

Kovář, Jaroslav

## Stephan Hermlins "Abendlicht" und sein Kontext

*Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*. 1984, vol. 4, iss. 1, pp. [107]-119

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105277>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV KOVÁŘ

## STEPHAN HERMLINS „ABENDLICHT“ UND SEIN KONTEXT

Nur selten ist einem Buch in der jüngsten Literaturgeschichte der DDR unmittelbar nach seinem Erscheinen so viel aufrichtiges und bewunderungsvolles Lob nicht nur von seiten der Literaturkritiker, sondern auch der Schriftstellerkollegen zuteil geworden wie dem *Abendlicht* (1979) von Stephan Hermlin. „*Abendlicht* ist ein so gerechtes Buch, wie ich im Augenblick kein anderes weiß. Spricht sein Autor von Fehlern, tut er nicht so, als habe er nie welche gemacht. Spricht er von Irrtümern, nennt er auch Korrektur und mögliche Korrektur. Spricht er ohne Rücksicht, läßt er doch Aussicht auf Änderung zu.“<sup>1</sup> schrieb Hermann Kant in seiner für die *NDL* geschriebenen und im *Sonntag* 45/1979 vorabgedruckten Rezension. Er bezeichnete *Abendlicht* als ein „literarisches Ereignis“ und meinte, nach einer Reminiszenz auf *Die Zeit der Gemeinsamkeit* (1949) und *Die erste Reihe* (1951): „Hermlin, so scheint mir, ist der Dichter der Unsterblichkeit.“<sup>2</sup> Jürgen Kuczynski stellte an den Anfang seiner *Abendlicht*-Rezension folgende Sätze: „Es gibt Schriftsteller, Dichter vor allem, die uns zuerst und dann auch zuzweit durch ihre Form, durch die edle Kunst ihrer Sprache ganz tief beeindruckten — Hölderlin etwa oder Becher seit seiner Emigration, auch Rilke. Mehr Dichter sind es als Prosaisten. Zu diesen ganz wenigen Prosaisten gehört Stephan Hermlin. Schon bevor ich einen Artikel oder ein Büchlein von ihm zu lesen anfangte, bin ich in festlicher Stimmung, voller Vorfreude, weil ich weiß, daß mir ein großer deutscher Kulturgenuß bevorsteht. Deutscher Kulturgenuß, weil er die deutsche Sprache wie keiner in diesem Jahrhundert als ‚reine Schönheit‘ meistert.“<sup>3</sup> Siegfried Rönisch sieht im *Abendlicht* „ein Werk, in dem Hermlins kommunistische Weltauffassung wie sein Kunstbegriff zu einer überzeugenden Synthese gefunden haben.“<sup>4</sup> Therese Hörnigk, bekannt durch ihre Arbeiten über das Thema Krieg und

---

<sup>1</sup> H. Kant, Eine triftige Auskunft. Über Stephan Hermlins „Abendlicht“, *Sonntag* 45/1979, S. 6.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>3</sup> J. Kuczynski, „Abendlicht“ von Stephan Hermlin, *Weimarer Beiträge* 9/1980, S. 129.

<sup>4</sup> S. Rönisch, „Abendlicht“ von Stephan Hermlin, *Weimarer Beiträge* 9/1980, S. 137.

Faschismus in der Literatur der DDR,<sup>5</sup> nannte *Abendlicht* „eines der wichtigsten und schönsten Bücher unserer sozialistischen Gegenwartsliteratur,“ das sie in den letzten Jahren gelesen habe.<sup>6</sup>

Fast alle Rezensenten haben gleichzeitig auf den ungewöhnlichen, eigenartigen Charakter dieses Buches hingewiesen, das sich den gängigen Begriffen einer klassifizierenden Literaturbeschreibung widersetzt. *Abendlicht* ist weder Erzählprosa noch Memoirenliteratur im üblichen Sinne des Wortes; vielmehr eine poetische, emotional wie ästhetisch ergreifende, streng abgewogene Komposition einer assoziativen Kette von autobiographischen Erlebnissen, Reflexionen, Momentaufnahmen, Stimmungen, Träumen, Ängsten und Erfahrungen eines dichterischen Subjekts. Die autobiographischen Erinnerungen an die „wohlbehütete“ Kindheit im materiell gesicherten, kunstliebenden Milieu des Elternhauses, an das schweizerische Internat, an die Eltern, Mitschüler und Mitkämpfer, Reminiszenzen an Erlebnisse aus der Illegalität im Berlin der Jahre 1933–1936 werden nicht in der sonst üblichen Form von tagebuchartigen Beschreibungen wiedergegeben, sondern werden zu künstlerischen Bildern erhoben, es sind poetische Reflexionen eines weise gewordenen Autors, der die vergangenen Handlungen, Erlebnisse und Vorstellungen mit Abstand bewerten kann, ohne ihnen ihre Dringlichkeit und ungebrochene Aktualität zu nehmen. Die einzelnen Texte des Buches (es ist nicht einfach, eine genaue Bezeichnung für die siebenundzwanzig ein- bis zehnteiligen, lose verbundenen, doch präzise ausgewogenen „Kapitel“ dieses Buches zu finden – Ursula Reinhold nennt sie „Miniaturen“<sup>7</sup>) gleichen visuellen Bildern, die aus dem Gedächtnis aufzutauchen scheinen, immer heller werden und wieder in der Dunkelheit verschwinden, um durch neue Bilder, neue Evokationen abgelöst zu werden; die Filmtechnik kennt solche Verfahren, bei denen die Blende und der Hell-Dunkel-Kontrast eine wichtige Rolle spielen. Andere haben (durch die ständige Anwesenheit der Musik sowie der bildenden Kunst im *Abendlicht* inspiriert) auf Ähnlichkeiten mit musikalischen Kompositionen hingewiesen, ja sogar eine komparative Brücke zum *Doktor Faustus* Thomas Manns gefunden.<sup>8</sup> Man findet hier Erlebnisse aus der Kindheit (meistens in Verbindung mit liebevollen Erinnerungen an die Eltern und an den im Krieg als RAF-Pilot gefallenen jüngeren Bruder), Schicksale von Freunden und Mitschülern, die Antifaschisten waren oder sich mit dem Nazi-Regime arrangiert haben, aber auch einige Traumpassagen und Visionen, die an poetische Assoziationen der modernen französischen Lyrik erinnern, zu deren intimen Kennern und Nachdichtern

<sup>5</sup> Vgl. z. B. T. Hörnigk, *Das Thema Krieg und Faschismus in der Geschichte der DDR-Literatur*, *Weimarer Beiträge* 5/1978, S. 73 ff.

<sup>6</sup> T. Hörnigk, „*Abendlicht*“ von Stephan Hermlin, *Weimarer Beiträge* 9/1980, S. 124.

<sup>7</sup> U. Reinhold, „*Abendlicht*“ von Stephan Hermlin, *Weimarer Beiträge* 9/1980, S. 131.

<sup>8</sup> „Von der ersten bis zur letzten Seite spürt man das Kompositionsprinzip, das die Dichtung glücklich vereint mit der Musik und den mannigfachsten sinnlichen Erfahrungen der bildenden Kunst. Motive, Reflexionen, Träume verdichten sich zu einem harmonischen Ganzen. Vielfältigste literarische Bezüge stellen sich ein. Thomas Manns *Doktor Faustus*, der die enge Verknüpfung von Kunst, von Musik, mit den nationalen Katastrophen aufzeigte, schwingt im Hintergrund mit.“ T. Hörnigk, „*Abendlicht*“ von Stephan Hermlin, a. a. O., S. 125.

Stephan Hermlin übrigens seit Jahrzehnten gehört; nicht zufällig tauchen die Namen Rimbaud oder Baudelaire auch auf den Seiten des *Abendlichts* auf.

Nicht zuletzt aus diesen Gründen wurde *Abendlicht* nach seinem Erscheinen (möglicherweise verstärkt durch eine gewisse Ausnahmestellung, die Stephan Hermlin im Kontext der Gegenwartsliteratur der DDR einnimmt und die aus seiner anerkannten Position eines der jüngsten Angehörigen der heute schon legendären Generation von antifaschistischen deutschen Exilschriftstellern, seiner engagierten, kämpferischen literarischen und publizistischen Tätigkeit in den ersten Jahren der Republik und nicht zuletzt aus dem oft zugespitzt anmutenden Hinweis auf seine bürgerliche Herkunft, oder vielmehr — und besser — seinem betonten Bekenntnis zu den großartigen Traditionen der bürgerlich-humanistischen Kultur des 20. Jahrhunderts resultiert, auf die nach Hermlins fester Überzeugung die neue sozialistische Kunst nicht verzichten darf) als etwas Einzigartiges, Unwerwechselbares und Außerordentliches aufgenommen. Sicherlich mit Recht; bei aller Eigenständigkeit und Unwiederholbarkeit steht aber auch dieses Buch in einem breiteren literarischen Kontext, und zwar wenigstens im doppelten Sinne: sowohl in Bezug auf den literarischen Gesamtkontext der DDR-Literatur (und nicht nur der DDR-Literatur) der 70er Jahre, als auch in der Beziehung zum bisherigen literarischen Werk des Autors selbst. Hermlins *Abendlicht* steht gerade im literarischen Zusammenhang der 70er Jahre in der Darstellung des Themas Krieg und Faschismus (denn darum geht es im *Abendlicht* vorrangig) bei weitem nicht vereinzelt da, auch klingen viele Motive aus dem *Abendlicht* bereits in seinem früheren Schaffen an; (dies an einigen Beispielen aufzuzeigen ist das Anliegen dieser Arbeit.

Das Thema Krieg und Faschismus gehört seit den 30er Jahren zu den wichtigsten Themen der sozialistischen und antifaschistischen deutschen Literatur und die Bücher, die sich mit dieser gerade für die deutsche Literatur so brisanten Thematik auseinandersetzen, zählen zu den wichtigsten Werken der später sich allmählich konstituierenden DDR-Literatur überhaupt.<sup>9</sup> „Wie alle sozialistische Literatur,“ schrieb Hans Jürgen Geerdts in seinem Aufsatz *Zur Thematik des Antifaschismus in der Geschichte der DDR-Prosa*, „so ist auch die Literatur der DDR von ihren Anfängen an eine antiimperialistische, antifaschistische Literatur gewesen. In diesem Zusammenhang bestand und besteht ihre Spezifik darin, daß ihr Antifaschismus nicht allein aus der geschichtlichen Konfrontation mit der aggressivsten Erscheinung des Imperialismus, dem Hitlerfaschismus, erwuchs, sondern aus der Tatsache der unmittelbaren nationalen Verantwortung für die Barbarei der Jahre zwischen 1933 und 1945. Diese Verantwortung — gerade auch von jenen Autoren übernommen, die als aktive Gegner des Hitlerregimes selber zu den Verfolgten und Verfeimten gehörten — schließt in sich das Moment nationaler Geschichtsanalyse wie das Moment des proletarischen Internationalismus ein. Von dieser, von wechselnden Genera-

<sup>9</sup> Vgl. auch den Aufsatz des Verfassers *Das Jahr 1945 in der jüngsten Prosaliteratur der DDR*, in: *DDR-Literatur und revolutionärer Geschichtsprozeß*, Sonderdruck der Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik, Brno 1979.

tionen bedeutender Autoren übernommenen höchst bewußten Verantwortung her, bildete sich ein konstituierender Grundzug der DDR-Literatur aus, der ihr Wesen und einen erheblichen Bereich ihrer Thematik bestimmte.“<sup>10</sup>

Die letzten fünfzig Jahre (denn von den ersten Zeugnissen der antifaschistischen deutschen Literatur trennt uns bereits ein halbes Jahrhundert) haben auch gleichzeitig gezeigt, daß die heutige Literatur über Krieg und Faschismus anders sein muß und notwendigerweise anders ist als die ersten Werke von Willi Bredel, Jan Petersen, Wolfgang Langhoff oder Anna Seghers waren, daß es in der Chronologie dieser Literatur (vor allem der Prosaliteratur) eine aufschlußreiche Periodisierung geben kann, sich einzelne Etappen abzeichnen, in denen die Bücher mit dieser Thematik entweder im Vordergrund standen und die gesamte literarische Entwicklung wesentlich mitbestimmten, oder für kurze Zeit anderen Sujets gewichen waren. „Was die literaturgeschichtlichen Ergebnisse anbetrifft, so sind drei Etappen der Entwicklung zu unterscheiden,“ meint Hans Jürgen Geerds. „Es handelt sich erstens um das Schaffen einer älteren Generation von Schriftstellern, die, aus dem Exil heimkehrend, die Thematik aufgriff; zweitens sind die Leistungen von Autoren zu nennen, die ihre Generationserfahrungen in den 60er Jahren mitteilten; schließlich ist in den in den 70er Jahren erschienenen Werken eine neue geschichtlich bedingte Qualität der Gestaltung erreicht.“<sup>11</sup> Als markanteste Beispiele der jüngsten Prosaliteratur dieser thematischen Orientierung untersucht dann Geerds namentlich Hermann Kants *Aufenthalt* (1977), die Novelle *Der Soldat und die Frau* (1978) von Max Walter Schulz sowie — mit einigen kritischen Vorbehalten — Christa Wolfs Roman *Kindheitsmuster*. Die „neue geschichtlich bedingte Qualität“ sieht er u. a. darin, wie es den Autoren gelang, die heute wichtigen Probleme und Fragen in die Darstellung der Zeit des Faschismus einzubeziehen. „Nur dort, wo in der historischen Auseinandersetzung mit den Folgen des Faschismus die Gegenwartsproblematik mitreflektiert wird, gelingt es, die ästhetische Aussage geschichtlich adäquat zu treffen. Je mehr aktuelle gesellschaftliche Problematik in die epische Bilanz fließt, um so höher ist der Grad an Realismus.“<sup>12</sup>

Gerade die zweite Hälfte der 70er Jahre ist die Zeit, wo viele Autoren der Prosaliteratur der DDR die Thematik des Faschismus erneut aufgriffen und (inhaltlich wie auch ästhetisch) in die Gestaltung der Jahre 1933—1945 in Deutschland viele neue Momente und Anregungen brachten. Die Romane, Novellen, Erzählungen und Berichte von Hermann Kant, Max Walter Schulz, Helga Schütz, Christa Wolf, Ruth Werner, Jo Schulz, Benito Wogatzki, Eberhard Panitz, Werner Heiduczek, Wolfgang Kohlhaase oder Peter Edel sind ein Zeugnis davon. Sehr oft bildet die Autobiographie den bestimmenden Grundriß dieser Werke. Die Zeit des Faschismus in Deutschland wird nicht selten durch das Prisma des eigenen Subjekts gesehen, was eine dialektische

<sup>10</sup> H. J. Geerds, Zur Thematik des Antifaschismus in der Geschichte der DDR-Prosa, *Zeitschrift für Germanistik* 1/1980, S. 71.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 72.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 80.

und manohmal spannungsvolle Kontrastbeziehung zu den allgemein bekannten, historisch objektiven Tatsachen ermöglicht. Das Subjekt des Autors oder des Erzählers wird nicht durch die epische Darstellungsweise in den Hintergrund gedrängt, wie das oft in den episch breitangelegten Romanwerken der 60er Jahre (D. Noll, M. W. Schulz u. a.) der Fall war, die proklamatorisch subjektive Betrachtungsweise wird in der Schilderung und Bewertung der geschichtlichen Ereignisse und Zusammenhänge nicht nur gleichberechtigt, sondern gerät oft in den Vordergrund. Die Zeit der 30er und 40er Jahre wird (bei allem Respekt vor den historischen Tatsachen) durch das Private, mit Bezug auf die eigene äußere sowie innere Biographie gesehen. Ein solcher Vorgang wäre noch vor zehn oder fünfzehn Jahren weder bei Stephan Hermlin oder Peter Edel noch bei anderen Schriftstellern gut möglich. Interessant könnte in diesem Zusammenhang die Tatsache sein, daß Peter Edel einige Kapitel seines bewegten Lebens des aktiven Antifaschisten zuerst in der episch objektivierenden Form eines Romans verarbeitete (*Die Bilder des Zeugen Schattmann*, 1969), bevor er sie zu seiner ergreifenden Autobiographie *Wenn es ans Leben geht* (1979) vervollständigte. Die Verflechtung des Autobiographischen mit dem Romanhaften geht sogar so weit, daß er an einigen Stellen seiner Biographie die Schilderung seines Lebens kürzt und auf die entsprechenden Kapitel des Romans *Die Bilder des Zeugen Schattmann* hinweist; auch das zeigt einen für ihn und für andere Schriftsteller untrennbaren Zusammenhang zwischen der „autobiographischen Realität“ und der „literarischen Fiktion“.

Die Art, wie die Schriftsteller in ihren Werken mit den Elementen des Autobiographischen umgehen, wie sie sie zum Bestandteil der gesamten Konzeption machen, ist äußerst interessant und fast bei allen Autoren verschieden. Christa Wolf unternimmt im Roman *Kindheitsmuster* (1976) einen Versuch, die äußerst subjektiven Erlebnisse ihrer Romanheldin Nelly möglichst objektiv, sachlich und scheinbar unbeteiligt (weil schonungslos) zu analysieren, sie mit dem Abstand der Jahre und mit dem besseren Wissen um die Zusammenhänge und Hintergründe zu reflektieren; die Distanz zu der eigenen Kindheit führt dann in letzter Konsequenz bis zur Veränderung der grammatischen Person.

Elemente des Autobiographischen sind auch bei Stephan Hermlin unverkennbar; sie werden nicht einmal verschlüsselt oder verfremdet. *Abendlicht* kann unter diesem Aspekt als poetische Bilanz eines Lebens gesehen werden, jedoch mit einer wichtigen Einschränkung: Stephan Hermlins Buch ist mit der Raffinesse des Andeutens und Weglassens geschrieben. Nicht ein Lebensweg wird gezeigt, sondern „nur“ einige seiner Stationen, Momente — obgleich es manchmal Momente von eingreifender Schlüsselbedeutung sind, wie etwa die Schilderung seines Eintritts in den kommunistischen Jugendverband und dessen Konsequenzen (im achten Text) oder die Entstehung des ersten gelungenen Gedichts (Text vierundzwanzig).

Ohne diesen Kontext der antifaschistischen deutschen Literatur der 70er Jahre (*Die Ästhetik des Widerstandes* von Peter Weiß, 1975 und 1978 erschienen, oder *Eine Liebe in Deutschland* von Rolf Hochhuth, 1978, gehören ebenfalls dazu) ist Stephan Hermlins *Abendlicht* undenkbar. In hohem Maße iden-

tisch sind auch die Beweggründe, die die Autoren der 70er Jahre zu einer äußerst kritischen Überprüfung der nationalsozialistischen Ära in Deutschland führen; die persönliche Bilanz gehört genauso dazu wie das Wissen um die ungebrochene Aktualität einer künstlerisch überzeugenden Auseinandersetzung mit allen Erscheinungsformen der faschistischen Barbarei. Unterstrichen wird die innere Verwandtschaft durch zahlreiche äußere Details oder kleine motivische Parallelen, die aus den erwähnten Werken anklagen. Im fünfzehnten Text des *Abendlichts* lesen wir: „Im Sommer oder im Herbst 1933 saß ich in einem Berliner Café und betrachtete eine Gruppe junger eleganter Leute am Nebentisch, die abwechselnd in eine illustrierte Zeitung blickten und sie lachend und gehässig kommentierten. Ich hatte gleichfalls die ‚Berliner Illustrierte‘ vor mir; die neueste Nummer des Millionenblattes brachte auf mehreren Seiten eine Reportage über das Konzentrationslager Oranienburg. Ich sah ein Foto von Häftlingen, die eine Straßenwalze zogen, ich sah die brennenden oder erloschenen Augen unbekannter Genossen und Freunde, die, wie der beigegebene Text verkündete, durch harte Arbeit und Disziplin für die Volksgemeinschaft gewonnen werden sollten. ‚Wir gehen mit dem Gesindel ja viel zu anständig um‘, sagte jemand am Nebentisch. Viele Jahre später fragte ich mich, wie viele Millionen diese Reportage gelesen, an wie viele sie dann das Gelesene weitervermittelt hatten. (...) Jemand machte eine witzige Bemerkung; ein Höllengelächter antwortete. ‚Di rider finirai pria dell’ aurora‘, sang die Statue des Komturs.“<sup>13</sup> Ja, das Lachen wird ihnen vergehen, wenn der Morgen kommt. Unwillkürlich kommen uns Sätze aus Christa Wolfs Roman *Kindheitsmuster* in Erinnerung: „Das KZ Dachau, dessen Gründung am 21. März 1933 ordnungsgemäß im ‚General-Anzeiger‘ bekanntgegeben wird, besitzt nur ein Fassungsvermögen von 5000. Fünftausend arbeitsscheue, gemeingefährliche und politisch unzuverlässige Elemente. Die sich später darauf beriefen, von KZs hätten sie nichts gewußt, hatten total vergessen, daß ihre Gründung als Nachricht in der Zeitung stand.“<sup>14</sup> Die düstere Atmosphäre des Berlin der 30er Jahre wird im *Abendlicht* ebenso plastisch wiedergegeben wie in Peter Edels Autobiographie *Wenn es ans Leben geht*; in beiden Büchern wird sogar der alte Max Liebermann als „Freund der Familie“ erwähnt. Die Malerei ist einer der mehreren Berührungspunkte zwischen dem 1915 geborenen Stephan Hermlin und dem sechs Jahre jüngeren Peter Edel. Einige Kapitel von Peter Edels Autobiographie wirken wie literarische Denkmäler an die Mitkämpfer und Genossen, die den Tag der Befreiung nicht mehr erlebten und durch diese Schilderung aus der Anonymität der zahllosen Opfer des Faschismus hervorgetreten sind; nicht nur *Die erste Reihe* Hermlins entstand aus ähnlichen Intentionen, auch im elften, zwanzigsten oder zweiundzwanzigsten Text des *Abendlichts* werden ebenso skizzenhaft wie prägnant Schicksale von Freunden und ehemaligen Freunden umrissen.

Die Lebensgeschichte von Walter N., die in zwei Absätzen des *Abendlichts*

<sup>13</sup> S. Hermlin, *Abendlicht*. Verlag Philipp Reclam Jun. Leipzig 1979, S. 69 f.

<sup>14</sup> Ch. Wolf, *Kindheitsmuster*. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1976, S. 56.

geschildert wird,<sup>15</sup> steht bereits mit denselben Details im Prosastück *Die Straße* aus dem 1960 veröffentlichten Band *Begegnungen 1954—1959*; vieles, was im *Abendlicht* steht, wurde in den früheren Werken Hermlins vorgeformt. „Übrigens habe ich einige von den kleinen Sachen aufgeschrieben, die du schon kennst,“ zitiert Hermann Kant Hermlins Worte in seiner *Abendlicht*-Besprechung.<sup>16</sup> *Die Straße* und vor allem die Erzählungen *Kassberg* und *Corneliusbrücke* (aus dem Band *Erzählungen*, 1966, erw. 1970) bringen nicht nur einige motivische Parallelen zu *Abendlicht*, sondern stehen ihm durch die in der Ich-Form geschriebene, autobiographisch anmutende kompositorische Anlage am nächsten. *Corneliusbrücke* schildert im expressiven Stil die Tage der Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht im Berlin des Januar 1919, nur wenige hundert Meter von dem Haus entfernt, in dem die Familie des (damals vierjährigen) Erzählers abgeschirmt und nichtsahnend lebte. Der zehnteilige, in sieben kurze, relativ selbständige Abschnitte gegliederte und in der „Geburtsstadt“ Chemnitz angesiedelte Prosatext *Kassberg* könnte direkt als eine Art Vorstufe zu *Abendlicht* betrachtet werden. Die abschließende Reminiszenz dieses Prosastückes schildert den letzten Besuch der Stadt anlässlich eines Jubiläums der Schule, die der Erzähler vor Jahren besuchte: „Man hat eine kleine Ausstellung vorbereitet, Schülerarbeiten, Photos, auch solche, die den Bombenteppich überdauerten. Plötzlich suchte ich hastig nach einem bekannten Gesicht, nach Namen, die ich vergaß, nach mir. Da bin ich schon, da glaube ich zu sein, ein Junge unter dreißig Jungen, aber ich bin es gar nicht, es ist mein Bruder, dieser winzige Kerl in seinem Matrosenanzug, zwei Klassen unter mir, Sextaner, der später so groß und breitschultrig war und mit seiner kleinen, schnellen, schrecklichen Flugmaschine aus dem umkämpften Himmel stürzte.“<sup>17</sup> Der inhaltliche und formale Zusammenhang mit *Abendlicht* wird bei der Lektüre dieser Zeilen deutlich.

Wie eng einige Reflexionen im *Abendlicht* mit früher geäußerten Ansichten Hermlins korrespondieren, könnte man am folgenden Beispiel zeigen. Im zehnten Text des *Abendlichts*, der eigentlich ein Traktat über den unerfreulichen Zustand der marxistischen Ästhetik-Theorie ist und zu dem auch bereits viele Kritiker Stellung genommen haben, lesen wir z. B. folgendes: „Ich fand bei den Klassikern des Marxismus wichtige, manchmal blendende Hinweise auf Dinge der Kunst, auch wenn sie oft nicht um der Kunst willen, sondern um ökonomische Entwicklungen in ein deutlicheres Licht zu setzen, niedergeschrieben worden waren. Aber schon ihre unmittelbaren Nachfolger hatten aus diesen Erkenntnissen kaum etwas gemacht; die Texte wurden als heilige Schriften behandelt, sie wurden zitiert, während eine wirkliche Arbeit damit hätte beginnen müssen, daß man diese Erkenntnisse wissenschaftlich, also immer wieder neu befragend und historisch relativierend behandelte. (. . .) Dies ereignete sich, während neue Exegeten am Werk waren, von denen jeder die ande-

<sup>15</sup> S. Hermlin, *Abendlicht*, a. a. O., S. 102 f.

<sup>16</sup> H. Kant, *Eine triftige Auskunft*, a. a. O., S. 6.

<sup>17</sup> S. Hermlin, *Erzählungen*. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1974, S. 258 f.

ren mit Verdammungen und neuerdachten Restriktionen zu übertreffen suchte. Die Kunst des Jahrhunderts wurde mehr und mehr zu einem Pfluhl der Verdammnis, die großen Namen der Literatur, der Musik, der Malerei stellten personifizierte Übel dar, drittrangige akademische Epigonen wurden zu Genies befördert, man suchte die Wurzel des Verhängnisses, schon hatte ein Eiferer sich so weit zurückgearbeitet, daß er Flaubert und Baudelaire für dekadent zu erklären vermochte. Theorien und Begriffe entstanden aus dem Nichts, sie waren nicht zu begründen, man tat so, als seien sie längst bewiesen, man sparte nicht am Gebrauch des Wortes „wissenschaftlich“, aber man war schon weiter, Strukturen waren entstanden, Vorlesungen, Seminare, Abteilungen, Zeitschriften, Kongresse, Akademien, Professoren lehrten, und Studenten wurden Professoren, und vergeblich wartete man auf das Kind aus jenem Andersen'schen Märchen, das den Ruf ausstößt: „Aber der Kaiser ist ja nackt!“<sup>18</sup> Daß Hermlin diese Probleme bereits wesentlich früher beunruhigten, zeigt seine Antwort auf eine Frage der französischen Kulturzeitschrift *Action Poétique*, die 1969 publiziert wurde: „Ich bin kein Fachmann auf diesem Gebiet. Jedoch habe ich den Eindruck, daß die marxistische Ästhetik jetzt erst, nach den wichtigen Arbeiten von Lukács, zu sich selber kommt. Ihre Schwierigkeiten hängen damit zusammen, daß Marx und Engels kein ästhetisches System hinterlassen haben — sie waren mit ungeheuren anderen Dingen beschäftigt. Lese ich das, was sie über Kunst geäußert haben, muß ich daraus folgern: ihre Äußerungen sind sporadischer Art und hängen mit ihren Untersuchungen über die kapitalistische Ökonomie zusammen. Dabei sind sie außerordentlich gebildet und gleichzeitig frei von Vorurteilen: sosehr sie auch, aus künstlerischen und politischen Gründen, ihre Zeit- und Kampfgenossen Heine und Weerth schätzten, lassen sie doch keinen Zweifel darüber, daß sie Aisohylos, Dante, Shakespeare, Goethe für größere Dichter halten. Man muß auch im Auge behalten, daß die Bildung von Marx und Engels die Bildung ihrer Epoche ist. Alle großen Geister der Zeit urteilen etwa nach den gleichen Maßstäben. Man findet bei Marx und Engels glänzende Analysen mancher Werke von Goethe und Schiller — den Namen Hölderlin würde man bei ihnen vergeblich suchen, und zwar einfach deshalb, weil nur ein halbes Dutzend Eingeweihter damals Hölderlin kannte. Beide haben Wichtiges über Balzac geäußert, Stendhal kannten sie ebensowenig wie die Franzosen jener Zeit. Sie hatten Shelley gelesen, offenbar aber nichts von Keats oder Coleridge. Nun wäre es ein Irrtum zu glauben, daß man von dem, was Marx und Engels über einen bestimmten Dichter sagten, einfach auf das Werk eines anderen Dichters schließen könnte.

Lukács hat Bedeutendes geleistet. Wir verdanken ihm neue Aufschlüsse über Goethe oder Thomas Mann. (. . .) Aber er war auch der Erfinder seltsamer, verderblicher Dogmen und Kriterien. In der zeitgenössischen deutschen Literatur existierten für ihn weder Brecht noch Anna Seghers. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, resümierte er die gesamte Kunst unseres Jahrhunderts unter

<sup>18</sup> S. Hermlin, *Abendlicht*, a. a. O., S. 45ff.

dem Begriff ‚Dekadenz‘. Seine Bemühungen haben leider Früchte getragen.“<sup>19</sup>

Was die beiden zitierten Passagen jedoch gemeinsam haben, ist vor allem die Überzeugung, daß es so nicht bleibt, daß dies nur Folge einer Übergangszeit war, in der wichtigere Aufgaben auf den Programm standen. „Die marxistischen Ästhetiker haben eine Riesenarbeit vor sich. Das geht nicht ohne Diskussion.“<sup>20</sup> „Die Regenerationsfähigkeit der Arbeiterbewegung ist beträchtlich — sie hat auch für mich, in mir ihre Rolle gespielt. (. . .) Ich war nicht besser und nicht schlechter als die Bewegung, der ich angehörte, ich teilte ihre Reife und Unreife, ihre Größe und ihr Elend. Was mich noch einsam machte, würde Spätere zusammenschließen.“<sup>21</sup>

Auf den unübersehbaren Zusammenhang zwischen *Abendlicht* und Hermlins Lyrik, insbesondere den *Städte-Balladen*, hat bereits H. Kant hingewiesen.<sup>22</sup> Die meisten der durch Hermlins Lieblingsdichter Georg Heym<sup>23</sup> und durch die Lyrik des Expressionismus beeinflussten *Städte-Balladen* entstanden in den Kriegsjahren; in der Ausgabe von 1945 sind zwölf, in der von 1947 zweiundzwanzig Balladen versammelt. In den späteren Ausgaben (so etwa *Dichtungen*, 1956, oder *Gedichte*, 1963) wurden sie nur unwesentlich verändert oder erweitert. Man hat das Gefühl, daß die Bilder von rauchenden Ebenen und brütenden, düsteren Städten im fahlen Licht im direkten Zusammenhang mit seiner Schilderung des scheinbar weiterlebenden, jedoch innerlich blutenden Berlin stehen, das im zwölften, vierzehnten, fünfzehnten oder neunzehnten Text des *Abendlichts* nachgezeichnet wird; die Begegnungen mit dem ignoranten englischen Vetter Geoffrey, der mit den Nazi-Parolen über Ordnung und Volksgemeinschaft kokettiert (Text 18), oder mit den beiden wortkargen jüdischen Arbeitern gegenüber der Brauerei in der Schönhauser Allee (Text 23) gehören zu den Höhepunkten des Buches. Wohl nur im Zusammenhang mit der Metaphorik der „Ebene“ in den *Städte-Balladen* wird das letzte Kapitel des *Abendlichts* verständlich, in dem der Erzähler in einer Traumvision in die Berge steigt und die Zivilisation verläßt. Die Beschreibung der Nacht nach der Machtergreifung Hitlers in der Berliner Wilhelmstraße (Text 12 im *Abendlicht*) erinnert an das erwähnte Prosastück *Die Straße* ebenso wie an die *Städte-Balladen*:

**Der Schmerz der Städte (1942)**

Groß ist der großen Städte Schmerz! Ich rufe, gestehe —  
Der schrecklich-weltverändernde! So ich ihn sehe,  
Ruf gellend dreimal ich auf unsre Mörder Wehe!

Denn mit den Spitzen ihrer geilen Finger hatten  
Sie unsren Baum entlaubt und abgetan den Schatten  
Von ihn. Wie unsre Herzen in der Glut ermatten!

<sup>19</sup> S. Hermlin, *Lektüre*. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1975, S. 232 f.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 233.

<sup>21</sup> S. Hermlin, *Abendlicht*, a. a. O., S. 48.

<sup>22</sup> H. Kant, *Eine triftige Auskunft*, a. a. O., S. 6.

<sup>23</sup> Stephan Hermlin hat u. a. eine Auswahl von Georg Heyms Gedichten im Reclam-Verlag (1965) herausgegeben und mit einem Nachwort versehen.

Seit damals qualmen blutig unsere Fontänen.  
Der Hain liegt vergewaltigt. Am Gestade stöhnen  
Die wilden Chöre blindgestochener Sirenen.

Sie lehrten unsre sanften Kinder mörderisch lachen,  
Daß ferne bald schon ihre Augen brachen.  
Im Lethe stahlbeschattet treibt ihr schwerer Nachen.

Sie zwangen geifernd unsre Frauen zu gebären,  
Den Riesen Krieg, den augenlosen, zu ernähren.  
Schon leckt die Fackel sinnlos an den vollen Ähren.

Sie hielten hundertfachen Tod in ihrer Hand,  
Als sie uns in der Zwinger Fiebernacht verbannt.  
Das war, weil wir die Stirn der Freiheit zugewandt.  
[...]<sup>24</sup>

Die Kapitel über den jüngeren Bruder Fred gehören zu den ergreifendsten Passagen des *Abendlichts*; die „Ballade vom Gefährten Ikarus“ aus dem Jahre 1944 ist „dem Gedächtnis meines Bruders Alfred“ gewidmet, „der den Fliegertod starb.“ Der siebente Text des *Abendlichts* schildert traumhafte Ängste, die aus dem unterbewußten Gefühl der Verfolgung, des Ausgeliefertseins und der Einsamkeit des Ausgestoßenen erwachsen sind; fast in allen der *Städte-Balladen* schwingen ähnliche Töne mit. Allein die Titel wie „Ballade von der Überwindung der Einsamkeit in den Großen Städten“ oder „Ballade von einem Städtebewohner in tiefer Not“ sind ein Zeugnis davon. In dem Gedicht „Manifest an die Bestürmer der Stadt Stalingrad“ (datiert Dezember 1942) heißt es aber auch: „Aus Liebe, aus Verzweiflung wächst verzehrend / Die rote Sehnsucht: die Entschlossenheit.“<sup>25</sup>

Im *Abendlicht* ist jedoch wesentlich mehr von Hermlins Lyrik anwesend als nur direkte motivische Zusammenhänge. Von der Lyrik kommt auch seine Fähigkeit, mit der künstlerischen Verkürzung, mit einer straff verdichteten Andeutung, Metapher oder Ellipse zu arbeiten, die gleich ganze Bündel von Assoziationen auslösen. Wieviel Inhalt ist in solche scheinbar unauffälligen Sätze hineingepreßt wie „Mich erfaßte (bei der Lektüre des *Oliver Twist* — J. K.) heftiges Mitleid mit armen Kindern, die es glücklicherweise nur in Büchern gab.“<sup>26</sup> Oder: „um die gleiche Zeit, ... da ich, als einziger Schüler meines Gymnasiums, dem kommunistischen Jugendverband beigetreten war.“<sup>27</sup> Es wurde bereits erwähnt, daß *Abendlicht* mit der Raffinesse des Weglassens geschrieben worden ist; auch das ist ein Zug, den Hermlin von der Lyrik mitgebracht hat. Die gesamte Komposition des Buches ist lyrisch-evokativ. Die Lyrik braucht ihre Komposition nicht in einer logisch übersichtlichen Kette von Ursachen und Folgen aufzubauen wie die Epik; ein Detail, eine scheinbar belanglose Kleinigkeit, ja auch die Traumvisionen haben bei einer solchen assoziativen Schreibweise die gleiche Bedeutung wie geschichtliche Ereignisse

<sup>24</sup> S. Hermlin, *Dichtungen*. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1966, S. 13.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>26</sup> S. Hermlin, *Abendlicht*, a. a. O., S. 19.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 97.

von unwälzender Bedeutung. Der Aufbau der einzelnen Komponenten des *Abendlichts* ist lyrisch-assoziativ; darin liegt das Geheimnis, das die 27 heterogenen Texte dieses ungewöhnlichen Buches „im Innersten zusammenhält“. Ein Gedicht kann die Welt nicht in ihrer epischen Breite umfassen, es konzentriert sich auf einige einschneidende, für die künstlerische Aussage relevante Bilder. In diesem Sinne ist Hermlins *Abendlicht* ein Gedicht in Prosa. (Trotzdem könnte man dieses Buch wohl kaum als lyrische Prosa bezeichnen, und zwar nicht aus literaturtheoretischen, sondern thematischen Gründen; die Zeit des Faschismus ist offensichtlich ein mit dem Begriff der lyrischen Prosa unvereinbares Thema). Die Frage nach den Beziehungen der Teile des Werkes zueinander stellte sich auch Hans Kaufmann: „Jedes Einzelstück steht relativ geschlossen für sich, korrespondiert aber zugleich auf mannigfaltige Weise mit den anderen und erhält dadurch zusätzliche Bedeutungen. Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.“<sup>28</sup>

In seinem Vorwort zum Buch *An alle* schrieb Stephan Hermlin Worte, die zwar das Bild des Oktober 1917 in der heutigen DDR-Literatur betreffen, die jedoch auch auf *Abendlicht* bezogen werden könnten: „Dichtung lebt von Kontrasten, von Konkretheit. Je weiter die Zeit vorrückt, desto größer wird die Gefahr, daß der Oktober 1917, dieser und kein anderer, hinter Allgemeinheiten unsichtbar wird. Dichter, die das Ereignis nicht nur nicht miterlebt haben, sondern sehr lange nach ihm geboren sind, suchen wie auf Verabredung, jeder auf seine Weise, nach dem Detail, das das Ereignis greifbar, nachvollziehbar macht. (...) Da sie die Phantasie, also den präzisen Blick des Dichters haben, kommen sie zu eindrucksvollen Ergebnissen.“<sup>29</sup> Auch *Abendlicht* sucht nach Details, die die Ereignisse greifbar und nachvollziehbar machen — im Interesse der künstlerischen Wahrheit. Die Worte, die Stephan Hermlin vor vielen Jahren über Fritz Cremers *Ungarische Vision* geschrieben hat, haben allgemeingültige Bedeutung: „Die Kunst geht ihren Weg, mit dem unbeirrbaren Schritt der Geschichte selbst. Die Apologie des Abgelebten mag in der Geschichtsschreibung eine Weile ihre Rolle spielen können — in der Kunst existiert sie nicht. (...) Die Kunst stürzt falsche Größe, entlarvt die Phrase, stellt echte Ordnung her.“<sup>30</sup>

Die lyrisch-assoziative Komposition wird verstärkt durch ein ständiges Spiel von Motiven und Kontrasten, die immer wieder auftauchen und innere Zusammenhänge zwischen den siebenundzwanzig Texten schaffen: es sind Motive wie *Abendlicht*, Stille, Bläue, Antinomien wie Tag — Finsternis, hell — dunkel, Jugend — Alter, Ebene — Berge, Kunst — Wirklichkeit, Traum — Realität u. ä. Hubert Witt schrieb in seinem Nachwort zu einer Auswahl von Hermlins Gedichten Worte, die auch am *Abendlicht* ihre Gültigkeit unter Beweis stellen: „Das System der Metapher und Symbole, aus der Tradition aufgenommen, aus eigener Welterfahrung umgebildet und erweitert, ergibt bei Hermlin (wie im Barock, im Symbolismus, im Expressionismus) ein relativ begrenztes, beständi-

<sup>28</sup> H. Kaufmann, „Abendlicht“ von Stephan Hermlin, *Weimarer Beiträge* 9/1980, S. 127.

<sup>29</sup> *An alle*. Gedichte und Grafiken zum Großen Oktober, Verlag Neues Leben Berlin 1967, S. 6.

<sup>30</sup> S. Hermlin, *Begegnungen 1954–1969*, Aufbau-Verlag Berlin 1960, S. 78.

ges Netz von Antinomien, das immer neu in die Wirklichkeit ausgeworfen wird, sie durch Assoziationen anzuverwandeln. Die entstehenden Verfremdungen erzielen hier keine rationale Distanz des Lesers, sondern intensivieren eine poetische Wirkung, die Affekte und zugleich Erkenntnisse stimuliert.“<sup>31</sup>

Nehmen wir als Beispiel nur das Motiv des Abendlichts: das Licht des Abends, in dem ein Rückblick besonders plastisch erscheint. „Denn es war Abend geworden. Eine späte Junisonne, die ihre Strahlen abgetan hatte und sich in rötliche Nebel hüllte, stand handbreit über dem Horizont und gab den bröckelnden Ziegeln und ausgeglühten Metallresten Kontur und plastische Tiefe,“<sup>32</sup> hieß es dreißig Jahre vor *Abendlicht* in *Die Zeit der Gemeinsamkeit*. Das Licht des Abends ist eine Metapher für die Rückschau, für den Zeitpunkt, in dem resümiert und ein Schlußstrich gezogen wird. „Man sah den Wegen am Abendlicht an, daß es Heimwege waren“ — die Worte von Robert Walser stehen als Motto im *Abendlicht*. Der erste, einleitende Text des Buches schildert den Übergang der Landschaft von der Dämmerung in die Finsternis. Der nächste Text, der in die frühesten Erinnerungen der Kindheit zurückführt, beginnt mit einem Kontrastbild eines Morgens in den Bergen. „Die Sonne stand dicht über dem östlichen Bergkamm, als wir über die Innsbrücke zogen.“<sup>33</sup> „Aus den Wäldern rief der Kuckuck, man brauchte seine Rufe nicht zu zählen, endlos lag das Leben vor mir.“<sup>34</sup> „Die Nacht kommt über die Berge,“ lesen wir im Text 25. Und: „Wandrer, du müder, du bist zu Haus.“ „Die Nacht über den Wäldern, über dem Meer, über den Bergen, das Schweigen, das das leere Gelärm überwächst, und das machtvolle, das unaufhaltsame Wiegen, und der Blick aufwärts, der sich nicht mehr abwendet, und der Himmel da oben, wie ist er so weit.“<sup>35</sup> Mit demselben Zitat wie auf der Seite 8 endet dieses Kapitel; der Kreis schließt sich, die Bilanz des Lebens geht ihrem Ende zu. „... die Stille trat in mich ein, ich war ein Teil von ihr geworden,“ heißt der letzte Satz des ganzen Buches. Die aus Hermlins Lyrik bekannte metaphorische Gleichsetzung des Lebens mit einem Tag von der Morgendämmerung bis in die Finsternis erfährt im *Abendlicht* eine neuartige Aktualisierung.

*Abendlicht* ist ein vielschichtiges, ein dialektisches Buch, in einem bestimmten Sinne die literarische Krönung eines dichterischen Lebens; die Motive und Elemente aus Hermlins Lyrik, Prosa und Publizistik haben hier zu einer gelungenen und überzeugenden Synthese gefunden. Es bleibt nur zu hoffen, daß dieses ungewöhnliche Werk bald auch den tschechischen Lesern zugänglich wird; Hermlin gehört sicherlich zu den weniger bekannten Schriftstellern unseres Nachbarlandes,<sup>36</sup> obwohl er ein Freund der Tschechoslowakei ist, über

<sup>31</sup> H. Witt, Nachwort zu Hermlins *Städte-Balladen*, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1975, S. 70.

<sup>32</sup> S. Hermlin, *Erzählungen*, a. a. O., S. 142.

<sup>33</sup> S. Hermlin, *Abendlicht*, a. a. O., S. 8.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>36</sup> Stephan Hermlins *Die erste Reihe* ist 1953 in einer tschechischen Übersetzung erschienen (im Verlag Mladá fronta), *Der Leutnant York von Wartenburg* erschien tschechisch in der Revue *Světová literatura* 4/1972 und in der Anthologie *Matka holubi*, Melantrich-Verlag 1975. 1977 folg-

Vítězslav Nezval und über Lidice geschrieben hat. Die Tatsache, daß *Die Zeit der Gemeinsamkeit* tschechisch erst 1977 erschien, ist in zweierlei Hinsicht interessant. In der ersten Hälfte der 50er Jahre, wo bei uns vorrangig die Werke der antifaschistischen deutschen Exilschriftsteller erschienen, blieb Stephan Hermlin ein bißchen im Schatten seiner älteren (und damals bekannteren) Schriftstellerkollegen und Emigranten. Andererseits ist es ein Zeugnis der hohen künstlerischen Qualitäten dieses Buches, die auch nach fast zwanzig Jahren seine „Wiederentdeckung“ ermöglichen. Man möchte nur seinem *Abendlicht* einen guten Übersetzer wünschen; es graut uns bei der Vorstellung, was ein schwerfälliger Übersetzer aus diesem feinfühligem Buch machen könnte. Einen ungewöhnlichen Wunsch äußerte übrigens in seiner *Abendlicht*-Rezension auch Jürgen Kuczynski, als er sich an Stephan Hermlin mit der Bitte wandte, auch über andere Abschnitte seines Lebens auf ähnliche Weise wie im *Abendlicht* Auskunft zu geben; nach den Erlebnissen aus der *Abendlicht*-Lektüre ist einem solchen Wunsch nur zuzustimmen. Es ist ein sohmales Büchlein — wie aber Stephan Hermlin in einem anderen Zusammenhang geschrieben hat: „Werke von geringem Umfang sind oft kristallisch; es ist nichts Wegnehmbares daran.“<sup>37</sup>

## HERMLINŮV „VEČERNÍ SVIT“ A JEHO KONTEXT

Dosud poslední dílo Stephana Hermlina „Večerní svit“ (*Abendlicht*, 1979) se ihned po uveřejnění setkala s velice příznivým ohlaselem literární kritiky NDR. Recenzenti shodně poukazovali na neobyčejný charakter této knihy, která stojí na pomezí literatury vzpomínkové, reflexivní a esejistické; reminiscence na dětství v Berlíně dvacátých let, zážitky z ilegality let 1933–1936 se střídají s úvahami o umění a společenském dění posledního půlstoletí i se snovými pasážemi a úzkostnými vizemi. Práce se snaží přispět k interpretaci tohoto svrchovaně zajímavého a mnoho-  
vrstevného Hermlinova díla a zejména poukázat na jeho místo v celkovém literárním kontextu, a to jak ve vztahu k předchozí Hermlinově tvorbě lyrické, prozaické a publicistické, tak i v kontextu německé prózy 70. let s antifaschistickou tematikou.

Paralely s Hermlinovou lyrikou, zejména s jeho *Städte-Balladen*, se projevují nejen v rovině motivistické a metaforické, ale lyricky asociativní charakter má i celá próza „Večerní svit“. Obdobné motivy a kompoziční postupy můžeme vystopovat i v některých prózách dřívějšího období, např. v jeho povídkách *Die Straße*, *Kaseberg* či *Corneliusbrücke*. Z tohoto pohledu se pak poslední Hermlinovo dílo jeví jako mistrná syntéza jeho dosavadního literárního vývoje. Neobyčejně zajímavé a působivé zážitky, postřehy a úvahy o fenoménu německého fašismu, jež tvoří jádro „Večerního svitu“, pak tuto knihu řadí po bok jiných děl německy psané literatury 2. poloviny 70. let, kdy právě próza s touto tematikou zaznamenala překvapivý kvantitativní i kvalitativní rozmach; práce si vřímá některých dílčích paralel a podobností zejména s díly Christy Wolfové a Petra Edela.

te die tschechische Übersetzung des Erzählbandes *Die Zeit der Gemeinsamkeit* unter dem Titel „Čas pospolitosti“. In *Světová literatura* 1/1981 erschien eine *Abendlicht*-Rezension von der Prager Germanistin Gabriela Veselá.

<sup>37</sup> S. Hermlin, *Begegnungen 1954–1959*, a. a. O., S. 29.

