Wolf Kein Ort. Nirgends*, in: Benthien, Claudia; Stephan, Inge (Hrsg.): MEISTERWERKE. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert (Köln: Böhlau, 2005), 375-396. DOI: <https://doi.org/10.25595/129>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

MEISTERWERKE

Deutschsprachige Autorinnen
im 20. Jahrhundert

Herausgegeben
von

Claudia Benthien
und Inge Stephan



2005

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

GN 2101 B476+2



2005/61118

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2005 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
Tel. (0221) 913 90-0, Fax (0221) 913 90-11
info@boehlau.de

Satz: Uta Kabelitz, Berlin
Druck und Bindung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier.
Printed in Germany

ISBN 3-412-21305-5

Inhalt

Einleitung <i>von Claudia Benthien und Inge Stephan</i>	9
Ilse Aichinger Die größere Hoffnung (1948) <i>von Annegret Pelz</i>	20
Ingeborg Bachmann Malina (1971) <i>von Sigrid Weigel</i>	33
Veza Canetti Die Gelbe Straße (1932–1933/1990) <i>von Alexander Košenina</i>	52
Anne Duden Das Judasschaf (1985) <i>von Anne-Kathrin Reulecke</i>	72
Gisela Elsner Die Riesenzwerg (1964) <i>von Christine Künzel</i>	93
Marieluise Fleißer Fegefeuer in Ingolstadt (1926) <i>von Anne Fleig</i>	110
Marlen Haushofer Wir töten Stella (1958) <i>von Ulrike Vedder</i>	133
Judith Hermann Sommerhaus, später (1998) <i>von Brigitte Weingart</i>	148

Elfriede Jelinek Die Klavierspielerin (1983) <i>von Tilo Renz</i>	176
Marie Luise Kaschnitz Beschreibung eines Dorfes (1966) <i>von Uwe Schweikert</i>	201
Ruth Klüger weiter leben. Eine Jugend (1992) <i>von Caroline Schaumann</i>	217
Else Lasker-Schüler Meine Wunder (1911) <i>von Claudia Benthien</i>	232
Monika Maron Stille Zeile Sechs (1991) <i>von Eva Lezzi</i>	258
Irmtraud Morgner Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos (1974) <i>von Birgit Dahlke</i>	278
Emine Sevgi Özdamar Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus (1992) <i>von Annette Mingels</i>	297
Nelly Sachs Fahrt ins Staublose (1961) <i>von Annette Jael Lehmann</i>	317
Rahel Sanzara Das verlorene Kind (1926) <i>von Hania Siebenpfeiffer</i>	337

Anna Seghers	
Aufstand der Fischer von St. Barbara (1928)	
<i>von Andreas Solbach</i>	357
 Christa Wolf	
Kein Ort. Nirgends (1979)	
<i>von Inge Stephan</i>	375
 Unica Zürn	
Dunkler Frühling (1969)	
<i>von Dagmar von Hoff</i>	397
 Abbildungsnachweise	414

Christa Wolf

Kein Ort. Nirgends (1979)

von Inge Stephan

CHRISTA WOLF

Projektionsraum Romantik



Kein Ort. Nirgends

Aufbau

Es gibt Bücher, die jede Generation neu für sich entdecken muss. Dazu gehört auch der schmale Band *Kein Ort. Nirgends*, der 1979, drei Jahre nach der Biermann-Ausbürgerung, im Aufbau Verlag in Berlin und zeitgleich im Luchterhand-Verlag in Neuwied erschien und zu den Werken von Christa Wolf (*1929) gehört, die sehr zu Unrecht von dem nachmaligen Erfolg der *Kassandra*-Erzählung (1983) in den Schatten gerückt worden sind.

Über den hohen Rang des Textes war sich die Kritik weitgehend einig. Günter Kunert, ein Autor, der noch im Erscheinungsjahr von Christa Wolfs Erzählung in den Westen überwechselte, schrieb anerkennend: „Christa Wolfs Denk- und Darstellungsweise ist konsequenter geworden, entschlossener, ja: radikaler. So frei wie in dieser Erzählung war sie nie vordem.“¹ Freilich meldeten sich auch Stimmen zu Wort, die sich irritiert zeigten, dass eine Autorin, die sich in ihren vorangegangenen Werken vom *Geteilte[n] Himmel* (1963) über *Nachdenken über Christa T.* (1968) bis hin zu *Kindheitsmuster* (1976) stets sehr direkt mit der eigenen Biografie und der Geschichte der DDR auseinandergesetzt hatte, eine historische Erzählung gerade zu einem Zeitpunkt vorlegte, in der der politische Erwartungsdruck besonders hoch war.² Bedeutete diese Erzählung einen Rückzug aus der für Intellektuelle durch den Biermann-Fall traumatisch belasteten DDR-Realität? Diente die Romantik als Zufluchtsort für eine desillusionierte und resignierte Autorin? Oder war die Romantik ein grandioser Projektionsraum für eine Gesellschaftskritik, die unter den herrschenden Bedingungen in der damaligen DDR direkt nicht geäußert werden konnte? Verborg sich hinter der emphatischen Bezugnahme auf Außenseiterfiguren wie Kleist und Günderröde eine Auseinan-

dersetzung mit der Kulturpolitik der DDR, für die Goethe die unangefochtene Größe des „klassischen Erbes“ und eines „realistischen Literaturkonzepts“ darstellte, oder entwarf der Text „Literaturgeschichte als Märtyrergeschichte“³ und arbeitete damit einer problematischen Entschuldigung ‚belasteter‘ Autoren zu?

Wenn man die Erzählung heute – aus dem Abstand von fünfundzwanzig Jahren – wieder liest, ist der politische Kontext, in dem das Buch damals für Irritationen sorgte, weitgehend verblasst, und es schieben sich andere Momente der Wahrnehmung in den Vordergrund des Interesses als im Erscheinungsjahr 1979. Deutlich erkennbar wird jetzt, dass die Erzählung *Kein Ort. Nirgends* einen Wendepunkt in Christa Wolfs Entwicklung darstellt, und zwar sowohl in künstlerischer als auch in politischer Hinsicht. Erstmals findet Christa Wolf zu dem besonderen Ton, der die Erzählung *Kassandra* wenige Jahre später zu einem internationalen Erfolg machen wird, und erstmals werden in der Erzählung die Themen angeschlagen, die in der Prosa der 1980er und 1990er Jahre die entscheidende Rolle spielen werden: die Gewaltverhältnisse zwischen den Geschlechtern, die Frage einer weiblichen Ästhetik, die Rolle der Kunst in der Gesellschaft, die politische Verantwortung des Autors und der Zusammenhang von Eros und Tod.

Wenn Christa Wolf Heinrich von Kleist und Karoline von Günderode in einer fiktiven Begegnung im Jahre 1804 in einem kleinen Ort am Rhein in einem romantischen Salon zusammenführt, dann imaginiert sie kühn eine unmögliche Begegnung: „Daß sie sich getroffen hätten: erwünschte Legende.“⁴ Unmöglich sind nicht nur der Zeitpunkt, der Ort und die Umstände, sondern vor allem der dahinter stehende Wunsch, dass die beiden Außenseiter – der eine „nicht ganz Mann“, die andere „nicht ganz Frau“ (120) – ein Paar bilden und einen gemeinsamen Ort finden könnten, in dem „Leben und Schreiben“ (46) möglich wären.

Kleist, der ehemalige preußische Offizier, der um ein großes Werk ringt, und Karoline von Günderode, das märkische Stiftsfräulein, die sich „in der Poesie wie in einem Spiegel“ sammeln möchte, um über sich „hinaus zu gehn“, (45) stellen beide für ihre Zeitgenossen eine unerträgliche Provokation dar. Beide leiden an sich selbst, an ihren hohen Erwartungen an das Leben und die Kunst, beide sind vom Eros Getriebene und Todgeweihte. Die Günderode wird 1806, Kleist 1811 Selbstmord begehen. Beide verkörpern den Typus des Dichters, der ein Werk zurücklässt, das „offen wie eine Wunde“ (150) ist und auf die Verletzungen aufmerksam macht, die die Gesellschaft

denjenigen zufügt, die nicht in ihre engen Normen passen. Diese Normen sind zunächst einmal die festen Vorstellungen darüber, was ein Werk, was ein Mann und was eine Frau sind. Hellsichtig erkennt die Günderrode, dass Kleist ebenso wie sie selbst davon zerrissen wird, dass in ihnen „Mann und Frau einander feindlich gegenüberstehen“. (133) Obwohl, wie sie wissen, „Frau“ und „Mann“ für sie beide „unbrauchbare Wörter“ (138) sind, bleiben sie trotzdem gefangen in ihrem jeweiligen Geschlecht, Kleist stärker als die Günderrode, die sensibler, offener und mutiger auf Kleist zugeht als dieser auf die Günderrode, die – darin Kleists Schwester Ulrike ähnlich – von dem „unweiblichen“ Wunsch besessen ist, „ein Mann“ zu sein. (143)⁵ Doch auch Kleist spürt das „unaussprechbare Geheimnis“ (137), das sie beide teilen, und nähert sich der Günderrode für einen Moment so weit an, dass er überlegt, ob sie die Frau sein könnte, „vor deren Liebe man keine Angst haben müßte“ (134).

Das Werk ist für beide der „einzige Punkt, mit sich eins zu werden“. (149) Im Falle der Günderrode ist dieses Werk aber – anders als im Falle von Kleist, der in handlichen Werkausgaben gelesen werden kann – weitgehend von einer Gesellschaft vergessen, für die Frauen und dichterische Meisterschaft einander ausschließen. Günderrode spricht selbstkritisch von ihrer „kleinen Kunst“ (77). „An eigne Kraft glaubt doch kein Weib“ – so lässt Christa Wolf Kleist die gängige Meinung der Zeitgenossen zusammenfassen, um ihn dann doch gleich korrigierend hinzufügen zu lassen: „In dieser Frau könnte ihr Geschlecht zum Glauben an sich selber kommen.“ (149)

Wenn Christa Wolf Kleist und die Günderrode als „Zwillinge im Geist“ – so die schöne Formulierung von Ingeborg Drewitz⁶ – ausphantasiert, dann reklamiert sie nicht nur Kleist für den an Goethe orientierten Erbediskurs der DDR und für sich selbst als ‚Vorgänger‘, sondern macht auch auf eine Autorin aufmerksam, deren Leben und Werk in Ost und West gleichermaßen vergessen waren. Überdies erfüllt sie ein Vermächtnis der bewunderten Anna Seghers, die in ihren Essays und Briefen immer wieder auf Karoline von Günderrode und eine verdrängte Traditionslinie in der deutschen Literatur hingewiesen hatte, die neben der Günderrode Namen wie Lenz, Hölderlin, Kleist und Büchner umfasst.⁷ – Autoren, denen die „Anlehnung an die bestehende Gesellschaft“⁸ – anders als dem großen „classischen Nationalautor“ Goethe⁹ – nicht gelang. Hinter der durch Seghers vermittelten Bezugnahme von Christa Wolf auf eine „antiklassische Traditionslinie“, die Seghers programmatisch auf dem Exilkongress zur Verteidigung der Kultur 1935 in Paris aufgestellt und während der

Exilzeit vehement gegen Georg Lukács und sein an Goethe geschultes Realismuskonzept verteidigt hatte,¹⁰ scheint eine komplexe Auseinandersetzung mit einem ‚Meisterdiskurs‘ auf, der im Folgenden auf drei Ebenen entfaltet werden soll.

Zunächst geht es um das Verhältnis zwischen Anna Seghers, der international berühmten, zur Weltliteratur zählenden prominenten Autorin in der DDR¹¹, und Christa Wolf, die sich damals zwar schon einen Namen als Schriftstellerin gemacht hat, die Meisterschaft der Älteren – Anna Seghers ist Jahrgang 1900, Christa Wolf Jahrgang 1929 – jedoch neidlos und bewundernd anerkennt. Ergänzt wird dieses weibliche Meister-Schüler-Verhältnis durch die Einbeziehung des Briefwechsels zwischen Christa Wolf und Franz Fühmann, der als „Meister Franz“¹² für Christa Wolf von nicht zu unterschätzender Bedeutung war und einen freundschaftlichen Gegenpart – er war Jahrgang 1922 – zur ‚Übermutter‘ Seghers darstellte. Zweitens geht es um das Verhältnis zu Karoline von Günderrode, auf die Wolf durch Seghers aufmerksam gemacht wurde, und drittens um das Verhältnis zu Heinrich von Kleist, auf den Christa Wolf ebenfalls durch Anna Seghers gestoßen wurde, die sich der Kleist’schen Prosa nicht erst seit der Verleihung des Kleist-Preises 1928 für ihren Roman *Aufstand der Fischer von St. Barbara* in besonderer Weise verpflichtet fühlte.¹³ Abschließend werde ich dann auf die Erzählung *Kein Ort. Nirgends* zurückkommen, um die Spuren dieser verschiedenen ‚Meisterdiskurse‘ im Text zu verfolgen.

Vorbilder I: Seghers und Fühmann

Christa Wolf hat in ihren Arbeiten zu Anna Seghers selbst darauf aufmerksam gemacht, wieviel an Anregungen sie der älteren Autorin verdankt. In dem Essay „Fortgesetzter Versuch“ (1975) erinnert sie sich nicht nur an die „suggestive Kraft“, die von dem Roman *Transit* oder der Erzählung *Ausflug der toten Mädchen* auf sie ausgegangen sei,¹⁴ sondern sie berichtet auch davon, dass es Anna Seghers war, der sie die Bekanntschaft mit Karoline von Günderrode verdankt:

Einmal bin ich nach Winkel am Rhein gefahren und habe auf dem Friedhof das Grab der Günderrode gesucht und gefunden: Ihr Name war mir in den Essays und Briefen von Anna Seghers immer wieder aufgestoßen. Sie nennt ihn unter den Namen anderer deutscher Dichter der gleichen Generation,

die „ihre Stirnen an der gesellschaftlichen Mauer wund rieben“ und die zur klassischen Vollkommenheit nicht gelangen konnten.¹⁵

In der Ausstellung der Akademie der Künste zum 75. Geburtstag von Christa Wolf¹⁶ waren drei Postkarten mit Motiven von Winkel am Rhein ausgestellt, wo Christa Wolf am 10. Mai 1970 das Grab der Günderrode besucht hatte. Die eine Ansichtskarte, datiert vom 10.5.1970, war an Anna Seghers gerichtet.

Liebe Anna,
wir sind nun in Winkel am Rhein, wo die Günderrode sich erdolcht hat, die Stelle am Fluß findet man natürlich nicht, aber den Stein auf dem Friedhof. – Bis jetzt war unsere Reise sehr gut, interessant und anstrengend. Hier fängt alles an zu blühen.
Deine Christa W.¹⁷

Die Reise, von der Christa Wolf auf der Postkarte spricht, führte sie und ihren Mann Gerhard Wolf, der für sein Buch *Der arme Hölderlin* recherchierte, von Frankfurt am Main über Mainz, wo Christa Wolf den Weg nachgeht, den Seghers in ihrer Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* (1943/44, 1946) beschrieben hat, weiter nach Winkel am Rhein und schließlich nach Stuttgart und Tübingen. Während Gerhard Wolfs Buch über Hölderlin 1972 erschien,¹⁸ dauerte es fast sieben Jahre, bis Christa Wolf sich an die Erzählung *Kein Ort. Nirgends* setzte. In einem Brief an Anna Seghers vom 7.12.1977 heißt es:

Ich hab den Sommer über an einer Erzählung geschrieben, die ist noch nicht fertig, ich weiß noch nichtmal, ob ich sie wirklich schaffe. Aber Du bist mit schuld an dem Thema: Ich versuche, eine Begegnung zwischen Kleist und der Karoline von Günderrode zu schildern, die vielleicht einmal stattgefunden hat (wahrscheinlich nicht), aber ich glaube, das habe ich Dir im Frühjahr schon erzählt.¹⁹

Die von Christa Wolf selbst ausgefüllten Ausleihzettel aus der Staatsbibliothek, die ebenfalls in der Christa Wolf-Ausstellung zu sehen waren, zeigen, wie intensiv die Autorin recherchiert und sich in die Zeit und die Forschung eingearbeitet hat. Sie setzt sich nicht nur mit Richarda Huchs zweibändigem Standardwerk *Die Romantik* (1908)²⁰ auseinander, sondern besorgt sich u. a. auch die Kleist-Studie von Hans Mayer (1962),²¹ bei dem sie in Leipzig Germanistik studiert hatte und dessen *Außenseiter*-Buch (1975)²² ihr Vorbild für das eigene Arbeiten wurde. Im Juni 1978 ist die Erzählung schließlich fertig. Am 20. Juni 1978 schreibt Christa Wolf an Anna Seghers:

Ehe wir wegfuhr, hatte ich noch meine Geschichte über die Begegnung zwischen Kleist und der Günderrode fertig und beim Verlag abgegeben, jetzt muß ich noch ein längeres Nachwort für eine Auswahl von Arbeiten der Günderrode schreiben, die ich mache. Allmählich würde es mich gar nicht sehr wundern, wenn diese Person mir an unserem Unkenteich in einem waldenden weißen Kleid über die Wiesen entgegenkäme. Du warst die erste, durch die ich ihren Namen überhaupt gehört habe.²³

Bereits am 16.12.1977 hatte Anna Seghers auf eine weitere interessante intertextuelle Gemeinsamkeit aufmerksam gemacht: „Ich finde es ganz gleichgültig, ob sich Kleist und die Günderrode in Wirklichkeit getroffen haben. Schließlich haben sich Kafka und Gogol auch in keinem Prager Café getroffen.“²⁴ In diesem kryptischen letzten Satz versteckt sich ein Hinweis auf eine Erzählung, die Christa Wolf natürlich nicht unbekannt war. In der Erzählung „Die Reisebegegnung“ – veröffentlicht in dem Band *Sonderbare Begegnungen* (1973) – hatte Anna Seghers ein fiktives Treffen zwischen E. T. A. Hoffmann (1776–1822), Nikolai Gogol (1809–1852) und Franz Kafka (1883–1924) arrangiert, auf dem sich die drei Autoren über Aufgaben, Erzählweisen und Wirkungsmöglichkeiten von Literatur unterhalten.²⁵ Mit diesem fiktiven Treffen um 1922 in einem Prager Café spielt Anna Seghers nicht nur auf die hitzigen Realismus-Debatten mit Lukács in der Exilzeit an, sondern positioniert sich auch in den aktuellen Erbe-Diskussionen und den Auseinandersetzungen um den „Realismus ohne Ufer“, die auf der Kafka-Konferenz von Liblice (1963) geführt und in der damaligen DDR äußerst kontrovers aufgenommen wurden.

Interessant ist die Erzählung von Anna Seghers aber nicht so sehr wegen des gemeinsamen *plots*, für den Seghers die Urheberschaft reklamiert, sondern mehr wegen der Unterschiede: Aus der männlichen, über die Epochengrenzen reichenden Dreierkonstellation wird bei Wolf eine historisch sehr genau situierte Paarkonstruktion, auf die zurückzukommen sein wird. Wolf selbst hat die Frage nach der ‚Urheberschaft‘ in ihren Briefen an Anna Seghers bezeichnenderweise nicht aufgenommen: Sie betont mehrfach ihre Dankbarkeit gegenüber Seghers, dass diese sie auf die Spur der Günderrode gesetzt habe, die Konstruktion der Fabel begreift sie – übrigens völlig zu recht – als ihre eigene Leistung, die sie freilich gegenüber der Älteren nicht herausstreicht – wohl auch deshalb, um das schwierige Verhältnis zu Anna Seghers, das mit einem offiziellen Brief an die „Liebe Genossin Anna Seghers“ 1960²⁶ eröffnet wird und mit einem freund-

schaftlichen Brief an die „Liebe Anna“ 1982²⁷ endet, nicht zu belasten.

Mehr noch als die Briefe legen die Gespräche mit Anna Seghers und die Essays über Anna Seghers Zeugnis davon ab, dass Seghers für Christa Wolf letztlich „etwas Undurchdringliches“²⁸ besaß, dass sich die „Generationsschranke“²⁹ störend zwischen die Ältere und Jüngere schob und dass Wolf im „Bannkreis gewünschter Nähe“ zu der bewunderten Seghers immer wieder „einen notwendigen Schmerz der Fremdheit“ empfand,³⁰ der sich im Zusammenhang der Auseinandersetzungen im Schriftstellerverband über die Ausbürgerung Biermanns bis zur Verstimmung verstärkte. Die Frage, was Anna Seghers für Christa Wolf bedeutet – wohl nicht zufällig hat Christa Wolf in diesem Zusammenhang von der „Meisterschaft der Älteren“ gesprochen³¹ –, kreist um das Verhältnis zwischen Lehrerin und Schülerin, aus dem die Jüngere mit fortschreitendem Alter immer selbstbewusster herauszutreten beginnt, ohne die Dankbarkeit zu leugnen, die sie der Älteren schuldet.

Es gibt Augenblicke, in denen mein Blick durch den ihren und – soweit man das sagen kann – in den ihren verwandelt wird. Es gibt die Gegenwärtigkeit einer Sprache und die Faszination durch die Haltung derjenigen, der es möglich ist, so zu sprechen (ein Sprechen übrigens, das das bloße Nach-Sprechen von selbst verbietet). Das sind „Einflüsse“, gewiß, aber es ist mehr als das und noch etwas anderes. Ein Modell? – Das könnte widrig sein. Zu häufig hat unsere Generation sich modeln lassen sollen. Dies ist nun gerade ihre Sache nicht. Leere Bewunderung, Abhängigkeit, Unterwerfung wäre das Letzte, was sie brauchen würde. Ihre Autorität ist stark, doch nicht überwältigend (sie selbst, übrigens, Autorität respektierend, ist wohl auf Zeit zu täuschen, zu überwältigen ist sie nicht durch fremde Autorität).

Nein: Es ist der seltene Glücksfall, daß ein anhaltendes, eindringliches Interesse an einem von Grund auf anderen Lebensmuster mir erlaubt hat, Genaueres über mich selbst zu erfahren. Nichts Heilsameres kann einem, glaube ich, passieren, als daß Gefühl und Verstand zu gleichen Teilen – wonach jeder sich sehnt – in Anspruch genommen, ja: in Mitleidenschaft gezogen sind durch diese fortgesetzte Erfahrung, die nicht einem leicht zu beschädigenden Vorbild, sondern einem Menschen gilt, dessen eigene innere Widersprüche ihn hellhörig machen für den Widerspruch in dieser Zeit. („Heilsam“ – damit wäre auch jenes „Rettungsmittel“ gemeint, das Goethe gegen „große Vorzüge eines anderen“ einzusetzen pflegte: Er nannte es Liebe.)³²

Eine solche Passage thematisiert eine Reihe widersprüchlicher Empfindungen: Identifikation, Bewunderung, Fremdheit, Konkurrenz, Abgrenzung, die alle darauf verweisen, dass das Verhältnis zwischen

Meister und Schüler – auch oder gerade wenn es sich um Frauen handelt, zumal noch um solche, die zeitgleich leben und schreiben – nicht spannungsfrei sein kann.

Entspannter stellte sich das Verhältnis zu Franz Fühmann dar, dessen Bedeutung für Christa Wolf erst nach dem Erscheinen des Briefwechsels in seiner ganzen Tragweite ermessen werden kann. Der sieben Jahre ältere Fühmann wird für Wolf zum Vertrauten in einer extremen Krisensituation, in die kritische Intellektuelle in der DDR nach der Biermann-Ausbürgerung geraten waren.³³ Wie Fühmann fühlte sich auch Christa Wolf „mit dem Rücken zur Wand“³⁴ und wie dieser, der an seiner Tür einen Zettel mit dem trotzigen Bekenntnis „Ich bleibe hier“³⁵ angebracht hatte, wollte auch Christa Wolf die DDR trotz aller Schikanen nicht verlassen.

1976 war ein Einschnitt in der kulturpolitischen Entwicklung bei uns, äußerlich markiert durch die Ausbürgerung von Biermann. Das hat zu einer Polarisierung der kulturell arbeitenden Menschen auf verschiedenen Gebieten, besonders in der Literatur, geführt: Eine Gruppe von Autoren wurde sich darüber klar, daß ihre direkte Mitarbeit, in dem Sinne wie sie sie selbst verantworten konnte und für richtig hielt, nicht mehr gebraucht wurde. Wir waren ja Sozialisten, wir lebten als Sozialisten in der DDR, weil wir dort uns einmischen, dort mitarbeiten wollten. Das reine Zurückgeworfensein auf die Literatur brachte den einzelnen in eine Krise; eine Krise, die existentiell war. Daraus ist bei mir unter anderem die Beschäftigung mit dem Material solcher Lebensläufe wie denen von Günderrode und Kleist entstanden. Das Problem am Gegenwartsmaterial zu bearbeiten, wäre mir gar nicht möglich gewesen, das wäre naturalistisch und banal geworden, platt.³⁶

Fühmann ist jedoch mehr als geliebter „Monsieur“, Vertrauter, Freund und Mitkämpfer; als geschätzter „Meister Franz“³⁷ ist er großer Anreger und wichtiger Gesprächspartner für Christa Wolf. Er beschäftigt sich intensiv mit der Romantik, insbesondere mit E. T. A. Hoffmann und Tieck, interessiert sich für Mythen, Märchen und Träume – die erste Freud-Ausgabe in der DDR, die 1982 erscheint, geht auf seine Initiative zurück – und ermutigt Christa Wolf immer wieder in ihren Schreibprojekten.³⁸ Am 23.5.1979 schreibt Fühmann an Wolf:

Liebe Christa,

zunächst einmal möchte ich Dir herzlich für Dein neues Buch danken und Dir sagen, daß Du damit etwas ganz Außerordentliches geschaffen hast. Das ist eine Dichtung aus einem Guß, ich habe sie fasziniert und tief bewegt gelesen, ich habe auch einige Kritiken von drüben gelesen und bin einfach traurig. Nicht über die blöden und plumpen Anbiedereien von Leuten à la Dr.

Bilke [hierbei handelt es sich um eine Rezension in der *Welt*]³⁹, davon muß man sich einmal energisch distanzieren, aber daß man auf den Gedanken kommt, dieses Buch als eine literaturgeschichtliche Konstruktion zu nehmen und nachzurechnen, welche Sätze darin welche Zitate sind, und ob das anginge oder nicht anginge – [...]

Der Brief endet mit den aufmunternden Worten:

[...] schmeißt die Kritiken weg: Dein Buch *ist* gut! Du bist damit auf einer neuen Stufe. – Ich weiß was das heißt.⁴⁰

Auch Wolf liest Fühmanns Texte mit Begeisterung und erkennt in ihnen eigene Befindlichkeiten gegigelt:

Glaubst Du eigentlich, daß man Deine Essays anderswo genauso verstehen, daß man ihnen in ihre Voraussetzungen, Assoziationen, ihre Betroffenheiten, Grimmigkeiten, ihre Polemik, ihre Inständigkeit, ihre beinahe flehentlichen Beschwörungen und ihre schmerzlichen, sehr schmerzlichen Schlüsse genau so folgen kann? Denn es ist ja nicht die Hoffmann-Lektüre, die sie hervorgebracht, es ist ja Deine Teil-Identifikation mit einem Mann, einem Autor, der im Grenzbereich zwischen zwei Wert-Systemen leben muß, die einander beeinflussen, aber nicht aufheben, geschweige durchdringen können – obgleich sie sehr wohl gleichzeitig in jedem Menschen wirken und er sehr oft nur die Wahl hat, nach dem einen oder nach dem andern, oft sogar: nach beiden schuldig zu werden. Denn das dritte, neue, „gültige“ Wertsystem ist nicht in Sicht, und unserm Mann bleibt nichts, als seine gespenstische beklommene Lage exakt, das heißt in Gespenstern, darzustellen: Und dies ist genau die Situation, die wir kennen, wenn wir sie auch spät – manchmal denk ich: für literarische Ausbeute zu spät – erkannt haben.⁴¹

Diese Begegnung im gemeinsamen ‚Projektionsraum Romantik‘ ist kein ‚Ausstieg‘ aus der Gegenwart, sondern eine lebensnotwendige Form der Selbstvergewisserung in der Auseinandersetzung mit den Lebensläufen von Autoren und Autorinnen, die zu einer der ersten Generationen gehörten, „die es als einen Riß in sich empfunden haben, daß sie ihre Möglichkeiten, die sie doch in sich spüren, ganz lebendig, ganz wach, [...] nicht als Handlung realisieren konnten.“⁴² Fühmann und Wolf fühlen sich als Nachfahren eben dieser zerrissenen und verlorenen Generation und schöpfen aus dieser gemeinsamen Genealogie die Hoffnung, dass sie „einander zuarbeiteten“⁴³ und dass „wir einander finden, wenn wir einander brauchen“⁴⁴ – in diesen gegenseitigen Versicherungen klingt jene Paarvorstellung an, die Christa Wolf in *Kein Ort. Nirgends* als erzählerische Konstruktion aufnimmt. „Ich schlage mich mit Kleist und Günderröde rum, auch

so zwei sperrige Typen“⁴⁵ schreibt Wolf am 15.9.1977 an Fühmann und spielt damit in burschikoser Weise auf die persönliche und politische Dimension an, die dieses Schreibprojekt für sie besaß.

Vorbilder II: Günderrode und Kleist

Mit den beiden „sperrigen Typen“ hat sich Wolf auch essayistisch beschäftigt und damit signalisiert, wie wichtig ihr die Annäherung an die Epoche im Allgemeinen und die beiden Autoren im Besonderen war. In dem 1978 geschriebenen Essay „Der Schatten eines Traums“, welcher der von Christa Wolf herausgegebenen Günderrode-Sammlung von Gedichten, Prosa, Briefen und Zeugnissen von Zeitgenossen vorangestellt war und der zeitgleich 1979 in Ost-Berlin und Darmstadt und Neuwied erschien,⁴⁶ entwirft Christa Wolf ein einfühlsames, als „Entwurf“ angelegtes Porträt einer Autorin, deren „Anspruch auf Ganzheit, Einheitlichkeit, Tiefe und Wahrhaftigkeit des Empfindens“ und deren „Absolutheit im Bedürfnis, Leben und Schreiben in Einklang zu bringen“, als „fremd“ und „unheimlich“, zugleich aber als faszinierend erlebt werden.⁴⁷ Auch wenn Christa Wolf der Meinung ist, dass Günderrode „als Dichterin sicher ihre höchste Reife nicht erreicht“ habe⁴⁸ – ein Urteil, in dem ihr die neuere durch Christa Wolfs Essay und Werkausgabe inspirierte Günderrode-Forschung nicht gefolgt ist⁴⁹ –, so zeigt sie sich doch beeindruckt von der Unbedingtheit ihres Lebens und der „Schönheit der lyrischen Sprache“,⁵⁰ die sie nicht müde wird zu preisen.

Günderrode steht für sie am Anfang einer lyrischen Traditionslinie von Autorinnen, von denen drei mit Namen genannt werden: Annette von Droste-Hülshoff,⁵¹ Ingeborg Bachmann⁵² und Sarah Kirsch⁵³ werden jeweils mit Gedichtzeilen zitiert, in denen Christa Wolf einen den Günderrode-Gedichten vergleichbaren Ton zu spüren meint. Sich selbst hat Christa Wolf nicht in diese Reihe gestellt, man merkt dem Essay jedoch das Bestreben an, mit der eigenen Sprache an jene „lyrische Gedankenprosa“⁵⁴ anzuknüpfen, in der Günderrode nach Meinung Christa Wolfs „Außerordentliches“⁵⁵ geleistet hat. Ein Satz wie „Das Leben ist uns doch aus der Hand genommen; es wird für uns gelebt, ein Teil von uns lebt stellvertretend für den größeren anderen mit, der im Halbschlaf gehalten wird und sich in den kurzen Augenblicken, da er hell wach wird, in Sehnsucht verzehrt“⁵⁶ wird zustimmend zitiert, weil Wolf darin eine Bestätigung

eigener Erfahrungen von Derealisierung und Desillusionierung im Gefolge der Biermann-Ausbürgerung sieht, zugleich aber auch emphatische Hoffnungen auf eine Zeit aufbewahrt findet, von der Günderröde gesagt hatte: „Ja, es muß eine Zeit kommen, wo jedes Wesen harmonisch mit sich selbst und den anderen wird.“⁵⁷

Eine Vorahnung auf jenen utopischen Zustand, der den „Riß“,⁵⁸ der durch die Personen und durch die Zeit geht, aufheben kann, gibt nach Christa Wolfs Meinung die Freundschaft zwischen Günderröde und Bettina von Arnim, die der Freundin und sich selbst in ihrem nachgetragenen Erinnerungsbuch *Die Günderröde* (1840) – einem kühnen „Zeugnis einer Freundschaft zwischen zwei Frauen“⁵⁹ – ein bleibendes Denkmal gesetzt hat. In der Erzählung *Kein Ort. Nirgends* hat Christa Wolf aber nicht – was nahegelegen hätte – die Freundschaft zwischen Karoline von Günderröde und Bettina von Arnim ins Zentrum gerückt, und sie hat auch nicht das verwickelte erotische Beziehungsgeflecht zu Savigny und Creuzer, das sie in ihrem Essay dramatisch entfaltet, zum Thema gemacht, sondern eine fiktive Konstellation gewählt.

Der Essay legt dabei eine andere Spur als die Erzählung. Im Essay erscheint Hölderlin als geheimer Bezugspunkt: „Zwischen Hölderlin und ihr gibt es eine Verwandtschaft von den Wurzeln her, die überraschende Vergleichsmöglichkeiten eröffnet.“⁶⁰ Obgleich eine Reihe von interessanten biografischen Berührungspunkten zwischen Günderröde und Hölderlin besteht,⁶¹ hat Wolf diese Anhaltspunkte nicht weiter verfolgt, sondern sich für eine andere Kombination entschieden, die im Essay über eine „makabre Parallele“⁶² zwischen der Sektion Günderrödes und der Kleists eingespielt wird: Bei der Günderröde meinten die Ärzte, die Todesursache aus dem Rückenmark der Toten ablesen zu können, bei Kleist schlossen die Mediziner aus einer „verdickten Galle“ auf „Hypochondrie“⁶³ des Delinquenten, der zunächst seine Begleiterin Henriette Vogel mit deren Einwilligung ins Herz und danach sich selbst in den Kopf geschossen hatte. Im Essay wird diese Verwandtschaft jedoch nicht weiter ausgeführt, deren Ausphantasierung bleibt ganz der Erzählung vorbehalten. Der Name Kleist fällt jedoch noch an einer weiteren Stelle im Essay, wo Christa Wolf gegen das folgenreiche Verdikt zu Felde zieht, das Georg Lukács gegen Kleist und die Romantiker ausgesprochen und damit ein „Massengrab des Vergessens“⁶⁴ geschaufelt hatte, in dem neben Kleist und Günderröde auch Lenz, Hölderlin, Büchner und andere als „unvollendet abgestempelte Figuren“ verscharrt worden sind.

Wie der Günderrode hat Christa Wolf auch Kleist einen eigenen Essay gewidmet, der in den Kontext der umfangreichen Recherchen zu *Kein Ort. Nirgends* gehört. In dem 1982 geschriebenen Nachwort zur *Penthesilea* (1983) – einem emphatischen Bekenntnis zu einem in der damaligen DDR-Germanistik immer noch marginalisierten Autor⁶⁵ – hat sie die eigene Sicht auf den Autor formuliert, der ihrer Meinung nach an den „Werten der Klassiker“ hängt: „Nur: wenn er sich ihnen nähert, verändern sie sich bis zur schauerlichen Fratze [...] Kein schöner Anblick. Die Moderne beginnt.“⁶⁶ In der *Penthesilea* von Kleist, einem Text, den sie nicht erst durch Vermittlung von Anna Seghers, sondern bereits als Germanistikstudentin in Leipzig bei Hans Mayer kennen gelernt haben dürfte, findet Christa Wolf „die Erfahrung einer ganzen Generation“⁶⁷ wieder, die nach der Französischen Revolution und zu „Beginn der kapitalistischen Industrialisierung und der rigorosen Arbeitsteilung“⁶⁸ in eine Phase der schmerzhaften Entfremdung und gespenstischen Derealisierung hineingetrieben wurde. Insofern ist Kleist ein „Opfer“.⁶⁹ Er ist zugleich aber auch ein Autor, der andere zu Opfern macht, wie er hellstichtig selbst erkennt, wenn er von dem „Schmutz“ und dem „Glanz“ spricht, der in seiner eigenen „Seele“ wie in seinem Drama *Penthesilea* liege. „Schmutz“ – die Kleist-Forschung hat dieses Wort lange Zeit als „Schmerz“ lesen wollen – verweist nach Christa Wolf auf Kleists problematisches Verhältnis zu Frauen, die ihm wie in der *Penthesilea* zur grandiosen Projektionsfläche eigenen Begehrens werden, deren er sich in der Realität „ganz unbekümmert zur Erfüllung seiner Bedürfnisse“ bedient.⁷⁰ Ohne Wolfs Deutung von Kleist hier in allen Einzelheiten referieren oder kritisch hinterfragen zu wollen, sei festgehalten, dass Christa Wolf in ihrem *Penthesilea*-Nachwort ein vielschichtiges und ambivalentes Bild des Autors entwirft, das ihn zum Gegenpart zur Günderrode geradezu prädestiniert: Kleist ist genial, zerrissen, er ist fasziniert vom Verdrängten und Tabuisierten und zugleich abgestoßen von einem Extremismus, den er in seinen Texten lustvoll ausphantasiert:

Was Kleist in *Penthesilea* heraufholt, ist ein Reflex der alten Angst der Männer vor starken, unkontrollierbaren, verrückten Frauen: Dies ist aber nur ein Aspekt des Stückes; losgelassen ist in diesen brennenden, doch gebändigten Versen die Angst eines Mannes vor der Entfesselung des Wahnsinns in ihm selbst – eine Art von Wahnsinn, die nach zweieinhalbtausend Jahren männlicher Kultur als „weiblich“ erscheinen muß. Wie alle Werke Kleists [...] entspringt dieses Stück dem Schmerz über eine zuckende, niemals heilende

Wunde, daß er nicht, wie er es braucht, geliebt wird; daß er nicht lieben kann.⁷¹

In *Penthesilea* findet Christa Wolf jene Konstruktion dramatisch vorgebildet, die sie in *Kein Ort. Nirgends* erzählerisch umsetzt: „Zwei gleichgestellte, im gleichen Maße handlungsfähige Menschen, Mann und Frau“.⁷² Sie liest Kleists *Penthesilea* als eine „Metapher für die hoffnungslose Trennung von Mann und Frau“⁷³, die jedoch kein Naturgesetz, sondern „Endprodukt“ einer zivilisatorischen Entwicklung ist, hinter der sich die „Bedrohung durch Älteres, Wildes, Ungezügelter“⁷⁴ abzeichnet, auf die die abendländische Literatur seit der Antike mit einer „unaufhörlichen Verdrängung weiblicher Kultur“ und „weiblicher Lebensansprüche im weitesten Sinne“⁷⁵ durch die Jahrtausende reagiert hat. In der fiktiven Begegnung zwischen Kleist und Günderröde prallen diese unterschiedlichen Konzepte – Eindämmung des Weiblichen, das als Barbarisches denunziert wird, und Aufrichtung des Heroischen als Ideal männlicher Selbstfindung – unveröhnlich aufeinander, wobei den Reiz des Textes ausmacht, dass beide Konzepte in den Protagonisten mehrfach gebrochen erscheinen.

Ringen um ‚Meisterschaft‘

Die Erzählung wird eröffnet mit zwei Zitaten: Das erste stammt von Kleist, das zweite von Günderröde.

Ich trage ein Herz mit mir herum, wie ein nördliches Land, den Keim einer Südfrucht. Es treibt und treibt, und es kann nicht reifen.
Kleist

Deswegen kommt es mir aber vor, als sähe ich mich im Sarg liegen und meine beiden Ichs starren sich ganz verwundert an.
Günderröde (5)

Mit diesen beiden Zitaten sind wie in einem Brennspiegel die Themen enthalten, die Christa Wolf in der Erzählung entfalten wird: Entfremdung, Sehnsucht, Spaltung. Die Erzählung setzt ein mit einer Stimme aus dem *off* und ist Totenklage und Totenbeschwörung zugleich, in der das „Vaterunser“ blasphemisch anzitiert wird:

Die arge Spur, in der die Zeit vor uns wegläuft.

Vorgänger ihr, Blut im Schuh. Blicke aus keinem Auge, Worte aus keinem Mund. Gestalten, körperlos. Niedergefahren gen Himmel, getrennt in entfernten Gräbern, wiederauferstanden von den Toten, immer noch vergebend unsern Schuldigern, traurige Engelsgeduld.

Und wir, immer noch gierig auf den Aschegeschmack der Worte. (5)

Die wenig später gestellte Frage „Wer spricht?“⁷⁶ (6) ist schwer zu beantworten. Das „Echo“ und der „Widerhall“ (6) eines jahrhundertalten Gelächters füllen einen Raum, der sich unversehens in die ‚innere Bühne‘ einer Aufführung verwandelt, zu der die beiden Protagonisten Kleist und Günderrode von der Stimme aus dem *off* – die sich zunächst als „wir“, dann als „ich“ präsentiert, um dann in den beiden Protagonisten zu verschwinden – wie zu einem Auftritt gerufen werden. Die Theatralisierung des Textes – wohl nicht zufällig hat es Versuche der Dramatisierung gegeben⁷⁷ – ist Effekt einer Phantasietätigkeit, die am Anfang jedes Erzählens steht und die für Christa Wolf auf die Träume der Kindheit zurückverweist. In dem Aufsatz „Einiges über meine Arbeit als Schriftsteller“ (1965) schreibt sie:

Diese Sehnsucht, sich zu verdoppeln, sich ausgedrückt zu sehen, mehrere Leben in dieses eine schachteln, auf mehreren Plätzen der Welt gleichzeitig sein zu können – das ist glaube ich einer der mächtigsten und am wenigsten beachteten Antriebe zum Schreiben. Auch meine Kindheitsträume hingen oft mit Verwandlungen zusammen.⁷⁸

Kleist und Günderrode fungieren also als Spielfiguren einer Autorin, die beide vor ihr „inneres Auge“ (11) ruft, um sich in ihnen zu spiegeln und zu verdoppeln. So sehr die Erzählerin passagenweise mit ihren Figuren verschmilzt, durch ihre Augen sieht, die ihnen zugesprochenen Gefühle und Gedanken nachvollzieht, so bleibt sie doch als ordnende, fragende und kommentierende Erzählinstanz im Text stets vorhanden und ist vor allem da präsent, wo die Erzählbühne des Salons durch das Hinzutreten einer Reihe von zusätzlichen Personen unübersichtlich zu werden droht. Hier lenkt die Erzählerin immer wieder auf die beiden Protagonisten und ihre Empfindungen zurück.

Dabei spielen die Träume eine besondere Rolle. Günderrode erinnert sich an einen Traum, in dem der geliebte Savigny mit einem stumpfen Bolzen aus seinem Gewehr ein am Waldesrand stehendes Reh am Hals tödlich trifft und sich daraufhin Günderrodes Gewand rot färbt, weil sich die Wunde plötzlich an ihrem eigenen Hals befindet. (9 f.) Kleist wird von einem anderen Traum heimgesucht, in dem er selbst der Jäger ist, der einen Eber, ein „wildes, schönes, rasendes

Geschöpf“, verfolgt, um „ihm Zügel anzulegen, es zu besteigen, es sich zu unterwerfen“. (37) Immer wieder entkommt ihm das Tier jedoch, und jedes Mal erschießt er es und erwacht in Tränen gebadet.

In den munteren Gesprächen der Salonbesucher sind die beiden traumverlorenen, ihren Erinnerungen nachhängenden Autoren Fremdkörper. Sie gehören nicht dazu, wie die Erzählfigur durch eine dazwischen geschobene Beobachtung deutlich macht:

Auf einmal sieht sie, wie es ihr oft geschieht, abgelöst von sich und allen, das Muster, das die Beziehungen der Menschen in diesem Raum abgeben würden, als grafische Zeichnung auf einem riesigen weißen Papier, merkwürdiges Gewirr vielfältig verbundener, unterschiedlich starker, auch plötzlich unterbrochener Linien. Eigenartig schöne Darstellung, die sie kaum betrifft. Sie sieht den Punkt, den alle Linien meiden, um den ein freier Flecken sich gebildet hat: Kleist. (47)

Es ist Günderode, die durch den Raum auf Kleist zugeht (45) und damit eine merkwürdige Begegnung herbeiführt. Durch ein ungeschicktes Hinzutreten Bettine von Arnims rutscht der Dolch aus dem Beutel heraus, den die Günderode stets mit sich führt. Kleist hebt ihn auf und reicht ihn ihr zurück. Dabei sprechen die beiden zum ersten Mal miteinander: „Ein kurioses Instrument, mein Fräulein, im Puderbeutel einer jungen Dame. Kurios? Vielleicht. Mir kommt es ganz natürlich vor.“ (56) Das anschließende Salongespräch treibt die beiden wieder auseinander, um sie bei dem Wort „Gebrechlichkeit“ wieder kurz zusammenzuführen. Savignys Plädoyer dafür, dass „man die Philosophie nicht beim Wort nehmen, das Leben am Ideal nicht messen soll“ wegen der „Gebrechlichkeit“ der „menschlichen Einrichtungen“ (63), lässt Kleist, der in seinen eigenen Texten auf eben diese Gebrechlichkeit anspielt, verstummen, weil es ihm unerträglich ist, ein solches Wort aus dem Munde eines ihm unsympathischen Mannes zu hören: „Über Gebrechlichkeit soll reden, wer sie am eigenen Leib erfahren hat.“ (66) Günderode ist die einzige im Raum, die Kleists Schweigen versteht.

Die beiden entwickeln eine Form der verdeckten Kommunikation, die zunächst geheime Zwiesprache ohne Worte ist und sich schließlich zum direkten Gespräch entwickelt. Ein solcher Dialog ist aber nur im Freien, nicht im Geschwätz des Salons möglich. Beim Spaziergang am Rhein (97) entfernen sich Günderode und Kleist immer weiter von der Gruppe und öffnen sich einander, ohne jedoch die Fremdheit überbrücken zu können: Die Konvention, die Vorurteile, die erlittenen Verletzungen und Demütigungen, die hohen An-

sprüche an sich selbst und den Anderen, die Angst vor Zurückweisung schieben sich als Wand zwischen die beiden, die sich immer da am nächsten sind, wo sie schweigen, sich wortlos berühren (124), sich unverhohlen mustern (137) oder gemeinsam in ein Gelächter ausbrechen (150), das auf der blitzartigen Einsicht beruht, dass sie beide nur ein „Entwurf“ (150) in einem Text sind, auf den sie keinerlei Einfluss haben.

Nähe wird jedoch noch durch einen weiteren geheimen Bezugspunkt erzeugt, durch den die Paarkonstruktion zur Dreierkonstellation erweitert wird. Der „Geheime Rat“ (107) – Goethe – bildet das Zentrum einer Verständigung über ‚Meisterschaft‘, die vor allem über Abgrenzung funktioniert. Der Name Goethe wird von Clemens Brentano ins Gespräch eingebracht, wenn er ganz unvermittelt in die Runde ruft: „Ich habe heute nacht von Goethe geträumt, er sei gestorben.“ (105) Diese juvenile ‚Vatermörderphantasie‘, die kurzfristig einen „Tumult“ (105) in der Salongesellschaft auslöst, mündet in ein Zwiegespräch zwischen Kleist und Günderrode über Goethes *Tasso*. (106 f.) Auch wenn unverkennbar ist, dass Kleist, der zu diesem Zeitpunkt noch ein „Autor ohne Werk“ (55) ist, den Älteren und Erfolgreichen durch ein grandioses Drama in die Knie zwingen möchte (130), so wird doch deutlich, dass die Ablehnung Goethes nicht allein Ausdruck eines Konkurrenzverhältnisses ist. Der fehlende „dringliche Hang zur Tragödie“ (107), den Kleist an Goethe kritisiert, resultiert seiner Auffassung nach daraus, dass Goethe „auf Ausgleich bedacht“ (107) sei und überdies „die Vorzüge der neuen Zeit gegenüber denen der alten“ (109) herausstreiche, ohne die Opfer und Verluste zu sehen. Im Gegensatz zu einer solchen Haltung sieht Kleist sich und die Günderrode als unangepasste Außenseiter, die gemeinsam unter den „Übeln der neuen Zeit“ leiden und „kein[en] Ort nirgends“ (137) finden können. Vor allem die Goethe'sche Unterscheidung zwischen „gut und böse“ und „krank und gesund“ (107) lehnt Kleist entschieden ab, weil er darin – nicht zu Unrecht – einen fundamentalen Angriff auf sich und sein noch zu schaffendes Werk sieht:

Ich kann die Welt in gut und böse nicht teilen; nicht in zwei Zweige der Vernunft, nicht in gesund und krank. Wenn ich die Welt teilen wollte, müßt ich die Axt an mich selber legen, mein Inneres spalten, dem angeekelten Publikum die beiden Hälften hinhalten, daß es Grund hat, die Nase zu rümpfen: Wo bleibt die Reinlichkeit. Ja, unrein ist, was ich vorzuweisen habe. (107)

Für Kleist repräsentiert Goethe einen Autortyp, der die „Illusionen“ bloß verwaltet (103), statt als Dichter „die letzte Konsequenz aus den Beziehungen seiner Figuren herauszutreiben“ (106). Kleist dagegen und die Günderrode sind zu einem „unlebbaren Leben“ (137) verdammt und „auf ein Werk verwiesen, das offen bleibt, offen wie eine Wunde“ (150).

Der letzte Satz der Erzählung „Wir wissen, was kommt.“ (151) ist wie viele Sätze in der Erzählung keiner eindeutigen Sprecherposition zugeordnet und gibt zu Spekulationen Anlass. Ich neige dazu, diesen Satz als Erzählerkommentar zu verstehen und als Vorwegnahme jener Seherposition (vgl. 135) zu lesen, die Christa Wolf als Erzählerin in ihrer *Kassandra* (1983) einnehmen wird, die aber – so meine These – letztlich auf die Position des phantasierenden Tagträumenden zurückverweist, von der nach Christa Wolf alle Poesie ihren Ausgang nimmt. In dem frühen, bereits zitierten Aufsatz von 1965, „Einiges über meine Arbeit als Schriftsteller“, vergleicht sie die Literatur mit einem „Zauberstab“, mit dem die Autoren „tote Seelen“ zum Leben erwecken, „ihnen Mut zu sich selbst [...] zu ihren oft unbewußten Träumen, Sehnsüchten und Fähigkeiten“ machen.⁷⁹ Dabei sind die jeweiligen unerledigten ‚Tagesreste‘ – um mit Freuds Terminologie aus der *Traumdeutung* (1900) zu sprechen – jeweils der Motor für das Phantasieren und – wenn man die Mechanismen von ‚Verschiebung‘ und ‚Verdichtung‘ hinzunimmt – auch unschwer in ihren gesellschaftspolitischen und persönlichen Voraussetzungen zu entschlüsseln.

In dem Gespräch „Projektionsraum Romantik“, das im Winter 1982 aufgezeichnet wurde,⁸⁰ hat Wolf auf die existenzielle Krise verwiesen, in die sie durch die Ausbürgerung von Biermann⁸¹ und die sich daran anschließenden politischen Auseinandersetzungen geraten war. Die Beschäftigung mit fremden Lebensläufen wurde zu einer Form der Selbststretung und Regeneration, durch welche die „verschütteten Quellen von Produktivität“⁸² wieder freigesetzt werden konnten. In dem Gespräch hat Wolf gegen die kritischen Nachfragen ihrer Interviewerin, ob das Buch durch Titel und Sprachgestus den Leser nicht in eine negative Identifizierung dränge, zwischen der „Intention des Autors“ und den „Schicksalen der Figuren“ unterschieden und darauf bestanden, dass sie als Autorin trotz der vielen Zitate und sprachlichen Anverwandlungen die Fäden der Erzählung fest in der Hand halte: „In *Kein Ort. Nirgends* gibt es viel inneres Zitat. Das stimmt. Aber es ist meine Stimme, die spricht, eine Anverwandlung findet statt, die ich für legitim halte.“⁸³

Die „Suggestivkraft der Sprache“⁸⁴, der „innere Ton“⁸⁵, zu dem Christa Wolf erstmals in der Erzählung gefunden und mit dem sie in *Kassandra* (1983) und *Medea. Stimmen* (1996) weiter experimentiert hat, resultiert aus einem polyphonen Schreiben, in dem sich viele Traditionslinien mischen: Neben dem Anknüpfen an die Schreibweise von Anna Seghers und den Einflüssen von Franz Fühmann finden sich Anklänge an Kleists dramatische Rhetorik und Günderrodes lyrische Prosa. Der entscheidende Subtext für *Kein Ort. Nirgends* ist jedoch ein anderer, nämlich die Erzählung *Lenz* (1839) von Georg Büchner, die gleichsam die erzählerische Folie ist, vor der Christa Wolf die fiktive Begegnung von Kleist und Günderrode ausphantasiert. Die sprachlichen und motivischen Anlehnungen und Übereinstimmungen sind so dicht, dass man von einer intertextuellen Begegnung über die Generationen und die geschlechtlichen Grenzen hinaus sprechen kann. Die Verleihung des Büchner-Preises an Christa Wolf 1980 – ein Jahr nach dem Erscheinen von *Kein Ort. Nirgends* – ist unter dieser Perspektive der literarischen Verwandtschaft eine mehr als gerechtfertigte Ehrung.⁸⁶

Man muss aber all diese ‚Meistertexte‘ und ‚Meisterdiskurse‘, auf welche die Erzählung kunstvoll Bezug nimmt bzw. auf denen sie beruht, nicht *en detail* kennen, um sich von dem Text gefangen nehmen zu lassen. Man kann die Erzählung als ‚Traumtext‘ einer Autorin lesen, in dem verschiedene Diskurse durch die Kunst der Erzählerin „wie in einem Spiegel gesammelt“ (45) sind, in dem sich auch die Lesenden sammeln, sehen und über sich hinausgehen können. Ein ‚Meisterwerk‘ ist mehr als die Summe der Lektüren und der persönlichen und politischen Erfahrungen eines Autors und auch mehr als die Summe seiner Leser/innen und ihren Interpretationen.⁸⁷ Es enthält ein *sur plus*, ein Moment der ‚Überschreitung‘, das sich als Effekt des Schreibens und Lesens einstellen kann und über die Qualität und die Überlebenskraft eines Textes über den Zeitpunkt des Entstehens hinaus entscheidet. Christa Wolf hat für dieses paradoxe Verhältnis von Zeitgebundenheit und Zeitüberschreitung folgende schöne Formulierung gefunden:

Prosa kann die Grenzen unseres Wissens über uns selbst hinausschieben. Sie hält die Erinnerung an eine Zukunft in uns wach, von der wir uns bei Strafe unseres Untergangs nicht lossagen dürfen.⁸⁸

Anmerkungen

- 1 Günter Kunert: Zweige vom selben Stamm. In: Christa Wolf: Materialien-Buch. Hrsg. v. Klaus Sauer. Darmstadt, Neuwied 1979, S. 15–20.
- 2 Vgl. die negativen Rezensionen von Rolf Michaelis: Eine andre Art von Tod. In: Die Zeit, 16.3.1979; Wilfried F. Schoeller: Nicht gelungen, gewiß nicht. In: Frankfurter Rundschau, 7.4.1979; Sibylle Wirsing: Das Malheur zu allem Unglück. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.3.1979.
- 3 Kunert: Zweige vom selben Stamm (wie Anm. 1).
- 4 Christa Wolf: Kein Ort. Nirgends. Darmstadt, Neuwied 1979, S. 6. Im Folgenden werden die Seitenzahlen nach dieser Ausgabe im fortlaufenden Text nachgewiesen.
- 5 Auf Kleists Schwester Ulrike wird mehrmals im Text Bezug genommen Vgl. S. 52, 66, 117 ff.
- 6 Ingeborg Drewitz: Im Sog des Todes. *Kein Ort. Nirgends* – das neue Buch von Christa Wolf. In: Nürnberger Nachrichten, 29.3.1979.
- 7 Vgl. Ein Gespräch mit Anna Seghers. In: Christa Wolf, Anna Seghers: Das dicht besetzte Leben. Briefe, Gespräche und Essays. Berlin 2003, S. 89.
- 8 Christa Wolf: Glauben an Irdisches. In: Wolf, Seghers: Das dicht besetzte Leben (wie Anm. 7), S. 108.
- 9 Dies.: Fortgesetzter Versuch. In: Wolf, Seghers: Das dicht besetzte Leben (wie Anm. 7), S. 143.
- 10 Dies.: Die Dissertation der Netty Reiling. In: Wolf, Seghers: Das dicht besetzte Leben (wie Anm. 7), S. 147.
- 11 Zu Seghers komplizierter Position in der DDR vgl. neuerdings Christiane Zehe-Romero: Anna Seghers. Eine Biographie 1947–1983. Berlin 2003.
- 12 Christa Wolf, Franz Fühmann: Monsieur, wir finden uns wieder. Briefe 1968–1984. Berlin 1995, S. 107.
- 13 Wolf: Glauben an Irdisches (wie Anm. 8), S. 103–110.
- 14 Wolf: Fortgesetzter Versuch (wie Anm. 9), S. 139.
- 15 Ebenda, S. 140.
- 16 Vgl. den Katalog: Das Archiv von Christa Wolf. (Ausstellung vom 14. März bis 2. Mai 2004 in der Akademie der Künste zu Berlin.) Berlin 2004.
- 17 Wolf, Seghers: Das dicht besetzte Leben (wie Anm. 7), S. 29.
- 18 Gerhard Wolf: Der arme Hölderlin. Berlin 1972. Dieser und auch andere Texte von Gerhard und Christa Wolf zur Romantik finden sich in: Christa Wolf, Gerhard Wolf: Ins Ungebundene gehört meine Sehnsucht. Gesprächsraum Romantik. Prosa und Essays. Berlin, Weimar 1985.
- 19 Wolf, Seghers: Das dicht besetzte Leben (wie Anm. 7), S. 43.
- 20 Richarda Huch: Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall. Tübingen 1951 (Erstausgabe 1899/1902).
- 21 Hans Mayer: Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick. Pfullingen 1962.
- 22 Ders.: Außenseiter. Frankfurt a. M. 1975.
- 23 Wolf, Seghers: Ein Gespräch mit Anna Seghers (wie Anm. 7), S. 45.
- 24 Ebenda, S. 43.

- 25 Anna Seghers: Die Reisebegegnung. In: Dies.: Erzählungen 1963–1977. Berlin, Weimar 1981, S. 497–529.
- 26 Wolf, Seghers: Ein Gespräch mit Anna Seghers (wie Anm. 7), S. 9
- 27 Ebenda, S. 56.
- 28 Ebenda, S. 142.
- 29 Ebenda.
- 30 Ebenda.
- 31 Ebenda, S. 138.
- 32 Ebenda, S. 141.
- 33 Roland Berbig u. a. (Hg.): In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen der Ausbürgerung. Berlin 1994.
- 34 Projektionsraum Romantik. Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: Christa Wolf: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959–1985. Darmstadt, Neuwied 1987, S. 878.
- 35 Wolf, Fühmann: Briefe 1968–1984 (wie Anm. 12), vgl. dort den Brief von Franz Fühmann an Christa Wolf, 23.7.1978, S. 67 und das Foto von Fühmanns Wohnung auf dem Titelbild.
- 36 Projektionsraum Romantik (wie Anm. 34), S. 878.
- 37 Christa Wolf an Franz Fühmann, 15.3.1980. In: Wolf, Fühmann: Briefe 1968–1984 (wie Anm. 12), S. 107.
- 38 Franz Fühmann an Christa Wolf, 13.9.1977: „Liebe Christa, oh nein, die schaffen uns nicht [...] Und schreib Deine Bücher“. In: Wolf, Fühmann: Briefe 1968–1984 (wie Anm. 12), S. 46 f.
- 39 *Die Welt*, 14.4.1979. Es heißt dort u. a.: „Aber, was man hier heraus lesen kann, ist die Warnung vor dem materialistischen Ungeist der Zeit, der freilich im SED-Staat, und nicht nur dort, starke Blüten treibt. [...] Die ‚DDR‘-Germanisten werden Mühe haben, solche Stellen zu entschärfen.“
- 40 Franz Fühmann an Christa Wolf, 23.5.1979. In: Wolf, Fühmann: Briefe 1968–1984 (wie Anm. 12), S. 73, 75. (Der im Brief genannte Dr. Bilke veröffentlichte eine Rezension in der *Welt*.) Positiv reagiert Fühmann auch auf den Günderrode-Essay (S. 99) und den „Brief über Bettine“ (S. 111).
- 41 Christa Wolf an Franz Fühmann, 27.6.1979. In: Wolf, Fühmann: Briefe 1968–1984 (wie Anm. 12), S. 96f.
- 42 Projektionsraum Romantik (wie Anm. 34), S. 888.
- 43 Christa Wolf an Franz Fühmann, 27.6.1979. In: Wolf, Fühmann: Briefe 1968–1984 (wie Anm. 12), S. 98.
- 44 Franz Fühmann an Christa Wolf, 20.6.1978. In: Wolf, Fühmann: Briefe 1968–1984 (wie Anm. 12), S. 63.
- 45 Karoline von Günderrode: Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Hrsg. und mit einem Essay von Christa Wolf. Darmstadt, Neuwied 1979, S. 50. Vgl. die positive Rezension von Wilfried F. Schoeller in der *Frankfurter Rundschau* vom 29.12.1979, der der Sammlung und dem Essay den Vorzug vor der Erzählung gibt: „Nun hat die Autorin mit einem langen Essay und einer Auswahl von Schriften der Günderrode den Materialbestand der Erzählung nachgeliefert, und dieses Konvolut erweist sich seiner epischen Fassung weit überlegen. Christa Wolf un-

ternimmt nichts weniger als die Rettung einer verschollenen Dichterin und den Entwurf eines utopischen Lebens. Sie wendet sich einer dieser fragmentarischen Existenzen zu, die im Leben nur ‚den Schatten eines Traums‘ verwirklichen konnte.“

46 Ebenda, S. 62.

47 Ebenda, S. 63.

48 Ebenda.

49 Der Essay von Christa Wolf und die Auswahl haben der Günderrode-Forschung wichtige Impulse gegeben. Beispielhaft sei hier nur auf die Werkausgabe im Verlag Roter Stern verwiesen: Karoline von Günderrode: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Hrsg. v. Walter Morgenthaler, 3 Bde. Basel, Frankfurt a. M. 1990. Siehe auch Lucia Maria Licher: Mein Leben in einer bleibenden Form aussprechen. Umrisse einer Ästhetik im Werk Karoline von Günderrodes (1780–1806). Heidelberg 1996.

50 Günderrode (wie Anm. 45), S. 63.

51 Ebenda, S. 29.

52 Ebenda, S. 43.

53 Ebenda, S. 33.

54 Ebenda, S. 63.

55 Ebenda.

56 Ebenda.

57 Ebenda.

58 Ebenda.

59 Ebenda, S. 36.

60 Ebenda, S. 20.

61 Vgl. ebenda, S. 19 f.

62 Ebenda, S. 58.

63 Ebenda.

64 Ebenda, S. 6.

65 Vgl. Klaus Schuhmann: „Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft.“ Begegnungen mit Kleist im letzten Jahrhundertdrittel – Christa Wolf, Günter Kunert, Heiner Müller, Christoph Hein, Stefan Schütz, Elisabeth Plessen. In: Weimarer Beiträge 47 (2001) 3, S. 418–432.

66 Christa Wolf: Kleists *Penthesilea*. In: Dies.: Die Dimension des Autors (wie Anm. 34), S. 660–676, das Zitat dort S. 667.

67 Ebenda, S. 664.

68 Ebenda, S. 660.

69 Ebenda, S. 673.

70 Ebenda, S. 669.

71 Ebenda, S. 671 f.

72 Ebenda, S. 672.

73 Ebenda.

74 Ebenda, S. 664.

75 Ebenda, S. 665.

76 Wolf: Kein Ort. Nirgends (wie Anm. 4), S. 144. Vgl. dazu Emmanuelle Prax-Derrington: „Wer spricht?“ Über Tempora, Pronomina und Grenzverwi-

- schungen in Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends*. In: Cahiers d'études Germaniques 37 (1999), S. 173–184.
- 77 Vgl. die Bühnenszenierung am Hebbel-Theater Berlin 1990. Dramaturgie Frank und Therese Hörnigk. Von Gerhard Wolf stammt eine Hörspielfassung (1982). Audio-Verlag 2000.
- 78 Christa Wolf: Einiges über meine Arbeit als Schriftsteller. In: Dies.: Die Dimension des Autors (wie Anm. 34), S. 7.
- 79 Vgl. ebenda, S. 12. Als ‚Zauberin‘ hat Christa Wolf auch Anna Seghers gesehen. Vgl. Wolf, Seghers: Das dicht besetzte Leben (wie Anm. 7), S. 109, 130. An Franz Fühmann hat Christa Wolf ebenfalls die Kraft der ‚Verlebendigung‘ geschätzt und sich ihm durch das gemeinsame Interesse für Mythen und Träume verbunden gefühlt. Auf Fühmanns jahrelange Bemühungen geht die erste Freud-Ausgabe in der DDR zurück: Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. Hrsg. v. Franz Fühmann und Dietrich Simon. Berlin 1982. Vgl. Franz Fühmann an Christa Wolf, 29.4.1982. In: Wolf, Fühmann: Briefe 1968–1984 (wie Anm. 12), S. 126.
- 80 Projektionsraum Romantik (wie Anm. 34), S. 878–895.
- 81 Ebenda, S. 878.
- 82 Ebenda, S. 883.
- 83 Ebenda, S. 890.
- 84 Ebenda, S. 891.
- 85 Ebenda.
- 86 Christa Wolf: Von Büchner sprechen. Darmstädter Rede (1980). In: Dies.: Die Dimension des Autors (wie Anm. 34), S. 611–625. Vgl. auch die Ausführungen zu Büchners *Lenz* in ebenda, S. 486–488.
- 87 Vgl. Durs Grünbein: „Was denn, ist der Autor die Summe seiner Leser oder das Resultat seiner Lektüren?“ Berliner Aufzeichnungen. Frankfurt a. M. 2000, S. 318.
- 88 Wolf: Lesen und Schreiben, in: Die Dimension des Autors (wie Anm. 34), S. 503.