

Abschlussarbeit

**Zur Erlangung der Magistra Artium
Im Fachbereich 10 Neuere Philologien**

**der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik**

Thema der Abschlussarbeit

Zwischen Schrift und Bild – Christa Wolf und die Künstler

**„... Spaziergang durch ein Stück deutscher Künstlerlandschaft
der letzten Jahrzehnte.“**

- 1. Gutachterin: Prof. Dr. Carola Hilmes**
- 2. Gutachterin: Dr. Gabriele Rohowski**

**Vorgelegt von: Viola Boelsen
aus: Storkow (Mark)**

Einreichungsdatum: 24. August 2016

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	4
2. Die Buchumschläge ausgewählter Texte von Christa Wolf – (nur) Peritexte oder funktionale Kunst?	8
2.1 Kleine Geschichte der Einbandkunde und des Buchumschlages	8
2.2 Der Buchumschlag der Gegenwart – „... die Gestalt habe dem Gehalt zu entsprechen und zu dienen“	10
2.3 Die Buchumschläge der Texte von Christa Wolf im zeitgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehung	13
2.3.1 Die Gründung der DDR und der Aufbau des Sozialismus 1949 bis 1961 – die <i>Moskauer Novelle</i>	16
2.3.2 Ankunft im Alltag 1961 bis 1971 – <i>Der geteilte Himmel</i> und <i>Nachdenken über Christa T.</i>	19
2.3.3 Die entwickelte sozialistische Gesellschaft 1971 bis 1989 – <i>Unter den Linden; Kindheitsmuster; Kein Ort. Nirgends; Cassandra; Störfall</i> und <i>Sommerstück</i>	25
2.3.4 Die Wendezeit und der Zusammenbruch des Sozialismus – Was bleibt; <i>Medea; Leibhaftig; Ein Tag im Jahr</i> und <i>Stadt der Engel</i> oder <i>The Overcoat of Dr. Freud</i>	41
2.4 Zusammenfassung	54
3. Wolfs Malerfreunde: Literatur trifft bildende Kunst – Eine Intensivierung der Rezeption?	57
3.1 Die bildende Kunst und ihre Faszination auf die Autorin	57
3.2 Die Buchillustrationen in Texten von Christa Wolf im zeitgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehung	62
3.2.1 Die Illustrationen in der <i>Moskauer Novelle</i> und die Umorientierung in der Kunst	63
3.2.2 Die Grafiken in <i>Der geteilte Himmel</i> und die Abkehr vom realen Sozialismus	67
3.2.3 Die Aquarelle in <i>Unter den Linden</i> und die Weite und Vielfalt der Kunst	72
3.2.4 Die Radierungen im <i>Sommerstück</i> und das Ende des sozialistischen Realismus	77
3.2.5 Die Collagen in <i>Ein Tag im Jahr</i> und der Beginn einer neuen Zeit	82
3.3 Zusammenfassung	86

4. Resümee	90
Anhang	93
Abbildungen	94
Abbildungsverzeichnis	119
Literaturverzeichnis	122

1. Einführung

Sich mit Christa Wolf auf einen „Spaziergang durch ein Stück deutscher Künstlerlandschaft der letzten Jahrzehnte“¹ zu verabreden heißt, die Künstlerin von einer neuen, bisher unbekanntem Seite kennenzulernen.

Als Autorin ist sie keine Unbekannte. Ihr Werk erfuhr internationale Anerkennung und eine umfassende Rezeption, was sich in zahlreichen Monographien und Einzeluntersuchungen niederschlug. In der Akademie der Künste in Berlin lagern nach Schenkungen von Gerhard Wolf und des Luchterhand Literaturverlags ungefähr 1000 Bände Archivmaterial mit Werkmanuskripten aller Schaffensperioden sowie zugehörige Materialien und Druckschriften, Privat- und Geschäftskorrespondenz sowie zahlreiche Leserbriefe und Rezensionen. Die Bibliothek der Akademie beinhaltet die gesamte Primär- und Sekundärliteratur sowie zahlreiche weitere Dokumente.² So sind hier „Zeugnisse gelebten Lebens, künstlerischer Entwicklungen, menschlicher Beziehungen bewahrt, individuelle und Zeitgeschichte eingefangen“.³

Die Autorin gehört zu jener Generation, die den Krieg als Kinder erlebte und sein Ende als Jugendliche überlebte. Die Flucht aus ihrer Heimatstadt Landsberg an der Warthe im heutigen Polen führte sie 1945 nach Mecklenburg. Bereits mit ihrer zweiten 1963 erschienenen Erzählung *Der geteilte Himmel* erlangte sie internationale Anerkennung. Spätestens jetzt war die Autorin zu einer „öffentlichen“ Person geworden. Die Parteiführung der DDR, die sich der Wirkmacht der Literatur stets bewusst war und diese deshalb konsequent lenkte, versuchte aus diesem Grund Christa Wolf für ihre Zwecke entsprechend zu instrumentalisieren, was mit den Jahren, auch wegen der zunehmenden Anerkennung im Ausland, aber zusehends schwieriger wurde.

In den 1990er-Jahren löste sie mit ihrer Erzählung *Was bleibt* den deutsch-deutschen Literaturstreit aus. Heftig geführte Kontroversen zehrten an der Gesundheit von Wolf und veranlassten sie, sich für unbestimmte Zeit aus dem Literaturgeschäft zurück zu ziehen. Im Jahr 1996 meldete sie sich mit der Erzählung *Medea* zurück.

Aber nicht der Literaturstreit soll Thema dieser Arbeit sein, auch nicht ihr umfangreiches schriftstellerisches Erbe, sondern die Autorin im Umfeld der bildenden Kunst.

¹ Böthig, Peter (Hg.): Christa Wolf/ Gerhard Wolf: Unsere Freunde, die Maler. Bilder, Essays, Dokumente. Berlin: Gerhard Wolf Janus press 1995, S. 7.

² Vgl. Wolf, Sabine: Christa Wolf – Rezensionsarchiv an der Akademie der Künste, Berlin. (http://www.adk.de/de/presse/?we_objectID=25677?we_objectID=25790, Datum des Zugriffs: 16.07.2016).

³ Wolf, Sabine: „Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen“. Eine Ausstellung zu Leben und Schreiben von Christa Wolf. In: Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Das Archiv von Christa Wolf. Berlin 2004, S. 9 (Kulturstiftung der Länder – PATRIMONIA 233).

Vergleicht man die Texte von Christa Wolf, so wird erkennbar, dass sich im Laufe der Jahre, „Wolfs Schreiben für moderne Erzählweisen öffnet“, wodurch beinahe folgerichtig, „auch die Interaktion mit den anderen Künsten an Bedeutung gewinnt“.⁴ Zur Diskussion steht in diesem Zusammenhang die Frage, inwieweit, aufgrund der Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst letztendlich Auswirkungen auf ihr Schreiben auszumachen sind. Dazu ist es notwendig, den Rahmen abzustecken, in dem sich Christa Wolf in Bezug auf ihre Literatur und die bildende Kunst bewegt. Spätestens jetzt ist es an der Zeit, den Namen Gerhard Wolf ins Spiel zu bringen, denn Christa Wolf und die bildende Kunst kann nur in Einheit mit ihrem Mann untersucht werden. Das Feld der bildenden Kunst, in dem sich die beiden bewegten, ist in ihren Texten in den Büchern *Unsere Freunde, die Maler und Malerfreunde. Leben mit Bildern* ziemlich genau abgesteckt. Als Schwerpunkte für diese Arbeit wurden dabei die beiden Bestandteile eines Buches, sein Buchumschlag sowie die Buchillustrationen ausgewählt, da beide Komponenten von der Forschung bisher eher vernachlässigt wurden, obwohl ihre Bedeutung für die Rezeption der Texte nicht unerheblich ist.

So wird im Anschluss an diese Einführung im ersten Teil der Arbeit im Kapitel 2.1. kurz die Geschichte des Einbandes erläutert werden. Dem folgt ein Überblick über die Buchumschläge und ihre Bedeutung in der Gegenwart im Kapitel 2.2. Die Buchumschläge der Texte von Christa Wolf werden sodann im Kapitel 2.3. im zeitgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehung untersucht werden. Bei der Einteilung des zeitgeschichtlichen Rahmens für die DDR-Literatur wird dabei der Einteilung von Wolfgang Emmerich gefolgt, der eine Unterteilung in vier Phasen vornahm. Die Einteilung und Zuordnung der Bücher selbst erfolgte nach dem Erscheinungsjahr, auch wenn sich bei einigen Texten der Entstehungszeitpunkt über mehrere Jahre erstreckte und die Texte dadurch womöglich eher zu einem früheren Zeitabschnitt gerechnet werden müssten. Da aber bei zeitgeschichtlichen Abgrenzungen in der Literatur und bildenden Kunst selten ein wirklich eindeutiger, klarer Schnitt möglich ist, weil es immer Texte und Kunstwerke gibt, die als Vor- oder Nachläufer auf einen bestimmten Stichtag entstanden sind, wodurch sie sich an den Rändern häufig überlappen, wurde eben die des Erscheinungsjahres gewählt, um überhaupt eine sinnvolle Einteilung vornehmen zu können. Im Kapitel 2.4. werden nachfolgend die vorgetragenen Auffassungen kurz zusammengefasst werden.

Zu den essenziellen Aufgaben des Buchumschlags gehört es, dem Käufer etwas über den Inhalt oder Charakter des Buches zu vermitteln. Er soll Kaufanreize liefern, im besten Falle die Intentionen des Autors verdeutlichen oder auch die Werte eines Ver-

⁴ Braun, Peter: Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst. In: Carsten Gansel (Hg.): Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung. Göttingen: V & R unipress 2014, S. 53.

lagsimages vermitteln.⁵ Unter diesen Aspekten wurden 14 Buchumschläge ausgewählter Werke von Christa Wolf näher betrachtet. Dazu wurden die Originalausgaben der Werke des Erscheinungsjahrs, also die Erstauflagen, verwendet. Dieses Vorhaben war nicht ganz so einfach zu bewältigen, wie es den Anschein macht, denn selbst eine Institution wie die Deutsche Nationalbibliothek in Leipzig verfügte nicht mehr über den Originalumschlag der Erstausgabe des 1963 erschienenen Werkes *Der geteilte Himmel*. Auch verschiedene Antiquariate boten jeweils nur die zweite Auflage an, die aber bereits einen anders gestalteten Buchumschlag hatte. Abhilfe war hier nur über das Buch *Unsere Freunde, die Maler* möglich, in dem der Umschlag der Erstausgabe abgebildet war. Alle weiteren, nicht in den Nationalbibliotheken vorhandenen Buchumschläge konnten über Antiquariate besorgt werden.

Ein Schutzumschlag besteht aus Vorder- und Rückseite, einer vorderen und einer hinteren Klappe und dem Rücken. Die Gestaltung erstreckt sich in der Regel auf die Vorderseite, gelegentlich wird auch der Rücken mit einbezogen sowie die Rückseite. Meist aber dient diese einer knappen Inhaltsangabe oder wirbt mit Zitaten. Der vordere Klappentext wird in den meisten Fällen für ansprechende, kurze Texte genutzt, die Informationen zum Text enthalten, um auf diesen aufmerksam zu machen und das Interesse zu wecken. Diese Klappentexte werden auch als Waschzettel bezeichnet, weil sie wie eine Leseanleitung fungieren. Die Rückenklappe wird nicht selten für Informationen über den Autor genutzt. Diese typische Handhabung im Umgang mit Schutzumschlägen wurde beinahe ausnahmslos auch bei den Büchern von Christa Wolf angewendet. Aus diesem Grund beziehen sich die Beschreibungen der Buchumschläge im Kapitel 2.3. grundsätzlich nur auf die Gestaltung der Vorderseite, es sei denn, die Rückseite wurde explizit in die Gestaltung mit einbezogen.

Unter den 14 Büchern, die im Teil 1 (vgl. Kapitel 2.) ausführlich besprochen wurden, sind fünf Bücher, die in ihren Erstauflagen Buchillustrationen enthalten, die bei späteren Auflagen nicht mehr reproduziert wurden. Die Sujets der Illustrationen, Grafiken, Radierungen, Aquarelle und Collagen wurden im Zusammenhang mit den Texten im Teil 2 (vgl. Kapitel 3.) der Arbeit näher betrachtet. Die Untersuchung der Buchillustrationen erfolgte im zeitgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehung. In diesem Kapitel lag der Schwerpunkt dabei auf dem zeitgeschichtlichen Kontext in der bildenden Kunst. Gefragt wurde nach den Darstellungen der Motive, den Wechselbeziehungen zwischen Bildinhalt und Text und nach möglichen Rückschlüssen von den Abbildungen auf Wolfs Schreiben. Außerdem wurde untersucht, ob die Abbildungen die Rezeption der Texte

⁵ Vgl. Kroehl, Heinz: Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen. Dissertation. Universität Mainz 1980, S. 9.

hemnte oder sie dynamisierte. Eine kurze Zusammenfassung fasst die wichtigsten Befunde zusammen.

In Anbetracht der Tatsache, dass das gewählte Thema bisher kein Thema der wissenschaftlichen Forschung war, wodurch es so gut wie keine Literatur dazu gibt, außer der hier verwendeten von Gerhard und Christa Wolf, soll ergänzend noch darauf hingewiesen werden, dass diese Arbeit eher einen deskriptiven als einen analytischen Ansatz verfolgt.

2. Die Buchumschläge ausgewählter Texte von Christa Wolf – (nur) Peritexte oder funktionale Kunst?

2.1 Kleine Geschichte der Einbandkunde und des Buchumschlages

Die Form des Buches hat sich seit der Spätantike nicht mehr wesentlich verändert. „Ein [...] Buchblock wird durch Heffäden und Bünde zusammengehalten und von einer schützenden Hülle umgeben“.⁶ Der Buchblock besteht aus einer oder mehreren Schichten von verschiedenartigen Blättern wie beispielsweise Pergament- oder Papierblättern. Bezeichnet wird diese Form als Codex. Waren die älteren Codices noch einlagig, begannen sich ab dem 4. Jahrhundert die mehrlagigen Formen durchzusetzen. Vor den Codices waren Tontafeln und Schriftrollen üblich. Im Vergleich zu jenen hatte die Codexform des Buches viele Vorteile. Sie war einfacher zu benutzen und zu bearbeiten, und sie war weniger anfällig gegenüber Beschädigungen und Verschleiß. Zudem machte diese Form eine beiderseitige Beschriftung der Blätter möglich, wodurch Material eingespart und größere Textmengen aufgenommen werden konnten. Jedoch machte sie eine neue Art der Aufbewahrung nötig, da diese Buchform nicht mehr wie ihre Vorgänger in entsprechende Behältnisse wie Körbe, Krüge oder Töpfe gestellt werden konnte. Die Entwicklung des Einbandes begann.⁷

Die ältesten Bucheinbände waren aus Pappe gefertigt, die danach mit Schaf- oder Ziegenleder überzogen wurden. Sie stammen nachweislich aus Ägypten, so Mazal. Die wesentlichsten Bestandteile eines Buches sind demnach bis heute der Buchblock und der Einband. Dieser besteht aus dem Vorderdeckel, dem Hinterdeckel und dem Rücken. Die Innenseiten eines Deckels werden als Innendeckel bezeichnet. Werden diese mit einem Papier-, Leder- oder Seidenmaterial bezogen, spricht man von einem Spiegel.⁸ „Der Bucheinband aus älterer Zeit ist ein handgebundener Einband, da er in seinen wesentlichen Teilen durch Handarbeit hergestellt wurde“.⁹ Die Bucheinbände im Abendland des Mittelalters waren in der Regel aus mit Leder überzogenem Holz gefertigt. Es gab aber auch Pergament- oder Textileinbände, die in der Neuzeit teilweise durch Pappeinbände abgelöst wurden. Wichtig für die Haltbarkeit und Benutzungsfähigkeit eines Buches ganz allgemein aber war nicht das Material des Einbandes allein, sondern entscheidend war die Verbindung zwischen Buchblock und Deckeln. Sie musste zum einen so fest sein, dass der Buchblock sich nicht aus dem Einband lösen konnte, und zum anderen musste die Verbindung so flexibel sein, dass der Buchdeckel

⁶ Mazal, Otto: Einbandkunde. Die Geschichte des Bucheinbandes. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert 1997 (Elemente des Buch- und Bibliothekswesens, Bd. 16), S. 1.

⁷ Vgl. Ebd., S. 1-3.

⁸ Vgl. Ebd., S. 4-10.

⁹ Helwig, Hellmuth: Einführung in die Einbandkunde. Stuttgart: Anton Hiersemann 1970, S. 37.

sich gewaltlos öffnen ließ. Diese Tatsache hatte somit unmittelbar Auswirkungen auf die Entstehung der im Abendland charakteristischen Bindetechnik, der Heftung auf Bünde. Zu den ältesten Hefttechniken gehören die Kettenstichheftung sowie die Langstichheftung, die häufig bei Akten, Registern und Rechnungsbüchern zur Anwendung kam. Das Besondere hierbei war, dass der immer wieder mit sich selbst verschlungene Heffaden nicht nur den Halt der Lagen garantierte, sondern gleichzeitig auch die Basis für die Befestigung der Buchdeckel war.¹⁰

Außerhalb des Abendlandes gab es weitere ebenfalls gut funktionierende Binde-techniken, auf die aber hier nicht weiter eingegangen werden soll, da dies den Rahmen der Ausführungen sprengen würde und die Erläuterungen für das Thema auch nicht zwingend relevant sind. Alle genannten rein technischen Arbeiten waren in ihrer Gesamtheit Aufgaben eines Buchbinders. Zu seinen letzten Arbeiten gehörte es, die Buchdeckel mit Leder oder Pergament zu überziehen. Besonders kostbare Bücher wurden mit Samt und Seide überzogen und mit Schließen und Beschlägen versehen, die je nach Geldbeutel wertvoll und funktional oder eben nur funktional waren. Denn tatsächlich stellten die Schließen und Beschläge nicht nur Zierrat dar, sondern hatten bis in das 16. Jahrhundert hinein die Aufgabe, die Bücher zu schützen. Bücher wurden zu jener Zeit meistens liegend aufbewahrt, was zu Beschädigungen der Einbände führen konnte. Dies wurde durch die Beschläge vermieden. Und da die Einbände feste Rücken hatten, sperrten die Blätter auseinander, was wiederum durch die angebrachten Schließen verhindert werden konnte. Der Schutz der Bücher war den Buchbindern jener Zeit ein wichtiges Anliegen, denn einmal mit einem festen Einband versehen, war den Büchern eine dauernde Haltbarkeit intendiert.¹¹

Durch die industrielle Revolution und die Erfindung der Heftmaschine wurde der handgebundene Einband von der industriellen Buchbinderei abgelöst. Die Erfindung des Klebebindeverfahrens, also die Erfindung der fadenlosen Bindung, war ein weiterer Schritt auf dem Weg zur industriellen Buchherstellung, die das handwerkliche Buchbinden im 20. Jahrhundert fast vollständig verdrängte.¹² Die rasante Entwicklung der buchgraphischen Technik und das Erstarken des Bürgertums, „das sich geistig immer mehr seiner selbst bewußt wurde“¹³, bedingten diesen Umbruch. Auch wenn diese neue Bildungsschicht (noch) nicht bereit war, zum einen aus wirtschaftlichen Gründen, zum anderen auf Grund fehlender Traditionen, sich die lose oder geheftet gelieferten Druckerzeugnisse für die eigene Bibliothek binden zu lassen. Und fertige, gebundene Exemplare beispielsweise in Leder waren für viele dieser neuen Leser einfach nicht

¹⁰ Vgl. Mazal: Einbandkunde., S.17–21.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 21–25.

¹² Vgl. Ebd., S. 25–28.

¹³ Schauer, Georg Kurt: Kleine Geschichte des Buchumschlags im 20. Jahrhundert. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche. Nachfolger Hans Köster 1962, S. 3.

bezahlbar. Ein Pappband schuf Abhilfe, weil er sich der geringeren Kaufkraft des Bürgertums jener Zeit anpasste. „Der Pappband [...] ist ein Einband, dessen Rücken und Pappdeckel mit Buntpapier überzogen ist und der im 18. und 19. Jahrhundert [...] sehr verbreitet war.“¹⁴ Es „wurde der moderne *Verlegereinband* entwickelt, dessen Zweck es war, größere Auflagen eines Buches in kürzerer Zeit auf den Markt bringen zu können“.¹⁵ Dieser Bucheinband wird im Auftrag eines Verlages bzw. Verlegers seriell und industriell gefertigt, entweder für eine ganze oder eine Teilaufgabe. Vorreiter war Frankreich, von wo aus sich der *Verlegereinband* dann in ganz Europa ausbreitete. Doch auch dieser Einband bedurfte einer äußeren Gestaltung, wenngleich diese zurückhaltend sein konnte, wenn für das Werk noch ein pointierter *Buchumschlag* vorgesehen war. War dies vorab geklärt und geplant, dann sollte der Umschlag die Funktion der Werbung übernehmen und der Einband konnte so entsprechend dezenter gestaltet werden. Der am häufigsten zum Einsatz kommende *Verlegereinband* war der *Ganzgewebeband*, denn er war preiswert und sehr strapazierfähig. Zudem konnte die Industrie ihn in vielen verschiedenen Farben produzieren und liefern. Zum Einsatz kamen aber auch Einbände aus Halbleder, bei denen die Deckel entweder mit Papier oder Leinen bezogen waren und die Rücken aus Leder gefertigt wurden, sowie Einbände aus Leinen, Halbgewebe und reine Pappbände. Vermutlich, so Mazal, „gab die Einführung des Verlegereinbandes aus Gewebe den Impuls zur Entwicklung eines Schutzumschlages“.¹⁶ Auch wenn die Anfänge des Buchumschlages schon im zu Ende gehenden 15. Jahrhundert zu finden sind, hat er sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirklich durchgesetzt.¹⁷

2.2 Der Buchumschlag der Gegenwart – „... die Gestalt habe dem Gehalt zu entsprechen und zu dienen“¹⁸

Der Buchumschlag gilt als das wichtigste Werbemittel des Buchhandels, trotzdem wurde er in der Forschung bisher eher vernachlässigt.¹⁹ In Veröffentlichungen beispielsweise von Mazal, Helwig oder Schauer wird der Buchumschlag zwar rückblickend erwähnt, aber meistens bleibt es bei Erwähnungen und spekulativen Ansätzen. Eine fundierte empirische Arbeit gibt es bis heute nicht.²⁰ Ein möglicher Grund könnte sein, dass der Buchumschlag zwar als wichtiger Werbeträger gilt und auch seine Orientie-

¹⁴ Helwig: Einführung in die Einbandkunde., S. 43.

¹⁵ Mazal: Einbandkunde., S. 25.

¹⁶ Ebd., S. 325.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 319–325.

¹⁸ Schauer: Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert., S. 33.

¹⁹ Vgl. Kroehl, Heinz: Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen. Mainz 1980, S. 1.

²⁰ Vgl. Kroehl: Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen., S.1f.

rungsfunktion inzwischen nicht mehr von der Hand zu weisen ist, aber der Umschlag in der Praxis doch eher zu den „Wegwerfartikeln“ gezählt wird. Es sei denn, er wird speziell von Liebhabern gesammelt. Dies aber trifft wohl eher auf die älteren, historischen Einbände zu.

Der Buchumschlag kann entweder lose um die Buchdeckel gelegt oder fest mit dem Buchblock verbunden sein. Er dient zum einen dem Schutz und ist doch weit mehr als ein Schutzumschlag, und er dient zum anderen der Werbung und ist doch weit mehr als nur ein Werbemittel. Ein professionell und gut gestalteter Buchumschlag wird dem Kunden zeigen, dass das Werk, das er umhüllt „interessant, lesenswert, originell, künstlerisch oder wissenschaftlich bedeutsam ist“.²¹ Dabei sind leere Versprechungen und optische Verführungen durch den Umschlag, die das Buch nicht halten kann, nicht empfehlenswert, denn dies würde das Kaufverhalten des Kunden längerfristig negativ beeinflussen.²²

Die Ausbreitung des Verlegereinbandes führte dazu, dass die zum Schutz um diese Einbände gelegten Umschläge weniger sorgfältig gestaltet wurden. Waren sie zu Beginn des Jahrhunderts noch ansprechend gerahmt und würdig beschriftet, änderte sich das zusehends. Stilvolle Verpackungen bei der Werbung und für Informationen wurden aufgegeben. Weniger Schmuck und derbere Werbung wurden stattdessen eingesetzt. Negativ wirkte sich zudem aus, dass sich kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts die gewerbliche Handbuchbinderei in eine Gebrauchsbuchbinderei und eine Kunstbinderei spaltete. Fortan sollte es stets zwei Qualitäten auf dem Buchmarkt geben. Die größere, grundsätzlich industriell arbeitende Gebrauchs- und die kleinere, kostspieligere und virtuos gehandhabte Kunstbinderei, die auch als Geburtsstätte für die besonderen Bücher gesehen werden kann, denn: „Neben der Massenware gibt es das bibliophile Buch, die Sonderausgabe, die Faksimileausgabe alter Handschriften, die Edition von Werken der Weltliteratur, das Widmungs- und Geschenkekemplar“.²³

Zu den bibliophilen Büchern zählen insbesondere solche Bücher, bei denen das Medium zur Gänze selbst zum Kunstgegenstand geworden ist. Ihre Herstellung erfolgt meist in kleinen Verlagen auf Handpressen, und nicht selten ist der Verleger auch der Texter, Grafiker, Setzer und Drucker. Die Auflagen sind niedrig und werden in der Regel von Kennern oder Liebhaber dieser „Kunst“ erworben. Den weit größeren Bestand aber bildet das industriell gefertigte Buch. Sollte es mit hohen Auflagen gewinnbringend verkauft werden und sollte dabei auch noch die Qualität des Gebrauchsbuches gesteigert werden, bedurfte es eines Umdenkens bei der Gestaltung der Buchumschläge. Genügte es ehemals, dass auf den Umschlägen der Titel sowie deutlich er-

²¹ Mazal: Einbandkunde., S. 324.

²² Vgl. Ebd., S. 324–327.

²³ Ebd., S. 307.

kennbare informierende Hinweise vorhanden waren, so änderte sich das spätestens in der Mitte des 19. Jahrhunderts, zunächst in Frankreich, bevor zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch die deutschen Buchbinder der Einbandgestaltung mehr Aufmerksamkeit widmeten. Beispielgebend ist hier die junge Lithografie, wie in Frankreich die Plakat-kunst mit ihren werbenden und sozialkritisch erzählenden Bildfolgen genannt wurde, eine neue Form der Darstellung, bei der Bild und Schrift eine Einheit bildeten und die für das 19. Jahrhundert ebenso bedeutend werden sollte wie der Kupferstich ein Jahr-hundert zuvor. Möglich wurde dies durch die Erfindung der Autotypie, eines Druckver-fahrens, das eine beinahe perfekte Wiedergabe von Bildern möglich machte.²⁴

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts nun ist die Szene von einer Vielzahl nebeneinander und sich zum Teil überlappender Strömungen gekennzeichnet. Diese Auffassung ver-trat auch Friedrich Pfäfflin in seiner Rede zum 100. Jahrestag des Fischer-Verlages: „Wir haben nun einmal in Deutschland fast ebenso viele Stile, als wir Künstler und Ver-leger haben, [...] – und daher keinen Stil“.²⁵ Dennoch kristallisierte sich in der Folge auch in Deutschland ein wesentliches Merkmal bei der Gestaltung der Buchumschläge heraus: Das Zusammenspiel von Bild und Schrift, um auf die Sache selbst aufmerksam zu machen.²⁶ Bereits „um 1930, [...], rückte die Aufgabe, zu gefallen und zu werben, in den Vordergrund. Der Schutzumschlag wurde zum wichtigsten Werbemittel am Buch für das Buch“.²⁷ Werbung hier ist allerdings nicht allein im Sinne von einer Kaufmanipu-lation zu verstehen. Wichtig war den Verlegern, mit Hilfe des Buchumschlages Aus-kunft geben zu können über das Buchgenre und über mögliche Gedanken des Autors. Und sie wollten über das Layout den Inhalt visualisieren. Bild und Schrift, Farbgebung und Typografie, abgestimmt auf den Inhalt, das waren und sind die Aufgaben und das Ziel. Seitdem sind Grafiker, Maler, Typografen, Autoren und Verleger auch damit be-schäftigt, für ihre Texte den passenden Einband zu finden und zu gestalten.²⁸ Dies geschah und geschieht unter Berücksichtigung des jeweiligen Zeitgeschmacks. Unter-schiedliche künstlerische Sichtweisen führten beispielsweise in den 1960er-Jahren zur Wiederbelebung und Weiterentwicklung alte Techniken, wie dem Holzstich. In der Buchkunst zählte er zu der bevorzugten Kunstform einiger Künstler in jener Zeit. Ande-re waren Verfechter des narrativen Illustrationsstils, dessen Wesen darin bestand, den Text mit Illustrationen zu unterstützen, gewissermaßen als zweite Stimme zum Text. Die 1970er-Jahre waren geprägt von der ästhetischen Einheit der Schrift, der Illustrati-

²⁴ Vgl. Kroehl: Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen., S. 13f.

²⁵ Pfäfflin, Friedrich: 100 Jahre S. Fischer Verlag 1886–1986. Buchumschläge. Über Bücher und ihre äußere Gestalt. Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 99.

²⁶ Vgl. Schauer: Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages., S. 3–13.

²⁷ Ebd., S. 36.

²⁸ Vgl. Ebd., S. 36-47.

on, des Einbands und des Buchumschlags. Der narrative Illustrationsstil wich Kunstformen wie Pop Art oder Surrealismus. Ferner wurden nun die Buchumschläge mit Fotos versehen. Die Aufgabe aber bestand weiter darin, die Literatur zu verbildlichen und das Buch zu schmücken.²⁹ Die politischen Veränderungen der 1980er-Jahre hatten erheblichen Einfluss auf die Literatur und bildende Kunst. Den früheren Stilen und Traditionen folgten expressive und explosive Darstellungsmethoden, die auf einer kreativen Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Autoren basierten. Obendrein begannen sich die Bilder im Buch zu verselbständigen, losgelöst vom Text ein Eigenleben zu entwickeln. Eine Tendenz die von da an ununterbrochen Bestand haben sollte. Diese „neue“ Kunst jedoch konnte zunächst nur in kleinen Verlagen und in kleinen Auflagen produziert werden. Aufgrund der geringeren Flexibilität war es den großen Verlagen wie beispielsweise dem Aufbau-Verlag, in dem Christa Wolf von 1974 bis 1990 ihre Werke veröffentlichte, erst Ende der 1980er Jahre möglich, diese neuen Strömungen in ihre Verlagsprogramme aufzunehmen. Mit der Folge, dass die traditionelle Buchkunst weiter betrieben und gleichzeitig versucht wurde, die neuen Tendenzen mit einzubeziehen.³⁰ Seit den 1990er-Jahren nun prägt das Desktop-Publishing die Buchgestaltung. Ein digitales Verfahren, bei dem die Dokumente, bestehend aus Texten und Bildern, rechnergestützt gesetzt werden. Die so erstellten Dokumente sind für spätere Publikationen bestimmt.

2.3 Die Buchumschläge der Texte von Christa Wolf im zeitgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehung

Da Kunst und Kultur stets in einem bestimmten gesellschaftlichen, politischen und sozialen Umfeld entstehen und weil viele wichtige Werke von Christa Wolf in der DDR entstanden sind, ist es notwendig, genau diesen Kontext zunächst näher zu betrachten.

Die DDR wurde am 7. Oktober 1949 gegründet. Alle die Gründung gliedernden Maßnahmen, wie beispielsweise die Subordination der Wirtschaft unter die Politik, die Ausbildung einer Staatsideologie sowie die Erhaltung der Macht um jeden Preis, der alle individuellen Grundrechte unterzuordnen waren, erfolgten in der Zeit von 1945 bis 1949.³¹ Das politische System der DDR kombinierte die Wesensmerkmale des realen Sozialismus mit den Grundsätzen des demokratischen Zentralismus. Dies bedeutet, dass die DDR im Selbstverständnis ein sozialistischer Staat war, mit den Grundprinzi-

²⁹ Vgl. Lang, Lothar: Malerei und Graphik in der DDR. Leipzig: Reclam jun. 1983, S. 288-291.

³⁰ Vgl. Jahn, Beate: Zur Buchillustration in der Deutschen Demokratischen Republik von 1949 bis 1990. In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1996, S. 104-110. (Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Bd. 5).

³¹ Wolle, Stefan: DDR. Eine kurze Geschichte. Frankfurt am Main: Fischer 2011, S. 7.

pien einer Volksrepublik. Da die Regierungsform von der Diktatur der SED geprägt war, die die eigentliche Macht hatte, sprach man bei der DDR von einem Einparteiensstaat, in dem der Herrschaftsapparat strikt hierarchisch aufgebaut war.³²

Die Volkskammer, das Parlament der DDR, galt formell als das oberste Organ. Ihre Vertreter wählten die Mitglieder des Staatsrats als kollektives Staatsoberhaupt und des Ministerrats als Regierung der DDR. Das Politbüro des Zentralkomitees war die Parteispitze der SED und verfügte über die höchste Entscheidungskompetenz. Den Vorsitz im Politbüro hatte der Generalsekretär. In diesem Machtzentrum galten rigorose Parteidisziplin und ein sogenanntes Fraktionsverbot, was bedeutete, dass bei allen zu treffenden Entscheidungen Einstimmigkeit erreicht werden musste.³³ Der dem Generalsekretär „nachgeordnete Parteiapparat war hierarchisch mit abnehmender Entscheidungsmacht nach unten und Rechenschaftspflicht nach oben organisiert“.³⁴

Das wichtigste Instrument zur Durchsetzung der Parteiziele aber war der Staat, der nach außen und innen der Herrschaftssicherung diene. Seine Institutionen waren der direkten Anleitung und Kontrolle der SED-Führung unterworfen und ihre Anweisungen waren bindend für den Staat.³⁵ Der Staat „diente der SED-Führung als Ordnungsgarant und zur öffentlichen Demonstration und Durchsetzung ihres ideologischen Gewaltmonopols“.³⁶ Unterstützt wurde er dabei vom Ministerium für Staatssicherheit (MfS), das unmittelbar nach der Staatsgründung geschaffen worden war. Das MfS war allein dem Zentralkomitee der SED unterstellt. Zusammenfassend stellt Borgwardt fest: „Die DDR war eine Diktatur, in der die Parteispitze ihren Führungsanspruch ohne nennenswerte Einschränkung und wirksame gesellschaftliche Kontrolle ausübte“.³⁷ Ziel der Politik der SED war es, die Öffentlichkeit total zu beherrschen, weshalb die Massenmedien zentral organisiert und verwaltet sowie die Informationspolitik über tägliche telefonische Mitteilungen geregelt wurden.³⁸ Die Frage, die sich aufdrängt, ist die, welche Art von Literatur, von Kunst überhaupt in so einem System möglich ist? Emmerich sagt: „Die DDR war [...] eine *Erziehungsdiktatur* mit festen, auf den ersten Blick sympathischen Leitbildern: Sie wollte das Bildungsprivileg als soziales Privileg abbauen und die Bildungsgüter der Nation den Angehörigen aller Volksschichten gleichermaßen zugänglich machen“.³⁹ Aber immer unter der Kontrolle der SED-Parteiführung, mit der Konse-

³² Vgl. Ebd., S. 19f.

³³ Vgl. Ebd., S. 23f.

³⁴ Borgwardt, Angela: Im Umgang mit der Macht. Herrschaft und Selbstbehauptung in einem autoritären politischen System. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 79.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 79f.

³⁶ Ebd., S. 80.

³⁷ Ebd., S. 83.

³⁸ Vgl. Wolle, Stefan: Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971 – 1981. Berlin: Ch. Links 1998, S. 135.

³⁹ Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1996, S. 40.

quenz, „daß ausnahmslos alle Etappen im Leben eines Literaturwerks gelenkt und kontrolliert wurden“.⁴⁰ Eigens dafür geschaffene Institutionen kontrollierten die Entstehung, Drucklegung und Veröffentlichung sowie den Vertrieb und selbst die Literaturkritik. Auch wenn der Begriff „Zensur“ offiziell aus den Gesetzen gestrichen wurde, durch das sogenannte Druckgenehmigungsverfahren war sie gegenwärtiger denn je und hatte in variierender Auslegung, entsprechend der aktuellen politischen Situation und den sich daraus ergebenden kulturpolitischen Vorgaben, Bestand bis zur Wiedervereinigung 1990.

In der Folge hatten diese Kontroll- und Überwachungsmechanismen in der Literatur natürlich auch erhebliche Auswirkungen auf die Arbeit der Künstler, die beispielsweise mit der Buchgestaltung beauftragt wurden. In einem persönlich geführten Gespräch mit Martin Hoffmann bestätigte dieser, dass das Procedere bei der Auftragserteilung für die Gestaltung eines Buchumschlages gleich war. Der Verlag vergibt den Auftrag für die Covergestaltung an einen Buchgestalter. Der bekommt den Text und fertigt einen entsprechenden Entwurf, der vom Verlag entweder angenommen oder verworfen wird.

Anders als in der BRD aber gab es in der DDR für derartige Aufträge sowohl künstlerische wie auch politische Vorgaben, die zu beachten waren, wollte man, dass seine Arbeiten auch verlegt werden. So hatte der Buchgestalter darauf zu schauen, ob das Buch in einer „Reihe“ erscheint oder ob der jeweilige Autor schon über Jahre eine bestimmte Art von Abbildungen bei den Umschlägen benutzt. War das der Fall, musste der neue Umschlag ebenso gestaltet werden, um über einen Wiedererkennungseffekt den Verkauf zu lenken und um so die Erwartungshaltungen der Leser zu erfüllen. Nah am Text und der Zeit waren weitere zu beachtende Größen. Stil und Sujets waren abhängig vom jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext (vgl. Kapitel 2.2.). Die politischen Vorgaben hatte der Verlag, weniger der Buchgestalter. Wollte er, dass seine Cover veröffentlicht werden, hat er sich selbstredend daran gehalten, andererseits hätte der Verlag die Coverideen verworfen. Der Verlag nahm also eine Vorzensur aufgrund der politischen Vorgaben vor und Abweichungen hätte er nicht zu gelassen, denn die hätten den Verlag die Druckgenehmigung gekostet. Eine Besonderheit in der DDR war, dass sich die Verlage und Autoren über die Gestaltung der Cover besprochen haben, und das die Autoren ebenso ein Mitspracherecht bei der direkten Gestaltung durch den Künstler hatten. Von diesem Recht hat zumindest Christa Wolf regelmäßig Gebrauch gemacht. Ab 1990 dann hat sich die gesamte Herstellung durch den Computereinsatz komplett verändert. Vorher wurden Zeichnungen gefertigt oder Fotos gemacht, die dann reproduziert werden mussten, wodurch die gesamte Fertigung viel länger gedau-

⁴⁰ Ebd., S. 48.

ert hat. Nach Aussagen von Hoffmann betrug die Vorlaufzeit in der DDR ungefähr drei Monate, bevor der Auftrag für die Covergestaltung überhaupt vergeben werden konnte.

Die Geschichte der Literatur während der 40 Jahre DDR ist eine wechselhafte Geschichte, die Emmerich in vier Phasen unterteilt: Die erste Phase von 1945 bis 1949 gilt als Phase der sogenannten antifaschistisch-demokratischen Erneuerung, die zweite von 1949 bis 1961 als Phase des Aufbaus des Sozialismus. Diese beiden Phasen werden auch als Konstitutionsphasen bezeichnet. Ab 1961 beginnt die dritte Phase mit der Ankunft im Alltag, der sogenannten Stabilisierungsphase, die letztendlich ab 1971 mit der Proklamation von der entwickelten sozialistischen Gesellschaft ihren Fortgang findet. Diese letzte Phase erlebt mit der Ausbürgerung von Wolf Biermann im Jahr 1976 einen dramatischen Wendepunkt, denn die Ausbürgerung Biermanns führte nicht nur zur Auflösung der Stabilisierungsphase, sie löste auch den offenen Widerspruch vieler DDR-Schriftsteller gegen die Kulturpolitik aus, in deren Folge es zu zahlreichen Parteiausschlüssen sowie Ausschlüssen aus dem Schriftstellerverband kam, was faktisch einem Berufsverbot gleichkam. Diese letzte Phase endete schließlich mit der friedlichen Revolution im November 1989.⁴¹ In der ersten Phase der sogenannten demokratischen Erneuerung von 1945 bis 1949 propagierte die Politik das humanistische Gedankengut der deutschen Klassik. Doch spätestens mit der Gründung der DDR wurde der Ruf nach einer eigenen deutschen Literatur laut.

2.3.1 Die Gründung der DDR und der Aufbau des Sozialismus 1949 bis 1961 – die Moskauer Novelle

Christa Wolfs erstes Werk, die *Moskauer Novelle*, erschien 1961 im Mitteldeutschen Verlag Halle/Saale. Zu dieser Zeit waren die Schriftsteller dabei, den sogenannten Bitterfelder Weg zu verlassen, auf den sie von Partei und Regierung Mitte der 1950er-Jahre geschickt worden waren, mit dem Auftrag der Schaffung einer Literatur, die für die Ziele des Sozialismus und den Aufbau der sozialistischen Produktion „warb“ und die proletarische Helden hervorbrachte, mit denen sich der Leser identifizieren konnte. Dazu „sollten die Schriftsteller, die Kopfarbeiter, in die Betriebe gehen, mit Brigaden zusammenzuarbeiten und die Arbeitsbedingungen an Ort und Stelle studieren“.⁴² Im Gegenzug dazu sollten die Arbeiter zur Feder greifen, um zum einen die Entwicklung in ihrem Produktionsbereich zu dokumentieren und zum anderen, um durch die eigene Schreibtätigkeit die „Höhen der Kultur“ zu erklimmen. Auch Christa Wolf folgte dem Ruf der Partei und absolvierte im VEB Waggonbau Ammendorf bei Halle ein Praktikum.

⁴¹ Vgl. Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 20–23.

⁴² Ebd., S. 129.

Außerdem arbeitete sie in einem Zirkel für schreibende Arbeiter mit dem Ziel, Kunst und Leben zusammenzubringen und eine Annäherung von Produktionsarbeitern und Kopfarbeitern zu erreichen.⁴³ Auch wenn es zunächst tatsächlich den Anschein hatte, als könnte das Vorhaben gelingen, so war jedoch bereits zu Beginn der 1960er-Jahre erkennbar, dass dies auf Dauer nicht funktionieren würde, denn „Kunst und Leben, die schon die ästhetische Avantgardebewegung um 1910/20 hatte verschmelzen wollen [...], ließen sich auch unter sozialistischem Vorzeichen nicht wiedervereinigen“.⁴⁴

Mit der *Moskauer Novelle* verließ auch Christa Wolf den bisherigen Weg und begab sich mit ihrem Text hin zu einem neuen sozialistischen Alltag. Den Rahmen der Handlung bildet die Liebesgeschichte zwischen der Deutschen Vera und dem Russen Pawel, die 1945 getrennt werden und 15 Jahre später in Moskau wieder aufeinandertreffen. Auch wenn im Fortlauf der Geschichte ab und an der Anschein erweckt wird, als versuchten sie, genau da wieder anzuknüpfen, kommt es letztendlich nicht dazu, weil die vergangene Zeit und die mit ihr einhergehenden Veränderungen der Umstände und der Menschen selbst dies verhindern. Es geht nicht allein um die Geschichte einer Liebe, sondern auch um die Auseinandersetzung mit der Schuldfrage anhand des Verhältnisses von Vera zu dem Kriegsbeschädigten Pawel. Es geht auch um die Frage nach dem Sinn des Lebens, ihres Lebens, und es geht um die Antworten, Antworten, die nach 15 Jahren sicher andere waren als die auf die gleichen Fragen 15 Jahre zuvor.

Schutzumschlag und Bezug der *Moskauer Novelle* gestaltete Kurt Stumpe. Die Illustration zeichnete Hans Mau, ein 1915 in Leipzig geborener Gebrauchsgraphiker. Er studierte an der Kunstgewerbeschule in Leipzig und später an der Hochschule für Graphik und Buchkunst. Danach war er als freischaffender Illustrator von Büchern tätig. Sein genaues Sterbedatum ist nicht bekannt.

Der helle, beigefarbene Schutzumschlag ist lose um das Buch gelegt (Abb. 1). Die gesamte Vorderseite wird von einem Rahmen eingefasst. Dieser Rahmen besteht aus vier schmalen, in gleichen Abständen rundum verlaufenden dünnen, schwarzen Linien. Es folgt, in einem etwas größeren Abstand von dieser Rahmung, ein weiterer Rahmen. Dieser ist goldfarben und knapp einen Zentimeter breit. Auf diesem Rahmen sind kurze, weiße Striche von unterschiedlicher Länge und Breite wahllos angeordnet. Tatsächlich ist keine Ordnung der Striche zu erkennen. Jede Seite wurde anders gestaltet.

⁴³ Vgl. Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 120–130.

⁴⁴ Ebd., S. 130f.

Und zum Abschluss folgt noch einmal eine dünne, schwarze Linie, die unmittelbar vor die goldene Einfassung gesetzt wurde. Diese aufwendige Gestaltung suggeriert unweigerlich einen sehr plastischen, breiten Rahmen mit Tiefenwirkung. So wird der Blick des Betrachters in das Bild hineingezogen und auf die Illustration gelenkt, die mehr als die Hälfte der vom Rahmen freigegebenen Bildfläche bedeckt. Zu sehen ist ein Gebäude, das an einen griechischen Tempel erinnert, da seine Architektur auf Formen und Ornamenten basiert, die dem Tempelbau zuzuordnen sind. Deutlichstes Merkmal ist die der Hauptfront des Gebäudes vorgelagerte, von Säulen getragene Vorhalle, der Portikus. Abgeschlossen wird diese Vorhalle von einem Fries und einem Dreiecksgiebel, dem Tympanon, die von den Säulen getragen werden. Auf dem Dach des Portikus findet sich die Quadriga, ein Vierergespann, bei dem ein zweirädriger Wagen, der nach antikem Vorbild gestaltet ist, von vier nebeneinander gehenden Zugtieren, meist Pferden, gezogen wird. Das Gebäude wird von einem dunklen Himmel umgeben. Der Strichverlauf des Himmels ist relativ ruhig gestaltet, aber dennoch deutlich erkennbar ist eine Bewegung, da alle Linien in die gleiche Richtung nach rechts oben weisen. Die Bewegungsrichtung der Menschen und Fahrzeuge vor dem Gebäude ist dem genau entgegengesetzt, was eine Divergenz andeuten kann. Der Mensch- und Fahrzeugstrom verläuft vom rechten Bildrand annähernd parallel zum linken Bildrand. Doch die Menschen und Autos bewegen sich nicht aus dem Bild heraus, sondern werden durch eine Halbkreisbewegung wieder in das Bild hinein geholt und erwecken für einen kurzen Augenblick den Anschein, als kämen sie auf den Betrachter zu. Offen bleibt, in welche Richtung sie sich weiter bewegen werden. Die deutlich erkennbare Schrittbeziehung der Menschen zeigt, dass es keinen Stillstand gibt, sondern alles in Bewegung ist. Das gezeichnete Bild suggeriert eine Situation, die viele schon einmal erlebt haben. Menschen verlassen nach einem Besuch das Theater und begeben sich zu Fuß oder mit dem Auto nach Hause. Die Zeichnung liefert Wahrnehmungsbedingungen, in denen man Situationen erkennen kann, etwa das Bolschoi-Theater in Moskau. Ob es sich tatsächlich um dieses Gebäude handelt und ob die dargestellte Situation sich auch so zugetragen hat, entzieht sich der Erkenntnis des Betrachters. Aber es ist eine mögliche Situation.⁴⁵ Da der Inhalt des Textes bekannt ist, wird ein Zusammenspiel von Text und Cover durch den Leser assoziiert werden. Auch bietet die Zeichnung eine Rezeptionsmöglichkeit an, die über das Ende der Erzählung hinausreicht, denn Bewegung bedeutet Fortgang. Auch wenn die Wege unter Umständen in verschiedene Richtungen führen, kann am Ende dennoch das gleiche Ziel liegen.

⁴⁵ Vgl. Kroehl: Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen., S. 108–110.

Im unteren Drittel des Covers befindet sich der Name der Autorin. Die schwarzen Großbuchstaben sind auseinandergezogen, haben Serifen und eine variierende Stärke. Die Serifen, die kleinen Endstriche eines Buchstabens, bilden eine horizontale Linie, an der sich das Auge des Lesers gut orientieren kann. Zwischen dem Namen der Autorin und dem Titel wurde ein kurzer, kräftiger, goldfarbener Querstrich gesetzt. Auch der Titel wurde in schwarzen Großbuchstaben mit Serifen und unterschiedlicher Strichstärke geschrieben. Allerdings sind die einzelnen Buchstaben nicht so weit auseinandergezogen, sie stehen dichter beieinander. Insgesamt wirkt das Schriftbild durch die Serifen kraftvoll, konstruktiv und linienbetont, unaufdringlich, aber dennoch bestimmend, mit einem gewissen Hauch von Eleganz, was die unterschiedlichen Strichstärken vermitteln.⁴⁶ Schrift und Bild spielen zusammen, denn das Bild verweist auf den Ort, der im Titel genannt wird, und umgekehrt. Die Gestaltung des Covers erfolgte zudem analog des in den 60er Jahren entwickelten sogenannten narrativen Illustrationsstil, der sehr häufig zur Anwendung gelangte und Textpassagen durch eine begleitende Illustration unterstützte. So auch in der *Moskauer Novelle*, wo sich weitere Illustrationen von Mau im Text finden, die Bezug auf diesen nehmen.

2.3.2 Ankunft im Alltag 1961 bis 1971 – *Der geteilte Himmel* und *Nachdenken über Christa T.*

Die Phase des Aufbaus des Sozialismus neigte sich ihrem Ende entgegen, erkennbar an der abgeschlossenen Kollektivierung der Landwirtschaft, der Errichtung des „antifaschistischen Schutzwalls“, im Volksmund nur Mauer genannt, sowie an der „Einführung des Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung“.⁴⁷ Auch die Literatur der DDR erfuhr hierdurch enorme Veränderungen, hin zu mehr Subjektivität, einem rigoroseren Verfahren bei der Aufarbeitung der deutschen Zeitgeschichte sowie einer ästhetischer Modernität. Schriftsteller, die das forderten und praktizierten, waren beispielsweise Günter Kunert, Volker Braun, Ulrich Plenzdorf, Heiner Müller und auch Christa Wolf. Dies allerdings ging häufig nicht konform mit den Interessen von Partei und Regierung und hatte weitreichende Folgen für einige Autoren. Als ein dunkles Kapitel in der Kulturgeschichte der DDR bezeichnet Matthias Braun das Verbot von Heiner Müllers Komödie *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, die 1961 uraufgeführt und noch in derselben Nacht aus ideologischen Gründen verboten wurde.

⁴⁶ Vgl. Willberg, Hans Peter: *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe für den Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört.* 3. überarbeitete und korrigierte Auflage. Mainz: Hermann Schmidt 2008, S. 48–73.

⁴⁷ Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR.*, S. 174.

In seiner Fallstudie, bei der er sich der Unterlagen des MfS bedient, die mit der Öffnung der DDR-Archive zugänglich wurden, macht er deutlich, wie heftig und in weiten Teilen unsinnig und überzogen auf Müllers Stück reagiert wurde. Dabei hatte Müller nur versucht, die frühe DDR-Geschichte offen und ehrlich darzustellen, was seiner Annahme geschuldet war, dass nur so eine positive Veränderung im Denken und Handeln aller Menschen in der DDR zu erreichen sei. Außerdem war er davon ausgegangen, dass jetzt eine Zeit begonnen habe, in der es möglich sei, dass alle offen miteinander reden können. Davon war Müller zu jener Zeit wirklich überzeugt. Selbst den Bau der Mauer im August 1961, ein Ereignis, das der Aufführung seiner Komödie unmittelbar vorausging, begrüßte er. In seiner Analyse zitiert Braun Müller, der damals meinte, er sei erleichtert gewesen, als die Mauer gebaut wurde, da von nun an das Ausbluten des Landes verhindert werde und man nun kritisch und realistisch mit allem umgehen könne.⁴⁸ Wie sehr er irrte, musste er nur wenige Monate später erfahren, als es nach einer öffentlichen Wortmeldung der Studentenbühne sowie nach dem Vorabdruck einer Szene der Komödie in der Zeitung zu ersten öffentlichen Diskussionen bis hin zu politischen Bedenken gegenüber Müllers Text kam, weil die abgedruckte Szene sich, nach Auffassung der Kulturredaktion des ZK der SED, gegen die Partei richte und ihre Funktionäre verunglimpfe.

Braun kommt zu dem Schluss, dass von dem Stück, das der Parteiapparat als konterrevolutionär bezeichnete, keinerlei tatsächliche Gefahr für die Partei- und Staatsmacht ausging. Die Reaktion des DDR-Staates aber macht deutlich, wie wenig souverän er zu jener Zeit war.⁴⁹ Der Versuch Heiner Müllers, Widersprüche in der Entwicklungsgeschichte der DDR aufzuspüren und offen zu benennen, ohne dabei eine wirkliche Lösung für das Problem mitzuliefern, kostete ihn seine Mitgliedschaft im Schriftstellerverband. Die DDR war 1961 noch nicht bereit, einen innerpolitischen Diskurs zu führen, wie es sich viele Künstler und Intellektuelle erhofft hatten. Es ging einzig und allein um den uneingeschränkten Erhalt der Macht und das mit allen Mitteln.

Die Folge war, dass die in der DDR verbotenen und nicht gedruckten Texte immer häufiger in der Bundesrepublik veröffentlicht wurden, wodurch die neue DDR-Literatur hier wachsende Popularität erreichen konnte. Auch wenn das Jahr 1965 der „Höhepunkt der Kampagne gegen alle literarischen und intellektuellen Tendenzen, die am System des ‚realen Sozialismus‘ grundsätzlich Zweifel anmeldeten“⁵⁰ war, gingen die Kunst- und Kulturschaffenden der DDR den eingeschlagenen Weg weiter und schrie-

⁴⁸ Vgl. Braun, Matthias: Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“ im Oktober 1961. 2., durchgesehene Auflage. Berlin: Ch. Links 1996, S. 14–18. (Wissenschaftliche Reihe des Bundesbeauftragten; 4).

⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 33–37.

⁵⁰ Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 181.

ben Texte, die das In-Frage-Stellen bis hin zur Abkehr von der menschenverachtenden Realität des Systems zum Inhalt hatten.⁵¹

Der geteilte Himmel erschien 1963 zuerst als Vorabdruck im „Forum“, dann als Buch im Mitteldeutschen Verlag Halle/Saale. Binnen eines Jahres wurden mehr als 150.000 Exemplare gedruckt. Die Erzählung wurde in mehrere Sprachen übersetzt und 1964 von Konrad Wolf verfilmt. Mit diesem Text wurde Wolf weit über die Grenzen der DDR hinaus bekannt. Erzählt wird die Liebesgeschichte zwischen der 19-jährigen Rita Seidel, einem Mädchen vom Lande, und dem Chemiker Manfred Herrfurth. Rita folgt ihrem Freund in die Großstadt Halle, wo sie Pädagogik studiert und ein Praktikum in einer Brigade eines Waggonwerks absolviert. Nach einem Selbstmordversuch wird Rita vom Spätsommer bis zum Ende des Herbstes 1961 zunächst im Krankenhaus behandelt und erholt sich danach in einem Sanatorium. Die Zeit im Sanatorium bildet dabei die Rahmenhandlung der Erzählung. Hier reflektiert sie ihr Leben und versucht es gleichzeitig neu zu ordnen. Das ist die zweite Erzählebene, in der aus der Perspektive Ritas erzählt wird und die in den beiden Jahren vor dem 13. August 1961 angesiedelt ist. Ein Thema der Erzählung ist der Produktionsalltag einer Brigade im Waggonbau ohne die damals übliche Schönfärberei, aber dennoch klar darauf verweisend, dass die vom DDR-Staat propagierten sozialistischen Grundpositionen das eigentliche Handeln bestimmen müssen. Im Gegensatz dazu handelt Manfred aus der Sicht Ritas verantwortungslos, weil er aus rein persönlichem Interesse die DDR verlässt, um in einem westdeutschen Konzern seine Karriere als Chemiker voranzubringen. Als Rita genesen ist, besucht sie Manfred noch einmal und entscheidet sich vor Ort gegen ein Bleiben und somit auch gegen die Liebe zu ihm. Eine endgültige Entscheidung, denn der Bau der „Mauer“ teilt die beiden deutschen Staaten und macht eine einfache Lösung unmöglich.⁵²

Das Cover der Erstauflage des Werkes gestaltete der Maler Willi Sitte. Er wurde 1921 in Kratzau, heute Tschechien, geboren. Er studierte an der Kunstschule des nordböhmischen Gewerbemuseums und wurde 1940 in die von Werner Peiner geleitete Meisterschule für Malerei in Kronenburg/Eifel aufgenommen. 1941 wurde er zur Wehrmacht an die Ostfront einberufen. Nach einer Erkrankung nach Italien versetzt, desertierte er dort. Nach Kriegsende und einigen Monaten in Italien kehrte er in seine Heimat zurück, die er aber wegen der Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei wieder verlassen musste. Danach lebte Sitte bis zu seinem Tod im Jahre 2013 in Halle an der

⁵¹ Vgl. Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 174–183.

⁵² Vgl. Ebd., S. 204–207.

Saale. Er war Mitglied der SED und erhielt einen Lehrauftrag an der Kunstschule Burg Giebichenstein, wo er später zum Professor berufen wurde. Sein aktiver Einstieg in die Politik führte zum Verlust einiger freundschaftlicher Kontakte wie beispielsweise denen zu Christa Wolf.⁵³

Das Cover in Schwarz und Weiß ist minimalistisch gestaltet, wobei das Schwarz im oberen Teil des Umschlags mehr als die Hälfte der gesamten Vorderseite in Anspruch nimmt (Abb. 2). Der verbleibende untere Teil ist weiß. Die Flächen sind scharf voneinander abgegrenzt. Für Autorname und Titel wurde einheitlich die Kleinschreibung gewählt. Oben rechts steht in weißen Buchstaben der Autorname Christa Wolf. Am linken mittleren Buchrand, etwa im gleichen Abstand zum oberen und unteren Rand, finden sich die ersten beiden Worte des Titels untereinander, ebenfalls in Weiß. Und am unteren rechten Buchrand, direkt unter der imaginären Trennungslinie, wurde das letzte Wort des Titels in schwarzer Schrift gesetzt. Von den insgesamt 28 Buchstaben auf dem Cover haben 17 Mittellänge, 10 Ober- und ein Buchstabe Unterlänge, wodurch das Schriftbild sehr ruhig wirkt, da sich die meisten Buchstaben auf einer (gedachten) horizontalen Linie befinden. Die Buchstaben haben zudem keine Serifen, wodurch der sachliche und ruhige Eindruck weiter unterstützt wird. Die Laufweite der Titelschrift, also die horizontale Ausdehnung der Buchstaben, weist eine normale Stellung auf, jedoch ist die vertikale Ausrichtung der Buchstaben im Titel ungefähr drei Mal größer als die des Autornamens, wodurch der Name zu Gunsten des Titels in den Hintergrund tritt. Die bewusst gewählte Kleinschreibung entgegen den Rechtschreibregeln ist eine der Strategien in der Typografie, mit der Aufmerksamkeit eingefordert und das Interesse des Lesers geweckt werden. Die starken und fetten Buchstaben können außerdem gut aus einiger Entfernung gelesen werden, nicht zuletzt wegen des starken Kontrasts von weißen Buchstaben auf schwarzem Grund und umgekehrt. Die Buchstaben des Titels sind aufgrund ihrer Größe sehr präsent, ohne aber aufdringlich zu sein.⁵⁴ Der Titel interpretiert den Text und seine Setzung unterstützt die grafische Gestaltung der Metapher vom geteilten Himmel, den es in Wahrheit nicht geben kann. Dass die Teilung ein zentrales Thema im Text sein könnte, darauf verweist das Cover mehrfach, zum einen durch den Titel selbst, zum anderen durch die Farben Schwarz und Weiß, die jede für sich ein Extrem bedeutet und die das Cover streng teilen. Außerdem weist auch die Anordnung des Titels ober- und unterhalb der Teilungslinie zwischen Schwarz und Weiß darauf hin, wodurch *Der geteilte Himmel* selbst noch einmal geteilt wird. Visuell am markantesten aber sind die Farben Schwarz und Weiß, zwei

⁵³ Vgl. Ausstellungskatalog Willi Sitte. Berlin (Altes Museum) 1986, S. 175–179.

⁵⁴ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78–81.

Extreme mit entsprechender Symbolkraft. So steht Schwarz für die Abwesenheit von Licht, für Dunkelheit, Trauer, Tod – Mangel an Leben? Im Gegensatz dazu steht Weiß für die Unschuld, die Unendlichkeit, vor allem für Reinheit und Integrität – so wie die DDR?⁵⁵ Bemerkenswert dabei aber ist, dass nicht einmal der Mauerbau und das geteilte Deutschland die vordergründigen Themen des Textes von Wolf waren, vielmehr ging es ihr um die Menschen und ihre Möglichkeiten in der DDR, sich selbst zu finden und zu verwirklichen, trotz vorhandener Hindernisse, die von Wolf im Text benannt werden, denn in *Der geteilte Himmel* setzte sie sich erstmals mit den innerdeutschen Problemen auseinander.⁵⁶ Die acht in das Buch aufgenommenen Grafiken von Sitte waren von Beginn an nicht als den Text unterstützende Illustrationen gedacht, sondern wurden ausgewählt, weil sie „dem Geist nach paßten zur Tendenz und zur Stimmung des Buches“.⁵⁷ Mit diesen Zeichnungen, die in Punkt 3.2.2. explizit behandelt werden und der rein grafischen Gestaltung des Covers sowie der bewusst gewählten Kleinschreibung des Titels entgegen der Rechtschreibnorm, wollten Sitte und Wolf den „platten, illustrativen Realismus aufreißen“.⁵⁸

Nachdenken über Christa T. erschien 1968 ebenfalls im Mitteldeutschen Verlag Halle/Saale. „Einen Stoff, eine Fabel, einen Inhalt im wörtlichen Sinne gibt es nicht“⁵⁹, urteilt Wolfgang Emmerich. Die Reflexionen der Erzählerin über die so früh verstorbene Freundin sind der Inhalt der Erzählung. Christa T. ist die Tochter eines Dorfschullehrers und wächst östlich von Berlin auf, wo sie das Gymnasium besucht. Hier lernen sich Christa T. und die Erzählerin kennen. Während des Zweiten Weltkriegs und der damit einhergehenden Flucht vor der Roten Armee und der Vertreibung aus der Heimat werden sie getrennt. Danach arbeitet Christa T. als Lehrerin auf dem Land, bevor sie beschließt, in Leipzig Germanistik zu studieren. Hier treffen sich die Freundinnen wieder, denn auch die Erzählerin ist inzwischen an der Universität eingeschrieben. Unter den Studenten aber bleibt Christa T. eine Außenseiterin, obwohl sie voller Ungeduld, getrieben von einem Vollkommenheitsanspruch, versucht, eine neue Identität in Übereinstimmung mit der sie umgebenden Gesellschaft zu entwickeln. Die Erkenntnis, dass die real existierende Gesellschaft keinen Wert auf selbst denkende und selbst bestimmende Menschen legt, führt zu einem psychischen Zusammenbruch, in dessen Folge sie zurück in die dörfliche Idylle flieht. Hier erholt sie sich und geht im Anschluss daran zurück nach Leipzig, um ihr Studium zu beenden. Nach dem Studium arbeitet

⁵⁵ Vgl. Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 182.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 205–207.

⁵⁷ Wolf, Gerhard: Was uns mit Malern freundschaftlich verbindet. In: Peter Böhlig (Hg.): Christa Wolf/ Gerhard Wolf: Unsere Freunde, die Maler. Berlin 1995, S. 9.

⁵⁸ Ebd., S. 9.

⁵⁹ Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 207.

sie für kurze Zeit als Lehrerin, heiratet und bekommt zwei Kinder. 1963 stirbt Christa T. überraschend an Leukämie.⁶⁰ Erzählt wird dies alles, und das war neu zu jener Zeit und wurde von der Regierung sehr kritisch betrachtet, in einer komplizierten „Darstellungsweise, die Rückblenden, Vorgriffe, Träume, gegenwärtige Reflexionen u. a. m. dem Erzählinteresse des mehrdeutigen Nachdenkens entsprechend auf- und ineinander schichtet“.⁶¹

Gestaltet wurde der Buchumschlag von Hans-Joachim Schauß (1933–2013), einem Berliner Grafiker, Buch- und Plakatgestalter. Das „Büchermachen“, wie Schauß selbst seine Arbeit nennt, ist für diesen Künstler die spannendste Sache der Welt. Schauß gestaltete beispielsweise das düstere Cover für Franz Fühmanns Novellenband, einen Bildband, der von der Evangelischen Bibelgesellschaft verlegt wurde, Katalog- und Kunstbücher sowie zahlreiche Kulturplakate. Schauß war ein Künstler mit fein ironischem Naturell und einem hintergründigem Humor.⁶²

Das Cover zu *Nachdenken über Christa T.* ist grafisch klar strukturiert (Abb. 3). Der blassrote Umschlag verweist in gleichgroßen Buchstaben auf Autorname und Titel. Zentriert am oberen Buchrand steht untereinander der Name von Christa Wolf. Zentraler Mittelpunkt des Covers ist das Wort „Nachdenken“, bevor ebenfalls wieder zentriert am unteren Buchrand der letzte Teil des Titels gesetzt wurde. Es ist eine inszenierende Typografie, bei der die Gestaltung den Inhalt unterstützt. Dabei muss der Text allerdings ohne eine zweite Stimme auskommen, denn er enthält keinerlei Illustrationen. Alle Buchstaben und somit alle Wörter sind schwarz, stark und fett gedruckt, haben unterschiedliche Strichstärken, Serifen und gleich große Schriftgrade. Starke und fette Schriften in großen Schriftgraden sind nicht nur gut lesbar, sie sind auch hervorragend dazu geeignet, um auf sich und das, was sie vermitteln wollen, aufmerksam zu machen. Durch die Serifen und die Variationen in den Schriftstärken wirkt diese an sich sehr prägnante Schrift dennoch elegant, nicht laut und plump. Es ist eine würdige, in sich ruhende Schrift.⁶³ Dass „Nachdenken“ ein Thema, wenn nicht sogar das zentrale Thema des Romans ist, wird explizit schon mit der Gestaltung des Covers verdeutlicht. Zum einen wurde das Wort „Nachdenken“ genau im Zentrum platziert, und zum anderen verstärkt der Schatten des Wortes, der sich erheblich nach oben und unten zum Buchrand ausdehnt, diese Wirkung. Das Wort „Nachdenken“ ist zentral sehr präsent

⁶⁰ Vgl. Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 207–209.

⁶¹ Ebd., S. 208.

⁶² Vgl. Ruthe, Ingeborg: Hans-Joachim Schauß, der Berliner Grafiker und Gestalter, wird siebzig. In: Berliner Zeitung Online. (<http://www.berliner-zeitung.de/hans-joachim-schauss--der-berliner-grafiker-und-gestalter>, Datum des Zugriffs: 29.03.2016).

⁶³ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78–81.

und scheint sich durch Ablauf von Zeit und Ausbreitung im Raum aufzulösen. Was bleibt, ist eine Ahnung, dargestellt in einem diffusen Rauchgrau. Autorname und Titel sind eng miteinander verknüpft, was durch die inszenierte, einheitlich gewählte Typografie zum Ausdruck gebracht wird. Die gewählte Setzung aller Worte untereinander könnte zudem ein Hinweis auf den Text sein, der fragmentarisch und nicht vollendet inszeniert worden ist. Christa Wolf reflektiert über das Leben der Christa T. mit Hilfe der nachdenkenden Erzählerin die eigene Situation.⁶⁴

2.3.3 Die entwickelte sozialistische Gesellschaft 1971 bis 1989 – *Unter den Linden; Kindheitsmuster; Kein Ort. Nirgends; Cassandra; Störfall* und *Sommerstück*

Die wohl wichtigste Errungenschaft dieser Phase der DDR-Literatur war die Lossagung vom „real existierenden Sozialismus“. Voraussetzung dafür war ein „Machtwechsel“. So wurde 1971 der bisherige Erste Sekretär des ZK der SED Walter Ulbricht, der mächtigste Mann im DDR-Staat, von Erich Honecker abgelöst. Einen Monat danach, auf dem VIII. Parteitag der SED, beschloss die Spitze der Partei eine politische, ökonomische sowie ideologische Korrektur des bisher gefahrenen Kurses in der Politik. Geschuldet war dies zum einen einer veränderten Lage in der Weltpolitik und zum anderen den veränderten DDR-Verhältnissen. Honecker war der Überzeugung, dass der Sozialismus auf dem Gebiet der DDR inzwischen eine so gefestigte Position besaß, dass Tabus hinsichtlich der inhaltlichen Gestaltung wie auch des Stils in der Kunst- und Literaturszene unangebracht seien.

Sollte es jetzt tatsächlich möglich sein, über alles offen, ehrlich und schonungslos sowie in Eigenverantwortung zu schreiben? Dies war durchaus möglich, unter der Prämisse, dass man Sozialist und vielleicht sogar noch Mitglied der SED war. Trotz dieser diskriminierenden Einschränkungen hatte es den Anschein, dass die proklamierte „Enttabuisierung“ Wirkung zeigte. Öffentlich geführte Diskussionen, beispielsweise über „die Frage, wie öffentlich und unzensuriert die literarische Auseinandersetzung eigentlich sein dürfe und welche Rolle die bestalle, sich normativ verstehende Literaturkritik und Germanistik in ihr spiele“⁶⁵, oder die Debatte über Heiner Müllers „Macbeth“-Version nach Shakespeare wurden möglich, ohne dass in der Folge das Stück verboten wurde, obwohl es einige Kritiker als reaktionär bezeichneten. Bemerkenswert war auch, dass das MfS private Treffen von ost- und westdeutschen Schriftstellern in Ostberliner Wohnungen gestattete, damit sich die Autoren ihre neuen Texte vorlesen und

⁶⁴ Vgl. Prill, Meinhard: Nachdenken über Christa T. In: Walter Jens (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 17. München: Kindler 1992, S. 780f.

⁶⁵ Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 248.

sich darüber austauschen konnten.⁶⁶ Diese positive Entwicklung jedoch endete jäh im Jahre 1976 mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns. Diese Maßnahme löste den offenen Widerspruch vieler DDR-Schriftsteller und renommierter DDR-Künstler gegen die Kulturpolitik aus, mit der Folge, dass Partei und Regierung Sanktionen wie Verhaftungen, Hausarrest, Ausschluss aus der Partei und dem Schriftstellerverband und Publikationsverbot verhängte sowie eilig gestellte Ausreiseanträge genehmigte. Der Exodus der DDR-Künstler begann.⁶⁷ Die Zeit Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre war für die Künstler der DDR eine komplizierte Zeit, kam einer Wanderung auf einem Vulkan gleich, der jederzeit auszubrechen drohte. Wer sich nicht der Zensur unterwarf, musste mit Diffamierung und Strafverfolgung rechnen. Die, die blieben, versuchten die schwierige Balance zwischen Solidarität und Kritik, wie etwa Christa Wolf und Volker Braun. Andere lebten zwar in der DDR und konnten unter großen Schwierigkeiten zumindest ihre Texte im Westen veröffentlichen, bis auch das verboten wurde und sie abwanderten, wie beispielsweise Monika Maron.

Dann übernahm Gorbatschow die Regierung in der Sowjetunion und versetzte mit seiner Perestroika erst sein eigenes Land und dann das gesamte sozialistische Lager in Aufruhr. Sein Reformkurs, der mehr als nur die Abrüstungspolitik beinhaltete, sollte den „realen Sozialismus“ aus seiner Starre lösen und seine positiven Inhalte dynamisieren. 1987 forderten die DDR-Künstler, das Konzept „Glasnost“ zu übernehmen, und da die Regierung der DDR zu diesem Zeitpunkt aufgrund der neuen Situation im Bruderland UdSSR überfordert zu sein schien, waren die Forderungen nicht mehr einfach durch irgendwelche Sanktionen zum Schweigen zu bringen. Die Regierung begann, Zugeständnisse zu machen und ihren bisher hart gefahrenen Kurs zu korrigieren, mit der Prämisse, nicht völlig die Kontrolle über die Künstler und die Kulturpolitik zu verlieren.

Erste Schritte hin zu mehr Öffnung waren das Inkrafttreten des deutsch-deutschen Kulturabkommens 1986 sowie die Aufhebung des „Druckgenehmigungsverfahrens“ in seiner bisherigen Form 1987. Dennoch gab es auch in den folgenden Jahren weitere Abwanderungen, nicht nur von anerkannten Autoren, sondern auch von jungen, teilweise noch unbekanntem Schriftstellern. Nach zahlreichen Demonstrationen und ausgelöst durch die Massenflucht von DDR-Bürgern öffneten im November 1989 die Verantwortlichen die Staatsgrenze: Die Mauer fiel und 40 Jahre DDR waren bald nur noch Geschichte.⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. S. 239–250.

⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 251–260.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 261–271.

Der Text *Unter den Linden* erschien 1974 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar und trug den Zusatz *Drei unwahrscheinliche Erzählungen*. Dies geschah nicht ohne Grund, denn neben dem titelgebenden Text enthielt der Band die Texte *Neue Lebensansichten eines Katers* sowie den Text *Selbstversuch*. Diese drei selbständigen Texte wurden später auch als Einzelausgaben verlegt.

Unter den Linden ist eine kleine Erzählung, die kaum nacherzählbar ist. Märchenmotive, intertextuelle Bezüge von Ingeborg Bachmann bis hin zu Goethe, unterschiedliche Zeitebenen sowie diverse Nebenhandlungen sind miteinander verflochten und verwoben. Letztendlich handelt es sich um den Gedankenstrom und die Erinnerungen einer nicht genau definierten Ich-Erzählerin, die im Traum die bedeutende Straße „Unter den Linden“ in Berlin entlanggeht, um sich selbst zu finden. Allerdings hat es eher den Anschein, sie verliere sich in ihrem Traum. Zeitgeschichtlicher Rahmen der Erzählung ist das Ost-Berlin der 1960er-Jahre, die Zeit des real existierenden Sozialismus. Erzählt wird die Geschichte eines jungen Dozenten, der sich für seine Karriere beruflich anpasst und verbiegt. Außerdem spielen eine zerbrochene Freundschaft und die Geschichte einer leidenschaftlichen, aber unerwiderten Liebe einer jungen Frau zu einem verheirateten Mann eine große Rolle.

Die Vorlage für den zweiten Text in dieser Anthologie lieferte E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Kater Murr*. Der Kater Max sagt „Ich“ und erzählt von äußeren Geschehnissen und inneren Bewusstseinszuständen. Dazu bedient sich der Erzähler einer gehobenen Sprache, durch die wissenschaftliche Seriosität präntendiert wird. So steht Kater Max auf Grund seines Wissens, seiner Einsichtigkeit und Spontaneität, den anderen Figuren als der eigentliche „Mensch“ gegenüber. Diese menschlichen Charakteristika werden durch das vermehrte Anbringen von Bildungszitaten offeriert. Da jeder Mensch neben positiven Eigenschaften auch über Schwächen verfügt, muss auch Kater Max mit solchen ausgestattet werden. Und so zeigt sich Max anmaßend und charakterlos, passt sich ohne Skrupel und inneren Widerstand den gesellschaftlichen Normen an, wobei die drei Wissenschaftler ihm als Vorbilder dienen, die der bildungswillige Kater ehrgeizig nachahmt. Mit diesem Text nimmt Wolf die unbedingte Zukunftsgläubigkeit im Sozialismus aufs Korn.

Die dritte Erzählung *Selbstversuch* spielt im Jahre 1993, also in der Zukunft, und erzählt von einer Wissenschaftlerin der Berliner Akademie, die sich für einen Versuch anbietet, in dem ein Präparat getestet werden soll, dass die Eigenschaft besitzt, weibliche in männliche Geschlechtsmerkmale umzuwandeln. Während der Beschreibung dieser Verwandlung in den aufeinanderfolgenden Phasen befragt die Autorin die diffe-

renzierten Beziehungsmechanismen, die die weibliche und männliche Identität bestimmen, in dem sie dem Wechselspiel der Geschlechter folgt. Dies alles geschieht in einem formalen Stil, ganz im Sinne eines wissenschaftlichen Protokolls, das für den Professor bestimmt ist, einer der großen Männer des Jahrhunderts, der das Präparat entwickelt hat. Verfasst in einer typisch männlichen Sprache, der des wissenschaftlichen Berichts, sind nichtverlangte Bemerkungen eingebunden, die der schlüssigen Form des Protokolls entgegenstehen, die Ergebnisse in Frage stellen und so bereits das Scheitern des Experiments ankündigen. Die Drohung, ein Mann bleiben zu müssen, lässt das erzählende Ich aus dem Protokoll ausbrechen und zurückkehren aus der Männerwelt, wobei es rückwärts, mit Ironie und Spott, den von der Wissenschaft vorgezeichneten Weg beschreibt. Wolf gelingt es mit dieser Erzählung, die kleinbürgerlichen Schwächen und die gefährlichen konformistischen Haltungen der gut bezahlten sozialistischen Intelligenz aufzuzeigen. Zudem werden durch die bewusste Erfahrung des Andersseins der Frau, die sozialen und politischen Grundlagen der gesamten Gesellschaft in Frage gestellt.

Der Schutzumschlag zu *Unter den Linden* wurde von Harald Metzkes gestaltet. Er wurde 1929 in Bautzen geboren. Einer Steinmetzlehre in Bautzen folgte 1949 ein Studium der Malerei an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Später war er Meisterschüler bei Otto Nagel an der Akademie der Künste in Berlin. Ab 1959 war er als freischaffender Künstler in Berlin am Prenzlauer Berg tätig. Seit Anfang der 1990er-Jahre lebt er in Brandenburg. Metzkes war ein sehr aktiver Maler und Bildhauer, wovon seine zahlreichen Einzelausstellungen künden.⁶⁹

Die Gestaltung des Covers zu *Unter den Linden* (Abb. 4) beschränkt sich nicht nur, wie allgemein üblich, auf die Vorderseite, sondern bezieht auch die Rückseite mit ein. Metzkes wählte für die Gestaltung die Aquarellmalerei, da diese Art gut geeignet ist, um mit wenigen Strichen und Flächen eine Bildidee umzusetzen. Diese spontane, lockere Malweise wirkt nicht perfekt und wird von Farbspritzern und übermalten Konturen bestimmt. Die wasserlöslichen Farben werden dünn auf das Papier aufgetragen, so dass der Malgrund durch die Farbschichten hindurch schimmert. Farbmischungen entstehen in der Regel durch verschiedene transparente Farbschichten übereinander. Weiß entsteht dort, wo der Papiergrund ausgespart wird. Bei diesem Aquarell wurden die Farben Grün, Blau, Gelb und Braun zum Teil als Alleinfarbe verwendet. Alle weite-

⁶⁹ Vgl. Biographische Datenbanken: Metzkes, Harald. Zitiert nach: Hellmuth Müller-Enbergs (Hg.): Wer war wer in der DDR? (Elektronische Ressource). Ein Lexikon ostdeutscher Biographien. (<http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363%3B-1424.html>, Datum des Zugriffs: 28.03.2016).

ren Farbnuancen im Bild sind durch das Mischen von zwei Grundfarben erzeugt worden oder durch das Übermalen einer mit viel Wasser verdünnten weiteren Farbschicht gestaltet. Das Motiv des Covers wird von einem perspektivisch gemalten Rahmen eingefasst. Die fünf nebeneinander angeordneten Linien haben keine einheitlichen Strichbreiten. Die gewählten Grundfarben sind Grün und Blau, mit Übermalungen in Braun. Lediglich die Mittellinie changiert von Gelb bis Orange. Keine der Farben aber ist wirklich klar abgegrenzt. Alle verlaufen teilweise ineinander. Zudem wurde der gesamte Rahmen mit einem Stupspinsel, einem runden Pinsel ohne Spitze, rundherum, quer verlaufend zu den Linien gestupst, also verfremdet. Die Farbe reicht dabei von Hell- bis Dunkelbraun. Das Sujet ist im unteren Drittel flächig hellblau. Es folgt eine perspektivisch gemalte dunkelgrüne Baumreihe mit acht Bäumen, die auf ein gelbes Säulenportal „zuläuft“. Auf dem Portal macht eine schwarz-weiß-braune Katze einen Handstand. Dabei hält sie in ihrer rechten Vorderpfote einen gelbgrün gestreiften, angespitzten Stift. Mit seiner Spitze zeigt dieser zum linken mittleren und mit seinem Ende zum oberen rechten Buchrand. Der Rumpf der Katze ist gestreckt, die Hinterpfoten vom Körper abgespreizt und nach unten zeigend. Der Schwanz ist eingerollt und seine Spitze verweist auf den oberen Buchrand – auf den Autornamen? Der Hintergrund ist dunkelbraun lasiert. Name und Titel sind in schwarzer, schmaler Schreibrift mit großem Schriftgrad gesetzt, wodurch sie dezent und zurückhaltend sowie verspielt und dynamisch wirken.⁷⁰ Ein gemaltes Bild kann nie Abbild einer Wirklichkeit sein, aber seinem Objekt ähnlich. Infolge der Gestaltung mit Farben und Formen liefert es Wahrnehmungsbedingungen, die hier einem genauen Ort zugeordnet werden können, der Straße Unter den Linden in Berlin, vor dem Brandenburger Tor, dem Handlungsort des ersten Textes der Anthologie? Die deutlich auszumachende Titelzeile mit der Nennung des Straßennamens unmittelbar unter dem dargestellten Ort verstärkt die Richtigkeit dieser Annahme. Dann könnte die bleistiftschwenkende, einen Handstand machende Katze auf den zweiten Text verweisen? Da alle Zeichen, also die Bilder und Schriften, auf dem Buchumschlag gesetzt wurden, kann davon ausgegangen werden, dass sie sich auf die Inhalte des Buches beziehen und nicht einfach nur frei in den Raum gestellt wurden. Das gemalte Bild suggeriert dem Betrachter zudem, dass der Text eine emotionale, phantastische oder auch ironische Form der Beschreibung haben könnte.⁷¹

Der Bildaufbau auf der Rückseite des Covers (Abb. 5) ist ähnlich gestaltet, jedoch sind die Farben insgesamt deutlich klarer, wobei das Blau dominiert. Der untere Teil des Sujets ist flächig grün ausgemalt, der obere Teil dunkelblau. Durch ein weiß-rot

⁷⁰ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78–81.

⁷¹ Vgl. Kroehl: Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen., S. 110f.

gepunktetes Band sind die Flächen klar voneinander getrennt. Einer männlichen Figur mit ausgebreiteten Armen, die nicht fest auf dem Boden zu stehen scheint, erwächst aus seinem Kopf eine Frauengestalt, deren Haltung im ersten Moment spiegelbildlich zu sein scheint. Doch betrachtet man das Bild genauer, ist erkennbar, dass der Frauenkörper genau zur anderen Seite kippt. Sinnbild für das Scheitern des Selbstversuchs? Dreht man das Buch, wendet sich das Motiv. Unabhängig davon, wer die tragende Rolle bei diesem Motiv inne hat, deutlich wird, dass die Eigenständigkeit von Mann und Frau eine der Voraussetzungen für eine entwickelte sozialistische Gesellschaft sein sollte. Leider war das nicht in Gänze so, auch wenn es lautstark propagiert worden war. Das von Metzkes gestaltete Cover verdeutlicht sehr anschaulich das gute Zusammenspiel von Bild und Text. Es bedarf kaum weiterer Erläuterungen, wie beispielsweise eines ausdrucksstarken Titels, weshalb dieser auch sehr dezent in das Sujet eingefügt wurde.

Der Roman *Kindheitsmuster* erschien 1976 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. Der Erzählrahmen des Textes ist die Reise der Erzählerin in ihre alte Heimat, die sie zusammen mit ihrem Ehemann, der Tochter und dem Bruder unternimmt. Die Rückkehr weckt Erinnerungen, die bis ins Jahr 1933 zurückreichen. Zur Machtübernahme Hitlers war Nelly drei Jahre alt. In 18 Kapiteln wird die Kindheit der Nelly Jordan geschildert, deren Familie einen Lebensmittelladen besitzt und betreibt. Aus der Sicht des Kindes wird eine heile und glückliche Welt geschildert, die auch nicht durch die großen politischen Ereignisse wie die „Reichskristallnacht“, die Judenverfolgung und den Kriegsausbruch 1939 erschüttert wird. Sehr präzise beschreibt Wolf dagegen die Entwicklung dieses Kindes, das von seinem Drang, sich den Verführungen der Mächtigen hinzugeben sowie einem gleichzeitigen Sträuben dagegen getrieben ist, ohne sich die Gründe dafür erklären zu können. Familienstreitigkeiten, regelmäßige Treffen der Verwandtschaft, Schulszenen und die Freizeit im Bund Deutscher Mädel sind die Eckpunkte, die Nellys Leben bestimmen. Aus den Fugen gerät diese Welt erst, als die Familie vor der Roten Armee aus ihrer Heimat flüchten muss, wo ihnen auf dem Weg nach Westen entflozene KZ-Häftlinge begegnen, und als der Vater als Fremder aus dem Krieg zurückkommt. Nelly erkrankt an Tuberkulose, aber ihre Neugier auf das Neue, das sich bereits abzeichnet, lässt sie überleben. Das Buch schließt mit der Gesundung Nellys. Beobachtungen während der Reise, Gespräche zwischen den Reisenden und Reflexionen während der Niederschrift durchbrechen diese Erinnerungen.⁷²

⁷² Vgl. Prill: *Kindheitsmuster*. In: Walter Jens (Hg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon.*, S. 778f.

Das Cover zu *Kindheitsmuster* wurde von Wolfgang Kenkel gestaltet, einem 1942 in Berlin geborenen Gebrauchsgrafiker. Kenkel entschied sich für eine rein typographische Gestaltung des Umschlags, bei der lediglich durch die Schrift die Atmosphäre des Buches erzeugt werden soll (Abb. 6). Auf einen hellgelben Buchumschlag wurde am oberen Buchrand in fetter schwarzer Schrift der Autornamen gesetzt. Der Name wurde sowohl in Klein- als auch in Großbuchstaben geschrieben. Darunter steht in halbfetter, blauer Schrift der Titel. Dieser weist durchgängig Großbuchstaben auf, jedoch wurde ein kleinerer Schriftgrad gewählt. Autornamen und Titel sind bündig. Dann folgt ein kurzer Text im Spaltensatz. Gesetzt wurden zwei Spalten mit je neun Textzeilen. Eine Regel für einen in Spalten gesetzten Text ist, dass dies im Blocksatz erfolgen soll. Von dieser Regel wird hier bewusst abgewichen. Wie bereits unter Punkt 2.3.2. erwähnt, zählt das Durchbrechen von anerkannten Regeln zu den Strategien in der Typografie, um Aufmerksamkeit zu erlangen, wodurch deren künstlerischen Werte betont werden. Kenkel verwendete für seine Typografie den linksbündigen Flattersatz. Lediglich durch zwei Absatzeinrückungen in der ersten und sechsten Textzeile wird dieses Bild unterbrochen. Der Vorteil des Flattersatzes liegt in den gleichmäßigen Wortabständen, die nicht wie beim Blocksatz auf Zeilenbreite ausgetrieben werden. Diese Gleichmäßigkeit ist wohltuend beim linearen Lesen, bei dem sich der Leser den Text satzweise erschließt.⁷³ Vom oberen zum unteren Buchrand gelesen, nehmen die Schriftgrade ab und das Schriftbild wird feiner. Sofort ins Auge springt der Autornamen Christa Wolf aufgrund seiner Größe und des schwarzen Fettdrucks, wodurch er sehr dominant, präsent, beinahe raumgreifend wirkt.

Christa Wolf war zu jener Zeit bereits über die Grenzen der DDR hinaus bekannt. Kenner der Autorin würden zu diesem Buch greifen, um zu erfahren, was Wolf zu erzählen hat, worüber sie sprechen will. So wird in diesem Fall der Autornamen bei der ersten Kontaktaufnahme des potenziellen Lesers zum beinahe alleinigen Kommunikationsmittel dieses Buchumschlags. Doch hat man das Buch erst einmal in die Hand genommen, fällt im nächsten Schritt der blau gestaltete Titel auf. Blau wirkt auf viele Menschen häufig kalt, was daran liegen könnte, dass Blau eine kalte Farbe ist. In der Literatur und Kunst steht sie meist für Ferne, Sehnsucht, aber auch Klarheit.⁷⁴ Der Titel setzt sich aus zwei Wörtern zusammen: Kindheit und Muster. Gedanken an die Kindheit gehen in der Regel damit einher, sich der Vergangenheit zu erinnern. Es handelt sich um eine Zeit, auf die man oft sehnsüchtig zurückblickt, weil sie aus der Ferne betrachtet meist unbeschwert und frei von Sorgen war. Muster dienen, besonders auf die Kindheit bezogen, zur gleichförmigen Wiederholung ganz bestimmter Denk-, Gestal-

⁷³ Vgl. Willberg: *Wegweiser Schrift.*, S. 49–73.

⁷⁴ Vgl. Gekeler, Hans: *DuMont's Handbuch der Farben: Systematik und Ästhetik.* Köln: DuMont 1988, S. 126–131.

tungs- und Verhaltensweisen, die für gewöhnlich von den Eltern auf die Kinder übertragen werden. Das trifft auch auf die Erzählerin zu, deren Kindheit von den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges überschattet wird, was sie selbst gleichwohl erst bewusst wahrnimmt, als die Familie aus ihrer Heimat fliehen muss. Das Vertraute der eigenen Kindheit, das ihr zugleich so fremd erscheint, irritiert sie, mit der Folge, dass sie ihre Geschichte nur in der dritten Person erzählen kann.⁷⁵ Diese Tatsache wird in dem kurzen Text auf dem Cover thematisiert. Der streng funktional gestaltete Buchumschlag visualisiert über eine klug gewählte Farbgebung und Typografie den Inhalt des Buches und nutzt ihn als Medium der visuellen Kommunikation mit dem Buchkäufer.

Die Erzählung *Kein Ort. Nirgends* erschien 1979 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. In dieser Erzählung lässt Christa Wolf Heinrich von Kleist und die romantische Dichterin Karoline von Günderrode 1804 in Winkel am Rhein zufällig zusammentreffen, was zeitlich betrachtet möglich gewesen wäre, aber in der Realität nicht nachweislich tatsächlich geschehen ist. Kleist steckt in einer Lebenskrise, die ihn seine eigene Literatur vernichten lässt und die Günderrode ist mit ihren schriftstellerischen Bestrebungen ebenfalls gescheitert. Zwar hat sie ihre dramatischen Entwürfe, ihre Prosa und Lyrik veröffentlichen können, die Anerkennung als Dichterin aber wird ihr verwehrt, da Schriftstellerei noch immer eine Männerdomäne ist. Dies und ihre unglückliche Liebe zu Friedrich Carl von Savigny lassen sie 1806 Selbstmord begehen. Auch Kleist wählt fünf Jahre später den Freitod. Den Rahmen für das fiktive Treffen bildet eine Teeegesellschaft, zu deren schillernden Figuren Clemens Brentano, seine Schwestern Bettina und Gunda, Sophie Mereau, eine aus bürgerlichem Hause stammende Romantikerin, und Savigny gehören. Kleist und Günderrode zählen zu den Außenseitern in dieser Runde, und um diesem Gefühl zu entfliehen, machen sie sich gemeinsam zu einem Spaziergang auf den Weg. „Ihr Gespräch über Möglichkeiten und Grenzen individueller Selbstverwirklichung in der Welt des Bürgertums und über den Spielraum der Poesie“⁷⁶ ist mit einem Schlag zu Ende, als Kleist gerufen wird und die Postkutsche weiterfährt.⁷⁷

Den Buchumschlag zu *Kein Ort. Nirgends* gestaltete Heinz Hellmis. Hellmis, der 1935 geboren wurde und 2014 starb, war 26 Jahre lang der Künstlerische Leiter zunächst des Aufbau-Verlages Berlin und dann des Verlages „Rütten & Loening“ Berlin. Er studierte von 1949 bis 1954 Schrift- und Buchgrafik an der Meisterschule für Grafik und Buchgewerbe in Berlin, und er war sieben Jahre lang Lehrbeauftragter für Schriftgrafik an der Fachschule für Angewandte Kunst Berlin. Seit 1992 war er freischaffender

⁷⁵ Vgl. Prill: *Kindheitsmuster.*, S. 779.

⁷⁶ Prill: *Kein Ort. Nirgends.* In: Walter Jens (Hg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, S. 778.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 777f.

Buchgestalter für den Aufbau-Verlag. Als war Kalligraf, Schrift- und Buchgestalter sowie Typograf begleitete er bis zu seinem Tode die Edition ZWIEFACH.⁷⁸

Bei diesem Buchumschlag wurde die Vorder- und die Rückseite gestaltet. Auf der Vorderseite (Abb. 7), am oberen Buchrand, über die gesamte Coverbreite, steht in Großbuchstaben der Autornamen Christa Wolf. Die Buchstaben haben variierende Strichstärken, Serifen, eine leicht gedehnte Laufweite sowie einen großen Schriftgrad, da sie hier in Schaugröße gesetzt wurden und nicht als reine Lesegrößen genutzt werden sollen.⁷⁹ Unter dem Autornamen hat Hellmis eine farbig illustrierte Druckgrafik mit der Ansicht von Winkel am Rhein gesetzt. Da die gleiche Grafik, jedoch seitenverkehrt, auf der Rückseite abgebildet ist (Abb. 8), wird hier lediglich die Vorderseite des Umschlages besprochen. Direkt unter der Grafik wurde der Titel angeordnet, der wie der Name Christa Wolf gestaltet wurde. Allerdings erfolgte die Titelangabe in Groß- und Kleinschreibung. Die Laufweite ist enger gefasst. Zentriert am unteren Buchrand ist der Verlag vermerkt. Das Motiv der Grafik in Normalperspektive kann dem Ort Winkel am Rhein zugeordnet werden, da es sich um eine beinahe exakte Darstellung handelt. Der linke Bildrand wird von einem über die ganze Fläche reichenden Baum belegt. Auf dem Fluss am unteren linken Bildrand befindet sich ein Boot mit mehreren Leuten an Bord. Flussaufwärts gibt es eine Insel und weitere kleinere Boote. Am rechten Flussufer, etwa in der Mitte des rechten Bildrandes, ist eine Ortschaft zu erkennen, mit einer Pfarrkirche im Mittelpunkt. Die Ortschaft ist von Weinbergen umgeben, die vom rechten Bildrand horizontal zum linken Bildrand verlaufen. Im Hintergrund auf einer Anhöhe liegt Johannisberg. Auf der verbleibenden Bildfläche dominiert der Himmel, der hinter den Bergen erst rot und dann blau gefärbt ist. Das Bild in dieser Bild-Schrift-Kombination des Umschlages verweist durch seine detailgetreue Wiedergabe der geographischen Gegebenheiten auf den Ort Winkel, wo sich Karoline von Günderode am Rheinufer tötete. Die Schrift rahmt das Bild, wodurch sie insgesamt nicht dominant, aber dennoch kraftvoll und konstruktiv, ja das Bild unterstützend wirkt. Der Titel aus dem Altgriechischen übersetzt bedeutet Utopie. Der Spaziergang und die tiefgreifenden Gespräche zwischen Kleist und der Günderode – Utopie? Die Forderung nach dem „*Subjektwerden des Menschen*“, von Beginn an gehörte sie zu den Losungen der bürgerlichen wie auch der sozialistischen Revolution – Utopie? Und „Nirgends“ eine mögliche Antwort darauf!⁸⁰ Titel und Abbild scheinen somit auf den ersten Blick nicht kongruent, denn die Titelzeile *Kein Ort. Nirgends* steht im Widerspruch zum Bild, das

⁷⁸ Vgl. Kauert. Linde: Heinz Hellmis. Vita. Zitiert nach Homepage des Verlags. (<http://www.linde-kauert.de/heinz-hellmis---vita.html>, Datum des Zugriffs: 10.03.2016).

⁷⁹ Vgl. Beinert, Wolfgang: Schriftgrad. Typolexikon.de. Zitiert nach: Das Lexikon der westeuropäischen Typographie. (<http://www.typolexikon.de/s/schriftgrad.html>, Datum des Zugriffs: 11.03.2016).

⁸⁰ Vgl. Prill: *Kein Ort. Nirgends.*, S. 777f.

den konkreten Ort Rhein im Winkel zeigt. Da es sich jedoch bei dem Bild um eine Zeichnung und demnach nicht um die Abbildung der Wirklichkeit handeln muss, trotz einer detailgetreuen Gestaltung, wäre die Einheit von Titel und Abbildung sodann doch wieder gegeben. Allein diese beiden letzten Sätze machen deutlich, was das feinsinnige Zusammenspiel von Bild und Text beim Betrachter und Leser bewirken: sie zwingen ihn zum genaueren Hinschauen und zur Auseinandersetzung mit dem was er wahrnimmt. Die Folgen dieses Wahrnehmungsprozesses sind neue Erfahrungen.

Die Erzählung *Kassandra* erschien 1983 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. Bei ihren Poetik-Vorlesungen an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main hatte Wolf bereits 1982 die Möglichkeit, ausführlich über Entstehung und Kontext der Erzählung zu referieren. Zusammen mit den Texten der Vorlesungen erschien in der Bundesrepublik der Prosatext. Auch die darauf im Aufbau-Verlag erschienene DDR-Ausgabe enthielt die Vorlesungen und die Erzählung in einem Band. Die Texte der Vorlesungen jedoch waren hier zensiert. Es gab einige Stellen im Text mit entsprechenden Auslassungen. Dagegen verwarfte sich Christa Wolf, woraufhin zumindest die Auslassungen durch Auslassungspunkte [...] kenntlich gemacht wurden.

Wolf adaptiert die Geschichte der trojanischen Königstochter Kassandra. Als Vorlage dient ihr die *Orestie* von Aischylos, von dem sie einen Großteil der Personen und Handlungen übernimmt. Teilweise aber schreibt sie die Geschichte auch um, fügt neue Handlungsstränge und Personen ein, lässt andere dafür aus oder verändert die Personenkonstellation. So beschreibt sie beispielsweise ausführlich die Beziehung zwischen Aineas und Kassandra, die in der Mythologie so nicht vorkommt. Kassandra, die Tochter von König Priamos und Hekabe, wird von Apoll umworben und erhält die Sehergabe von ihm. Als sie sich seiner Liebe verweigert, wird sie von ihm bestraft. So soll niemand je ihren Weissagungen Glauben schenken. Erfolglos versucht sie, die Trojaner vor dem Krieg mit den Griechen zu warnen. Niemand glaubt ihr und so ist der Untergang ihres Volkes nicht mehr abzuwenden. Kassandra wird, zusammen mit ihren Zwillingen und ihrer Dienerin Marpessa, von Agamemnon, dem siegreichen König von Mykene, als Sklavin nach Griechenland verschleppt. Vor dem Löwentor von Mykene stehend, setzt die Erzählung von Christa Wolf ein. Kassandra weiß von ihrem bevorstehenden Tod und sie weiß auch um das Schicksal von Agamemnon. Sein Triumph wird nicht lange währen, denn schon bald wird er einem Anschlag seiner Frau und ihres Liebhabers zum Opfer fallen. In einem inneren Monolog blickt Kassandra auf ihr Leben zurück. Auf die Liebe zu Aineas und auf den Krieg, für den es keinen Grund gab, denn Paris, der Bruder von Kassandra, hat es nie geschafft, Helena nach Troja zu bringen.

Kommentare, Gedanken, Gefühle und Reflexionen sowie verlorene Hoffnungen: Am Ende bleibt Resignation und das Eingeständnis der eigenen Ohnmacht.⁸¹

Den Einband des Buchumschlags von *Kassandra* gestaltete Martin Hoffmann, ein 1948 in Halle geborener Maler und Grafiker. Er hatte auch die Fotoredaktion inne. Hoffmann studierte zunächst Mathematik, dann Grafik in Halle und Berlin. Nach dem Studium arbeitete er kurzzeitig in der Druckerei Graetz in Berlin. Danach machte er sich selbstständig und arbeitete von da an als freiberuflicher Maler und Grafiker. Im Jahr 1981 heiratete er Katrin Wolf und wurde somit der Schwiegersohn von Gerhard und Christa Wolf. Ab 1990 arbeitet er zudem als Buchgestalter für den Verlag Gerhard Wolf Janus press.⁸²

Die Vorderseite des Buchumschlags zeigt das Löwentor von Mykene (Abb. 9). Das für die Gestaltung verwendete Foto stammt nachweislich aus dem Meßbildarchiv des Instituts für Denkmalpflege. Das Foto auf der Rückseite (Abb. 10) haben Gerhard und Christa Wolf persönlich im Staatlichen Museum zu Berlin aufgenommen. Es trägt den Titel: Idol, 3. Jahrtausend, Marmor, Kykladeninsel. Das auf der Vorderseite des Covers abgebildete Foto hat die Größe des Buchumschlages. Vom unteren Bildrand aus führt ein mit mehreren unterschiedlich großen, einzelnen oder in Gruppen liegenden Felsblöcken festgefahrener Schotterweg zum offenen Löwentor und von dort weiter in Richtung Bildmitte. Danach entzieht sich sein weiterer Verlauf dem Blick des Betrachters. Gesäumt wird dieser Weg, am linken und rechten Buchrand sichtbar, von einer aus großen Quadern bestehenden Steinmauer, der ehemaligen Stadtmauer von Mykene. Etwa in der Mitte des Covers verläuft eine Quermauer mit einer kleinen quadratischen Aussparung in deren oberem Bereich und dem Löwentor. Über dem kräftigen Türsturz befindet sich ein dreieckiges Reliefbild aus Kalkstein mit zwei Löwen ohne Kopf. Die Löwen mit ihren sehnig und muskulös angespannten Körpern haben sich neben einer Säule aufgerichtet. Die Vorderläufe der Löwen sowie die Säule stehen auf zwei konisch geschweiften Platten. Auf einem Gebälk folgt der krönende Abschluss der Säule, das Kapitell. Durch das Tor hindurch wird der weitere Verlauf der Mauer sichtbar, bis auch sie aus dem Sichtfeld verschwindet. Darüber erstreckt sich bis zum oberen Bildrand die Unendlichkeit des Himmels. Darauf gesetzt wurde zentriert am oberen Bildrand in Halbfett der Autornamen in Groß- und Kleinbuchstaben, in unterschiedlichen Strichstärken und mit Serifen. Darunter folgt ebenfalls in Halbfett, aber nur in Großbuchstaben mit Serifen, über die gesamte Coverbreite und unterstrichen der Titel. Di-

⁸¹ Vgl. Prill: *Kassandra*. In: Walter Jens (Hg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, S. 776f.

⁸² Vgl. Hoffmann, Martin: *Graphiker*. Zitiert nach: Homepage des Künstlers. (http://www.grafikerhoffmann.de/Webseite_MH_NEU/MH_Biografie_12.html, Datum des Zugriffs: 12.03.2016).

rekt unter dem Titel mit der Unterstreichung wurde linksbündig „Vier Vorlesungen“ und rechtsbündig „Eine Erzählung“ gesetzt. Die hier gewählte Schrift ist in Normal, aber auch mit unterschiedlichen Strichstärken, Serifen und in Groß- und Kleinbuchstaben geschrieben. Die gewählte Schrift ist einheitlich die Renaissance-Antiqua, eine würdige, in sich ruhende und durch die filigranen Elemente elegante Schrift.⁸³ Der Name Cassandra steht in Großbuchstaben und unterstrichen über dem Haupttor, das in die Stadt Mykene führt, dem Ort ihres Untergangs. Sie ist sich dessen bewusst und bewahrt sich ihre Haltung dabei, was die Großbuchstaben und die Unterstreichung zu verdeutlichen scheinen. Nicht bloß ein Name, sondern der Name einer Frau, die in einer männerdominierten Welt versucht hat, ihren Anspruch als Frau neben einem Mann als gleichberechtigte Partnerin zu leben und zu lieben. Sie will nicht Objekt sein und unterdrückt werden von den Männern, sondern als Subjekt wahrgenommen werden. Dafür kämpft und stirbt sie letztendlich.

Hoffmann hat durch die Motivwahl, die Reste der antiken Stadtmauer und den Haupteingang in die Stadt Mykene, das leicht vergilbte, in schwarz-weiß gehaltene Foto und die einheitlich gewählte würdige Schrift ein insgesamt schlüssiges Gesamtbild gestaltet, bei dem Schrift und Bild durchweg harmonisieren. Der Buchumschlag präsentiert den Inhalt und rahmt ihn zugleich, denn Beginn und Ende des Textes von Christa Wolf beschreiben genau diesen Ort. Die Rückseite des graugrünen Umschlags wurde in der Länge zweigeteilt. Auf den linken Teil des Covers hat Hoffmann die von den Wolfs fotografierte Statue gesetzt. Der rechte Teil enthält eine kurze Inhaltsangabe sowie einige wenige Hinweise der Bedeutung des Textes Cassandra für seine Autorin. Das abgebildete Kykladenidol ist aus Marmor und stammt aus dem 3. Jahrtausend vor Christus. In der Vor- und Frühgeschichte werden alle abstrahierten Bildwerke als „Idol“ bezeichnet, sofern eine kultische Bedeutung anzunehmen ist. Gefunden wurden sie auf verschiedenen Inseln der Ägäis, in der Mehrzahl aber auf den Kykladen. Es gibt verschiedene Interpretationsansätze, den Zweck und die Bedeutung dieser Figuren betreffend. Aufgrund der üppigen Formen und der verschränkten Arme wurden sie beispielsweise als Fruchtbarkeitssymbol gedeutet. Verbindliche Belege gibt es kaum. Alle Deutungen gelten mehr oder weniger als spekulativ. Die runden, polierten auf einfachste geometrische Formen reduzierten Körper sind Produkte einer sakralen und profanen Kunst, die Zeugnis von unserer Geschichte ablegen, aber nicht eindeutig erklärbar sind.⁸⁴

⁸³ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78–81.

⁸⁴ Vgl. Papaioannou, Kostas: Griechische Kunst. 3. Auflage. Freiburg im Breisgau: Herder 1977, S. 32f.

Die Erzählung *Störfall. Nachrichten eines Tages* erschien 1987 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. Der Text entstand in einem sehr kurzen Zeitraum und zwar unmittelbar nach der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl im April 1986. Es handelt sich um einen Monolog der Ich-Erzählerin, der durch Überlegungen zu wissenschaftlichen Ansichten und ganz persönliche Erinnerungen vorangetrieben wird und wie die Chronik eines Tages gelesen werden kann. In Mecklenburg besitzt die Protagonistin der Erzählung, eine Schriftstellerin, ein Ferienhaus. Hierher zieht sie sich stets zurück, wenn sie ungestört arbeiten will. Doch im Frühjahr 1986 kommt es anders. Ihr Alltag wird durch zwei sich überlagernde Ereignisse erheblich gestört. Von dem einen erfährt sie aus den morgendlichen Radionachrichten, einem Reaktorunfall in der Nähe von Kiew, und das andere betrifft ihren jüngeren Bruder, der sich an diesem Tag einer Tumoroperation am Gehirn unterziehen muss. In Gedanken nimmt sie am Verlauf der Operation teil, leidet und fühlt mit ihrem Bruder. Ohnmächtig dem Geschehen gegenüber versucht sie, die dem Bruder fehlende Zeit dieses Tages mit ihren eigenen Erlebnissen zu füllen, um ihm so die „Teilnahme“ an diesem Tag zu ermöglichen. Dabei bestimmen das Reaktorunglück und die komplizierte Operation das Fühlen und Denken der Erzählerin. Sie hofft auf das Können der Ärzte und die Zuverlässigkeit der medizinischen Hochleistungsgeräte. Sie vertraut auf die Menschen und die Wissenschaft, auf genau die Größen, die in Kiew gerade zu einer Katastrophe geführt haben. Durch ihre Gedanken und Gefühle, die um diese beiden Störfälle kreisen, werden diese miteinander verwoben und im weiteren Verlauf des Geschehens beinahe übergangslos gegenübergestellt.

Das Cover zu *Störfall. Nachrichten eines Tages* wurde erneut von Martin Hoffmann gestaltet. Es ist der erste von zwei Texten der insgesamt ausgewählten Werke, der über keinen losen, um das Buch gelegten Buchumschlag verfügt. Der weiche Umschlag liegt hier direkt am Buchblock an. Diese Broschur ähnelt dem der Taschenbücher, hat aber in der Regel ein größeres Format und ist besser verarbeitet.⁸⁵ Die Covergestaltung bezieht Vorder- und Rückseite in die Gestaltung ein (Abb. 11 und 12). Die größte Wirkung wird erzielt, wenn das Cover bei aufgeschlagenem Buch betrachtet wird, zumal Hoffmann auch nur ein einziges Foto verwendet hat. Ein Fluss „entspringt“ am unteren Buchrand und schlängelt sich in einem leichten Bogen zum linken mittleren Buchrand. Eingebettet ist er in eine grüne Wiese. Etwa in der Mitte des Covers, am Horizont, stehen Büsche und Bäume in unterschiedlichen Größen im losen Abstand und darüber nur ein paar leichte Wolken am Himmel, der ansonsten in einem unendlichen Blau erstrahlt – das Foto einer idyllischen Landschaft. Diese Idylle „zerstört“ Hoffmann, „indem er ein Raster über sie legt, das die Assoziation von giftigem ‚fall out‘

⁸⁵ Vgl. Helwig: Einführung in die Einbandkunde., S. 48f.

hervorrufen“.⁸⁶ Mehr braucht es nicht, um Bild und Schrift in eine Beziehung zueinander zu stellen. Der „Störfall“ wirkt bedrohlich, was durch den Fettdruck des Titels und die vertikale Überdehnung seines Schriftbildes sehr gut vermittelt wird. Darunter steht in Normalschrift und ohne irgendwelche Schnörkel, beinahe lapidar, die „Nachrichten eines Tages“. Relativ schnell wird klar, dass es bei diesem Text, beachtet man sein Entstehungsjahr, um das Reaktorunglück in Tschernobyl gehen muss. Dass es nicht allein darum gehen kann, lässt vielleicht genau dieser Zusatz erahnen. Die Rede ist von Nachrichten. Es geht also um weitere, wichtige Informationen diesen Tag betreffend. Dagegen wurde der Autornamen leicht kursiv gesetzt und unterstrichen. Die Laufweite der Buchstaben und auch die Schriftgröße sind abweichend von Normal gewählt, wodurch eine gewisse Dynamik erreicht wird. Die serifenlose Schrift dagegen vermittelt einen sachlichen Eindruck,⁸⁷ so wie Nachrichten verlesen werden sollen, sachlich, ohne Wertung und frei von Emotionen? Was sich aufdrängt, ist jedoch die Frage, warum in nur drei kurzen Zeilen Text dieser Mix an Schriften gewählt wurde? Fragen, die den Leser und Betrachter beschäftigen und auf die er eine Antwort im Text suchen wird. Auf jeden Fall wirkt diese Vielfalt an Schriften unruhig und beunruhigend zugleich, wodurch die Schrift im Einklang mit dem Foto steht, bei dem es Hoffmann geschafft hat, mit relativ geringem Aufwand, eine idyllische Landschaft in eine bedrohte Natur zu verwandeln. Das so verfremdete Bild wirkt unruhig und auf den Betrachter sehr beunruhigend, weil es verdeutlicht, wie zerbrechlich die Wirklichkeit ist.

Die Erzählung *Sommerstück* erschien 1989 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. „Dieses Buch ist, was es nicht gibt: eine idyllische Elegie. Es ist die vielleicht ergreifendste Prosa der Christa Wolf – ganz leise, traurig ohne Pathos, sattgesogen von Abschied, doch gar nicht tränendick“.⁸⁸ *Sommerstück* beschreibt den Augenblick, wo sich befreundete Schriftsteller und deren Familien aufs Land zurückziehen, weil ihnen an ihren eigentlichen Wirkungsstätten die Möglichkeit eines künstlerischen Schaffens entzogen wurde. Wie bereits in *Kein Ort. Nirgends* greift Wolf in dieser Erzählung erneut das Thema von Fremdheit in der eigenen Gesellschaft auf und setzt sich mit den Folgen dieses Gefühls auseinander. Sie transferiert dabei das Problem aus der Epoche der Frühromantik in die Moderne und somit aus der Hoffnungslosigkeit von Kleist und Günderröde in das Erkennen einer Möglichkeit, wenn auch unter schwierigen Bedingungen, sich dennoch nicht aufgeben zu müssen. Die Schriftstellerin Ellen und ihr Mann Jan besitzen in einem Dorf in Mecklenburg ein kleines Häuschen, wo sich in je-

⁸⁶ Wolf, Christa: *Hierzulande Andernorts. Erzählungen und andere Texte 1994–1998*. München: Luchterhand 1999, S. 103.

⁸⁷ Vgl. Willberg: *Wegweiser Schrift.*, S. 78–81.

⁸⁸ Raddatz, Fritz J.: Ein Rückzug auf sich selbst. Christa Wolfs „Sommerstück“. Zitiert nach: Zeit Online. (<http://www.zeit.de/1989/13/ein-rückzug-auf-sich-selbst>, Datum des Zugriffs: 10.04.2016).

nem Jahrhundertsommer in der Mitte der 70er Jahre Freunde, Bekannte und Familie versammeln, um in einer lebendigen Gemeinschaft dem gesellschaftlichen Stillstand jener Zeit zu entfliehen. Das Landleben ist geprägt vom Rhythmus der Natur und bietet ihnen die Möglichkeiten, Wanderungen durch die wundervolle Umgebung der Mecklenburger Seenplatte zu unternehmen, des gemeinsamen Kochens, Essens und Trinkens sowie des stundenlangen Philosophierens über Wege aus der Krise, von der sie alle betroffen waren. Doch die Idylle jenes Sommers ist brüchig. Davon erzählen die Bedrohungen und Katastrophen die im *Sommerstück* thematisiert werden wie beispielsweise die verhungerte Katze im Vogelkäfig, die bloß Krieg spielenden Kinder sowie die näher rückenden Brände, die die Häuser zerstören werden und somit auch ihre möglichen Rückzugsorte und diese Gemeinschaft. Doch das solidarische Hochgefühl jenes Sommers bleibt und gibt vor allem Ellen die Kraft, einen literarischen Neuanfang zu wagen und sich literarisch neu zu positionieren: Weg vom Rand der Gesellschaft, direkt in ihr Zentrum.⁸⁹

Die Einbandgestaltung und Typografie des Schutzumschlags zu *Sommerstück* gestaltete der Grafikdesigner Michael Roggemann unter Verwendung eines Aquarells von Hartwig Hamer. Hamer ist ein 1943 in Schwerin geborener und noch immer dort lebender Künstler. Er absolvierte eine Lehre als Schrift- und Plakatmaler und studierte im Anschluss an der Pädagogischen Hochschule in Erfurt Kunsterziehung und Germanistik. Danach arbeitete er drei Jahre als Lehrer in Lalendorf bei Güstrow, bevor er nach Schwerin zurück ging. Neben seinem Lehrerberuf war er als Maler tätig. Internationale Ausstellungen haben ihn weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannt gemacht. Die Landschaft Mecklenburgs ist das am meisten gewählte Thema seiner Arbeiten. Der Künstler war mit den Wolfs befreundet, was erklärt, warum die sich „keinen anderen als Hartwig Hamer wünschen konnten, dem Geschriebenen eine weitere reizvolle Dimension zu verleihen, die nichts mit einer üblichen Illustration gemein hat“.⁹⁰ Und so sind die den Text unterstützenden Radierungen eigens hierfür geschaffen worden. Ob auch das für den Buchumschlag auf der Vorder- und Rückseite verwendete Aquarell explizit zu diesem Text entstanden ist, kann nicht feststellend gesagt werden, da der Text von Gerhard Wolf hierzu keine eindeutige Aussage trifft.

Das Sujet des Aquarells auf der Vorderseite ist schwer auszumachen, zumal es keinen Titel trägt (Abb. 13). Dies ist nicht unbedingt typisch für Hamer, denn er gehört zu den

⁸⁹ Vgl. Colombo, Daniela: Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 183-189. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 662-2009).

⁹⁰ Wolf, Gerhard: Hartwig Hamer – Äußere und innere Landschaft. In: Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: Malerfreunde. Leben mit Bildern. Essays. Reden. Halle: Projekte-Verlag 2010, S. 86.

Malern, die ihre Bilder stets genau benennen. Aber mit dem Wissen, dass er mit Vorliebe die Landschaften und Orte seiner nordischen Heimat malt, wird man auch dieses Bild dort verorten können. Am unteren Buchrand, gut erkennbar aufgrund der relativ kräftigen blauen Farbe, ist ein Fluss oder See auszumachen, der von braunen Flächen durchzogen wird, die wie kleine Inseln darin anmuten. Kennt man die Mecklenburger Seenplatte, wird man diese hier vermuten. Die in blau, braun und einem Hauch von grün gestaltete Landschaft beansprucht etwa ein Drittel des gesamten vorderen Buchumschlags. Darüber ist nur noch der Himmel, eine unendliche Weite in diversen Blau- und Graunuanzen, vermischt mit leicht schimmernden, sehr hellen Lilatönen, die lasierend aufgetragen wurden, was bedeutet, dass der weiße Untergrund immer noch durchscheint. Am linken Buchrand, etwa dort, wo Himmel und Erde aufeinandertreffen, erhebt sich ein Bogen, der zum oberen rechten Buchrand verläuft und sich dabei aufzulösen scheint. Von dieser Abweichung abgesehen, wurde die Vorderseite des Covers sehr ruhig gestaltet, was durch die überwiegend horizontale Linienführung zum Ausdruck gebracht wird. Im Gegensatz zur Rückseite (Abb. 14), die zwar im Wesentlichen ähnlich gestaltet wurde, was Motiv und Grundfarbwahl betrifft, aber doch sehr viel unruhiger wirkt. Dieser Teil des Aquarells erweckt den Eindruck fehlender Leichtigkeit, die noch auf der Vorderseite auszumachen war. Durch den intensiven Einsatz der Farbe Ocker mutet der Himmel massiver und erdrückender an, wodurch der Anschein flirrender Sommerhitze erweckt wird, die sich schwer auf das Land und die Menschen gelegt hat. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die unruhige Strichführung bei der Darstellung der Wolken sowie durch die ineinander verlaufenden Farben blau und braun. Das dabei entstehende Grau in verschiedensterlei Farbschattierungen findet sich in zahlreichen Bildern von Hamer, es ist immer irgendwie vorhanden. Die unruhige Komposition der Farben und Linien könnte eventuell der Hinweis auf das Ende eines Jahrhundertsommers sein, der durch ein aufziehendes Gewitter eingeläutet wird.

Für die Typografie wählte Roggemann die elegant anmutende Renaissance-Antiqua in halbfetter, schwarzer Schrift mit variierender Strichstärke. Autor und Titel wurden in Groß- und Kleinbuchstaben gesetzt und haben die gleiche Schrifthöhe sowie Laufweite, wodurch sie zum einen gut lesbar sind und zum anderen sehr harmonisch wirken.⁹¹ Die Unterstreichung des Titels hebt diesen hervor und lässt so den Autor hinter den Titel zurücktreten. Autor und Titel stehen direkt untereinander, wurden linksbündig gesetzt und befinden sich am oberen linken Buchrand. Verknüpft man das genannte Wissen über den Maler mit dem Inhalt der Erzählung und interpretiert die Darstellung als Sommertag in Mecklenburg, was durchaus möglich ist, so wäre der inhaltliche Bezug zum Titel gegeben. Ist keine Assoziierung in diese Richtung durch den Betrachter mög-

⁹¹ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78 - 81.

lich, dann schließen sich in diesem Fall Bild und Schrift aus, mit der Folge, dass der Buchumschlag einen wichtigen Teil seines eigentlichen Zwecks nicht erfüllen konnte: die Visualisierung des Inhalts.

2.3.4 Die Wendezeit und der Zusammenbruch des Sozialismus – Was bleibt; Medea; Leibhaftig; Ein Tag im Jahr und Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud

Mit den Montagsdemonstrationen seit Anfang September 1989 zunächst in Leipzig, dann auch beispielsweise in Dresden, Halle, Magdeburg, Potsdam, Rostock und Schwerin, begann die friedliche Revolution in der DDR. Die Demonstranten protestierten gegen die bestehenden politischen Verhältnisse und forderten eine demokratische Neuordnung, insbesondere die Beendigung der SED-Herrschaft, Reisefreiheit sowie die Abschaffung des Ministeriums für Staatssicherheit. Eine einsetzende Verhaftungswelle und das gewaltsame Vorgehen gegen die Demonstranten waren letzte ohnmächtige Versuche, die DDR und ihre sozialistischen Ideale vor dem Untergang zu bewahren. Doch dieser war nicht mehr aufzuhalten. „Über die Stationen der Maueröffnung am 9. November 1989 [...], die Währungsunion am 1. Juli und schließlich die staatliche Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 ging die DDR [...] als Staatswesen unter“.⁹² Von nun an galt die Rechtsordnung der Bundesrepublik. Die DDR-Bürger mussten beinahe über Nacht lernen, wie diese Strukturen funktionieren, welche Institutionen wofür zuständig sind und wie sie ihr neues, freies Leben selbstständig organisieren und verwalten müssen. Für einen Großteil der DDR-Bevölkerung geriet dabei das bisherige Leben aus den Fugen. Auch wenn ihre Revolution genau darauf abzielte, stellte sich dennoch zunächst für viele die Frage, was kommt danach? Ein neues Selbstverständnis über jetzt mögliche Lebens- und Berufsperspektiven zu entwickeln, bedurfte eines umfangreichen Lernprozesses, der, abhängig von jedem einzelnen, mit ganz verschiedenen Erfahrungen und Ergebnissen einhergehen sollte. Die aktive Auseinandersetzung mit den veränderten Anforderungen und Gegebenheiten spielte dabei eine nicht unwesentliche Rolle. Die Chance, zu begreifen, zu lernen und zu erkennen, war nun gegeben. Sie zu nutzen, lag in der Hand jedes einzelnen. Das jedoch war neu für die meisten DDR-Bürger; wurden sie doch in der Regel 40 Jahre lang verwaltet und kontrolliert.⁹³ Nicht wenige hatten in der Folge dieses Umwandlungsprozesses das

⁹² Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 434.

⁹³ Vgl. Ebd., S. 435f.

Gefühl „von Zusammenbruch, Kahlschlag und ‚Abwicklung‘ funktionierender Einrichtungen, von Verlust, Leere, Kommerzialisierung und Überfremdung“.⁹⁴

Das Scheitern des DDR-Staates führte letztendlich auch zum Zusammenbruch der DDR-Kultur und DDR-Literatur. So entfiel die oft großzügige Unterstützung für die Kulturschaffenden durch den Staat, die sich nun ebenfalls den Bedingungen der freien Marktwirtschaft stellen mussten. Dies ging nicht selten mit Existenzängsten einher, vor allem bei den weniger bekannten Künstlern und Autoren. Die Reformsozialisten, also die DDR-Schriftsteller der älteren Generation, wie beispielsweise Christa Wolf, Volker Braun, Stefan Heym und Heiner Müller, verloren ihre teilweise privilegierte Position als Sprecher und „Erzieher“ der Bevölkerung. Noch dazu hatte die Bevölkerung zu dieser Zeit eigene, ganz andere Sorgen: War sie doch auf der Suche nach ihrem Platz im geeinigten Deutschland.

Auf die Suche nach einem geeigneten Ort für ihr zukünftiges Schreiben mussten sich auch die Autoren machen, von denen einige auf diese veränderte Situation mit einer literarischen Pause reagierten. Zu ihnen gehörte Christa Wolf, deren erstes größeres literarisches Werk nach der Wiedervereinigung erst 1996 erschien. Eine große Zahl der nach der Wiedervereinigung entstandenen Texte, hatte das historische Ereignis des Umbruchs mit seinen kulturellen, sozialen und gesellschaftlichen Folgen zum Inhalt. Form und Stil dieser Texte variieren selbstverständlich, da sie vom jeweiligen Zeitpunkt ihrer tatsächlichen Entstehung beeinflusst werden. So folgen den Texten, die von anfänglicher Sprachlosigkeit gekennzeichnet sind, Texte mit satirischen, fragmentarischen sowie parabolischen Charakteristika.⁹⁵

Die Erzählung *Was bleibt* erschien 1990 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, wenige Monate vor der Wiedervereinigung. Entstanden ist sie aber bereits im Sommer 1979 als Reaktion der Autorin auf ihre Observierung durch das Ministerium für Staatssicherheit. Auslöser für die Bespitzelung durch die „Stasi“ war die im Zusammenhang mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns im November 1976 verfasste und von der Autorin sowie weiteren namhaften DDR-Schriftstellern unterzeichnete Petition, in der sie sich gegen die Ausbürgerung gewandt hatten.

Erzählt wird aus dem Leben einer Schriftstellerin, genauer gesagt, die Autorin beschreibt den Ablauf eines Tages im März 1979 aus ihrer Sicht, wodurch der Leser erfährt, dass die Protagonistin von ihrer Überwachung durch die Staatssicherheit weiß und wie sei damit lebt. Der überwiegend als innerer Monolog gestaltete Text, befasst sich zum einen mit den normalen Themen des Alltags wie Essen, Trinken, Westradio

⁹⁴ Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 436.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 456–468.

hören und zum anderen mit dem ungewöhnlichen Umstand ihrer Überwachung. Ihre Überlegungen an diesem Tag werden durch zwei Ereignisse unterbrochen. Das ist einmal der überraschende Besuch einer Schriftstellerkollegin, die mittlerweile in der Bundesrepublik lebt und arbeitet, und am Ende der Erzählung, zum Tagesausklang, eine Lesung im Club der Volkssolidarität, die unter Polizeischutz stattfindet. Vor dem Club kommt es zu Ausschreitungen unter den Besuchern, die nicht an der Lesung teilnehmen dürfen. Die Polizei beendet den Protest gewaltsam. Durch die Unruhe vor der Tür und das Wissen, dass mehrere Mitarbeiter der Staatsicherheit im Saal unter den Zuhörern sitzen, ist die Atmosphäre während der Veranstaltung ziemlich angespannt.⁹⁶ Der schmale Text war im Übrigen Auslöser eines deutsch-deutschen Literaturstreits, der sich in drei Phasen vollzog, worauf hier aber nicht näher eingegangen werden soll.⁹⁷

Das Cover zu *Was bleibt* gestaltete ebenfalls Martin Hoffmann. Dieses schmale Werk ist das zweite, das über keinen losen, um das Buch gelegten Schutzumschlag verfügt. Auch erfolgte die Gestaltung der Broschur hier nur auf der Vorderseite. Das gezeichnete Motiv in den Farben grau und graugrün zeigt einen Straßenausschnitt, vermutlich einer Stadt in Normalperspektive (Abb. 15). Am linken und rechten Buchrand deutlich erkennbar sind hohe, dicht beieinander stehende Wohnblöcke in schemenhafter Darstellung, die fast wie eine Mauer wirken. Weder Fenster noch Türen sind tatsächlich auszumachen. Vermutet werden können sie lediglich in den jeweils unteren Bereichen, wohl im Erdgeschoss der beiden vorderen Häuser aufgrund der Umriss- und etwas helleren Farbgestaltung. Zwischen den Häuserzeilen verläuft vom rechten unteren zum linken Bildrand perspektivisch, zunächst schnurgerade, eine Straße, die dann nach einer Rechtskurve zwischen den beiden Häuserblocks hindurch verläuft und dort aus dem Blickfeld des Betrachters verschwindet. Die Straße wird links und rechts von einem gepflasterten Bürgersteig gerahmt. Am Straßenrand stehen auf jeder Straßenseite drei Straßenlampen, deren Lichtmaste konisch verlaufen und am oberen Abschluss gebogen sind. Daran schließen die Laternen an, die ganz hell, fast weiß gezeichnet sind. Eine weitere, siebte Straßenlampe ist auf der rechten Straßenseite nach der Kurve erkennbar. Die Straßenlampe ganz vorn im Bild reicht vom unteren Bildrand sehr hoch hinaus und nimmt mehr als zwei Drittel der Gesamthöhe des Bildes in Anspruch, wodurch sie zum Blickfang wird. Alle anderen Straßenlampen werden mit zunehmender Bildtiefe kleiner. Über den horizontal verlaufenden Dächern der beiden von rechts nach links orientierten Häuserblocks öffnet sich dann nur noch der Himmel. Die Zeich-

⁹⁶ Vgl. Gerlach, Rainer: Christa Wolf – Was bleibt. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online. (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).

⁹⁷ Vgl. Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR., S. 462–465.

nung, die nicht die Realität abbildet, offenbart dem Betrachter einen Straßenausschnitt einer Großstadt, vermutlich einer Straße in Berlin, wo die Erzählung spielt. Ob es sich dabei tatsächlich um Berlin handelt, bleibt allerdings unklar. Es könnte ebenso gut auch der Ausschnitt einer Straße in Leipzig, Dresden oder Frankfurt sein. Die Farben Grau, Graugrün, Dunkelgrau sowie das ein wenig mit Rot versetzte Dach des hinteren Gebäudes lassen vermuten, dass es entweder Nacht ist oder das diffuse Licht des langsam erwachenden Tags. Das Licht der Straßenlampen könnte diese Annahme belegen, wobei der fehlende Lichtkegel der Laternen nach unten auf den Gehweg eher für die Vermutung eines erwachenden Morgens spricht. Die Straße ist (noch) menschenleer, gleicht so einer Wüste aus Stahl und Beton. Es gibt keinen Baum und keinen Strauch – gibt es kein Leben? Alles wirkt grau und trist – ist dies ein verlassener Ort? Die gesamte Komposition wirkt irgendwie bedrohlich – so als würde es ein Ort ohne Zukunft sein. Unterstützt wird das negative Szenario noch durch die schlichte schwarze Schrift im Fettdruck am oberen rechten Bildrand. Der Autorname in Großbuchstaben ohne Serifen macht einen sachlichen, ruhigen und konstruktiven Eindruck. Die normale Laufweite und der größere Schriftgrad wirken präsent, unterstützen aber die Vermittlung von Sachlichkeit und Konstruktivität. Der Titel wurde in Groß- und Kleinschreibung gesetzt, hat die gleiche Schriftgröße wie der Autorname und auch der Fettdruck ist identisch. Nur die Laufweite der Buchstaben wurde größer gewählt, wodurch der Titel etwas Luftigeres, beinahe Leichtes bekommt, obwohl er unvollständig zu sein scheint.⁹⁸ Der Titel stellt ein Fragment dar, das zwei Möglichkeiten der Vervollständigung gestattet. Zum einen scheint er eine Frage zu beinhalten: Was bleibt, wenn niemand seine Erinnerungen in einem Text festhält? Zum anderen ist auch eine Aussage möglich: Was bleibt, ist der Text, der geschrieben wurde, um uns zu erinnern. Über die Gestaltung des Covers stellt Hoffmann die Verbindung zum Text her und potenziert seine Aussage.

Der Roman *Medea Stimmen* erschien 1996 im Luchterhand Verlag in München. Es war das erste Werk von Christa Wolf nach der Wiedervereinigung. Wie schon bei *Kassandra* greift sie hier auf einen Stoff der griechischen Mythologie zurück. Die Romanhandlung setzt in Korinth ein. Jason, der Wortführer der Argonauten, hat das goldene Vlies aus Medeas Heimatstadt Kolchis gestohlen und bereits nach Griechenland gebracht. Von Medea ist er inzwischen getrennt und hält sich am Hofe Kreons auf. Die Hetze gegen Medea durch den Königsberater Akamas macht deren Lage immer bedrohlicher, glaubt doch das Volk, dass sie die Schuld am allgemeinen Unglück wie Pest und Erdbeben trägt. Wolf erzählt keine chronologische Geschichte, sondern lässt sechs

⁹⁸ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78–81.

Personen zu Wort kommen, die jeweils ihre ganz subjektive Sicht auf die Dinge schildern. Die dominanteste Figur/Stimme ist dabei Medea, der es immer wieder gelingt, aufgrund exzellenter Beobachtungen die arroganten Ansichten der anderen zu widerlegen. Scheinbar als Einzige erkennt sie, wie die sozialen und politischen Mechanismen funktionieren, die sie letztendlich weiter in die Enge treiben werden. So erzählen nacheinander Jason, Agameda, einstige Schülerin und nun Feindin Medeas, Akamas, der Berater Kreons, der Astronom Leukon sowie Glauke, die psychisch labile Tochter Kreons, ihre Wahrnehmung der Ereignisse um Medea und Jason, deren Vorgeschichte vom Kennenlernen über den Raub des goldenen Vlieses bis hin zur Ankunft in Korinth. Mit weiblichem Blick werden dabei die Charakteristika der Figuren beleuchtet. So wird beispielsweise Jason als männlich-narzisstisch auf sich selbst bezogen dargestellt, Akamas als Egoist, der nur seinen eigenen Vorteil im Blick hat und Kreon als unauffällige, eher passive Gestalt. Agameda ist die eifersüchtige Intrigantin und Glauke das Opfer. Allein Medea verfügt über solche Attribute wie Mut, Gefühl und Intelligenz. Dennoch insistiert Wolf auch in ihrer Interpretation auf der Opferrolle Medeas, aber entgegen dem Mythos geht Medea hier aufgrund der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse zu Grunde.⁹⁹

Das Cover zu *Medea Stimmen* wurde von Peter Hassiepen unter Verwendung eines Details aus dem Pergamon-Fries im Pergamon-Museum in Berlin gestaltet. Hassiepen ist Chefdesigner des Hanser-Verlags in München. Der einheitlich blaue Buchumschlag (Abb. 16) zeigt auf der gesamten Vorderseite eine Frau in verschiedenen Blauschattierungen in Normalperspektive. Der Kopf der Frau am oberen rechten Buchrand ist zur Seite geneigt. Ihre langen, gelockten Haare wehen dabei von rechts nach links im Bild. Die Vorderseite des Körpers ist zum Betrachter ausgerichtet, neigt sich aber leicht vom rechten mittleren zum linken unteren Buchrand. Der rechte Arm der Frau ist ausgestreckt, wobei der Unterarm sowie die Hand nach oben zum linken Buchrand zeigen. In dieser Hand hält sie ein Gefäß, das von Schlangen umwunden ist. Ihr linker Arm ist nicht mehr auf dem Bildausschnitt zu erkennen. Die Frau trägt ein kurzes Kleid mit dünnen Trägern, das ihren rechten Arm unbedeckt lässt. Über dem Kleid trägt sie ein längeres Gewand, ähnlich einem Umhang, das mit einer breiten Kordel oder einem breiten Stoffbindeband zusammengehalten wird. Das Gewand ist über die linke Schulter gelegt und verläuft schräg unter ihrer rechten Brust zur rechten Seite, wo es dann zusammengehalten wird. An dieser rechten Seite, also ziemlich genau in der Mitte des linken Buchrandes, hält eine Hand einer nicht im Bild erkennbaren weiteren Person

⁹⁹ Vgl. Korte, Hermann: Christa Wolf – Medea. Stimmen. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online. (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).

dieses Gewand fest. Die Falten des Gewandes verlaufen aus der Sicht des Betrachters am Oberkörper der Frau von rechts nach links. Im unteren Bereich fällt es relativ gerade, von hinten um den Körper herum geschlungen, von oben nach unten. Am unteren linken Buchrand ist das unbedeckte rechte Knie der Frau zu erkennen. Das Wissen, dass diese Abbildung ein Detail aus dem Pergamon-Fries zeigt, lässt den Schluss zu, dass es sich um eine bekannte Figur aus der griechischen Antike handeln muss. Vermutet wird, dass hier eine der drei Rachegöttinnen abgebildet wurde. Auch wenn die Forschermeinungen hier etwas auseinandergehen, ist entscheidend, dass die Figur der griechischen Antike entstammt, wodurch ein direkter Bezug zum Text von Christa Wolf hergestellt wird, da sie sich mit ihrer Medea einer Figur aus der Antike bedient. Die Abbildung zeigt eine Frau, die weder stillsteht noch in einer bestimmten Position verharrt, sondern eine Frau in Aktion, was durch den Faltenwurf ihrer Kleidung, die wehenden Haare sowie die leicht geneigte Körperhaltung jeweils von rechts nach links assoziiert wird. Das Gefäß in ihrer rechten Hand hält sie dabei schleuderbereit, wodurch die Komposition den Eindruck von Anspannung vermittelt, die sich in der nächsten Sekunde mit dem Wurf des Gefäßes entladen könnte. Da es sich hier eben nur um ein Detail aus dem Fries handelt, kann leider keine eindeutige Aussage zu der am linken Buchrand erkennbaren Hand getroffen werden. Vielleicht will sie die Göttin von dem Wurf abhalten, vielleicht aber auch dazu motivieren. Auf alle Fälle zeugt diese Hand von einer weiteren Person, die irgendwie am Geschehen beteiligt sein könnte.

Autorname, Untertitel und Verlagsname sind in hellblauer Schrift mit Serifen und variierender Schriftstärke gesetzt. Durch diese filigranen Elemente wirken sie elegant, sind dabei aber kraftvoll und vermitteln einen konstruktiven Eindruck. Die normale Laufweite, der große Schriftgrad und die Groß- und Kleinschreibung ermöglichen ein gutes lineares Lesen, sind nicht aufdringlich und dennoch deutlich sichtbar und gut lesbar. Der Titel in einem leuchtenden Orange hat eine Signalwirkung, da er sich deutlich, von der übrigen in verschiedenen Blautönen gehaltenen Schrift, wie auch des gesamten Umschlags, abhebt und hervorsteht. Zudem wurde ein größerer Schriftgrad verwendet. Ansonsten wurden wie bei der verbleibenden Schrift unterschiedliche Strichstärken und Serifen benutzt, wodurch ein würdevoller, eleganter Gesamteindruck erzielt wird.¹⁰⁰ Die Typographie wurde zentriert im oberen Drittel des Umschlags gesetzt, ist präsent und verweist durch diese zentrale Stellung sowie die direkte Namensnennung auf die Protagonistin und den zu erwartenden Text, auch wenn der mit dem Namen assoziierte Stoff der Mythologie hier nicht vordergründig das Thema des Romans ist. Mit der erstmaligen Verwendung der Gattungsbezeichnung „Roman“ lenkt Wolf aber bereits den Blick weg vom mythischen Drama hin in Richtung Moderne.

¹⁰⁰ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78–81.

Die Erzählung *Leibhaftig* erschien 2002 im Luchterhand-Verlag München. Ein ostdeutsches Krankenhaus kurz vor dem Zusammenbruch des DDR-Systems, also irgendwann vor dem 9. November 1989. Die Rahmenhandlung der Erzählung bildet das Krankenhaus und seine Alltagsprobleme, die von der Ich-Erzählerin in allen Einzelheiten und einfühlsam beschrieben werden, wobei sie auch ihr eigenes Verhalten und das, was mit ihr geschieht, betrachtet und dokumentiert, während sie auf ihre Operation wartet. Ihre Vorstellungen während Fieberschüben und in den Phasen, in denen sie in Narkose versetzt wird, sind die Erzählebene, um sich der 40 Jahre DDR-Geschichte zu erinnern. Die Protagonistin wird in die Notaufnahme eines Krankenhauses gebracht. Trotz einer gelegten Infusion verliert sie im Notarztwagen ab und an das Bewusstsein. Das Alter der Ich-Erzählerin sowie den Grund für ihren Zusammenbruch sind dem Leser bis dahin unbekannt. Erst nach und nach erfährt er die Hintergründe. Eine schwere Entzündung im Bauchraum, bei der sich Bakterien freigesetzt haben, die durch eine verschleppte Blinddarmentzündung hervorgerufen wurde, ist der Auslöser. Bedrohlich wird ihr Zustand, als ein außergewöhnliches Herzrasen hinzukommt, dass aber dann doch relativ schnell eingedämmt werden kann, weil ein dafür benötigtes Medikament zum Glück vorrätig ist. Dennoch verschlechtert sich ihr Gesamtzustand weiter. Damit die Ärzte den Entzündungsherd genau lokalisieren können, muss eine Computertomografie durchgeführt werden, die sie als Tortur empfindet. Danach steht fest, dass eine Operation unumgänglich ist. Insgesamt muss die Ich-Erzählerin diese Prozedur aus Computertomografie und Operation dreimal über sich ergehen lassen, bevor sich dann ganz langsam eine Besserung einstellt. Unterstützt wird diese von einem Medikament, das per Eilboten aus dem Westen herbeigeschafft wird, nachdem der Bakterienstamm lokalisiert werden konnte, der für den Zusammenbruch ihres Immunsystems verantwortlich war.

Wolf schildert in *Leibhaftig* mit dem Krankenhaus als Spiegelbild der Gesellschaft die Zustände in der DDR kurz vor ihrem Ende. Parallel dazu beschreibt sie in ihren Fieberphantasien ihre Erfahrungen und das eigene Erleben. Zentrales Thema ist dabei der Zusammenbruch, der auf mehreren Ebenen thematisiert wird: politisch, seelisch und daraus resultierend der körperliche. Letzterer verändert das Bewusstsein der Ich-Erzählerin, wodurch ein Neuanfang möglich wird.

Den Buchumschlag zu *Leibhaftig* gestaltete Martin Hoffmann. Die Grundfarbe ist ein sehr helles Beige (Abb. 17). Am rechten Bildrand ist eine Frau zu sehen, die auf einem Hocker oder Stuhl sitzt. Sie sitzt auffallend gerade. Zu sehen ist die Frau etwa vom Knie bis zum Scheitel. Diese sichtbare Körperregion reicht vom rechten unteren Buch-

rand fast bis zum oberen rechten Buchrand. Der Betrachter sieht sie in Normalperspektive. Der rechte Buchrand teilt die Person mittig, so dass der Betrachter nur die rechte Körperhälfte der Frau sehen kann. Ob sie einen dunklen Rock oder eine dunkle Hose trägt, ist nicht eindeutig zu erkennen. Über dem dunklen Unterteil trägt sie einen schmalen, eng anliegenden Pullover, der über dem Bund hellblau ist und dann in einen blau und schwarz melierten Farbton übergeht. Die Ärmel des Pullovers sind bis zum Ellenbogen hochgeschoben. Der Hals ist frei. Den Kopf hält die Frau sehr gerade und ihr Blick ist starr geradeaus gerichtet. Die Haare sind dunkel, streng zurückgekämmt und im Nacken zu einem Knoten gebunden. Der rechte Arm der Frau ruht angewinkelt auf ihrem Schoß, die Hand ist nicht zu sehen. Der Unterarm, der Halsausschnitt sowie die Stirn der Frau sind auffallend gelb. Das übrige Gesicht und der Hals sind so dunkel, dass Nase und Mund nur zu erahnen sind. Das offene Auge und die Augenbraue dagegen sind gut erkennbar. Der Eigenschatten der Frau reicht vom unteren Bildrand über die gesamte Buchbreite bis etwa zur Mitte des Umschlags. Er ist fliederfarben und etwas verzerrt dargestellt. Hinter dem Eigenschatten bildet sich ein weiterer Schatten, dessen Klarheit abnimmt. Er ist schwach ausgeprägt, aber zumindest der Kopf- und Schultergürtelbereich sind noch deutlich erkennbar. Der Eigen- oder Körperschatten ist der unbeleuchtete Raum hinter dem Körper, der entsteht, wenn eine Lichtquelle auf dessen Vorderseite trifft. Da der Schatten relativ deutlich erkennbar ist, muss die Frau vor einem hellen Hintergrund sitzen und von einer nahezu punktförmigen Lichtquelle angeleuchtet werden. Der fliederfarbene Schatten lässt vermuten, dass es sich bei der Lichtquelle um die Sonne handelt. Dafür spricht auch das gelbe Licht auf dem Arm, dem Halsausschnitt und der Stirn. Die Sonne, also das Tageslicht, lässt die Schattenbereiche nie wirklich dunkel erscheinen, weil diese durch das Himmelsblau aufgehellt werden. Auch wenn vermutet werden kann, dass die Frau vor einem hellen Hintergrund im Sonnenlicht sitzt, womöglich sogar einem aus transparentem Material, wofür der zweite Schattenwurf sprechen würde, ist kein abgegrenzter Raum erkennbar, wodurch Raum und Zeit nicht klar definiert sind.

Die Typografie wurde unterschiedlich gestaltet. So ist der Autorname in der Renaissance-Antiqua, einer Schrift deren markantestes Merkmal die Serifen sind, gesetzt. Die Groß- und Kleinschreibung erfolgte in variierender Strichstärke, normaler Laufweite sowie einem größeren Schriftgrad als normal, wodurch eine gute Lesbarkeit erreicht wird. Die filigranen Elemente der Antiqua lassen die Schrift elegant und würdevoll erscheinen, ohne aufdringlich zu sein. Der Titel in hellblauer Groß- und Kleinschreibung, gleichmäßiger Strichstärke, ohne Serifen und großem Schriftgrad dagegen wirkt sachlich, ruhig und konstruktiv und springt aufgrund der Größe schon von weitem ins Au-

ge.¹⁰¹ Zudem nimmt der Titel Bezug auf den Text wie auch auf das Bild auf dem Umschlag, so dass Bild und Schrift eine Einheit bilden und den Text unterstützen. Leibhaftig bedeutet so viel wie körperlich, konkret vorhanden, und da es sich bei dem Abbild der Frau um eine Fotografie handelt, muss es sich demnach um eine existierende Person handeln, denn eine Fotografie bildet die Wirklichkeit ab. Somit sagt das Wort, was das Bild zeigt. Der Autorname wurde zentriert gesetzt und der Titel so, dass Name und Titel rechtsbündig enden, was eine gewisse Ruhe ins Bild bringt, aber auch eine Einheit verdeutlichen könnte, denn in diesem Text reflektiert und bewertet Christa Wolf ihr Leben und ihre Stellung in der Gesellschaft. Am unteren Bildrand findet sich noch der Name des Verlages. Er wurde wie der Autorname gestaltet und gesetzt. Nur der Schriftgrad ist kleiner gewählt, so dass seine Bedeutung hinter dem Namen und dem Titel zurücktritt.

Im Jahr 2003 erschien das Tagebuch *Ein Tag im Jahr 1960 – 2000* im Luchterhand-Verlag in München. Ausgangspunkt für dessen Entstehung war ein Aufruf der sowjetischen Zeitung *Iswestija* im Jahr 1960, in dem die Schriftsteller aufgefordert wurden, ihre ganz persönlichen Ansichten und Erlebnisse eines bestimmten Tages, des 27. Septembers, aufzuschreiben. Auch Christa Wolf folgte dieser Aufforderung und hielt erstmals am 27. September 1960 in Papierform fest, was ihr wichtig war. Sie vermerkte dabei Alltägliches, Politisches, Literarisches und auch ganz Persönliches. Doch sie beließ es nicht beim Einmaligen, sondern machte daraus für sich eine Tradition. Jedes Jahr am 27. September legte sie in den folgenden Jahren Zeugnis darüber ab, was sie an diesem Tag bewegte und beschäftigte. So erlebt man die Autorin beim Kochen und Essen, im Urlaub, auf Lesungen, bei Theaterbesuchen sowie auf Parteisitzungen. In all den Jahren sind das Private und das Politische die zwei immer präsenten Sphären, je nach Aktualität mit unterschiedlicher Gewichtung. So entstand ein Werk, das aus 41 Texten in variierender Seitenanzahl besteht und in denen Christa Wolf notiert hat, „was sie am 27. September eines jeden Jahres gedacht, getan, geschrieben und beabsichtigt hat“.¹⁰² Auch wenn das Werk in der Untergattung dem Tagebuch zugeordnet wird, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich hier um ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Tagebuch handelt und das von Beginn an. Die sonst dem Tagebuch eigenen Parameter wie autobiographische Inhalte sowie das Festhalten von Erlebnissen ganz privater Natur, von Emotionen und Gefühlen, die dabei häufig unsicher, also fragend, niedergeschrieben werden, unterliegen dem zur Veröffentlichung verfassten Tagebuch bereits einer Zensur durch die Verfasserin selbst, so dass diese Tagebücher

¹⁰¹ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78–81.

¹⁰² Gerlach, Rainer: Christa Wolf – Ein Tag im Jahr. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online. (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).

niemals frei von Wertungen sind, denn sie werden ja verfasst mit dem Wissen, dass ein fremder Dritter diese lesen wird. Dennoch gewähren sie Einblicke, vermitteln Stimmungen und offenbaren gedachte sowie gefühlte Augenblicke der Person, die sie niederschreibt, und je emotionsloser sie verfasst werden, desto glaubwürdiger sind sie. So erzählen uns die Notizen von Wolf etwas von ihren steten Zweifeln zwischen Welt und Wirklichkeit.¹⁰³

Den Buchumschlag zu *Ein Tag im Jahr* gestaltete Martin Hoffmann unter Verwendung einer Fotografie von Helga Paris. Die Fotografin wurde 1938 in Gollnow in Hinterpommern geboren. Nach dem Abitur studierte sie Modegestaltung und arbeitete als Gebrauchsgrafikerin. Die Fotografie war ihr Hobby, deren Grundlagen sie sich autodidaktisch aneignete. Bevor sie begann, als Fotografin freiberuflich zu arbeiten, machte sie eine Ausbildung zur Fotolaborantin. Ihren Lebensunterhalt finanzierte sie durch das Anfertigen von Reproduktionen von Kunstwerken für Kataloge. Ihre erste eigene Ausstellung hatte sie 1978 in der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Sie war mit dem Maler Roland Paris verheiratet und lebt heute in Berlin.¹⁰⁴

Die Fotografie in Normalperspektive zeigt ein Doppelfenster, das beinahe die gesamte Umschlagseite für sich beansprucht (Abb.18). Am linken und rechten Buchrand erkennbar ist jeweils noch ein sehr schmaler Streifen der hellen Zimmerwände, von denen es gerahmt wird. Vor dem Fenster steht ein mittelbrauner Schreibtisch, von dem lediglich die Tischplatte und die sich darunter befindenden Schubladen eindeutig erkennbar sind. Der Schreibtisch hat links und rechts je eine kleine Schublade und eine größere Mittelschublade. Ebenfalls in den Ansätzen erkennbar sind noch die Seitenfächer. Auf dem Schreibtisch liegt leicht schräg ein Zettel und darauf ein Stift sowie ein gerade ausgerichtetes Heftchen oder sehr schmales Büchlein. Teile des Fensters spiegeln sich auf der Schreibtischplatte wieder, was zum einen für helles Tageslicht spricht, das durch das Fenster in den Raum hinein scheint und zum anderen für eine polierte Hochglanzfläche. Das rechteckige Fenster hat ringsherum eine Laibung, die im oberen Abschluss mit einem Segmentbogen endet sowie eine Fensterbank. Das Fenster selbst ist zweiflügelig, wobei die unteren beiden Flügel beinahe doppelt so groß sind wie die beiden oberen. Zwischen den oberen und den unteren Flügeln verläuft ein Steg. Die Verriegelung erfolgt mittels zweier schmaler Fensterriegel und ist separat voneinander möglich.

¹⁰³ Vgl. Gerlach: Christa Wolf – Ein Tag im Jahr (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).

¹⁰⁴ Vgl. Biographische Datenbanken: Helga Paris. Zitiert nach: Hellmuth Müller-Enbergs (Hg.): Wer war wer in der DDR? (Elektronische Ressource). Ein Lexikon ostdeutscher Biographien. (<http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363%3B-1424.html>, Datum des Zugriffs: 28.03.2016).

In die Fotografie hat Hoffmann seine Typografie gestaltet. Auf den Fensterscheiben ist jeweils das Datum des 27. Septembers, beginnend im Jahr 1960 und fortlaufend bis zum Jahr 2000 zu lesen, wobei im oberen Teil des Fensters links die geraden und auf der rechten Seite die ungeraden Jahre stehen. Dieses Schema wechselt im unteren Bereich der Fenster. Hier stehen links die ungeraden und rechts die geraden Jahre. Lediglich das Jahr 2000 macht eine Ausnahme und steht wieder auf der linken Seite. Farben, Schriftbild, Schriftstärke sowie Beginn und Ende der Textzeile variieren und scheinen keinem Schema zu folgen. Im oberen rechten Fensterflügel steht der Autorname in blauen Lettern, die Serifen, unterschiedliche Strichstärken, normale Laufweite und einen größeren Schriftgrad aufweisen. Im rechten Flügel darunter wurde der Titel in einem sehr kräftigen Orange in serifenlosen Lettern gesetzt. Die Laufweite der Buchstaben ist normal gewählt, der Schriftgrad etwas größer als der Autorname und in Halbfett. Unter dem Titel folgt noch in kleinen, schwarzen Zahlen, sozusagen als Untertitel, der Zeitabschnitt, den dieser Text umfasst.

Ein Fenster verbindet das Innen und das Außen, denn es gewährt sowohl Ein- wie auch Ausblicke. Es symbolisiert die Endlichkeit ebenso wie die Unendlichkeit. Es ist Sinnbild für die Sehnsucht nach Natur, Ferne, Reisen, nach dem Bekannten und Unbekannten, nach Geborgenheit und Wildheit. Der Text von Wolf in Tagebuchform gewährt Einblicke in ihren privaten, beruflichen sowie politischen Alltag. Aber gewährt er auch tatsächliche Ausblicke? Zumindest wirft er Fragen auf, denn in keinem anderen Text hat sie evidenter als in diesem erkennen lassen, „welchen Preis sie dafür bezahlt hat, um wenigstens nach außen der DDR die Treue gehalten zu haben“.¹⁰⁵ Hoffmanns Inszenierung verfremdet den ursprünglichen Charakter des Fensters. So gelangt zwar Licht in den Raum hinein, erkennbar an der Reflexion auf der Schreibtischplatte, aber wirkliche Ein- und Aussichten sind hier nur schwer möglich, da die Fensterscheiben nicht klar und durchsichtig sind. Die Klarheit des Blicks wird zum einen durch die Schrift verhindert und zum anderen durch das Bild selbst, da gegen das Sonnenlicht fotografiert wurde, was zu einer Art Überblendung geführt hat. Möglicherweise finden sich hier Hinweise darauf, dass es im Ermessen des Autors liegt, wie viel er von all dem, was sein Leben ausmacht, tatsächlich der Öffentlichkeit zugänglich machen will? Gefühle, Gedanken, Erinnerungen, Hoffnungen, Ängste, Schmerzen, Trauer, Verluste, Ungerechtigkeiten und Missverständnisse: All das kann er zeigen, in dem er das Fenster öffnet, und er kann es ebenso aussperren, indem er das Fenster fest verschließt. Wären jedoch die Scheiben klar und durchsichtig, könnten auch noch bei geschlossenem Fenster Ein- oder Ausblicke möglich sein, zumindest in einem gewissen Rahmen, weil dann nämlich Personen und Gegenstände trotzdem wahrgenommen, der Blick auf

¹⁰⁵ Gerlach: Christa Wolf – Ein Tag im Jahr. (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).

das Reale gelenkt und so Wirklichkeit konstruiert werden könnte. Die würdevolle Renaissance-Antiqua Schrift, die für den Autornamen gewählt wurde, wirkt durch ihre filigranen Elemente sehr elegant und in sich ruhend. Dies könnte zu diesem Zeitpunkt, nach dem seelischen und körperlichen Zusammenbruch der Autorin, durchaus ein Hinweis auf den bereits in *Leibhaftig* „angekündigten“ Neuanfang sein. Ein weiteres Indiz hierfür könnte auch die Wahl des Autornamen in blauer Schrift sein, denn Blau steht für Zufriedenheit. Zudem stellt Hoffmann durch diese Farbwahl eine Verbindung zu seinem Fensterbild her, da Blau in der Literatur Sehnsucht und Klarheit symbolisiert. Der leuchtend orangefarbene Titel zieht nicht nur sofort die Blicke auf sich, er wirkt zudem durch die Wahl einer serifenlosen halbfetten Schrift sachlich, ruhig, also unaufgeregt und konstruktiv.¹⁰⁶ Könnte dies eine Anspielung auf die Gattungsart dieses Textes? Das wäre durchaus möglich, denn die Eintragungen in diesem Tagebuch sind sachlich, beinahe emotionslos festgehalten worden. Und dennoch verbreitet dieser Text eine gewisse Melancholie.¹⁰⁷ Und letztendlich verweist der unter dem Titel angegebene Zeitraum als Untertitel darauf, dass sich die Autorin dieses Werkes höchstwahrscheinlich mit jeweils einem Tag, und dies in einem Zeitraum von 40 Jahren, auseinandergesetzt haben wird. Somit bilden Typografie und Bild eine Einheit und verweisen zudem sehr gekonnt auf den Inhalt des Textes.

Der Roman *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* erschien 2010 im Suhrkamp Verlag. Als Rahmen für die eigentliche Erzählung diente Wolf ihr mehrmonatiger Aufenthalt in Los Angeles zu Beginn der 90er Jahre. Ihre verstorbene Freundin Emma hinterlässt der Ich-Erzählerin Briefe der deutsch-jüdischen Emigrantin „L“, über deren Leben sie versucht, mit Hilfe des Getty-Center in Los Angeles, Nachforschungen anzustellen. Als die Ich-Erzählerin dabei eine jüdische Bekannte trifft, die auch eine ehemalige Freundin von „L“ war und die aufgrund dessen sehr viel über und aus dem Leben der „L“ zu erzählen weiß, entfällt plötzlich die ursächliche Veranlassung dieser Reise. Während ihrer Zeit in Los Angeles versucht die Ich-Erzählerin in einem literarischen Selbstversuch, eine ganz konkrete Phase in ihrem Leben zu analysieren und zu verarbeiten, die für sie in eine Lebenskrise mündete. Auslöser waren die Enthüllungen über ihr Tätigkeit als informeller Mitarbeiter (IM) bei der Staatsicherheit der DDR. Nach zunächst langatmig erzählten Nebensächlichkeiten wie beispielsweise die übertriebene Freundlichkeit der Amerikaner oder der ausschweifende Konsumfetischismus dringt sie dann endlich, etwa in der Mitte ihres Buches, zum wirklichen Kern vor. Per Fax erreichen sie in der Stadt der Engel alsdann heftige und teilweise vernichtende Reaktionen

¹⁰⁶ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78–81.

¹⁰⁷ Gerlach: Christa Wolf – Ein Tag im Jahr. (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).

auf das Bekanntwerden ihrer Akte bei der Staatssicherheit, die sie beinahe unvorbereitet treffen. Ihre Gedanken kreisen immer wieder um die Frage, wie sie hatte das vergessen können. Depressionen, Alpträume, Angstzustände und eine Schreibkrise sind die Folge. Aber sie stellt sich ihrer Vergangenheit und arbeitet sie in Erinnerungspassagen, meist als Monolog geführt, in Traumerzählungen und Tagebucheintragungen auf. Der Titelgebende *Overcoat of Dr. Freud* wird dabei zum paradoxen Bild ihrer Selbstbefragung, denn sein Schutz wird nur dem gewährt, der sein Inneres vollkommen nach außen kehrt, damit das Innere uneingeschränkt sichtbar werden kann. Am Ende, bei einem Besuch in einer Kirche, erscheint der Ich-Erzählerin sogar ein Engel in Gestalt der schwarzen Raumpflegerin Angelina, die so zu ihrem Schutzengel avanciert.¹⁰⁸

Den Buchumschlag zu *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* gestalteten Hermann Michels und Regina Göllner, die für den Suhrkamp Verlag sehr häufig für die Buchgestaltung verantwortlich zeichnen. Bei Ihrer Gestaltung bedienten sie sich einer Abbildung von Karin Apollonia Müller, von der Agentur Focus (Abb. 19). Die Abbildung aus der Vogelperspektive zeigt, am unteren Buchrand, ein kleines Detail der Stadt Los Angeles. Ganz rechts am unteren Buchrand sieht man das Meer. Links davon den gelben Sandstrand und im Anschluss daran Teile der Stadt mit Häusern und Bäumen, die hier vorn im Bild noch relativ klar zu erkennen sind. Diese Klarheit nimmt zur Buchmitte hin ab. Meer, Strand und Stadt vollziehen einen sich nach oben auflösenden, leichten Halbkreis vom rechten unteren zum rechten oberen Buchrand. Diese Luftaufnahme nimmt insgesamt etwa ein Fünftel der gesamten Vorderseite des Umschlags in Anspruch. Darüber ist nur noch wolkenverschleierter Himmel erkennbar. Die Farben der Stadt sind dunkelgrau und grün, der Strand hellgelb und das Meer graublau. Die Farben sind nicht klar. Alles ist in ein diffuses Licht getaucht, auch wenn man das Sonnenlicht durchaus erahnen kann. Es ist das Bild, das sich zeigt, wenn man sich an einem wolkenverhangenen Tag entweder im Landeanflug auf die Stadt Los Angeles befindet oder in der Startphase beim Abflug. Das Flugzeug bahnt sich seinen Weg durch die Wolken, egal in welche Richtung.

Die gewählte Typografie ist einheitlich, was die Strichstärke, Schriftgröße, Laufweite und die Schreibweise bei Autorname und Titel betrifft. Lediglich der Name des Verlages sowie das Verbindungswort zwischen Titel und Untertitel weichen davon ab. Der Name des Verlages wurde am linken Buchrand, vertikal in der unteren Hälfte des Buchumschlags in einer schwarzen, schmalen Schrift gesetzt. Sie ist halb so groß wie

¹⁰⁸ Vgl. Schmidt, Nadine Jessica: Christa Wolf – Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online. (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).

die Schrift des Titels und des Autors. Das gleiche trifft auf das Verbindungswort zu, nur fügt sich dieses horizontal in den Text ein. Der Autorname wurde in schwarzen Lettern, mit einer dünnen Strichstärke, ohne Serifen nebeneinander über die ganze Buchbreite gesetzt. Darunter steht, über zwei Zeilen in roten Lettern, der Titel und zum Schluss folgt in hellgrauen Lettern der Untertitel, der sich insgesamt über drei Zeilen erstreckt. Im Ganzen beansprucht die gewählte Typografie ungefähr zwei Drittel der Vorderseite. Die dünne, serifenlose Schrift in einheitlicher Strichstärke wirkt zum einen dezent und zurückhaltend und zum anderen sehr sachlich und ruhig. Aufgrund der gewählten Größe ist sie auch noch aus einiger Entfernung sehr gut lesbar.¹⁰⁹ Das Rot des Titels hat eine Signalwirkung und zieht sofort die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Durch das Hellgrau des Untertitels aber wird diese beinahe zeitgleich wieder abgemildert, wodurch das Gesamtbild nicht aufgeregt wirkt. Bei dieser Umschlaggestaltung verweisen sowohl der Titel wie auch die Fotografie auf den Inhalt des Buches, wodurch der Umschlag als direktes Bindeglied zwischen diesen funktioniert. Durch den Titel selbst entsteht zudem, sozusagen vor dem geistigen Auge des Betrachters, das Bild der Stadt Los Angeles, lange bevor er die Aufnahme am unteren Bildrand als Teil eben dieser Stadt identifizieren kann. Schwer einzuordnen allerdings ist der Untertitel der unmittelbar die Frage aufwirft, was es wohl mit dem Mantel des Dr. Freud auf sich haben kann und was dieser mit Los Angeles gemein hat, wodurch jedoch wiederum unweigerlich das Interesse des Lesers angeregt wird.

2.4 Zusammenfassung

Von den insgesamt vierzehn in die Betrachtung einbezogenen Buchumschlägen waren zwölf lose um das Buch herum gelegt und nur zwei fest mit diesem verbunden. Bei elf Umschlägen erfolgte die Gestaltung unter der Verwendung von Schriften und Bildern. Lediglich drei wurden rein typographisch komponiert. Die bildliche Gestaltung erfolgte unter Verwendung von sechs Fotografien, vier Bildern und einer Illustration, wobei zwei Bilder sowie die Illustration eigens für die Buchumschläge geschaffen wurden. Die am häufigsten gewählte Schriftgruppe ist die der Renaissance-Antiqua, sie kam insgesamt sechs Mal zum Einsatz. Eine serifenlose Schrift wurde fünf Mal verwendet und die Schreibschrift einmal. Zwei Umschläge weisen eine Mischform auf. Hier wurde jeweils der Autorname unter Verwendung von Serifen gesetzt und für den Titel eine serifenlose Schrift gewählt. Die Gestalter der Buchumschläge waren in der Regel befreundete Maler und Grafiker, von denen Martin Hoffman als Schwiegersohn eine besondere Rolle zukam. So zeichnet er allein verantwortlich für die Gestaltung von fünf Um-

¹⁰⁹ Vgl. Willberg: Wegweiser Schrift., S. 78-81.

schlägen. Aufgrund der familiären Beziehung kann angenommen werden, dass es bei der Gestaltung der Umschläge eine enge Zusammenarbeit zwischen Autorin und Gestalter gegeben hat. Eine belegte enge Zusammenarbeit gab es zudem zwischen Willi Sitte, dem Wolf in einem Brief bestätigte, dass ihr „die schlichte, schöne Schriftlösung für den Einband“¹¹⁰ besonders gefiel und Hartwig Hamer. Die Gestaltung der Buchumschläge lässt darüber hinaus erkennen, dass ihnen eine Bedeutung zukam, die weit über eine reine Werbefunktion hinausging. Bei dreizehn Umschlägen ist es gelungen, Typografie und Bild, selbst bei den rein typografisch gestalteten Umschlägen wie beispielsweise bei *Nachdenken über Christa T.*, so in Einklang zu bringen, dass sowohl der Inhalt als auch der Charakter des Werkes über diese direkt vermittelt werden.¹¹¹ Lediglich bei *Kindheitsmuster* fiel es etwas schwer, diesen Zusammenhang, sozusagen auf den ersten Blick, herzustellen. In vielen Fällen verweist das Bild, besser die Bildwahrnehmung und das, was der Betrachter damit assoziiert, direkt auf den Titel des Textes wie beispielsweise bei der *Moskauer Novelle*, *Der geteilte Himmel*, *Unter den Linden*, *Medea* oder *Leibhaftig*. Das liegt unter anderem daran, dass die drei Grundelemente, die zu einer bildlichen Aussage notwendig sind, bei den hier ausgewählten Buchumschlägen vorhanden sind, wenn auch ab und an in sehr reduzierter Form. Zu diesen Grundelementen zählen die Form oder der Umriss eines Gegenstandes, eine erkennbare Substanz, aus der der Gegenstand besteht, sowie dessen perspektivische Darstellung. Bewusst gewählte Abweichungen von den Regeln der Rechtschreibung und Grammatik erzeugen Spannungen und animieren den Betrachter zu Fragen.¹¹² In Anbetracht dessen kann gesagt werden, dass die Umschlaggestaltung bei Wolfs Texten in keiner Weise konträr zum Inhalt erfolgte. Spannung wird hier eher durch den konsequent einheitlichen Stil erzeugt, dass Bild und Schrift des Umschlags eine sich auf den Text beziehende Gesamtheit bilden und diesen in der Regel gut und deutlich kommunizieren. Ein häufig gemachter Fehler bei der Gestaltung der Buchumschläge, liegt in einer zu hohen Dichte an bildlichen Informationen. Dieser Fehler wurde bei den Umschlägen zu Wolfs Texten nicht begangen, denn alle verwendeten Bilder sind in ihren Aussagen auf einige wesentliche Inhalte beschränkt. Allerdings verschiebt sich im Laufe der Zeit, die immerhin mehr als 40 Jahre umfasst, das Verhältnis der Anteile von Bild und Schrift bei den Umschlägen zu den Texten von Christa Wolf zugunsten der Schrift. Die Texte Wolfs haben sich im Laufe der Jahrzehnte erkennbar verändert, so wie sich die politischen und gesellschaftlichen Umstände verändert haben. Beinahe 30 Jahre lang verfasste sie Texte, die im sozialistischen System der DDR entstanden

¹¹⁰ Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: Unsere Freunde, die Maler. Berlin 1995, S. 12.

¹¹¹ Vgl. Kroehl: Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen., S. 100–102.

¹¹² Vgl. Ebd., S. 105f.

waren. Zunächst dem sozialistischen Realismus aus Überzeugung verhaftet, folgten alsbald Zweifel an der Richtigkeit dieses Systems und Texte, die es hinterfragten und teilweise kritisierten. Nach Desillusionierung ihrerseits und harscher Kritik an ihrer Loyalität der DDR gegenüber andererseits, nach Beendigung des durch ihre Erzählung *Was bleibt* ausgelösten Literaturstreits und einem seelischen und körperlichen Zusammenbruchs, folgten eine Neuorientierung und Neupositionierung im vereinten Deutschland. Bei den Werken von Christa Wolf bilden die Buchumschläge und die Texte eine Einheit, mit der Folge, dass ein Wandel in den Texten ebenso einen Wandel in der Gestaltung der Buchumschläge nach sich ziehen musste. Da jedoch die Aussagen der Umschläge aufgrund ihrer räumlichen Begrenztheit in der Regel nur auf einige ganz spezifische Gegebenheiten ausgerichtet sind, sind die spürbaren Veränderungen bei der Covergestaltung unzweifelhaft weniger gravierend als in den Texten selbst. Zudem hatte Christa Wolf, nach Aussage von Martin Hoffmann, stets ihr Mitspracherecht, soweit es gegeben war, bei der Gestaltung der Buchumschläge eingefordert, um so direkt und unmissverständlich auf deren Außenwirkung Einfluss nehmen zu können, so dass diese unweigerlich die Intention der Autorin widerspiegeln. Die Bild- und Textbestandteile bei den hier vorgestellten Buchumschlägen gehen eine Wechselbeziehung ein, denn sehen wir das Bild, können wir dieses mittels der Sprache beschreiben, und lesen wir den Text, können wir uns über die Schrift ein Bild vorstellen. Bei denen die Bücher von Wolf begleitenden Peritexten, zu denen die Buchumschläge gehören, kann hier somit durchaus von funktionaler Kunst gesprochen werden, ganz sicher aber nicht von einer eigenständigen Kunstgattung. Zweifelsfrei aber gehören sie zu einem Teilbereich der angewandten Kunst, die die Texte um eine weitere Erlebnisebene bereichern

3. Wolfs Malerfreunde: Literatur trifft bildende Kunst – Eine Intensivierung der Rezeption?

3.1 Die bildende Kunst und ihre Faszination auf die Autorin

Für das Schreiben benötigt man neben Papier und einem Stift vor allem die Fähigkeit, lesbare Texte zu verfassen. Christa Wolf verfügte über all das und schrieb ihr Leben lang, denn „Schreiben bedeutete für sie die Intensivierung von Leben, Denken und Handeln“.¹¹³ Sie war eine Autorin mit hohen Ansprüchen, insbesondere an die eigene Arbeit. In ihren Texten zeigte sie Räume auf, in denen Leben für jeden möglich war, sofern der Mensch bereit war, sich in die Gemeinschaft einzubringen und diese zu stärken, einer Gemeinschaft, die sich durch Selbstachtung, Vertrauen und Wohlwollen auszeichnete. Fast klingt dieses Anliegen wie eine Parole aus den Statuten der SED, und das war es vielleicht auch, aber noch mehr war es ihre zutiefst innere Haltung.¹¹⁴ Und genau diese Haltung brachte sie mehr als einmal an ihre Grenze. Sie wurde als Moralistin bezeichnet, weil sie „Werte wie Aufklärung und Menschenwürde verteidigt[e]“¹¹⁵, weil sie sich öffentlich positionierte und stritt. Sie war unbequem, weil sie sich einmischte, getrieben von der Sehnsucht nach Selbstverwirklichung, die stets die Motivation für ihr Schreiben war. Dabei entwickelte sie bereits in den 1960er-Jahren jene Art zu schreiben, die in beinahe all ihren Texten ihren besonderen Stil ausmachte: Das Erfinden einer wahrheitsgetreuen Geschichte, deren Basis das eigene Erleben war. „Diese moralische Kategorie ihres Literaturbegriffs erfasste Christa Wolf später mit dem Ausdruck ‚subjektive Authentizität‘“.¹¹⁶ Nach dieser eigenen Definition schrieb Wolf sehr subjektive Romane.

In den 1970er-Jahren dann fand sie zu ihrer komplexen Erzählstruktur, die sie bis zu ihrem letzten Roman beibehielt, weil ihr nur diese Erzählweise als geeignet erschien, der Vielfältigkeit der Erfahrungen Raum und Zeit zu geben. Erinnerungen und Reflexionen sind weitere, essenzielle Bestandteile des Erzählens bei Christa Wolf.¹¹⁷ So wird der „Bewusstseinsstrom einer sich erinnernden Ich-Erzählerin zur Grundstruktur ihrer Texte“.¹¹⁸ Reiht man die Werke von Christa Wolf chronologisch aneinander, wird ein Weg erkennbar: der lange Weg zu sich selbst. In ihrem letzten Roman *Stadt der Engel* oder *The Overcoat of Dr. Freud* geht sie ihn konsequent zu Ende, denn hier nun ist das Ich die Autorin selbst. In all ihren Texten geht es um Fragen nach der Identität. Christa

¹¹³ Hilzinger, Sonja: Christa Wolf. Leben Werk Wirkung. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 8. (Suhrkamp Basis Biographie 24).

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 22f.

¹¹⁵ Ebd., S. 7.

¹¹⁶ Ebd., S. 59.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 59–62.

¹¹⁸ Ebd., S. 66.

Wolf schrieb, um „sich selbst zu erforschen und kennen zu lernen und sich somit Anderen kenntlich zu machen“.¹¹⁹ Beschrieb sie in ihren ersten Texten noch die Alltagswelt in ihrer unmittelbaren Umgebung, gemäß der herrschenden Maxime des sozialistischen Realismus in der Literatur, erfolgte bereits mit *Nachdenken über Christa T.* eine Distanzierung von diesem Stil. Nicht mehr normkonform und im Konflikt mit der SED-Führung suchte sie nach neuen Möglichkeiten bei der Gestaltung ihrer Texte. Die „neue“ Wolf war narrativ und reflexiv und entwickelte aufgrund ihrer Lebens- und Schreiberfahrung im weiteren Verlauf „ein offenes, essayistisches Erzählen [...], das sich an den zerebralen Prozessen des Erlebens und des Erinnerns orientiert“.¹²⁰ Sie erzählte nicht mehr linear chronologisch. Vielmehr versuchte sie der subjektiv erlebten Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung und Empfindung zu folgen.¹²¹ Das Material, mit dem sie arbeitete, war die Sprache, ein Material, dem sie selbst Begrenztheit in seiner Eindeutigkeit und Aussagefähigkeit unterstellte, weil die Sprache der Christa Wolf ebenso die Sprache ihrer Protagonisten in den Erzählungen war, weshalb eine strikte Trennung beider nicht gelingen konnte. Die Sprache oszilliert, wodurch immer nur eine Annäherung, nie eine wirkliche Kongruenz möglich wird.

Aus diesem Grund ging Christa Wolf den (Um)weg über die Kunst, denn wenn sie über Kunst schrieb, war sie nur Autor, nie Protagonist, wodurch es ihr möglich wurde, sich von der eigenen Person abzuwenden. Sie musste sich nicht der Sprache bedienen, um Sprache zu erklären oder um über Sprache (und sich) zu reden, denn ihre Sprachkompetenz wurde durch die Interaktion mit den Bildern erweitert. Doch das war selbstverständlich nur einer der Gründe, warum Christa Wolf sich mit der bildenden Kunst befasste, mehr noch war es eine beinahe logische Konsequenz, denn wer, wie Christa Wolf, sein Schreiben über die Jahre für moderne Erzählweisen öffnete und noch dazu mit einem Mann verheiratet war, der die bildende Kunst und die Förderung von Künstlern zu seinen unmittelbaren Aufgaben gemacht hatte, der konnte sich der Wirkung der bildenden Kunst auf das eigenen Schaffen kaum entziehen. „Von seiner Arbeit beim Mitteldeutschen Verlag bis zum Profil des eigenen Verlags ‚Janus press‘ ist es dieses Miteinander von Literatur und bildender Kunst, das Gerhard Wolf, und aus ihrer Perspektive auch Christa Wolf, interessiert, und das beide mit Sympathie begleiten“.¹²² Bereits zu Beginn der 60er-Jahre entwickelte sich Christa Wolfs Interesse für die bildende Kunst und aus diesem Interesse heraus entstanden auch die Freundschaften mit Malern, von denen einige ein Leben lang hielten, andere nur für eine bestimmte Phase eine Berechtigung hatten. Alle waren sie gleichwohl wichtig, haben sie

¹¹⁹ Braun, Peter: Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst., S. 51.

¹²⁰ Ebd., S. 51.

¹²¹ Vgl. Hilzinger: Christa Wolf., S. 62–66.

¹²² Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: Unsere Freunde, die Maler., S. 7.

doch die Arbeiten von Gerhard und Christa Wolf inspiriert, und umgekehrt haben diese auch auf die Künstler zurückgewirkt. Davon zeugen zahlreiche Texte, Bilder und Performance-Veranstaltungen, wie beispielsweise die zu *Kassandra* und *Medea*, die Gerhard Wolf organisiert, Christa Wolf gelesen und Helge Leiberg am Overhead-Projektor zeichnend begleitet hat.

Auch wenn Gerhard und Christa Wolf eine beinahe symbiotische Beziehung im Leben geführt haben, gab es bei der Art der Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst dann doch unterschiedliche Herangehensweisen, die kurz vorgestellt werden sollen. Bereits als freier Lektor des Mitteldeutschen Verlags Anfang der 60er-Jahre versuchte Gerhard Wolf, die Texte junger Autoren in Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern so zu publizieren, dass die Kommunikation zwischen Text und Bild einen konstruktiven und nicht nur illustrativen Charakter annahm. Dieser Anspruch an seine Verlagstätigkeit brachte Wolf unweigerlich viele persönliche Kontakte zu Künstlern wie Willi Sitte, Albert Ebert und Carlfriedrich Claus ein. Für Gerhard Wolf war es faszinierend, jemanden zu treffen und kennenzulernen, der Kunst auch ausübte. Ihn interessierte vor allem an der bildenden Kunst ihr Herstellungsprozess und die Art, wie die Künstler arbeiteten. So näherte sich Gerhard Wolf allen Künstlern, die er traf über deren persönliches Umfeld. Dabei schilderte er zunächst stets seine Eindrücke, die er von Haus und Atelier gewann, bevor er im Anschluss daran den Künstler selbst ausführlich zu Wort kommen ließ. Bei diesen Gesprächen in einer oft zwanglosen Atmosphäre erzählten die Künstler so auch ihre Lebensgeschichte, bevor sie „letztlich zur Malerei, zu Alltag und Arbeitstechniken, zu Einfällen und Einfluss auf andere Maler, Bildhauer und Schriftsteller“¹²³ zurückkamen. Gerhard Wolfs Zugang zur bildenden Kunst, so sagte er einmal selbst, sei das Übereingehen von seinem Interesse am Werk und an dem, der es wie und warum herstellte. Will man das erfahren und soll sich einem das Werk eines Künstlers erschließen, so muss man sich selbst auf seine Spur begeben, davon war Wolf überzeugt. Diese Herangehensweise führte dazu, dass die Texte von Gerhard Wolf eher dokumentarische Züge tragen. Er selbst sieht sich als Essayist, der über Kunst schreibt.

Doch Gerhard Wolf interessierte sich nicht nur für die Künstler seiner Zeit. Sein Blick war ebenso auf die Künstler der nachfolgenden Generationen gerichtet, von denen er vielen ab 1990 in seinem eigenen Verlag Janus press einen Ort für ihre Arbeiten gab. Gemeinsam mit von ihm oder anderen Autoren verfassten Texten setzte er hier in seinem Verlag die Tradition der Künstlerbücher fort.¹²⁴

¹²³ Braun: Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst., S. 55.

¹²⁴ Vgl. Ebd., S. 54–58.

Dagegen wurde für Christa Wolf die Begegnung mit Carlfriedrich Claus, „einem der großen avantgardistischen Außenseiter der Kunstszene in der DDR“¹²⁵, zum Schlüsselerlebnis bei der Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst, denn seine *Sprachblätter* schärften Christa Wolfs Blick für die eigene Misere im Hinblick auf das Schreiben. Im Gespräch mit Peter Böhlig, das dieser mit den Eheleuten Wolf anlässlich der Vorbereitung der Ausstellung *Unsere Freunde, die Maler* 1995 führte, sagte sie:

Zunächst habe ich seine Arbeiten einfach nur wahrgenommen, dann fand ich sie schön, und mit der Zeit haben mich die Blätter zunehmend fasziniert, weil die Grenzen des Sagbaren hinausgeschoben wurden. Diese unauflösliche Verbindung zwischen Doch-Wort und Strich bzw. Zeichnung spricht, glaube ich, etwas aus, das man mit Sprache allein nicht mehr sagen kann. Es gelingt ihm mit seiner Methode vor allem, Unbewußtes auszudrücken, das schon verfälscht würde, wenn man es ins Wort hebt. Das ist ein Punkt, den man als Autor auch anstrebt.¹²⁶

In der Auseinandersetzung mit den *Sprachblättern* bestätigte sich, was sie selbst umtrieb, dass es beim Schreiben niemals zu einer hundertprozentigen Übereinstimmung zwischen Erleben und Schreiben kommen kann, weil es immer den einen Moment geben wird, und sei es auch nur für den Bruchteil einer Sekunde, in dem das Empfinden ins Sprachliche transformiert werden muss. Voraussetzung für beide aber ist das „Sehen“. „Das literarische Werk im Prozeß seiner Entstehung verdankt sich einer Augenkunst, deren Blick nach innen geht, dorthin wo die Bilder entstehen“.¹²⁷ Der Autor versucht, diese Bilder sichtbar zu machen, indem er sie in Sprache und somit in Texte transformiert. Anders der Maler: Seine Hand führt unmittelbar aus, was das Gehirn signalisiert, weil hier die Bilder entstehen, die wir sehen. Die Hand ist also in diesem Fall so etwas wie die Verlängerung des Gehirns.

Über diese und weitere Phänomene tauschten sich Claus und Wolf regelmäßig aus, denn sie pflegten bis zu dessen Tod einen intensiven Briefwechsel. Wie wichtig die künstlerische Auseinandersetzung zwischen den beiden Künstlern war, verdeutlicht der Text *An Carlfriedrich Claus erinnern*, der den Band *Malerfreunde. Leben mit Bildern* eröffnet. Er stellt eine pointierte Hommage an den Künstler dar.

Im Jahr 1984 erschien Wolfs Text *Kassandra*, mit dem sie einen Nerv der Zeit traf, was zahlreiche, ganz verschiedenartige Rezeptionen im In- und Ausland eindrucksvoll belegen. „Die Erzählung wird Lehrstoff in Schulen und Universitäten, es entstehen zahlreiche Bearbeitungen in verschiedenen Medien – [...] und vor allem bildkünstleri-

¹²⁵ Braun: Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst., S. 56.

¹²⁶ Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: *Unsere Freunde, die Maler.*, S. 46.

¹²⁷ Krause, Christine/ Sylvia Mayer/ Margret Schuchard/ Agnes Speck (Hg.): *Zwischen Schrift und Bild. Entwürfe des Weiblichen in literarischer Verfahrensweise.* Heidelberg: Matthes 1994, S. 1.

sche Auseinandersetzungen“.¹²⁸ Die Figur der Cassandra inspirierte viele Künstler, darunter auch viele junge, zu zahlreichen ganz verschiedenartigen Arbeiten, die sie auch Christa Wolf zukommen ließen. Diese gewaltige Resonanz wiederum veranlasste Christa Wolf, sich noch intensiver mit der bildenden Kunst zu beschäftigen. Die zu *Kassandra* entstandenen Arbeiten waren so zahlreich und vielschichtig, dass die Staatliche Galerie Moritzburg Halle im Jahr 1987 eigens eine Studioausstellung zu *Kassandra* veranstaltete. Das Plakat für diese Ausstellung gestaltete Angela Hampel, die seit dieser Zeit mit den Wolfs freundschaftlich verbunden war. Bereits 1984 veröffentlichte der Reclam-Verlag parallel zur Erstausgabe der *Kassandra*, die im Aufbau-Verlag erschien, eine weitere, sehr repräsentative Ausgabe mit elf Radierungen von Nuria Quevedo, einer in den 1950er-Jahren emigrierten Spanierin. Auch Quevedo zählte zeitlebens zu den Künstlern, mit denen die Wolfs ein enges freundschaftliches Verhältnis pflegten, was ebenso wie bei Carlfriedrich Claus die Texte von Christa Wolf über Nuria Quevedo in dem Buch *Malerfreunde* belegen. Diese Texte sind aber nicht nur Texte über die bildende Kunst. Mehr noch spiegeln sie den Diskurs mit dieser wider, beispielsweise wenn Christa Wolf beschreibt, wie sie sich den Bildern nähert, sich auf diese einlässt und letztendlich sich ihrem ganz eigenen authentischen Erkenntnisvermögen überlässt.¹²⁹ Ihre Texte „gehen [...] immer vom ‚Ich‘ Christa Wolf aus, von der unmittelbaren Wirkung der Bilder auf die Autorin“.¹³⁰

Eine weitere Dynamisierung erfuhr die Beschäftigung mit der bildenden Kunst, als das Ehepaar Wolf den Künstler Günther Uecker kennenlernte. Seine Objekte aus Nägeln, die Materialcollagen sowie seine großformatigen Aschebilder eröffneten den Wolfs eine neue Sicht auf die Werke zeitgenössischer Kunst. Es begann 1991, als man Christa Wolf zu einer Lesung nach Sankt Gallen einlud. Diese Lesung fand in einer Galerie statt, in der Arbeiten von Uecker zu sehen waren. Der Galerist bat Christa Wolf um einen Text für den geplanten Katalog. Wieder setzte sich Christa Wolf zunächst den Bildern aus und schrieb dann ihren Text im Sog der Gefühle, die diese Bilder bei ihr auslösten. Der Text *Nagelprobe* entstand, kein Text über bildende Kunst, „sondern ein genuin literarischer, für den sich Wolf an den Arbeiten Ueckers inspirierte und deren Wirkung auf sie zugleich sprachlich parierte“.¹³¹ Er stellt ein gutes Beispiel für ein gelungenes Zusammenspiel zwischen Bild und Text dar.

Das tatsächliche, faire und freundschaftliche Interesse an der Kunst der Anderen zeichnet all ihre Texte zur bildenden Kunst aus. Weder ein kunstkritischer noch ein kunstwissenschaftlicher Duktus findet sich darin. Vielmehr zeigen die Texte, welche

¹²⁸ Hilzinger: Christa Wolf., S. 99.

¹²⁹ Vgl. Braun: Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst., S. 58–60.

¹³⁰ Ebd., S. 60.

¹³¹ Ebd., S. 61.

künstlerische Inspiration das eigene Leben erfahren kann durch die Beschäftigung mit der bildenden Kunst. Bei den Wolfs hat dies zu zahlreichen und langjährigen Freundschaften geführt.¹³²

3.2 Die Buchillustrationen in Texten von Christa Wolf im zeitgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehung

Sind Bilder, also visuelle Zeichen, allmächtig gegenüber der Schrift, weil sie unmittelbar wirken und so den Eindruck von Authentizität entstehen lassen? Eine Frage, mit der sich auch Christa Wolf beschäftigte. Sie räumte dem Sehen und dem mit ihr verbundenen Darstellen des im Blickfeld des Malers Wahrgenommenen eine große Bedeutung ein. Mehr als einmal beneidete sie diese auch darum, aber sie wusste auch um den Mangel. Würde man so erzählen können wie ein Maler malt, dann wäre es zwar möglich alle Figuren der Erzählung mit einem Blick zu erfassen, aber ihre Bewegungen und ihre Entwicklungen könnten nicht gezeigt werden. Bewegung und Entwicklung sowie das Gestaltwerden eines Gedanken unterliegt einem Wahrnehmungs- und Wandlungsprozesses, der erst im Prozess des Schreibens möglich wird. Wolf erkannte, dass beide Künste, die des Schreibens und die des Malens, unterschiedliche Künste sind, dass aber bei Überschreitungen vom Wort ins Bild oder umgekehrt sich ein Zwischenbereich öffnen kann, der ein Drittes entstehen lässt, bei dem es nicht um Konkurrenz zwischen Text und Bild geht, sondern um deren Synergie. Dabei steht der ganzheitlichen Struktur des Bildes die sukzessive Struktur der Sprache gegenüber. Sie können sich dennoch in einem Dialog befinden, wenn sie als Einheit oder in Relation zueinander stehend wahrgenommen werden, bei dem das Buch als Medium den verbindenden Rahmen bildet, in dem beide zusammen kommen.¹³³

Entgegen dieser Erkenntnis gehört die klassische Buchillustration zu einem eher vernachlässigten Zweig der bildenden Kunst, der Forschung überhaupt, was durch die geringe Zahl entsprechender Literatur bestätigt wird. Wenn sie überhaupt Beachtung findet, dann herausgelöst aus dem Buch-Zusammenhang als Graphik, nach deren Kriterien sie dann bewertet und auch eingeordnet werden. Dabei gibt es gerade bei der Buchillustration eine Vielzahl von in den bildenden Künsten angewandten Techniken, wie beispielsweise die Zeichnung mit Stift oder Feder, Aquarelle, es wird in Holz geschnitten oder gestochen, radiert, lithographiert, und es wird mit der Collage und Fotografie gearbeitet. Dieser Vielfalt liegt die Tatsache zugrunde, dass die wenigsten Künstler nur Buchillustratoren waren. Viele sind Maler, und genau von jenen kamen

¹³² Vgl. Braun: Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst., S. 61–63.

¹³³ Vgl. Krause, Christine/ Sylvia Mayer u. a. (Hg.): Zwischen Schrift und Bild. Heidelberg 1994, S. 66–79.

häufig interessante graphische Lösungen und unkonventionelle Buchgestaltungen. Dennoch ist das Interesse an der Kunst der Illustration am äußersten Rand der Kunstgeschichte wie auch der Buchwissenschaft angesiedelt. Es sei denn, es handelt sich um sogenannte Künstlerbücher.¹³⁴

3.2.1 Die Illustrationen in der *Moskauer Novelle* und die Umorientierung in der Kunst

Die *Moskauer Novelle* erschien 1961 im Mitteldeutschen Verlag Halle. Es war die Zeit nach der „antifaschistisch-demokratischen Umwälzung“ in der DDR, nach Boden- und Justizreform, nach der Schul- und Bildungsreform (vgl. Kapitel 2.3). Die Zeit bis zum Erscheinen der *Moskauer Novelle* war von einer steten Zuspitzung der Gegensätze zwischen den Besatzungsmächten in Deutschland gekennzeichnet. Es war der Beginn des „Kalten Krieges“. Diese Politik konnte nicht ohne Folgen auf das Kulturleben bleiben, so dass die SED-Führung neben den Reformen, deren Ziele unter anderem darin bestanden, die Umerziehung der Menschen zu sozialistischen Persönlichkeiten entsprechend der sozialistischen Maxime zu erreichen, auch systematisch die Umorientierung der Kunst betrieb. Heftige Debatten um realistische sowie formalistische Kunst wurden geführt. Die zu Beginn noch geforderte Pluralität in den Stilen wich alsbald den Forderungen nach einem neuen Stil in einer neuen Zeit. Propagiert wurde eine rein realistische Kunst. Viele Künstler gehörten zu jener Zeit der SED an und glaubten anfangs noch an die Durchsetzung einer solchen Kunst, so dass sie sich mit der Partei über relevante Inhalte einigen konnten. Die Frage nach der Gestaltung führte jedoch zu Kontroversen, weil die Künstler das Verbot des Expressiven, Surrealen, Konstruktivistischen und Neusachlichen nicht kritiklos hinnehmen wollten.¹³⁵

Zu Beginn der 50er-Jahre erfuhr der Streit um den Formalismus eine Dynamisierung. Er wurde ganz offen abgelehnt. Gleichzeitig erließ die Parteiführung Richtlinien, die die Forderung nach einer gegenständlichen Darstellung mit sozialistischen Themen unterstrichen. Die offizielle Stilrichtung war dabei der sozialistische Realismus, ein Stil mit dem Versuch einer großen Wirklichkeitsnähe, ohne Abstraktion und Ästhetisierung. Der Tod Stalins und die damit einhergehende Entstalinisierung sowie der Aufstand vom 17. Juni 1953 führten partiell zu einer Korrektur in der Kulturpolitik, ohne dass aber von den Grundsätzen der Partei tatsächlich abgewichen wurde. Den Künstlern wurde ein größeres Mitspracherecht bei allen kulturellen Angelegenheiten eingeräumt,

¹³⁴ Vgl. Jahn, Beate: Zur Buchillustration in der Deutschen Demokratischen Republik von 1949 bis 1990 Wiesbaden 1996, S. 111–115.

¹³⁵ Vgl. Halbrehder, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung/Kunstausstellung der DDR 1 – VIII. Mit 920 Kurzbiographien und einer umfassenden Bibliographie. Frankfurt am Main: Peter Lang. 1995 (Europäische Hochschulschriften), S. 39–46.

eine eher verbale als tatsächliche Korrektur des bisher gefahrenen Kurses. Die einzige bedeutende Änderung war die Auflösung der staatlichen Kunstkommission, die bei den Künstlern sehr unbeliebt war. Im Gegenzug erfolgte die Gründung des Ministeriums für Kultur.¹³⁶

Zu Beginn der 60er-Jahre begann man mehr auf den erzieherischen Charakter der Kunst zu setzen, weil man glaubte, die Künstler inzwischen ideologisch auf den richtigen Weg gebracht zu haben. Der sogenannte Bitterfelder Weg, der wie in der Literatur Künstler und Arbeiter näher zusammenbringen sollte, erreichte auch in der bildenden Kunst nicht die gewünschten Ziele und wurde alsbald von den Künstlern wie auch von den Arbeitern wieder verlassen. Geblieben sind eine Vielzahl von Arbeiter- und Brigadebildern, die in dieser Zeit entstanden sind. Der Bau der Mauer 1961 führte dann dazu, dass die Zweistaaten-Theorie nun auch für die Literatur und die bildenden Kunst galt.¹³⁷

Der Formalismus-Streit endete, vereinfacht gesagt, mit der Entscheidung für das Gegenständlich-Figurative, was als eine der Voraussetzungen für den Realismus als Darstellungsmethode gesehen werden kann. Die Themen in der DDR-Kunst der 50er-Jahre dagegen waren breit gefächert. Themen waren beispielsweise die Auseinandersetzung mit dem Faschismus, politische Zeitereignisse sowie Solidaritätsbekundungen im „internationalen Klassenkampf“ bis hin zu historischen Stoffen.¹³⁸ Neue Impulse bekam die Kunstszene Ende der 50er-Jahre durch die von Otto Nagel eröffnete Retrospektive des Werks von Otto Dix, was unter anderem dazu führte, dass die Druckgraphik aus dem Schatten der Malerei heraustreten konnte.

Von entscheidendem Einfluss auf die Kunst der DDR aber war der italienische Realismo, stilistisch wie ikonographisch, weil er die einzige demokratische Kunstbewegung mit einer sozialistischen Tendenz war. Der Realismo beeinflusste Literatur, Film und die bildende Kunst gleichermaßen. Themen dieser Bewegung waren Alltagsdarstellungen der arbeitenden Menschen, ausgesprochene Hoffnungen und Sehnsüchte des Volkes, die Suche nach der Wahrheit, das Darstellen und Aufzeigen der kleinen Dinge des Lebens. Das waren Themen, mit denen sich auch die Maler der DDR identifizieren konnten, hatten sie doch ähnliche Aufgaben zu lösen. In vielen Bildern, die zu dieser Zeit entstanden sind, lässt sich der Einfluss des italienischen Realismus, hier Neorealismus genannt, nachweisen. „Der Prozeß, der die realistische Kunst der DDR allmählich aus ihrer stilistischen Separation herausführte, war aber auch durch ein Besinnen auf die Tradition der proletarisch-revolutionären Kunst des 20. Jahrhunderts in

¹³⁶ Vgl. Halbreder: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung., S. 63–98.

¹³⁷ Vgl. Ebd., S. 127–133.

¹³⁸ Vgl. Lang, Lothar: Malerei und Graphik in der DDR. Leipzig 1983, S. 54–60.

Gang gekommen.“¹³⁹ Eine neue Generation von Künstlern zeichnete hierfür verantwortlich. Zu diesen Künstlern gehörten neben Willi Sitte und Walter Womacka auch Harald Metzkes, Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer und viele andere.¹⁴⁰

Die *Moskauer Novelle* enthält zehn Illustrationen von Hans Mau. Über den studierten Gebrauchsgraphiker und Illustrator, der 1915 in Leipzig geboren wurde, gibt es kaum mehr als diese wenigen Angaben. Nicht einmal sein genaues Sterbedatum ist bekannt. Nach seinem Studium war er als freischaffender Illustrator von Büchern tätig. Wie es dazu kam, dass Mau den Text illustrierte, kann nur vermutet werden. Christa Wolf war von 1959 bis 1962 Außenlektorin für den Mitteldeutschen Verlag, so dass sie selbst durchaus Mau beauftragt haben könnte, die *Moskauer Novelle* zu illustrieren. Einen Beleg gibt es hierfür aber nicht.

Alle Illustrationen in der *Moskauer Novelle* sind auf der jeweils rechten Buchseite dargestellt, deren Rückseiten bedruckt sind. Den Illustrationen gegenüber, auf der linken Buchseite, steht der Text von Christa Wolfs Erzählung. Die Illustrationen beanspruchen die gesamte Seite. Einzige Ausnahme ist die Abbildung auf der Titelseite. Illustration ganz allgemein bedeutet das einem Text beigegebene Bild. Seine Aufgabe besteht darin, den Text visuell zu erläutern und zu unterstützen, um einen bestimmten Sachverhalt besser zu veranschaulichen. Die Illustrationen in der *Moskauer Novelle* sind alle ähnlich gestaltet, weshalb hier nur zwei Illustrationen, die repräsentativ für alle anderen sind, näher beschrieben werden sollen. Ausgewählt wurden die Illustration auf den Seiten 19 und 95. Einheitlich gilt für alle Illustrationen, dass es sich bei den Zeichnungen nicht um farbige Abbildungen handelt. Am unteren linken Bildrand befindet sich ein vierstöckiges, quaderförmiges Gebäude, das sich nach oben verjüngt, ähnlich einer Pyramide (Abb. 20). Im oberen, kleinsten Gebäudeteil sind Fensterausparungen angedeutet und im unteren eine Tür. Links von diesem Gebäude steht eine Menschen Schlange. Darüber folgt ein großer, relativ leerer Platz. Oberhalb dieses Platzes befindet sich eine große und prächtig gezeichnete Kirche mit einem Hauptturm, um den fünf kleinere sichtbare Türme mit Zwiebelkuppeln gruppiert sind. Ein sechster ähnlicher Turm ist rechts hinter dem Hauptturm noch andeutungsweise zu erkennen. Links von dieser Kirche, etwas oberhalb davon, sind Altstadthäuser zu sehen. Noch deutlich zu erkennen sind deren Fenster, Türen und Dächer. Darüber, am linken oberen Bildrand, folgt ein hohes, in unterschiedlichen Abstufungen gestaltetes auffälliges Gebäude. Von diesem Gebäude ausgehend zieht sich vom linken hinüber zum rechten Bildrand eine Häuserfront. Die Häuser wurden lediglich als Umrisse gezeichnet. Unterhalb der Häu-

¹³⁹ Lang: Malerei und Graphik in der DDR., S. 63.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 61–69.

ser folgt ein Fluss, dessen Ufer mit einer Häuserzeile bebaut ist. Der Fluss trennt die Stadt. Am rechten Bildrand verläuft in einer Linie vom oberen zum unteren Bildrand eine Mauer, die von zwei Türmen in unterschiedlicher Höhe durchbrochen wird. Obwohl diese Türme eher in einer schemenhaften Darstellung gezeichnet wurden, verweisen im Gegensatz dazu deutlich erkennbare architektonische Besonderheiten auf eine prunkvolle Zeit. Unmittelbar vor der Mauer, also zwischen dem pyramidenförmigen Gebäude und der Mauer, verläuft vom unteren rechten Bildrand bis in die Mitte des Bildes eine schematisierte Baumreihe. Der Text von Christa Wolf auf der linken Seite verrät den Ort. Es ist der Rote Platz in Moskau, den sich Vera und Pawel, die Protagonisten der Erzählung, gemeinsam anschauen. Und wer den Platz kennt, wird das pyramidenförmige Gebäude relativ schnell als das Lenin-Mausoleum und die sich oberhalb des Platzes befindende Kirche als die Basilius Kathedrale erkennen, die Kremli-mauer und den Erlöserturm (Spasskiturm) mit seinem roten Stern als Abschluss. Wer den Platz nicht kennt, wird dennoch aufgrund der Darstellungsweise von Mau feststellen, dass dieser Platz ein Platz mit Geschichte und Bedeutung sein muss. Das ist daran erkennbar, dass die Kirche mit ihren sechs Türmen, die Mauer mit den beiden Türmen darin, das pyramidenartige Gebäude sowie der große freie Platz mit wesentlichen, deutlich erkennbaren Details ausgestaltet wurden, die auf eine prunkvolle Zeit hinweisen. Die Zeichnung bildet dennoch gut sichtbar die Realität eines Ortes ab. Es ist eine Momentaufnahme ohne eine wirklich erkennbare Bewegung.

Mittelpunkt der folgenden Zeichnung (Abb. 21) ist ein großer, in perspektivisch verlaufenden Linien gezeichneter Schreibtisch, vor dem eine korpulente, leicht nach vorn gebeugte Frau steht, die der Betrachter von der linken Seite und von hinten sieht. Die Frau trägt eine Schürze und ein Kopftuch, das ein paar Haare freigibt, die der Frau ins Gesicht fallen. Im Profil sieht man nur die Nase und den Mund. Mehr ist vom Gesicht nicht auszumachen. Unter der Schürze trägt sie ein knielanges Kleid mit halblangen Ärmeln. Sie steht im Ausfallschritt, das rechte Bein vorn, das linke hinten. Der linke Arm ist leicht angewinkelt und aufgestützt auf einen Korb, den sie gerade auf den Schreibtisch stellt. Der Korb ist gefüllt mit Obst oder Blumen. Auf dem Schreibtisch liegt, links oberhalb des Korbs, ein Papierstück. Darüber steht in der linken, oberen Ecke des Schreibtisches eine pompöse Lampe mit einem markant ausgearbeiteten Lampenfuß, auf dem sich ein großer Lampenschirm mit Fransen befindet. Links vor dem Schreibtisch steht ein weiteres, nicht zu deutendes Möbelstück, vielleicht ein Tisch mit Tischdecke oder eine ovale Kommode. Aus dem Text erfährt man, dass es sich um einen Blumenkorb und ein Telegramm auf dem Schreibtisch handelt. Beides wurde von der Deschurnaja, einer Hausangestellten des Hotels, auf Veras Zimmer gebracht.

Alle Illustrationen im Text sind ähnlich abstrahierend dargestellt wie die beiden beschriebenen und können dennoch genau bestimmten, ganz spezifischen Textstellen zugeordnet werden, zum einen, weil sich diese meistens auf der entsprechenden, gegenüberliegenden Seite befinden, und zum anderen, weil sie explizit zu diesem Zweck gezeichnet worden sind.

Mau zeichnete seine Illustrationen ganz im Sinne des sozialistischen Realismus und vor allem in Weiterführung der Buchillustration des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die darauf ausgerichtet war, Bild und Text zusammenspielen zu lassen. Er stellte Ereignisse, Orte der Erzählung und die Protagonisten mit seinen künstlerischen Mitteln, der Federzeichnung, dar. Seine Zeichnungen begleiten und vertiefen den Text.¹⁴¹ In Christa Wolfs Novelle geht es nicht allein um die Geschichte einer Liebe. Dem Text eingeschrieben ist die Auseinandersetzung mit der Schuldfrage, wer und weshalb für das Geschehen im Zweiten Weltkrieg Verantwortung trägt. Es geht um die Frage nach dem Sinn des Lebens, und es geht vor allem um Antworten auf all diese Fragen. Und genau das waren die Themen, die Ende der 50er-, Anfang der 60er-Jahre von der Parteiführung als die zentralen Schwerpunkte in der Kunst deklariert worden waren und die Mau zeichnerisch umsetzte, indem er seinen Zeichnungen Leichtigkeit sowie eine unaufgeregte Stimmung einschrieb.

Die Illustrationen in der *Moskauer Novelle* und der Text funktionieren daher wechselseitig, weil die Illustrationen ganz im Sinne des narrativen, textbegleitenden Illustrationsstils gezeichnet wurden, allein zu dem Zweck, die Textpassagen zu unterstützen. Die Illustrationen können als textidentisch „gelesen“ werden, wodurch der Lesefluss nicht unterbrochen wird. So werden sie Bestandteil des Textes und besitzen keine Eigenständigkeit.

3.2.2 Die Grafiken in *Der geteilte Himmel* und die Abkehr vom realen Sozialismus

Auf der II. Bitterfelder Konferenz Anfang 1964 ging es neben anderen Themen vor allem um „die Planung der zukünftigen kulturpolitischen Maßnahmen“.¹⁴² Die Partei schien den Druck, besonders auf kritische Autoren, zu lockern. Gestattet wurde nun, in Literatur und bildender Kunst gleichermaßen, einen Wandel in den Werken „vom emblematischen Heldentypus der 50er Jahre hin zur neuen sozialistischen Arbeiterpersönlichkeit zu vollziehen“.¹⁴³

¹⁴¹ Vgl. Jahn: Zur Buchillustration in der Deutschen Demokratischen Republik von 1949 bis 1990., S. 96–98.

¹⁴² Halbrehder: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung., S. 155.

¹⁴³ Ebd., S. 156.

Einige Autoren wie beispielsweise Stefan Heym und Wolf Biermann begannen daraufhin, in ihren Werken das System gesellschaftskritisch zu hinterfragen. Ermutigt durch das Auftreten der Schriftsteller wagten auch andere Künstler, entgegen bestehender Dogmen, eine neue Wirklichkeitsdarstellung in den Künsten. Deutlich spürbar war dies in den Bereichen der Buchillustration sowie der Grafik. Das gestiegene Selbstbewusstsein der Künstler machte es der Partei unmöglich, das in den 50er-Jahren beschlossene künstlerische Programm durchzusetzen. Stattdessen versuchte sie, dieses Programm neu zu formulieren. So gestattete sie die Darstellung eines neuen Menschenbildes unter der Bedingung, dass in den Wesenszügen dieser Personen die Überlegenheit des Sozialismus gegenüber dem Kapitalismus eindeutig zum Ausdruck kommen musste. Ebenso durften Konflikte benannt werden, wenn ihnen gleichzeitig eine Lösung eingeschrieben war. Inhaltlich waren also die Zielsetzungen der SED-Führung nach wie vor maßgebend, aber stilistisch vollzog sich ein Wandel. Vom Typusbild der 50er-Jahre wurde abgerückt, und man besann sich auf Genres wie die individuelle Akt- und Porträtmalerei und auf Landschaftsdarstellungen. Das waren Genres, die bis Anfang der 60er-Jahre fast vollständig in der Malerei der DDR verloren gegangen waren.¹⁴⁴

Die bildende Kunst der 60er-Jahre in der DDR entdeckte neue inhaltliche Elemente, suchte und fand dafür neue Darstellungsweisen, was ihr zu einer stilistischen Vielgestaltigkeit und einer neuen realistischen Aussagekraft verhalf. Im Mittelpunkt dieser neuen Darstellungsmöglichkeiten in der Kunst aber sollte wie bisher der aus der Unterdrückung befreite werktätige Mensch stehen. So entstanden in dieser Zeit viele Arbeiterporträts mit deskriptiven Zügen und manchmal sogar „feinsinnig beschreibende und psychologisch deutende Bildnisse konkreter Personen“.¹⁴⁵ Einige Künstler gingen aber noch weiter und hoben das beschreibende Porträt auf die nächste, höhere Stufe, in dem sie den Arbeiter nicht mehr nur bei einer handwerklichen Tätigkeit, sondern bei der Ausführung einer geistigen Tätigkeit porträtierten. Das Darstellen von Sinneseindrücken verlangte dabei nach neuen, unkonventionellen, künstlerischen Methoden, die Maler wie beispielsweise Sitte selbstbestimmt ausprobierten und vorantrieben. Diese Darstellungsmethoden führten die Porträtkunst sowohl inhaltlich als auch formal weiter.¹⁴⁶

Neben dem Arbeiterbild entstanden nun auch Brigadebilder, deren Hauptaufgabe darin bestand, den Dialog zwischen dem Kollektiv und der einzelnen Persönlichkeit sichtbar werden zu lassen. Dies gelang mittels kräftiger Farben und splinternder For-

¹⁴⁴ Vgl. Halbrecher: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung., S. 155–179.

¹⁴⁵ Lang: Malerei und Graphik in der DDR., S. 83.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 70–88.

men. Eine weitere Intensivierung bei der Darstellung in Form und Inhalt wurde mit den sogenannten Komplexbildern erreicht. Komplexbilder sind Bilder, die „verschiedene Szenen, Zeiten und Räume integrieren und ein inhomogenes Bildgefüge zur Folge haben“.¹⁴⁷ Es sind Simultankompositionen, bei denen ein bestimmtes Thema Zusammenhang stiftend funktioniert. Sie zwingen beispielsweise den Betrachter zum Diskurs mit dem Bildinhalt und „provozieren“ unausweichlich unterschiedliche Auslegungen aufgrund von mehreren nebeneinander existierenden Bedeutungsebenen.¹⁴⁸

Die Erzählung *Der geteilte Himmel* erschien 1963 im Mitteldeutschen Verlag Halle (Saale). Enthalten sind in den ersten Auflagen acht Grafiken des Malers Willi Sitte. Kennengelernt hatten sich die Wolfs und Willi Sitte zu Beginn der 60er-Jahre in Halle. Gerhard Wolf war gerade vom Rundfunk zum Mitteldeutschen Verlag gewechselt, wo er nun Autoren betreute sowie Außenlektorate durchführte. Auch Christa Wolf war zu jener Zeit für den Mitteldeutschen Verlag tätig. Sie arbeitete in der Redaktion der *NDL*. Sitte war zwei Jahre nach Kriegsende aus Italien nach Halle zurückgekehrt und galt zu jener Zeit als sehr streitbarer Maler. Er wurde beispielsweise des „Modernismus“ bezichtigt, wodurch er in den Fokus heftiger Auseinandersetzungen geriet. Markante Charakteristika dieser Stilrichtung waren die Absetzung von der Naturwirklichkeit, die Darstellung des sogenannten „Primitiven“ und die Abstraktion in der Kunst, eine Art der Darstellung, die ganz und gar nicht den Kulturrichtlinien der SED-Führung entsprach, auch wenn diese an dem starren Realismusbegriff nicht mehr unbedingt festhielt. Sitte fand als experimentierfreudiger Maler etwa um 1960 zu einer dichten, statuarischen Darstellungsweise, die durch ihn in den folgenden drei Jahren eine Dynamisierung von Komposition und Farbe erfahren sollte. Er forcierte diesen Stil besonders in seiner Aktmalerei, denn diese bot ihm die legale Möglichkeit, lebensbejahende Sinnlichkeit sowie eine unbändige Lust am Leben zum Ausdruck zu bringen.¹⁴⁹ Dieser Malstil entsprach der Stimmung der Wolfs in jener Zeit, die den „platten, illustrativen Realismus“¹⁵⁰ aufzubrechen und neue Wege zu beschreiten versuchten. Und Sitte war für sie ein Gleichgesinnter auf diesem Weg, weshalb sie ganz bewusst diese acht Zeichnungen in die ersten Auflagen der Erzählung aufnahmen. In der Entstehungsphase des Werkes arbeiteten Sitte und Christa Wolf eng zusammen, was der in Auszügen abgedruckte Briefwechsel zwischen den beiden Künstlern in *Unsere Freunde, die Maler* belegt. So besprachen sie sowohl die Cover- als auch die Gesamtgestaltung. Diese anfänglich sehr fruchtbare und freundschaftliche Zusammenarbeit hielt aber den Belas-

¹⁴⁷ Lang: *Malerei und Grafik in der DDR.*, S. 94.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 88–96.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 97–101.

¹⁵⁰ Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: *Unsere Freunde, die Maler.*, S. 9.

tungen des Alltags nicht stand. Sittes spätere Hinwendung zum Demonstrativen und Monumentalen, was dem Sozialistischen Realismus entsprach, war nur *ein* Grund dafür. Auch seine mehr und mehr politisch angepasste Haltung an das System trug dazu bei. Er wurde Professor an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung und Präsident des Künstlerverbandes. Auch wenn er in dieser Position versuchte, tolerant gegenüber den verschiedenen künstlerischen Entwicklungen zu sein, zerbrachen die freundschaftlichen Kontakte zu den Wolfs dennoch.¹⁵¹

Alle Grafiken in *Der geteilte Himmel* haben einen Titel, der das benennt, was die Grafik zeigt. Zudem wurde allen Zeichnungen eine Doppelseite zugestanden, die alle gleich gestaltet wurden. Jeweils auf der linken Seite ist am oberen Buchrand der Titel gedruckt, der Rest der Seite wurde nicht bedruckt, ist also weiß. Auf der rechten Seite folgt sodann die Zeichnung. Sie füllt die gesamte Seite. Die Rückseiten der Grafiken sind sämtlich bedruckt. Im Folgenden sollen zwei der acht Zeichnungen genauer betrachtet werden, das *Liebespaar* auf den Seiten 16/17 sowie die Zeichnung *Alter Arbeiter mit ND* auf den Seiten 214/215.

Mittelpunkt der Zeichnung in Normalperspektive ist das titelgebende Liebespaar (Abb. 22). Beide sind nackt. Der Mann sitzt auf einem Hocker. Sein linkes Bein ist auf einer Treppenstufe, das rechte auf dem Fußboden abgestellt. Die Füße zeigen leicht schräg nach außen. Auf seinem linken Bein sitzt die Frau. Auch ihre Füße zeigen leicht schräg nach außen, wobei ihr rechtes, angewinkeltes Bein hinter dem linken des Mannes ruht. Die Frau dreht ihren Oberkörper ein wenig nach links, wobei ihr linker Arm nach oben zeigt, weil sie ihre linke Hand hinter seinen Kopf geschoben hat. Ihr rechter Arm zeigt ebenfalls nach oben und ruht vor ihrer rechten Brust, die beinahe komplett von ihrer rechten Hand verdeckt wird. Der Kopf der Frau ist ebenfalls ein wenig nach links hin zum Kopf des Mannes gewendet. Ihr Oberkörper ist aufgerichtet. Der Mann dagegen sitzt leicht nach vorn gebeugt, weil er mit seinem Mund die linke Schulter der Frau berührt. Seine Augen sind geschlossen oder ruhen ebenfalls auf ihrer linken Schulter, das ist nicht genau auszumachen. Sein linker Arm greift dabei von hinten unter ihrem linken Arm hindurch an ihre linke Schulter, die er mit seiner linken, ausgestreckten Hand berührt. Der Arm ist angewinkelt. Sein rechter Arm ist nicht zu sehen. Die Frau blickt den Betrachter des Bildes an, wodurch dieser einerseits zum „Gesprächspartner“ und andererseits unweigerlich zum Voyeur wird. Der Raum, in dem sich beide befinden, ist nur mit einigen wenigen Charakteristika markiert. So findet sich am unteren rechten Bildrand eine Treppe mit zwei Stufen. Von dort verläuft nach rechts oben vermutlich eine offene Tür. Den Hintergrund des Bildes füllt eine Wand mit einem

¹⁵¹ Vgl. Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: *Unsere Freunde, die Maler.*, S. 9–13.

Fenster, vor dem ein offener Vorhang erkennbar ist. Der nicht verhängte Teil des Fensters gibt den Blick frei auf eine Landschaft, die aus mehreren Häusern besteht. Am linken Bildrand sind in Umrissen einige wenige Elemente, die der Raumausgestaltung dienen, angedeutet, die aber nicht eindeutig bestimmten Möbelstücken zugeordnet werden können. Der Hocker mit dem Liebespaar darauf steht vor der Wand mit dem Fenster.

Sitte malte sein Liebespaar als Akt, was zu jener Zeit leicht anstößig gewirkt haben dürfte und was zudem überhaupt nicht den Forderungen der Kulturpolitik entsprach. Statt eines Arbeiters malte Sitte ein Liebespaar in einer intimen Situation in einem weder für Raum noch Zeit bestimmbareren Kontext. Aber durch die Platzierung des Bildes im Text von Wolf wird der Betrachter zum Dialog, zur Auseinandersetzung mit dem Bildinhalt aufgefordert, schon deshalb, weil er nach der Bedeutung, nach einem Sinnzusammenhang zwischen Text und Bild suchen wird, auch wenn es eventuell keinen gibt. Auch für die Annahme einer möglichen Visualisierung der Protagonisten gibt es keine Belege.

Bei der Zeichnung *Alter Arbeiter mit ND* (Abb. 23) ist Mittelpunkt erneut die titelgebende Figur, der alte Arbeiter. Das Bild ist in Normalperspektive gezeichnet. Der Arbeiter sitzt an einem Tisch, auf dem deutlich sichtbar die Tageszeitung der SED-Parteiführung liegt, das *Neue Deutschland*, kurz ND genannt.

Der Arbeiter sitzt leicht nach vorn gebeugt, wobei sein linker Arm auf der Zeitung liegt und so ein entscheidendes Wort des Namens der Zeitung verdeckt. Sein linker Zeigefinger sowie der Mittelfinger liegen an der von ihm aus betrachtet oberen Tischkante an, also am unteren mittleren Bildrand. Der rechte Arm ist auf dem Tisch abgestellt und stützt den Kopf des Mannes, der in seiner rechten Hand ruht. Er hat die Ärmel hochgekrempelt und es scheint, als läse er. Da aber nicht genau erkennbar ist, ob die Augen einfach nur nach unten auf den Text gerichtet oder aber geschlossen sind, kann ebenso gemutmaßt werden, dass er schläft, was im Übrigen seinem müden Gesichtsausdruck entsprechen würde. Insgesamt wirkt die leicht gebeugte Figur des Mannes erschöpft. Hinter ihm an der Wand ist noch der Ausschnitt aus einer Zeitung oder einem Informationsblatt zu erkennen und ein weiteres Stück Papier auf dem Tisch am linken unteren Bildrand. Sitte deutete weder einen Raum an noch gab er irgendeinen anderen Hinweis darauf, wo und wann der Arbeiter die Zeitung liest. Dennoch gelingt es Sitte, durch die Wahl des Titels und die Abbildung der Zeitung, einen direkten Bezug zum Milieu und zum System herzustellen, obwohl weitere Indizien fehlen. Sitte nahm sich jedoch die Freiheit, den Arbeiter nicht in einer heroisierenden Pose zu zeichnen, sondern in einem müden, erschöpften Zustand, wodurch die Person authentisch wirkt. Denn ein Arbeiter ist bei der Arbeit in der Regel konzentriert und nach der

Arbeit eher erschöpft als in einer Heldenpose. Sitte stellte den Arbeiter also zutiefst menschlich dar.

Auch die anderen sechs Zeichnungen gestaltete Sitte ähnlich, so dass die zwei beschriebenen repräsentativ für alle stehen können. Sitte stellte in seinen Figuren in den Zeichnungen, die dem Text von Wolf beigegeben wurden, Menschen in zutiefst menschlichen Haltungen dar, unabhängig von Ort und Zeit, indem er den Gesichtern Emotionen einschrieb und über die Körpersprache Gefühle seiner Protagonisten zum Ausdruck brachte. Durch die Eigenständigkeit der Grafiken im Text wird der Leser und Betrachter auf jeder Doppelseite mit einer Zeichnung vom Text ab- und zum Bild hingelenkt, wodurch der Lesefluss insgesamt acht Mal unterbrochen wird, denn beide, Bild und Text, erzählen unabhängig voneinander ihre ganz eigene Geschichte, auf die sich der Leser und Betrachter immer wieder neu einstellen muss. So werden die Zeichnungen unweigerlich als eigene Kunstwerke wahrgenommen, deren Aufgabe nicht darin besteht, den Text zu unterstützen oder gar zu interpretieren. Bereits in den 60er-Jahren haben die Wolfs demnach „Bilder als eine Möglichkeit angesehen, eine ästhetische Komplexität aufzubauen, die eine bloß widerspiegelnde Lesart unterläuft“.¹⁵²

Und dennoch kann man eine Gemeinsamkeit erkennen beim Vergleich der Bilder und des Textes, denn sowohl der Maler als auch die Autorin haben den Werken ihre Intention eingeschrieben: die Abkehr vom realen Sozialismus. Christa Wolf kritisierte mit ihrem Text erstmals offen das bestehende System, und Sitte malte seine Bilder fernab des geforderten heroisierenden Typusporträts jener Zeit. Dieses wurde im Übrigen knapp zehn Jahre später durch die Verantwortlichen der Kulturpolitik aufgegeben.

3.2.3 Die Aquarelle in *Unter den Linden* und die Weite und Vielfalt der Kunst

Zwei wichtige Ereignisse bildeten im Jahr 1971 die Grundlage für ein verändertes Verhältnis zwischen der Partei und den Künstlern. Das war zum einen die Ablösung von Walter Ulbricht durch Erich Honecker im Amt des Ersten Sekretärs und zum anderen der VIII. Parteitag der SED. Auf diesem wurde neben ökonomischen Schwerpunkten auch das Programm von „Weite und Vielfalt“ verabschiedet, das die Festschreibung der bereits in den 60er-Jahren begonnenen Entwicklung in der Kunst bedeutete, eine Lockerung in der starren Kulturpolitik. So wurde beschlossen, von einer rein ideologischen Interpretation bei den Kunstwerken abzuweichen und verstärkt auf die künstlerische Qualität zu setzen. Inhaltlich wie auch stilistisch sollte alles möglich sein, ohne Tabus und Repressionen. Voraussetzung aber war, dass sozialistische Themen ver-

¹⁵² Braun: Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst., S. 63.

handelt wurden und die unumstrittene Position des Sozialismus klar erkennbar war.¹⁵³ Tatsächlich nahm in der Folge die Themenvielfalt wie auch eine Vielfalt bei den stilistischen Ausdrucksformen in der Kunst deutlich zu, obwohl noch immer die Arbeiterklasse im Mittelpunkt der Werke stand. Neu war nun, dass die Arbeiter als individuelle Persönlichkeiten dargestellt wurden, als Menschen mit Gefühlen und Schwächen. Sehr oft malten die Künstler ihre Figuren inzwischen so, dass diese im direkten „Blickkontakt“ mit dem Betrachter standen, wodurch eine Identifikation mit der Figur möglich wurde, weil sich der Betrachter eindeutig angesprochen fühlte. Das reine Typusporträt wurde demnach aufgegeben.¹⁵⁴

In der zweiten Hälfte der 70er-Jahre wurde die Kulturpolitik durch die Auseinandersetzungen zwischen Partei und den Schriftstellern bestimmt. Sie erreichte mit in der Ausbürgerung Wolf Biermanns ihren Höhepunkt. Der anfänglich nur verbal ausgetragene Konflikt nahm im weiteren Verlauf der Debatte an Schärfe zu und endete schließlich damit, dass zahlreiche Autoren aus der Partei und dem Schriftstellerverband ausgeschlossen wurden, was einem Arbeitsverbot gleichkam. Nicht betroffen davon waren die bildenden Künstler, weil sie sich aus den Diskussionen um die Ausbürgerung Biermanns herausgehalten hatten. Das zunehmende Interesse von Sammlern und Kunstkritikern aus Westdeutschland an der DDR-Malerei tat ein Übriges. So durften beispielsweise Künstler wie Willi Sitte, Werner Tübke, Bernhard Heisig und Wolfgang Matheuer 1977 erstmals auf der documenta in Kassel ausstellen. Dies war möglich, weil sich die Künstler immer wieder laut hörbar zu den Grundsätzen und Zielen von Partei und Regierung bekannten, im Gegensatz zu den Schriftstellern. Mitte der 70er-Jahre wurde zudem der staatliche Kunsthandel begründet, eine Institution, die deutlich pluralistischer ausgerichtet war als die staatliche Auftragsvergabe.¹⁵⁵

Bei den Bildinhalten erfuhr das Historienbild in den 70er-Jahren weiter an Bedeutung, auch wenn es sich zunehmend als Epochenbild präsentierte. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass bei einem Historienbild ein bestimmtes Ereignis aus immer neuer Sicht interpretiert wird und der Künstler Perspektiven zumindest andeutet. Im Epochenbild dagegen werden nicht nur historische Vorgänge komponiert, sondern es werden gleichzeitig die ihnen innewohnenden Bezüge, Konsequenzen und Perspektiven aufgezeigt. Das Arbeiterbild wurde weiter forciert, in dem der Arbeiter nicht mehr nur im Arbeitsprozess gezeigt wurde, sondern auch in ganz privaten Situationen, wodurch die bis dahin idealisierte einer natürlichen und selbstverständlichen Darstellung wich. Weitere wichtige Veränderungen waren beispielsweise, dass die Inhalte viel-

¹⁵³ Vgl. Halbrecher: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung., S. 181–185.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 192–199.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 207–212.

schichtiger und intelligenter angelegt wurden, dass sie zum Dialog aufforderten, indem die Künstler tiefgreifende kritische Fragen aufwarfen. Auch die Darstellung von Erotik wurde zum Thema. Die veränderten Bildinhalte hatten selbstverständlich Änderungen in der Bildstruktur zur Folge. Dabei hatten die Ende der 60er-Jahre deklarierten Parameter in der Kunst, wie beispielsweise stilistische Vielfalt, simultane Kompositionen oder das Erfinden von Symbolen und Gleichnissen, weiterhin Bedeutung, aber es kamen andere Charakteristika hinzu. Dazu zählten unter anderem kognitive Elemente, die Verwendung von ikonischen Zeichen, die Methoden des Zitierens, Adaptionen sowie eine kultivierte Malsprache, um so den Kunstgenuss beim Rezipienten zu erhöhen und das Kunstinteresse ganz allgemein weiter zu steigern.¹⁵⁶

Die Erzählung *Unter den Linden* erschien 1974 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar und enthielt drei Illustrationen von Harald Metzkes, der auch schon für die Gestaltung des Buchumschlages verantwortlich zeichnete. Metzkes war Mitte der 50er-Jahre Meisterschüler an der Akademie in Berlin, was einer individuellen Förderung gleichkam, weil zum einen die Lehrer dort zu den in der DDR anerkanntesten Künstlern gehörten und zum anderen, weil die Schüler dadurch an Ausstellungen teilnehmen konnten, obwohl sie noch keinen Namen hatten.

Nach seiner Akademiezeit entstanden einige seiner umstrittensten Werke, weil Metzkes besonders von der Malerei der Expressionisten beeindruckt war, einer Stilrichtung, die zu jener Zeit gerade in der DDR abgelehnt wurde, die er aber in seinen Bildern umsetzte, ebenso wie er Phänomene des Kubismus in seine Arbeiten einfließen ließ. Seine Werke zu dieser Zeit kennzeichnen eine klare Gliederung, eine starke Konturierung und eine kühle Farbgestaltung. Die Bildinhalte setzten sich zwar mit der Realität des Alltags auseinander, aber nicht unbedingt mit der des Sozialismus.¹⁵⁷ Ein Stilwandel wird zu Beginn der 60er-Jahre erkennbar, denn nun stand das Malerische im Fokus seines Werkes, die Gestaltung des Bildinhalts mittels Farbe und Farbauftrag. Hier orientierte er sich verstärkt an dem Maler Cézanne. Trotz des Stilwandels riss die Kritik an seinen Arbeiten nicht ab, weil er nach wie vor nicht bereit war, mit und in seinen Werken eine gesellschaftspolitische Aussage zu treffen. Auch in den folgenden Jahren blieb sich Metzkes in dieser Hinsicht treu und malte weiter Bilder mit Motiven aus seiner eigenen häuslichen Umgebung, wobei er gleichzeitig begann, die menschlichen Figuren bewusst zu karikieren und zu überzeichnen. Dies stand im Kontrast zu dem von Partei und Regierung geforderten positiven Menschenbild, aber Metzkes legte diese Forderung eben ganz persönlich und individuell aus, was ihm natürlich weitere

¹⁵⁶ Vgl. Lang: Malerei und Graphik in der DDR., S. 137–146.

¹⁵⁷ Vgl. Halbreder: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung., S. 115–125.

Kritik einbrachte.¹⁵⁸ Erst zu Beginn der 70er-Jahre zeigten sich Metzkes Bilder ruhiger und ausgeglichener und auch die Überzeichnung bei der Darstellung des Menschen fanden sich nicht mehr. Bestimmend war nun eine atmosphärische Präsentation der Figuren. Thema aber blieb sein eigenes privates Umfeld, wobei er die Motive dabei rein aus der Farbe heraus entwickelte. Erst als die Kulturpolitiker die starren Stil- und Formvorgaben lockerten, erhielt Metzkes Mitte der 70er-Jahre die Anerkennung, die seine Werke verdienten. Staatliche Preise, aber ganz besonders die Würdigung seiner Leistungen waren für Metzkes umso wichtiger, da er aufgrund der Kritik, der er ausgesetzt war, bis dahin kaum öffentliche Aufträge erhalten hatte. Seinen Lebensunterhalt verdiente er zu jener Zeit hauptsächlich durch Buchgestaltungen.¹⁵⁹ Da es weder im Ausstellungskatalog *Unsere Freunde, die Maler*, noch in dem Buch *Malerfreunde* einen Hinweis darauf gibt, ob sich die Wolfs und Metzkes näher kannten oder ob sie gar befreundet waren, spricht vielleicht genau diese Tatsache, dass Metzkes Geld verdienen musste, für eine Auftragsarbeit durch den Verlag. Obwohl das Ölbild „Kollwitzplatz“ von Metzkes aus dem Jahr 1971 Bestandteil der Ausstellung der Wolfs war, konnte kein wirklicher Beleg gefunden werden, der über eine länger dauernde Bekanntschaft oder gar Freundschaft verlässlich Auskunft gegeben hätte.

Die Erzählung *Unter den Linden* enthält drei unabhängig voneinander erzählte Geschichten, zu denen Metzkes je eine Aquarellzeichnung malte. Ein Aquarell ist ein mit Wasser gemaltes Bild, wodurch der Farbauftrag transparent wirkt und den Untergrund durchschimmern lässt. Malt man mehrere Schichten übereinander, wird die Malweise deckend, oder man verwendet ganz einfach eine deckendere Aquarellfarbe. Neben der Transparenz sind weiche Übergänge sowie Bildkompositionen aus farbigen Flächen und Flecken das Markenzeichen eines Aquarellbildes.¹⁶⁰ Die Zeichnungen von Metzkes sind auf den Seiten 33, 81 und 113 (Abb. 24–26) abgebildet und beanspruchen die ganze Seite. Ihnen gegenüber steht der Text von Christa Wolfs jeweiliger Erzählung. Die Rückseiten der Abbildungen sind nicht bedruckt. Für das Bild der titelgebenden Erzählung *Unter den Linden* verwendete Metzkes die Farben Grün, Rotbraun und Schwarz in unterschiedlichen Nuancen (Abb. 24). Die Farben wurden sowohl flächendeckend als auch lasierend eingesetzt. Das Bild wurde in Zentralperspektive gemalt, die sich aber nicht klar belegen lässt, da die Zeichnung impressionistische Züge trägt. Sie vermittelt also eher einen Eindruck als das Abbild eines realistischen Bildausschnitts. Am unteren Bildrand ist vorn der Kopf, der Schulterbereich und der Arm

¹⁵⁸ Vgl. Halbrehder: Die Malerei der Allgemeinen Kunstaussstellung., S. 152–179.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 201–234.

¹⁶⁰ Vgl. Zander Christine (Hg.): Aquarellmalerei. Der Weg zum eigenen Bild. Köln: KOMET 2014, S. 8.

eines Menschen von hinten zu sehen, der auf einem Weg, der ins Bildinnere führt, geht oder steht. Über seinem Kopf, am rechten mittleren Bildrand, findet sich ein großer schwarzer Fleck, der das Hinterteil eines Tieres darstellen könnte, erkennbar an der Pfote und dem aufrecht stehenden Schwanz. Der Weg wird auf der rechten Seite von einer großen, kompakten rotbraunen Fläche begrenzt, auf der sich wie ein langer Schatten der Arm des Menschen und der schwarze Fleck abzeichnen. In der Bildmitte folgt wieder in rotbrauner Farbe, diesmal durchlässig gezeichnet, ein geometrisches Gebilde. Darüber findet sich nur noch Himmel. Am linken Bildrand ist eine Baumreihe dargestellt, die auf die geometrische Figur in der Bildmitte zuläuft. Zwischen die Baumreihe setzte Metzkes wieder schwarze Flecken.

Obwohl die gesamte Komposition nur aus rechteckigen oder quadratischen Flächen sowie aus variierenden runden Formen besteht, gelingt es dem Maler mittels Farbgestaltung, Tiefe und Bewegung auszudrücken. Metzkes hat in diesem Bild einen Teil der von Christa Wolf erzählten Geschichte abgebildet, den Traum der Protagonistin, die in diesem Traum die Straße Unter den Linden entlang geht, um sich selbst zu finden. Und über diesen Textbezug erkennt der Betrachter nun wie selbstverständlich den Ort, der hier atmosphärisch dargestellt wurde. Er wird die Baumreihen nun als Linden, die luftig gemalte Figur in der Bildmitte als Brandenburger Tor und die rechte kompakte Figur als Häuserreihe identifizieren. Wenn er den Ort aus eigenem Erleben kennt, wird sich spätestens jetzt der komplette Straßenzug vor seinem geistigen Auge auftun, und er wird das Gefühl haben, mittendrin zu stehen, so wie die Figur, die andeutungsweise vorn im Bild auszumachen ist. Nie erfahren wird man jedoch, ob Metzkes tatsächlich genau diesen Ort vor Augen hatte, als er ihn malte, weil eine Zeichnung niemals die Abbildung der Wirklichkeit sein kann. Sicher gesagt werden aber kann, dass Metzkes Zeichnung, zumindest was den Bildinhalt betrifft, nicht entsprechend den Vorgaben der Kulturpolitik in der Mitte der 70er-Jahre gestaltet wurde. Obwohl inzwischen eine Vielzahl von Stilen und Bildstrukturen zulässig waren, bei den Bildinhalten galt noch immer, dass der Mensch, bevorzugt selbstverständlich die Arbeiterklasse, und das positive Umfeld im Sozialismus Mittelpunkt der Darstellungen sein sollten. Beides hat Metzkes nicht annähernd in diesem Bild umgesetzt. Da es sich aber um eine textinterne Zeichnung handelte, also um eine Zeichnung, die nur für dieses Medium geschaffen wurde, stellte diese Abweichung von den Vorgaben vermutlich kein Problem dar. Da auch der Text nicht realistisch, sondern eher etwas phantastisch verfasst wurde, passt dieses Bild, ein gezeichneter Traum, sehr gut zum Text. Der Leser wird beim Erreichen der Seite mit dem Bild für einen Moment beim Lesen innehalten, wird es anschauen, den Inhalt erkennen, danach umblättern und weiterlesen. Der Lesefluss wird also lediglich für diesen einen Moment unterbrochen, ohne dass der Leser dadurch den An-

schluss an die weitere Geschichte aus den Augen verliert. Das Bild ist demnach eine visualisierte Textpassage, die die Rezeption des Textes weder hemmt noch dynamisiert. Es ist eine stark abstrahierte Zeichnung, die aber einen Bezug zur Person und zur Handlung der Literaturvorlage hat, so dass diese Illustration nicht nur schmückendes Beiwerk ist, sondern eine Textinterpretation durch Metzkes.

Ähnlich verhält es sich bei den anderen beiden Zeichnungen. Für die Erzählung *Neue Lebensansichten eines Katers* malte Metzkes einen Kater, der einen Stift in der Pfote haltend vor einem aufgeschlagenen, großen Notizheft sitzt (Abb. 25). Diese Darstellung nimmt mehr als zwei Drittel der gesamten Seite in Anspruch. Im Hintergrund befindet sich ein Fenster, in dem rechts oben in der Ecke noch ein Teil der Sonne oder des Mondes erkennbar ist. Der Kater sitzt mit dem Rücken zum Betrachter, sein Gesicht ist diesem zugewandt. Er schaut den Betrachter also an, wodurch die Szenerie wirkt, als spräche der Kater mit dem Betrachter, um sich alsbald umzudrehen und das „Besprochene“ in das Notizheft zu schreiben. Das Bild wurde in mehreren Bildebenen gemalt, wodurch es sehr plastisch, wie eine räumliche Darstellung und somit sehr lebendig wirkt. Ansonsten gilt das bereits Gesagte. Das Bild visualisiert auf gekonnte Art und Weise eine Textpassage, ohne dass der Lesefluss dadurch beeinflusst wird.

Und auch bei der dritten Zeichnung wird im *Selbstversuch* eine Textpassage visualisiert (Abb. 26), die Umwandlung der Geschlechter, dargestellt in einer rotierenden Bewegung, ähnlich einem Tanz. Die erdigen Farbtöne Grün, Braun und Blau sind überwiegend deckend gemalt, wodurch eine Schwere erzeugt wird, die im Gegensatz zur transparenten Leichtigkeit der Zeichnung zu *Unter den Linden* steht. Handelt es sich um eine Anspielung auf die Schwere so einer Entscheidung? Was auch immer die Intention war, die Zeichnungen spiegeln jeweils eine ganz bestimmte Stelle des Textes wider und funktionieren so als Textstellenbegleitung. Aber auch ohne diesen Kontext können die Zeichnungen „gelesen“ werden, so dass weitere Interpretationen möglich werden aufgrund ganz unterschiedlicher Wahrnehmungen und Schlussfolgerungen. Für alle drei Zeichnungen gilt, dass der Text das jeweilige Bild, das Bild aber nicht zwangsläufig den Text bedingt.

3.2.4 Die Radierungen im *Sommerstück* und das Ende des sozialistischen Realismus

Diese Erzählung entstand Ende der 70er-Jahre, denn unmittelbar nach der Ausbürgerung von Wolf Biermann im Jahr 1976 begann Christa Wolf mit den ersten Notizen. Anfang 1980 dann arbeitete sie weiter an diesem Stück. In der Zeit dazwischen wurde gegen sie eine Disziplinarmaßnahme eingeleitet und ihr Mann Gerhard Wolf aus der SED ausgeschlossen. Sie erhielt eine Parteistrafe und trat aus dem Schriftstellerver-

band aus. International hatte sie in dieser Zeit durchaus Erfolg, erhielt 1978 den Bremer Literaturpreis, hielt Gastvorlesungen an der University of Edinburgh, fuhr zum P.E.N.-Kongress nach Stockholm, absolvierte eine Lesereise in der Bundesrepublik und wurde in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt aufgenommen.¹⁶¹ Trotz zunehmender Beachtung im westlichen Ausland machen „Christa Wolfs persönliche Erfahrung von Ausgrenzung, Verlust und existentieller Krise [...] die beiden genannten Texte [*Kein Ort. Nirgends* und *Sommerstück; V.B.*] [...] zu einer sehr privaten Reaktion auf die Realpolitik der DDR“.¹⁶²

Nach der Biermann-Ausbürgerung, in deren Folge viele Schriftsteller wie auch bildende Künstler die DDR verließen, begannen die Künstler Texte zu verfassen sowie Bilder zu malen, die den geltenden Leitlinien des Sozialistischen Realismus entgegenstanden. Die Diskussionen um Biermann hatte den Künstlern deutlich gezeigt, dass die Kulturpolitiker nicht in der Lage waren, sich mit kritischen Stimmen auseinanderzusetzen, was zu einem enormen Vertrauensverlust in die Kulturpolitik führte. Dennoch endete erst mit der Auflösung der DDR die Bevormundung der Kunst durch die Parteiführung der SED. Bis dahin aber wurde das Erscheinungsbild der bildenden Kunst noch immer durch die SED geprägt, und deren Auftrag an die Künstler lautete, die sozialistische Gesellschaft zu verherrlichen. Da in der DDR alle Künstler eine Pflichtmitgliedschaft im Verband bildender Künstler hatten, wodurch sie einer ständigen Kontrolle durch die verantwortlichen Kulturpolitiker ausgesetzt waren, hatte die Nichtbeachtung der vorgegebenen Parameter oder gar Widerstand verhängnisvolle Auswirkungen: Folgeaufträge blieben aus. Und da auch die Lenkung der Kunstproduktion zentral erfolgte, denn einen privaten Kunsthandel gab es nicht, hatte die Parteiführung somit ein weiteres sehr wirksames Instrumentarium in der Hand, die Künstler entsprechend zu disziplinieren.¹⁶³

Doch trotz der Verbote, Diffamierungen und der Zensur suchten die Künstler nach innerer Unabhängigkeit und ihrem ganz eigenen Ausdruck. Eine genaue Untersuchung der Wirklichkeit, das Sperrten gegen einfache Lösungen von Konflikten und die Auseinandersetzung mit den Grundproblemen der Gesellschaft waren fortan die Themen in ihren Arbeiten. Die Künstler wurden zunehmend selbstbewusster, je mehr das System erstarrte. Aber trotz beginnender Befreiung aus der staatlichen Kontrolle blieb ein Gefühl der Beklemmung und auch Verzweiflung.

Wie ein Befreiungsschlag wirkte dann die Forderung der Autoren Günther de Bruyn und Christoph Hein auf dem 10. Schriftstellerkongress 1987 nach Abschaffung der

¹⁶¹ Vgl. Hilzinger: Christa Wolf., S. 137f.

¹⁶² Colombo: Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf., S. 189.

¹⁶³ Vgl. Lausberg, Michael: Kunst und Theater in der DDR. Zitiert nach: tabularasa. Zeitung für Gesellschaft und Kultur Online. (http://www.tabularasamagazin.de/artikel/artikel_6774/, Datum des Zugriffs: 09.06.2016).

Zensur, mit der Begründung, weiteren Schaden von der Kultur abzuwenden – mutig und längst überfällig. Doch es dauerte noch bis zur sogenannten Wende, bis dies tatsächlich geschah. Aber die Kulturpolitik verlor zusehends ihren dominierenden Einfluss. Es begann die Aufspaltung der DDR-Kultur in eine repräsentative Staatskultur und ihre Alternativen. Mit der Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 hörte die DDR und mit ihr ihre Kulturpolitik auf zu existieren.¹⁶⁴

Durch das erstarkende Selbstbewusstsein der Künstler und die damit einhergehende kritische Aufarbeitung der bestehenden Dogmen des Sozialistischen Realismus, konnten die starren Vorgaben dieses Stils langsam überwunden werden, mit der Folge, dass neben einem kritischen Realismus nun auch das Abstrakte Eingang in die Kunstszene fand. Vorreiter waren hier die Künstler der sogenannten Leipziger Schule, der Künstler wie Harald Hellmich, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke angehörten. Die „Leipziger Schule“ steht dabei nicht für eine bestimmte Lehrmethode, sondern für das Nebeneinander unendlicher Stilformen, für eine unverwechselbare sowie eigenwillige Bildsprache, für einen hohen künstlerischen Anspruch und ein beeindruckendes handwerkliches Können. Immer häufiger folgten die Künstler nun nicht mehr den Formen und Traditionen der vorangegangenen Jahrzehnte, sondern setzen auf Expressivität und Explosivität. Eine veränderte Realität erforderte auch eine veränderte Darstellungsweise. Gerade die junge Generation von Künstlern, die, die noch auf der Suche nach einem eigenen Stil waren, nach eigenen Ausdrucksformen und Bildgehalten suchten, waren offen für neue, unkonventionelle Methoden bei der Gestaltung von und Darstellungen in der Kunst. Möglich war nun alles, von einer zeichnerisch bestimmten Malerei bis hin zu einem mehr oder weniger kontrollierten Rausch der Farben.¹⁶⁵

Die Erzählung *Sommerstück* erschien 1989 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. Sie enthält acht Radierungen von Hartwig Hamer, einem 1943 in Schwerin geborenen und noch heute dort lebenden Maler. Die Wolfs besaßen in Mecklenburg ein Haus, in dem sie viel Zeit mit der Familie und mit Freunden verbrachten. Hier traf man sich, um gemeinsam zu kochen und zu essen, um zu reden und sich über politische sowie kulturelle Themen auszutauschen. Und da bei den Wolfs die Beschäftigung mit der Kunst zu den elementaren Grundbedürfnissen des Lebens gehörte, nahmen sie natürlich, wann immer es ihnen möglich war, auch aktiv am kulturellen Leben in Mecklenburg teil. „Man

¹⁶⁴ Vgl. Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR 1945–1990. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1994 (Edition Deutschland Archiv), S. 249–263.

¹⁶⁵ Vgl. Hartleb, Renate: Die Malerei der „Leipziger Schule“ und die Hochschule für Grafik und Buchkunst. In: Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1945–1989. Eine Ausstellung anlässlich des 225. Jubiläums der Hochschule. Leipzig: VEB E. A. Seemann 1989, S. 39–45.

interessierte sich wohl, was es dort an künstlerischen Aktivitäten gab“.¹⁶⁶ So veranstaltete das Staatliche Museum Schwerin beispielsweise regelmäßig Ausstellungen zeitgenössischer Künstler, wie von Hartwig Hamer oder Nuria Quevedo, die die Wolfs besuchten. Hamer trafen sie aber erstmals 1981 in Leipzig. Im Anschluss an diese Begegnung gehörten die Besuche seiner Ausstellungen, auch in anderen Städten wie Kassel, Rheinsberg und Berlin, zum festen Bestandteil ihrer nicht nur künstlerischen Begegnungen. In ihrem Buch *Malerfreunde* widmete Gerhard Wolf dem Zeichner, Maler und Menschen Hartwig Hamer zwei Texte, in denen er versuchte, dem Wesen der Bilder Hamers auf die Spur zu kommen. Am Ende dieser Auseinandersetzungen mit der Kunst Hamers gelangte er zu der Erkenntnis, dass der Künstler in seinen Bildern umsetzte, was Caspar David Friedrich forderte: dass ein Maler nicht nur das direkt vor ihm Sichtbare malen sollte, sondern vielmehr auch das, was er in sich sieht. „Innen und außen – gegenständliche äußere und transzendierende innere Welten in wechselseitigem Austausch – Hartwig Hamers künstlerische Wirklichkeit“.¹⁶⁷ Es handelt sich um zwei feinsinnige Texte voller Hochachtung und Anerkennung des Malers und seines Werks. Hamer, so heißt es, sei ein Künstler, der seine Zeichnungen und Bilder „beim Namen nennt, sie begeht, erlebt, erkennt, und durch seine Art sie darzustellen [...] sie zugleich beseelt. Wie ihm das gelingt, wie das entsteht - [...] – das weiß, vermutlich, nur er allein“.¹⁶⁸ Schon gegen Ende der 80er-Jahre war Christa und Gerhard Wolf klar, dass nur Hamer es sein konnte, der die Mecklenburger Geschichte *Sommerstück* von Christa Wolf mit seinen Zeichnungen um eine weitere attraktive Größe bereichern konnte. Dabei sind seine acht Radierungen, die dem Text beigegeben wurden, alles andere als Illustrationen im üblichen Sinne. Es handelt sich um kleine Kunstwerke, die auch ohne den Text bestens funktionieren.

Alle acht Radierungen von Hamer im *Sommerstück* beanspruchen die jeweils rechte Buchseite und tragen keinen Titel. Sie sind kleiner als der Satzspiegel einer Seite, weil die für die Fertigung der Reproduktionen verwendeten Druckplatten nur eine Größe von 16 x 12 Zentimetern hatten und somit von vornherein kleiner waren als das Buch. Die Rückseiten sind nicht bedruckt. Die Zeichnungen wurden, wie bei der Kaltnadelradierung üblich, direkt auf der Druckplatte ausgeführt. Je nach Tiefe der Radierung können so aufgrund der unterschiedlichen Farbaufnahme beim Drucken zarte Linien wie auch stärkere Schwärzungen erzeugt werden. Alle Zeichnungen wurden auf blassgelbem Papier mit einer dunkelbraunen Farbe gedruckt. Diese gewählte Darstellungsmethode verbreitet einen Hauch von Nostalgie, weil die „vergilbten“ Zeichnungen wie aus

¹⁶⁶ Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: *Unsere Freunde, die Maler.*, S. 41.

¹⁶⁷ Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: *Malerfreunde.*, S. 86.

¹⁶⁸ Ebd., S. 86.

einer anderen, längst vergangenen Zeit wirken. Ironie des Schicksals, so könnte man denken, denn nur wenige Monate nach dem Erscheinen dieses Buches gehörte die DDR, das Land in dem die Erzählung spielt, tatsächlich der Geschichte an. Ebenso gut könnte das Gelb, dessen Intensität und Leuchtkraft in einigen Bildern variiert, einen schwül-warmen Sommertag, einen Tag, an dem die Luft steht, symbolisieren, wodurch der Leser und Betrachter eine direkte Verbindung zwischen Text und Bild herstellen könnte. Ob das die Absicht war, muss unkommentiert bleiben, weil es hierzu keinen Beleg gibt. Alle Zeichnungen wurden jedoch, abgesehen von einer Abweichung im gelblichen Farbton, ähnlich gestaltet. Sie sind in Normalperspektive mit räumlicher Tiefe gezeichnet. Erreicht wird dies durch die Anordnung des Sujets in mehreren Ebenen. Die Bildinhalte zeigen feinsinnig gemalte Landschaften, die teilweise atmosphärisch anmuten und zeitlos schön sind. Die erste Zeichnung wurde unmittelbar vor den Text eingebunden (Abb. 27), möglicherweise als Einstimmung. Am unteren linken Bildrand steht ein Weidezaun vor einer Baumgruppe, die um einen kleinen Teich gruppiert ist. Rechts davon gibt es eine freie Fläche, eine Wiese vielleicht, mit einem nur schwach angedeuteten Weg, der zu einer Scheune führt, die sich in der zweiten Bildebene befindet. Rechts neben der Scheune, die gut an der großen Toreinfahrt erkennbar ist, stehen zwei hohe Bäume, die weit in die dritte und letzte Bildebene, den Himmel, hineinreichen. Mehr als zwei Drittel der Gesamtfläche sind durch den Himmel ausgefüllt, wodurch Hamer Tiefe und Weite erzeugt. Durch die horizontal gezeichneten Linien in diesem Bereich entsteht Bewegung, nur eine sehr leichte, aber vorhandene. Hamer gelingt es mit wenigen, leichten, beinahe schwerelos anmutenden Strichen, die aber dennoch sehr präzise gesetzt sind, eine Landschaft entstehen zu lassen, die ein ganz typisches Bild von seiner Heimat Mecklenburg zeichnet. Man könnte diesen Ort ganz sicher tatsächlich finden, ohne jedoch zu wissen, ob es genau dieser Ort ist, den Hamer hier „abgebildet“ hat. Er beschreibt eine Landschaft, ihr repräsentatives, zeitloses Bild, und in seinen Zeichnungen hält er „nur fest, was ihm aufzuheben wesentlich erscheint, was vor seinen Augen besteht“.¹⁶⁹

Auch bei der Zeichnung auf Seite 173 wird dieses Prinzip sichtbar. Vom unteren Bildrand führt ein Weg in die Mitte des Bildes zu einem Haus. (Abb. 28) Der Weg wird von niedrigen Büschen gesäumt, ein sogenannter Hohlweg, den man sehr häufig in Mecklenburg findet. Das Haus ist von zwei Bäumen und weiteren Büschen eingefasst. Links und rechts neben dem Haus sind weitere Häuser, Bäume und Büsche erkennbar. Sie bilden eine präzise Linie, die das Bild streng gliedert und die im Gegensatz zu den leicht geschwungenen Linien steht, die die Bodenwellen des Ackers oder der Wiese

¹⁶⁹ Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: Malerfreunde., S. 82.

nachzeichnen. Das letzte obere Drittel gehört dem Himmel, seit Jahrhunderten ein Raum voller Faszination aufgrund seiner unendlichen und grenzenlosen Weite.

Wie für Buchillustrationen allgemein geltend, entstehen diese in der Regel im Anschluss an den Text, weil dieser die Basis für die Illustrationen ist. Das erklärt auch, warum die Illustrationen sehr häufig auf einer eigenen Buchseite abgebildet und die Rückseiten nicht bedruckt sind. Diese Vorgehensweise ermöglicht es den Verlagen, die Illustrationen unkompliziert und im Nachhinein in den Text zu integrieren, ohne den Satzspiegel einer Buchseite verändern zu müssen. Die Radierungen Im *Sommerstück* wurden von Hamer so gestaltet, dass sie sowohl mit dem Text als auch ohne ihn hervorragend funktionieren. Die Zeichnungen können als Ergänzungen des Textes oder auch völlig losgelöst von diesem betrachtet werden. Sie haben keine unmittelbar textunterstützende Funktion, sind keine Illustrationen im üblichen Sinne, sondern eigenständige kleine Kunstwerke, die Christa Wolfs Text eine weitere, sehr ansprechende Größe verleihen. „Solche Blätter zielen [...] vor allem auf die Aktivierung des Rezipienten, auf die Anregung seiner eigenen Phantasie und Interpretationsgabe, sie verlangen ‚Denkarbeit‘“.¹⁷⁰ Christa Wolf lässt die Menschen von innen heraus sprechen, indem sie sie ihre Gedanken selbst erzählen lässt, wodurch sich die Figuren erklären. Und Hamer malt Bilder, die nicht nur angeschaut werden wollen, sondern Bilder, die zum Betrachter sprechen und sich ihm dadurch offenbaren. So passen sie dann doch wieder zusammen, der Text von Wolf und die Zeichnungen von Hamer.

3.2.5 Die Collagen in *Ein Tag im Jahr* und der Beginn einer neuen Zeit

Ein Tag im Jahr umfasst den Zeitraum von 1960 bis 2000. Jeweils am 27. September eines Jahres lässt die Autorin den Leser teilhaben an ihren Gefühlen, dem Erlebten und an ihren Gedanken. Auch wenn man weiß, dass ein für die Öffentlichkeit bestimmtes „Tagebuch“, und das war es von Beginn an, niemals wertfrei von der eigenen Person veröffentlicht werden wird, ist dennoch ein beeindruckendes Zeitzeugnis des Lebens von Christa Wolf entstanden.

Mit dem Eintrag am 27. September 2000 endet der Text. Die Wiedervereinigung Deutschlands lag da beinahe zehn Jahre zurück, aber die Kulturlandschaft war noch immer im Wandel. Es gab noch immer keine gesamtdeutsche Kulturpolitik, zu schwierig war der Start auf dem Gebiet der Kunst und Kultur. In der DDR gab es ein dichtes Netz an kulturellen Institutionen, die für eine flächendeckende Versorgung mit Kunst- und Kulturangeboten verantwortlich zeichneten. Ihre Arbeit bestand vor allem darin, Kunst- und Kulturleistungen für jedermann, unabhängig vom sozialen Stand und Ein-

¹⁷⁰ Jahn: Zur Buchillustration in der Deutschen Demokratischen Republik von 1949 bis 1990., S. 107.

kommen anzubieten, um so die sozialistische Ideologie zu verbreiten. Dafür stellte der Staat ein Viertel seiner Staatsausgaben zur Verfügung. Dies war so nicht mehr haltbar. Die Wiedervereinigung machte eine grundsätzliche Neuordnung notwendig. In der DDR erfolgte die Leitung der kulturellen Einrichtungen zentral. Diese sollten nun von den Ländern und Kommunen, in den sie sich befanden, verwaltet werden, so sah es der Artikel 35 des Einigungsvertrages vor. Zudem übernahm der Bund bis 1994 die Förderung von Kultur und Kunst. Diese Regelungen gestatteten den Ländern und Kommunen hoheitlich selbst zu entscheiden, welche Kulturgüter erhaltungswürdig waren und weiter gefördert werden sollten. Die deutsch-deutsche Kulturkommission zählte hierzu vor allem die Stätten des kulturellen Erbes, also jene Kulturstätten, die die kulturgeschichtlichen Wurzeln der deutschen Nation repräsentieren. Dazu gehören beispielsweise zahlreiche Museen, Theater, Schlösser, Bibliotheken, Orchester, Kirchen und Gärten. Außen vor blieben hier von Beginn an die Stätten, die Breitensport-ähnlichen Charakter hatten, also kulturelle Einrichtungen, die von Betrieben und Gewerkschaften unterhalten wurden. Wenn sie sich den Gegebenheiten der Marktwirtschaft nicht anpassen konnten, wurden sie in der Regel geschlossen. Nach dem Wegfall der in den Anfangsjahren für die neuen Länder bereitgestellten finanziellen Mittel durch den Bund ereilte dieses Schicksal weitere, auch größere und angesehene Kulturstätten.¹⁷¹ Der Abbau von Stellen im Kulturbereich sowie die Schließung von kulturellen Begegnungsorten wie Theatern und Orchestern ließen bei den Künstlern Unzufriedenheit mit der kulturellen Wiedervereinigung aufkommen. Kein Wunder, Kultur und durch sie natürlich auch viele Künstler waren in der DDR einflussreich und hatten große Privilegien, die nun allesamt wegfielen. Jetzt musste die Kultur sich weitgehend selbst finanzieren, und gelang das nicht, ging es der Kulturbranche so wie jeder anderen in der Marktwirtschaft: Unrentable Stätten wurden geschlossen. Ebenso erging es den Künstlern. Nun war der Künstler plötzlich nur noch Künstler in Eigenverantwortung für sich und sein Tun. Das war neu und vor allem ungewohnt für die bis dahin privilegierte Schicht in der DDR.

Diese Umstände lähmten zunächst zwar Künstler wie Kulturschaffende, hatten aber glücklicherweise keinen dauerhaften Bestand. Nach der Erkenntnis, dass für die Überlebensfähigkeit der Kultur langfristig nun einmal der Markt bestimmend ist, begannen die Künstler sich neu zu organisieren. Dabei schafften es Künstler wie Plenzdorf und Altenbourg vergleichsweise leicht, sich in der Marktwirtschaft zu orientieren. Einfacher hatten es die „Rebellen“ wie beispielsweise Biermann, da diese Künstler durch ihre Ausweisung bereits in die westlichen Gegebenheiten integriert waren. Dagegen waren

¹⁷¹ Vgl. Volke, Kristina: Der Wandel der Kulturlandschaft. Über strukturelle Krisen und ihre Potentiale zur Innovation. Zitiert nach: Kulturation. Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik. (http://www.kulturation.de/ki_1_text.php?id=30, Datum des Zugriffs: 24.06.2016).

Künstler wie Kant und Heisig nicht oder nur schwer integrierbar, solange sie an alten Ritualen und Überzeugungen festhielten.

Und dann gab es noch eine weitere Gruppe von Künstlern, zu denen beispielsweise Christa Wolf und Werner Tübke gehörten. Ihre Haltungen waren von einem gewissen Eskapismus, also einer Realitätsflucht, einer Flucht aus oder vor der realen Welt gekennzeichnet. Sie historisierten die Vergangenheit, schafften es aber in einem gewissen Umfang, einfach aus der Notwendigkeit heraus, sich dennoch mit den neuen Gegebenheiten zu arrangieren und weitere, neue Texte und Bilder zu schaffen und zu veröffentlichen.¹⁷²

In Westdeutschland hatte sich bereits ab 1955 in der Malerei der abstrakte Expressionismus durchgesetzt, der in der DDR von der Parteiführung rigoros abgelehnt wurde. Pluralität in den Stilen gab es nicht, allein der sozialistische Realismus wurde akzeptiert. Nach der Wende nun mussten sich die Künstler dem freien Kunstmarkt anpassen und sich dabei ihrer künstlerischen Identität und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten neu vergewissern. Stilistisch wie ikonographisch gab es plötzlich keine Beschränkungen mehr, die Orientierung am Markt aber war lebensnotwendig, denn der Markt, also die Nachfrage, bestimmte den Absatz.

Das Werk *Ein Tag im Jahr* erschien 2003 im Luchterhand Verlag. Es enthält 20 Collagen des Malers und Graphikers Martin Hoffmann. Zu Hoffmann haben die Wolfs familienbedingt ein sehr enges Verhältnis, denn er ist der Mann ihrer Tochter Katrin und der Vater ihrer Enkel Helene und Anton. Außerdem war er viele Jahre als Buchgestalter bei Gerhard Wolfs Janus press tätig. Die Wolfs schätzten seine Arbeit als Künstler. Davon zeugen auch ihre drei Texte, die in *Malerfreunde* enthalten sind. Für Gerhard Wolf ist Hoffmann „eine ganz singuläre Erscheinung, geradezu in Kontrast zu jeder ‚wilden‘ Gestik eines in expressiven Farben und Formen schwelgenden künstlerischen Protests gegen den herrschenden normativen Realismus“.¹⁷³ Sein Prinzip sei das der linearen Reduktion, die Zurückführung der Realität auf signifikante und durchschaubare Strukturen, eine „durchschaubare Wirklichkeit in Anblick und Kontrast zum leeren Raum“.¹⁷⁴ Hoffmann sei ein Künstler, der sich einbringen könne in die Arbeit eines anderen und der andere von Beginn an bis zur Fertigstellung eines gemeinsamen Projekts einbeziehe und ihre Mitarbeit fordere, solange seine gestalterischen Intentionen und Kompetenzen nicht angezweifelt würden. Arbeiten, die seinem Kunstverständnis

¹⁷² Vgl. Beyme, Klaus v.: Die kulturelle Identität Deutschlands nach der Vereinigung. (<http://download.springer.com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/stotic/pdf>, Datum des Zugriffs: 26.06.2016).

¹⁷³ Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: *Malerfreunde*., S. 134.

¹⁷⁴ Ebd., S. 134.

widerstrebten, lehne er konsequent ab. Hoffmann verlasse sich nie auf spontane Eingebungen. Er sei jemand, der sich ein neues Projekt „erarbeiten“ müsse, in dem er sich über komplexe Denkvorgänge langsam an den Kern herantaste.

Auch Christa Wolf schätzte seine Arbeiten, denen sie sich mehr als einmal direkt aussetzte, ganz wie es ihre Art war, sich Kunst zu nähern und anzueignen, und deren Wirkung sie ausführlich und mit sehr viel Feingefühl in ihren beiden Texten *Gang durch Martin Hoffmanns Räume* und *Köpfe in Malerfreunde* beschrieb.¹⁷⁵

Nach Aussagen des Künstlers in einem persönlich geführten Telefongespräch im April 2016 war es die Idee von Christa Wolf, den Text durch Collagen zu illustrieren. Ein Charakteristikum der Collage ist der Vorgang des Klebens. „Collage heißt ‚ankleben‘ und so wurde eine technische Bezeichnung zum Begriff für eine Methode künstlerischen Produzierens“.¹⁷⁶ Bereits Picasso begann um 1910, in seine Bilder andere Dinge aus verschiedenen Materialien zu kleben, beispielsweise Zeitungs- oder Wachs-tuchstücke. Bevor diese Dinge aber zu einer neuen Einheit, zu etwas Neuem, zusammengefügt werden konnten, mussten sie zerschnitten oder auch zerrissen werden. Der Collage wohnt demnach stets der Vorgang der Dekonstruktion eines alten und der Konstruktion eines neuen Bildes inne.¹⁷⁷ Dies könnte durchaus als Anspielung auf den Text verstanden werden.

Um dem Text von Wolf nicht 41 Collagen beizufügen, fasste Hoffmann einzelne Jahre zusammen. Ein erklärbares Muster ist dabei nicht erkennbar. So umfassen die Collagen viermal ein Jahr, zwölfmal zwei, dreimal drei und einmal vier Jahre. Sie spiegeln die im Text von Wolf genannten, weltweiten politischen oder kulturellen Geschehnisse des entsprechenden Zeitraumes wider. Sie visualisieren genau bestimmbare Orte und genau bestimmbare Zeiten. Dagegen bleiben andere, persönliche Angaben beispielsweise „unkommentiert“. Wolf nimmt also eine Differenzierung bei den Bedeutungsebenen vor. Themen zu Politik und Kultur sind verhandelbar, wogegen die Privatsphäre partiell geschützt wird. Im Übrigen könnte das ein Beleg dafür sein, dass dieses Tagebuch geschrieben wurde, um veröffentlicht zu werden. Da alle Collagen nach dem gleichen Prinzip und ähnlich gestaltet wurden, sollen die Abbildungen auf den Seiten 239 und 299 als repräsentative Beispiele angeschaut werden. Wie bereits bei den beiden Werken zuvor, wurden auch hier die Rückseiten der Abbildungen nicht bedruckt.

Hoffmann hat vorhandenes Bildmaterial aus den Jahren 1977 und 1978 wie Fotos oder Zeitschriften in Quadrate und Rechtecke unterschiedlicher Größen zerschnitten. Im Anschluss daran wurden diese Teile zu einem neuen Bild, sich dabei teilweise über-

¹⁷⁵ Vgl. Wolf Christa/ Gerhard Wolf: *Malerfreunde.*, S. 134–139.

¹⁷⁶ Seifert-Waibel, Miriam: Ein Bild, aus tausend widersprüchlichen Fitzeln. Die Rolle der Collage in Hubert Fichtes *Explosion* und *Das Haus der Mina in Sao Luiz de Maranhao*. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 25.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 19–26.

lappend, zusammengefügt (Abb. 29). Das Ergebnis ist ein neues Bild ohne feste Kontur. Der Bildinhalt bildet Ausschnitte der Wirklichkeit ab, welche und wo ist aber auf einen Blick nicht zu erfassen. Um dies zu erkennen, muss man sich dem Bild aussetzen und den Text dazu gelesen haben. Bei der Abbildung auf Seite 299 wurde das gleiche Gestaltungsprinzip zu Grunde gelegt. Aus dem vorhandenen Bildmaterial der Jahre 1984 bis 1986 entstand das neue Bild, über das Hoffmann im Anschluss transparentes Papier oder einen transparenten Stoff legte (Abb. 30).

Durch die nicht flächendeckende transparente „Abdeckung“ wird die Tiefenwirkung verändert. Die nicht bedeckten Flächen sind klar und die abgedeckten unscharf, wodurch sie leicht in den Hintergrund treten. Im Gegensatz zu dem vorher gezeigten Bild ist der neue Inhalt dieses Bildes noch schwerer zu deuten, weil die verschiedenen Schärfen ein ganzheitliches Erfassen des Sujets verhindern. Auch hier gilt: Will man die Collage verstehen, muss man sich ihr aussetzen. Kennt man den Text, wird dies leichter und der Vorgang des Verstehens entsprechend verkürzt.

Somit dienen die Collagen hier tatsächlich der Textunterstützung. Sie sind nicht nur geschickt gewähltes Beiwerk, sondern visualisieren den Text eindrucksvoll, wodurch die Rezeption des Textes durch die Abbildungen dynamisiert wird. Betrachtet man die Collagen unabhängig vom Text, stellt sich die Frage, wie sie dann auf den Betrachter wirken. Schnell wird klar, dass hier Wirklichkeit abgebildet wurde, da es sich um Fotografien handelt. Die Raum- und Zeitverortung aber gestaltet sich, ohne den Text, als weitaus schwieriger. Verfügt der Betrachter jedoch über zeitgeschichtliches Wissen, wird er durchaus die „Geschichte“ der Collagen lesen können, auch ohne den Text.

Dabei erzeugt der Verfremdungseffekt beim Betrachter Verunsicherung und wirft viele Fragen auf, wodurch er zur Auseinandersetzung mit den widersprüchlichen Inhalten der Collagen angeregt wird. Dies ermöglicht ihm eine kritischere und bewusstere Wahrnehmung der Realität, und es zeigt, dass die Collagen auch ohne den Text sinnstiftend funktionieren können.

3.3 Zusammenfassung

Die Buchillustrationen der hier vorgestellten fünf Bücher von Christa Wolf entstanden überwiegend in der DDR, also bis 1989. Lediglich die letzte Publikation *Ein Tag im Jahr* erschien unter gesamtdeutschen Bedingungen. Das hatte selbstverständlich Auswirkungen auf ihre Gestaltung, denn zu DDR-Zeiten, in denen Kunst und Kultur zentral gelenkt wurden, nahm die Partei durch gezielte Förderung oder Verbote Einfluss auf den Buchmarkt. Das illustrierte Verlagsbuch, also das Massenprodukt, gehörte dabei zu den förderungswürdigen Büchern, wogegen bibliophile Bücher, wie Pressendrucke oder die Künstlerbücher, in niedrigen Auflagen durch das Raster fielen. Dass sie den-

noch verlegt wurden, war dem Engagement von Verlegern, Kunsthistorikern und Buchkünstlern sowie deren angeschlossenen Organisationen zu verdanken. Sie bemühten sich immer wieder um die Druckgenehmigungen bei den staatlichen Institutionen, besorgten Papier, dass es nur auf Zuteilung gab, oft unter der Hand und sie kümmerten sich um die prekären Situationen der Druckereien, damit die zu fertigenden Druckerzeugnisse am Ende dennoch über eine gute Qualität verfügten.¹⁷⁸

Eine wesentliche Aufgabe von Buchillustrationen besteht darin, den Text visuell zu unterstützen, um seinen Inhalt mit einem Blick erfassen zu können. Dagegen erfolgt die Textaufnahme stets sukzessive. Doch Illustrationen können deutlich mehr. Bild und Text sowie eine darauf abgestimmte Typographie können ein Buch effektiv in Szene setzen. Doch schon allein durch eine Illustration kann der Erlebnisbereich des Lesers erheblich erweitert werden, denn durch sie wird seine Phantasie angeregt, sei es durch Zustimmung oder Kritik und Ablehnung.¹⁷⁹

Dies wird je nach Qualität der Buchillustration verschieden ausfallen. Wichtig zu wissen ist, dass jede Illustration schon eine Interpretation ist, denn sie entsteht ja aus dem individuellen Umgang des Illustrators mit dem Text, nimmt demnach Einfluss auf ihn und den Leser. Der Illustrator versucht dabei, aufs Papier zu bringen, was ihm beim Lesen vors Auge kommt. Dabei kann es durchaus zu Abweichungen kommen zwischen dem vom Autor verfassten Text und dem fertigen Bild. „Nicht die Beschreibung des Autors ist maßgeblich für den Zeichner, sondern die Worte und Taten des Menschen, die der Autor Wort werden lässt und die der Zeichner auf seine Weise Bild werden lässt.“¹⁸⁰ Allen Illustrationen der Bücher von Christa Wolf eigen ist, dass sie jeweils die ganze Seite für sich beanspruchen und mit dem Text gegenüber auf der Seite keinerlei gestalterische Verbindung eingehen. In der Erzählung *Der geteilte Himmel* entfällt selbst das, denn hier stehen die Zeichnungen allein auf einer Doppelseite. Dies wurde bewusst gewählt, denn die Gestalter wollten das gleichberechtigte Nebeneinander von Text und Bild betonen, weil die Zeichnungen in keiner Weise in Bezug zu diesem stehen. Alle acht Grafiken sind eigenständige Kunstwerke, was durch die Benennung der Bilder noch betont wird. Es sind die einzigen Zeichnungen in der Auswahl dieser Arbeit, die einen Titel haben.

Dagegen gehören die Zeichnungen in der *Moskauer Novelle* in das Gebiet der „klassischen“ Buchillustration, denn sie beziehen sich jeweils auf eine bestimmte Zeile des Textes, die vom Künstler so in der Zeichnung zitiert wurde, wodurch der Bezug zwischen Text und Bild relativ eindeutig ist.

¹⁷⁸ Vgl. Jahn: Zur Buchillustration in der Deutschen Demokratischen Republik von 1949 bis 1989., S. 111f.

¹⁷⁹ Vgl. Willberg, Hans Peter: Mit Illustrationen Bücher machen. In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden 1996, S. 151–153.

¹⁸⁰ Willberg: Mit Illustrationen Bücher machen., S. 154.

Bei den Zeichnungen im Text *Unter den Linden* wählte der Maler die Technik des Aquarells, wodurch er atmosphärische, impressionistisch anmutende Bilder geschaffen hat, mit teilweise phantastischen Sujets, wie beispielsweise einen schreibenden Kater. Und genau dadurch stellt Metzkes die Verbindung zum Text her, indem er in allen drei Zeichnungen die jeweiligen Protagonisten in einer für sie typischen Szene zeigt. So bleibt in den Zeichnungen der Bezug zu Personen und Handlungen des Textes nachvollziehbar, wodurch die Rezeption des Textes intensiviert wird.

Anders verhält es sich in der Erzählung *Sommerstück*. Die acht Radierungen von Hamer wurden zwar auf Wunsch des Ehepaares Wolf eigens für die Gestaltung des Buches angefertigt, aber nicht, um den Text zu illustrieren oder gar zu visualisieren, sondern um den Text von Christa Wolf als die Kunst des Schreibens und die Bilder von Hartwig Hamer als die Kunst des Malens als gleichwertige und eigenständige Künste zu präsentieren. Durch die Wahl der Radierung, die als solche ein geschlossenes Eigenleben führt aufgrund ihrer unsteten, kritzeligen und spontanen Linienführung, machte Hamer bewusst darauf aufmerksam, dass Bilder und Text nicht in Beziehung zueinander stehen, obwohl über die gewählten Sujets, die Abbildung Mecklenburger Landschaften, eine Verbindung zum Text gesucht und gefunden werden könnte. Auffällig ist, dass die Radierungen keinen Titel haben, entgegen Hamers sonstiger Vorgehensweise, seine Bilder stets zu benennen. Diese Tatsache könnte wieder ein Indiz dafür sein, dass es sich bei den Radierungen um keine eigenständigen Kunstwerke handelt. Was auch immer genau Hamers Absicht war, die Bilder funktionieren mit und ohne den Text.

Die Collagen in *Ein Tag im Jahr*, eine Idee der Autorin, haben dagegen einen direkten Bezug zum Text, denn die Bildinhalte spiegeln kulturpolitische Ereignisse wider, die im Text benannt, beschrieben und somit auch kommentiert werden. Martin Hoffmann bedient sich der Technik der Collage, einer Technik, bei der er zunächst bereits vorhandenes Material in Form von Zeitungsfotos und Fotos aus Illustrierten zerstört, um im Anschluss daran diese Schnipsel zu einem neuen Bild zusammenzusetzen. Durch die Verfremdung der Sujets zwingt er den Betrachter zum genauen Hinschauen, wodurch dieser nun die Unsinnigkeiten, Gefährlichkeiten, aber auch Schönheiten der Bilder wahrnehmen kann, weil die Sichtweise auf diese komplett verändert wurde. Widersprüche in der Realität werden so sichtbar gemacht. Ein Foto von der Explosion einer Autobombe in den Nachrichten beispielsweise nehmen wir mit den Augen, die aufgrund der beinahe täglichen Konfrontation mit solchen Bildern abgestumpft sind, oft gar nicht mehr wahr. Wenn das gleiche Foto zerschnitten wird und Teile davon in einem neuen Kontext erscheinen, fällt es uns wieder ins Auge und schärft unseren Blick für die Details. Durch die Verfremdung soll zudem eine Distanz zum Betrachter geschaffen

werden die seine Objektivität wahren, damit er rationale Schlussfolgerungen ziehen kann, um dann in die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse einzugreifen. Die Collagen von Hoffmann belegen, wie intensiv sich der Künstler mit dem Text beschäftigt und auseinandergesetzt hat, denn sie sind der Bild gewordene Text.¹⁸¹

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich sowohl bei der „klassischen“ Buchillustration als auch dem eigenständigen Kunstwerk im Buch der Betrachter ihrer Wirkung kaum entziehen kann. Dabei ist es unwichtig, ob die Bilder die Auffassung des Betrachters unterstützen oder nicht, ob sich die Illustration dem Text unterordnet oder nicht, ob sie die im Text verwendeten Stilmittel in sich aufnimmt oder nicht, was bleibt ist die Erweiterung der Erlebnisfähigkeit um eine weitere, wichtige Ebene.

¹⁸¹ Vgl. Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: Malerfreunde., S. 139.

4. Resümee

Die Zusammenfassung im Kapitel 2.4. hat gezeigt, dass den Buchumschlägen bei den Werken von Christa Wolf eine Bedeutung zukommt, die weit über eine reine Werbefunktion hinausgeht. Typografie und Bild spielen so zusammen, dass sowohl der Inhalt wie auch der Charakter des Werkes über den Buchumschlag direkt vermittelt werden. Auch wenn durch Abweichungen von den Regeln der Rechtschreibung und Grammatik bei Bild und Schrift Spannung erzeugt wird und diese auch in Einzelfällen bewusst eingesetzt wurden, in der Mehrheit erfolgte die Gestaltung in einem konsequent einheitlichen Stil, bei dem Bild und Schrift des Umschlages eine sich auf den Text beziehende Gesamtheit bilden, wodurch dieser in der Regel klar und deutlich kommuniziert wird. Wie jedes andere Kulturgut unterliegt auch der Buchumschlag einem ästhetischen Wandel, entsprechend den politischen und gesellschaftlichen Umständen der jeweiligen Epoche. So auch hier. Hinzu kommt im Falle von Christa Wolf, dass sie als Autorin stets von ihrem Mitspracherecht bei der Gestaltung der Umschläge Gebrauch gemacht hat, wodurch diese die Intentionen der Autorin ziemlich genau widerspiegeln. Mit der Konsequenz, dass sich die Umschläge kongruent zu ihrem Schreiben der Moderne geöffnet haben. Die Texte von Wolf zeichnen dabei ein Bild, ebenso wie es die Umschläge tun.

Bei den hier untersuchten Buchumschlägen kann zusammenfassend gesagt werden, dass es sich durchweg um funktionale Kunst, nicht aber um eine eigenständige Kunstgattung handelt, die aber unzweifelhaft einen Teilbereich der angewandten Kunst bildet. Bei den Buchillustrationen dagegen konnte gezeigt werden, dass in zwei von fünf Büchern durchaus von eigenständigen Kunstwerken gesprochen werden kann, weil dies zum einen durch einen veröffentlichten Briefwechsel zwischen Willi Sitte und Christa Wolf und zum anderen durch weitere Texte von Christa und Gerhard Wolf in den Büchern *Unsere Freunde, die Maler* und *Malerfreunde* belegt ist (vgl. die Zusammenfassung im Kapitel 3.3.). Meist übernahmen die Zeichnungen die Aufgaben, die der „klassischen“ Buchillustration eingeschrieben sind: Sie visualisieren eine bestimmte Stelle des Textes und stellen so eine unmittelbare Verbindung zum Text her. Die Einheit von Text und Bild wird so zum bestimmenden Moment bei der Buchgestaltung. Erreicht wurde dies auch hier durch das von Christa Wolf regelmäßig in Anspruch genommene Mitspracherecht bei der Gestaltung ihrer Bücher. Hierbei standen die Autorin und die Gestalter in der Regel in direktem Kontakt miteinander. Heute dagegen übernehmen vermehrt die Vertreter eines Verlages diese Aufgabe und beschließen in einer sogenannten Vertreterkonferenz, wie die Buchumschläge zu gestalten sind. Entscheidende Vorgaben sind dabei beispielsweise, und dies war auch vorher schon so, ob das

Buch in einer bestimmten Reihe erscheint oder ob der jeweilige Autor schon über Jahre eine bestimmte Art von Buchumschlägen als Markenzeichen benutzte. Ist das der Fall, erfolgt eine Weiterführung unter Beachtung dieser Phänomene zum Zwecke des Wiedererkennungseffektes. Ein Buch wird ja unter anderem auch deswegen gekauft, weil es einer bestimmten Reihe oder einem bestimmten Autor zugeordnet werden kann, wodurch die Erwartungshaltungen der Leser erfüllt werden können. Zu DDR-Zeiten kamen dann noch politische Vorgaben für die Verlage hinzu. Der Buchgestalter selbst hatte nur indirekt mit diesen Vorgaben zu tun. Wollte er aber, dass seine Titelbilder veröffentlicht werden, musste er diese Vorgaben selbstverständlich beachten und der vorgegebenen Norm konform arbeiten, ansonsten hätte bereits der Verlag die Coverideen verworfen. Denn der Verlag wollte die Texte schließlich drucken. Die Verlage nahmen sozusagen bereits eine Vorzensur vor, damit sie auch die entsprechenden Druckgenehmigungen erhielten.

Was Buchumschläge wie Buchillustrationen gemeinsam haben, ist, dass beide die Entwicklung von Christa Wolfs Erzählweise begleitend veranschaulichen. Im Laufe der Jahre entwickelte sie ein offenes, essayistisches Erzählen. Dieses Erzählverfahren zählt zu den Verfahren der ästhetischen Moderne. Im Mittelpunkt steht die persönliche Auseinandersetzung des Autors mit seinem jeweiligen zu verhandelnden Thema. Der Stil sowie die Form des Schreibens können dabei relativ frei gewählt werden, so dass die aufrichtige Haltung des Subjekts der modernen Lebenswelt gegenüber klar herausgearbeitet werden kann, ohne an die Grenzen starrer Vorgaben zu gelangen. Diese Methode lässt sich bei fast allen Buchumschlägen und bei den Illustrationen nachweisen. Auch sie entwickeln sich von der „klassischen Buchillustration“ zu offen gestalteten Bildinhalten, mit mehreren Bild- und Bedeutungsebenen. Über diese Bilder, der sogenannten zweiten Stimme, werden die Texte entsprechend visualisiert, wodurch die Rezeption intensiviert wird und sich neue Bedeutungszusammenhänge erschließen. Die Beschäftigung mit der Kunst schien Christa Wolf neue Räume zu eröffnen, in denen sie ihre eigenen ästhetischen Erfahrungen durch und mit der bildenden Kunst machen konnte und die auch zu einer Bereicherung des eigenen Lebens führten.

Dabei stellen die hier beschriebenen Beobachtungen zu den Buchumschlägen und Buchillustrationen nur eine Möglichkeit dar, sich dem Werk Christa Wolfs über die bildende Kunst zu nähern. Aufgrund des Charakters der Arbeit war es nicht möglich, andere, weiterführende Themen zu entwickeln, denn das hätte den Rahmen der Arbeit gesprengt. So war eine erste Überlegung, den zweiten Teil der Arbeit betreffend, Texte von Christa Wolf vorzustellen, die sie zu unterschiedlichen Künstlern und Kunstobjekten der bildenden Kunst verfasst hatte. Wie den Text *Nagelprobe* beispielsweise, den sie anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung in der Galerie Erkner in Sankt Gallen zu

Werken von Günther Ueckers „Nagelbilder“ geschrieben hatte. Weitere, in diese Überlegungen einbezogene Texte betrafen die Werke von Martin Hoffmann, Hartwig Hamer, Nuria Quevedo oder Angela Hampel. Mit Hilfe dieser Texte ließe sich explizit belegen, wie sich die bildende Kunst auf ihr Tun auswirkte und warum sie sich ihrer Wirkung nicht entziehen konnte. Eine andere Überlegung war, sich die im Verlag Janus press produzierten, sogenannten Künstlerbücher näher anzuschauen. Bei diesen Büchern, in denen Text und Schrift nicht nur nebeneinander, sondern in direktem Bezug zueinander stehen, könnte etwa untersucht werden, wie sich die Rezeption verändert, wenn Bild und Text ganz unmittelbar, sozusagen ineinandergreifend, teilweise auch durch eine verschränkende Darstellung der beiden Medien, auf den Leser wirken. Beispielgebend genannt werden sollen hier der Text *Wüstenfahrt* mit Abbildungen von Günther Uecker oder der Text *Im Stein* mit Abbildungen von Helge Leihberg. Da der Verlag eine ganze Reihe solcher Bücher hergestellt und vertrieben hat, wäre es durchaus möglich, einige der Texte von Christa Wolf im Kontext der bildenden Kunst neu zu lesen. Neben einem repräsentativen Rahmen wurden diese Texte zudem um eine weitere Erlebnisebene bereichert, infolge dessen die Rezipienten eine Erweiterung der Erlebnisfähigkeit erfahren können. Doch dies muss Gegenstand einer neuen Arbeit sein.

Anhang

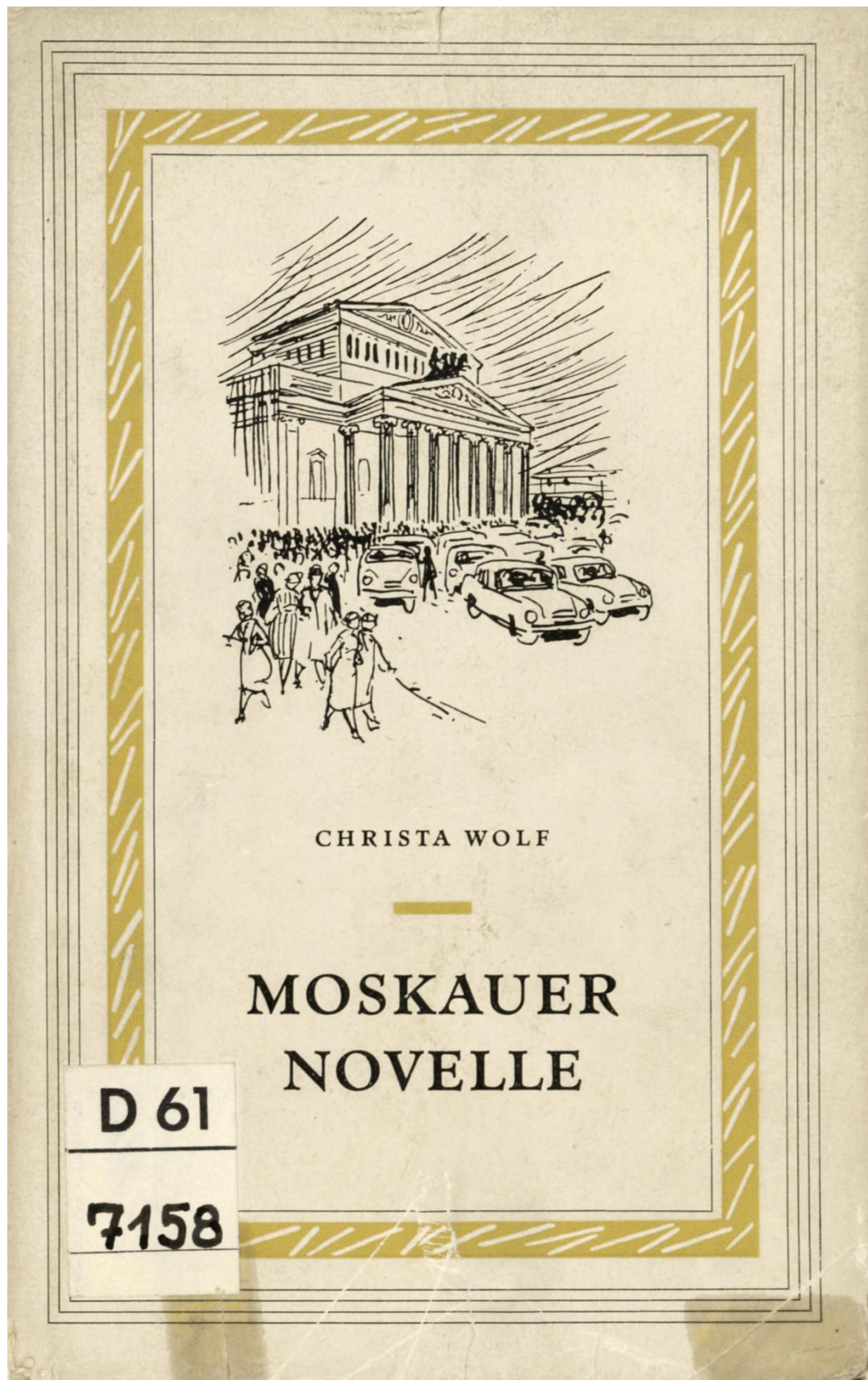


Abb. 1:
Hans Mau, zu Christa Wolf: *Moskauer Novelle*, 1961, Buchumschlag



Abb. 2:
Willi Sitte, zu Christa Wolf: *Der geteilte Himmel*, 1963, Buchumschlag

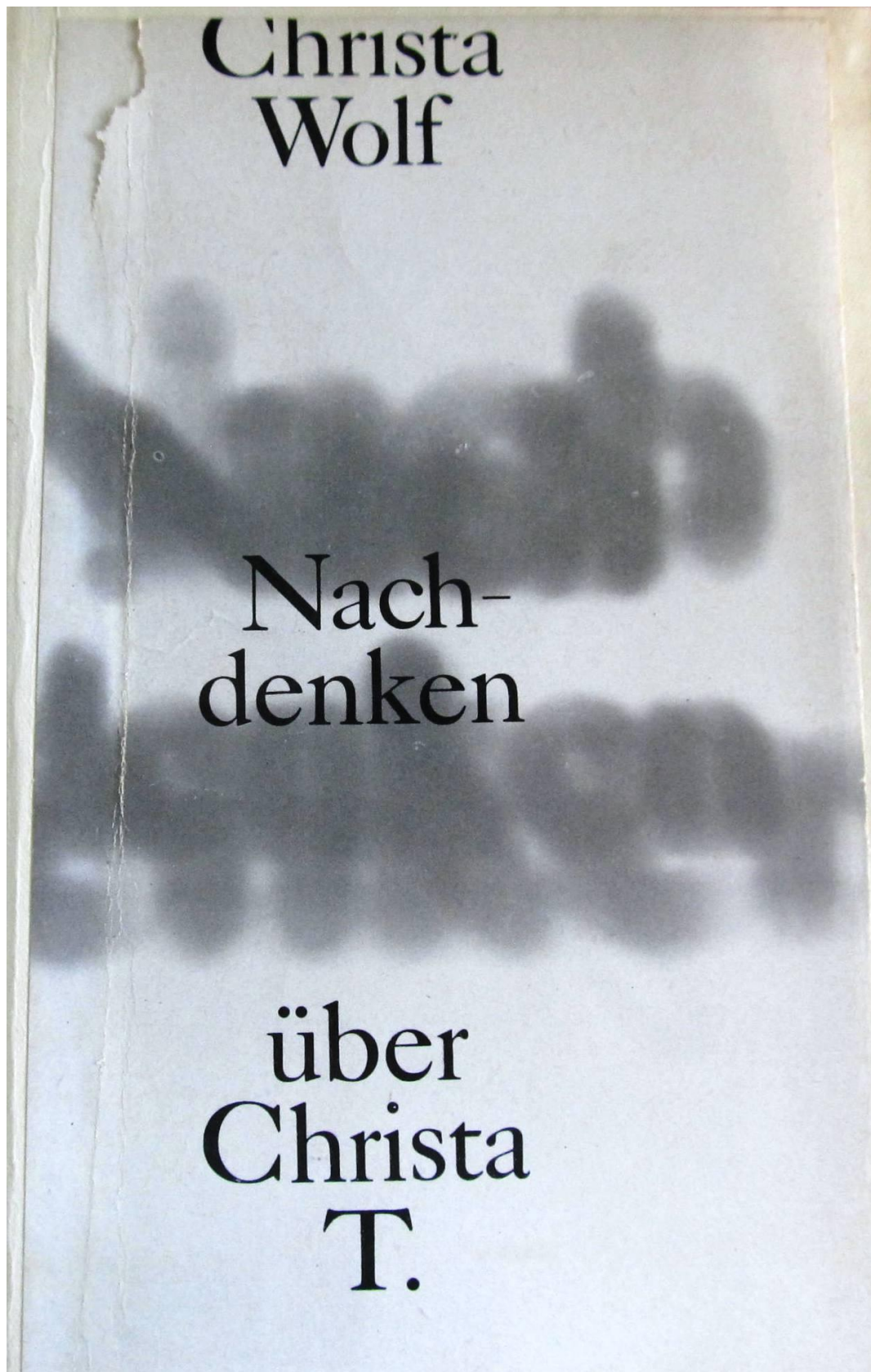


Abb. 3:
Schauß, Hans-Joachim, zu Christa Wolf: Nachdenken über Christa T.,
1968, Buchumschlag



Abb. 5:
Harald Metzkes, zu Christa Wolf:
Unter den Linden, 1974,
Buchumschlag Rückseite

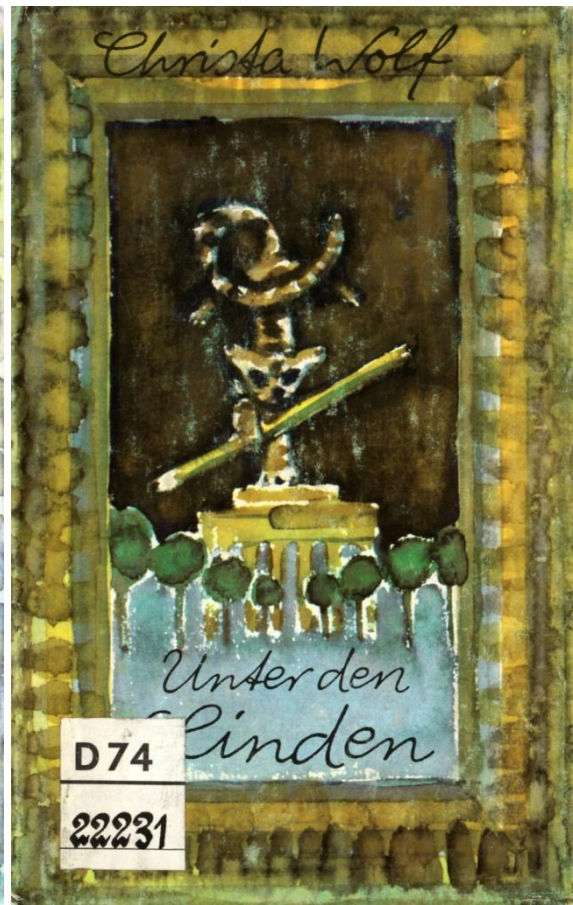


Abb. 4:
Harald Metzkes, zu Christa Wolf:
Unter den Linden, 1974,
Buchumschlag Vorderseite

Christa Wolf

KINDHEITSMUSTER

Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd.

Frühere Leute erinnern sich leichter: eine Vermutung, eine höchstens halbrichtige Be-

hauptung. Ein erneuter Versuch, dich zu verschänzen. Allmählich, über Monate hin, stellte sich das Dilemma heraus: sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben, das scheint zur Wahl zu stehen.

Abb. 6:

Wolfgang Kenkel, zu Christa Wolf: *Kindheitsmuster*, 1976, Buchumschlag

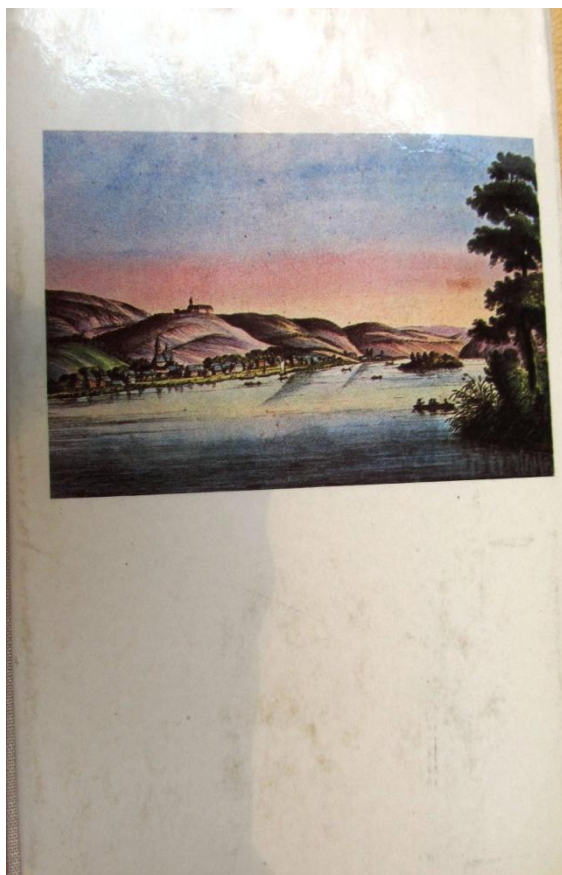


Abb. 8:
Heinz Hellmis, zu Christa Wolf:
Kein Ort. Nirgends, 1979,
Buchumschlag Rückseite

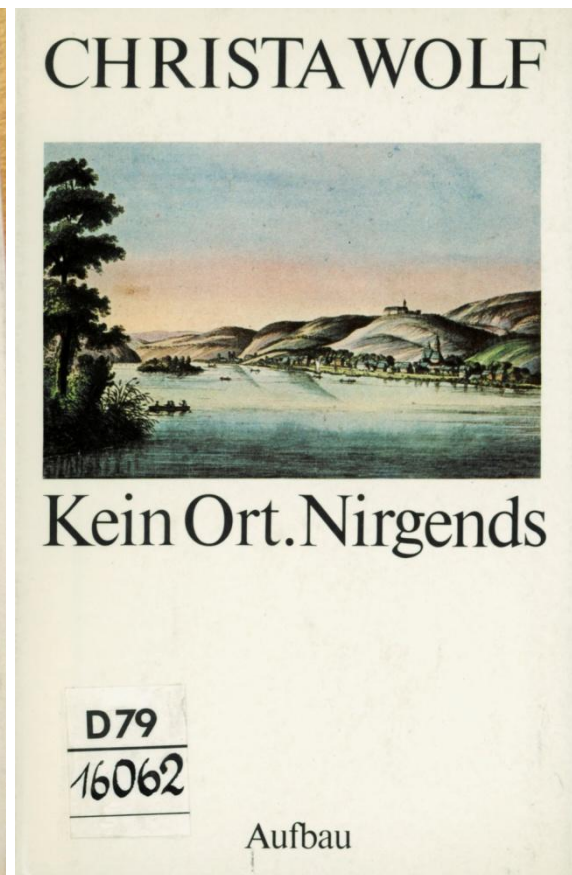


Abb. 7:
Heinz Hellmis, zu Christa Wolf:
Kein Ort. Nirgends, 1979,
Buchumschlag Vorderseite



Abb. 10:
Martin Hoffmann, zu Christa Wolf:
Kassandra, 1983,
Buchumschlag Rückseite

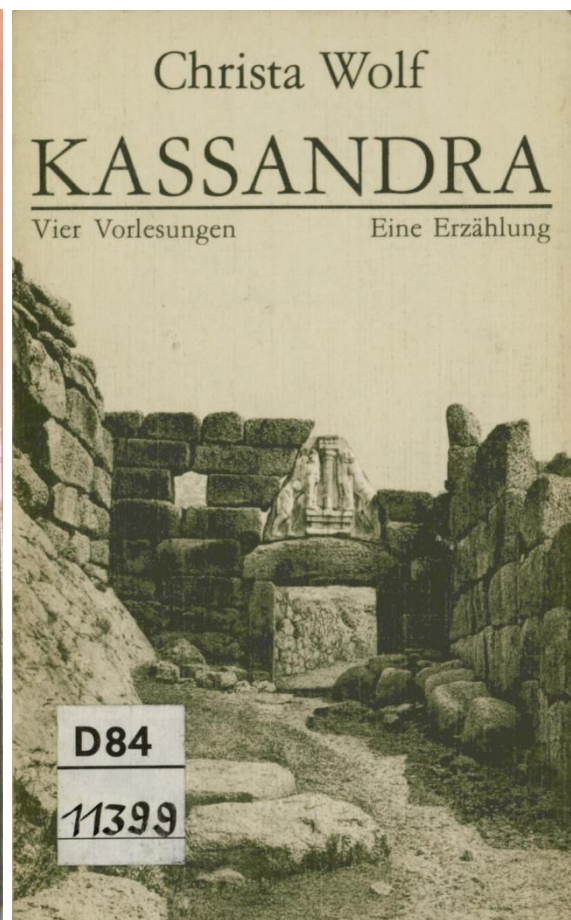


Abb. 9:
Martin Hoffmann, zu Christa Wolf:
Kassandra, 1983,
Buchumschlag Vorderseite

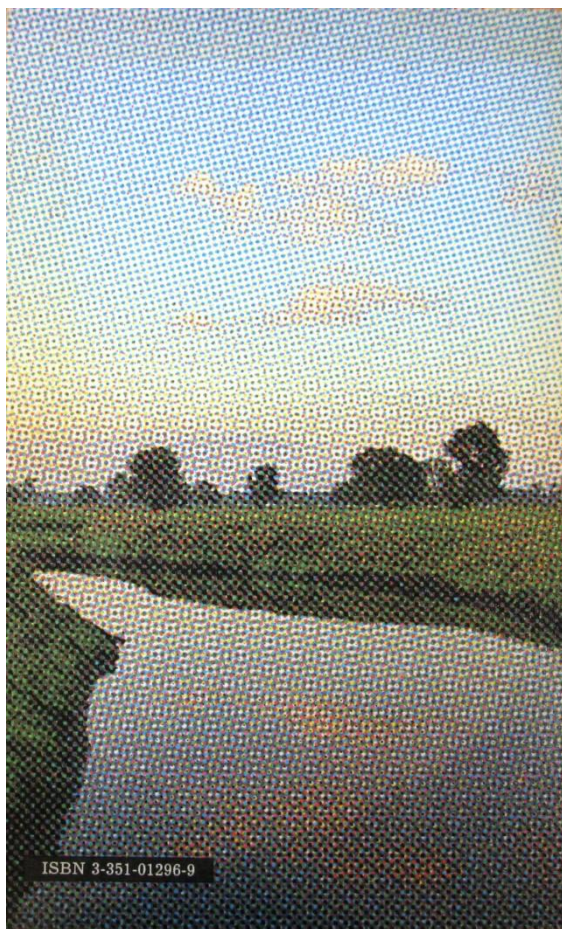


Abb. 12:
Martin Hoffmann, zu Christa Wolf: *Störfall*, 1987,
Buchumschlag Rückseite

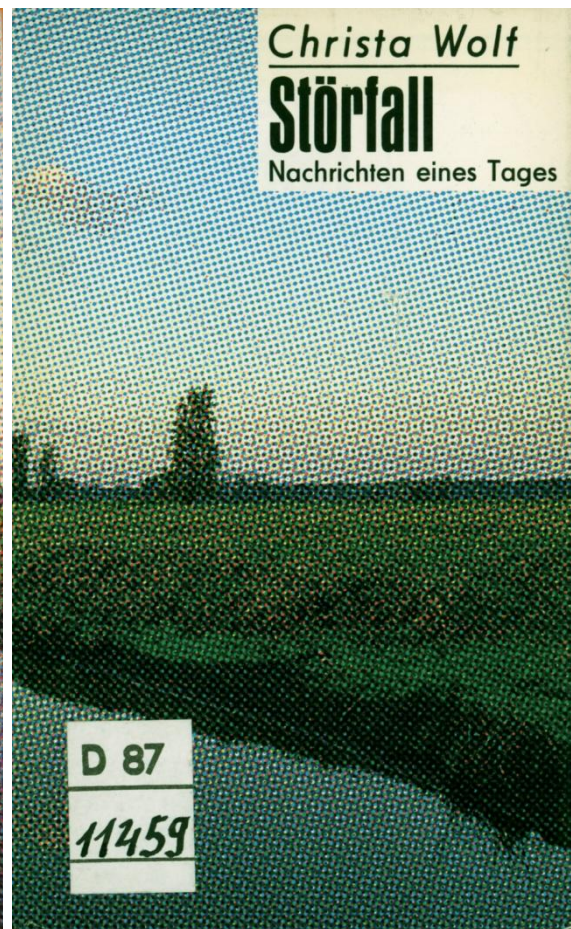


Abb. 11:
Martin Hoffmann, zu Christa Wolf:
Störfall, 1987,
Buchumschlag Vorderseite

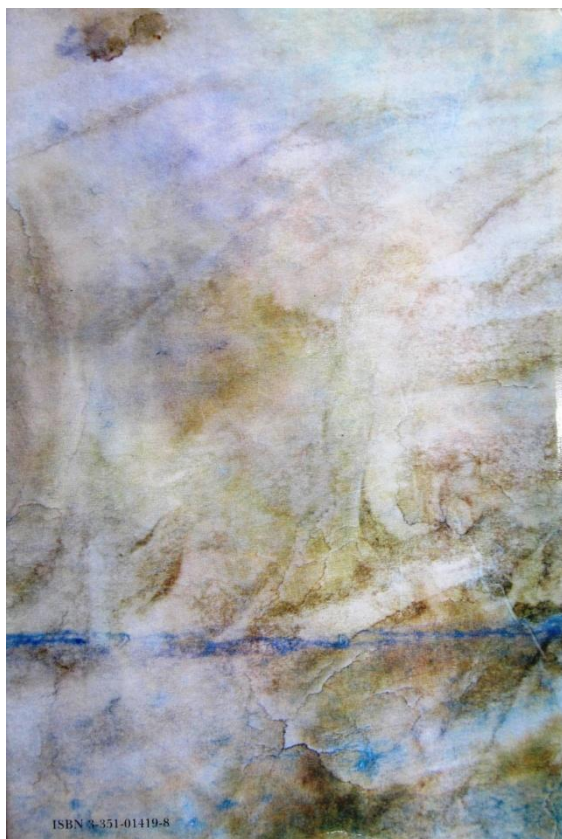


Abb. 14:
Hartwig Hamer, zu Christa Wolf:
Sommerstück, 1989,
Buchumschlag Rückseite

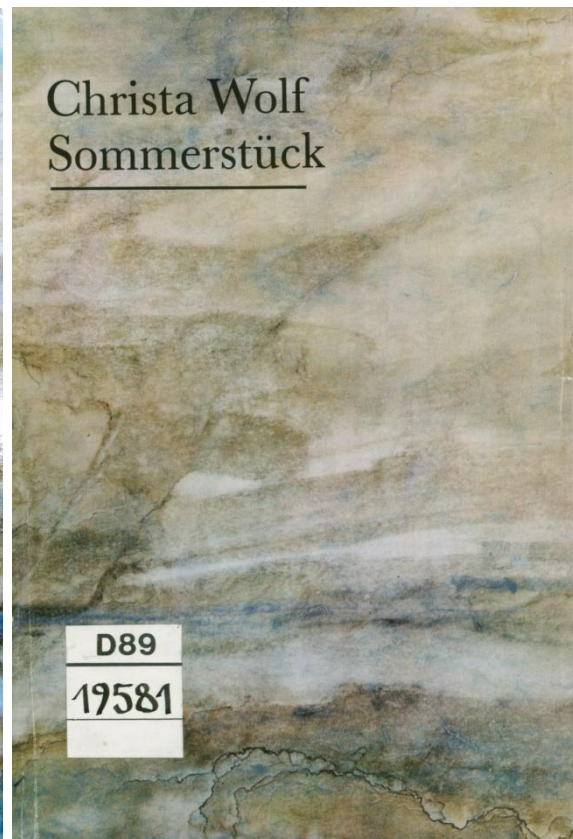


Abb. 13:
Hartwig Hamer, zu Christa Wolf:
Sommerstück, 1989,
Buchumschlag Vorderseite

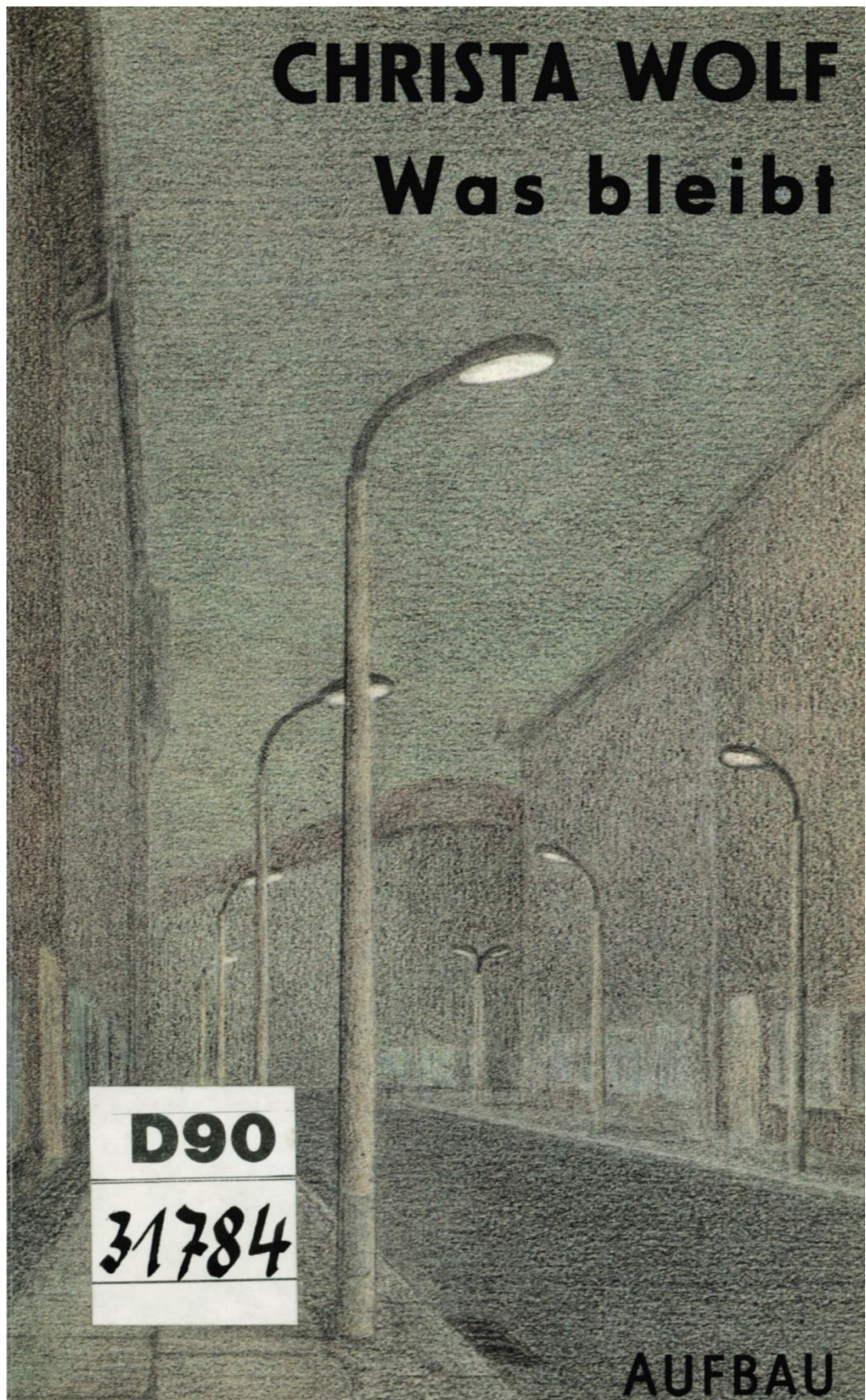


Abb. 15:
Martin Hoffmann, zu Christa Wolf: *Was bleibt*, 1990, Buchumschlag

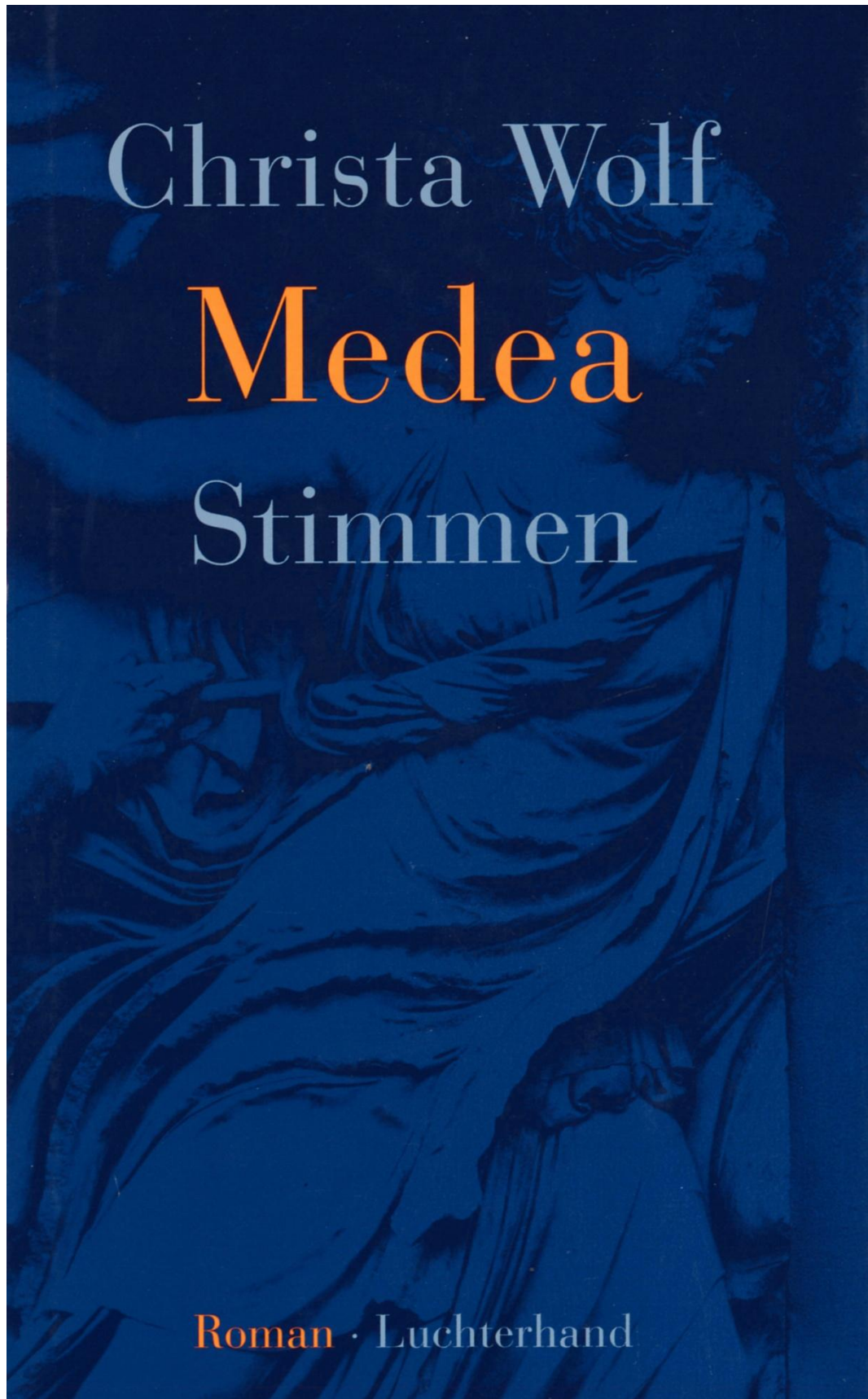


Abb. 16:
Peter Hassiepen, zu Christa Wolf: *Medea*, 1996, Buchumschlag

Christa Wolf

Leibhaftig

2002

A

9261

Luchterhand

Abb. 17:
Martin Hoffmann, zu Christa Wolf: *Leibhaftig*, 2002, Buchumschlag



Abb. 18:
 Martin Hoffmann, zu Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr*, 2003, Buchumschlag



Abb. 19:
Hermann Michels und Regina Göllner, zu Christa Wolf:
Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud, 2010, Buchumschlag

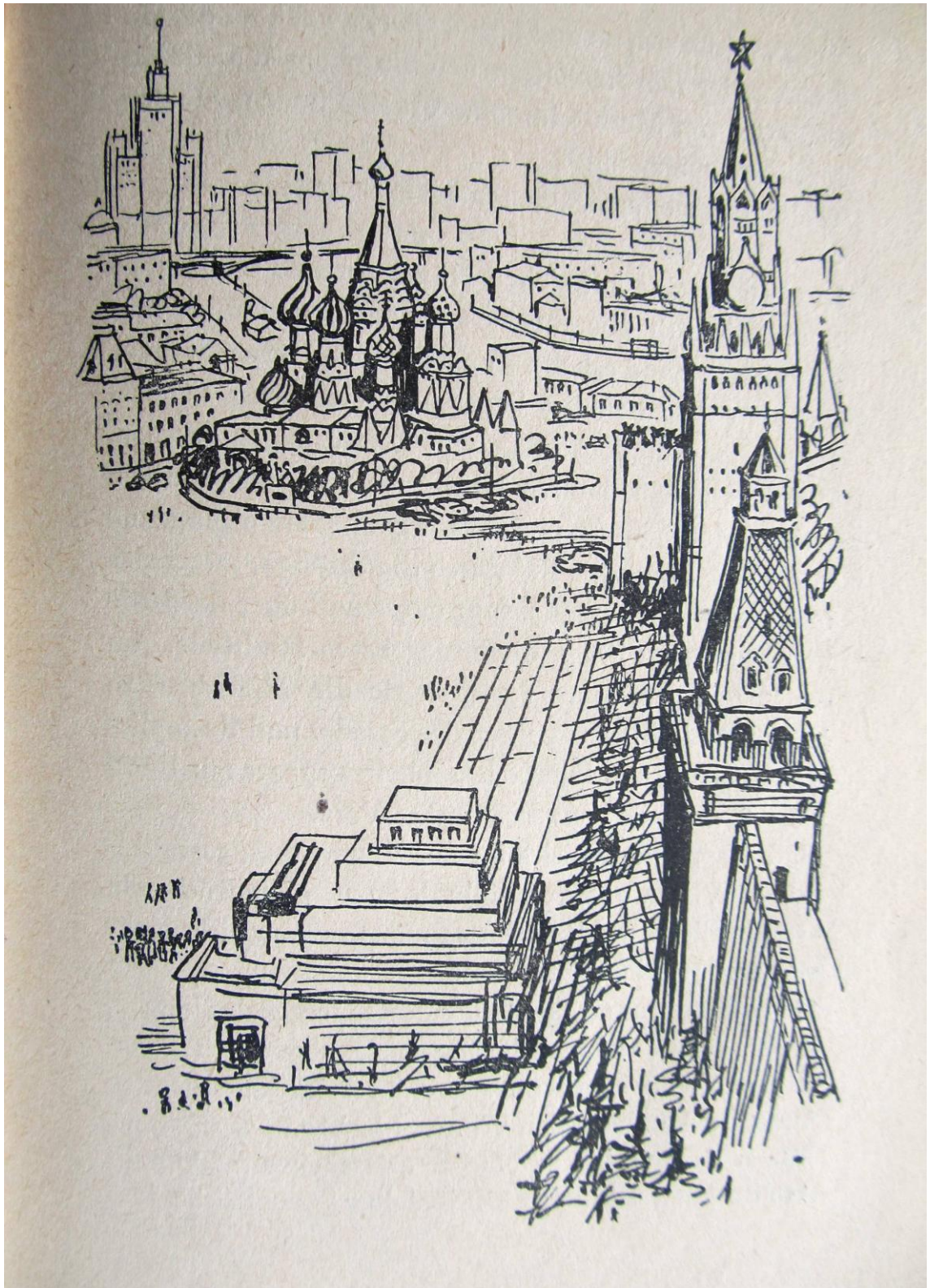


Abb. 20:
Hans Mau, zu Christa Wolf: *Moskauer Novelle*, 1961, Zeichnung



Abb. 21:
Hans Mau, zu Christa Wolf: *Moskauer Novelle*, 1961, Zeichnung

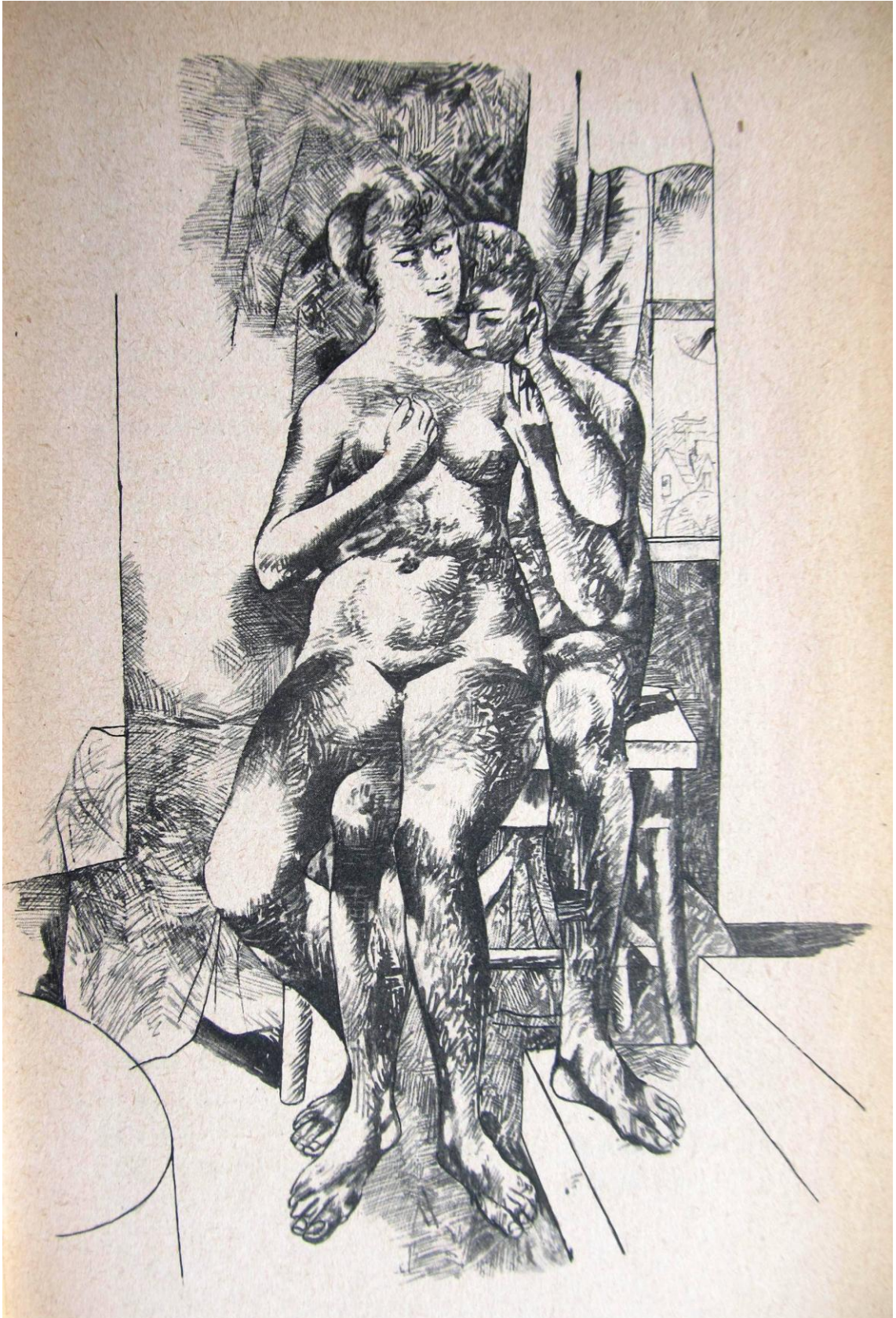


Abb. 22:
Willi Sitte, *Liebespaar*, 1963, Grafik



Abb. 23:
Willi Sitte, *Alter Arbeiter mit ND*, 1963, Grafik

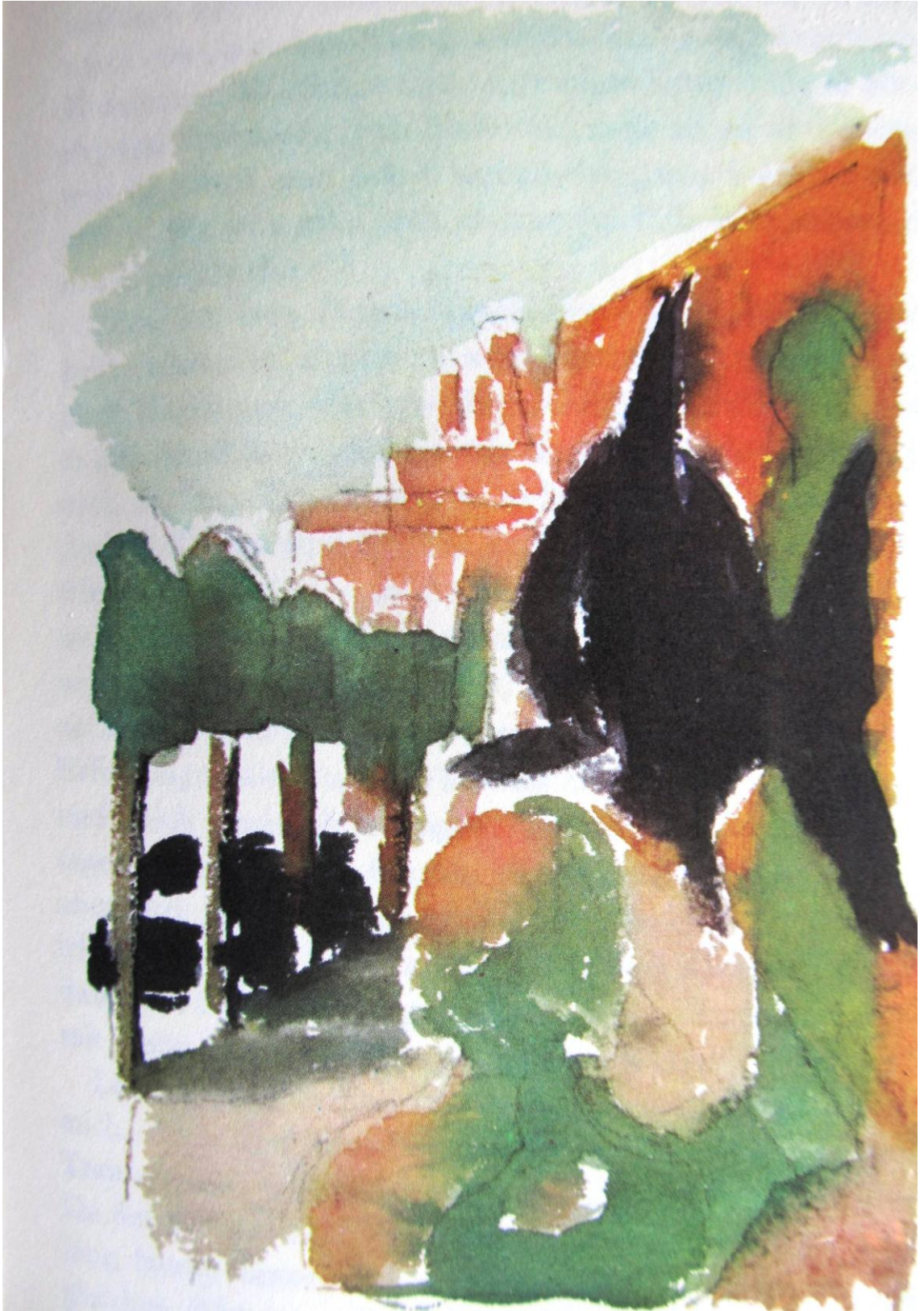


Abb. 24:
Harald Metzkes, zu Christa Wolf: *Unter den Linden*, 1974, Aquarell



Abb. 25:
Harald Metzkes, zu Christa Wolf: *Unter den Linden*, 1974, Aquarell



Abb. 26:
Harald Metzkes, zu Christa Wolf: *Unter den Linden*, 1974, Aquarell



Abb. 27:
Hartwig Hamer, zu Christa Wolf: *Sommerstück*, 1989, Radierung

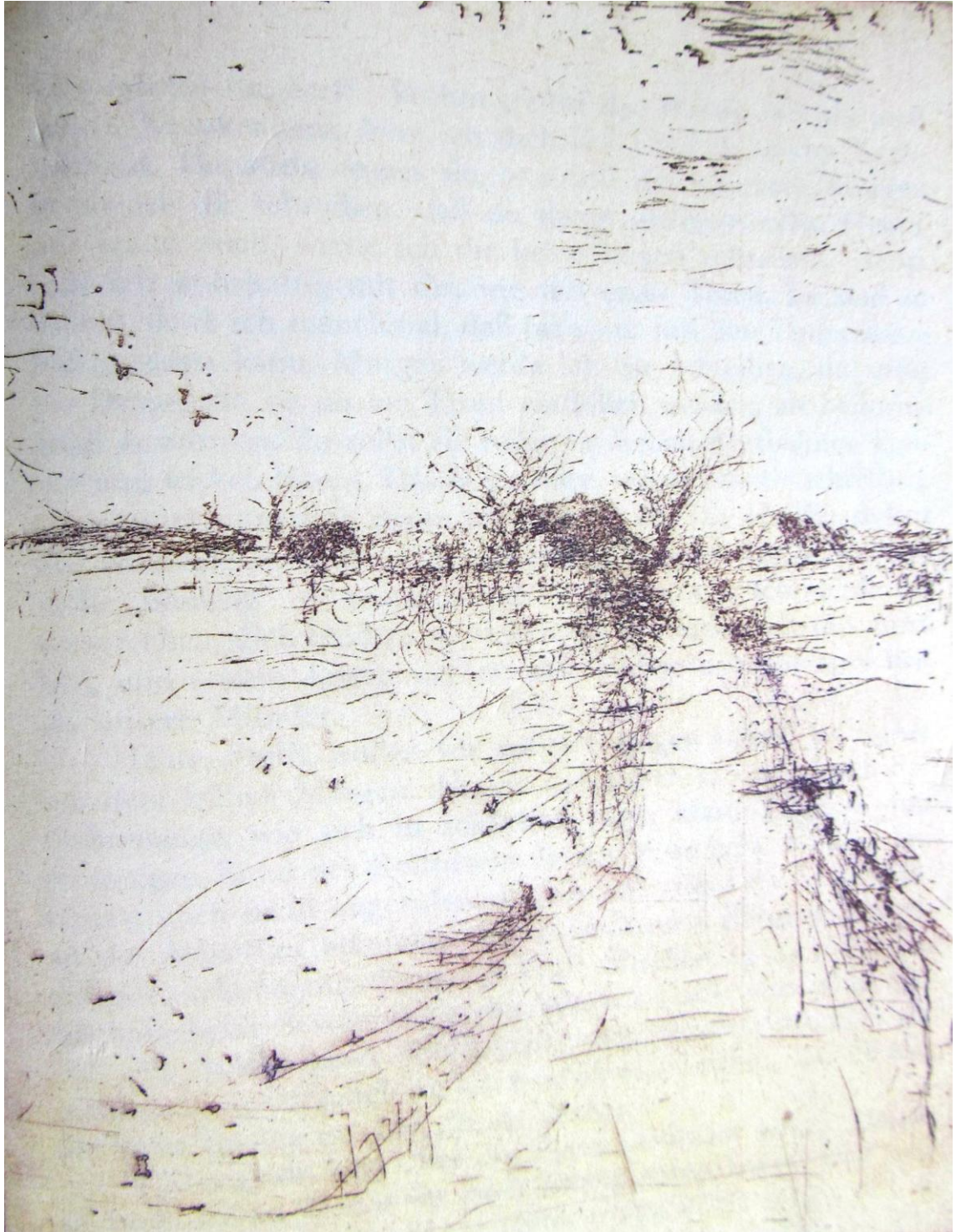


Abb. 28:
Hartwig Hamer, zu Christa Wolf: *Sommerstück*, 1989, Radierung



Abb. 29:
Martin Hoffmann, zu Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr*, 2003, Collage

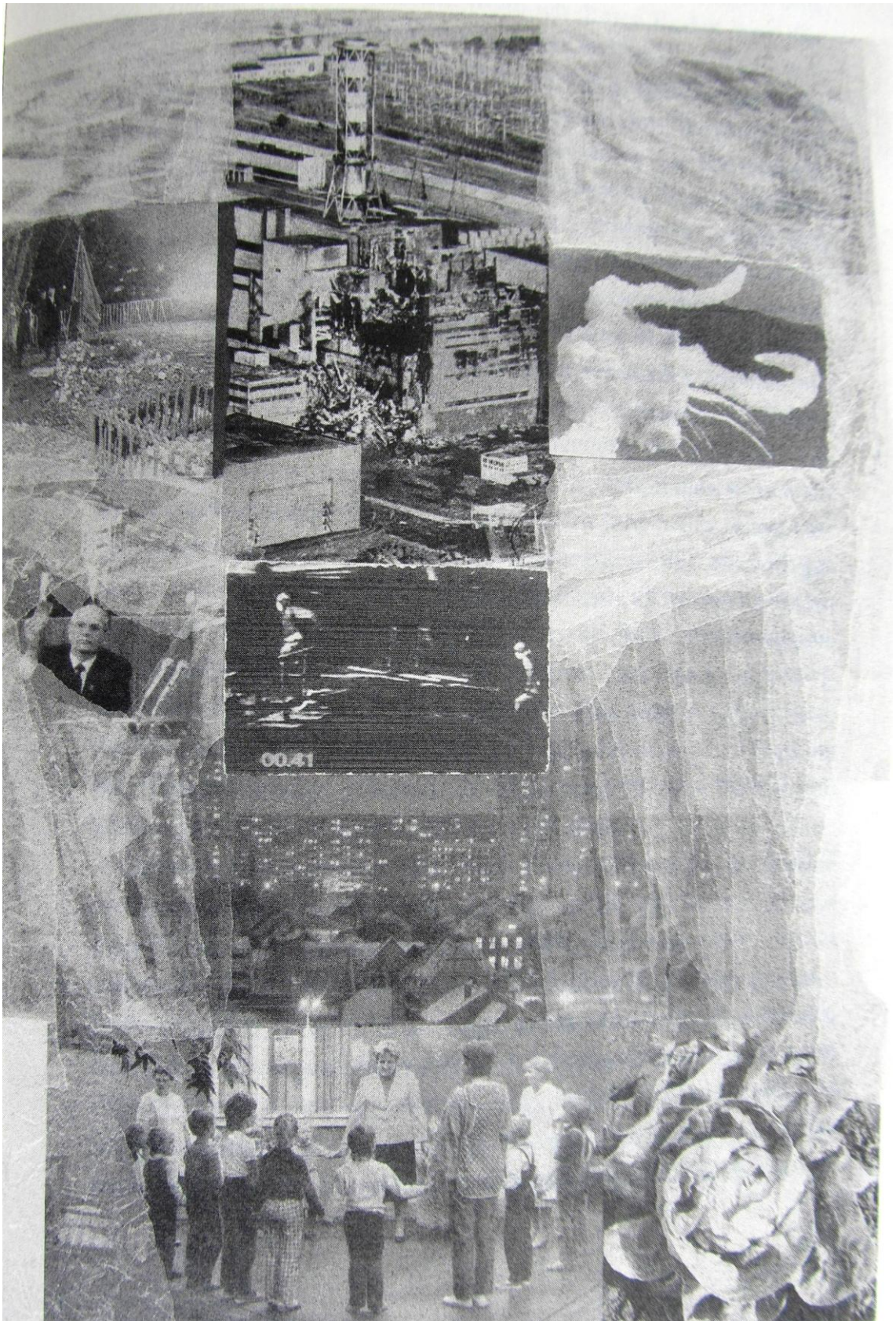


Abb. 30:
Martin Hoffmann, zu Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr*, 2003, Collage

Abbildungsverzeichnis

Fotos, unter Verwendung der nachfolgend aufgeführten Quellen: Viola Boelsen

- Abb. 1: Hans Mau zu Christa Wolf: *Moskauer Novelle* 1961. Buchumschlag.
In: Christa Wolf: Moskauer Novelle. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1961, Buchumschlag.
- Abb. 2: Willi Sitte zu Christa Wolf: *Der geteilte Himmel* 1963. Buchumschlag.
In: Böthig, Peter (Hg.): Christa Wolf/ Gerhard Wolf. Unsere Freunde, die Maler. Berlin: Gerhard Wolf Janus press 1995, S. 11.
- Abb. 3: Schauß, Hans-Joachim zu Christa Wolf: *Nachdenken über Christa T.* 1968. Buchumschlag.
In: Christa Wolf: Nachdenken über Christa T. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1968, Buchumschlag.
- Abb. 4: Harald Metzkes zu Christa Wolf: *Unter den Linden* 1974. Buchumschlag Vorderseite.
In: Christa Wolf: Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1974, Buchumschlag Vorderseite.
- Abb. 5: Harald Metzkes zu Christa Wolf: *Unter den Linden* 1974. Buchumschlag Rückseite.
In: Christa Wolf: Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1974, Buchumschlag Rückseite.
- Abb. 6: Wolfgang Kenkel zu Christa Wolf: *Kindheitsmuster* 1976. Buchumschlag.
In: Christa Wolf: Kindheitsmuster. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1976, Buchumschlag.
- Abb. 7: Heinz Hellmis zu Christa Wolf: *Kein Ort. Nirgends* 1979. Buchumschlag Vorderseite.
In: Christa Wolf: Kein Ort. Nirgends. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1979, Buchumschlag Vorderseite.
- Abb. 8: Heinz Hellmis zu Christa Wolf: *Kein Ort. Nirgends* 1979. Buchumschlag Rückseite.
In: Christa Wolf: Kein Ort. Nirgends. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1979, Buchumschlag Rückseite.
- Abb. 9: Martin Hoffmann zu Christa Wolf: *Kassandra* 1983. Buchumschlag Vorderseite.
In: Christa Wolf: Kassandra. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1983, Buchumschlag Vorderseite.
- Abb. 10: Martin Hoffmann zu Christa Wolf: *Kassandra* 1983. Buchumschlag Rückseite.
In: Christa Wolf: Kassandra. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1983, Buchumschlag Rückseite.
- Abb. 11: Martin Hoffmann zu Christa Wolf: *Störfall* 1987. Buchumschlag Vorderseite.
In: Christa Wolf: Störfall. Nachrichten eines Tages. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1987, Buchumschlag Vorderseite.

- Abb. 12: Martin Hoffmann zu Christa Wolf: *Störfall* 1987. Buchumschlag Rückseite.
In: Christa Wolf: *Störfall*. Nachrichten eines Tages. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1987, Buchumschlag Rückseite.
- Abb. 13: Hartwig Hamer zu Christa Wolf: *Sommerstück* 1989. Buchumschlag Vorderseite.
In: Christa Wolf: *Sommerstück*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1989, Buchumschlag Vorderseite.
- Abb. 14: Hartwig Hamer zu Christa Wolf: *Sommerstück* 1989. Buchumschlag Rückseite.
In: Christa Wolf: *Sommerstück*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1989, Buchumschlag Rückseite.
- Abb. 15: Martin Hoffmann zu Christa Wolf: *Was bleibt* 1990. Buchumschlag.
In: Christa Wolf: *Was bleibt*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1990, Buchumschlag.
- Abb. 16: Peter Hassiepen zu Christa Wolf: *Medea* 1996. Buchumschlag.
In: Christa Wolf: *Medea*. München: Luchterhand Literaturverlag 1996, Buchumschlag.
- Abb. 17: Martin Hoffmann zu Christa Wolf: *Leibhaftig* 2002. Buchumschlag.
In: Christa Wolf: *Leibhaftig*. München: Luchterhand Literaturverlag 2002, Buchumschlag.
- Abb. 18: Martin Hoffmann zu Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr* 2003. Buchumschlag.
In: Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr 1960 – 2000*. München: Luchterhand Literaturverlag 2003, Buchumschlag.
- Abb. 19: Hermann Michels und Regina Göllner zu Christa Wolf: *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* 2010. Buchumschlag.
In: Christa Wolf: *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, Buchumschlag.
- Abb. 20: Hans Mau zu Christa Wolf: *Moskauer Novelle* 1961. Zeichnung.
In: Christa Wolf: *Moskauer Novelle*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1961, S. 19.
- Abb. 21: Hans Mau zu Christa Wolf: *Moskauer Novelle* 1961. Zeichnung.
In: Christa Wolf: *Moskauer Novelle*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1961, S. 95.
- Abb. 22: Willi Sitte *Liebespaar* 1963. Grafik.
In: Christa Wolf: *Der geteilte Himmel*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1963, S. 16-17.
- Abb. 23: Willi Sitte *Alter Arbeiter mit ND* 1963. Grafik.
In: Christa Wolf: *Der geteilte Himmel*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1963, S. 214-215.
- Abb. 24: Harald Metzkes zu Christa Wolf: *Unter den Linden* 1974. Aquarell.
In: Christa Wolf: *Unter den Linden*. Drei unwahrscheinliche Geschichten. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1974, S. 33.

- Abb. 25: Harald Metzkes zu Christa Wolf: *Unter den Linden* 1974. Aquarell.
In: Christa Wolf: *Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten.*
Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1974, S. 81.
- Abb. 26: Harald Metzkes zu Christa Wolf: *Unter den Linden* 1974. Aquarell.
In: Christa Wolf: *Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten.*
Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1974, S. 113.
- Abb. 27: Hartwig Hamer zu Christa Wolf: *Sommerstück* 1989. Radierung.
In: Christa Wolf: *Sommerstück.* Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1989,
S. 9.
- Abb. 28: Hartwig Hamer zu Christa Wolf: *Sommerstück* 1989. Radierung.
In: Christa Wolf: *Sommerstück.* Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1989,
S. 173.
- Abb. 29: Martin Hoffmann zu Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr* 2003. Collage.
In: Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr 1960 – 2000.* München: Luchterhand Litera-
turverlag 2003, S. 239.
- Abb. 30: Martin Hoffmann zu Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr* 2003. Collage.
In: Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr 1960 – 2000.* München: Luchterhand Litera-
turverlag 2003, S. 299.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- Wolf, Christa: Moskauer Novelle. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1961.
- Wolf, Christa: Der geteilte Himmel. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1963.
- Wolf, Christa: Nachdenken über Christa T., Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1968.
- Wolf, Christa: Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1974.
- Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1976.
- Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1979.
- Wolf, Christa: Cassandra. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1983.
- Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1987.
- Wolf, Christa: Sommerstück. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1989.
- Wolf, Christa: Was bleibt. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1990.
- Wolf, Christa: Medea. München: Luchterhand Literaturverlag 1996.
- Wolf, Christa: Leibhaftig. München: Luchterhand Literaturverlag 2002.
- Wolf, Christa: Ein Tag im Jahr 1960 – 2000. München: Luchterhand Literaturverlag 2003.
- Wolf, Christa: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp 2010.

2. Sekundärliteratur

- Ausstellungskatalog Willi Sitte. Berlin (Altes Museum) 1986.
- Borgwardt, Angela: Im Umgang mit der Macht. Herrschaft und Selbstbehauptung in einem autoritären politischen System. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002.
- Böthig, Peter (Hg.): Christa Wolf/ Gerhard Wolf. Unsere Freunde, die Maler. Bilde. Essays. Dokumente. Berlin: Gerhard Wolf Janus press 1995.
- Braun, Matthias: Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“ im Oktober 1961. 2., durchgesehene Auflage. Berlin: Ch. Links 1996 (=wissenschaftliche Reihe des Bundesbeauftragten; 4).

- Braun, Peter: Malen und Schreiben – Christa Wolf und die bildende Kunst. In: Carsten Gansel (Hg.): Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung. Göttingen: V & R unipress 2014, S. 51-71.
- Colombo, Daniela: Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (=Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 662 – 2009).
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Leipzig: Kiepenheuer 1996.
- Gansel, Carsten und Christa Wolf: „Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben“ – ein Gespräch. In: Carsten Gansel (Hg.): Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung. Göttingen: V & R unipress 2014, S. 353-366.
- Gekeler, Hans: DuMont's Handbuch der Farben: Systematik und Ästhetik. Köln: DuMont 1988.
- Halbrehder, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung/ Kunstausstellung der DDR 1 – VIII. Mit 920 Kurzbiographien und einer umfassenden Bibliographie. Frankfurt am Main: Peter Lang. 1995 (Europäische Hochschulschriften).
- Hartleb, Renate: Die Malerei der „Leipziger Schule“ und die Hochschule für Grafik und Buchkunst. In: Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1945 – 1989. Eine Ausstellung anlässlich des 225. Jubiläums der Hochschule. Leipzig: VEB E. A. Seemann 1989.
- Helwig, Hellmuth: Einführung in die Einbandkunde. Stuttgart: Anton Hiersemann 1970.
- Hilzinger, Sonja: Christa Wolf. Leben Werk Wirkung. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 (=Suhrkamp Basis Biographie 24).
- Jahn, Beate: Zur Buchillustration in der Deutschen Demokratischen Republik von 1949 bis 1990. In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1996, S. 95-115 (=Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Bd. 5).
- Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR 1945 – 1990. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1994 (=Edition Deutschland Archiv).
- Krause, Christine/ Sylvia Mayer/ Margret Schuchard/ Agnes Speck (Hg.): Zwischen Schrift und Bild. Entwürfe des Weiblichen in literarischer Verfahrensweise. Heidelberg: Matthes 1994.
- Kroehl, Heinz: Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen. Dissertation. Universität Mainz 1980.
- Lang, Lothar: Malerei und Graphik in der DDR. Leipzig: Reclam jun. 1983.
- Mazal, Otto: Einbandkunde. Die Geschichte des Bucheinbandes. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert 1997 (=Elemente des Buch- und Bibliothekswesens, Bd. 16).

- Papaioannou, Kostas: Griechische Kunst. 3. Auflage. Freiburg im Breisgau: Herder 1977.
- Pfäfflin, Friedrich: 100 Jahre S. Fischer Verlag 1886 – 1986. Buchumschläge. Über Bücher und ihre äußere Gestalt. Frankfurt am Main: S. Fischer 1986.
- Prill, Meinhard: Cassandra. In: Walter Jens (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 17. München: Kindler 1992, S. 776f.
- Prill, Meinhard: Kein Ort. Nirgends. In: Walter Jens (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 17. München: Kindler 1992, S. 777f.
- Prill, Meinhard: Kindheitsmuster. In: Walter Jens (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon Bd. 17. München: Kindler 1992, S. 778f.
- Prill, Meinhard: Nachdenken über Christa T.. In: Walter Jens (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 17. München: Kindler 1992, S. 780f.
- Schauer, Georg Kurt: Kleine Geschichte des Buchumschlags im 20. Jahrhundert. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche. Nachfolger Hans Köster 1962.
- Seifert-Waibel, Miriam: Ein Bild, aus tausend widersprüchlichen Fitzeln. Die Rolle der Collage in Hubert Fichtes *Explosion* und *Das Haus der Mina in Sao Luiz de Maranhao*. Bielefeld: Aisthesis 2005.
- Willberg, Hans Peter: Mit Illustrationen Bücher machen. In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1996, S. 151-166 (=Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Bd. 5).
- Willberg, Hans Peter: Wegweiser Schrift. Erste Hilfe für den Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört. 3. überarbeitete und korrigierte Auflage. Mainz: Hermann Schmidt 2008.
- Wolf, Christa: Hierzulande Andernorts. Erzählungen und andere Texte 1994 – 1998. München: Luchterhand 1999.
- Wolf, Christa/ Gerhard Wolf: Malerfreunde. Leben mit Bildern. Essays. Reden. Halle: Projekte-Verlag Cornelius 2010.
- Wolf, Sabine: „Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen.“ In: Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Das Archiv der Christa Wolf. Berlin 2004 (=Kulturstiftung der Länder – PATRIMONIA 233).
- Wolle, Stefan: DDR. Eine kurze Geschichte. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 2011.
- Wolle, Stefan: Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971 – 1989. Berlin: Ch. Links 1998.
- Zander, Christine (Hg.): Aquarellmalerei. Der Weg zum eigenen Bild. Köln: Komet 2014.

3. Texte aus dem Internet

- Beinert, Wolfgang: Schriftgrad. Typolexikon.de. Zitiert nach: Das Lexikon der westeuropäischen Typographie. (<http://www.typolexikon.de/s/schriftgrad.html>, Datum des Zugriffs: 11.03.2016).
- Beyme, v. Klaus: Die kulturelle Identität Deutschlands nach der Vereinigung. (<http://download.springer.com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/stotic/pdf>, Datum des Zugriffs: 26.06.2016).
- Biographische Datenbanken: Harald Metzkes. Zitiert nach: Hellmuth Müller-Engbergs (Hg.): Wer war wer in der DDR? (Elektronische Ressource). Ein Lexikon ostdeutscher Biographien. (<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-2363%3b-1424.html>, Datum des Zugriffs: 08.03.2016).
- Biographische Datenbanken: Helga Paris. Zitiert nach: Hellmuth Müller-Engbergs (Hg.): Wer war wer in der DDR? (Elektronische Ressource). Ein Lexikon ostdeutscher Biographien. (<http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-2363%3B-1424.html>, Datum des Zugriffs: 28.03.2016).
- Gerlach, Rainer: Christa Wolf – Ein Tag im Jahr. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online. (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).
- Gerlach, Rainer: Christa Wolf – Was bleibt. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online. (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).
- Hoffmann, Martin: Graphiker. Zitiert nach: Homepage des Künstlers. (http://www.grafiker_hoffmann.de/Webseite_MH_NEU/MH_Biografie_12.html, Datum des Zugriffs: 12.03.2016).
- Kauert. Linde: Heinz Hellmis. Vita. Zitiert nach: Homepage des Verlages. (<http://www.linde-kauert.de/heinz-hellmis---vita.html>, Datum des Zugriffs: 10.03.2016).
- Korte, Hermann: Christa Wolf – Medea. Stimmen. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online. (<http://www.kll-online.de>, Datum des Zugriffs: 13.03.2016).
- Lausberg, Michael: Kunst und Theater in der DDR. Zitiert nach: tabularasa. Zeitung für Gesellschaft und Kultur Online. (http://www.tabularasamagazin.de/artikel/artikel_6774/, Datum des Zugriffs: 09.06.2016).
- Raddatz, J. Fritz: Ein Rückzug auf sich selbst. Christa Wolfs „Sommerstück“. Zitiert nach: Zeit Online. (<http://www.zeit.de/198/13/ein-rückzug-auf-sich-selbst>, Datum des Zugriffs: 11.04.2016).
- Ruthe, Ingeborg: Hans-Joachim Schauß, der Berliner Grafiker und Gestalter wird siebzig. Der Büchermacher. Zitiert nach: Berliner Zeitung Online. (<http://www.berliner-zeitung.de/hans-joachim-schauss--der-berliner-grafiker-und-gestalter>, Datum des Zugriffs: 29.03.2016).

- Wolf, Sabine: Christa Wolf – Rezensionenarchiv an der Akademie der Künste, Berlin.
(http://www.adk.de/de/presse/?we_objectID=25677?we_objectID=25790,
Datum des Zugriffs: 16.07.2016).
- Volke, Kristina: Der Wandel der Kulturlandschaft. Über strukturelle Krisen und ihre Potentiale zur Innovation. Zitiert nach: Kulturation. Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik.
(http://www.kulturation.de/ki_1_text.php?id=30,
Datum des Zugriffs: 24.06.2016).