GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

„...wie man mit beiden Beinen auf der Erde träumt" Utopische Entwürfe im Werk Irmtraud Morgners

Ölke, Martina

1998

https://doi.org/10.25595/4046

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ölke, Martina: *„...wie man mit beiden Beinen auf der Erde träumt" Utopische Entwürfe im Werk Irmtraud Morgners*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 4 (1998) Nr: 2, 95–118. DOI: https://doi.org/10.25595/4046.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

„...wie man mit beiden Beinen auf der Erde träumt“[1] Utopische Entwürfe im Werk Irmtraud Morgners

Martina Ölke

„Der schlimmste weibliche Fehler [ist] der Mangel an Größenwahn“, läßt Irmtraud Morgner ihre Protagonistin Trobadora Beatriz feststellen. Denn: „Um etwas Größeres zu tun, braucht[ ] man erstmal den Mut, etwas Größeres zu wollen.“ [TB 260f][2] In diesem Sinne scheut sich die Autorin Morgner nicht, in den Lauf der Weltgeschehnisse einzugreifen und die Verhältnisse nach ihren Vorstellungen und mit viel Phantasie umzuschreiben. Morgner hat in immer neuen Variationen utopische Entwürfe entfaltet, durchgespielt und erprobt. Am Leitthema des Utopischen wird einerseits die starke Kontinuität ihres Werkes sichtbar, andererseits treten aber auch die Veränderungen sehr deutlich hervor.

Besonders in den späteren Werken der *Salman*-Trilogie[3] zeigt Morgner sich als eine ausgesprochen witzige, humorvolle, spöttische, aber dennoch meistens liebevolle Beobachterin und Kritikerin der gesellschaftlichen (Geschlechter-) Verhältnisse der früheren DDR. Die für Morgners utopisches Denken dabei so typische Mischung aus Pragmatismus und Idealismus findet sich in Ansätzen aber auch schon in ihren früheren Texten. Bei meinem exemplarischen Durchgang durch das Werk Irmtraud Morgners unter dem Leitthema des Utopischen kommt es mir gerade nicht darauf an, Morgner nur mit ihren späteren Werken als ‚vorbildliche‘, DDR-kritische Feministin vorzuführen, sondern mit ihrem Gesamtwerk, d.h. auch mit allen Widersprüchlichkeiten.

Zunächst wird ein Text aus dem Frühwerk vorgestellt, die Erzählung *Das Signal steht auf Fahrt* (1959), die noch ganz dem „sozialistischen Realismus“ und somit staatlich vorgeformten Utopien verpflichtet ist. Die zunehmende Verunsicherung und die Zweifel Morgners an diesem ge-

[1] Christa Wolf: *Kassandra. Erzählung*, Darmstadt und Neuwied 1983, S. 152.

[2] Die Seitenangaben in eckigen Klammern mit dem Kürzel TB beziehen sich im folgenden auf Irmtraud Morgner: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos*, München, dtv, 1994.

[3] Dazu gehören die Romane *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* und *Amanda. Ein Hexenroman*. Im Juli 1998 erschien in Fragmenten der dritte Teil der Trilogie, den Morgner zu Lebzeiten nicht mehr fertigstellen konnte, unter dem Titel *Das heroische Testament*.

schlossenen Utopie-Gebäude schlagen sich in dem Roman *Rumba auf einen Herbst* (1965) nieder. In den späteren Werken der *Salman*-Trilogie schließlich entwickelt Irmtraud Morgner ihre ganz eigenen utopischen Denk- und Schreibweisen, die am Schluß ausführlicher entfaltet werden.[4]

Eine Untersuchung zum Thema des Utopischen im Werk Irmtraud Morgners hat sich zwei Problemen zu stellen: Zum einen gilt die literarische Utopie bis heute als ein eher ‚männliches Genre'; Utopien von Frauen sind entweder kaum tradiert oder fallen aus dem Kanon der anerkannten Klassiker formal und inhaltlich heraus. Zum anderen stellte sich für Irmtraud Morgner als DDR-Autorin zusätzlich das Problem, daß sie aus einem gesellschaftlichen und künstlerischen Umfeld heraus schrieb, das einem unkonventionellen utopischen Denken gegenüber keineswegs aufgeschlossen war. Im Gegenteil wurde mit der offiziell vertretenen Meinung, kurz vor dem Ziel einer utopischen bzw. revolutionären Bewegung zu stehen, dem utopischen Denken überhaupt eine Absage erteilt. Da Morgners Utopie-Entwürfe nur vor diesem besonderen geschlechtsspezifischen und gesellschaftlichen Hintergrund adäquat verstanden werden können, soll am Beginn meiner Analyse zunächst eine kurze Einführung zur Person Irmtraud Morgners und zur Tradition literarischer Utopien stehen.

Die Autorin Irmtraud Morgner

Irmtraud Morgner wurde am 22. August 1933 in Chemnitz in eine Lokführerfamilie geboren. Der Beruf ihres Vaters spiegelt sich in ihrem Schreiben auf den verschiedensten Ebenen wider: Morgner läßt Eisenbahnen als Motiv und Metapher durch ihr gesamtes Werk fahren, zudem sieht sie sich als Schriftstellerin offenbar ‚im Namen des Vaters' legitimiert. In einer Stellungnahme zu ihrem Werdegang betont sie eine für sie selbstverständliche Vater-Tochter-Traditionslinie folgendermaßen:

> Als der Maler Chirico einst von rätselnden Journalisten nach der Bedeutung der Lokomotiven befragt wurde, die auf vielen seiner Bilder zu finden sind, antwortete er, sein Vater baute welche. Mein Vater ist Lokomotivführer. Jeder Junge wünscht sich, sobald er sich einen Beruf wünscht, erst mal den des Vaters. Ich war offensichtlich ein Mädchen und wünschte trotzdem so. Heimlich. [...] Vielleicht zeigte dieser Wunsch das Körnchen natürlicher

[4] Dabei kann leider nur der erste Teil der Trilogie, der Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*, berücksichtigt werden. Dies erscheint auch insofern gerechtfertigt, als alle wesentlichen Themen und Schreibweisen bereits in diesem Roman angelegt sind.

> Widerspenstigkeit an, das ein konventionell erzogener weiblicher Mensch als Anfangskapital braucht, um [...] sich gegen die Strömung der Sitten irgendwann doch freizuschwimmen.[5]

1952 schloß Irmtraud Morgner die Schule mit dem Abitur ab. Im gleichen Jahr wurde sie Mitglied der SED. 1952–56 studierte sie in Leipzig Germanistik und Literaturwissenschaft. Im Anschluß daran arbeitete sie vier Jahre in Berlin bei der vom Schriftstellerverband der DDR herausgegebenen Zeitschrift *Neue deutsche Literatur*. Seit 1958 lebte sie als freie Schriftstellerin in Ost-Berlin, ihre erste Erzählung, *Das Signal steht auf Fahrt*, erschien 1959. In ihren frühen Werken spiegelt sich Irmtraud Morgners noch sehr ungebrochenes Verhältnis zur jungen DDR wider. Sie würdigte stets die Chancen, die ihr geboten wurden, und identifizierte sich weitgehend mit der Aufbau- und Anfangseuphorie, wie sie sich besonders in der frühen DDR-Literatur zeigt. In diesem Sinne läßt Morgner auch ihre Protagonistin Laura den 8. Mai 1945 kommentieren:

> Als ich mittags den Bleichplan ohne Widerstand der bisherigen Autoritäten gewonnen hatte und Sonnenbad nahm, hielt ich die Welt für gewonnen. [...] „Was ist los", fragte meine Freundin Inge erschrocken. „Ich werde Lokführer", antwortete ich. „Nicht so laut", flüsterte Inge. „Jetzt darf man direkt sagen, was man denkt", schrie ich. [A 81f][6]

Morgners ab Mitte der sechziger Jahre zunehmende Kritik an der DDR war deshalb auch überwiegend eine systemimmanente, wenn auch scharfe Kritik. Sie sah keine Alternative zum Sozialismus, der ihrer Ansicht nach nur von innen heraus umzubauen und zu demokratisieren war. Einen Wendepunkt in ihrem Verhältnis zur DDR kann man 1965 im Zusammenhang mit der unterdrückten Veröffentlichung ihres Romans *Rumba auf einen Herbst* ansetzen.

In Briefen aus dieser Zeit zeigt sich das widersprüchliche Verhältnis Morgners zur DDR sehr deutlich; sie dokumentieren sowohl die Zwänge, denen sie als Autorin ausgesetzt war, als auch ihr dennoch deutliches Bekenntnis zur DDR:

> [...] ich sehe für mein Buch nicht mehr viel Chance [sic!], ich sehe überhaupt nicht viel Chancen für mich in diesen elenden Breiten, [...] man müßte

[5] Irmtraud Morgner: „Apropos Eisenbahn" (1973). In: Gerhardt (1990), S. 17-23, hier S. 20.

[6] Seitenangaben mit dem Kürzel A beziehen sich im folgenden auf: Irmtraud Morgner: *Amanda. Ein Hexenroman*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1983.

> seine Koffer packen und abhauen und in einer menschlichen Gegend arbeitend abwarten, bis die Schlachterei vorbei ist, aber die Zäune sind zu hoch.[7]

> Man kann machen, was man will, man steht in einer Tradition, aus der man nicht heraus kann [sic!], ich bin hier geboren, dies ist mein Land, ich bin daran gefesselt in Haß-Liebe [...].[8]

1968 erschien der Roman *Hochzeit in Konstantinopel*, den Morgner später als ihr erstes „richtiges" Werk anerkannte.[9] 1970 folgte die *Gauklerlegende* und 1972 *Die wundersamen Reisen Gustav des Weltfahrers*. 1974 schließlich erschien der umfangreiche Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*. Im Frühjahr 1983 folgte der zweite Teil der *Salman*-Trilogie: *Amanda. Ein Hexenroman*. Den dritten Teil der Trilogie konnte Morgner nicht mehr fertigstellen, sie war 1988 an Krebs erkrankt. Nach mehreren Operationen starb sie am 6. Mai 1990 in Ost-Berlin. Dieser dritte Teil der Trilogie erschien erst 1998 in Fragmenten aus dem Nachlaß.[10]

Den Wandel und die Aufbruchstimmung in ihrem Land hat Morgner, wie aus verschiedenen Interviews aus der Zeit vor ihrem Tod hervorgeht, sehr begrüßt und engagiert verfolgt, wenn sie auch wegen ihrer schweren Erkrankung nicht mehr persönlich daran partizipieren konnte.

Irmtraud Morgner erhielt für ihr literarisches Werk verschiedene Preise und Ehrungen, sowohl in der DDR als auch in der Bundesrepublik.[11]

---

[7] Brief an einen unbekannten Adressaten. Zit. nach: „I've got the blues so bad. Zwei Briefentwürfe Irmtraud Morgners aus dem Nachlaß." In: Irmtraud Morgner, *Rumba auf einen Herbst. Roman,* hg. von Rudolf Bussmann, Hamburg/Zürich 1992, S. 346-350, hier S. 346. Der gesamte Hintergrund läßt sich sehr gut in dieser Ausgabe des Romans nachlesen.

[8] Brief an Paul Wiens. Zit. nach „I've got the blues so bad. Zwei Briefentwürfe Irmtraud Morgners aus dem Nachlaß." A.a.O., S. 347f.

[9] Irmtraud Morgner: „Apropos Eisenbahn", A.a.O., S. 23.

[10] Irmtraud Morgner: *Das heroische Testament. Roman in Fragmenten,* aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt, kommentierend begleitet und herausgegeben von Rudolf Bussmann, München, Luchterhand, 1998.

[11] 1959 erhielt Morgner nach eigenen Angaben einen Preis für die Erzählung *Das Signal steht auf Fahrt.* Allerdings läßt sich nicht nachprüfen, um welchen Preis es sich dabei gehandelt hat. Vgl. Morgner: „Apropos Eisenbahn", A.a.O., S. 23. 1975: Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste der DDR, 1977: Nationalpreis der DDR. Im gleichen Jahr wurde sie in das Präsidium des DDR-Schriftstellerverbandes gewählt. 1985: Hroswitha-von-Gandersheim-Preis der Stadt Gandersheim, 1989: Literaturpreis der Stadt Kassel für grotesken Humor.

Literarische Utopien

Literarische Utopien und utopisches Denken haben in der abendländischen Kultur eine lange Tradition. Das Phänomen des Utopischen findet sich erstmals in Platons *Staat*, den Begriff „Utopie" hat aber erst 1516 Thomas Morus mit seinem Roman *Utopia* geprägt. Das Wort Utopia stellt eine Wortneubildung dar und bedeutet, als Ableitung vom griechischen „u-topos", Nicht-Ort oder Nirgendland.[12] Es gibt offenbar ein menschliches Bedürfnis nach dem Utopischen – zumindest in dem ganz allgemeinen Sinne, daß Menschen immer wieder die Notwendigkeit sahen und sehen, im Medium der Kunst andere, bessere, alternative Lebenswelten zu imaginieren. Diese anderen Lebenswelten lassen sich als Korrektiv zur gegebenen, offensichtlich als mangelhaft empfundenen Gegenwart verstehen.

In der Forschung lassen sich beim Umgang mit dem Begriff Utopie – vereinfacht – zweierlei Tendenzen beobachten: Entweder wird der Begriff so weit gefaßt, daß mithin alle Literatur utopisch ist, da sie stets ein Anderswo oder Noch-Nicht evoziere.[13] Oder der Begriff wird so eng auf die Gattung der sogenannten Staatsromane bezogen, daß ein nur sehr kleiner Kanon – meist selbstverständlich männlicher – Klassiker übrigbleibt.[14] Für utopische Schriften von Frauen stellt sich daher häufig die Frage nach der Gattungszugehörigkeit.

Literarische Texte aus weiblicher Feder enthalten zwar oft sehr wohl utopisches Potential, sind aber nur selten geschlossene Utopien im Sinne der von Morus ausgehenden Tradition der Staatsromane und fallen daher häufig durch das Raster literaturwissenschaftlicher Tradierung hindurch. Monika Shafi konstatiert zudem geradezu ein „utopische[s] Vakuum"[15] in der Literatur von Frauen, das aber durch eine im Zusammenhang mit der Neuen Frauenbewegung entstandene „neue utopische Praxis"[16] in der gegenwärtigen Literatur zunehmend gefüllt werde. Shafi kommt zu dem Schluß, ein Kennzeichen literarischer Utopien von Frauen sei es, daß sie nicht vollständige alternative Gesellschaftsentwürfe vorlegen, sondern an

[12] Vgl. dazu grundlegend Biesterfeld (1974) und Gnüg (1983).

[13] Besonders deutlich Gert Ueding (Hg.): *Literatur ist Utopie,* Frankfurt a.M. 1978.

[14] Die wichtigsten Titel sind hier – abgesehen von Platons *Politeia* – in der Tradition von Thomas Morus *Utopia* folgende: Campanella: *Sonnenstaat* (1602-23), Andreae: *Christianopolis* (1619), Bacon: *Nova Atlantis* (1624); Robinsonaden: Defoe: *Robinson Crusoe* (1719) und Schnabel: *Insel Felsenburg* (1731). Im 20. Jahrhundert gibt es dann zunehmend auch sogenannte Anti-Utopien oder Dystopien, am bekanntesten sind Huxleys *Brave new world* (1932) und Orwells *1984* (1949).

[15] Shafi (1990), S. 11.

[16] *Ebd.*

der „individuellen Lebenspraxis“[17] orientiert bleiben. Sie bezeichnet dies zugespitzt als „Utopie des Alltags“[18], da die literarischen Entwürfe der Autorinnen auf Veränderungen im Hier und Jetzt abzielten und nicht, wie sonst charakteristisch für utopische Texte, auf „ferne[ ] Räume[ ] oder Zeiten“[19]. Allerdings ist hier kritisch einzuschränken, daß Shafis Definition weiblicher Utopien auch ein Resultat ihrer Textauswahl ist: Sie wählt als Untersuchungsgegenstand solche Texte, die nicht Utopien im engeren Sinne sind bzw. deren Auswahl bereits ihre besondere Definition ‚weiblicher Utopien‘ voraussetzt, so beispielsweise Bettine von Arnims Roman *Die Günderode* (1840). Andere Werke von Frauen, die eine völlig andere Utopie-Definition nach sich zögen, läßt sie dagegen unerwähnt.[20]

Interessant im Zusammenhang mit Irmtraud Morgners Werken ist ein spätmittelalterlicher Text, Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* (1404/05).[21] Die *Stadt der Frauen* fügt sich nicht in die enge Utopie-Definition, wie sie am Beispiel von Thomas Morus *Utopia* entworfen wurde, denn es wird kein kompletter alternativer Gesellschaftsentwurf entwickelt. Dennoch enthält der Text eindeutig utopische Züge: Misogyne Bilder von Weiblichkeit werden widerlegt und zuvor negativ konnotierte Frauenfiguren so umgedeutet, daß in einem Verfahren der „Geschichtsklitterung“[22] eine geistige „Stadt der Frauen“ errichtet werden kann. Berühmte Frauengestalten aus den Bereichen Geschichte, Literatur, Mythos und Religion werden zusammengeführt, um so eine weibliche Geschichte zu konstruieren, die in der Lage ist, Frauen „Mut“ und „Selbstbewußtsein“ zu vermitteln.[23] Die besondere Bedeutung von Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* liegt darin, nicht nur die früheste bekannte Utopieschrift überhaupt zu sein (es ist noch vor Morus‘ *Utopia* entstanden), sondern auch zudem eine mit einer explizit weiblichen Perspektive und weiblichen Thematik. Betrachtet man die besonderen Existenzbedingungen weiblichen

[17] *Ebd.*, S. 12.
[18] *Ebd.*
[19] *Ebd.*, S. 13.
[20] Bekannt ist hier beispielsweise Charlotte Perkins Gilmans Roman *Herland* (1915, deutsch 1979). Im englischsprachigen Bereich gibt es grundsätzlich eine breitere und besser dokumentierte Tradition utopischer Texte von Frauen. Vgl. dazu Klarer (1993), Kessler (1995) und Donawerth (1994).
[21] Christine de Pizan: *Das Buch von der Stadt der Frauen,* hg. von Margarethe Zimmermann, München, dtv, 1992.
[22] Marlis Gerhardt: „Geschichtsklitterung als weibliches Prinzip“. In: Gerhardt (1990), S. 93-99.
[23] So Margarethe Zimmermann in: Christine de Pizan: *Das Buch von der Stadt der Frauen,* A.a.O., S. 17.

utopischen Schreibens, so tritt auch die Grenzüberschreitung deutlich hervor, die allein schon darin liegt, sich als Frau selbstbewußt in diese männlich dominierte Tradition einzuschreiben. Irmtraud Morgner hat in diesem Sinne auch wiederholt auf die geschlechtsspezifischen Bedingtheiten ihres Schreibens und ihrer utopischen Entwürfe hingewiesen: Das, was Shafi als „Utopie des Alltags" bezeichnet, findet sich bei Morgner als „tägliche[ ] Zerstückelungen" [24] – die besonderen Bedingungen in der weiblichen Lebenspraxis erlaubten es nicht, literarische Entwürfe aus einem Guß zu entwickeln. Darüber hinaus entspricht die offene Form ihrer späteren Werke aber auch ihrem Verständnis des Utopischen als Prozeß und Bewegung, wie noch zu zeigen sein wird.

Obwohl utopisches Denken und Schreiben in der abendländischen Literatur eine lange Tradition haben, sind Utopien im 20. Jahrhundert zunehmend zweifelhaft geworden: In der westlichen Hemisphäre besonders nach 1945, dem Ende des Nazi-Regimes, endgültig aber seit 1990, also der Zeit des großen gesellschaftlichen und politischen Wandels im ehemaligen Ostblock. Joachim Fest spricht in seinem Essay *Der zerstörte Traum* (1991) explizit von einem „Ende des utopischen Zeitalters" und von einer „Befreiung zur Realität".[25]

In der östlichen Hemisphäre, so auch in der ehemaligen DDR, lief eine – auf den ersten Blick zumindest – genau entgegengesetzte Entwicklung ab: Mit dem ‚real existierenden Sozialismus' wurden sozusagen ‚staatlich vorgegebene utopische Träume' installiert, die allerdings in letzter Konsequenz ebenso zu einem ‚Ende des utopischen Zeitalters' führten.[26]

In der Annahme, die utopische Entwicklung sei in der DDR bereits an ihr Ziel gekommen, wurde der literarischen Utopie ihre Daseinsberechtigung aberkannt. Dabei wurde Friedrich Engels' Schrift *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*[27] herangezogen und geschlußfolgert, „die Wissenschaft habe die Utopie als Denkform abgelöst, ergo gäbe es im Sozialismus keine Utopie mehr"[28]. Zumindest in den 50er und 60er Jahren war in der Literatur und Gesellschaft der DDR „für utopi-

[24] Ursula Krechel: „Die täglichen Zerstückelungen." In: Gerhardt (1990), S. 24-33, hier S. 24.
[25] Fest (1991), S. 81.
[26] Besonders deutlich wird dies bei Krauss (1962).Vgl. auch Gentikow; Søholm (1984), S. 387-392.
[27] Friedrich Engels: *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft.* Hg. von August Shalweit, Frankfurt a.M. 1946.
[28] Gentikow; Søholm (1984), S. 388.

sche Dimensionen [...] kein Platz“[29]. Zwar wurde diese starre Haltung seit den 70er Jahren zunehmend revidiert, dennoch gab es neben Ansätzen zur Liberalisierung weiterhin auch eine rigorose Ablehnung des Utopischen als „anachronistisch“ und „reaktionär“:[30]

> Die Utopie kann uns nicht mehr tiefer zu Herzen gehen. Die Perspektive unentwegter Hoffnung wird allein von einer unveränderlichen und unerfüllbaren Welt angesprochen. Unsere Erwartung einer besseren Zukunft ist in der machtvollen Bewegung unserer eigenen Gegenwart hinlänglich gesichert. Das schließt nicht aus, daß uns der Abschied von der Utopie mit Wehmut erfüllt, weil sich mit ihr ein letztes Stück unserer Kindheit [...] für immer verflüchtigt.[31]

Diese Aussage über den „Abschied von der Utopie“ zielt mehr oder minder deutlich auf die Philosophie Ernst Blochs, der sich auch in der DDR erlaubt hatte, über „das Prinzip Hoffnung“ nachzudenken, und das Utopische als geistige Freiheit und Beweglichkeit zu erhalten suchte.[32]

Ganz im Sinne Blochs erteilt auch Irmtraud Morgner nicht dem Utopischen als solchem eine Absage, sondern nur geschlossenen, potentiell totalitären Utopiesystemen. Ebenso lehnte sie die eindimensionale Vorstellung ab, gesellschaftlicher Wandel vollziehe sich mechanisch und ohne wirkliche (Denk)Bewegung. Sie schloß sich auch nicht der in der DDR von offizieller Seite vertretenen Meinung an, man sei bereits am Ziel einer utopischen bzw. revolutionären Bewegung. Insofern sind für Morgner – entgegen der offiziellen Lesart – auch Sozialismus und Utopie kein Gegensatzpaar. Dies wird im *Trobadora*-Roman explizit benannt:

> Und er zögerte dann nicht, mich zu verdächtigen. Als Doppelzüngler sozusagen, denn ich hätte den Sozialismus als das beste bezeichnet, was es gäbe, und mich als Utopistin. Der Widerspruch läge auf der Hand und wäre antagonistisch. Uwe trat den Beweis an mit der Definition: „Utopisch ist ein Bewußtsein, daß sich mit dem umgebenden Sein nicht in Deckung befindet.“ Meine Märchen nannte er „Gegenbilder“. Es war ein erbitterter Streit. [...] Mein Optimismus lebt von dieser Spannung zwischen den Polen Realität und Kommunismus [...]. [TB 218]

---

[29] *Ebd.*

[30] Zit. nach *ebd.*, S. 391.

[31] Krauss (1962), S. 799. Bereits mit seinem Titel „Geist und Widergeist der Utopie“ spielt Krauss kritisch auf Ernst Bloch und dessen Schrift *Vom Geist der Utopie* (1918/1923) an.

[32] So in seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (3 Bde., 1954-59). Ernst Bloch sah den Sozialismus der DDR nicht, wie dies offiziell vertreten wurde, als Endstadium einer historischen Entwicklung, sondern als Übergangsstadium auf dem Weg zum Kommunismus.

Morgner macht nun – ganz im Sinne ihrer Protagonistin Valeska – die Gradwanderung selbst, die Bewegung und das Unterwegssein, zum Zentrum des Utopischen. Gleichzeitig ist Utopie für sie keineswegs ein unerreichbarer Nicht-Ort, sondern ein in einem recht konkreten Sinne Zukünftiges: Mit ihrer Definition „Unmögliches, das heißt das Mögliche von übermorgen" [A 115],[33] steht sie wiederum in direkter Nachbarschaft zu Ernst Blochs Begriff der konkreten Utopie, denn Utopie heißt für ihn „antizipierte Realität".[34]

Utopische Entwürfe im Werk Irmtraud Morgners

Das Signal steht auf Fahrt

Morgners Erstlingstext *Das Signal steht auf Fahrt* (1959) steht noch ganz im Zeichen des „sozialistischen Realismus"[35]. Die erste Bitterfelder Konferenz im April 1959 hatte unter dem Motto „Kumpel, greif zur Feder, die sozialistische Nationalkultur braucht dich!"[36] den Versuch unternommen, eine kulturelle Wende zu initiieren. Zum einen sollte versucht werden, die sogenannte ‚Basis' der Bevölkerung, also primär die Arbeiterschaft, zu künstlerischer Produktion anzuregen. In diesem Sinne bildeten sich kulturell und künstlerisch aktive Zirkel in Betrieben, es entstanden sogenannte ‚Autorenkollektive', gemeinsame Betriebstagebücher und andere Texte wurden verfaßt. Zum anderen wurden die ‚hauptamtlichen' Autoren aufgefordert, „in die Betriebe zu kommen, auf die Bauplätze des Sozialismus zu gehen und in Romanen, Erzählungen, Bühnenwerken und Gedichten das Heldentum der Arbeit zu feiern."[37]

Diesen Vorstellungen entsprechend sind die frühen Texte Irmtraud Morgners formal und inhaltlich nach einem überschaubaren Schema gestaltet. *Das Signal steht auf Fahrt* erzählt eine im Eisenbahnermilieu ange-

[33] „Unmögliches, das heißt, das Mögliche von übermorgen, wird ordentlich als Unordnung empfunden und ist nur auf Bergen denkbar. / Deshalb heißen diese Berge Zauberberge. / Und die Besucher solcher Berge werden heute und morgen als Ketzer und Hexen bezeichnet und übermorgen als Weise." [A 115]

[34] Siehe Bloch (1965/1973).

[35] Der sozialistische Realismus war ab etwa 1932 die vorherrschende Literaturströmung zunächst in der Sowjetunion, nach 1945 auch in der DDR. Bis in die 50er Jahre hinein wurde Literatur weitgehend als Propagandamittel zur Umerziehung des Menschen verstanden. Vgl. dazu Emmerich (1981), S. 73-123.

[36] Zit. nach Emmerich (1981), S. 88.

[37] Otto Gotsche, zit. nach Hanel (1995), S. 17.

siedelte Geschichte: ein Stoff, der der Autorin aufgrund ihres familiären Kontextes vertraut war, der aber auch der offiziellen Forderung entgegenkam, „auf die Bauplätze des Sozialismus zu gehen". Morgner erzählt die – mehr oder weniger geradlinige – Entwicklungsgeschichte des Lokführers Hübner, der sich vom ‚fortschrittlichen Parteilosen' zum engagierten Sozialisten mausert. Parallel dazu verläuft die ebenfalls vorbildliche Entwicklung seiner Frau Marthe Hübner, die sich vom traditionellen Hausfrauendasein löst und sich – zunächst gegen den Widerstand ihres Mannes – einen Platz in der Arbeitswelt erobert. Diese beiden parallel geführten Entwicklungsgeschichten sind geprägt von einem grundsätzlichen Fortschrittsoptimismus und einem Glauben an die nahezu programmierbare Entwicklungsfähigkeit der Gesellschaft. In einem Rundumschlag werden gleichzeitig verschiedene gesellschaftliche Konflikte erörtert, die aber durchweg als lösbar erscheinen: Zweifler werden in das gesellschaftliche Gesamtziel eingebunden; alle ‚guten' Figuren haben am Schluß ein höheres Bewußtsein, alle ‚schlechten' Figuren sind eindeutig schlecht oder, überspitzt formuliert, sind ohnehin als ‚Westagenten' enttarnt.

Die nationalsozialistische Vergangenheit ist zwar präsent, steht aber einer positiven gesellschaftlichen Entwicklung nicht im Wege. Dementsprechend wird die Generationenfolge gesichert und somit der Weg in die Zukunft geebnet: Der eigene Sohn, den Hübner im Krieg verloren hat, wird durch einen symbolischen Sohn ersetzt, für dessen ‚korrekten' Entwicklungsweg Hübner sich zuständig fühlt.

Der etwas naiv anmutende Fortschrittsoptimismus und der erzieherische Impetus der Erzählung spiegeln sich auch im Erzählton, in der Sprache und der Dialogführung wider. Die erzählerischen Mittel sind durchweg einfach, es gibt viel direkte Rede, Probleme werden einfach benannt, die Gedanken und Gefühle werden den Figuren ohne größere Umschweife direkt in den Mund gelegt. Ebenso einfach und ‚linientreu' präsentieren sich die utopischen Wünsche in dieser Erzählung:

> Stunden später fährt die Maschine der sechsten Parteilokbrigade des Bahnbetriebswerkes aus dem Schuppen. [...] Über die Rauchkammertür der Lokomotive spannt sich ein rotes Stoffband, mit weißen unregelmäßigen Buchstaben beschrieben: Der Sozialismus siegt.[38]

Diese siegessichere Aussage („Der Sozialismus siegt") am Schluß der Erzählung ist für die Form des Utopischen im frühen Schreiben Morgners beispielhaft: Die Eisenbahn fährt auf einer geradlinigen, vorgegebenen

[38] Irmtraud Morgner: *Das Signal steht auf Fahrt. Erzählung,* Berlin/DDR, Aufbau, 1959, S. 123. Die Erzählung wurde in Westdeutschland nicht verlegt.

Bahn sicher ins Ziel, das Ziel der Entwicklung ist also ebenso bekannt wie der Weg dorthin. Als ‚Literatur im Dienste einer besseren Gesellschaft' – schließlich wird eine beispielhafte Entwicklungsgeschichte der sozialistischen Gesellschaft vorgeführt – beinhaltet sie dabei zwar generell einen utopischen Anspruch, bleibt aber völlig im Einklang mit der staatlich vorgeformten Linie.

Morgner selbst hat sich von ihrem frühen Text später sehr deutlich distanziert. Sie kritisiert selbst ein „naives Streben [...], alle damals akuten Probleme aufgreifen und lösen zu wollen." Die Erzählung sei „mit der Haltung von gewissen Rednern geschrieben, die vorgeben, eine Diskussion zu wollen, obgleich für sie das Ergebnis der Diskussion bereits feststeht".[39]

Rumba auf einen Herbst

Der Roman *Rumba auf einen Herbst* (1965), der vorübergehend verschollen gewesen war, führt den Bruch mit den noch verhältnismäßig einfachen ‚Patentrezepten' aus der frühen Phase Morgners eindrücklich vor. Irmtraud Morgner hat Ausschnitte aus diesem Roman in ihren späteren Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* als sogenannte „Intermezzos" eingearbeitet und so zum einen signalisiert, daß sie diese Passagen noch für ihr späteres Werk für wichtig gehalten hat, zum anderen konnte sie durch diese Art der ‚Ausstellung' die informellen Zensur-Praktiken der DDR deutlich herausstellen und anklagen.[40]

Der Roman *Rumba auf einen Herbst* enthält bereits vieles an Schreibweisen und Themen, was später in der *Salman*-Trilogie explizit entfaltet wird: Liebe und Geschlechterverhältnis, aktuelle Politik, Fragen von Individualität und Subjektivität versus Parteimeinung und „öffentlichem Wir".[41] Aus der Themenvielfalt, die sich formal im Nebeneinander verschiedener Handlungsstränge äußert, werden im folgenden nur zwei Aspekte herausgegriffen, die eine besonders auffällige Abgrenzung gegen den früheren Text *Das Signal steht auf Fahrt* darstellen.

Dies ist zum einen der Generationenkonflikt zwischen Benno Pakulat und seinem Vater in der Geschichte „Schalmeientwist"[42]: Problematisiert

[39] Irmtraud Morgner: „Apropos Eisenbahn", A.a.O., S. 20 und 22.
[40] Vgl. dazu den Anhang in Irmtraud Morgner: *Rumba auf einen Herbst,* A.a.O., S. 331-345.
[41] Vgl. speziell zu *Rumba auf einen Herbst*: Scherer (1994).
[42] Die Geschichte entspricht den Intermezzos 5 und 6 des *Trobadora*-Romans.

wird das Verhältnis der Generationen zueinander, das nicht mehr, wie noch in *Das Signal steht auf Fahrt*, kontinuierlich und gesichert in die Zukunft führt, sondern durch Konflikte und Diskontinuität geprägt ist. Der „alte Pakulat" ist ein Altkommunist, der den Nationalsozialismus überlebt hat, sich mit dem sozialistischen Staat DDR, den er mit aufgebaut hat, identifiziert und der seine Erfahrungen an seinen Sohn Benno weitergeben will. So liebevoll der „alte Pakulat" auch geschildert ist, so wird doch deutlich, daß er im Grunde einer überholten Idee anhängt und der Gegenwart nicht gerecht werden kann. Er tut seinem Sohn geradezu Gewalt an, indem er ihm eigene Entwicklungsperspektiven vorenthalten will. Benno Pakulat ist als ein Vorläufer des jugendlichen Rebellen Edgar Wibeau aus Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973) anzusehen; allein schon sein schnoddriger Jugendjargon stellt in der DDR-Literatur dieser Zeit ein Novum dar.[43] Morgner gestaltet hier im Motiv des Vater-Sohn-Konflikts ein Problem, das auch Ernst Bloch in seinem Aufsatz „Antizipierte Realität" in ähnlicher Form thematisiert: „In einer geschlossenen, in einer fertigen Welt ist jedes Utopikum heimatlos. Da gibt es nur Warten auf Godot, da gibt es nur das Absurde [...]."[44] Ganz ähnlich heißt es bei Morgner: „Niemand, der jung war, wollte etwas Fertiges haben. Eine fertige Welt war für Leute, die das Leben vor sich hatten, ein Grund, sich das Leben zu nehmen." [TB 448f] Dies stellt eine sehr deutliche Relativierung der im früheren Werk Morgners formulierten Vorstellungen dar.

In einem zweiten Handlungsstrang[45] wird die Geschichte des Protagonisten Uwe Parnitzke erzählt, die in Umkehrung zum Frühwerk den durchaus schmerzhaften Weg vom ‚Wir zum Ich' vollzieht – zuvor war das Ziel ja stets eine Entwicklung vom ‚Ich zum Wir' gewesen.

Ausgangspunkt ist der Tod Stalins im März 1953 und der XX. Parteitag der KPdSU (1956), der die Wende im Umgang mit dem Stalinkult einleitete und offenbar für viele ‚gläubige' Kommunisten eine Art persönlicher Katastrophe beinhaltete. Morgner gestaltet den notwendigen schmerzhaften Verselbständigungsprozeß am Beispiel des innerpsychischen Konflikts des Protagonisten, der den Tod Stalins und die darauf folgenden Enthüllungen als einen Vater-Verlust und somit Verlust an (ideologischer) Beheimatung erlebt, was zu einer tiefen Identitätskrise führt. Eindrücklich wird die Gefahr vorgeführt, die sich aus geschlossenen, quasireligiösen

[43] Dazu genauer Eva Kaufmann: „Der Hölle die Zunge rausstrecken... Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner." In: Gerhardt (1990), S. 172-195, hier S. 174.
[44] Bloch (1965/1973), S. 22.
[45] Entsprechend den Intermezzos 1, 2, 4 und 7 des *Trobadora*-Romans.

Systemen ergeben kann, nämlich die Entmündigung des Einzelnen und sein Verschmelzen mit der Masse.

Der Text *Rumba auf einen Herbst* ist auch erzähltechnisch bereits völlig anders als der Erstlingstext: Es gibt viel inneren Monolog, erlebte Rede, unterschiedliche Figurensprache usw. Dies ermöglicht insgesamt eine intensive Teilhabe am Innenleben der Figuren. Der naiv-belehrende Ton früherer Texte ist beinahe völlig weggefallen.

Trobadora Beatriz

Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in 13 Büchern und 7 Intermezzos erschien in der DDR im Aufbau-Verlag 1974 und in Westdeutschland 1976 im Luchterhand-Verlag. Der *Trobadora*-Roman ist sicherlich der bekannteste Text Morgners: Er ist auch in Westdeutschland und im westlichen Ausland, auch in den USA, vor allem im Zusammenhang mit der Neuen Frauenbewegung viel rezipiert worden und wurde zum Teil als „Bibel der Frauenemanzipation" verstanden.[46]

Den Sprung vom frühen Text *Das Signal steht auf Fahrt* hin zu den sehr vielschichtigen utopischen Konzeptionen im *Trobadora*-Roman kann man sich gar nicht groß genug vorstellen, immerhin liegen aber auch etwa 15 Jahre und verschiedene andere Romane und Erzählungen zwischen den beiden Werken, die den Wandel in Themen und Motiven, vor allem auch die Herausbildung des phantastisch-komischen Schreibens und des zentralen Themas Geschlechterverhältnis, als schlüssig erscheinen lassen.

Morgner erweckt in ihrem Roman die historisch verbürgte provenzalische Sängerin Beatriz de Dia zu neuem Leben.[47] Diese hatte, in der Version Morgners, „die mittelalterliche Welt der Männer" [TB 11], die ihr als Frau und Künstlerin zu wenig Spielraum gelassen hatte, mittels eines mehrere Jahrhunderte dauernden Dornröschenschlafs verlassen. Im Mai 1968 wacht sie im revolutionären Frankreich auf und begibt sich auf Entdeckungsfahrt. Nach verschiedenen Irrwegen erreicht die Trobadora

[46] So Clason (1984), S. 370. Vgl. zur Rezeption des Romans in den USA Angelika Bammer: „Trobadora in Amerika." In: Gerhardt (1990), S. 196-209.

[47] Eine Comtessa de Dia ist als provenzalische Trobairitz historisch nachweisbar, allerdings ist weder der Vorname Beatriz verbürgt, noch stimmen die von Morgner genannten Daten und Verhältnisse mit dem überein, was die Forschung sicher bestätigen kann. Insofern stellt Morgners Figur der Trobadora selbst eine Mischung aus Fakten und Fiktion dar. Vgl. zur historischen Comtessa de Dia Kasten (1990) und Städtler (1990).

schließlich die DDR, die ihr zuvor als „gelobte[s] Land" [TB 113] der Freiheit, Gerechtigkeit und Frauenemanzipation geschildert worden war.

Mit der Wahl dieser Figur, die sich unvoreingenommen auf eine Art Inspektionstour begibt, zur Protagonistin ihres Romans hat Morgner einen geschickten Kunstgriff getan, denn auch im vermeintlichen Paradies DDR gibt es allerhand zu kritisieren und viel Gelegenheit, sich zu verwundern. Dabei verbürgt die Figur der Trobadora einen Blick von außen, erlaubt witzig-ironische Verfremdungseffekte und satirische Einblicke, die gleichzeitig noch einen unschuldigen Anstrich haben. Diese Gesellschaftskritik von außen erinnert in manchem an die Tradition des Schelmenromans, beispielsweise auch an Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* (1959). Da die einzelnen Handlungsstränge zum Teil sehr weit auseinanderlaufen, werden im folgenden nur einzelne Aspekte, die im Zusammenhang mit dem Utopie-Thema wichtig sind, umrissen. Danach werden die utopischen Vorstellungen Morgners anhand eines Ausschnitts aus dem Roman, der Geschlechtertauschgeschichte *Gute Botschaft der Valeska*, konkretisiert.

Die Spielformen des Utopischen im *Trobadora*-Roman manifestieren sich poetisch als Bewegung und Unterwegssein: Reisen, Fahren, Fliegen, Grenzüberschreitungen in den verschiedensten Formen werden zu Metaphern von Suche, Offenheit und geistiger Beweglichkeit. Dies zeigt auch ein interessanter Wechsel in der Verwendung des Eisenbahn-Motivs. War die Eisenbahn in der Erzählung *Das Signal steht auf Fahrt* noch Vehikel einer gebahnten, vorgegebenen Entwicklung gewesen, so wird sie in der *Salman*-Trilogie zum Bild für Grenzüberschreitung und utopische Denkbewegung:

> Lokführer, das waren [...] Leute, die aus ihrer Neugier und ihrem Fernweh einen Beruf gemacht hatten. Mit diesem Beruf durfte man täglich über die Stadt und andere Grenzen hinaus. Jeder Dienst eine Expedition. Jeder Lokführer ein Forscher und Grenzüberschreiter. [A 102]

Die Form des „operativen Montageromans"

Der *Trobadora*-Roman stellt keinen geschlossenen Roman im herkömmlichen Sinne dar, vielmehr könnte man ihn als eine Art ‚Geschichtenbuch' einordnen. In lockerer Zusammenstellung finden sich nebeneinander Geschichten, Dialoge, Sachbuchbeiträge, Radiomeldungen, Lieder, Gedichte, Märchen, Fabeln und die bereits erwähnten Intermezzos. Zusammengehalten wird das Ganze durch ein Ensemble fester Figuren, besonders aber

auch durch motivische und thematische Verknüpfungen, die durch die Vielfalt der Geschichten verschiedene Fäden spinnen. Die Montageform ist von Morgner sehr bewußt gestaltet und eingesetzt worden und stellt eine Art Medium des Utopischen dar. In Abgrenzung zu den geschlossenen Entwicklungsromanen der DDR, auch in Abgrenzung zu früheren Texten Morgners, soll hier der Leser oder die Leserin nicht pädagogisch an die Hand genommen werden, sondern soll die Lücken und Disparatheiten durch eigenes Denken ausfüllen; der Leser wird so zu einem zentralen Bestandteil des künstlerischen Werkes.

> Unsere Gesellschaft hat einen Hang zum Totalen: alle Revolutionen haben eine solche Vorliebe. Kurzgeschichten kann man nur im Einverständnis mit dem Leser schreiben, ihm ist aufgetragen, die Totale zu ergänzen. Das Genre baut auf die Produktivität des Lesers. [TB 248f]

Diese Stellungnahme der Romanfigur Laura Salman liest sich als direkte Antwort auf die Kritik, die Morgner selbst an ihrem Frühwerk geübt hatte. Vor allem im Zusammenhang mit dem Utopie-Thema spielt die besondere Form des Romans eine wichtige Rolle, wird doch so die Möglichkeit eröffnet, selbst weiterzudenken und die Leerstellen im Text immer wieder neu zu füllen.[48]

Vergangenheitserfindung/„Geschichtsklitterung"

Die Einschätzung des *Trobadora*-Romans als ‚Geschichtenbuch' läßt sich auch sehr wörtlich verstehen: Morgner hat als ihr zentrales Anliegen immer wieder den „Eintritt der Frau in die Historie"[49] genannt, also ein endgültiges Aufräumen mit der vermeintlichen weiblichen Geschichtslosig-

[48] Die Abkehr von gradlinigen Entwicklungsgeschichten läßt hier auch an die von den Romantikern geforderte „progressive Universalpoesie" denken, die den eindeutigen Schlußpunkt einer Entwicklung immer wieder hinauszögert und so eine große künstlerische und gesellschaftliche Dynamik impliziert. Morgners Rekurs auf die Romantik entspricht dem Paradigmenwechsel in der DDR-Literatur der 70er Jahre: Waren zunächst die Klassiker als literarische Vorbilder, als sogenanntes „Erbe", gehandelt worden, so rückten nun nach und nach die Romantiker ins Bewußtsein der Schriftsteller. Diese waren zunächst von offizieller Seite geschmäht worden, da sie mit Themen wie beispielsweise Unbewußtes und Wahnsinn nicht gerade für eine bruchlose Einordnung in die Gesellschaft standen. Die Renaissance der Romantik in der DDR zeigt sich auch an den Arbeiten Christa Wolfs über Karoline von Günderode und Kleist, besonders in *Der Schatten eines Traumes* (1979) und *Kein Ort. Nirgends* (1979). Vgl. dazu Schlenker (1977).

[49] Joachim Walther: *Interview mit Irmtraud Morgner* (1972). Zit. nach Eva Kaufmann: „Der Hölle die Zunge rausstrecken... Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner." A.a.O., S. 181.

keit.[50] Wichtig ist dabei, daß eine sich emanzipierende Gruppe offenbar ihre eigene Geschichte und ihre eigenen Traditionen konstruieren muß, um ein eigenes Selbstbewußtsein entwickeln zu können. Aus einzelnen, teilweise nur lose miteinander verbundenen Geschichten wird im Roman ein Panorama weiblicher Geschichte entworfen, das gleichzeitig mit einer Vielfalt an historischen, mythischen, märchen- und legendenhaften Elementen ausgestattet ist. Marlis Gerhardt hat diese Struktur des Morgnerschen Romans als „Geschichtsklitterung" bezeichnet:

> Da historische Lücken nicht [...] nachträglich rekonstruiert werden können, muß das Fehlende neu erfunden werden. Es bedarf der Geschichtsklitterung wie auch der Umbildung von Märchen und Mythen, um zu zeigen, daß vieles, was war, auch anders gewesen sein könnte. Gerade Lügen und Lügengeschichten können die Wahrheit enthüllen; im „Wahrlügen" zeigt sich eine andere Geschichte.[51]

Diese Form der „Geschichtsklitterung" ist für das Utopie-Thema von besonderer Bedeutung, enthält doch auch ein korrigierter Blick in die Vergangenheit utopisches Potential, da die Vergangenheit sozusagen ‚musterbildend' für die Gegenwart sein kann.[52] Zudem vermag ein Eingriff in die geschichtliche Überlieferung auch den Handlungsspielraum für die Gegenwart wie für die Zukunft zu erweitern, denn:

> An dem Mut, Kunst machen zu wollen, habe ich zehn Jahre gearbeitet. Das liegt daran, weil Frauen [...] keine Tradition im Rücken haben [...], die ihnen beisteht. Leute [...], die [...] von ihrer Geschichte expropriiert sind, treten ohne Vorgabe ins Leben.[53]

Irmtraud Morgner betreibt das Projekt der Geschichtserfindung in ihrem Roman auf sehr ungewöhnliche und eindrückliche Weise. Sie entwirft nicht nur ein Panorama an Geschichten, sondern macht ihre Titelfigur Beatriz selbst zum Medium der „Geschichtsklitterung".[54] Dies zeigt sich besonders deutlich an der Figurenkonstellation der beiden Protagonistin-

[50] Dieses war auch ein wesentliches Anliegen der in den 70er Jahren im Zuge der Frauenbewegung sich konstituierenden Frauen- bzw. Geschlechtergeschichte. Vgl. dazu besonders Bock (1988).

[51] Marlis Gerhardt: „Geschichtsklitterung als weibliches Prinzip." A.a.O., S. 97.

[52] In diesem Sinne auch Marlis Gerhardt: „Geschichtsklitterung als weibliches Prinzip." A.a.O., S. 98: „Das Entree der Frauen in die Literatur erweitert sie [Irmtraud Morgner, M.Ö.] ums Entree in die Historie, um den Entwurf nach rückwärts. Diese Geschichtsklitterung hat mit weiblicher Trauerarbeit nur am Rande zu tun. Wichtiger als die Klage ist der Einspruch, die Korrektur, die Revision."

[53] So Morgner im Interview mit Ursula Krechel: „Die täglichen Zerstückelungen." A.a.O., S. 27f.

[54] Vgl. dazu Hölzle (1979).

nen Laura und Beatriz: Laura und Beatriz sind zum einen Freundinnen und geistige Schwestern, zum anderen aber auch Antagonistinnen im Sinne eines Gegensatzpaares; sie stellen zwei Seiten einer Medaille dar. Verkörpert Beatriz als eigensinnige Künstlerin den idealistischen Teil des Duos, so hat Laura als DDR-Bürgerin, alleinerziehende Mutter und Triebwagenführerin bei der Berliner S-Bahn eher den pragmatischen Part. Morgner stellt ihrer Figur Laura mit Beatriz die nötige Portion Idealismus, „Widerspenstigkeit" und „Größenwahn" an die Seite, die offenbar den Ausgangspunkt für jedes gesellschaftliche Handeln bilden. Sie arbeitet dazu die ‚normale' weibliche Sozialisation kurzerhand um.[55] In diesem Sinne läßt sie Beatriz beim Kennenlernen sagen: „Ich bin achthundertvierzig Jahre alt, könnten Sie mit mir im Rücken etwas Größeres in Angriff nehmen?" [TB 97] Und: „Der schlimmste weibliche Fehler [ist] der Mangel an Größenwahn. Um etwas Größeres zu tun, braucht [ ] man erstmal den Mut, etwas Größeres zu wollen." [TB 260f]

Die Trobadora fungiert in dem Figurenduo Laura/Beatriz als eine Art ‚historischer Beistand', mit dem die Ausgangslage für ein Einmischen in gesellschaftliche Vorgänge gesichert werden soll. Interessant sind hier auch die literarischen Traditionen, die sich mit den Namen der beiden Protagonistinnen eröffnen: Laura und Beatrice sind die beiden berühmten (stummen) Musen von Dante und Petrarca. Die von Morgner zum Leben erweckten Namensvetterinnen sind nun aber alles andere als stumme Musen, sie sind im Gegenteil recht wortgewaltig und schlagkräftig.

Es gibt im Roman aber nicht nur eine erfundene weibliche Geschichte und historischen Beistand, sondern auch Unterstützung sozusagen von allerhöchster Stelle: Morgner erweckt unter anderem die Göttinnen Demeter und Persephone wieder zum Leben, die sich dem Sturz des Patriarchats und der Wiedereinrichtung des Matriarchats verschrieben haben. Allerdings sind sie nicht nur, wie Morgner lakonisch feststellt, in der literarischen Fiktion von Gott „abgesetzt [ ]" [TB 19], sondern sind auch kaum als Sympathieträgerinnen zu bezeichnen.[56] Morgner ist gegen jede Verklärung des Matriarchats, wie sie im Zuge der Frauenbewegung immer wieder aufgetreten ist, und spricht sich wiederholt für die sogenannte „dritte Ordnung" aus, die „weder patriarchalisch noch matriarchalisch sein soll [ ], sondern menschlich." [TB 20]

[55] Ausgelöst durch einen Zaubertrank erhält Beatriz männliche „Erinnerungsvorräte". Diese nachgeschobene männliche Sozialisation bildet nun den Ausgangspunkt für „Größenwahn" und gesellschaftliches Handeln. Vgl. dazu TB 49ff.

[56] „[...] Persephone und Demeter beschrieben tatsächlich noch immer in den gleichen Rache- und Zukunftsgesängen die Wiedereinführung des Matriarchats." [TB 19]

Komik und Lachen

Im *Trobadora*-Roman finden sich Elemente des Komischen, von Lachen und Verlachen auf den verschiedensten Ebenen. Morgner hat dem Lachen explizit eine gesellschaftsverändernde Kraft beigemessen, wobei dies mindestens in zweierlei Richtungen zielt. Zum einen findet durch das Auslachen ein „Wegspotten"[57] mißliebiger Zustände statt, zum anderen aber läßt sich das eher humorvolle Lachen auch als ein „Anlachen" des Noch-Nicht verstehen. Das Komische wird somit in doppelter Hinsicht zum Wegbereiter des Utopischen.

Den Aspekt des „Anlachens" hat Odo Marquard in einer Laudatio auf den Zeichner Loriot in einer Weise entwickelt, die auch auf das Werk Morgners zutrifft:

> Lachen ist [...] Denken; und Denken [...] ist die Fortsetzung des Lachens unter Verwendung des Lachmuskels Gehirn als Mittel. Das gilt nicht vom rohen Auslachen: denn dadurch – durch Wegspotten – vertreibt man Wirklichkeiten aus unserem Leben. Wohl aber gilt es vom humoristischen Lachen: denn dadurch bittet man – liebevoll spöttisch – zusätzliche Wirklichkeit, die offiziell geleugnet wird, wenigstens inoffiziell in unser Leben hinein; denn man lacht sie nicht aus, sondern man lacht ihr zu, lacht sie an und lacht sie sich an.[58]

Wichtig ist aber bei Morgner, im Unterschied zu den Ausführungen Marquards, daß das sogenannte „rohe Auslachen" nicht geschmäht wird, sondern im Grunde erst den Weg frei macht, um sich die neue Wirklichkeit anlachen zu können.

Die gesellschaftstkritische Funktion des Lachens wird im gesamten Roman sehr bewußt eingesetzt. So illustriert beispielsweise auch das Kapitel *Ankunft der Trobadora im gelobten Land*, gemeint ist hier selbstverständlich die DDR, den hintergründigen Humor Morgners besonders gut. Bei der Paßkontrolle an der Grenze findet folgender kleiner Dialog zwischen dem Polizisten und der Trobadora statt. Befragt nach ihrem Grund für die Einreise in die DDR antwortet die Trobadora kurz und bündig:

> „Ansiedlung im Paradies." [...] Die Antwort weckte sein Mißtrauen. Er mahnte Beatriz, dem Ernst des Vorgangs entsprechende präzise Antworten zu erteilen, die Deutsche Demokratische Republik wäre kein Paradies, sondern ein sozialistischer Staat. [TB 132]

[57] Marquard (1994), S. 95.

[58] Marquard (1994), S. 95. Der Anlaß für diese Rede war die Verleihung des Preises für grotesken Humor der Stadt Kassel an Loriot, ein Preis, den auch Irmtraud Morgner erhalten hat.

Dieser kleine Textausschnitt läßt in seiner Tiefgründigkeit und mit der vielsagenden Gegenüberstellung von „Paradies" und „sozialistischem Staat" so manches Schmunzeln, aber auch so manche Spekulation zu. Die komischen Schreibweisen Morgners sind auch insofern bemerkenswert, als sie innerhalb der Literatur von Frauen noch eine einzigartige Stellung einnehmen. Komik, Lachen und Verlachen – und die damit in aller Regel verbundene Respektlosigkeit und Infragestellung vermeintlich feststehender Ordnungen – wurde offenbar lange für Frauen als ‚unziemlich' betrachtet.[59]

Wunderbares und Phantastisches

An Elementen des Wunderbaren und Phantastischen herrscht im Roman kein Mangel. Morgner hatte bereits in einigen vorangehenden Werken immer stärker auf phantastische Schreibweisen und Themen zurückgegriffen – ein Umstand, mit dem sie in der literarischen Landschaft der DDR neue, häufig subversive Akzente gesetzt hatte.

Zwar war das Phantastische in der Literatur der DDR nicht völlig neu: unter dem Begriff „wissenschaftliche Phantastik" (als Äquivalent zur westlichen Science Fiction) hatte sich eine Unterhaltungsliteratur etabliert, die den Bedürfnissen eines breiteren Publikums entgegenkam. Wohl aber ist es fraglich, ob diese Literatur überhaupt einen utopischen Anspruch hat, ob sie also eher affirmativ oder subversiv ist.[60] Das Besondere im Schreiben Irmtraud Morgners liegt dagegen darin, Wunderbares und Phantastisches nicht nur auf hohem literarischem Niveau eingeführt zu haben und eindeutig nicht auf den Bereich der Naturwissenschaften zu beschränken, sondern auch bewußt gesellschaftskritisch einzusetzen.[61] Zudem stellt Morgner in ihren Werken die Verbindung phantastischer und komischer Schreibweisen her, so daß insgesamt ein in der DDR-Literatur völlig neuer Ton entstand.

Morgner läßt ihre Figuren im *Trobadora*-Roman das utopische Potential, das im Spiel mit den phantastischen Möglichkeiten liegt, selbst be-

[59] Vgl. dazu Görlacher (1997).

[60] Zur „wissenschaftlichen Phantastik" in der DDR vgl. Jørgensen (1984).

[61] Irmtraud Morgners Umgang mit dem Wunderbaren knüpft in mancher Hinsicht an die Literatur der Romantik an. E.T.A. Hoffmann hatte gefordert, Phantastisches müsse „[f]eenhaft und wunderbar keck ins gewöhnliche alltägliche Leben treten[ ]". Genau dies ist bei Morgner häufig der Fall und führt auch zu vielen komischen Momenten. Zu Hoffmann vgl. Brigitte Feldges; Ulrich Stadler: *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung.* München 1986, S. 71.

nennen. Auf den Vorwurf einer Romanfigur „Phantasterei ist Flucht, ein Zeichen für Kapitulation", antwortet seine Frau: „Im Gegenteil, sie ist ein Zeichen von Souveränität. Ja, von souveränem Wirtschaften mit den Gegenständen der Realität." [TB 218][62]

Die Geschlechtertauschgeschichte *Gute Botschaft der Valeska*

Die *Gute Botschaft der Valeska* entstand als Auftragsarbeit für eine Anthologie, die verschiedene Geschlechtertauschgeschichten von männlichen und weiblichen Autoren versammeln sollte. Nach vielen Widerständen ist der Band unter dem Titel *Blitz aus heiterm Himmel* auch tatsächlich 1975 erschienen, jedoch ohne Morgners Erzählung.[63] Diese hatte ihre Geschichte zuvor bereits kurzerhand als „Gute Botschaft" in ihren *Trobadora*-Roman eingebaut. Außer Morgners Erzählung blieb auch die von Stefan Heym außen vor. Fast alle Erzählungen des Bandes waren aufgrund der zähen Veröffentlichungsbedingungen schon vorab anderswo veröffentlicht worden. An den Widerständen von offizieller Seite läßt sich ermessen, welch großer gesellschaftlicher Sprengstoff in diesen Geschichten vermutet wurde. Durch die Vorabveröffentlichungen war diese Wirkung allerdings beim Erscheinen des Bandes bereits weitgehend verpufft.

Protagonistin von Morgners Geschichte ist die Naturwissenschaftlerin Valeska Kantus, die immer wieder an die Grenzen ihrer Entfaltungsmöglichkeiten stößt, besonders an ihre eigenen inneren Begrenzungen, die sie aufgrund ihrer weiblichen Sozialisation verinnerlicht hat. So empfindet sie wissenschaftlichen „Größenwahn" [TB 422] für einen Mann als völlig normal, für eine Frau und vor allem für sich selbst dagegen als bedrohlich. Aus einer Krise heraus spricht Valeska unbewußt dreimal die Zauberformel aus: „Man müßte ein Mann sein!" [TB 424] Danach fällt sie in einen tiefen Schlaf, aus dem sie, ähnlich wie ihre Vorgängerin Orlando in Virginia Woolfs gleichnamigem Roman (1928), als Mann erwacht.[64]

[62] Zum Phantastischen und Wunderbaren bei Morgner vgl. Reuffer (1988).

[63] Edith Anderson (Hg.): *Blitz aus heiterm Himmel,* Rostock 1975. Drei der in diesem Zusammenhang entstandenen Geschichten, nämlich die von Morgner, Sarah Kirsch und Christa Wolf, erschienen in Westdeutschland unter dem Titel: *Geschlechtertausch. Drei Geschichten über die Umwandlung der Verhältnisse.* Mit einem Nachwort von Wolfgang Emmerich. Darmstadt, Luchterhand, 1980. Zum Motiv des Geschlechtertauschs, nicht nur in der DDR-Literatur, vgl. Hurrelmann (1987) und Meyer (1995).

[64] Im Unterschied zu Valeska verwandelt sich Orlando allerdings von einem Mann in eine Frau.

Valeska reagiert auf diese Verwandlung zwar verblüfft, aber doch recht pragmatisch. Sie geht auf Reisen, besucht Moskau und erlebt dort eine Liebesbeziehung mit einer alten Freundin. Überhaupt erlebt sie allerhand erotische Abenteuer in ihrem nunmehr männlichen Körper und registriert aufmerksam die neue gesellschaftliche Position, die sie als Mann innehat. Interessant ist dabei die Perspektive Valeskas: Ähnlich wie die Trobadora entlarvend auf die DDR blickt, so blickt Valeska, die psychisch und von ihrer Sozialisation her eine Frau geblieben ist, nun von außen in den Männerkörper. So kommentiert sie beispielsweise ihre körperliche Verwandlung:

> Valeska fiel in unmäßiges Gelächter. Angesichts des Gewächses, worauf Legionen von Mythen und Machttheorien gründeten. Beweisstück für Auserwähltsein, Schlüssel für privilegiertes Leben, Herrschaftszepter. [...] Valeska fehlte die entsprechende Rollenerziehung für den ernsten, selbstbewundernden Blick in die Mitte: das Vorurteil. [TB 629]

Schließlich kehrt Valeska trotz ihrer Verwandlung zu ihrem Partner Rudolf zurück, der sie auch in ihrer Gestalt als Mann liebt: „Da wußten sie, daß sie einander liebten. Persönlich – Wunder über Wunder." [TB 652] Als Valeska entdeckt, wie sie sich in eine Frau zurückverwandeln kann, ist das Arrangement offenbar perfekt: Ihre Beziehung ist nun endlich emanzipiert, was allerdings Rudolf einige Anstrengung abverlangt, da er, wie es lakonisch heißt, „Hausfrauen gewohnt" [TB 423] war. Für ihn und für die körperliche Liebe verwandelt Valeska sich vorübergehend mit einfachen Mitteln zurück in ihren Frauenkörper, „[i]ndem sie einen Eßlöffel Baldriantinktur schluckte und sich für einen Augenblick konzentriert als aus einer männlichen Rippe gefertigt vorstellte." [TB 652f]

Die Frage ist nun, wo in dieser Konstellation möglicherweise das utopische Moment liegt. Ist es nicht vielmehr eine resignative Lösung, wenn Frauen – überspitzt gesagt – Männer werden müssen, um Gleichberechtigung zu erlangen? So formuliert es zumindest Sarah Kirsch in ihrer Geschlechtertauschgeschichte: „Jetzt, wo ich selbern Kerl bin, jetz kriekich die Ehmannzipatzjohn."[65]

In diesem Zusammenhang sind die wiederholten Hinweise im Text wichtig, daß Morgner im Projekt des Geschlechtertauschs mehr sah als eine pure Spielerei. Deutlich wird am Schluß der Erzählung ein gesellschaftspolitischer (utopischer) Anspruch formuliert, indem die *Gute Botschaft der Valeska* als ein (poetisches) Mittel zur Verhinderung von Kriegen gehandelt wird: „Die Gefahr einer Selbstvernichtung der Menschheit

[65] Sarah Kirsch: „Blitz aus heiterm Himmel". In: Edith Anderson (Hg.), *Blitz aus heiterm Himmel,* A.a.O., S. 189-207, hier S. 204.

durch Kriege läßt mir jedes friedenserpresserische Mittel als recht erscheinen." [TB 653]

Zentrales Stichwort der Geschlechtertauschgeschichte, wie im übrigen des gesamten *Trobadora*-Romans, ist die „Menschwerdung" [TB 442] des Menschen. Irmtraud Morgner sieht offenbar, wie sie es wiederholt explizit formuliert, die Ursache für gesellschaftliche Krisen in Spaltungserfahrungen wie Ratio/Gefühl oder Mann/Frau.[66] Mit dieser Einschätzung steht Morgner in guter romantischer Geistestradition: Bereits die Romantiker hatten die Vision vom ganzen Menschen, der männlich und weiblich, also androgyn, sein sollte, als Antwort auf die gesellschaftliche Krise und Umbruchsituation um 1800 entwickelt. Der Geschlechtertausch, der zur *Über*kreuzung der Geschlechter und zur *Durch*kreuzung eindeutiger Zuordnungen führt, kann als ein Vehikel dieser „Menschwerdung" angesehen werden.

Problematisch an dieser „Menschwerdung" ist allerdings, daß die Rolle der Frau als Friedensbringerin und Erlöserin stark an das traditionelle romantische Frauenbild erinnert, das der Frau zwar einen wichtigen, dennoch aber lediglich ergänzenden Part zuspricht. Der Frau kam in ihrer angenommenen unverbildeten Kindlichkeit und Natürlichkeit lediglich die Rolle des Sehnsuchtsobjekts zu; so fungiert sie beispielsweise in Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799), wie der Name schon sagt, als ‚Lichtbringerin'. In diesem Sinne ist Morgners Konzept auch in der Forschung wiederholt kritisiert worden.[67] Dem ist aber bei aller Kritik entgegenzuhalten, daß schlichtweg mehr gesellschaftlicher Einfluß von Frauen eingeklagt wird, was auch heute noch nicht unbedingt selbstverständlich ist. Zudem – und das ist noch wichtiger – wird die vermeintlich „gute Botschaft" durch ihren überzogenen biblischen Erlösungston ironisiert. Am Beginn der als „Offenbarung" angekündigten Geschichte heißt es beispielsweise: „Auf daß alle erfahren die einfache Lehre." [TB 617] Diese Art des Sprechens verdeutlicht gerade, daß hier noch lange nicht fertiggedacht wurde und die sogenannte „einfache Lehre" doch nicht so einfach ist.

Zudem wird die „Lehre" der Geschlechtertauschgeschichte auch durch den Fortgang der *Salman*-Trilogie bewußt offengehalten und relativiert. In *Amanda. Ein Hexenroman* (1983) führt Morgner das Spiel mit der utopischen Bewegung fort, indem sie die Figuren aus dem ersten Teil zwar weitgehend aufnimmt, den Ton und die Zielrichtung aber deutlich radikali-

[66] Dies findet sich in den Vorstellungen der Neuen Frauenbewegung wieder: Kritik am Patriarchat verband sich häufig mit einer grundsätzlichen Kritik am Rationalitäts- und Dualitätsdenken des Abendlandes. Vgl. dazu Waschescio (1994).

[67] Vgl. dazu Meyer (1995), S. 213.

siert. So heißt es im *Amanda*-Roman über den *Trobadora*-Roman: „Das Buch der Morgner stinkt nach innerer Zensur!" [A 23] Diese Form des Offenhaltens erzeugt eine unendliche Deutungsspirale; ein Effekt, den Morgner – in Anlehnung an die romantische „progressive Universalpoesie" – mit der offenen Form des Romans und mit Schreibweisen wie Selbstzitation, Komik und Ironie intendiert hatte. Der Roman verhandelt und erprobt also utopische Perspektiven – indem er gewohnte Perspektiven verkehrt und infragestellt – sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene, und stellt so gleichzeitig Medium und Realisierung des Utopischen dar.

Literatur

Biesterfeld, Wolfgang: *Die literarische Utopie,* Stuttgart 1974.

Bloch, Ernst: „Antizipierte Realität: Wie geschieht und was leistet utopisches Denken?" In: Rudolf Villgradter; Friedrich Krey (Hg.), *Der utopische Roman,* Darmstadt 1973, S. 18-29.

Bock, Gisela: „Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte". In: *Geschichte und Gesellschaft* 14 (1988), S. 364-391.

Clason, Synnöve: „Auf den Zauberbergen der Zukunft. Die Sehnsüchte der Irmtraud Morgner". In: *Text + Kontext* 12, 2 (1984), S. 370-386.

Donawerth, Jane (Hg.)**:** *Utopian and Science Fiction by women,* Syracuse 1994.

Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR,* Darmstadt 1981.

Fest, Joachim: *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters,* Berlin 1991.
Gentikow, Barbara; Kirsten Søholm: „Christa Wolfs Kein Ort. Nirgends und Kassandra oder Lebensbedingungen des Utopischen in der Literatur und ästhetischen Theorie der DDR". In: *Text + Kontext* 12, 2 (1984), S. 387-409.

Gerhardt, Marlis (Hg.)**:** *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder,* Frankfurt a.M. 1990.

Gnüg, Hiltrud: *Der utopische Roman,* München/Zürich 1983.

Görlacher, Evelyn: *Zwischen Ordnung und Chaos. Darstellung und Struktur des Lachens in zeitgenössischen Texten von Frauen,* Hamburg 1997.

Hanel, Stephanie: *Literarischer Widerstand zwischen Phantastischem und Alltäglichem. Das Romanwerk Irmtraud Morgners,* Pfaffenweiler 1995.

Hölzle, Peter: „Der abenteuerliche Umgang der Irmtraud Morgner mit der Trobairitz Beatriz de Dia". In: Jürgen Kühnel u.a. (Hg.), *Mittelalter-Rezeption,* Göppingen 1979, S. 430-445.

Hurrelmann, Bettina (Hg.): *Man müßte ein Mann sein...? Interpretationen und Kontroversen zu Geschlechtertauschgeschichten in der Frauenliteratur,* Düsseldorf 1987.

Jørgensen, Sven-Aage: „Valium des Volks? Die utopische Science Fiction in der DDR". In: *Text + Kontext* 12, 2 (1984), S. 225-243.

Kasten, Ingrid: *Frauenlieder des Mittelalters.* Zweisprachig. Übers. und hg. von I. Kasten, Stuttgart 1990.

Kessler, Carol Farley (Hg.): *Daring to Dream. Utopian Stories by United States Women before 1950,* Syracuse/New York ^{2}1995.

Klarer. Mario: *Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Roman,* Darmstadt 1993.

Krauss, Werner: „Geist und Widergeist der Utopien". In: *Sinn und Form* 14, Heft 5 und 6 (1962), S. 769-799.

Marquard, Odo: „Loriot lauréat". In: *Skepsis und Zustimmung. Philosophische Studien,* Stuttgart 1994.

Meyer, Carla: *Vertauschte Geschlechter – verrückte Utopien: Geschlechtertausch-Phantasien in der DDR-Literatur der siebziger Jahre,* Pfaffenweiler 1995.

Reuffer, Petra: *Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit. Zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei G. Grass und I. Morgner,* Essen 1988.

Scherer, Gabriela: „Irmtraud Morgner: *Rumba auf einen Herbst* – oder vom Umgang mit der Schwierigkeit, „ich" zu sagen". In: *literatur für leser* 1 (1994), S. 1-10.

Schlenker, Wolfram: *Das „kulturelle Erbe" in der DDR. Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik 1945-1965,* Stuttgart 1977.

Shafi, Monika: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen,* Frankfurt a.M. 1990.

Städtler, Katharina: *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250),* Heidelberg 1990.

Ueding, Gert (Hg.): *Literatur ist Utopie,* Frankfurt a.M. 1978.

Waschescio, Petra: *Vernunftkritik und Patriarchatskritik. Mythische Modelle in der deutschen Gegenwartsliteratur,* Bielefeld 1994.