

Schulz, Christiane

**Ästhetische Positionsbestimmung am literarhistorischen Modell : Zu
Anna Seghers' Erzählung "Die Reisebegegnung"**

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 1982, vol. 3, iss. 1, pp.
[71]-86

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105295>

Access Date: 23. 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.

CHRISTIANE SCHULZ

ÄSTHETISCHE POSITIONSBESTIMMUNG AM LITERARHISTORISCHEN MODELL

ZU ANNA SEGHERS' ERZÄHLUNG „DIE REISEBEGEGNUNG“

Als Anna Seghers auf dem IV. Schriftstellerkongreß 1956 über den Anteil der Literatur an der Bewußtseinsbildung des Volkes sprach, konstatierte sie ein Ausweichen der jungen DDR-Literatur vor gewissen Stoffen. Was die Präsidentin des Schriftstellerverbandes u.a. vermißte, war die „Darstellung der spezifischen Berufsproblematik der Künstler und Wissenschaftler in unserer Zeit“.¹ Rund zwei Jahrzehnte später resümierte Hermann Kant anlässlich des VII. Schriftstellerkongresses (1973) „das beinahe massenhafte Auftreten von Schreibern in Geschriebenem,“² und damit eine charakteristische Tendenz in der DDR-Literatur der 70er Jahre, deren Ende gegenwärtig noch nicht abzusehen ist. Die Reserviertheit der Schriftsteller gegenüber der künstlerischen Auseinandersetzung mit ihren Lebensbedingungen und Schaffungsmethoden in den 50er Jahren war jedoch ebenso wenig zufällig wie das gehäufte Auftreten von Künstlergestalten und Vertretern anderer reflektierender Berufssparten in der DDR-Literatur der 70er Jahre. Wenn Hermann Kant in diesem Zusammenhang vom „Eintritt der DDR-Literatur in ein neues Selbstverständnis“ sprach, „das sich aus neuen Aufgaben und bewältigten Aufgaben ergibt; das sich auf eigene Erfahrungen gründet und auf den hohen Anspruchsgrad, der sich in den an die Literatur gerichteten Erwartungen ausspricht“,³ dann verwies er damit zugleich auf qualitative Veränderungen im Verhältnis von Literatur und Gesellschaft.

Den historischen Hintergrund dieser Wandlungen bildete der Übergang vom Aufbau der Grundlagen des Sozialismus zur Schaffung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft im Verlauf der 60er Jahre. Indem die Literatur der DDR auf diesen gesamtgesellschaftlichen Prozeß reagierte und in ihm ihre menschenverändernde Wirkung entfaltete, bildete sich allmählich eine Literatur des entwickelten Sozialismus heraus. Im Zusammenhang mit den gesellschaftstheoretischen Analysen des VIII. Parteitages der SED (1971) und den Grundorientierungen der 6. Plenartagung des ZK der SED (1972) zur Kulturpolitik verstärkten sich unter den Schriftstellern

¹ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*. Essays aus vier Jahrzehnten, Reclam Verlag, Leipzig 1969, S. 222.

² H. Kant, *Unsere Worte wirken in der Klassenauseinandersetzung*, in: VII. Schriftstellerkongreß der DDR. Protokoll, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1974, S. 32.

³ Ebenda.

und Literaturwissenschaftlern die Diskussionen darüber, inwieweit die DDR-Literatur ihrer bewußtseinsbildenden Aufgabe gerecht wird bzw. auf welche Weise sie diese beim weiteren Ausbau der entwickelten sozialistischen Gesellschaft wahrnehmen kann. Die Debatten weiteten sich aus zu einer prinzipiellen Selbstverständigung der Schriftsteller über die Spezifik künstlerischer Wirklichkeitsaneignung und die gesellschaftliche Funktion der Literatur. So entstand während der 70er Jahre eine umfangreiche Schriftstelleressayistik, in der die Autoren ihre Einsichten und Erfahrungen zu verallgemeinern suchten.⁴ War die eigene künstlerische Subjektivität dabei auch Ausgangs- und Zielpunkt, so gaben sich die theoretischen Überlegungen teilweise auch sehr direkt als Herausforderung an die institutionalisierte Literaturwissenschaft zu erkennen, indem sie polemisch auf deren Wertmaßstäbe und Urteile reagierten.

Das Ringen der Schriftsteller um die Neubestimmung ihrer ästhetischen Positionen ging auch als Reflex in das literarische Werk ein. Etwa seit Mitte der 60er Jahre vollzog sich in der Prosa eine Auflockerung der traditionellen Erzählstrukturen, die mit einer Aufwertung der Autorenpersönlichkeit verbunden war und eine essayistische Anreicherung der Literatur mit sich brachte. Als programmatisch für das eigene Schaffen und als ein Symptom für in Veränderung begriffene Erzählweisen erwies sich u.a. Christa Wolfs Roman „Nachdenken über Christa T.“ (1968). Die Befragung einer Lebensgeschichte im Entwicklungsprozeß der DDR war hier — ähnlich wie in Kants Roman „Die Aula“ (1965) — Anlaß für die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des einzelnen, sich in der sozialistischen Gesellschaft als schöpferische Persönlichkeit zu verwirklichen. Indem die Schriftstellerin einem verlorenen Menschenleben (bezeichnenderweise dem einer Frau, die schreibend „zu sich selbst“ kommen will) nachspürte, erprobte sie einen subjektiven und gleichwohl Anspruch auf Authentizität erhebenden Erzählstil, durch den der Leser in die Erinnerungen, Nachforschungen und Wertungen der Ich-Erzählerin einbezogen und zur Selbstprüfung herausgefordert wurde. „Nachdenken über Christa T.“ bildete in gewisser Hinsicht den Auftakt zu jenen Werken der DDR-Literatur, in denen sich die Kunst- und Künstlerproblematik als literarischer Gegenstand kristallisierte. Daß der poetische Selbstverständigungsprozeß nun direkt thematisiert wird, kann als ein Zeichen dafür aufgefaßt werden, wie notwendig den Schriftstellern ein „öffentlicher“ Austausch über ihre Schaffensprobleme erscheint.

Zu den wesentlichen Momenten der ästhetischen Positionsbestimmung gehört die Ausarbeitung eines eigenständigen Verhältnisses zum literarischen Erbe, die mit einer kritischen Prüfung konventioneller Rangordnungen und Rezeptionsmuster einhergeht. Wenn als allgemeine Charakteristik der DDR-Literatur in den 60er und 70er Jahren „ein vertieftes und in widerspruchsvollen Prozessen im Wachsen begriffenes Geschichtsbewußtsein“⁵ zugrunde gelegt wird, dann äußert und verwirklicht sich

⁴ Vgl. u. a.: S. Hermlin, *Lektüre*; Ch. Wolf, *Lesen und Schreiben*; V. Braun, *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*; P. Hacks, *Die Maßgaben der Kunst*; F. Fühmann, *Erfahrungen und Widersprüche*; M. W. Schulz, *Pinocchio und kein Ende*. Poetische Positionsbestimmungen enthalten darüber hinaus die Publikationen: *Auskünfte. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976; *Eröffnungen*. Schriftsteller über ihr Erstlingswerk, Berlin 1974; *Meinetwegen Schmetterlinge*. Interviews mit DDR-Schriftstellern, Mitteldeutscher Verlag, Halle 1975.

⁵ W. Hartinger, *Die Fragen und die Antworten unserer Literatur*, in: *Literatur und Geschichtsbewußtsein. Entwicklungstendenzen der DDR-Literatur in den sechziger und siebziger Jahren*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976, S. 18 f.

dieses nicht zuletzt als künstlerisches Traditionsbewußtsein. In der kritischen Befragung des Erbes zeigen sich Ansätze eines neuen Traditionsverständnisses, das vor allem auf jene Schriftsteller gerichtet ist, die bisher als problematisch galten oder überhaupt wenig Beachtung fanden. Ein exemplarisches Beispiel dafür bietet die verstärkte Hinwendung der DDR-Autoren zum Erbe der deutschen Romantik, während andererseits „neue Bezüge und Bezugsmöglichkeiten auch im Hinblick auf die stabilen Größen der überkommenen Erbeordnung zu entdecken“⁶ sind. Überhaupt kann festgestellt werden, daß die Auseinandersetzung mit der Künstlerproblematik in der DDR-Literatur bevorzugt an literarhistorischen Stoffen und Gestalten geführt wird. Das Traditionsverhältnis der Schriftsteller ist also nicht nur Ausdruck einer bestimmten Erbeaneignung, sondern dient zugleich auch als Medium der eigenen Selbstverständigung.

Als Ausgangs- und Bezugspunkt der folgenden Überlegungen soll A. Seghers' Erzählung „Die Reisebegegnung“ dienen, weil diese kleine Prosaarbeit aus dem Jahre 1972 ein Spektrum jener ästhetischen Probleme bietet, die A. Seghers jahrzehntelang beschäftigten und die in jüngster Zeit unter Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern verstärkt diskutiert werden. Phantastisch erscheint zunächst die poetische Grundidee der „Reisebegegnung“, drei Schriftsteller an einem Prager Caféhaustisch zu vereinen, deren Lebensdaten weder zeitliche noch geographische Berührungspunkte aufweisen. Die Rolle des Phantastischen in der Literatur ist dann folgerichtig auch eines der zentralen Themen im ästhetischen Disput zwischen E. T. A. Hoffmann, Nikolai Gogol und Franz Kafka. Hinter dieser fiktiven Begegnung, arrangiert durch das freie Spiel der Phantasie, verbirgt sich jedoch eine legitime wissenschaftliche Methode, nämlich die synchrone Betrachtung literarischer Erscheinungen, die literarhistorisch primär diachron zu fassen wären. Da es sich zudem um Schriftsteller unterschiedlicher Nationalliteraturen handelt, kommt der komparatistische Aspekt hinzu, so daß in der „Reisebegegnung“ gewissermaßen vergleichende Literaturforschung mit ästhetischen Mitteln betrieben wird. (Ein Verweis darauf, daß sich die marxistische Komparatistik als Wissenschaftsdisziplin in der DDR erst herauszubilden beginnt, ihre Profilierung aber ein dringendes Gebot der Integrationsprozesse innerhalb der sozialistischen Staatengemeinschaft ist, soll genügen, um die Aktualität des wissenschaftsmethodologischen Aspekts der Fragestellung zu unterstreichen.)⁷ Im Übrigen ist das in der „Reisebegegnung“ praktizierte Verfahren für A. Seghers nicht neu; ihren Aufsätzen über die russischen Klassiker Tolstoi und Dostojewski liegt eine ähnliche Methode zugrunde, und im folgenden wird noch zu zeigen sein, wie bestimmte ästhetische Auffassungen aus den Essays in die Erzählung übernommen werden. Überhaupt war die kritische Aneignung und Aufhebung — ganz unterschiedlicher — weltliterarischer Erfahrungen der Vergangenheit und Gegenwart ein konstituierendes Element ihrer schöpferischen Individualität und bestimmte ihre Erzählwelt. A. Seghers wußte also, wovon sie sprach, als sie auf dem VI. Schriftstellerkongreß 1969 äußerte: „Ja, wir wären alle weiter im Ausdruckfinden und im Abstreifen von nutzlosen Versuchen, wenn wir die Vorläufer der Älteren kennen würden, die das Schreiben, das sozialistische Schreiben erst möglich machten.“⁸

⁶ B. Leistner, *Unruhe um einen Klassiker*. Zum Goethe-Bezug in der neueren DDR-Literatur, Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig 1978, S. 40.

⁷ Vgl. dazu die Geleitworte von G. Ziegengeist zur DDR-Ausgabe von D. Đurišin, *Vergleichende Literaturforschung*, Akademie-Verlag, Berlin 1972.

⁸ A. Seghers, *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, Akademie-Verlag, Berlin 1970, Bd. 1, S. 170.

In ihrer Erzählung „Die Reisebegegnung“ setzt sich A. Seghers mit den schöpferischen Erfahrungen dreier Schriftsteller auseinander, die sie zwar mehrmals in ihren theoretischen Überlegungen erwähnt, nie aber in so exponierter Stellung wie Tolstoi, Dostojewski, Büchner oder Kleist. Deshalb soll zunächst der Frage nachgegangen werden, welche Faktoren diese Auswahl bestimmten. Wie A. Seghers gelegentlich eines Briefes an Jorge Amado über die Entstehung von Tolstois Roman „Krieg und Frieden“ bemerkte, versucht „ein Schriftsteller, der in der Wirklichkeit verwurzelt ist, ... gerade den Teil des Lebens zu gestalten, der ihn aus bestimmten Gründen besonders beunruhigt, ihm besonders erfaßbar wird. Er wählt den Stoff, der ihm nahesteht, auf Grund seiner Begabung, seines Charakters usw.“⁹ Nach A. Seghers genügt es nicht, wenn der sozialistische Schriftsteller sein Buch nur aus äußeren Gründen schreibt; „weil er einem Auftrag gefolgt ist, sondern ihm der Auftrag auch die Möglichkeit gab, mit einem Stoff vertraut zu werden, der seinen Fähigkeiten und seinem Charakter entspricht. Denn das, was man Auftrag nennt, und das, was man Intuition nennt, war gar nicht voneinander zu trennen. Es ist miteinander verschmolzen.“¹⁰ Die Sätze widerspiegeln die Auffassung der Schriftstellerin über das Verhältnis von gesellschaftlichem und persönlichem Auftrag im künstlerischen Schaffensprozeß, das am Ende der 50er Jahre im Mittelpunkt zahlreicher Diskussionen stand. Sie wurden ausgelöst durch kulturpolitische Maßnahmen, die darauf orientierten, den Schriftsteller enger mit dem Leben der Werktätigen zu verbinden und auf diese Weise die künstlerische Eroberung eines neuen Stoffes zu fördern. Auch Franz Fühmann betonte die entscheidende Rolle der individuellen Disposition des Schriftstellers bei der Verwirklichung seines sozialen Auftrages. „Ich glaube, daß jeder Schriftsteller sich immer wieder besinnen mußte, welche Themen, Stoffe und Genres ihm nach Maßgabe seiner Fähigkeiten, seines Talents, seiner Herkunft und seines Lebensweges am gemäßesten sind und wo er mit seinen spezifischen Ausdrucksmitteln das Beste und Qualifizierteste zu leisten vermag.“¹¹

Wenn A. Seghers die Übereinstimmung von gesellschaftlichem Auftrag und innerem Bedürfnis als entscheidende Voraussetzung für die Entstehung eines Kunstwerkes betrachtet, dann wäre angesichts des phantastischen Schriftstellertreffens auch die Frage berechtigt, welche gesellschaftlichen und individuellen Impulse der „Reisebegegnung“ zugrunde lagen. Anläßlich des Internationalen Schriftstellertreffens in Weimar 1965 reflektierte die Dichterin über die Berufspflicht des Schriftstellers in unserer Epoche. Im Zusammenhang mit der Frage, welche Bücher und welche Autoren ihr in den vergangenen Jahrzehnten geholfen hatten, erinnerte sie sich an die angstvolle Zeit der Emigration im faschistisch besetzten Paris: „Wenn ich nur an unserer eigenen Erregung messe — es gab keinen großen Unterschied zwischen Büchners ‚Lenz‘ und dem ‚Schloß‘ von Kafka. Beide stellten eine düstere Zeit in bewundernswertem, schnörkellosem Deutsch dar. Um dem Namen Kafka gleich etwas hinzuzufügen: Wenigstens in einzelnen Äußerungen über Kafka findet man heute Beispiele, die ich gern im Zusammenhang lesen oder selbst schreiben würde. Wir fühlten bereits damals den Zusammenhang mit Gogol und E. T. A. Hoffmann. Schlimme Märchen für Erwachsene.“¹² Hier werden die drei Disputanten der „Reise-

⁹ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 96 f.

¹⁰ Ebenda, S. 102 f.

¹¹ F. Fühmann, *Erfahrungen und Widersprüche*. Versuche über Literatur, Hinstorff Verlag, Rostock 1975, S. 6.

¹² A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 273.

begegnung“ in einem Atemzug genannt, und es ist dies auch — soweit wir sehen — der einzige Hinweis auf E. T. A. Hoffmann in der umfangreichen Essayistik der Seghers. Deshalb ließe sich die Erzählung zunächst als Realisierung jenes Jahre zuvor vage formulierten Wunsches auffassen, über den Zusammenhang der drei Dichter selbst zu schreiben. Nachdem die Schriftstellerin bereits in der Realismusdebatte mit Georg Lukács während des Exils und Anfang der 50er Jahre in den Diskussionen um Realismus und Formalismus für ein umsichtiges, historisches Verhältnis zum gesamten humanistischen Kulturerbe plädiert hatte, konnte sie es gewissermaßen als gesellschaftlichen Auftrag empfinden, ihr Verhältnis zum umstrittenen Werk dieser drei Künstler neu zu durchdenken und zu objektivieren. Bezeichnenderweise rief auch F. Fühmann in den 60er Jahren E. T. A. Hoffmann und Kafka als Kronzeugen für die kritische Aufhebung eines Erbes an, das nicht den Ideologen der Bourgeoisie zur Verwertung überlassen werden darf.¹³ In diesen Bemühungen wurden die Schriftsteller bestärkt durch die kulturpolitischen Orientierungen des 6. Plenums zur Pflege der kulturellen Traditionen. „Wir sorgen uns um die Gesamtheit humanistischer und progressiver Kulturtraditionen. Wir hüten — um es mit einem Wort Lenins zu sagen — das Erbe nicht, wie Archivare alte Akten hüten. Es geht um lebendige Vermittlung. Es ist unsere Pflicht, die Ideen der großen Denker der Vergangenheit, das literarische und künstlerische Erbe in seiner ganzen Vielfalt noch besser und nachhaltiger zu nutzen.“¹⁴

Worin bestehen nun aber die Gemeinsamkeiten der drei Schriftsteller am Prager Caféhaustisch, die sie untereinander vergleichbar machen? Bereits die biographischen Fakten weisen trotz unterschiedlicher Lebensdaten einige Berührungspunkte auf. E. T. A. Hoffmann (1776—1822) studiert Rechtswissenschaft und verliert sein Amt im preußischen Staatsdienst durch den Einmarsch der napoleonischen Truppen; er versucht eine Zeitlang, ganz seinen künstlerischen Neigungen zu leben und gerät dabei in äußerste materielle Not; er tritt wieder in den Staatsdienst ein und stirbt als preußischer Kammergerichtsrat nach jahrelanger schwerer Krankheit im Alter von 46 Jahren. Nikolai Gogol (1809—1852) bereitet sich auf den Staatsdienst (als Richter!) vor; er scheitert in dem Bemühen, sein Ideal staatsbürgerlicher Pflichterfüllung als Beamter zu verwirklichen; erprobt sich als Schauspieler, Maler, Dichter und führt ein Hungerdasein; übersiedelt nach ersten literarischen Erfolgen ins Ausland und hungert sich in religiös-mystischer Weltflucht zu Tode; er ist zu diesem Zeitpunkt 43 Jahre alt. F. Kafka schließlich arbeitet nach dem Studium der Rechtswissenschaft als juristischer Beamter in der Prager Arbeiter-Unfall-Versicherung und stirbt 41jährig an einer unheilbaren Krankheit. Eingedenk des frühen Todes der drei Schriftsteller wird man an eine andere Ahnengalerie erinnert, die A. Seghers zuerst in ihrer Rede auf dem Pariser Kongreß zur Verteidigung der Kultur (1935) und drei Jahre später im Briefwechsel mit G. Lukács beschwor, nämlich „die erstaunliche Reihe der jungen, nach wenigen übermäßigen Anstrengungen ausgeschiedenen deutschen Schriftsteller... Hölderlin, gestorben im Wahnsinn, Georg Büchner, gestorben durch Gehirnkrankheit im Exil, Karoline Günderrode, gestorben durch Selbstmord, Kleist durch Selbstmord, Lenz und Bürger im Wahnsinn.“¹⁵ Die Gescheiterten gehörten einer Schriftstellergeneration an, auf die die „Realität ihrer Zeit und

¹³ Vgl. F. Fühmann, *Erfahrungen und Widersprüche*, a. a. O., S. 14.

¹⁴ K. Hager, *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED*, Dietz Verlag, Berlin 1972, S. 57.

¹⁵ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 12.

ihrer Gesellschaft“ eine „Art von Schockwirkung“ ausübte.¹⁶ Am Rande sei vermerkt, daß DDR-Autoren in jüngerer Zeit gerade der von A. Seghers beschworenen Ahnengalerie Bezugsgestalten entlehnten, durch die sie nicht nur ihre eigene Befindlichkeit artikulierten, sondern die als Medium der Selbstverständigung dienten. Das gilt — auf unterschiedliche Weise — für Hölderlin (Stephan Hermlins Hörspiel „Scardanelli“ oder Gerhard Wolfs Prosa „Der arme Hölderlin“) ebenso wie für Kleist und die Günderröde. Zwischen den beiden letztgenannten arrangiert Christa Wolf in ihrer Novelle „Kein Ort. Nirgends“ (1979) eine fiktive Begegnung auf der Teegesellschaft eines Kaufmanns in Winkel am Rhein, der die Grundstruktur der „Reisebegegnung“ als Vorbild gedient haben mag. Während sich die Teegesellschaft im Hause des Kaufmanns Merten 1804 über den Charakter der mit der französischen Revolution eröffneten neuen Epoche verständigt, bringen die Disputanten im Prager Café unterschiedliche historischgesellschaftliche Erfahrungen ein. Hoffmann erlebt die von Metternich dirigierte Restaurationspolitik im Zeichen der Heiligen Allianz, Gogol die Phase verschärfter Reaktion unter Nikolaus I. nach der Niederlage des Dekabristenaufstandes und vor der Aufhebung der Leibeigenschaft, Kafka die Oktoberrevolution und den Zerfall der Habsburger Monarchie einschließlich der Gründung einer bürgerlichen tschechoslowakischen Republik. Jeder der drei Schriftsteller wird in dieser historischen Übergangszeit vor Entscheidungen gestellt, die seinen Platz in der Gesellschaft ebenso betreffen wie seine Auffassung von den Möglichkeiten der Literatur, auf die Veränderung der bestehenden Verhältnisse im Sinne ihrer Humanisierung einzuwirken. Die wechselseitige Kommentierung der dabei gewonnenen Erfahrungen und Einsichten durch Hoffmann, Gogol und Kafka ist insofern äußerst produktiv, als A. Seghers auf eine vergleichbare Ausgangssituation zurückgreifen kann, die die Unterschiede in der künstlerischen Entwicklung deutlicher zutage treten läßt.

Wenn allgemein das Verhältnis von Künstlerindividuum und bürgerlicher Gesellschaft (in deren verschiedenen Entwicklungsphasen von 1789 bis 1917) zur Debatte steht, so vermittelt die vergleichende Gegenüberstellung der persönlichen Entschlüsse und künstlerischen Lösungen auch Kriterien für eine differenziertere literaturwissenschaftliche Wertung des Schaffens der drei Schriftsteller, die landläufig als Vertreter der deutschen Romantik, des russischen Realismus und der spätbürgerlichen Moderne rubriziert werden. Gemeinsam ist ihnen die Doppelexistenz als Künstler und Bürger, wie sie exemplarisch wird in der Wahl des Vornamens bei Hoffmann: der Dichter und Musiker Amadeus und der Königlich Preußische Kammergerichtsrat Wilhelm sind ein und dieselbe Person. Während Gogol nach den ersten Erfolgen freischaffend wird, gestaltet sich das Verhältnis zwischen bürgerlichem Beruf und künstlerischer Berufung bei Hoffmann und Kafka komplizierter (auch als z. B. bei Hölderlin, wo der ungeliebte Brotberuf das Leben des Künstlers zerstörte). Die Bekanntschaft zwischen beiden läßt A. Seghers in der „Reisebegegnung“ mit einer Replik über die Widersprüchlichkeit dieser Doppelbestimmung beginnen, als Hoffmann an Kafkas Tisch in der Fensternische tritt und sich vorstellt: „Entschuldigen Sie die Störung. Ich weiß, wie lästig es ist, beim Schreiben gestört zu werden. Ich bin selbst Schriftsteller, wenn ich auch außerdem oft noch anderes tun muß, um Geld zu verdienen.“¹⁷ Und Kafka gibt ihm Bescheid: „Meine Zeit, leider

¹⁶ Ebenda, S. 177.

¹⁷ A. Seghers, *Die Reisebegegnung*, in: *Sonderbare Begegnungen*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1973, S. 111 f.

ist wirklich sehr knapp. Jetzt ist sie furchtbar knapp. Ich spreche von meiner Lebenszeit. Denn ich bin arg krank und ich bin vielleicht zum letztenmal hier. Ich muß in ein Sanatorium fahren. Außerdem, als ich noch nicht sehr krank war, kam ich auch nicht genug zum Schreiben. Denn ich mußte mir wie Sie Geld verdienen.“¹⁸ Doch Hoffmann empfindet nicht nur Bedauern angesichts der Zeit und Kraft, die ihm im Justizdienst für das Schreiben verloren ging: „Außerdem war mir mein Beruf immer wieder von Nutzen.“¹⁹ F. Fühmann liefert in seinem Essay überzeugende Beweise dafür, daß Hoffmann „die Miserabilität des deutschen Alltags ... an beiden Schreibtischen (erfuhr), an dem des fleißigen, korrekten, scharfsichtigen und nüchtern unbestechlichen Richters, der er am Tag war, und dem des fleißigen, korrekten, scharfsichtigen und nüchtern unbestechlichen Erzählers, der er zur Nacht war, und es war ein und derselbe Alltag, den er da wie dort zu bewältigen hatte: prosaisch da und phantastisch dort.“²⁰ Als exemplarische Beispiele werden Hoffmanns Plädoyers auf Freispruch im Fall der Helmina von Chézy und des „Turnvaters“ Friedrich Ludwig Jahn genannt. Bei der Verteidigung des letzteren sammelte der Kammergerichtsrat Wilhelm seine Erfahrungen mit dem preußischen Polizeiministerium und dessen Direktor, die der Schriftsteller Amadeus in seiner nächsten Erzählung „Meister Floh“ verschlüsselte. Mit der gesellschaftlichen Bewährung dieser Doppelbestimmung des Wilhelm und des Amadeus Hoffmann hängt zusammen, daß — wie Fühmann an anderer Stelle konstatiert — Hoffmann der Romantik entwächst, „indem er das Typenpaar Künstler — Bürger nicht als höher- und niederrangig, sondern als inkommensurabel Anderes begreift ... Der Gegensatz Künstler — Bürger ist bei Hoffmann keiner der Berufe, sondern der Haltungen.“²¹ Obwohl die berufliche Sphäre auch bei Kafka das Hauptgebiet seiner praktischen Lebenserfahrung darstellt, führt er — wie es im Tagebuch heißt — ein „schreckliches Doppelleben, aus dem es wahrscheinlich nur den Irrsinn als Ausweg gibt“²². In dem Maße, wie ihm „der Beruf unter Amtspapieren und Aktenbündeln als eine menschliche Aufgabe entschwand, trat die dichterische Aufgabe als die eigentlich wesentliche hervor“²³. Darin ist Kafkas Lebensproblematik der Gogolschen verwandt, denn obwohl sich beide Schriftsteller für die Literatur entscheiden, bleiben die Erfahrungen der Amtsstube in ihrem Werk anwesend. So ist es nicht zuletzt die produktive Verbindung der scheinbar einander ausschließenden Bereiche Literatur und Richteramt, durch die Hoffmann in der Dreiergruppe am Prager Caféhaustisch eine exponierte Stellung einnimmt, denn A. Seghers stimmt mit ihm überein in der Grundrichtung des Schaffens — der inneren Synthese von Kunst und Leben.

Daß dem Verhältnis von beruflicher Spezialisierung und künstlerischer Berufung auch unter den Bedingungen der entwickelten sozialistischen Gesellschaft Bedeutung zukommt, hat A. Seghers wiederholt bekräftigt.²⁴ Zwar ist der soziale Status des

¹⁸ Ebenda, S. 112.

Ebenda, S. 113.

¹⁹ F. Fühmann, *Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann*. Ein Rundfunkvortrag, in: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T.

²⁰ A. Hoffmann, Historff Verlag, Rostock 1979, S. 35.

²¹ F. Fühmann, *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*. Rede in der Akademie der Künste der DDR, ebenda, S. 30.

²² Zitiert nach K. Hermsdorf, *Kafka*. Weltbild und Roman, Rütten und Loening, Berlin 1978, S. 167.

²³ Ebenda, S. 166.

²⁴ Vgl. dazu A. Seghers, *Der sozialistische Standpunkt läßt am weitesten blicken*, in: VII. Schriftstellerkongreß der DDR, a. a. O., S. 16.

freiberuflichen Schriftstellers in der DDR gesichert, aber „die Sache Freiberuflichkeit hat auch ihre problematische Seite: Mancher Anfänger ... fertigt quasi in ein und demselben Arbeitsgang sein erstes erfolgreiches Manuskript und sein Kündigungsschreiben, den Antrag auf Lösung seines bisherigen Berufsverhältnisses. Er hat ein gutes Gewissen dabei, denn zu Recht gilt Schreiben bei uns als anständige und ordentliche Arbeit ..., aber daß er nur weiß: nicht nur geht er dem Betrieb verloren; vor allem geht ihm der Betrieb verloren. Man verläßt ein beinahe unersetzliches Erfahrungsfeld, man büßt unvermeidlich wichtige Bindungen ein, und Bindung ist ja bekanntlich nicht nur Fessel, sie ist auch Halt.“²⁵ Auch in dieser aktuellen Sicht sind die Erfahrungen bedenkenswert, die A. Seghers am literarhistorischen Modell zutage fördert.

Die Bedeutung des Berufs und der durch ihn vermittelten Verbindung zur gesellschaftlichen Praxis wird in der „Reisebegegnung“ noch unter einem anderen Aspekt wichtig. Hoffmann, Gogol und Kafka lernen durch ihre Tätigkeit eine besondere Seite der sich entfaltenden kapitalistischen Gesellschaftsverhältnisse kennen. Im Übergang von der alten Amts- zur Verwaltungsbürokratie als neuer Form der Machtausübung waren sie zeitweilig in eine der unzähligen Amtsinstanzen integriert, die dem einzelnen mehr und mehr als anonyme, feindliche Macht gegenübertraten. Auf spezifische Weise erleben sie die Folgen kapitalistischer Arbeitsteilung und Entfremdung, die „Verkehrung, Personifizierung der Sache und Versachlichung der Person“,²⁶ wodurch ihnen die Einsicht in die Herrschaftsverhältnisse und die Bewegungsgesetze ihrer Gesellschaft zunehmend erschwert wird. Stellte ihr literarisches Schaffen den Versuch dar, sich als schöpferische Persönlichkeit zu bewähren und die Entfremdung individuell aufzuheben, so bilden die objektiven Bedingungen ihrer sozialen Existenz, ihre Subsumierung unter die kapitalistische Arbeitsteilung in der erwähnten spezifischen Form, zugleich den Gegenstand andauernder Auseinandersetzung. Die Entfaltung ihrer künstlerischen Individualität vollzieht sich deshalb vor allem im Zeichen des Widerstandes gegen die Inhumanität der antagonistischen Klassengesellschaft. War nun die Entwicklung phantastischer Darstellungsmethoden ein die drei Schriftsteller verbindendes Schaffensprinzip, durch das sie die „Verknäulung des Einzelmenschen in Umstände, die er nicht geschaffen, sein Hineingestelltsein in Zustände, die er nicht verschuldet, sein Beladensein mit Bürden, unter denen er ächzt, doch die abzuwerfen und abzuschütteln eben nicht in seinem Belieben liegt, es sei denn in dem der Illusion“²⁷ als Phänomene des bürgerlichen Alltags künstlerisch vermitteln, so zeigten sich in der ästhetischen Wirklichkeitserfassung und -bewältigung zugleich beträchtliche Unterschiede zwischen Hoffmann, Gogol und Kafka. Deren objektiven wie subjektiven Bedingungen sucht A. Seghers in ihrer Erzählung auf die Spur zu kommen.

Ausgangspunkt ist dabei ihr Wissen um das persönliche Schicksal der drei Schriftsteller, deren lebenswichtige Entscheidungen auf ihre Richtigkeit bzw. Berechtigung hin befragt werden. Hoffmann argumentiert von der Position eines Schriftstellers und Richters, der beschlossen hat, „bis zur letzten Minute zu schreiben, obwohl

²⁵ H. Kant, *Die Verantwortung des Schriftstellers in den Kämpfen unserer Zeit*, in: VIII. Schriftstellerkongreß der DDR. Referat und Diskussion, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1979, S. 22.

²⁶ K. Marx, *Theorien über den Mehrwert*, in: Marx/Engels, *Gesammelte Werke*, Dietz-Verlag, Berlin 1964, S. 367.

²⁷ F. Fühmann, *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*, a. a. O., S. 19.

oder vielleicht gerade weil es dem Innenminister lieber gewesen wäre, ich hätte damit aufgehört.“²⁸ Insofern steht er mit seiner ungeteilten, wenn auch von tödlicher Krankheit gezeichneten Persönlichkeit hinter seinem Werk. Auch Gogols Schicksal wird als entschieden vorausgesetzt: „Er ist dem Leben unter dem Zaren nicht gewachsen. Es muß schwer sein, zermürbend.“²⁹ Bedauernd stellt Hoffmann (und mit ihm A. Seghers) fest, daß Gogol nicht stark genug ist, um die Konsequenzen seiner künstlerischen Wirklichkeitserkenntnis zu ertragen. Deshalb fühlt er sich von der fortschrittlichen Literaturkritik mißverstanden, deren theoretischer Führer Belinski den revolutionierenden Gehalt der sozialkritischen Dichtungen Gogols aufdeckt, und entzieht sich einer eindeutigen weltanschaulichen Entscheidung durch die Übersiedelung ins Ausland. Seine tiefe Verunsicherung angesichts der sich zuspitzenden Widersprüche im vorrevolutionären Rußland und in Westeuropa führt ihn unter dem Einfluß der Orthodoxen zur Selbstanklage und Selbstverleugnung, so daß Gogol erst im Verlauf des Gesprächs mit Hoffmann und Kafka „all seine Steifheit“ verliert und „in sein echtes Ich“ zurückkehrt.³⁰ Wie A. Seghers an anderer Stelle unter Bezug auf Maxim Gorki erinnert, ist die fortschreitende geistige Krise Gogols, die in der Vernichtung seines Lebenswerkes gipfelt, bedingt „durch den Zusammenprall der isolierten und darum schwachen Kraft gegen die mächtige Kraft der feindlichen Umwelt“³¹. So liegt die Schlußfolgerung nahe, in der Lösung von der revolutionären Bewegung der Zeit einen Grund für das menschliche und künstlerische Scheitern Gogols zu sehen. Eine andere Variante für die Bewältigung der „quälenden Unruhe“, die daraus entstand, „daß die äußere Welt, die Zarengesellschaft, sein eigenes Schicksal entscheidend beeinflusste“, verkörpert Gogols Schüler Fjodor Dostojewski. Da er den „Konflikt seines Daseins“ nicht lösen konnte, hat er „durch die künstlerische Umsetzung dieses Konflikts eine Dauerreaktion von Konflikten erzeugt. Wofür er sich in seiner Jugend eingesetzt hatte, wofür er verurteilt und bis zum Tode beaufsichtigt wurde, das hat er abgeleugnet, um leben zu können als Dichter. Er durfte für die ‚Träume seiner Jugend‘ keine Achtung mehr haben, er durfte sie nicht zu Ende denken — falls er leben wollte als Dichter. Darum legt er die ihm verwehrten Gedanken in den Mund von zweifelhaften Gestalten, oder er strafte die, die sie gleichwohl dachten, mit Qual, mit Erschütterung, wie er umgekehrt sich selbst gestraft fühlt für die Verleugnung seiner Jugend.“³² Und wenn Dostojewski schließlich für den jüngsten der „Brüder Karamasow“ in der geplanten Fortsetzung des Romans einen Anschluß an die revolutionäre Bewegung ins Auge faßt, dann bezweifelt A. Seghers, ob er dem Konflikt „zwischen seiner künstlerischen Wahrheitstreue und den heuchlerisch orthodoxen Warnungen eines Pobedonoszew“³³ gewachsen gewesen wäre.

Auch Kafka ist schon von Todesangst erfüllt, als er Anfang der 20er Jahre mit Hoffmann und Gogol diskutiert. Ihm fehlt der „Lebensmut“, der „Schreibmut“, den er an Hoffmann so sehr bewundert. Das Schreiben erscheint ihm nur mehr als Zufluchtsort vor den Widersprüchen der Wirklichkeit, die er erfährt und doch nicht erfassen kann, und so macht er sich „was vor“. Mit dem Eingeständnis seiner Ohn-

²⁸ A. Seghers, *Die Reisebegegnung*, a. a. O., S. 113.

²⁹ Ebenda, S. 124.

³⁰ Ebenda, S. 121.

³¹ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 83.

³² Ebenda, S. 163.

³³ Ebenda, S. 155.

macht angesichts der undurchschaubaren Verhältnisse und seinem weitgehenden Verzicht auf gesellschaftliche Beziehungen, ja selbst menschliche Bindungen, verliert auch seine Kunst den Bezug zum Leben der wirklichen Menschen. „Was hat denn das Schreiben für einen Sinn, wenn die Menschen Sie nicht verstehen?“, fragt ihn Gogol, und Kafka gesteht: „Es hat keinen Sinn.“³⁴ So verfügt er testamentarisch die Vernichtung seines Werkes, weil er befürchtet: „Die Leute werden alles nur mißverstehen, und ich werde mich nicht mehr wehren können.“³⁵ Und dennoch verrät diese Art der Zurücknahme des eigenen Werkes — so deutet es A. Seghers vorsichtig an — die ahnungsvolle Hoffnung, „er hätte, wenn er am Leben bleiben könnte, vielleicht eines Tages die Menschen erregt.“ Sein Roman „Amerika“ enthielt etwas, „was die Menschen verstanden. An dieses Etwas hätte ich mich halten sollen.“³⁶

Die drei Schriftsteller diskutieren also nicht voraussetzungs- und ziellos über die Rolle des Phantastischen, sondern diese sie verbindende Darstellungsweise ist nur ein Aspekt der übergreifenden Fragestellung nach den Möglichkeiten des humanistischen Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft, die menschlich-gesellschaftliche Wahrheit zu erkennen und sie dem Leser nahezubringen. Von der Bewältigung dieses existenziellen Lebens- und Schaffensproblems hängen alle anderen diskutierten Fragen ab: die Aufgabe des Schriftstellers und die Funktion der Literatur, das Verhältnis zur Kritik und zum Leser, die Rolle der Zeit, die Funktion der Sprache, die Perspektivegestaltung u.a. Unter theoretischem Aspekt betrachtet, kreisen die Diskussionen im Prager Café letztlich um den Realismus, verstanden als „Ensemble von Methoden der ästhetischen Aneignung, erkennenden Gestaltung und Wertung der Realität, das sich, in Wechselwirkung mit der Dialektik einer stets historisch konkreten Wirklichkeit, unablässig wandelt, und zwar — auf der Grundlage der zunehmend sich verwissenschaftlichenden Anschauung von der Welt — in dem Maße, wie die Kunst sich als aktives Element des gesellschaftlichen Fortschreitens, als eine Seite der Geschichte selber begreift.“³⁷

Den Auftakt gibt Gogol mit seinen Gewissensqualen: „Jeder hat Schuld an dem, was er schreibt. Am Jüngsten Tag muß jeder dafür geradestehen.“³⁸ Kafka stimmt ihm zu und präzisiert: „Jeder von uns muß wahr über das wirkliche Leben schreiben. Die Schwierigkeit liegt darin, daß jeder etwas anderes unter ‚wahr‘ und ‚wirklich‘ versteht.“³⁹ Doch Gogol zweifelt daran, „ob es dem einzelnen Menschen ansteht, zwischen Recht und Unrecht zu unterscheiden“⁴⁰ und wird sich erst in der Diskussion wieder seiner selbst bewußt: „Und später, als ich Dichter war, war es nicht eigentlich meine Absicht, zwischen Recht und Unrecht zu unterscheiden, zwischen arm und reich; es kam von selbst, wenn ich der Wirklichkeit treu blieb.“⁴¹ Doch vor den weltanschaulichen wie gesellschaftlichen Konsequenzen seiner künstlerischen Entdeckungen, die „für immer und ewig die Wahrheit über das Leben der Menschen

³⁴ A. Seghers, *Die Reisebegegnung*, a. a. O., S. 119.

³⁵ Ebenda, S. 118.

³⁶ Ebenda, S. 146 f.

³⁷ C. Träger, *Zur Stellung des Realismusgedankens bei Marx und Engels*, in: Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenschaft, Reclam Verlag, Leipzig 1972, S. 10.

³⁸ A. Seghers, *Die Reisebegegnung*, a. a. O., S. 118.

³⁹ Ebenda, S. 118 f.

⁴⁰ Ebenda, S. 121.

⁴¹ Ebenda, S. 127.

während der Leibeigenschaft⁴² zeigen, flüchtet er in die Religion und verfällt schließlich dem Wahnsinn. Das Verfehlen des eigenen Lebenswerkes ist zwangsläufig, denn mit seiner Selbstverleugnung gab Gogol das „eigentliche Vorrecht“ des Schriftstellers auf: den „Kampf um die Wahrheit“.⁴³

„Gerechtigkeit ist das erste, was ein Mensch begreift in der Skala moralischer Werte.“⁴⁴ Deshalb kann Hoffmann nicht verstehen, warum Kafka „nie über Gerechtigkeit“ schreibt, sondern „nur über einen Prozeß im allgemeinen, den eine unbekannte Macht steuert“⁴⁵. Den Grund dafür weiß Kafka nur zu gut: er ist „verkapstelt in Todesangst. Die Habsburger Monarchie zerfiel, und ich dachte nur an mich selbst. Masaryk zog in den Hradschin. Und ich dachte nur an mich selbst. Die Revolution fegte über die Länder. Und ich dachte nur an mich selbst.“⁴⁶ So hat zwar sein Schaffen einen Bezug zur Wirklichkeit, ist die Zeit „unbedingt verbunden mit meinem Leben und Schreiben“⁴⁷, aber Kafka vermag seine vereinzelt Position nicht zu durchbrechen. „Man wird mir vorwerfen, meine Welt sei ausgeweglos. Habe ich aber nicht das Recht, wenn mir die Wirklichkeit ausgeweglos vorkommt, sie darzustellen, wie ich sie sehe?“⁴⁸ Diesen Anspruch stellt Hoffmann entschieden in Frage: „Höchstens das schmale Stück Wirklichkeit, das Sie selbst vor sich sehen; niemals die Wirklichkeit als Ganzes, ... weil Sie für sich selbst keinen Ausweg sehen, sehen Sie auch keinen für andere. Man muß aber nach einem Ausweg suchen, nach einer Bresche in der Mauer. Wie ein Gefangener eine sucht, um eine Botschaft durchzustechen von einem Menschen zum anderen. Ein Lichtpünktchen muß man aufglänzen sehen.“⁴⁹ Weil in der Darstellung Kafkas „der einzelne im Zusammenhang mit dem Ganzen“⁵⁰ nicht mehr erscheint, vermittelt sie auch keine „Botschaft ... von einem Menschen zum anderen“. Aufgrund der hohen Konzentration und Überlagerung von Entfremdungsfaktoren in seinem Leben wird Kafka das gesellschaftliche Wesen des Menschen nicht mehr faßbar, und das zeitigt ästhetische Konsequenzen: „Gesichter brauchen meine Gestalten nicht.“⁵¹ Es gibt bei ihm, wie Hoffmann zu Recht befürchtet, „keine richtigen Menschen aus Fleisch und Blut mit guten und schlechten Eigenschaften.“⁵² Durch den Verzicht auf Individualisierung und Typisierung reproduziert Kafka aber die gleiche Herrschaft von Anonymität und Ohnmacht in seinem Werk, der er im Leben ausgesetzt ist und gegen die er schreibend anzukämpfen sucht. So läuft seine Widerspiegelung der Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft auf eine Bestätigung — nicht Apologetik, aber auch nicht Überwindung — der Vereinsamung und Vereinzelung des Menschen hinaus, denn Kafka vermag die Kommunikation der Individuen im Sinne ihrer Vereinigung zu gemeinsamer schöpferischer Aktion mit seinem Schaffen nicht zu befördern. Am Schluß der Erzählung ahnt er, woran es ihm ermangelte: „Hat das Gogol oder Hoffmann gesagt: jeder ist selbst schuld, wenn man sein Werk nicht versteht? Etwa-

⁴² Ebenda, S. 128.

⁴³ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 42.

⁴⁴ A. Seghers, *Der sozialistische Standpunkt läßt am weitesten blicken*, a. a. O., S. 23.

⁴⁵ A. Seghers, *Die Reisebegegnung*, a. a. O., S. 124.

⁴⁶ Ebenda, S. 127.

⁴⁷ Ebenda, S. 123.

⁴⁸ Ebenda, S. 141.

⁴⁹ Ebenda, S. 142.

⁵⁰ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 204.

⁵¹ A. Seghers, *Die Reisebegegnung*, a. a. O., S. 123.

⁵² Ebenda, S. 132.

muß jeder finden, was auf ihn gemünzt ist, auch wenn man nicht alles für alle schrieb.“⁵³

Unter Rückgriff auf das gleichnishafte Bild vom aufglänzenden Lichtpünktchen, das die vielfältigen Wirkungsmöglichkeiten realistischer Kunst von Trost und menschlichem Beistand über Hoffnung und Zuversicht bis hin zur Entdeckung keimhafter Veränderung und zur Gestaltung der historischgesellschaftlichen wie menschheitlichen Perspektive umfaßt, hat A. Seghers im Verlauf der Jahrzehnte wiederholt ihre Realismus-Auffassung dargelegt. „Meiner Meinung nach gehört die Perspektive zum richtigen Schreiben. Wenn ich sie sehe und darzustellen vermag aus dem schwersten Konflikt heraus, kann ich den Konflikt erst darstellen. Seine Darstellung allein genügt nicht. Es gehört zu meinem Beruf, daß ich sowohl die Leute, die ich darstelle, wie die Leute, die mich lesen, nicht ratlos sitzen lasse. Eben waren sie noch froh, weil endlich jemand ihre Sorgen gefunden hat. Da mache ich nur ein Schauspiel aus ihren Sorgen und renne weiter ... wenn jemand so klar sieht, wie er sehen muß, um einen ersten Konflikt darstellen zu können, wird er auch Lichtpünktchen entdecken, auch die Keime vom Anderswerden.“⁵⁴ Interessanterweise bediente sich H. Kant auf dem VII. Schriftstellerkongreß eines ähnlichen Vergleiches, als er von der gesellschaftlichen Verantwortung des Schriftstellers handelte: „Mit dem, was in einem Buche steht, kann man nicht einmal eine Kerze ausblasen, das ist schon wahr, aber Literatur hat uns Lichter aufgesteckt, hat manchen finsternen Winkel ausgeleuchtet und uns das Leben überschaubarer und durchsichtiger gemacht; das ist, mit einem unzulässigen Komparativ, wahr.“⁵⁵

Die Überzeugung, daß „der Autor ... die Menschen nie allein lassen“⁵⁶ darf, bildet das künstlerische und menschliche Credo der Schriftstellerin A. Seghers. Deshalb läßt sie Hoffmanns entschiedene Kritik an Kafka dort beginnen, wo der Prager Dichter ohne Rücksicht auf den Leser und damit auf die menschenbildende Wirkung der Kunst schreibt. „Wer sonst als wir kann die Menschen trösten und warnen? — Allerdings, man darf nicht schläfrig lesen, man muß wach, abtastend lesen, auf der Suche. Nur dann kommt heraus, was ich meine.“⁵⁷ Erwartet A. Seghers einerseits vom Leser die Bereitschaft, den Intentionen des Autors zu folgen und sich im Rezeptionsprozeß selbst aktiv und schöpferisch zu verhalten, so plädiert sie andererseits für den Reichtum künstlerischer Gestaltungsweisen, durch die der Schriftsteller sein menschliches Ideal ästhetisch vermittelt und im Leser das Bewußtsein menschlicher Ganzheit und Schöpferkraft weckt. In diesem Zusammenhang gewinnt insbesondere eine Passage der Erzählung aktuelle Bedeutung, in der sich A. Seghers mit der Frage auseinandersetzt, „was den Dichter so furchtbar verlockt, das Böse, ja das Teuflische besonders gut darzustellen — warum ihm das meistens besser gelingt als die Darstellung des Guten und Reinen.“⁵⁸ Diesen Gedanken übernimmt die Schriftstellerin aus ihrem Dostojewski-Essay in die Erzählung⁵⁹, weil sie nicht nur die literarhistorische Lösung des Problems, sondern seine Bedeutung und Bewältigung im sozialistisch-realistischen Kunstschaffen

⁵³ Ebenda, S. 147.

⁵⁴ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 286 f.

⁵⁵ H. Kant, *Unsere Worte wirken in der Klassenaueinandersetzung*, a. a. O., S. 28.

⁵⁶ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 343.

⁵⁷ A. Seghers, *Die Reisebegegnung*, a. a. O., S. 120.

⁵⁸ Ebenda, S. 132.

⁵⁹ Vgl. A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 139.

bewegt. Letztthin entscheiden sich hier ästhetische Fragen von politisch-ideologischer Relevanz, etwa die nach dem Charakter der Widersprüche und damit der künstlerischen Konflikte, nach der Berechtigung „optimistischer Tragödien“ oder des „kritischen Elements“ in der Literatur des Sozialismus.⁶⁰ Um die Klärung dieser Fragen ringen in der neuesten DDR-Literatur auch andere Künstlergestalten, die das Problem aber unter den konkrethistorischen Bedingungen unserer Epoche und vom Standpunkt des Sozialismus zu lösen haben — etwa Stanislaus Büdner in Erwin Strittmatters Roman „Der Wundertäter“ oder Jablonski in Werner Heiduczek's Roman „Tod am Meer“. Dabei zeigt sich, „daß die Frage: Kann man über alles schreiben? sich mehr auf das Subjekt bezieht als auf das Objekt. Nicht sosehr auf das Thema als auf den Schriftsteller.“⁶¹

Die „positive“ Darstellung des Negativen ist A. Seghers nie zweifelhaft geworden, weil „im Menschen der Widerspruch gegen die bestehende Welt immer stärker gewesen und durchdringender (ist) als ihre Bestätigung. In ihrem eigenen Leben haben die Künstler erst recht diesen Widerspruch bewußt oder unbewußt empfunden: sie haben ihn darstellen, haben damit durchdringen müssen.“⁶² Auf diese Weise vermag der Schriftsteller die Menschen zugleich zu trösten, „da er tief in sie eindringt“⁶³. Kafkas Werk entbehrt dieser karthatischen Wirkung, ihm fehlt, „daß man sich irgendwann, irgendwie hoch erheben kann über die Leiden und Qualen in unserem bedrohten Leben.“⁶⁴ Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, was A. Seghers aus eigener Erfahrung über die Wirkung der Prosa Kafkas berichtet: „Als man mich suchte in dem von der Wehrmacht besetzten Paris, und das Labyrinth, das wirkliche, immer enger wurde, war mein Bedürfnis geringer nach einem gedichteten Labyrinth, zum Beispiel von Kafka.“⁶⁵ In einer Situation höchster persönlicher Gefährdung mit der tödlichen Willkür der Bürokratie konfrontiert, bringen ihr Kafkas Bücher keine Botschaft, denn es fehlt ihnen an einer „Auflichtung des Lebens“, an „Hoffnung und Rat“⁶⁶. Aber gerade die künstlerische Widerspiegelung dieser „verkehrten“ Welt im Roman „Transit“ zeigt eine unverkennbare Nähe zur Prosa Kafkas — mit einem wesentlichen Unterschied: „Die rationale Undurchschaubarkeit, die gesellschaftlich objektiv ist, wird durch die subjektive Äußerung eines Berichtenden, der Teil dieser Wirklichkeit ist, in die Erzählform selbst eingeholt. — Also ist der Erzähler stets beides: ein Mitbetroffener und einer, der die Betroffenheit schon überwunden hat.“⁶⁷ So demonstriert der Disput im Prager Café noch einmal, was A. Seghers unter dialektischer Erbeaneignung versteht und was sie — auf Dostojewski bezogen — folgendermaßen beschreibt: „Wenn ein Werk trotz Schwächen, Schwankungen und Brüchen ein bedeutendes kulturelles und nationales Erbe ist, dann bewahrt man es, auch wenn man es kritisiert; man erklärt, wodurch die schwachen Teile entstanden sind, und gestattet dem Gegner nicht, das Ganze für sich zu beschlagnahmen und auszunutzen ... man (hat) gezeigt, was an seinem Werk groß und stark ist. Trotzdem hat man sein Werk zugleich diskutiert,

⁶⁰ Vgl. K. Hager, *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED*, a. a. O., S. 41 f.

⁶¹ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 255.

⁶² Ebenda, S. 140.

⁶³ A. Seghers, *Die Reisebegegnung*, a. a. O., S. 132.

⁶⁴ Ebenda, S. 136.

⁶⁵ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 275.

⁶⁶ Vgl. ebenda.

⁶⁷ K. Batt, *A. Seghers. Versuch über Entwicklung und Werke*, Reclam Verlag, Leipzig 1973, S. 158.

man hat verurteilt, was daran die Menschen verwirren kann und ihr Denken und Leben aufhalten.“⁶⁸

Ein weiterer Beitrag der „Reisebegegnung“ zum poetischen Selbstverständigungsprozeß in der DDR-Literatur besteht darin, daß A. Seghers am literarhistorischen Modell die individuell verantwortete Arbeit des Schriftstellers verdeutlicht und Reibungspunkte im Verhältnis von Künstlerindividuum und Gesellschaft aufspürt, die auch in der sozialistischen Gesellschaft existieren und bewältigt werden müssen. Wie sie am Schicksal Gogols verdeutlichte, ist die „Einheitlichkeit eines großen Kunstwerkes, das seinen Leser oder Betrachter packt und rüttelt, ... noch kein Beweis für die Einheitlichkeit des Künstlers als Menschen ... Der Zwiespalt zwischen dem gelebten und dem gestalteten Leben gibt keinem der beiden Teile des Lebens eine Entschuldigung oder Rechtfertigung; er läßt nur die Forderung stehen, daß er überwunden werden muß.“⁶⁹ Wenngleich mit dem Sieg der sozialistischen Revolution entscheidende Voraussetzungen für die prinzipielle Übereinstimmung des einzelnen mit der gesamtgesellschaftlichen Bewegung geschaffen wurden, stellt sich die Einheit der persönlichen Sicht des Autors mit den objektiven Tendenzen seiner Zeit und Gesellschaft nicht automatisch her. Auch im entwickelten Sozialismus existiert der dialektische Widerspruch zwischen der individuellen Hervorbringung eines Kunstwerkes und dessen Anspruch auf allgemeine gesellschaftliche Repräsentanz. Diesen Widerspruch gilt es in der künstlerischen Praxis bewußt produktiv zu gestalten, und A. Seghers hat sich auf dem VII. Schriftstellerkongreß zu diesem Problem geäußert. Daß sie dabei wesentliche ästhetische Positionen, die in der „Reisebegegnung“ am literarhistorischen Modell diskutiert wurden, auf das literarische Schaffen in der sozialistischen Gesellschaft bezieht, beweist die Aktualität der Debatte im Prager Café und die innere Geschlossenheit der poetischen Bemühungen der A. Seghers. Ihre Überlegungen hinsichtlich der Stellung des literarischen „Einzelproduzenten“ im Vergesellschaftungsprozeß der Literatur zielten auf den verantwortlichen Schriftsteller, der „die Wirklichkeit vom sozialistischen Standpunkt aus“⁷⁰ betrachtet und der in seiner Gesellschaft so tief verwurzelt ist, daß er „den heftigen Wunsch (hat), sich selbst und seinen Mitmenschen etwas klarzumachen, wovon er zutiefst überzeugt ist.“⁷¹

Schließlich plädierte A. Seghers auch in dieser Kongreß-Rede für märchenhaft-phantastische Gestaltungselemente, mithilfe derer die zunehmende Komplexität und Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Prozesse in unserer Epoche erfaßt und für den Leser durchschaubar gemacht werden kann. Schon Mitte der 60er Jahre warnte die Schriftstellerin vor den Gefahren einer einseitig rationalen Weltenkenntnis im Zeitalter der wissenschaftlich-technischen Revolution, der die Kunst mit ihren Mitteln entgegenwirken muß. „Die Phantasie verkümmert, wenn man sie unterschätzt und ihr jede Folgerung abnimmt.“⁷² Zur gleichen Zeit verweist F. Fühmann in seinem Brief an den Kulturminister „auf den großen Reichtum der Formen und Genres ... als da sind: Dichtung, Novelle, Parabel, Ballade, Gleichnis, Märchen, Essay, Dialog, Diskurs, Fabel, Streitschrift, Satire, Parodie usw.; wir sollten unserer Phantasie und unserer Fabulierkunst in den uns innig bekannten

⁶⁸ A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 116 f.

⁶⁹ Ebenda, S. 36.

⁷⁰ A. Seghers, *Der sozialistische Standpunkt läßt am weitesten blicken*, a. a. O., S. 15 f.

⁷¹ Ebenda, S. 16.

⁷² A. Seghers, *Glauben an Irdisches*, a. a. O., S. 289.

Bezirken einen viel breiteren Spielraum geben und sollten selbst mit engen Vorstellungen von den Mitteln und Möglichkeiten unseres Schaffens brechen.⁷³ Nachdem das 6. Plenum des ZK der SED 1972 noch einmal den Grundsatz bekräftigte, „daß die Künste im geistigen Leben unserer Gesellschaft unentbehrlich und unersetzbar sind“ und wir „weder auf die Entdeckungen der Wissenschaften noch auf die Entdeckungen der Künste verzichten“⁷⁴ können, erhielt auch die schöpferische Suche der DDR-Schriftsteller neuen Aufschwung. Die Intensivierung der ästhetischen Selbstverständigung in der DDR-Literatur der 70er Jahre — sei es nun als theoretische Positionsbestimmung oder als literarische Thematisierung der Künstlerproblematik — steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der kulturpolitischen Orientierung, den „eigenständigen und eigentümlichen Wert der Kunst“ für die Entfaltung der sozialistischen Persönlichkeit zu erschließen.⁷⁵ Das Bekenntnis zu einer realistischen Kunst vom sozialistischen Standpunkt aus, die als „eine von der Wissenschaft unterschiedene, ihr aber gleichberechtigte und wie sie zutiefst schöpferische Form und Weise geistiger Verallgemeinerung“⁷⁶ begriffen wird, schließt aber auch die Erziehung von Kunstsinn und Kunstverständnis ein, damit die Besonderheiten ästhetischer Wirklichkeitsentdeckung zum Tragen kommen: „das Aufdecken, geistige Abtasten, Durchspielen und die Vorwegnahme der reichen, vielgestaltigen künftigen Möglichkeiten des Menschen und der Gesellschaft.“⁷⁷ Die dergestalt bekräftigte Unersetzbarkeit der Kunst für das Selbstverständnis des Menschen als eines gesellschaftlichen Wesens hat eine andere phantastische Erzählung von Anna Seghers aus dem Jahre 1970 zum Gegenstand. In „Sagen von Unirdischen“ konfrontiert die Schriftstellerin Wesen aus einer Welt rationalistischer Perfektion mit den leidgeprüften Bewohnern der unvollkommenen Erdenwelt, denen die „irdische“ Fähigkeit eigen ist, sich im Kunstwerk zu vergegenständlichen. Indem auf diese Weise der Zusammenhang des Menschlichen mit der Kunst versinnbildlicht wird, entdeckt die Erzählung, was wissenschaftlich so schwer zu beweisen ist: die Notwendigkeit der Kunst.

STANOVENÍ ESTETICKÝCH POZIC NA LITERÁRNĚ HISTORICKÉM MODELU K POVÍDCE ANNY SEGHERSOVÉ „SETKÁNÍ NA CESTÁCH“

Mezi charakteristické jevy literatury NDR 70. let patří tematizace problematiky umění a umělce, jež je součástí rozsáhlého procesu sebeuvědomování spisovatelů NDR v otázkách specifiky uměleckého osvojování skutečnosti a společenské funkce literatury.

Reprezentativním příkladem pro stanovení estetických pozic může být povídka Anny Seghersové „*Setkání na cestách*“ (Die Reisebegegnung), neboť právě v této nevelké próze z roku 1972 spisovatelka souhrnně zobecnila své dlouholeté umělecké zkušenosti a diskuzím o úkolech umění v rozvinuté socialistické společnosti zprostředkovala plodné podněty.

⁷³ F. Fühmann, *Erfahrungen und Widersprüche*, a. a. O., S. 10 f.

⁷⁴ K. Hager, *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED*, a. a. O., S. 31.

⁷⁵ Ebenda, S. 36.

⁷⁶ Ebenda, S. 35.

⁷⁷ Ebenda, S. 37.

Na pozadí fiktivního setkání E. T. A. Hoffmanna, Nikolaje Gogola a Franze Kafky na počátku dvacátých let Seghersová srovnává a konfrontuje lidská rozhodnutí a tvůrčí principy těchto tří spisovatelů a vyvozuje z nich důsledky pro současnou socialistickou a realistickou uměleckou tvorbu. Na literárně historickém modelu znázorňuje vztahy mezi individuem umělce a buržoazní společností a zamýšlí se nad principy a hranicemi realistické umělecké metody. Uměleckému krédu autorky přitom stojí nejbliže E. T. A. Hoffmann, poněvadž až do své smrti usiloval o vnitřní syntézu umění a života. Naproti tomu Gogol chybil v životě i díle tím, že se distancoval od revolučních snah své doby, zatímco proti Kafkovi hovoří skutečnost, že psal bez ohledu na čtenáře a jeho dílům proto chybí humanizující působení.

Fantastické setkání tří spisovatelů tak autorce posloužilo nejen jako médium estetického sebeuvědomování, nýbrž je současně i příkladem jedné možné metody dialektického osvojování kulturního dědictví.