

---

*Flemming Finn Hansen*

## Erinnerung und Geschichtsbewußtsein bei Stephan Hermlin

---

Überall im Werke Stephan Hermlins findet man Fragmente von Erinnerungen – in Erzählungen, Gedichten, in Reden, Aufsätzen, Reportagen sowie in im eigentlichen Sinne autobiographischen Arbeiten. Diese Erinnerungen werfen die Frage auf: Was vermögen Erinnerungen bzw. Autobiographie als Gattung? Wann bewegt man sich als Autor einer autobiographischen Schrift innerhalb der Grenzen des in dieser Gattung Möglichen, und wann werden sie überschritten?

Philippe Lejeune hat mit dem von ihm eingeführten Begriff des »autobiographischen Paktes« der Gattung Autobiographie eine besondere Authentizität zugeschrieben. Mit diesem Begriff wird die Autobiographie als Gattung zur besonderen Zuverlässigkeit verpflichtet. Es wird vorausgesetzt, der Leser eines autobiographischen Textes habe einen »Vertrag« mit dem Autor geschlossen, der sich durch einen Vergleich von dem wirklich gelebten Leben und dem im Text dargestellten Lebenslauf verifizieren lasse; er könne auf die Identität (oder jedenfalls die annähernde Identität) zwischen dem Autorennamen auf dem Titelblatt und der in der Wirklichkeit lebenden Person vertrauen, und weiterhin auf die Identität zwischen diesen beiden und jener Person, die den Text geschrieben hat; die »Ich« im Text sagt und als handelndes »Ich« Gegenstand der Darstellung ist.<sup>1</sup> Auch die Leser Stephan Hermlins scheinen einen solchen Vertrag geschlossen zu haben; die zahlreichen biographischen Artikel und Internetseiten über Stephan Hermlin haben ausgiebig und recht übereinstimmend dessen autobiographische Arbeiten als Quelle bei der Darstellung eines dramatischen Lebenslaufs benutzt, und Hermlin hat diese Darstellungen nicht korrigiert.

Erst Karl Corino stellte die Authentizität der autobiographischen Arbeiten Hermlins in Frage. Als Ergebnis seiner Untersuchung verurteilte er sie als auf einer »Lebenslüge«<sup>2</sup> basierend, als »Ausfluß von Ruhmredigkeit, Eitelkeit, Maulheldentum, Selbststilisierung« (S. 190), nannte Hermlin einen »Mythomanen« (S. 197). Corino wirft Hermlin einen sprunghaften, assoziativen Stil vor. Die häufig unklaren, nur angedeuteten Angaben zur Zeit und zum Ort, die Auflösung der Chronologie betrachtet er als ein bewußtes Mittel Hermlins, seine Spuren zu verwischen, das Dargestellte als Selbsterlebtes vorzutäuschen (S. 98; 104). Auch einen Zug zur betrügerischen Selbststilisierung und -heroisierung sieht Corino in der mit Widerwillen und Verständnislosigkeit betrachteten »Tech-

nik Hermlins, sich fremde Geschichte anzueignen und sie seiner eigenen Biographie zu annectieren« (S. 28; 56). Es wird zum Beispiel als purer Unsinn und faktisch unmöglich abgelehnt, daß der dreijährige Hermlin in Berlin die Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht hat erleben können, oder es wird behauptet, Hermlin stelle in seinen Schriften heldenhafte Lebensläufe in einer Weise dar, die sein eigenes Leben mit diesen Lebensläufen zusammenfließen lasse oder mit ihnen verknüpfe. Corino verweist auf die – angeblich verfälschende – Grundkonstruktion der autobiographischen Arbeiten Hermlins; er habe den Reichtum seiner Eltern mit großem Hause in Berlin, prächtiger Bibliothek und phänomenaler Kunstsammlung, mit Reitpferden und vielen Diensthöfen »ins phantastische gesteigert«, um den Absprung von seiner Klasse »desto imposanter zu machen« (S. 60 f.). Den Untersuchungen Corinos zufolge waren die Verhältnisse etwas bescheidener: Der Vater sei kein großer Unternehmer gewesen, sondern Besitzer einer Alttextilienhandlung (gehörte also zum mittleren bis höheren Bürgertum) und sei nur einige Jahre Anfang der zwanziger Jahre ziemlich wohlhabend gewesen, habe Diensthöfen und eine große Mietswohnung gehabt, sei Besitzer einer bedeutenden Kunstsammlung gewesen; mehrmals in den späten zwanziger Jahren sei er aber in finanziellen Schwierigkeiten gewesen, habe seine Kunstsammlung auflösen, seine Zahlungen einstellen müssen (S. 28 ff.; 52). Auch die Darstellung des antifaschistischen Helden- und Märtyrertums Hermlins sei stark verzeichnet: Angaben zu Widerstandstätigkeiten in Berlin 1933–36 ließen sich nicht verifizieren (S. 70); Angaben zu einem Aufenthalt in einem deutschen KZ stimmten nicht (S. 78; S. 86); Hermlin sei nicht, wie angegeben, Freiwilliger oder Offizier im spanischen Bürgerkrieg gewesen und allerdings in Frankreich 1940–43 interniert, aber nicht in der Widerstandsbewegung tätig (S. 98 ff.); auch die Angaben zum Opfertod des Vaters und zum Heldentod des Bruders stimmten nicht – der Vater habe zwar einige Zeit im KZ Sachsenhausen verbracht, habe aber dann Deutschland verlassen können und sei in London erst 1947 gestorben; der Bruder sei bereits während der Ausbildung zum Jagdflieger in Kanada im Jahre 1943 tödlich verunglückt (S. 118).

Die Untersuchung Corinos löste einen politischen Streit aus, in dem einerseits Corino als antikommunistischer und antisemitischer Hetzer, andererseits Hermlin als stalinistischer Lügner und Repräsentant einer Lebenslüge, eines verlogenen Systems gesehen wurden.<sup>3</sup> Prinzipielle theoretische Erwägungen zu den Möglichkeiten und Grenzen der Gattung Autobiographie gab es kaum, aber zu ihnen gehören Beiträge von Silvia Schlenstedt und Gerd Mattenklott. Silvia Schlenstedt opponiert gegen die methodische Art Corinos, empirische Fakten zu häufen, die dann mit der Darstellung in fiktiven Texten Hermlins verglichen werden; sie werden unvermittelt als autobiographische Selbstzeugnisse gelesen, um dann aus der Gegenüberstellung urteilen zu können, Hermlin lüge. Dies

scheint ihr besonders für das häufig von Corino verwendete Buch *Abendlicht* zu gelten; sie dagegen scheint es kaum als Autobiographie, sondern mehr als Fiktionswerk oder fingierte Autobiographie zu betrachten. Die vielen empirischen Tatsachen, die Hermlin Corino zufolge verfälscht hat, interessieren sie wenig. Sie meint, die Methode Corinos zeuge vom Unverständnis des Wesentlichen der Autobiographie, also des essentiellen Zusammenhangs des Zeitbildes; des Zusammenhangs im *Leben* und in der *Lebensinterpretation* des Autors der Autobiographie. Sie wirft Corino vor, er frage nicht nach »der Substanz des Zeitbildes [ . . . ] den reflektierten Erfahrungen mit Menschen, ihrem Verhalten in der Geschichte«; Corino glaube, die »Wahrheit« über Leben und Autobiographie Hermlins herausfinden zu können, »ohne die Geschichte ernst zu nehmen, die ihn prägte und die er zu bestehen hatte, widerständig, unangepaßt, entschlossen«; er wolle und könne auf »die gelebte Wirklichkeit« Hermlins nicht recht schauen.<sup>4</sup> Sich direkt an Hermlin wendend, meint auch Mattenklott, die Träume, Hoffnungen und Lebensinterpretationen des Autors seien wichtiger als die empirischen Lebensstatsachen, als das tatsächlich Erreichte; jene seien das eigentlich Wahre. Mattenklott behauptet, die Leser Hermlins würden ihn kaum weniger schätzen, »wenn sich herausstellt, daß die Bilder, die Sie von sich haben, schöner sind, als das Leben sie wahrhaben wollte und will. Umso trauriger für das Leben. Ob Ihre Träume zu guter Letzt nicht doch wahrer sind als ihre Entzauberungen – wer weiß? Über Wahrheit und Lüge von Dichtern sollte man jedenfalls lieber im außermoralischen Sinne reden.«<sup>5</sup>

Anscheinend stimmen Angaben Hermlins zu seinem bürgerlichen sozialen und kulturellen Hintergrund, zum Exil, zu den Verlusten während der NS-Zeit offenbar nur zum Teil, sind aber verzeichnet. Was bedeutet das für die Glaubwürdigkeit des Autors? Wird der autobiographische Pakt gebrochen oder »nur« stark gedehnt? Wird für die Authentizität empirischer Fakten etwas anderes angeboten?<sup>6</sup> In der folgenden Untersuchung wird in einem keinesfalls abwertenden Sinne von »Erinnerungskonstruktionen« die Rede sein. Ich versuche die Rolle dieser »Konstruktionen« bei einer produktiven Selbstbefragung zu begreifen; es interessiert also mehr, *wie* und zu welchem Zweck Erinnerungen konstruiert werden, und weniger, ob sie empirisch »wahr« sind.<sup>7</sup>

Das zentrale Thema der Erinnerungstexte Hermlins ist der Verlust der Identität und der Versuch, sie neu aufzubauen. Einerseits geht es um die Suche nach einer sozialen Klassenidentität, da er von dem Erlebnis zutiefst geprägt ist, zwischen Bourgeoisie und Arbeiterklasse zu stehen, andererseits um eine Problematisierung seiner Identität als Deutscher, um eine Problematisierung seines Verhältnisses zur deutschen Nation, zum deutschen Volke, zur deutschen Geschichte. Die geschichtsphilosophisch geprägte Identitätsproblematik kommt einerseits als eine andauernde Thematisierung des Erinnerungsverlustes, der Verdrängung und des Erlebnisses der sozialen Vereinsamung, andererseits als

das Bestreben, die Erinnerung festzuhalten, das Verdrängte hervorzuholen, als utopischer Traum einer Versöhnung zum Ausdruck. Sowohl inhaltlich als auch formal spielen Kunst und künstlerische Erlebnisse eine entscheidende Rolle bei der Thematisierung dieses Identitätskonfliktes und bei dem Versuch, ihn zu versöhnen.

Die Erfahrung des Nationalsozialismus steht als »Originaleindruck« im Mittelpunkt der Erinnerungen Hermlins. Von dieser Grunderfahrung ausgehend, sucht er seine Erinnerungen zu konstruieren, indem er eine Beziehung zwischen seinem Ich einerseits und dem Volk, der Arbeiterklasse, der deutschen Geschichte andererseits herstellt. Bereits in der Reportage *Aus dem Lande der großen Schuld*<sup>8</sup>, geschrieben auf der Grundlage seiner Erfahrungen nach der Rückkehr nach Deutschland im Sommer 1945, findet man Keime seiner späteren Erinnerungsarbeit. Trotz der Behauptung, er würde »den Menschen [suchen]« (S. 15), wirkt die Darstellung der deutschen Wirklichkeit des Sommers 1945 auffällig abstrakt und distanziert. Hermlin bemerkt ein auffälliges »Schweigen«, das den Zugang zu den Menschen fast unmöglich macht, und welches nur momentan durch verworrene und widersprüchliche Äußerungen gebrochen wird. Seine Gesprächspartner reden »mit Haß und Abscheu« von den Naziführern, aber trotzdem scheinen ihnen »die Sorgen des Alltags« mehr zu bedeuten; auch die Beschwerden über angebliche Übergriffe der Besatzungsmächte spielen in den Äußerungen vieler eine wichtige Rolle. Hermlin stellt einen »Mangel l. . . jeglichen Schuldbewußtseins« fest (S. 15). Die durchgehende Tendenz, die Schuld auf andere, auf die Naziführer oder die Besatzungsmächte zu projizieren, sieht Hermlin als Ausdruck des Aufbaus eines falschen Bewußtseins durch die kollektive Verdrängung von Erinnerungen: »Heute bemühen sich Millionen von unschuldigen« Deutschen darum – Deutsche, die nicht mordeten und quälten, aber die Mörder und Folterer duldeten –, ihr Leben zu normalisieren, die »peinliche« Episode von zwölf Jahren zu vergessen.« (S. 16)

Die Dürftigkeit dieser Reportage an konkreten Details wird ersetzt durch ihre Subjektivität, durch subjektive Reflexionen und durch ein stark persönliches Pathos, durch ein persönliches Bekenntnis der nationalen Zugehörigkeit. Einerseits erlebt er als Mitglied einer antifaschistischen Minderheit seine Isolation und seine Distanz zur nationalen Gemeinschaft, aber andererseits fühlt er sich auch verpflichtet, den Deutschen als Vertreter einer bewußten und belehrenden Elite entgegenzutreten, die »die deutsche Schuld vor das Volk wie einen ungeheuren, von geronnenem Blut verdunkelten Opferstein [stellen]« (S. 15). Aus dem Gefühl, die Antifaschisten würden »allein [stehen]« (S. 18), ohne Zugehörigkeit zur schuldbeladenen nationalen Gemeinschaft, entwickelt er einen ganz entgegengesetzten Gedanken, beschwört er die Notwendigkeit einer Schuldgemeinschaft. Einerseits behauptet er, die Tatsache, daß die Antifaschisten »lan-

ge Zeit Opfer gewesen« seien, verringere ihre Schuld »gegenüber der allgemeinen Schuld«, aber andererseits hebt er hervor, daß »das Bewußtsein *unserer* Schuld l. . .] die *conditio sine qua non* des Weiterbestehens Deutschlands« sei (S. 18 – Hervorhebung im Original). Diese Gedanken werden in dem offenen Brief an den französischen Dichter Aragon weitergeführt. Als Antwort auf dessen Forderung nach drakonischer Bestrafung des deutschen Volkes gibt Hermlin zu, daß die Deutschen überall in Europa mit gutem Grunde verhaßt sind.<sup>9</sup> Trotz der auch von Hermlin hervorgehobenen Opfer der Antifaschisten (S. 9) glaubt er, von deren Niederlage und damit von ihrer zweideutigen Stellung in und zu ihrem Volke reden zu müssen: Man könne von ihrer passiven Mitschuld an den Ereignissen reden, aber andererseits seien sie auch die Garanten positiver Werte und Erfahrungen, auf denen man aufbauen könne; sie seien eine Avantgarde, deren Recht und Pflicht es sei, beim geistigen Wiederaufbau eine wegweisende Rolle zu spielen. Deutlich wird ein messianisches Bewußtsein ausgedrückt, ein Erwählter und Verstoßener zu sein; er nennt sich einen »Feind des Nationalsozialismus«, aber zugleich und vor allem hebt er hervor: »Ich bin ein Deutscher l. . .]. Es ist schwer, ein Deutscher zu sein. Hier ist es schon, das Joch l. . .] des deutschen Namens, aber es ist ein Joch, das man nicht ablegen will, niemals, und siehe, es ist eine Dornenkrone, edel und schmerzreich.« Dieses Deutschtum will durch Leiden geläutert sein. Im Bewußtsein der Tatsache, daß »unsere Opfer nicht genügten«, ist er nicht nur als Antifaschist über seine Landsleute erhaben; durch die Erkenntnis einer gemeinsamen Schuld, durch eine gemeinsame Sühne scheint eine Einheit zwischen der antifaschistischen Elite und dem Volk entstehen zu können: »Wir leugnen nicht die Mitschuld des Volkes, Aragon, und damit unsere Mitschuld. Ein Regime nicht gestürzt zu haben, das seit Jahren Verbrechen auf Verbrechen häuft, heißt eine Mitverantwortung für das Geschehene übernehmen zu müssen.« (S. 7 f.)

Dreißig, bzw. fast vierzig Jahre nach dieser ursprünglichen Erfahrung wird sie in den Texten *Mein Friede* (1975) und *Rückkehr* (1982/83) als Erinnerung umgearbeitet. In beiden Texten wird die Erfahrung *als* »Erinnerung« *konstruiert*, indem Erfahrungen und Erlebnisse aus dem Jahre 1945 Teil eines komplexen Systems von Assoziationen werden, durch welches sie ständig in ihrer Bedeutung für den Erinnernden umgearbeitet und umgedeutet werden. »Erinnerung« wird als ein komplexer Prozeß des Selbstverständnisses, der Selbsterklärung und -verklärung aufgebaut, indem die ursprünglichen Eindrücke durch einen vielseitigen Assoziationsprozeß mit Erinnerungen aus den unterschiedlichsten Zeiten und Orten, aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Zusammenhängen und Wirklichkeitsebenen verbunden werden. In beiden Texten sind die Erfahrungen und Erlebnisse aus Deutschland im Jahre 1945 als Ausgangspunkt nur ganz kurz und punktuell festgehalten. Auch hier steht im Mittelpunkt die

Erinnerung an ein auffälliges »Schweigen« – diesmal aber das Schweigen Hermlins angesichts der Äußerungen der Deutschen. Viele scheinen noch im Wahn zu leben, der Krieg »sei noch lange nicht zu Ende«, oder daß »Pogrome« gegen die Deutschen vorbereitet würden. Auch hier registriert Hermlin eine wahnhaft kollektive Erinnerung; durch andauernde Rationalisierungen und beschönigende, aber widersprüchliche Aussagen versucht man, die Passivität wegzudeuten; den mangelnden Willen, die Wahrheit zu erkennen, beobachtet er überall: »Von den Konzentrationslagern habe man nichts gewußt; man sei immer »dagegen« gewesen, habe aber nichts tun können, da einem dann das Konzentrationslager sicher gewesen sei; das Vergasen der Juden sei natürlich eine übertrieben scharfe Maßnahme gewesen, man hätte sie einfach ausweisen sollen; andererseits seien sie gar nicht vergast worden, es handle sich hier um reine Propaganda, sogenannte Gaskammern seien nach dem Sieg von den Alliierten erbaut worden.«<sup>10</sup>

In *Rückkehr* erinnert Hermlin sich an »Selbstmitleid und stumpfe Arroganz« als typische Reaktionsformen, wenn der Nationalsozialismus und der Krieg zur Debatte stehen. Er stellt eine ausgeprägte »Selbstgerechtigkeit« fest, verbunden mit dem vollständigen Fehlen einer »nationalen Selbstkritik«. Viele entschuldigen und relativieren deutsche Kriegsverbrechen mit dem Hinweis auf entsprechende alliierte Übergriffe, was Hermlin als Ausdruck der Unfähigkeit betrachtet, den Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung zu erkennen.<sup>11</sup> Wie in *Mein Friede* werden auch hier Gerüchte von Pogromen gegen die Deutschen und revanchistische Träume registriert. Viele beschönigen den deutschen Kriegseinsatz als »fair« und gerecht; oft hört er das Kriegsverbrechen verdrängende Klischee von den »unangenehmen Zwischenfällen«, die übrigens auch gar nicht häufig vorgekommen seien (*Rückkehr*, S. 33). Ein charakteristisches Beispiel unter anderen für die Tendenz zu verdrängen, zu leugnen, »wegzusehen«, ist der Bericht von einer verfehlten Erziehungsmaßnahme der amerikanischen Besatzungsbehörden. Die Zuteilung von Rationierungskarten wird mit einem pflichtgemäßen Kinobesuch verbunden, bei dem Dokumentarfilme aus den Konzentrationslagern gezeigt werden; die Kinobesucher absolvieren aber ihre Pflichtübung mit abgewandten Gesichtern. Im Rückblick scheint es Hermlin: »Das abgewandte Gesicht sei die Haltung von Millionen geworden und geblieben. Das unglückliche Volk, dem ich angehörte, war sentimental und verhärtet zugleich, sich erschüttern zu lassen, das Erkenne-Dich-Selbst war nicht sein Teil.« (*Rückkehr*, S. 32) Auch die Tränen eines gutmütigen Mütterchens können diese Mischung aus Sentimentalität und Verhärtung ausdrücken, da sie, wie er feststellen muß, von der Mitteilung ausgelöst sind, daß »sie auch unseren Reichsmarschall Göring zum Tode verurteilt haben« (*Mein Friede*, S. 374).

In beiden Texten bilden die in ihnen festgehaltenen ursprünglichen Erlebnisse nur den Ausgangspunkt für die Konstituierung einer *eigentlichen* »Erinne-

«Von diesen ursprünglichen Erlebnissen ausgehend, wird zeitlich, räumlich und thematisch weit Auseinanderliegendes assoziativ verbunden, werden umfassendere geschichtsphilosophische, historische und gesellschaftliche Zusammenhänge eingearbeitet und reflektiert als die Gesamtheit der eigentlichen »Erinnerung«. So löst der Rückblick auf das Jahr 1945 eine Reflexion über seine Lage als ein Individuum aus, das durch seine politische Entwicklung vereinsamt wurde, sich seit 1945 in einer andauernden Bewegung zwischen Annäherung und Distanz zu seinen Landsleuten befindet; er habe »manchmal mit Scham« daran denken müssen, wie er kurz nach dem Kriege »meinen Landsleuten oft fordernd und selbstgerecht gegenübergetreten war. Ich hatte aber mit Recht von ihnen verlangt, eine Wahrheit zu erkennen, die fast nichts übrig ließ von dem, was ihnen teuer gewesen war [...] Ich begriff erst allmählich, daß es über die Kraft der meisten geht, anders, andere zu werden (Mein Friede, S. 375 f).

Später scheint er zum Teil diese Distanz überwunden zu haben. Verglichen mit der überheblichen Distanz des Jahres 1945 fühlt er durch die Gespräche mit »jungen Freunden« eine Gemeinschaft entstehen, aber andererseits kehrt die Distanz wieder, aber diesmal als eine peinliche Befragung des Sinnes seiner eigenen Existenz, eine Befragung der Gerechtigkeit seines eigenen Überlebens; er »weiß«, daß er als Angehöriger einer antifaschistischen Elite »aus einem unerfindlichen Grunde ein Vorrecht genieße, denn ich bin übriggeblieben, und sie, die Besseren, meine toten Freunde, sind so lange schon fort, sie treiben immer weiter ins Endlose, ich bin da und habe jüngere Menschen um mich, ich spüre ihre Nähe und einen Augenblick lang den schon gewohnten, den kaum wahrnehmbaren Schmerz« (Mein Friede, S. 376).

Im Mittelpunkt von *Rückkehr* steht das Gefühl, »ausgestoßen« zu sein aus dem »Land meiner Geburt« (S. 31), als Ausgangspunkt eines dichten Geflechtes von Erinnerungsassoziationen, eines Musters wiederholter Erlebnisse einer Rückkehr und wiederholter Erlebnisse des Ausgestoßenseins. Der Titel *Rückkehr* verweist so nicht allein auf die soziale und existentielle Lage Hermlins im Jahre 1945, sondern bezeichnet auch die Schwierigkeiten und Bestrebungen eines ganzen zusammenhängenden Lebens- und Erinnerungsprozesses. Dies erklärt auch die eigentümliche Expansion des Textes, die Einbeziehung von Erinnerungen, die scheinbar nichts mit der Erinnerung an die Rückkehr im Jahre 1945 zu tun haben. Durch solche assoziativen Sprünge können frühere Erfahrungen im Lichte von späteren umformuliert und ihre Bedeutung deutlicher herausgearbeitet werden, während umgekehrt frühe traumatische Erfahrungen bereits ein Muster prägen, das die Bedeutung und den Zusammenhang späterer Erfahrungen bestimmt. Durch diese Art der »Erinnerung« entsteht eine Kontinuität, ein verhängnisvolles Muster von wiederholten Erlebnissen einer Rückkehr und eines Ausgestoßenseins, das ihm erlaubt, seinen persönlichen Lebenslauf zum Symbol eines deutschen Schicksals im 20. Jahrhundert, zum Symbol

von Tendenzen und Strömungen deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert zu verallgemeinern. So steht die Rückkehr im Jahre 1945 und die Integration durch die Bemühung um den Aufbau einer neuen, antifaschistischen Gesellschaft als Gegenpol zum Erlebnis, ein vaterlandsloser linker Emigrant zu sein. Der kalte Krieg bedeutet die Notwendigkeit eines neuen Aufbruchs, eines Aufbruchs von der amerikanischen Zone, in der er sich unerwünscht vorkommt, und eine neue Rückkehr in die Ostzone (*Rückkehr*, S. 35 f.). Diese neue Rückkehr, die Gewinnung einer neuen Heimat, ist jedoch längerfristig mit neuen Erlebnissen der Isolation und Distanz verbunden. Deswegen kann er assoziativ den Bogen schlagen von dem Erlebnis der erschreckenden Geschichtslosigkeit der Deutschen im Jahre 1945 zu ihn ebenso erschreckenden Erlebnissen, die 30 Jahre später liegen. So verknüpft er jenes Erlebnis des Jahres 1945 mit einer verblühten Polemik gegen Tendenzen der linken Studentengeneration der siebziger Jahre, gegen ihre »pseudorevolutionäre Attitüde«. Durch diese beweise sie eine ebensogroße Geschichtslosigkeit wie die Generation ihrer Väter; die Studentengeneration distanzieren sich äußerlich von den Taten ihrer Väter, falle aber trotz ihrer progressiven Losungen, trotz ihres »Eintreten[s] für Befreiungsbewegungen« in den Antisemitismus, in die schlimmsten Traditionen deutscher Geschichte zurück, weil ihre Haltung sie ermächtigte, »sich gegen die Opfer zu wenden, die jene andere Bewegung ihrer Väter verursacht hatte« (*Rückkehr*, S. 32). Anderswo wird diese Einschätzung mit seiner Reaktion auf Angriffe auf ihn von westlicher Seite während des kalten Krieges verknüpft; sie erinnern ihn in der Gehässigkeit ihres Inhaltes oder ihrer Argumentationsweise unheimlich an den Antisemitismus seiner Jugend, wo er an jeder Straßenecke Berlins an den Schaukästen mit dem ausgehängten *Stürmer* vorbeigehen mußte, der »jede Woche die furchtbaren jahrhundertalten Ritualmorde wiederholte« (*Rückkehr*, S. 42). Die Doppelheit seines Lebens, die dauernde Spannung zwischen dem Gefühl, eine Heimat gefunden zu haben, und dem Gefühl, ausgestoßen zu sein, wird ihm bestätigt durch eine Erinnerungsassoziation, die in eine neue Richtung führt, in die Jahre seines französischen Exils. Trotz der dort gesuchten Zuflucht muß er im Juni 1940 als Hilfssoldat der französischen Armee, als verkommener und gejagter Flüchtling unter vielen anderen Flüchtlingen von einem französischen Offizier sich beschimpfen lassen, sie als Juden, als »Boches« und »Rouges« hätten zum Untergang Frankreichs beigetragen (*Rückkehr*, S. 36). Diese Erinnerung führt ihn weiter, läßt ihn sich an die Jahre des kalten Krieges erinnern, in denen er in seiner französischen Wahlheimat unerwünscht war, kein Einreisevisum erhalten konnte. Diese Assoziation bestätigt ihm erneut das Gefühl, »ausgeschlossen« zu sein, kommt ihm wie die Erinnerung an ein »merkwürdiges neues Exil« vor (*Rückkehr*, S. 37). Das Gefühl, sich in einem merkwürdigen neuen Exil zu befinden, in seiner nationalen und sozialen Identität immer wieder dann bedroht zu werden, wo man sich gerade »zu Hause« wähnte,

wird ihm bestätigt durch ein traumatisches Erlebnis während des kalten Krieges: Wegen der Nicht-Anerkennung der DDR erhält er ein Einreisevisum, in dem er »verblasend« lesen muß, er sei ein »presumed German« (*Rückkehr*, S. 37). Diese Einstufung zwingt ihn zum Nachdenken über seine eigene Doppelrolle, über die Tatsache, daß er als Deutscher Teil eines historischen Zwangszusammenhangs ist, nicht nur als Opfer, sondern auch als Täter. Diese Erinnerung läßt solche aus der unmittelbaren Vergangenheit aufsteigen. Als Ergebnis seiner Reflexionen über dieses Erinnern warnt er vor einer spezifisch deutschen »gefährliche[n] Neigung zum Glaubenskrieg«. Selbstkritisch muß er sich aber daran erinnern, daß diese Neigung auch die seine war; er meint, auch er sei von einem »ideologisch determinierte[n] Widerwille[n]«, von einem eliminatorischen »Wunsch nach Vernichtung« geprägt gewesen (*Rückkehr*, S. 40).

Es hat also im hohen Grade autobiographische Relevanz, wenn Hermlin in einem Interview der Frage nachgeht: »Wo sind wir zu Hause?«<sup>12</sup> In diesem Interview spricht Hermlin von einem Problem, das für Deutschland charakteristisch, aber besonders für die deutschen Künstler und Intellektuellen brennend ist: das Erlebnis, »sich nicht zu Hause zu fühlen« (S. 402). Sein eigenes Verhältnis zum Nationalen charakterisiert Hermlin durch ein fehlendes Gefühl irgendeiner »organischen« Verwurzelung, als eine Annäherung zu einem Standort, als eine bewußte historische Wahl; diese Wahl einer Heimat hat er andauernd selbst in Frage stellen müssen: »Warum bist du hier? Und ich komme immer wieder zu derselben Antwort: ich *will* hier sein. Ich bin kein Nationalist. Aber national bin ich schon. Ich kann mich davon nicht ausschließen. Ich bin es ganz bewußt, dazu habe ich zu viele Erfahrungen.« (S. 403; Hervorhebung im Original)

Das bewußt Paradoxe und »Konstruierte« dieser nationalen Identität, ihre Dynamik einer andauernden Bewegung zu einem Zentrum hin und von ihm weg, kommt in seiner zugespitzten Formulierung zum Ausdruck, er sei »angesiedelt« in dieser Dynamik, in einem zwiespältigen Gefühl, »zu Hause in diesem Unbehaust-Sein« zu sein. Er setzt fort: »I. . . I natürlich weiß ich, daß ich niemals richtig zu Hause sein kann. Trotzdem bin ich gern zu Hause, in diesem unglaublich spannenden Land, aus dem ich stamme.« (S. 403)

Sein besonders mit der DDR verbundenes »Heimatgefühl« ist kein naturhaft organisches, sondern der Ausdruck einer bewußten sozialen Wahl eines Landes, das mit all seinen Problemen ein Teil der Bestrebungen seines eigenen Lebens, »die erste staatliche Verkörperung der deutschen Arbeiterbewegung« (S. 405) ist; außerdem gibt Hermlin an, vieles in den Lebensformen der DDR erinnere ihn an ein »altes Deutschland« (S. 405). Deswegen muß er auch die Feststellung des Interviewers, »Sie fühlen sich nicht als Deutscher«, korrigieren. Er betont, daß er sich von einem mit »Säbelrasseln, Deutschtümelei« und »chauvinistische[m] Gebrüll« verbundenen »Gesamtdeutschland« in politischer oder staatlicher Form distanzieren, aber in einem Deutschland beheimatet sei, das etwas »Geisterhaf-

tes« (S. 405), etwas Fiktives und Imaginäres habe; statt eines auf ethnischer Gemeinschaft beruhenden Nationalgefühls behauptet er, er fühle sich Deutschland, wie es in seiner kulturellen und künstlerischen Tradition erscheine, Deutschland als Problem und Gegenstand philosophischer Reflexion verbunden; er lebe: »Weniger in Deutschland l. . . I als vielmehr in der deutschen Frage. Die deutsche Frage ist eigentlich meine Heimat. Deutschland selbst hat etwas Unwirkliches.« (S. 405)

Er behauptet, wo er sich eigentlich »beheimatet«, sich »ruhiger und tiefer angerührt als unter den Menschen« fühle, sei »in der deutschen Dichtung und der deutschen Musik, in der bin ich zu Hause« (S. 404). Die »deutsche Frage«, die diese Dichtung und diese Musik seiner Meinung nach verkörpert, hat den Charakter eines langen historischen Leidensweges. Er meint, die eigenartige Schönheit vieler deutscher Kunstwerke entspringe der Spannung zwischen den in ihnen ausgedrückten »schlechten Verhältnissen« und dem »sich in der Kunst und der Poesie offenbarenden Wunsch, diese Verhältnisse zu überwinden« (S. 404). Seine Bestrebung, sich in dieser »deutschen Frage« zurechtzufinden, erweitert er perspektivisch durch die Berufung auf Namen einer langen Kulturtradition, die so seine eigene Lebens- und Identitätsproblematik zum Ausdruck bringen; er erinnert an »[diel bittere l. . . I, immer tiefer werdende l. . . I Vereinsamung Goethes l. . . I [diel Schreie und Klagen Kleists, Hölderlins und Heines« (*Mein Friede*, S. 374). Von allen diesen Dichtern wird behauptet, sie seien heimatlos gewesen, insofern ihre »Heimat« nicht Deutschland, sondern »die deutsche Frage« gewesen sei (*Mein Friede*, S. 375). In dem Gespräch mit Ulrich Dietzel verweist Hermlin darauf, daß die deutsche Kunst und Literatur durch diese Manifestation eines Zwiespalts zwischen Ideal und Wirklichkeit nicht nur eine spezifisch deutsche Misere ausdrücken, sondern dadurch Trägerin universaler, allgemeinmenschlicher Ideale werden. Diese Kunst veranschaulicht seiner Meinung nach die Tatsache, daß universale Werte nicht über oder im Gegensatz zu nationalen Werten stehen, sondern daß jene ihre Voraussetzung in diesen haben; er behauptet, »Das Vaterländische« sei »die Voraussetzung und ein Teil des Menschlichen«; ein Komponist wie Mozart habe seine Wurzeln in einer spezifischen deutschen Kultur, in einer spezifischen deutschen Landschaft, die seiner Musik eine Eigenart gäben, die die Voraussetzung, nicht der Gegensatz seiner Universalität sei. Damit wird diese Kunst für Hermlin zugleich ein Schlüssel zum Verständnis der eigenen Lebensproblematik, die mit ihren Kämpfen und Niederlagen, mit ihren qualvollen Erfahrungen und utopischen Hoffnungen auch eine spezifisch deutsche, mit deutscher Geschichte und deutscher Identität verbundene Problematik ist: »Da ist es doch entstanden, es ist die Musik des Vaterlandes, die als Musik der Menschheit hörbar wird. Deutsche Misere und deutsche Greuel stehen dazu in einem zerreißenen, auch furchtbaren Gegensatz. Man kann nicht aus diesem Gegensatz heraustreten; man ist selbst ein Teil

dieses Gegensatzes. Daher ist für mich das Deutsche gerade deshalb so bestimmend, weil dieser Gegensatz, diese Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit auch mich mein ganzes Leben lang beherrscht hat.«<sup>13</sup>

Die in *Rückkehr* angegebenen Gründe zur Rückkehr stimmen damit überein. Er behauptet, er habe es 1945 durch Kunst und Kultur unternommen, zum »Deutschen« zurückzufinden, das ihm in den Kunstwerken ein Gegenstand »liebende[r] Ehrfurcht« gewesen sei (S. 43). Gegen Ende dieses Textes ergänzt er die im Interview mit Klaus Wagenbach angeführte Verpflichtung, als Kommunist und Antifaschist am Wiederaufbau teilzunehmen (S. 397), durch ein neues Motiv zur Rückkehr. Das Relative und Gespannte seines Nationalgefühls wird ausgedrückt durch seine Behauptung, er sei aus »Trotz« zurückgekehrt, aber auch durch die Besinnung auf seine ethnische Herkunft als deutscher Jude. Im Rückblick stilisiert er seine Rolle zum wissenden und verkündigenden Messias, der als solcher – damals wie heute – auch Gefahr läuft, verspottet und verstoßen zu werden. Zugleich aber beruft er sich damit sprachlich wie kulturell auf sein Urdeutschtum; er behauptet, als Vertreter jüdischer »Vorfahren« zurückgekehrt zu sein, die bereits vor 2000 Jahren nach Deutschland gekommen seien: »Ich kam hierher, weil ich diese Sprache besser kenne als die meisten, die sie auch sprechen, weil Deutschlands Herrlichkeiten und Missetaten zu mir lebendiger reden als zu vielen anderen, denen sie auch bekannt sind. Ich bin mir bewußt, daß ich Worte gebrauche, die manche gar nicht mehr verstehen, auf die viele nur ein Gelächter haben.« (*Rückkehr*, S. 43)

Sowohl in *Mein Friede* als auch in *Rückkehr* dienen Kunst und Kultur sowohl inhaltlich als auch formal der Auseinandersetzung mit dem Begriff der »Erinnerung«, indem einerseits deren Rolle bei der individuellen, nationalen und sozialen Identitätsbildung hervorgehoben, andererseits der Prozeß der Erinnerung selbst durch sie problematisiert werden. Kunst und Literatur verwachsen als Gegenstände der Reflexion organisch mit der Erinnerung, werden für das rückschauende und reflektierende Ich ein wichtiges Mittel existentieller, sozialer und nationaler Klärung. So wird im Auftakt zu *Mein Friede* eine Erinnerung an die Maifeier 1948 in Moskau erzählt, die aber zugleich *das Problem* der Erinnerung thematisiert; wie Erinnerungen überhaupt entstehen, in falschen Bewußtseinsformen erstarren können, andauernd von der Gefahr des Zerfalls bedroht sind; wie sie wiederaufgebaut und aktiv bei der Arbeit an der Identität verwendet werden können. Am Anfang befindet sich Hermlin in einem bewußten Zustand der scheinbaren Ruhe und Sicherheit unter feiernden Menschen, wird aber von dem Alkohol und dem Mangel an Schlaf überwältigt. Die Bewußtseinskontrolle läßt nach, und der scheinbar gesicherte Inhalt des Gedächtnisses, in einer sicheren und glücklichen Zeit zu leben, wird vom Einbruch einer unangenehmen Erinnerung bedroht. In der Traumarbeit Hermlins erscheint als »Tages-

rest« der akustische Eindruck eines vor seinen Fenstern gespielten Musikstücks, das als Träger einer unerwünschten Erinnerung das gefestigte Bewußtsein bedroht. Aus dem Unbewußten steigt Angst, zu der es, wie der Text des Musikstücks betont, keinen Anlaß gibt, und gewinnt als Alptraum eines Zustandes vollkommener Hilflosigkeit die Kontrolle über das Bewußtsein. Das Musikstück ist ein deutscher Schlager mit einem aggressiven militärischen Charakter, mit einem »Hagelschlag der Trommeln, die Stringenz der Querpfeifen«, die akustisch steigen oder immer näher zu rücken scheinen als Begleitung eines zum bedrohlichen »wüstelnl Staccato« steigenden Chorgesanges.<sup>14</sup> Das Lied bezeichnet einerseits in seiner aggressiven Banalität auf psychologischer Ebene die Bedrohung des Bewußtseins durch das Unbewußte, die Erinnerung an etwas Verdrängtes, das jetzt als Angst zurückkehrt, andererseits eine sehr reale historische Gefahr. In dem Alptraum befindet Hermlin sich unerwartet in einen Wald in Frankreich während des Krieges zurückversetzt, auf etwas Schreckliches wartend, das offenbar die heranrückende Wehrmacht ist: »Drei Worte entstanden in meinem Kopf, wurden zu einem einzigen, das sich unablässig wiederholte, eine Floskel der Zeit: siesindda, siesindda, siesindda [ . . . ] während die Hand gleichzeitig nach einer Pistole tastete, die nicht existierte, während ein ärgerlich-blödsinniges Erstaunen mich streifte, wie überhaupt, allen Überlegungen, aller Vorsicht zum Trotz, ich mich hatte überraschen lassen können, während das Singen lauter und lauter wurde, während ich mich schon verloren wußte.« (*Mein Friede*, S. 370)

Die Art, wie Hermlin seine Träume in den Jahren nach diesem Angsttraum charakterisiert, wirkt wie die Beschreibung eines andauernden Versuches, diese unbewußte Angst zu integrieren, weder die falsche Sicherheit der ungestörten Bewußtseinskontrolle (und damit die unmittelbar gültigen, scheinbar gesicherten Gedächtnisinhalte) herrschen, noch das Bewußtsein von der durch die ungewünschten Erinnerungen verursachten Angst beherrschen zu lassen. Durch eine solche integrative Bewußtseinsarbeit soll eine neuere, tiefere Schicht der Erinnerung erreicht und ins Bewußtsein eingearbeitet werden. Verglichen mit dem ursprünglichen Angsttraum behauptet Hermlin eine Entwicklung, eine immer größere Fähigkeit, die Angst zu integrieren: »Derlei Träume wurden seltener, verloren auch ihre niederschmetternde Drohung. Je älter der Friede wurde, je nachdrücklicher ich mich in ihm einrichtete, desto deutlicher trat an die Stelle der Träume ein einziger, unaufhörlicher, in den verschiedensten Zonen angesiedelter Traum; er enthielt idyllische, bukolische Episoden, aber seine Schrecken wurden stetiger, tiefer, ich gewöhnte mich an sie.« (*Mein Friede*, S. 371)

Diese Entwicklung hat ihre Parallele in der Art und Weise, wie er 1945 die Deutschen erlebt, und wie er in der späteren Erinnerung dieses Erlebnis nachvollzieht. In der Gegenwart des Jahres 1945 findet er viele Erscheinungsformen des beruhigten, aber falschen Bewußtseins, unter dessen Oberfläche verdrängte

Angst und verdrängtes Grauen lauern, während er selbst von einem ratlosen Schweigen wie gelähmt ist. Erst ein Menschenalter nach dem ursprünglichen Erlebnis versucht Hermlin, die Verdrängung und die Lähmung *als Erinnerung* durcharbeiten. Die Erinnerung wird in einem sekundären Verfahren umgearbeitet und erweitert zur »Erinnerung« vergangener Ereignisse, bei der Reflexionen eingearbeitet und Zusammenhänge konstruiert werden können, die nicht bei der ursprünglichen Erinnerung vorhanden schienen. Dadurch wird die »ursprüngliche«, »authentische« Erinnerung nicht als passiver, toter »Gedächtnisinhalt«, sondern aktiv und dynamisch als erweiterte »Erinnerung« bewahrt und (re)konstruiert. Das bedeutet – wie es von den Träumen gesagte wurde – daß die »Schrecken« solcher Erinnerungen einerseits »stetiger, tiefer [wurden]«, aber andererseits auch, daß die Integrationsfähigkeit des Bewußtseins größer wird: »ich gewöhnte mich an sie«.

Auch eine Erinnerung aus Deutschland im Sommer 1945 ist mit einer Art Kunsterfahrung verflochten. Wo sein Bewußtsein und sein Gedächtnis in Moskau durch einen banalen deutschen Schlager aufgewühlt und zur Bearbeitung verdrängter Angst gezwungen wurden, wird hier dagegen der Aufbau des Gedächtnisses durch Verdrängungen und verfälschte Erinnerungen geschildert. Es geht hier um Bücher, Schrift und Photos *als* Verdrängung, als Mittel, grauenvolle Ereignisse zu beschönigen und zu trivialisieren. Während des Sommers wohnt Hermlin vorübergehend im Hause eines geflohenen Nazibeamten, eine kleinbürgerliche Idylle, in der ein scheinbar normales Alltagsleben im faschistischen Deutschland geführt wurde; die Klassikerausgaben in den Regalen geben ihr sogar einen Anstrich von Bildung. Die Nachforschungen Hermlins lassen aber die furchtbaren Risse dieser Idylle zum Vorschein kommen: die Bücher, Tagebücher und Photos erweisen sich als Souvenirs, die nur in einem ganz oberflächlichen Sinne als Gedächtnisstütze dienen. Sie belegen ein abgestumpftes und beschränktes Bewußtsein durch die Verschränkung von Banalität und Grauen, scheinen der Versuch eines anscheinend gedanken- und erinnerungslosen Menschen zu sein, grauenvolle Erfahrungen durch Idyllisierung und Trivialisierung zu kaschieren oder zu verharmlosen: Die Klassikerausgaben erweisen sich als Souvenirs, die den Stempel einer verborgenen, blutigen Geschichte tragen – sie stammen aus den Beständen der öffentlichen Bibliothek einer polnischen Stadt. Photos und Aufzeichnungen in Tagebüchern halten mit peinlicher Genauigkeit den Lauf der Zeit, die Ereignisse im Familienleben fest, aber inmitten dieser banalen Pseudo-Erinnerung addierter Lebensdaten schimmert unerwartet Grauenvolles durch; unter den Familienphotos findet Hermlin einen Schnappschuß mit einem erklärenden Text, der so kurz und sachlich ist, als handelte es sich um irgendein drolliges Ereignis während eines beliebigen Familienausfluges oder einer beliebigen Familienfeier: »Zusammengeschossene Juden bei unserem Vormarsch auf Kielce, September 1939« (*Mein Friede*, S. 372 f.).

Auch *Rückkehr* thematisiert die Erinnerung Hermlins als der Spannung zwischen dem Gefühl des Ausgestoßenseins und der Suche nach einer nationalen und sozialen Gemeinschaft entsprungen, der Spannung zwischen dem Versuch zu verdrängen und dem Durchbruch unangenehmer Erinnerungen. Die Bewegung innerhalb dieses Spannungsfeldes wird auch hier andauernd durch Kunst reflektiert und mit Kunsterfahrungen verflochten. Den Erlebnissen im Hause des Nazibeamten entspricht eine Erinnerung aus dem besetzten Frankreich, wo er ins Gespräch mit deutschen Soldaten kam, bei denen jeder Zweifel an den Sinn des Krieges mit dem prahlerischen Hinweis zurückgewiesen wurde, die Wehrmacht verteidige die Kultur Deutschlands und Europas; sich an dieses Erlebnis erinnernd, kommentiert Hermlin, »sie kannten nicht einmal die eigene«. Um dieses Beispiel der Benutzung von Kunst und Kultur als Fetisch, als Mittel zur Verdrängung von Angst perspektivisch zu erweitern, verbindet er es mit Erinnerungen aus verschiedenen anderen Zeiten und Orten, durch welche die Möglichkeit eines veränderten Bewußtseins, einer tieferen Erinnerung ausgedrückt wird: Manche ehemalige deutsche Soldaten hätten ihm nach dem Kriege erzählt, sie hätten erst in den Kursen während der Kriegsgefangenschaft »die Namen und Werke berühmter deutscher Dichter und Komponisten [...] nennen hören« (*Rückkehr*, S. 29 f.). In dieser Weise wird ein Zusammenhang zwischen seinem Erlebnis hergestellt, es sei »schwer [gewesen], sich zurechtzufinden in dem alten Land«, und der Erinnerung, »die Cembalistin Picht-Axenfeld in einer notdürftig errichteten Baracke Bach spielen« zu hören, während durch die offenen Fenster »aus den Ruinen der Freiburger Altstadt immer noch Verwesungsgeruch drang«. Symbolisch wird hier die mehrdeutige Rolle der Kunst und Kultur als »Erinnerung« zusammengefaßt: als Sublimierung und Verdrängung des historischen Leides; als Zeugnis eben dieses Leides; als wenn auch noch so schwache humanistische Bewußtmachung des Leides und als Protest dagegen. Die deutsche Kunst macht Hermlin selbst sowohl sein Ausgestoßensein als auch die Hoffnung auf eine Gemeinschaft bewußt, wenn er als Exilierter irgendwo in der Welt herumirrt und trotzdem die Erinnerung an die Heimat bewahrt, wenn er in seinem Innern eine »einsame Stimme« deutsche Lieder singen hört (*Rückkehr*, S. 29).

Neben der Frage der nationalen Zugehörigkeit spielt besonders die der Klassenzugehörigkeit eine besondere Rolle in den Erinnerungen Hermlins. Auch hier wird Kunst und Kultur ihm ein Mittel, einerseits seine Spaltung zwischen Bourgeoisie und Proletariat zu reflektieren, andererseits die utopische Hoffnung auf eine Versöhnung der Spaltung auszudrücken. In *Rückkehr* gibt es einen kurzen Rückblick auf die bürgerliche Bildungskultur des Elternhauses, auf den Vater, der als »glänzender Dilettant« auf vielen Kunstgebieten, aber besonders als »herausragend begabter Pianist mit Konzertreife« erinnert wird, der »am liebsten

den Beruf eines Musikers ergriffen hätte« (S. 31). Dieser Rückblick wird in ein komplexes Muster von Assoziationen integriert, das die Elemente von Zwang, Verzicht, eskapistischen Formen der Sublimierung dieser bürgerlichen Bildungskultur verdeutlicht. Hermlin erinnert sich, der Vater habe auf den Wunsch seines Vaters Unternehmer werden und seine eigenen Pläne einer künstlerischen Laufbahn aufgeben müssen; dessen Schicksal als Bildungsbürger und Jude hat sich seinem Sohn so tief eingeprägt, daß er bei der Begegnung mit den prahlerischen deutschen Soldaten »in die Richtung [blicken] mußte, in der das Lager war, das meinen Vater zerbrochen hatte« (S. 30 f.). Mehr noch: Die Erinnerungen Hermlins an seinen eigenen Lebensweg wiederholen dieses Muster. Bereits als Jüngling interessierten ihn »Dinge der Kunst«, obwohl ihm unklar bleibt, wozu er sein Wissen über sie verwenden soll; einige Zeit hegt er den eskapistischen Traum, sich in einem Kloster in den Bergen zu verstecken, wo er als Bibliothekar eine heile Welt erlesener Bücher aufbauen kann (S. 31); in den Jahren des Exils erschüttert der häufige Wechsel des Erwerbes, des Aufenthaltsortes, des Personalausweises das Gefühl seiner Identität; erst nach der Rückkehr nach Deutschland kann er bei der Ausstellung eines gültigen Personalausweises zu seiner eigenen Person Authentisches angeben; zögernd gibt er zum ersten Mal an, er »sei Schriftsteller« (S. 30).

Die Doppelheit von Spaltung und Annäherung zwischen der bürgerlichen und der proletarischen Kultur steht im Mittelpunkt des Versuches über den Komponisten Hanns Eisler, der wie ein verkleidetes, die eigene künstlerische Problematik, die eigene Identitätsproblematik Hermlins thematisierendes Selbstporträt wirkt. Er wird durch die Erinnerung an eine Veranstaltung Anfang der dreißiger Jahre eingeleitet, bei der Eisler bei der Aufführung eigener Lieder Ernst Busch auf dem Klavier begleitete. Eisler steht sowohl als Avantgardist wie auch als proletarisch orientierter Künstler in einem Gegensatz zu der bürgerlichen Bildungskultur, aus der Hermlin kommt: »Daß man derartiges bei uns zu Hause spielte, kam nicht in Frage. Wir machten viel Musik zu Hause, aber die Modernen waren verdächtig. Dieser Eisler, hörte man übrigens, mache politische Musik.«<sup>15</sup>

Der Ort und die Art der Veranstaltung wirken wie die Parodie eines klassischen Liederabends in einem Konzertsaal oder in einem gebildeten bürgerlichen Haus mit den dazugehörigen sublimierenden Konventionen; *hier* findet sie in einem Nebenraum einer Kneipe im proletarischen »Berliner Norden« statt; hier sitzen an den Tischen unter »Girlanden vom letzten Tanzvergnügen« Bier trinkende Proleten, »schweigsame Männer mit Schirmmützen in alten Lederjacken«, die sich direkt mit dem Sänger und dem Begleiter verständigen, Kritik, Beifall oder Wünsche äußern. Der rohe, unsublimierte Charakter dieser Musik steht im Gegensatz zu dem gepflegten Klavierspiel des Vaters; das Klavier ist »sehr verstimmt«, und »mit einer Art von Entsetzen« bemerkt Hermlin, der es

»bis dahin nicht für möglich gehalten hätte«, daß man »auf diese Weise Klavier spielen könne«, wie Eisler »manchmal mit der geballten Faust auf die Tasten schlug«. Diese Musik scheint für Hermlin sowohl die Sublimierung der bürgerlichen Kultur als auch das vorherrschende proletarische Elend zu überwinden und eine utopische Perspektive zu eröffnen; in seinem Rückblick entdeckt Hermlin die Möglichkeit einer Versöhnung der heterogenen Kulturen, da sich in ihrem Geist oder in ihrer musikalischen Technik trotzdem Gemeinsamkeiten andeuten: »Mit dieser drängenden, rufenden Musik war eine große Hoffnung in den elenden Tanzsaal gekommen. Erst später begriff ich, daß diese Musik der neuen Klasse aus der strengsten Schule kam, aus der Schule der Klassiker.« (S. 344)

In seiner Rede auf dem VIII. Schriftstellerkongreß der DDR geht Hermlin von den respektvollen Äußerungen Eislers über die kulturellen Leistungen des Bürgertums aus, die selbst in der Spätphase, etwa bei Schönberg, den Charakter einer imponierenden »Abendröte« hätten, um dadurch seinen eigenen Standort mit einer zugespitzten Formulierung zu bestimmen, die viel Aufsehen und Widerspruch erregte.<sup>16</sup> Mit dieser Formulierung besinnt er sich auf die kulturell vermittelte soziale Herkunft, die nun mal die seinige ist, ihm jene Stoffe und Kenntnisse gegeben hat, die die Grundlage *seiner* künstlerischen Tätigkeit ist: »Ich bin ein spätbürgerlicher Schriftsteller – was könnte ich *als Schriftsteller* auch anderes sein. Ich hörte nicht auf, einer zu sein, während ich Jahrzehnte hindurch Kommunist war und blieb [ . . . ] Wenn ich diese Herkunft verleugnen oder verdrängen würde, müßte ich mich selbst verlieren und könnte demnach für etwas Anderes, Neues, gar nicht nachhaltig eintreten.«<sup>17</sup>

Die Auffassung Hermlins, ein kommunistischer Schriftsteller sei ein »Sohn aller nach vorn und nach rückwärts gewandten Utopien« und dementsprechend die Verfasser der Zehn Gebote und der Bergpredigt, Spartakus und Franz von Assisi zu seiner Stammtafel rechnet (S. 386), stimmt mit einem Passus der 17 Jahre früher, auf dem V. Schriftstellerkongreß 1961 gehaltenen Rede überein. Hier wird die individuelle Erinnerung durch eine scheinbar tragische historische und klassenmäßige Perspektive erweitert. Die Geschichte erscheint ihm wie eine Reihe von Niederlagen und Rückschlägen, der sich jedoch letzten Endes eine utopische, von der Kunst ausgedrückte und vorweggenommene Perspektive eröffnet. So verweist er eher auf die Rolle der Kunst und Literatur als auf die von politischer und ökonomischer Theorie für die Bildung auch seiner politischen Identität. Von »jungen Menschen« gefragt, welche Bücher »mich dazu gebracht hätten, Kommunist zu werden«, habe er auf »eine Menge belletristischer Werke«, und darunter besonders die romantischen »Dichtungen Hölderlins und Shelleys« hingewiesen. Dazu habe er noch die Lektüre der Bibel besonders hervorgehoben. Offenbar werden hier besonders die Evangelien und ihre Darstellung Christi gemeint, die aus einer klassenmäßigen und utopischen Perspektive gelesen werden; dies wird deutlich, wenn Hermlin in dem angeführten

Gespräch direkt die Lektüre der Bibel mit der »wesentliche[n] Rolle« der Musik bei der Bildung seines Bewußtseins, seiner Identität verbindet. Indem Hermlin Werke ins Blickfeld rückt, die in ihrer Form Hauptwerke der bürgerlich-religiösen Bildungskultur sind, will er offenbar auf einen Inhalt hinweisen, der diesen Hintergrund und diese Form überschreitet und so die historische Erfahrung und Vision Hermlins ausdrückt; er habe hingewiesen: »Zum Beispiel [aufl] die Bachschen Passionen und die Kirchenkantaten. I. . . Bach habe für mich immer eine besondere Überzeugungskraft gehabt, und ich hätte, wenn ich bei ihm hörte, wer da gekreuzigt wurde und auferstand, nie am Sieg des Proletariats zweifeln können.«<sup>18</sup>

Überraschenderweise kommen in vielen Reportagen das Erinnerungsprojekt Hermlins und seine geschichtsphilosophische Perspektive zum Ausdruck. Viele von ihnen sind Berichte aus historischen Orten, wo die Blutspur des Faschismus besonders deutlich ist. Mit einem stark persönlichen Pathos schildert er diese als Orte der Erinnerung an »meine eigentliche Familie«, als Besuche von überall in Europa verstreuten Familiengruften: Grabstätten hingerichteter Antifaschisten »auf einem Felde bei Berlin«; die Schlachtfelder des spanischen Bürgerkrieges bei Jarama und am Ebro; im Geiste verbindet und identifiziert er sich mit unzähligen anonymen Opfern, wenn er »über ihre Asche [geht], mit der die Wege in Auschwitz bestreuet waren«; seine Reise hat ihn von Oradour über Buchenwald und das Warschauer Ghetto bis zum Friedhof der Opfer der Lenin-Grader Belagerung geführt (*Mein Friede*, S. 375). Es gibt hier mehr oder weniger deutlich die – von Corino abgelehnte und nur als Fälschung, als Annexion fremden Lebens begriffene – Tendenz zur Konstruktion von persönlicher Erinnerung, indem Hermlin sich zum Träger kollektiver Erinnerungen macht.<sup>19</sup> Eine andere und deutlichere Konstruktion von Erinnerung, die den Zusammenhang von Gegenwart und Vergangenheit verdeutlicht, findet man in einer Reportage über eine DDR-Jagdstaffel, *Die rote Jagd* aus dem Jahre 1958. Hermlin schildert neue Ausbildungs- und Arbeitsformen, geprägt durch starkes Gemeinschaftsgefühl, soziale Verantwortlichkeit und eine Haltung von Respekt und Gleichberechtigung zwischen Offizieren und Mannschaft. Als Gegensatz zu dieser Gegenwart wird ein Mosaik kursiv gesetzter Zitate kommentarlos einmontiert, die teils einem nazistischen Lehrbuch des Fliegens entnommen sind, in dem die aggressive Natur des Jagdfliegers, sein Individualismus, Verachtung der Massen, sein Drang zum Führen, seine soziale Rücksichtslosigkeit betont werden, teils aus Erinnerungsstücken eines anonymen Ich bestehen – unklar bleibt, ob es sich dabei um Hermlin selbst handelt – das im spanischen Bürgerkrieg und im Frankreich 1940 die Terrorangriffe der Luftwaffe miterlebt hat.<sup>20</sup>

Auch die 1950 geschriebene Reportage über den Mansfelder Kupferbergbau, *Es geht um Kupfer*,<sup>21</sup> kann als eine geschichtsphilosophische und ästhetische

Konstruktion von Erinnerung gelesen werden. In der Einleitung dieser Reportage wird die unwirkliche Stimmung des Geländes über Tage, die »total | Farbe der ersten Dämmerung« heraufbeschworen, ein Licht, das »unsicher« wirkt, »als entstamme es einem Traum« (S. 111). Der Eindruck eines Abstiegs ins Reich des Traumes und des Todes wird erweckt durch die Darstellung des Geländes über Tage als ein Totenreich, als Nekropole mit Pyramiden, die den verwirrenden Eindruck entstehen läßt, man sei in irgendein »Ägypten« geraten (S. 111), aber auch mit »Kathedralen«, die auf das Mittelalter verweisen. Bereits hier sieht man eine Tendenz, welche die ganze Reportage prägt: Der Reporter verfügt über eine politisch bewußte und kulturelle Perspektive, die einerseits von der erschreckenden Wirklichkeit herausgefordert wird, ihm aber andererseits die Mittel in die Hand gibt, diese Wirklichkeit ästhetisch und mythologisch de- und umzukodieren. Durch sein »Bewußtsein« ist der Reporter Träger eines äußerlichen »Gedächtnisses«, das noch nicht als »Erinnerung« verarbeitet wurde, ihm aber hilft, die »Totenlandschaft« der Einleitung umzukodieren. Seine perspektivische Erweiterung verbindet diese Landschaft mit einer langen Geschichte voll sozialer Kämpfe, indem er an fiktive und wirkliche Figuren der Geschichte erinnert, daran, daß dies »das Land Münzers und Luthers, die Heimat des Adrian Leverkühn« ist; diese Erinnerung wird unmittelbar mit der Erinnerung an die Kämpfe und Streiks der Bergleute durch das Jahrhundert verbunden (S. 119).

Im Mittelpunkt der Reportage steht eine Reihe von Arbeitssituationen, bei denen der Reporter den Arbeitern begegnet. Realistisch und distanziert schildert er die wahre Hölle, in die er abgestiegen ist, »den fürchterlichen Kampf des Menschen mit dem Gestein l. . . l, die Ströme von Schweiß, die ungeheure Anspannung von Nerven, Muskeln, Sehnen«; er befindet sich an einem Ort, wo es »Gefahren | gibt, zu jeder Zeit, Tag und Nacht« (S. 112 f.). In seiner dichterischen Phantasie werden ihm die Stollen zum schauerromantischen Gegenstück der »Pyramiden« und »Kathedralen« über Tage, zu einem »schauervoll zu ahnendeln | Labyrinth« (S. 112). Das Doppelgesicht der Arbeit als realistisch gesehenes Massenleid und als ästhetisch idealisierte und heroisierte Massenaktion wird mit dem Begriff der »Arbeitsschlacht« ausgedrückt (S. 112). Ein zentrales Beispiel einer solchen ist die Arbeit einer »Kameradschaft« von Bohrarbeitern; zunächst befremdet und schockiert Hermlin deren Arbeit in einer Hölle von hohen Temperaturen und Schlamm, in einem ohrenbetäubenden »Inferno von dröhnenden, knatternden und gellenden Lauten«; er muß sich fragen: »Was sind das für Männer da, die bis zu den Knöcheln in einer gelblichen Masse stehen, halbnackt l. . . l auf ihren Gesichtern hat sich eine Maske aus Brei gebildet l. . . l.« (S. 112)

Die Schilderung der Arbeit als mythischer Zustand des Schreckens und der Gefangenschaft kann gerade als Mythologisierung in den Gegensatz dieses Schreckenszustandes umschlagen; die »Arbeitsschlacht« erscheint mit tödlichen,

aber plötzlich auch mit erhabenen und ästhetischen Zügen, mit einem »erschreckend[en], kriegerisch[en], machtvoll-reißend[en] Medusenantlitz« (S. 114 f.). Diese Doppelheit der kritisch-realistischen Distanz einerseits und der ästhetischen Versöhnung andererseits charakterisiert die ganze Reportage. Zum Beispiel begegnet Hermlin in den klaustrophobischen, 80 Zentimeter hohen Stollen einem Arbeiter, der mit seinen Bauch- und Nackenmuskeln und Schenkeln »übermenschliche Lasten« bewegt, aber gerade dadurch Züge eines mythologischen Titans, eines schönen und geschmeidigen »Panther[s]« erhält (S. 117). Durch die Mythologisierung kann Hermlin in *einem* Bilde die Arbeiter sowohl als kleine unterdrückte Zwerge darstellen als auch die Perspektive der Befreiung eben durch diese Arbeit behaupten. Einerseits sieht er, »hier lebt, hier arbeitet ein ganzes Volk von Bergleuten auf den Knien«, aber andererseits behauptet er, »auch jetzt noch denkt, plant, handelt der Mensch, als ginge er aufrecht« (S. 115). Drückt die Mythologisierung bzw. Ästhetifizierung sowohl die Distanz zwischen der Welt Hermlins und der Arbeitswelt, zwischen Bewußtsein und Realität, als auch die Harmonisierung dieser Distanz, dieses Gegensatzes aus, dann wird aber auch die Möglichkeit ihrer Überwindung durch den Aufbau einer gemeinsamen »Kunstwelt« angedeutet. Diese Möglichkeit scheint zum Ausdruck zu kommen, wenn Hermlin als gebildeter Kunstkenner in der Dunkelheit der Stollen ferne und fremde Arbeiterstimmen vernimmt, durch welche er die ihm fremde Arbeitswelt ästhetisch umformen, sie als Keime einer Oper vernehmen kann; anscheinend hört er in seinem Innern das Potential des Arbeitergesangs sich zu einem machtvollen, sehnsüchtigen »Sklavenchor« entfalten: »Unablässig klingt das uralte, tragisch-gelassene ›Glückauf!‹ durch die Dunkelheit [S. 112] [die Arbeiter können] herrlich singen [ . . . ] denn das Mansfelder Land ist ein Land des Gesangs. [ . . . ] [sie] singen mit herrlichen Tenören ›Auf, Glück auf!‹ und ›Empor zum Licht!‹, Lieder, in denen die Würde ihrer Arbeit ist, ihr Stolz.« (S. 120).

Hier wird die Möglichkeit einer Versöhnung der beiden voneinander getrennten Welten durch eine »Kunstwelt« ausgedrückt, in der einerseits die Arbeiter das Leben ihrer Arbeitswelt in einer Weise ausdrücken, die diese fremde Welt für Hermlin zugänglich macht, andererseits er selbst mit seiner Sprache zur Arbeitswelt Zugang findet. Die Verbindung der beiden Welten in einer gemeinsamen »Kunstwelt« öffnet auch die Möglichkeit, verdrängtes Leiden wieder zu erinnern und sich mit ihm auszusöhnen. Anders gesagt: Durch diese Kunstwelt kann die persönliche Erinnerung freigesetzt und mit der Möglichkeit der Realisierung einer utopischen Geschichtsperspektive verbunden werden. Die Begegnung mit den Arbeitern führt zu einer kritischen Selbstbefragung Hermlins, der sich mit der Formulierung »der Schriftsteller denkt« »verfremdet«. Der Bruch in dem scheinbar heilen Gedächtnis, dem scheinbar heilen Bewußtsein wird zur Kenntnis genommen und die Möglichkeit seiner Heilung angedeutet. Der Schluß der Reportage verweist auf einen Umbruch seines Bewußtseins, der als ein Ab-

stieg in die dunklen, labyrinthischen Stollen des Unbewußten gedeutet werden kann, als Alptraum, durch dessen Verarbeitung Verdrängtes an den Tag gebracht wird. Der Traumzustand und die während dieses Zustandes auftauchenden mythologischen oder ästhetischen Bilder bezeichnen die Auflösung des etablierten Ich-Bewußtseins; aus den Bildern, die in diesem Traumzustand entstehen, ergibt sich zugleich auch die Möglichkeit der Integration des freigesetzten Fremden, der unangenehmen Erinnerungen.<sup>22</sup> Der Abstieg in die Stollen verweist auf eine Erinnerungsproblematik, die einerseits die persönliche Geschichte berührt, andererseits mit der Erinnerung an ungenügend verarbeitete historische Vergangenheit und mit der Möglichkeit der Realisierung einer utopischen historischen Vision verflochten ist. Der Ausgangspunkt des Schriftstellers war ein fragwürdiges kulturell-politisches (und psychologisches) »Bewußtsein«, dessen Kehrseite eine Fremdheit gegenüber der Welt der Arbeiter, gegenüber seinem eigenen Volk und dessen Geschichte war. Durch den Abstieg in die Welt der Bergleute wird dieses »Bewußtsein« erschüttert, aber er wird auch in den Stand versetzt, verdrängte Erinnerungen aufzuspüren und zu bearbeiten. Durch den Abstieg in die Arbeitswelt erhält er die Möglichkeit, zu einem neuen Bewußtsein, zu einer neuen Identität zu finden. Wie es in dem Schluß der Reportage zum Ausdruck kommt, ist die Aussöhnung mit der persönlichen Erinnerung und mit der Geschichte eine stark ästhetisch vermittelte: Die Begegnung mit den Arbeitern der Gegenwart führt zu einer assoziativen Kette von historischen, kulturellen und künstlerischen Erinnerungen, die Thomas Münzer, Luther und Adrian Leverkühn umfassen. Im Pathos der Schlußworte stellt Hermlin als »der Schriftsteller« die Verbindung zwischen einer durch die Erinnerungsarbeit neu entstehenden tragischen und doch heroischen Geschichte, der Erinnerung an seine eigene zum Teil gelungene »Rückkehr« und einer in die Zukunft projizierten Perspektive her, die mit zu verwirklichen seine Aufgabe wird: »(der Schriftsteller) ist unzufrieden mit sich und sagt sich, daß man diese Menschen nicht enttäuschen darf, daß man jetzt erst eine richtige Heimat hat, die über dunkle Jahre, aus Tränen und Asche, hinübergerettet wurde von der Arbeiterklasse, die so viel mehr ist als ein nüchternes und geheimnisvolles Wort. Man kann, man muß wieder stolz sein auf dieses Land, auf diese Menschen, auf das unsterbliche Volk.« (S. 120)<sup>23</sup>

### Anmerkungen

---

- 1 Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris 1996, besonders S. 13–36.
- 2 Karl Corino: »Außen Marmor, innen Gips«. *Die Legenden des Stephan Hermlin*, Düsseldorf 1996. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 3 Andreas Solbach (*Antifaschismus und Schuld. Zur Diskussion um Stephan Hermlin*, in: *Weimarer Beiträge*, 3/1999) erklärt die Brisanz und die Bedeutung dieser De-

batte durch die besondere, repräsentative Rolle Hermlins in der DDR. Hermlin verkörperte durch sein Leben den antifaschistischen Widerstand, verkörperte die kulturelle Verbindung von Bürgertum und Arbeiterklasse (ebd., S. 339) und drückte so Grundvorstellungen des historischen Selbstverständnisses der DDR aus; deswegen empfanden viele Verteidiger Hermlins die Angriffe auf ihn als einen Versuch der Demontage der DDR, als Bedrohung ihrer eigenen Identität (S. 326; 328). Solbach meint, Hermlin hätte auch in der Frage seiner Autobiographie kaum aus Opportunismus oder persönlicher Eitelkeit, sondern aus der Gesinnung tiefster kommunistischer Parteilichkeit gelogen oder geschwiegen; es gäbe aus der Sicht Hermlins keine objektive, nicht-parteiliche »Wahrheit« (ebd., S. 338); diese »Funktionalisierung der Moral« wirft Solbach ihm auch als moralisches »Versagen« vor (S. 341).

- 4 Silvia Schlenstedt: *Der Glanz ist weg, das Elend endgültig*, ursprünglich: *Neues Deutschland*, 8. Oktober 1996; hier zitiert nach Corino: »Außen Marmor, innen Gips«, S. 228 f.
- 5 Gert Mattenklott: *Im Streit um Stephan Hermlins Leben geht es ums Ganze. Wahrheiten und Dichtungen*, ursprünglich: *Die Tageszeitung*, 7. Oktober 1996, hier zitiert nach Corino: »Außen Marmor, innen Gips«, S. 231.
- 6 In der wichtigen Arbeit zur Theorie der Autobiographie, *Truth and Design in Autobiography* (Reprint: New York-London 1985), zieht auch Roy Pascal die Wahrfähigkeit subjektiver Lebensinterpretation der »Wahrheit« empirischer Faktentreue als das für die Autobiographie wichtige und entscheidende vor. Er meint, »its centre of interest« sei »the self, not the outside world« (ebd., S. 9); im Zentrum der Autobiographie stünden nicht »die Fakten« als solche, sondern die Interpretation der »Fakten« durch den Verfasser der Autobiographie (S. 16, 17, 19); der Schwerpunkt liege nicht auf »factual truth«, sondern auf der Bemühung des Schriftstellers, den Stoff seines Lebens in den Griff zu bekommen, seinem »wrestling with truth« (S. 75). Deswegen hält Pascal »distortion« der empirischen Wahrheit für durchaus legitim, ja, für einen Wesenszug der Autobiographie. Im Namen der »main task«, der tieferen Wahrheit einer zusammenhängenden Lebensinterpretation, sei es durchaus legitim, vieles zu verschweigen, zu komprimieren, umzuverteilen, zu retuschieren, die Ereignisse seines Lebens mit anderen Proportionen zu erzählen, als sie »in der Wirklichkeit« hatten. Mit einer zentralen Formulierung behauptet Pascal, die Aufdeckung der Dynamik, der Möglichkeiten eines Lebens, die »realisation of an inner self« sei in der Autobiographie wichtiger als das, was an diesem Leben sich tatsächlich beobachten lasse: »this dynamic creative element is as true as anything else about it is, though it may be invisible to others, and is the driving force of a life as seen from inside by the man living it.« (S. 194).
- 7 Auch Solbach (*Antifaschismus und Schuld*, S. 339) spricht – jedoch in einem skeptischen Sinne – von der »Konstruktion« der Autobiographie Hermlins. Ohne auf eine Diskussion der Möglichkeiten und Grenzen der Autobiographie einzugehen (wie sie oben, in Anm. 6 angeschnitten wurde), kritisiert Solbach eine »Konstruktion«, als deren Grundlage er den Versuch betrachtet, eine repräsentative Übereinstimmung zwischen der persönlichen Biographie und dem Selbstverständnis der DDR herzustellen. Die Technik und die Entstehung dieser in *Abendlicht* gipfelnden Konstruktion charakterisiert Solbach als eine Art Teufelskreis aufeinander verweisender Fiktionstexte, in dem aus seiner Sicht der wirkliche Lebenslauf Hermlins eine untergeordnete Rolle spielt: »*Abendlicht* montiert und reproduziert zum Teil lange vorher bestehende »Informationen« über die Biographie des Autors, die zumeist wiederum fiktionalen Texten entnommen wurden und vom Autor niemals dementiert worden sind. [...] Autobiographische Erfahrungen und Wünsche, kom-

- munistische Parteilichkeit und literarische Didaxe strukturieren das fiktionale Werk des Autors, dessen biographisches Substrat von den Interpreten überschätzt wird. Aus opportunistischen Gründen der Selbstbehauptung in der DDR verzichtet Hermlin auf die notwendigen Korrekturen und montiert Elemente einer fiktionalen Biographie zum gleichermaßen fiktionalen *Abendlicht*.« (S. 326).
- 8 *Aus dem Lande der großen Schuld*, in: Hermlin: *Äußerungen 1944-82*, Berlin-Weimar 1983. – Auf den Band *Äußerungen 1944-82* beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 9 Hermlin: *Offener Brief an Aragon*, in: *Äußerungen*, S. 7.
- 10 Hermlin: *Mein Friede*, in: *Äußerungen*, S. 370.
- 11 Hermlin: *Rückkehr*, in: *Neue Deutsche Literatur*, 31(1983)8, S. 39
- 12 »Wo sind wir zu Hause?«. *Gespräch mit Klaus Wagenbach*, in: *Äußerungen*.
- 13 Ulrich Dietzel: *Gespräch mit dem Autor*, in: *Äußerungen*, S. 443.
- 14 *Mein Friede*, S. 370. Es handelt sich um das bekannte Lied *Rosmarie*, einer der beliebtesten deutschen Schlager der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Es wird in dem deutschen Film *Paradies der Junggesellen* (1939) von Heinz Rühmann gesungen und schließt mit folgender Strophe: »Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern / Keine Angst, keine Angst, Rosmarie. / Wir lassen uns das Leben nicht verbittern / Keine Angst, keine Angst, Rosmarie. / Und wenn die ganze Erde bebt / Und die ganze Welt sich aus den Angeln hebt / Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern / Keine Angst, keine Angst, Rosmarie.« (<http://www.heidecker-post.com/Ruehmann/D-Ruehmann-Lieder.htm>)
- 15 Hermlin: *Über Hanns Eisler*, in: *Äußerungen*, S. 343.
- 16 Vgl. die Äußerungen Hermlins in dem Gespräch mit Ulla Hahn, in: *Äußerungen*, S. 414.
- 17 Hermlin: *In den Kämpfen dieser Zeit (Rede auf dem VIII. Schriftstellerkongress)*, in: *Äußerungen*, S. 386; Hervorhebung im Original.
- 18 Hermlin: *Rede auf dem V. Deutschen Schriftstellerkongress*, in: *Äußerungen*, S. 324.
- 19 Noch deutlicher ist diese Tendenz in einer eigentümlichen, »autobiographischen« Erzählung von dem Aufstand des Warschauer Ghettos im Frühling 1943; ihr Gegenstück ist die 1949 geschriebene Reportage Hermlins aus den Ruinen des Warschauer Ghettos, *Hier liegen die Gesetzgeber* (siehe: Hermlin: *Äußerungen*). In der Erzählung *Zeit der Gemeinsamkeit* (in: Hermlin: *Erzählende Prosa*, Berlin-Weimar o. J.) wandert ein (mit Hermlin gleichaltriger) Ich-Erzähler durch die Ruinen des Ghettos. Während der Nacht gleitet dieser Erzähler in einen Traumzustand über und scheint sich mit einem anonymen Ich-Erzähler zu identifizieren, der den Aufstand miterlebte, aber nicht überlebte – oder der träumende Erzähler *wird* zu diesem Ich-Erzähler. Die Identifikation wird ermöglicht durch die Angabe des Erzählers, er besitze einen unabgeschlossenen Brief des anonymen Erzählers, in dem sein Bericht festgehalten ist. Hermlin oder sein Ich-Erzähler schreiben so den Bericht nieder, vollenden ihn, halten die Erinnerung an die Ereignisse fest. Durch die starke Identifikation verschwimmen die Grenzen zwischen Hermlin, seinem Ich-Erzähler und dem anonymen Erzähler; Hermlin (bzw. sein Ich-Erzähler) wird fast ein Zeuge der Ereignisse, der »seinen« autobiographischen Bericht niederschreibt über das, was »er« erlebt hat. Diese Art, die individuelle Erinnerung mit geschichtlichen Ereignissen zu verbinden, kann man – wie Corino – als Anmaßung und heroisierende Selbststilisierung werten, aber man kann sie auch anders beurteilen: als Mittel, einerseits den Sinn des individuellen Lebens perspektivisch zu erweitern, es in einen Zusammenhang mit der Geschichte zu bringen, andererseits als Mittel, die Aufgabe

zu erfüllen, durch seine individuelle Arbeit den toten Opfern dieser Geschichte eine Stimme zu verleihen.

20 Hermlin: *Die rote Jagd*, in: *Äußerungen*.

21 Hermlin: *Es geht um Kupfer*, in: Ebd.

22 Bernhard Greiner spricht von einer Umgestaltung der erlebten Arbeitswelt zum »Kunstraum«, von einer »allegorischen Darstellung«, die »romantische Züge« habe und wie ein Gegenstück zu der Suche nach der blauen Blume der Poesie in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* wirke (Bernhard Greiner: *Im Zeichen des Aufbruchs: Die Literatur der fünfziger Jahre*, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): *Die Literatur der DDR* (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 11), München 1983, S. 360 f.

23 Ich stimme der Kritik Greiners (ebd., S. 361) zu, daß durch diese Apotheose der kritische Realismus verdrängt und durch eine fragwürdige Utopie der ästhetischen Versöhnung ersetzt wird. Der Prozeß vom »Bewußtsein« über den Abstieg in die Welt der verdrängten Erinnerungen bis zur Wiederherstellung eines erweiterten, integrierten »Bewußtseins« verläuft etwas zu unproblematisch und schematisch. Dieser Text ist aber ein frühes Beispiel der Arbeit Hermlins an der Erinnerung, die in späten Texten wie *Rückkehr* und *Mein Friede* weit dynamischer und problematischer erscheint.