

Kerstin Stüssel

„Dem Morgenrot entgegen’ oder ‚...dass die Sonne schön wie nie über Deutschland scheint’?

Aurora in der DDR-Kultur, nach ihrem Ende

Betäubt von den unerträglichen, höllischen Morgenröten
Behalten wir sie im Gedächtnis, solange es uns gibt.
Anna Achmatowa, 1922¹

I.

In der DDR steht die Morgenröte im Banne des helllichten Tages und des dauernden Sonnenscheins; Auroras Versprechen wird konterkariert durch den offiziell aufgenötigten Glauben an eine endgültige Erfüllung im Hier und Jetzt des ‚realexistierenden’ Sozialismus, welche nicht durch ein nüchternes Tageslichts relativiert wird. Sammelt und überblickt man nämlich die Manifestationen und Traditionsbezüge der Aurora-Motivik in der Kulturgeschichte der DDR, so ist Aurora als kollektiv-symbolische Matrix und Indikatorin kultureller Transformationen nur in Beziehung zur Sonnenscheinmetapher zu analysieren: Morgenröte und – ewiger – Sonnenschein, das ist in der grenzenlos pathetischen/feierlichen und grenzenlos beschränkten/alltäglichen DDR-Kultur einerseits die Bewegung des Aufbruchs aus der Nacht des Nationalsozialismus, andererseits der Stillstand und die Trostlosigkeit einer endgültigen Erfüllung, die nicht in Zweifel gezogen werden darf, einer „ohn’ Unterlaß“ (*Die Internationale*)² und „schön wie nie“ (DDR-Nationalhymne *Auferstanden aus Ruinen*)³ scheinenden Sonne.

¹ Anna Achmatowa: *Ein nie dagewesener Herbst. Gedichte*, Berlin (DDR) 1967, S. 39. – Für wichtige Hinweise und Gespräche danke ich Renate Brendel.

² Vgl. *Die Internationale*, Strophe 3: „In Stadt und Land, ihr Arbeitsleute, / wir sind die stärkste der Partei’n / Die Müßiggänger schiebt beiseite! / Diese Welt muss unser sein; / Unser Blut sei nicht mehr der Raben, / Nicht der nächt’gen Geier Fraß! / Erst wenn wir sie vertrieben haben / dann scheint die Sonn’ ohn’ Unterlass!“ Der Textdichter der deutschen Version, Emil Luckhardt, hat hier eine Formulierung aus der sechsten Strophe des französischen Originals von Eugène Pottier verwendet: „Mais si les corbeaux, les vautours, / Un de ces matins, dispa-

„Dem Morgenrot entgegen“, auch der Ruf „Brüder, zur Sonne, zur Sonne, zur Freiheit“ – das ist die Mobilisierung einer Hoffnungs- und Aufbruchspolitik. Die stets scheinende Sonne dagegen ist die utopische Stillstellung der Geschichte in einem winzigen Sonnenstaat auf deutschem Boden, der in der Feier der alleinerziehenden Mutter die Morgenröte einer neuen Zeit mit Kontinuitätsfantasmen und Horrorszenarien der Erstarrung, des Stillstands und der Hoffnungslosigkeit verkuppelt.⁴ Die Verherrlichung und gleichzeitige Veralltäglichsung des Tageslichts, einer stets scheinenden Sonne, führt schließlich nicht nur zum Terror der ‚Aufklärungs‘- und Unterwanderungsmaßnahmen der Stasi, sondern auch zum sanft-unsanften Schrecken einer zwangsauthentischen Gesellschaft, die alle Probleme für prinzipiell lösbar hält; die das Glück ‚ihrer Menschen‘ in zwar erweiterter, idealiter aber (klein-)bürgerlicher Familiarität und Heterosexualität durchsetzen will und die Dissidenz bereits im Bereich des Privaten, des sexuellen Begehrens sowie der familiären Lebensformen erkennen will. Das Versprechen der Morgenröte und die unterstellte Erfüllung bilden zwei Seiten einer Medaille. Ihre Beobachtung ermöglicht somit auch einen vertieften Einblick in das Funktionieren eines Prinzips Hoffnung, das Menschen ins Provisorische mobilisiert, jenseits der Differenz von Versprechen und Erfüllung.

Dass solche prägenden symbolischen Momente der DDR-Kultur erst post festum und von außen erkannt werden können, wird durch den hier vorgeschlagenen Zugang über die Nach-Wendeliteratur und durch das Hegelsche Diktum von der Eule der Minerva nahegelegt, die ihren Flug erst in der Dämmerung beginne. Doch ein angemessener Blick ist wohl nur durch die Distanzierung von der metaphorischen Logik der Tageszeiten zu erreichen. Ob auch die Semantik der Morgenröte als Schlüsselmetapher der der DDR frühestens in ihrer Abenddämmerung als ‚vergange-

raissent, / Le soleil brillera toujours!“. Vgl. Inge Lammel: *Das Arbeiterlied*, Leipzig 1980, S. 97.

³ Vgl. die Nationalhymne der DDR: Johannes R. Becher: *Auferstanden aus Ruinen*: „Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt, / laßt uns Dir zum Guten dienen, Deutschland, einig Vaterland. / Alte Not gilt es zu zwingen, und wir zwingen sie vereint, / denn es muß uns doch gelingen, daß die Sonne schön wie nie / über Deutschland scheint, über Deutschland scheint.“

⁴ Vgl. Alexander Demandt: *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978; Jürgen Link/Wulf Wülfing (Hg.): *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1984; Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979. Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M. 1998.

ne Zukunft' erkennbar wird, muss und soll hier nicht entschieden werden. Für die nachgeborenen literarischen AutorInnen und für die HistorikerInnen der DDR wäre dies ein unverdientes Geschenk, für die im Zeichen der Morgenröte handelnden und leidenden Männer und Frauen jedoch Quelle steter Selbstrelativierung. Ob mit dem Zweifel am Aufbruchs- und Fortschrittsdenkens solche Metaphorik aufhört, bleibt somit die Frage metaphorologischer Analysen wie der nun folgenden, die vermeiden will, Gegenstandsbereich und Analysekatogorien zu vermischen.

II.

Einen ersten Zugang zum Aurora-Komplex und zum kulturgeschichtlich-symbolischen Zusammenhang eröffnet Christoph Heins jüngster, gerade erschienener Roman *Frau Paula Trousseau*, der im Jahr 2007 noch einmal eine Analyse und einen Abgesang auf die DDR-Kultur und ihre Semantik entwirft. Die Lektüre des Romans zeigt, dass in der DDR-Kultur der Komplex der Aurora- und Sonnenmotivik unauflöslich mit der traditionell in der Gattung der Utopie präsenten Gender-, Sexualitäts- und Fortpflanzungssymbolik⁵ verknüpft ist. Der zweite Zugang aus dem Post-DDR-Blickwinkel wird durch Belege aus Wolfgang Hilbigs Roman *Provisorium* eröffnet. Ein durch Heins und Hilbigs Romane angeleiteter Blick auf Belege aus der Literatur- und Filmgeschichte der DDR soll die These von der Korrelation der Morgenröte- und Sonnensymbolik belegen und mit der Allegorie der alleinstehenden Frau und Mutter und des ermüdeten, impotenten Mannes verknüpfen.

Die Titelfigur Paula Trousseau ist die jüngere Version jener nachnamenlosen Protagonistin, der alleinstehenden Ärztin Claudia in Heins berühmter Novelle *Der fremde Freund/Drachenblut* aus dem Jahr 1982/83. Beide sind weibliche Protagonisten, die selbstzufrieden Karriere machen. Während die Selbstzufriedenheit in *Der fremde Freund* mit seiner kompletten Ich-Erzählung nicht gebrochen wird, ist die Ich-Erzählung in *Frau Paula Trousseau*⁶ in eine posthume Rahmenerzählung, die nach

⁵ Vgl. immer noch Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Utopieforschung*, Frankfurt a.M. 1982. Vgl. jetzt Friedemann Richert: *Der endlose Weg der Utopie. Eine kritische Untersuchung zur Geschichte, Konzeption und Zukunftsperspektive utopischen Denkens*, Darmstadt 2001.

⁶ Sein Titel macht Heins Roman zum Nachfolger von Fontanes bürgerlichem Gesellschaftsroman *Frau Jenny Treibel*; gerade wegen der Differenzen weiblicher Lebensentwürfe in Wilhelminismus und DDR fallen Analogien in der psychischen Ausstattung der Hauptfiguren ins Auge.

dem Selbstmord der Hauptfigur einsetzt, eingebettet. Die ehrgeizige Malerin, die sich ihrer Kunst in einem Akt der Selbstermächtigung zuwendet, wird als unfähig zu längerfristigen menschlichen Beziehungen geschildert. Niemanden und nichts lässt sie nah an sich herankommen, von ihrem Ehemann und ihren männlichen Liebhabern trennt sie sich nach kurzer Zeit. Das erste Kind gibt sie nach der Scheidung auf und überlässt es dem Vater, erst das zweite Kind lehrt sie, eine hingebungsvollere Mutter zu sein. Selbst die beiden Frauen, mit denen sie vergleichsweise unbelastete und nicht nur kurzfristige Liebesaffären unterhält, kommen ihr nicht wirklich nah. Die Malerin Paula Trousseau beendet einige Jahre nach der ‚Wende‘ ihr Leben durch eigene Hand in Frankreich. Auf der Ebene der psychologischen Motivation wird das Geschehen durch die Lieblosigkeit des Elternhauses plausibel gemacht: Die alkoholsüchtige Mutter und der ehebrecherische und diktatorische Vater sind offensichtlich nicht in der Lage, ihren Kindern Selbstvertrauen und Liebesfähigkeit mit auf den Weg zu geben. Paula Trousseau flüchtet sich in ihre künstlerische Arbeit, wo sie alles unter Kontrolle zu haben scheint. Bei anderen Menschen hat sie entweder Angst, betrogen zu werden oder fürchtet sich vor Manipulation. Der Verweis auf diesen psychologischen Realismus reicht jedoch m.E. nicht aus, um einen Text angemessen zu verstehen, der auch eine symbolisch-allegorische Dimension besitzt: Die letztlich im wahrsten Sinn des Wortes allein stehende Protagonistin, die bis zuletzt allein bleibt, ist, auch wenn die Spezifik der DDR-Realität kaum Eingang in den Roman findet, die letzte Version jener alleinstehenden Frauen und Mütter in der Kulturgeschichte der DDR, die sich als Metonymien und Metaphern der DDR geltend machen und die zwischen der Welt der Morgenröte und der Welt eines immerwährenden Sonnenscheins ihren Platz suchen.

Im 21. Kapitel des vierten Buchs besucht die Protagonistin das befreundete Ehepaar Sibylle und Marco Pariani auf Usedom. Mit Sibylle verbindet sie eine lockere lesbische Beziehung. Die Frage, ob eine *Ménage à trois* möglich sei, wird zwischen den beiden Frauen immer wieder erwogen, doch bleibt alles in der Schwebelage, bis Sibylle der Protagonistin ihre Krebserkrankung offenbart. Unter diesem Eindruck verzichtet Paula Trousseau ein einziges Mal auf die Durchsetzung ihrer Pläne und lässt sich von den Freunden zu einem längeren Bleiben überreden. Die Szene wird als ein letzter Moment eines intimen Glücks zu dritt unter einem nördlichen Himmel ausgemalt und ist voller literarischer Anspielungen: „Der endlose Himmel [des frühen Abends, K.St.] war völlig klar und von leuchtendem Blau, drei Wolken tupften ihn im Nor-

den, einsam und verloren in der strahlenden Kuppel des Firmaments“.⁷ Die drei Wolken, die an Brechts einzige Wolke in *Erinnerung an die Marie A.* gemahnen, stehen für die drei letztlich isoliert bleibenden Personen, die nur kurz, an diesem einen Abend, ein Zusammenleben inszenieren, das in seinen Emphasen des interimistischen Glücksempfindens an Christa Wolfs *Sommerstück* angelehnt ist. Es impliziert eine Erfüllung jenseits der staatlich legitimierten und geförderten familiären Lebensformen, jenseits der offiziellen Morgenröten und ihren Versprechen: „Ja, Sibylle, so wie jetzt, so sollte es bleiben. So kann man leben.“ Im Tanz zu dritt, im „Tanzen wie ein Träumen“, manifestiert sich der Ort einer Liebe jenseits des Paares und jenseits der Geschlechtergrenzen. Der Sonnenaufgang nach der durchtanzten Nacht ist nicht Kulmination und Aufbruch ins Offene, sondern er zerstört die Idylle:

Als der Morgen dämmerte, schlug Sibylle vor, ans Wasser zu gehen.
 „Du musst den Sonnenaufgang sehen“, sagte sie, „unbedingt.“
 Zu dritt gingen wir zwei Stunden den Strand entlang. Die aufgehende Sonne war riesig und von majestätischer Wucht. Gleichmütig, stoisch, gnadenlos.
 „Na, ist das nicht ein Bild zum Malen“, sagte Sibylle.
 „Nein, ist es nicht. Nicht mehr. So viel Schönheit, so viel unangetastete Schönheit ist heutzutage nicht mehr malbar. Das will keiner sehen, das erträgt keiner mehr auf einem Bild. Wenn du das malst, kommt unweigerlich dummer Kitsch raus. Nur ein Kind oder ein Idiot kann das noch malen.“
 [...]
 „Aber warum?“, erkundigte sich Sibylle, „wieso ist plötzlich eine Naturschönheit nicht mehr darstellbar? Die Sonne geht doch so wunderbar auf, wir sehen es ja.“
 „Ich weiß nicht“, sagte ich, „vielleicht gibt es eine Schönheit, die wir nur unreflektiert ertragen. Wenn wir sie malen wollen, dann muss ein Bruch hinzukommen, etwas Zerstörtes, sonst könne wir das Bild nicht ertragen. Vielleicht der Bruch, der durch unser Leben geht. Wenn ich diese Sonne malen müsste, ich würde eine einsame und grenzenlos traurige Frau in den Vordergrund setzen. Oder ein verlassenes Kind. [...]“⁸

Abgesehen von der etwas gewaltsamen *mise en abyme*, mit der die Hauptthemen des Romans, die traurige Frau und das verlassene Kind, hier in die Szene introjiziert werden, personifiziert die Erzählinstanz den ankündigungsgelosen Sonnenaufgang hier als eine gleichmütige, gnadenlose Majestät: Aurora mit ihrem belebenden Versprechen des An- und

⁷ Christoph Hein: *Frau Paula Trousseau*, Frankfurt a.M. 2007, S. 422. Vielleicht ist hier eine Allusion auf Christa Wolfs *Der geteilte Himmel* zu verzeichnen.

⁸ Hein 2007, S. 422.

Aufbruchs wandelt sich zu einer gleichermaßen abwesenden wie straffenden Gottheit.

Der Ausschluss der Protagonistin aus den sozialistischen Kollektiven und ihren Versprechen zeigt sich in ihrer Exklusion aus der verbindlichen Kollektivsymbolik und in Ihrer Auflösung und Verwandlung durch den Rekurs auf die bloße „Naturschönheit“ und deren Reallegorisierung: Mit dem Sonnenaufgang verbinden sich jetzt weibliche Einsamkeit und Trauer sowie die Verlassenheit eines Kindes. Im Gegensatz dazu verband die systemtreue Kollektivsymbolik die Morgenröte und den Sonnenaufgang mit glückender weiblicher Emanzipation *und* elterlicher Fürsorge.

III.

Der im Jahr 2000 erschienene Roman *Das Provisorium* des jüngst verstorbenen Dichters Wolfgang Hilbig endet ebenfalls mit einem Aurora-Szenarium: Der Leipziger Hauptbahnhof kurz nach der Wende ist der Ort einer verzweifelten Morgenröte und einer Erleuchtung im siegreichen Zeichen des Kapitalismus:

In dem halbrunden Tor weit hinten am anderen Ende des Bahnhofs ging nun ein Licht auf, das halbrunde Tor war von Licht erfüllt wie eine aufgehende Sonne. Und unter dem Dach des Bahnhofs zogen sich Strahlen herüber, der Schmutz auf dem Glas des Kuppeldachs leuchtete auf und erfüllte die Halle mit Licht. Es waren neun Strahlen, die man da oben sah, es war eine magische Zahl. Und in der aufgehenden Sonne am Ende des Bahnhofs tauchten drei Buchstaben auf, die sich dunkel in der leuchtenden Scheibe abzeichneten, es waren die drei Buchstaben, die für eine große Industriefirma standen, und das siegreiche Zeichen gab der aufgehenden Sonne ihren Namen ... AEG.⁹

Vor angekündigt wird diese Schlussapothese durch eine ähnliche Szene zu Beginn des Romans, die ebenfalls den Leipziger Hauptbahnhof imaginiert und dort ein „bestimmtes Leuchten“, ein „Gleißeln [...] in dieser seit mehr als einem Vierteljahrhundert nicht mehr gereinigten Kathedrale“ wahrnimmt: „denn nur der Gedanke an das Licht kann die Phantasie von Rückkehr und Neubeginn aufrechterhalten“.¹⁰ Der Sonnenaufgang erscheint dem Protagonisten C., der sich von den wartenden Passagieren distanziert: „Dieser Mensch, der fast allein auf dem Bahnhof zurückbleibt, hat sich von den werktätigen Massen getrennt, vor ein paar Jahren

⁹ Vgl. Wolfgang Hilbig: *Das Provisorium*, Frankfurt a.M. 2000, S. 319.

¹⁰ Hilbig 2000, S. 32.

schon“.¹¹ Geschildert wird, wie der Protagonist hinter den in die Betriebe abfahrenden Zügen zurückbleibt und als einziger eine Lichterscheinung erblickt:

Er blickt nun die weite Strecke der leeren Gleise entlang zur Bahnhofsaustrittsstraße, nach der sich die Schienenstränge in alle Richtungen auffächern. Diese halbrunde Tor, die Ausfahrt, klein wirkend auf die Entfernung, ist jetzt von starkem Licht erfüllt. Und von diesem Halbkreis ausgehend – einer Morgensonne im Aufgang ähnlich, die erst zur Hälfte sichtbar ist –, ziehen sich unter dem gewölbten Bahnhofsdach neun leuchtende Streifen entlang, die immer breiter werden ... Es sind die noch lichtdurchlässigen Glassegmente der Dachwölbung ... Die Sonne leuchtet im Bahnhof wie das Licht in einer Kathedrale. Und es sind neun Strahlen, das ist eine magische Zahl. Und durch die Sonne hindurch sind die Züge ins Freie gefahren und haben sich im blendenden Licht verloren.¹²

Hilbig schließlich allegorische Schreibweise verortet durch das relativierte und zugleich sakralisierte Leitmotiv des Sonnenaufgangs im „penetrant symbolisch(en)“¹³ Leipziger Hauptbahnhof und durch den Transit der Züge durch die Sonne hindurch die Autorschaft des Protagonisten in einem doppelten Transitraum, in einem doppelten „Nicht-Ort“.¹⁴ Das Schreiben ist passageres Schreiben zwischen Bahnhöfen und Hotels, zwischen Ost und West, und es ist ein Schreiben *nach* der Fahrt durch ein tödliches Sonnenfeuer hindurch „in Steppen, in Wäldern“,¹⁵ *nach* der Verladung und Verschiebung des „Tier- und Menschenfleisches“, ein Schreiben *nach* „Holocaust & Gulag“, ein Komplex, den der Protagonist in dingsymbolischer Konkretetheit und gleichzeitiger Abstraktion in Form eines Buchpakets als Gepäck mit sich herumschleppt.¹⁶ Diese Autorschaft des späten 20. Jahrhunderts positioniert sich in Allusionen auf Kafkas Autorschaft als ursprungs- und damit ‚grundlose‘,¹⁷ unberufene, dem Lebensprovisorium abgerungene und das Leben ersetzende und verhindernde Autorschaft zwischen DDR, BRD und dem wiedervereinigten Deutschland: Gegen die offizielle DDR, die im Zeichen eines erfüllten Versprechens den ewigen Sonnenschein postuliert, gegen das konstitutionelle Provisorium der alten Bundesrepublik und gegen die

¹¹ Hilbig 2000, S. 33.

¹² Hilbig 2000, S. 33 f.

¹³ Hilbig 2000, S. 317.

¹⁴ Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a.M. 1994.

¹⁵ Hilbig 2000, S. 319.

¹⁶ Hilbig 2000, S. 257.

¹⁷ Hilbig 2000, S. 239.

Versprechungen des real existierenden, siegreichen Kapitalismus setzt Hilbigs Protagonist und Autor ego einen „Himmel aus Blei“.¹⁸ Wie bei Christoph Hein wird damit nicht nur die Morgenröte und der Sonnenaufgang negiert, sondern auch die erfüllte Verheißung durch eine andere, undefinierte Sakralität ersetzt. Damit geraten sowohl das morgenrote Versprechen, welches alles zum Provisorischen erklärt und den Einzelnen mobilisiert, als auch die unterstellte Erfüllung, die alles still stellt, in das Licht misslingenden Lebens und seiner literarischen Mobilisierung.

Wo Christoph Heins Roman *Frau Paula Trousseau* das Unvermögen einer autonomen Künstlerin in DDR und Bundesrepublik durch das Scheitern ihrer Liebesbeziehungen und ihr Versagen als Mutter symbolisiert und damit zugleich das Frauen-, Familien- und Sexualitätsideal der DDR in Frage stellt, werden bei Hilbig scheiternde Autorschaft und männliche Impotenz derart zueinander in Beziehung gesetzt, dass jenseits freudianischer Realistik auch die Gender-Allegorik der DDR in den Blick gerät: Hilbigs Protagonist ist ein vaterloses Kind, das der Mutter den Vater symbolisch ersetzen muss und realiter nicht ersetzen darf. Der von der Mutter bewunderte und monierte, vom Heranwachsenden immer wieder unterdrückte bzw. manipulierte Phallus bildet die Präfiguration einer basalen Impotenz,¹⁹ die sich buchstäblich und im übertragenen Sinne verhängnisvoll auswirkt: C. ist liebes- und schreibunfähig. Sein Versagen ist ein männliches Versagen, das mit der symbolischen Frauendominanz in der DDR in Beziehung gesetzt wird: Der „Tonfall mütterlicher Weiblichkeit, wie man ein bockiges Kind bespricht“, das ist der Duktus des „ideologisch überzeugend(en) ... Unfehlbarkeitsdenkens“,²⁰ das auf den Mann zugleich als „reizvolle Kombination“ und kastrierend wirkt. Der Protagonist bewegt sich als Mann zwischen dem Horror der mütterlich-mahnenden Sexualität von „H.s Mutter“, der Partei-Frau, die Vergewaltigungsphantasien hervorruft, und einer Zuneigung jenseits sexueller Begegnung, die ihm H.s Ehefrau entgegenbringt: „Martha hatte einmal [...] einen Satz zu ihm gesagt, den er nicht wieder vergessen hatte. – Mein Loch kann ohne deinen Schwanz auskommen, aber nicht ohne dich, hatte sie gesagt; es war wie eine Erlösung für ihn gewesen“.²¹

Im Schlussszenario geben schließlich die „drei Buchstaben“ AEG dem Morgenrot einen neuen Namen und sie ersetzen die Buchstaben FDJ: Das Signet der 1946 gegründeten Freien Deutschen Jugend, das aus

¹⁸ Hilbig 2000, S. 319.

¹⁹ Hilbig 2000, S. 220 ff.

²⁰ Hilbig 2000, S. 97 f.

²¹ Hilbig 2000, S. 218f.

dem antifaschistischen Exil übernommen wurde, bestand bekanntlich aus diesen drei Buchstaben über der aufgehenden Sonne (Abb. 23):



Abb. 23: FDJ-Logo

Natur und Technik werden durch den kulturellen Zeichenprozess, der in Hilbigs Text in Szene gesetzt wird, neu ins Verhältnis gesetzt; das geschichtsphilosophische Denken umcodiert. AEG steht für die siegreiche Wirtschaftsgeschichte des Kapitalismus, es ist mit der Erzeugung von künstlichem Licht und der Entwicklung der Elektrizitätstechnik assoziiert. FDJ hingegen steht in der Kulturgeschichte der DDR für das generelle Versprechen, das mit der sich immer erneuernden ‚Jugend‘ und ihren Aufbrüchen verknüpft ist. Zugleich markiert es aber auch den Widerspruch einer auf Dauer gestellten und institutionell fixierten Jugendlichkeit: Die gesamtgesellschaftliche, ‚antifaschistische‘ Erneuerung, die Befreiung aus der ‚Nacht‘ des Nationalsozialismus und des Krieges wird auf jene Phase der menschlichen Biographie projiziert, die spätestens seit der Epochenschwelle um 1800 und den literarischen und außerliterarischen Bildungsdebatten mit Aufbruch und Neuorientierung verknüpft ist, mit der ‚Jugend‘ als nomadischem Interim zwischen Kindheit und Erwachsenenexistenz.²² In der Symbolik der DDR-Frühgeschichte über-

²² Thomas Koebner, Rolf-Peter Janz und Frank Trommler (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit“. *Der Mythos Jugend*, Frankfurt a.M. 1985; Rainer Kolk: „Ja, begeistert ist der Anblick aufstrebender Jünglinge.“ Das Versprechen der Jugend zwischen Vormärz und Moderne, in: Jürgen Fohrmann / Helmut J. Schneider (Hg.): *1848 und das Versprechen der Moderne*, Würzburg 2003, S. 15-32; Ders.: *Die Jugend der Moderne. Einleitung*, in: *Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 12* (2006) *Jugend im Vormärz*, hg. v. R. Kolk, Bielefeld 2007, S. 11-24.

windet die aufgehende Sonne die Nacht des ‚Faschismus‘ und die junge Generation ersetzt naturwüchsig die Generation der Täter. Im ‚realexistierenden‘ Sozialismus spätestens seit den 1960er Jahren hingegen steht FDJ für institutionalisierte und staatlich befriedete, erzwungen sesshafte Jugendlichkeit. Es gibt im symbolischen Haushalt der DDR-Kultur keine Nacht mehr, die überwunden werden müsste, so dass Morgenröten und Sonnenaufgänge als willkürliche Zeichen ohne jeglichen Grund in der Realität erscheinen. Dass die Buchstaben AEG schließlich das „siegreiche Zeichen“ bilden, verweist zugleich auf die Sphäre von Technik und Künstlichkeit, aber auch auf eine sakrale Sphäre: „In hoc signo vinces“, hieß es nämlich über das Kreuzeszeichen des Christentums. Ob damit auch eine neue Form männlicher Souveränität und Potenz anvisiert wird, wäre nach der Metaphorologik des Textes zumindest zu vermuten.

IV.

Durch das verschwiegen-präsente FDJ-Symbol verweist Hilbigs Roman auf die Alltäglichkeit der Morgenröte- und Sonnenaufgangssymbolik in der DDR-Kultur. Um diese Alltäglichkeit zumindest ansatzweise erscheinen zu lassen, möchte ich einige punktuelle Belege und Hinweise auf weitere Traditionsfelder und kulturhistorische Leitmotive versammeln: Sie verdeutlichen zunächst den metaphorologischen Konflikt mit der Sonnenscheintopik, aber auch die intrikate wechselseitige Bedingtheit von Aurora- und Sonnenscheintopik; weiterhin lassen sie die DDR-spezifische Assoziation mit der Genderdimension erkennen. Konrad Wolfs Filme *Sonnensucher* und *Solo Sunny* sowie schließlich die AURORA-Mappe des Annaberger Sprachbildkünstlers Carlfriedrich Claus mit ihrer Fortsetzung im AURORA-Reflexionsraum dienen als Kontrastfiguren zueinander und als Vergleichsfiguren zu Christoph Heins und Wolfgang Hilbigs Aurorafiguren.

Ein heute kaum noch bekanntes Label des VEB Deutsche Schallplatten trug den Namen *AURORA*.²³ Der VEB Deutsche Schallplatten ging 1954 aus dem 1947 von Ernst Busch gegründeten Musikverlag *Lied der Zeit* hervor und behauptete seine Monopolstellung bis 1989. Unter dem

²³ Vgl. Frank Oehme / Bernd Meyer-Rähnitz / Joachim Schütte (Hg.): *Die Ewige Freundin. - Von Lied der Zeit zum VEB Deutsche Schallplatten Berlin. Eine Firmendiscographie der Schellackplatten von AMIGA, ETERNA und LIED DER ZEIT, sowie REGINA und RADIOPHON*, Dresden / Ústí 2006, S. 8-14. Vgl. http://veb_deutsche_schallplatten.know-library.net, Zugriff 06.07.2007 und http://de.wikipedia.org/wiki/VEB_Deutsche_Schallplatten, Zugriff 06.07.2007.

Label *AURORA* erschienen Lieder der Arbeiterbewegung und die Aufnahmen Ernst Buschs. Auf diese Weise sollte zum einen an die Anfänge und an die Verstaatlichung der DDR-Schallplattenproduktion erinnert werden. Aurora verweist zum anderen dingsymbolisch auf die Geschichte um den Schuss des Panzerkreuzers Aurora in der Nacht auf den 7. November, der in Petrograd die russische Revolution einleitete, und auf die Morgenröte und den neuen Tag, die mit der Revolution im Osten in Aussicht standen. Aurora ist ein Erinnerungsort an den Aufbruch und das Versprechen der Oktoberrevolution, welche in der DDR-Gegenwart ihre Erfüllung finden. So konfiguriert Louis Fürnberg 1951 im Gedicht *Vorabend des 7. November*, aus dem Band mit dem bezeichnenden Titel *Wanderer in den Morgen*, Totenfeier und Erinnerungsritual an die Oktoberrevolution zu einer Beschwörung der Präsenz der „toten Genossen“ in der erfüllten und erfüllenden Gegenwart mindestens der halben Welt: Das Licht kommt aus dem Osten, und das Licht erfüllt als „strahlende Sonne“ den Osten:

Als wir am Vorabend des 7. November unsere Fenster schmückten
Mit roten Girlanden und Fähnchen – schon ging die Stadt zur Ruh –,
War es uns, als schauten uns mit Augen voll liebenden Neides
Die toten Genossen zu.

Aus unsren Herzen dort, wo wir die Schreine unsrer Liebe hegen
Hoben sie sich und standen dann stumm neben uns
Lächelnd.

Sie blieben den ganzen Abend bei uns und die ganze Nacht.
Als am Morgen Moskaus Salut aus dem Radio aufsang,
Mit donnernden Geschützen und jauchzenden Liedern,
Und Prags, Pekings, Warschaus, Tiranas, Bukarests, Budapests, Sofias jubelndes Echo
Die Morgendämmerung zerriß und am Himmel die strahlende Sonne hisste,
Kehrten sie mit stolz erhobenen Stirmen
In unsere ewige Liebe zurück.²⁴

Stillgestellt wird in dieser kommunistischen Geisterbeschwörung die Aufbruchs-, Mobilisierungs- und Negationsemphase der traditionell Zukünftigkeits beschwörenden Auroratopik: Im bekannten Lied aus der Geschichte der Arbeiterbewegung *Das Lied der Jugend*, das nach der Me-

²⁴ Zitiert nach *Deutsches Gedichtbuch. Lyrik aus acht Jahrhunderten*, Berlin (DDR) 1959. S. 674. Vgl. auch ders.: *Das neue Leben*: „Seht, wie im Osten für Millionen / das Elendsdunkel für immer schwand / Wenn wir uns alle die Hände geben, blüht neues Leben auch in unserm Land“, in: Lammel 1980, S. 207.

lodie des Andreas-Hofer-Liedes gesungen wurde und fester Bestandteil des DDR-Alltags war, hieß es noch:

Dem Morgenrot entgegen, / Ihr Kampfgenossen all! / Bald siegt ihr allerwegen, / Bald weicht der Feinde Wall! / Mit Macht heran und haltet Schritt!
Arbeiterjugend? Will sie mit? /!: Wir sind die junge Garde / Des Proletariats!:]²⁵

Vorgestellt wird eine Bewegung im Raum, die den Anbruch des Tages nach der Nacht der Unterdrückung gewissermaßen beschleunigen soll: Wer dem Morgenrot entgegen nach Osten zieht, lässt den neuen Tag früher beginnen. Übernommen hatte die Arbeiterbewegung die Sonnenaufgangs- und Aurora-Motivik aus dem Bildlichkeits- und Topoiarsenal der nationalen Bewegungen im 19. Jahrhundert, wo insbesondere die deutschen Farben schwarz, rot, gold, sowie die Jugend und die Weiblichkeit²⁶ mit der Morgenröte assoziiert werden.

²⁵ Lammel 1980, S. 126.

²⁶ So schrieb z.B. Karl Hermann Scheidler aus Gotha, zuerst Mitglied der Thuringia und dann Mitgründer der Jenaischen Urburschenschaft, 50 Jahre nach der Gründung der Urburschenschaft in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ vom 5. August 1865: „Ihre Farben - schwarzrothgold - waren eigentlich zunächst die von König Friedrich Wilhelm III. für das Lützow'sche Freicorps gewählten [...] Jene Farben waren allerdings zugleich die alten deutschen Reichsfarben und ließen überdies eine auch mehrfach gegebene symbolische Deutung zu [...] schwarz als Bezeichnung der Nacht, die während der Fremdherrschaft über Deutschland lag, gold die Morgenröthe der errungenen Freiheit und roth das Herzblut, mit dem sie erkämpft ward“ (<http://de.wikipedia.org/wiki/Schwarz-Rot-Gold>, Zugriff 06.07.2007). Wilhelm Hauff, der in seinen Studentenjahren in Tübingen der dortigen Burschenschaft angehörte oder ihr zumindest nahe stand, schrieb zu Ehren seines Bruders „Seni“ in seinem Gedicht *Die Seniade. Ein scherzhaftes Heldengedicht in vier Gesängen* schon 1825 mit Bezug auf die Jahre nach 1820 als letzte Strophe: „Denn nicht ein Meteor, das, schnell entzündet, / Am schwarzen Himmel wieder untergeht, / Nein dieses Rot hat Schöneres verkündet, / Nicht Eitles, was die eitle Zeit verweht, / Die schwarze Nacht muß sinken, / Ein Morgenrot erblinken.. / Schon bricht sein goldner Strahl hervor mit Kraft – / Das ist dein Zeichen, teutsche Burschenschaft!“ (in: *Sämtliche Werke* Bd. 3, München 1970, S. 435). Heinrich Hoffmann von Fallersleben lässt die deutschen Farben erneut für dunkle Hoffnungslosigkeit und für das Versprechen eines hellen Tages stehen und befindet sich ebenfalls in der Sphäre der Aurora-Topik: „Deutsche Farbenlehre: Über unserem Vaterland ruhet eine SCHWARZE Nacht, / und die eigene Schmach und Schande hat uns diese Nacht gebracht. / Ach wann erglänzt aus dem Dunkel der Nacht / unsere Hoffnung in funkelnder Pracht? / Und es kommt einmal ein Morgen, freudig blicken wir empor: / Hinter Wolken lang verborgen, bricht ein ROTER Strahl hervor. / Ach wann erglänzt aus dem Dunkel der Nacht / unsere Hoffnung in funkelnder Pracht? / Und es zieht durch die Lande überall ein GOLDNES Licht, / das die Nacht der Schmach und Schande / und der Knechtschaft

Hoffnung und Erwartung, in jüdisch-christlicher Symbolik und in Auroratopik konstituiert, fungieren hier als Movens geschichtlicher Aktivität, zugleich fungieren sie als gemeinschaftsbildende Kraft. Dies zeigt sich auch im vielleicht berühmtesten Lied der deutschen Arbeiterbewegung *Brüder zur Sonne, zur Freiheit*. Dies ist der Titel der deutschen Nachdichtung des Arbeiterliedes (*Smelo, towarischtschi, w nogu; Tapfer, Genossen, im Gleichschritt*), das 1895/96 von Leonid Petrowitsch Radin in einem Moskauer Gefängnis zur Melodie eines russischen Volkslieds gedichtet wurde. Es wurde erstmals 1897 von politischen Gefangenen auf dem Marsch in ein anderes Gefängnis gesungen. In den Revolutionen

endlich bricht. / Ach wann erglänzt aus dem Dunkel der Nacht / unsere Hoffnung in funkelnder Pracht? / Lange hegten wir Vertrauen auf ein baldig Morgenrot; / kaum erst fing es an zu grauen, und der Tag ist wieder tot. / Ach wann erglänzt aus dem Dunkel der Nacht / unsere Hoffnung in funkelnder Pracht? / Immer unerfüllt noch stehen / SCHWARZ, ROT, GOLD im Reichspanier: / Alles läßt sich SCHWARZ nur sehen, ROT und GOLD, wo bleibet ihr? / Ach wann erglänzt aus dem Dunkel der Nacht / unsere Hoffnung in funkelnder Pracht?". Vgl. auch Ferdinand Freiligrath, *Guten Morgen!*, in: *Werke I*, Teil 1-3, Berlin u.a. 1909, Nachdruck 1974, S. 26f.

Die beginnende Funktionalisierung Auroras auf der Linken kann man bei Georg Herwegh in seinem *Zuruf* von 1841 beobachten, wo die utopische Befreiung und die Aufhebung sozialer und kultureller Schranken mit dem Motiv der alles versprechenden Jugend verknüpft sind: „Schaut der Sonne Auferstehn! / Strahlend blickt sie in die Runde, / Strahlend, wie zur ersten Stunde, / Und hat vieler Jahre Leid gesehn. // Wie's auch stürme, haltet stand, / Junge Herzen, unverdrossen! / Der ihn einstens ausgegossen, / Hat den Geist uns abermals gesandt. // Bald erschallt in Ost und West / Jubel, millionentönig; / Freiheit heißt der letzte König, / Und sein Reich bleibt ewig felsenfest. // Nimmer schwingt in unsrem Haus / Der Kosake seine Knute, / Unsre deutsche Zauberrute / Schlägt noch manchen goldenen Frühling aus. // Junge Herzen, unverzagt! / Bald erscheint der neue Täufer, / Der Messias, der die Käufer / Und Verkäufer aus dem Tempel jagt. // Und die Götter nicht allein, / Schon der Mensch wird heilig leben, / *Priester nur wird's fürder geben, / Und kein Laie mehr auf Erden sein.* // Doch wie Donner ist sein Gang, / Und er naht nicht unter Psalmen, / Und man streut ihm keine Palmen, / Der Messias kommt mit Schwerterklang. // Darum legt die Harfen ab! / Laßt darin die Windsbraut spielen! / Unser warten Thermopylen, / Perser - und im Schatzen manch ein Grab“ (*Gedichte eines Lebendigen*, in: *Werke und Briefe*. Kritische und kommentierte Gesamtausgabe, hg. v. Ingrid Pepperle, Bd. 1, Bielefeld 2006, S. 55f.).

Hoffmann von Fallersleben assoziiert in *An die deutschen Frauen* die nationale Morgenröte mit einer mütterlich-naiven Weiblichkeit: „Seid mir begrüßt, ihr deutschen Frauen, / Der schönern Zukunft Morgenroth! / Wem soll vertrau'n, auf wen soll bauen / Das Vaterland in seiner Noth? // [...] Euch muß vertrau'n, auf euch muß bauen / Das Vaterland in seiner Noth: / Seid mir begrüßt, ihr deutschen Frauen, / Der schönern Zukunft Morgenroth!“ in: *Gedichte*, Berlin 1874⁸, S. 377.

1905 und 1917 wurde es in Russland zur Hymne. Die deutsche Fassung wurde 1918 durch den Dirigenten Hermann Scherchen, den Leiter eines Arbeiterchores, übersetzt, der das Lied in russischer Kriegsgefangenschaft erstmals hörte. In Deutschland wurde das Lied angeblich am 21. September 1920 in Berlin das erste Mal öffentlich gesungen:

Brüder, zur Sonne zur Freiheit,
Brüder zum Lichte empor,
Hell aus dem dunklen Vergangenen
Leuchtet die Zukunft hervor.

Seht, wie der Zug von Millionen
endlos aus Nächtigen quillt,
bis eurer Sehnsucht Verlangen
Himmel und Nacht überschwillt!

Brüder, in eins nun die Hände,
Brüder, das Sterben verlacht!
Ewig, der Sklav'rei ein Ende,
heilig die letzte Schlacht!²⁷

Der Aufruf zur gemeinschaftlichen Befreiung wird räumlich und (ta-
ges)zeitlich codiert. Er kombiniert die ikarische Bewegung des Him-
melsfluges und die christliche Auferstehungstopik mit der Morgenröteto-
pik, die hier indirekt, in der überwundenen Nacht, zur Erscheinung
kommt.

Dies zeigt sich weiterhin im kanonischen Lied der Arbeiterbewegung,
das ursprünglich aus der deutschen Jugendbewegung stammt:²⁸

Wann wir schreiten Seit' an Seit' und die alten Lieder singen, und die Wälder
widerklingen, fühlen wir, es muß gelingen: Mit uns zieht die neue Zeit, Mit
uns zieht die neue Zeit.

Eine Woche Hammerschlag, eine Woche Häuserquadern zittern noch in un-
sern Adern; aber keiner wagt zu hadern! Herrlich lacht der Sonnentag, herr-
lich lacht der Sonnentag.

Birkengrün und Saatengrün: Wie mit bittender Gebärde hält die alte Mutter
Erde, daß der Mensch ihr eigen werde, ihm die vollen Hände hin, ihm die vol-
len Hände hin.

Mann und Weib und Weib und Mann sind nicht Wasser mehr und Feuer. Um
die Leiber legt ein neuer Frieden sich, wir blicken freier, Mann und Weib, uns
fürder an, Mann und Weib, uns fürder an.

²⁷ Lammel 1980, S. 112. Vgl. auch den dazugehörigen Kommentar.

²⁸ Ulrich Herrmann (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit . . .“. *Der Wandervogel in der deutschen Jugendbewegung*, Weinheim 2006.

Wann wir schreiten Seit' an Seit' und die alten Lieder singen, und die Wälder widerklingen, fühlen wir, es muß gelingen: Mit uns zieht die neue Zeit, Mit uns zieht die neue Zeit.

Unvermittelt wird hier im Zuge der kollektiven Raumbewegung, die Wanderung wie Marsch sein kann, der herrlich lachende Sonnentag evoziert. Er steht bezeichnender Weise auch für den Einklang der Geschlechter, für Friede zwischen Mann und Frau und für sexuelle Befreiung. Während die *Internationale* in ihrer dritten Strophe die „ohn' Unterlaß“ scheinende Sonne in eine unabsehbare, an viele Bedingungen geknüpfte Zukunft verlegt wurde,²⁹ ist der Sonnenschein hier bereits Gegenwart, der den Weg des adressierten Kollektivs genauso begleitet wie die neue Zeit.

Johannes R. Bechers³⁰ Text der DDR-Nationalhymne lässt grammatisch sowie zwischen erster und dritter Strophe unentschieden, ob die „schön wie nie [...] über Deutschland“ scheinende Sonne erst Ergebnis der Mühen sein wird, zu denen der Text aufruft, oder ob der Sonnenschein diese Mühen bereits begleitet und unterstützt. Zugleich wird erneut die junge Generation als Trägerin der Neuen und als Garant zukünftigen Sonnenscheins in das neue Deutschland integriert:

Auferstanden aus Ruinen
 Und der Zukunft zugewandt,
 Lass uns dir zum Guten dienen,
 Deutschland, einig Vaterland.
 Alte Not gilt es zu zwingen,
 Und wir zwingen sie vereint,
 Denn es muss uns doch gelingen,
 Dass die Sonne schön wie nie
 |: Über Deutschland scheint. :|

Glück und Frieden sei beschieden
 Deutschland, unserm Vaterland.
 Alle Welt sehnt sich nach Frieden,
 Reicht den Völkern eure Hand.
 Wenn wir brüderlich uns einen,
 Schlagen wir des Volkes Feind!
 Lasst das Licht des Friedens scheinen,
 Dass nie eine Mutter mehr
 |: Ihren Sohn beweint. :|

²⁹ Vgl. Anm. 2.

³⁰ Walter Schmitz: „Johannes R. Becher – der ‚klassische Nationalautor‘ der DDR“, in: *Literatur in der Diktatur: Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*, hg. v. Günther Rüter, Paderborn u.a. 1997, S. 303-342.

Lasst uns pflügen, lasst uns bauen,
 Lernt und schafft wie nie zuvor,
 Und der eignen Kraft vertrauend,
 Steigt ein frei Geschlecht empor.
 Deutsche Jugend, bestes Streben,
 Unsres Volks in dir vereint,
 Wirst du Deutschlands neues Leben,
 Und die Sonne schön wie nie
 |: Über Deutschland scheint. :|³¹

Zwar durfte der Text zu Bechers Hymne mit seinem gesamtdeutschen Impetus nach dem Mauerbau nicht mehr gesungen werden, der Sonnentopos hingegen war in der DDR-Kultur omnipräsent.³² Mit der Sonne und ihrem Schein wird die Morgenröte gewissermaßen übersprungen und das Versprechen zugunsten der unterstellten Erfüllung an den Rand gerückt.

V.

Konrad Wolfs Film *Sonnensucher* von 1958³³ ist das vielleicht eindringlichste und konsequenteste Beispiel für das Überspringen der Auroratomik, doch ist auch hier keine unmittelbare Präsenz der Sonnensymbolik gegeben. Die Sonne ist Ergebnis einer Suche, Ergebnis von mühevoller Bewegung der Individuen und für neue verwandtschaftliche Allianzen, so dass die Verbindung mit geschlechtlicher und genealogischer Symbolik deutlich wird. Der Film erzählt als ‚Geburtstagsgeschenk‘³⁴ der jungen DDR eine Gründungsgeschichte, die den Bruch mit der Vergangenheit und den Aufbruch in einen neuen Tag ebenso plausibel machen soll wie das Antreten eines neuen Erbes und die Bindung an die Sowjetunion. Eine Waise als alleinstehende Mutter und ihr illegitimes Kind, ihr ‚Bastard‘, bilden den Mittelpunkt der allegorischen Handlung und ihrer

³¹ www.dhm.de/lemo/html/dokumente/Nachkriegsjahre_LiedtextStaatenhymneDerDDR/index.html

³² Nicht aufgelistet werden soll hier die Fülle der Pionierlieder, die den Sonnenschein evozieren.

³³ *Sonnensucher*. DEFA 1958/1972. Regie: Konrad Wolf, Drehbuch: Karl Georg Egel, Paul Wiens, DVD Icestorm 2004. Vgl. auch Karl Georg Egel, Paul Wiens: *Sonnensucher. Filmerzählung*, Berlin (DDR) 1974.

³⁴ Vgl. Dieter Vorsteher: *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale, und Symbole der frühen DDR*, München/Berlin 2002.

Schlusszene, in der eine neue ‚heilige Familie‘³⁵ als Nukleus der DDR-Staatlichkeit in Szene gesetzt wird: Die traumatisierte weibliche Hauptfigur löst sich aus den Mechanismen des Frauentausches und aus der Bindung an den leiblichen Vater des Kindes. Sie liebt einen sowjetischen Offizier und verbindet sich mit einem deutschen ‚Täter‘, dessen Opfer-tod im Dienste des Wismutbergbaus und des Neuen als Sühne für deutsche Schuld in Szene gesetzt wird. Die alleinstehende Mutter wird nach der Geburt des Kindes durch ein älteres Ehepaar unterstützt, in dem sich überwundene Prostitution und überwundene männliche Verantwortungslosigkeit miteinander verbinden. Diese drei Figuren symbolisieren den fürsorglichen Staat DDR, den Neubeginn und die Hybridität nationaler Ursprünge. Männliche sexuelle Gewalt wird durch fürsorgliche Vaterschaft und verantwortungsvolle politische Leitung abgelöst: Die DDR entsteht in diesem allegorischen Tableau gegen eine ursprüngliche, autochthone Gewalt und aus dem Versprechen weiblicher Autonomie und männlicher Domestizierung.³⁶

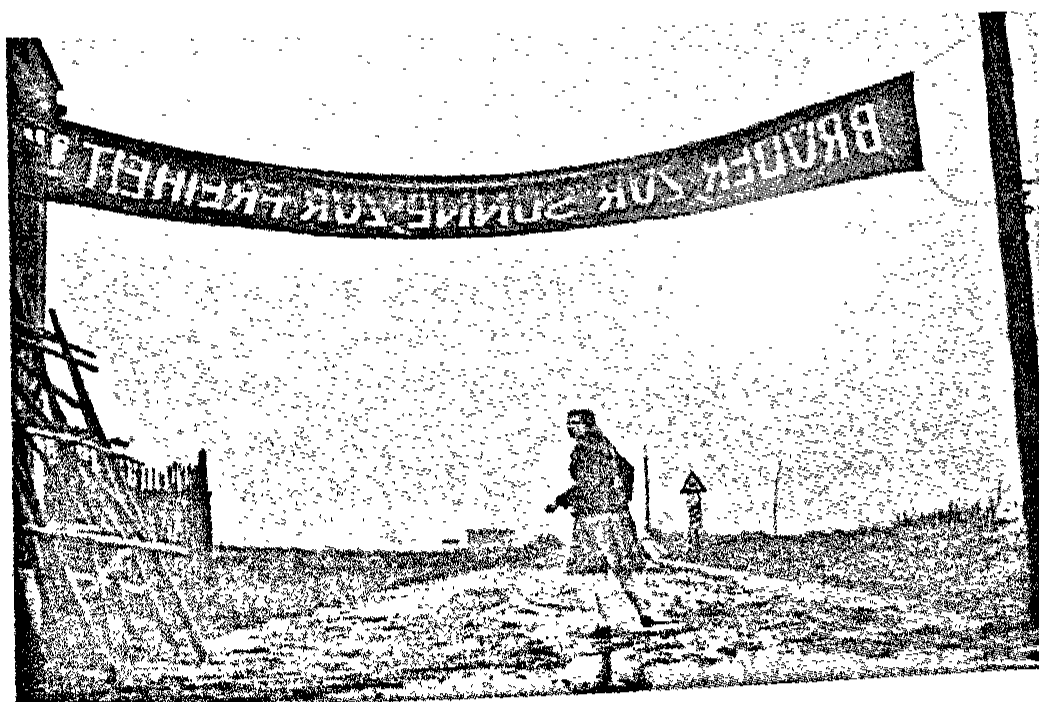


Abb. 24: Szene aus *Sonnensucher*

- ³⁵ Vgl. Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt a.M 2000. Vgl. zur Rolle der Familie in der DDR-Gesellschaft und insbesondere im Recht der DDR jetzt Ute Schneider: *Hausväteridylle oder sozialistische Utopie? Die Familie im Recht der DDR*, Köln/Weimar/Wien 2004.
- ³⁶ Vgl. Kerstin Stüssel: „Geschlecht, Familie, Bastard. Zur Verfahrensweise deutscher Nationalität – Zwei Beispiele aus den 1950er Jahren“, in: Bogdan Mirtchev, Maja Razbojnikova-Frateva, Hans G. Winter (Hg.): *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*, Dresden 2006, S. 167-180.

Der Film beginnt mit dem 7. Oktober 1950, dem ersten Jahrestag der Gründung der DDR und mit dem textlichen und musikalischen Zitats des Liedes ‚Brüder zur Sonne, zur Freiheit‘ (Abb. 24). Damit bildet die Morgenröte- und Sonnenscheinmetaphorik die dominierende Isotopie, die im Film durch Text, Lichtregie und Musikzitate und Variationen des musikalischen Themas realisiert wird. Die Herrschafts- und Kontrollmechanismen der Sowjets, Zwangsarbeit, Schwarzmarkt, Prostitution, Frauenarbeit, die hohe Quote von Flüchtlingen und ‚Beutedeutschen‘, die finanziellen Privilegien der Wismutkumpel, die Wildwestatmosphäre, das Weiterleben montanistischer Traditionen und die Interventionen der deutschen Kommunisten, all dies wird in Bildern und Dialogen, geprägt vor allem von der sowjetischen Kinotradition,³⁷ eindringlich geschildert. Die Figuren repräsentieren auf einer realistisch-metonymischen Ebene die Eigenarten des ‚Menschenmaterials‘, mit denen der Sozialismus in der DDR aufgebaut wird. Umsiedler und Entwurzelte, alte Nazis und alte Kommunisten, Frauen und Alte, Gläubige und Ungläubige, Fähige und Unfähige, und schließlich die Russen als Opfer und Sieger des Krieges arbeiten in einem technischen Großprojekt unter enormen materiellen und organisatorischen Schwierigkeiten zusammen. An der realistischen Dimension entzündeten sich die Konflikte während der Entstehung und vor der Uraufführung des Filmes.³⁸

³⁷ Zur Ausbildung Konrad Wolfs in Moskau und zur deutsch-sowjetischen Biographie des Regisseurs vgl. Wolfgang Jacobson, Rolf Aurich: *Der Sonnensucher Konrad Wolf*, Berlin 2005, und Barbara Köppe (Hg.): *Konrad Wolf. Selbstzeugnisse, Fotos, Dokumente*, Berlin (DDR) 1985.

³⁸ Deutsche Funktionäre und sowjetische Instanzen bemängeln schon am Szenarium die negative Darstellung der Wismut-Leitung, vor allem die des Oberst Fedossjew, eine SED-Funktionärin erkennt sich nach einer Voraufführung der Schnittfassung in der eigentlich positiven Figur der Emmy wieder und kritisiert die deutlichen Hinweise auf Prostitution im Bereich der Wismut, Jupp König sei zu sehr als Lumpenproletarier gezeichnet, die Funktionärsfigur Weihrauch desavouiere die SED, und die deutsch-sowjetische Freundschaft werde in den Dreck gezogen. Bei den Dreh- und Schnittarbeiten werden solche Einwände durch Herausschneiden und Nachdrehen einzelner Szenen berücksichtigt. Der Film wird schließlich zwar freigegeben und angekündigt, doch kommt es nur zu einer halböffentlichen Vorführung vor der Presse am 20. Oktober 1958. Am 23. Oktober meldet schließlich das *Neue Deutschland*, der Film sei zurückgezogen worden. Grund dafür war eine Intervention des sowjetischen Botschafters: *Sonnensucher* passte nicht in die gegenwärtige weltpolitische Lage, in der die Sowjetunion atomare Abrüstungsverhandlungen zu initiieren versuchte. Erst am 20. Juli 1971, zum 25. Jahrestag der SDAG Wismut, kommt es in Ronneburg zur Voraufführung des Films. Konrad Wolf, inzwischen Akademiepräsident, gelingt es, Erich Honecker vom Film zu überzeugen, so dass er am 27. März 1972 im 1. Programm des DDR-Fernsehens läuft und ab dem 1. September 1972 für die Kinos freigegeben wird.

Auf der metaphorisch-symbolischen Ebene liefert der Film hingegen einen loyalen Beitrag zum 10-jährigen Geburtstag der DDR 1959. Es gilt der Auftrag, an den Aufbruch des Anfangs der DDR zu erinnern, um die Gegenwart zu feiern. Die National- und Staatsmemoria der DDR wird in Allegorien präsentiert, die dem Auroramythos, der christlichen und der damit interferierenden montanistischen Symbolsprache³⁹ entstammen. Der Film ist geprägt von der semantisch aufgeladenen Datierung, einer symbolischen Auf- und Vorwärtsbewegung und zwei Vergewaltigungen, an seinem Ende steht ein Opfertod und eine Geburt; all dies wird fokussiert zu einer Geburtsgeschichte des neuen Deutschlands DDR. Zu Beginn des Films erscheint auf Transparenten die Schrift „Es lebe der 7. Oktober 1950“ und die Lied-Zeile „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit!“, dessen Melodie leitmotivisch variierend immer wieder auftaucht. Gefeierte und wiederholt wird also mit dem hier einsetzenden Plot der Geburtstag der DDR: Das Geschehen des Filmes entfaltet sich damit als Ritual der Geburtstagsfeier.

In der Erinnerung an Zeugung und Geburt des Kindes von Lutz als narrative Kernstruktur wiederholt sich die Entstehungs- und Gründungsgeschichte der DDR aus dreckigen und dunklen Vergangenheiten hin zu einer lichten Zukunft, die im Dunkel des Bergwerks wie in den Tiefen der Herzen nur verborgen liegt und ans Licht gefördert werden muss. Montanistische Raumstrukturen verweisen hier auf Zeitstrukturen, Unten und Dunkel steht für die Vergangenheit, Oben und Licht hingegen für die verheißungsvolle Zukunft. Die Sonnen- und Lichtmetaphorik, die das Leitmotiv des immer wieder ertönenden Liedes *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit!* prägt und bekanntlich dann wieder in Johannes R. Bechers DDR-Nationalhymne auftaucht, wird mit christologischen Auferstehungsfiguren kombiniert; sie ist hier Bestandteil einer spätestens in der Romantik entfalteten Bergwerksmythologie, die die Technik des Bergbaus unter Tage mit einer sexuellen Penetration, den Berg mit dem mütterlichen Leib und das Ausfahren durch den Schacht ans Licht mit einer (Wieder-)Geburt, mit dem Auftauchen des Humanen konnotiert. Die Sonnensucher suchen nicht nur das strahlende, ans Tageslicht zu för-

Vgl. Reinhard Wagner: „Sonnensucher (1958/72). Notizen zur Werkgeschichte“, in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 39 (1990), S. 34-64. Vgl. zur Geschichte des sowjetisch-deutschen Uranbergbaus im Erzgebirge Rainer Karlsch: *Uran für Moskau. Die Wismut – eine populäre Geschichte*, Berlin 2007.

³⁹ Vgl. Helmut Gold: *Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik*, Opladen 1990. Theodore Ziolkowski: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, München 1994, S. 29-81.

dernde Erz, sie sind immer auch auf der Suche nach dem Herzen des neuen Menschen, nach der ‚Kernkraft‘ der neuen Gesellschaft.

Diese Suche manifestiert sich in der beruflichen Tätigkeit der Radiometristin Lutz, die als Diagnostikerin des Urans wie des Neuen in Szene gesetzt wird. Zugleich steht sie für weiblich-mütterliche Gebärfähigkeit und Geburtshelferkunst. Der alte Mensch und das dunkle Vergangene hingegen zeigen sich in der Vergewaltigungsszene des Beginns, die sich zwischen Holleck und Lutz wiederholen wird, als gewalttätig-maskulines Wesen. Der alte Bauer und der junge Bergmann repräsentieren mit dem Komplementärbereich der weiblichen Prostitution einen zu überwindenden Zustand, der mit der deutschen Vergangenheit assoziiert und der Dunkelheit anheim gegeben wird. Auch der Opfertod des ehemaligen SS-Mannes und jetzigen verantwortungsvollen Obersteigers Beyer wird christologisch als ‚hinabgestiegen in das Reich des Todes‘ und als Wiederauferstehung gedeutet: Die Geburt der DDR aus der Gebärmutter des sowjetisch-deutschen Bergwerks erscheint gleichermaßen als Bruch mit der Vergangenheit des NS und des Krieges wie als Bindung daran; die Deutsche Demokratische Republik ist Kind einer verfolgten und geretteten Unschuld mit vielen Vätern.

Die Verwandtschafts- und Geburtssymbolik, die mit dem Aurora überspringenden und zugleich auf Aurora zurückverweisenden Sonnensuchertopos verknüpft ist, führen letztlich zu harmonisierenden Konzeptionen eines geschichtlich stillgestellten ‚neuen‘ Deutschlands; erst Heiner Müllers Geschichtsdramen werden die brutale, blutige Entbindung der DDR sinnfällig machen.

Der Film bindet den Moment des Aufbruchs und der mobilisierenden Suche zum einen in die Konsolidierung durch Familienbildung ein; zum anderen wird durch den narrativen Rahmen eine Stabilisierung und Fixierung der genealogischen Erzählung vollzogen, da diese in die offiziellen Rituale der Staatsmemoria integriert wird. Der Film beginnt mit einer von unten nach oben durch das Bild verlaufenden Schriftrolle, die implizit ‚das Heute‘ als erfolgreiche Verwirklichung der ‚Sonnensuche‘ der Anfangsjahre der DDR begreift und die diese Geschichtsteleologie als notwendiges Ergebnis des im Film erfolgenden Erinnerungsprozesses präsentiert.

Damals kämpften sowjetische und deutsche Kommunisten so verbissen wie um Uran um das Menschliche im Menschen. Wer konnte sich damals das Heute vorstellen? Und wer erinnert sich heute, wie es mit dem Sozialismus bei uns begann

So begannen wir und wurden *Sonnensucher*.⁴⁰

⁴⁰ *Sonnensucher* 1958/1972, Transkription durch die Vfn. (K.St.)

Der Schluss des Filmes zeigt die junge Mutter nach dem Abschied von ihrem sowjetischen Geliebten mit ihrem Kind auf dem Arm beschwingt ins Tal schreitend. Unterlegt wird die Einstellung mit folgendem Kommentar aus dem Off:

Geht ihr beiden, ihr werdet glücklich sein und nicht allein. Euer Weg, der auch unser aller Weg ist, hat erst begonnen. Glück auf!⁴¹

Das für die Zukunft versprochene Glück wird durch den aus der Gegenwart sprechenden Erzählerkommentar als bereits realisiert konstatiert. In der gesellschaftlich integrierten und familiär rückgebundenen Mutter-Kind-Dyade verwirklicht sich im Kleinen, was die DDR im Großen verspricht. Dass dies ein zwanghaftes Glück ist, dass die Suche immer schon im Banne des Findens steht, dass die Morgenröte zwanghaft ersetzt wird durch Sonnenschein in Permanenz, ist eine Beobachtung, die erst in den 1970er und 1980er Jahren in der DDR Raum finden wird. Werner Bräunigs *Rummelplatz*-Fragment aus den frühen 1960er Jahren, das sich ebenfalls dem Thema des Aufbaus der DDR im erzgebirgischen Uran-Bergbau widmet, enthält jedoch bereits eine skeptische Version der Auroramotivik; dass der Text dem 11. Plenum von 1965⁴² zum Opfer fiel, ist unter diesen Vorzeichen sicher kein Zufall: Der Tagesanbruch des 13. Oktober 1949, mit dem der Roman beginnt, ist bei Bräunig kein Moment der Morgenröte und des Aufbruchs, sondern „Morgengrauen“ und ein Moment der Müdigkeit: Die Müdigkeit des Windes, der personifiziert als Wanderer die vom Krieg und von den nationalsozialistischen Verbrechen gezeichneten Landschaften Deutschlands durchschreitet, findet ihr Pendant in der Müdigkeit der Hauptfigur, eines Steigers und Parteifunktionärs bei der Wismut:

Die Nacht des zwölften zum dreizehnten Oktober schwieg in den deutschen Wäldern; ein müder Wind schlich über die Äcker, schlurfte durch die finsternen Städte des Jahres vier nach Hitler, kroch im Morgengrauen ostwärts über die Elbe, stieg über die Erzgebirgskämme, zupfte an den Transparenten, die schlaff in den Ruinen Magdeburgs hingen, ging behutsam durch die Buchenwälder des Ettersbergs hinab zum Standbild der beiden großen Denker und den Häusern der noch größeren Vergessener, kräuselte den Staub der Braunkohlengruben, legte sich einen Augenblick in das riesige Fahnentuch vor der Berliner Universität Unter den Linden, rieselt über die märkischen Sandebenen und verlor sich schließlich in den Niederungen östlich der Oder. [...] Und mit

⁴¹ *Sonnensucher* 1958/1972, Transkription durch die Vfn. (K.St.)

⁴² Günter Agde (Hg.): *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Berlin 1991.

einem Male beschlich ihn die Müdigkeit seines halben Jahrhunderts. Er konnte ein Lied singen von diesen Aufbrüchen ins Ungewisse. Diesen Morgendämmerungen, die nicht wussten, was der Abend bringt.⁴³

Aus dem Glücksversprechen geschichtsphilosophischer Teleologie wird hier ein Aufbruch ins Ungewisse, in einen offenen Geschichtsprozess, der den permanent unausgeschlafenen – männlichen – Individuen des 20. Jahrhunderts wiederholt und ritualisiert („er konnte ein Lied singen“) abverlangt wird. Müdigkeit und Ermattung sind dann – in Antizipation der Impotenz in Hilbigs *Provisorium* – die körperlich manifesten Einwände gegen Versprechungen, die sich als leer erweisen und gegen ein Leben, welches nur durch die offizielle Glücksbehauptung seinen provisorischen Status verlieren darf. Nüchternheit, individuelles Glück bzw. Unglück abseits der Normen oder quer zu ihnen haben keinen Platz. Zugleich wird deutlich, dass die kollektive und jede Skepsis ausschließende Glücksbehauptung der Gegenwart nicht ohne das mobilisierende Versprechen Auroras auskommen kann. Verheißung *und* Erfüllung sind zwei Seiten einer Medaille, im Symbolhaushalt der DDR sind sie unauf löslich aneinander gekoppelt.

VI.

Mit dem Film *Solo Sunny*⁴⁴ von 1980 revidiert Konrad Wolf in Kooperation mit dem Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase die *Sonnensucher* von 1958; er greift auf die übersprungene Morgenröte zurück und lässt zugleich die Aporien der Auroratopik filmisch sinnfällig werden.⁴⁵ Die Protagonistin Lutz aus den *Sonnensuchern*, aber auch die Annegret aus Kurt Maetzig's zweiteiligem Film *Schlösser und Katen* von 1957, werden als Präfigurationen jener alleinstehenden, emanzipierten Frauen und alleinerziehenden Mütter lesbar, die in der DDR-Literatur⁴⁶ vor allem aber in der Filmgeschichte ein Dauerthema bilden: *Schlösser und Katen*, *Sonnensucher*, *Spur der Steine*, *Der Dritte*, *Paul und Paula* und eben *Solo Sunny* werden als Serie kenntlich, deren Protagonistinnen die Weiterun-

⁴³ Werner Bräunig, *Rummelplatz*, hg. v. Angela Drescher, mit einem Vorwort von Christa Braun, Berlin 2007. S. 9, 11.

⁴⁴ *Solo Sunny*. DEFA 1980, Regie: Konrad Wolf, Co-Regie: Wolfgang Kohlhaase, Szenarium: Wolfgang Kohlhaase, DVD: Icestorm 2003.

⁴⁵ Der Ikarus-Mythos bildet einen weiteren Moment der Revision der Sonnenscheinmetaphorik.

⁴⁶ Vgl. unter Aurora-Vorzeichen vor allem Maxie Wander: *Guten Morgen, du Schöne. Protokolle nach Tonband*, Berlin (DDR) 1977.

gen und Widersprüche der Emanzipation in der familiären und heterosexuellen Matrix der DDR-Kultur gewissermaßen am eigenen Leib und mit dem eigenen Leben realisieren.

Ingrid Sommer, „Schlagersängerin“, ehemals Arbeiterin, ist die Protagonistin aus *Solo Sunny*. Sie wird charakterisiert durch das eigentlich topisch männliche Begehren, mit ihrem Namen, nicht mit Kindern zu überleben und im Gedächtnis der Nachwelt präsent zu bleiben: Als Sunny will sie nicht im Sonnenschein leben, sondern selbst Licht verbreiten und ein Glanz sein. Zugleich ist sie abhängig von der Anerkennung durch andere, sie bietet ihren Körper zynisch dem zeitweiligen Liebhaber Ralf für das Austragen seiner Kinder an und macht die Fortpflanzung damit zur Nebensache. Zugleich wird ihr künstlerischer Ehrgeiz auf eine Kindheit zurückgeführt, von der offen bleibt, ob sie als Waise oder als vernachlässigtes Kind gelebt wurde: Das doppelte Begehren, aktiv im Leben Spuren zu hinterlassen und passiv gewollt zu sein („Ich glaub, ich muß wissen, dass die Leute mich haben wollen. Ich glaub, ich muß wissen, dass mich jemand haben will!“), erscheint damit als psychische Kompensation für frühkindliche Verlusterfahrungen. Zugleich ist die alleinstehende Frau auch Allegorie für Entwurzelung und Diskontinuität. An ihnen scheitert die Sonnenscheinprogrammatik der DDR: Weder im beruflichen noch im privaten Bereich werden Wünsche und Bedürfnisse gestillt, Ingrid Sommer bleibt Solo Sunny. An ihrem Unglück scheitert die offizielle, staatliche Glücksbehauptung, die zwischen Versprechen und Behauptung changierende Zeile „ihr werdet glücklich sein und nicht allein“ der *Sonnensucher* wird in *Solo Sunny* radikal in Frage gestellt und ironisch revidiert. Die begrenzten geschlossenen Räume, die Innenräume und Hinterhöfe dominieren die Bilder des Films, der von der Kamera gelegentlich anvisierte Himmel ist der geteilte Himmel über Berlin, von Flugzeugen gekreuzt, die ins für DDR-Bürger Unerreichbare fliegen. Das Licht der Sonne zeigt sich vorerst nur indirekt, es beleuchtet immer wieder das Gesicht der Hauptfigur. Der erste Blick der sich abwendenden Protagonistin und der über ihren Rücken hinweg zoomenden Kamera aus dem Fenster der Freundin ins Offene (hinweg über die Plattenbau-großbaustelle) ist ein Blick in den Nebel. Der verhangene Himmel markiert symbolisch das individuelle Unglück einer Frau, deren Liebesbeziehung zu Ende ist, deren Karriere zu scheitern droht und deren Selbstachtung danieder liegt, weil sie gänzlich von der Anerkennung anderer abhängig ist. Der anschließende Selbstmordversuch, aber auch schon die Gespräche über das Sterben, die Gänge über den Friedhof, der Kameraschwenk auf den Grabstein mit der Inschrift „Dem tapferen Vorkämpfer für das arbeitende Volk“, verweisen auf das Tabu der DDR-Kultur, die

Begrenztheit des menschlichen Lebens und die Frage nach dessen Sinn jenseits der offiziellen kollektivistischen Mobilisierungsrhetorik. Der Sonnenschein ist in einer Filmszene, reflektiert in den Autoscheiben des Wartburg, ironisch assoziiert mit dem materialistisch-egoistischen Credo des Taxifahrers Harry: „Bei der Kohle, die ick mache, da kann ich doch nicht doof sein.“ Auf der desaströs endenden Fahrt mit Harry nach Leipzig lichtet sich der Nebel über der Landschaft und die Sonne erscheint in dem Moment, da Harry in einem verdrucksten (Heirats-)Antrag seine Überzeugung vom Zusammenhang finanziellen Erfolgs und familiären Glückes kundtut:

Jeder will seine Mark machen, so isses doch im Leben. Du auch. Und ick mache meine Mark. Ick hab die Taxe loofen, rund um die Uhr, allet meins. Das reicht für mehr als einen, Sunny. Du musst nich gleich wat sagen, Sunny, aber ich würde durchaus an so was Ähnliches denken wie Heiraten.⁴⁷

Die Sonnensucher der Anfangsjahre mutieren zu den Sonnenkindern des real existierenden Sozialismus der Honecker-Jahre, sie sind kleinbürgerliche Materialisten mit spießbürgerlichen Glücksvorstellungen, in die Sunnys Unbedingtheit und ihr Wunsch, etwas Besonderes zu sein, nicht hineinpassen.

Konrad Wolfs Revision der Sonnenscheintopik kulminiert in einer ganz kurzen Kameraeinstellung mit einer Re-Inszenierung der Morgenröte und des Auroratopos im eigentlich unwahrscheinlichen Moment: Sunnys Rückfahrt von Leipzig nach Berlin nach der gescheiterten Liebesnacht mit Harry ist eine Fahrt der Kamera „dem Morgenrot entgegen“. In der Verzweiflung des Alleinseins kommt es anschließend zur solidarischen, einander annehmenden Begegnung mit der älteren Freundin; der Zeitsprung in den tiefen Winter markiert einen Neuanfang Sunnys, die sich einer neuen Band als Sängerin anbietet.

Der in unbeholfenem Englisch verfasste Text des von Günter Fischer komponierten und von Regine Dobberschütz eingesungenen Titel-Liedes variiert das Morgenrötemotiv und bezieht es auf individuelles Liebesglück und auf die Hoffnung, eine Identität zugeteilt zu bekommen:

Blue - the dawn is growing blue
 a dream is coming true
 when you will come away
 some sweet day.
 Red - the sun is rising red
 and all my love you'll get
 when you will come and stay

⁴⁷ Transkription durch die Vfn. (K.St.)

someday.

R: Let me sing that song
of the golden girls
and the men so strong -
merry old song.
When ev'rybody else is gone
of the golden girls
and the men so strong -
that old song.

Green - the grass is growing green
and in my dreams I've seen
a snag nests (?) in the height
some sweet day.
White - the salt of tears is white
and black's my lonely night
when you will go away
someday.

R: Let me sing that song
of the golden girls
and the men so strong -
sad old song.
When ev'rybody else is gone
of the golden girls
and the men so strong -
that old song.

Blue and red and white and green
and ev'ry you (?) between -
„She's Sunny“ they will say
some (sweet) day.⁴⁸

Was von den Aufbruchsemphasen des DDR-Anfangs in den 1980er Jahren übrig bleibt, ist das ‚alte Lied‘ von Männern und Frauen und das neue Lied weiblicher Selbständigkeitssuche und Abhängigkeitssucht. In diesem Spannungsfeld steht Sunny als Produkt einer Gesellschaft, die im zwanghaft harmonisierenden Postulat, dass menschliche Konflikte prinzipiell ‚lösbar‘ seien,⁴⁹ kollektive Erstarrung und existentielle Einsamkeit der Individuen miteinander verkuppelt.

Der Stillstand der späten DDR mit dem schalen Glück aus Konsum, Sex und Alkohol wird von Konrad Wolf durch eindrucksvolle Szenen im Milieu der Unterhaltungskünstler und ihres Publikums und vor allem in

⁴⁸ Transkription durch die Vfn. (K.St.)

⁴⁹ Vgl. Richard Halgasch (Hg.): *Wir bleiben zusammen. Eine Diskussion um Ursachen von Ehekrise*, Leipzig 1971, S. 7

der letztlich mitleiderregenden Figur des Taxifahrers Harry präsentiert. Der verhangene, neblige Himmel revidiert die Sonnensuche des Anfangs; das jetzt wieder auftauchende und nicht übersprungene Versprechen der Morgenröte bleibt für eine Hauptfigur reserviert, die sich den Regeln des normalen DDR-Lebens beruflich und privat entzieht und somit den Blick in ein Jenseits des realexistierenden Sozialismus und seines Alltags verkörpert.

VII.

Wolfs Film verbindet sich aus heutiger Perspektive fast zwanglos mit der *Aurora*-Mappe⁵⁰ des in der DDR-Kultur randständigen Annaberger Künstlers Carlfriedrich Claus von 1977 bringen, eine direkte Rezeption ist jedoch nicht nachweisbar. Carlfriedrich Claus versammelt und kombiniert in seinen beeindruckenden Bild-Text-Kunstwerken eine Vielzahl von Traditionen und Assoziationen der Morgenröte-Topik: Christlich-jüdische und mystische Referenzen, marxistische Autoritäten, die Ding-symbolik des Panzerkreuzers Aurora der Oktoberrevolution und asiatische Bezüge werden in Stellung gebracht gegen die politischen und philosophischen Erstarrungen des realexistierenden Sozialismus in der DDR, der sich für Claus bezeichnender Weise besonders im Verhältnis der Geschlechter zueinander manifestiert: So stehen drei Blätter unter dem Titel *Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann*. Zentral für sein Schaffen ist die Philosophie Ernst Blochs und nach eigener Aussage die „Sehnsucht nach einem ganz neuen Verhältnis des Menschen zu sich selbst, zu anderen Menschen und zur Natur – und zwar in den unterschiedlichsten Religionen und Weltanschauungen“.⁵¹

Die graphische Repräsentation von Bewegung, Verflüssigung, das Aufsprengen von Fixierungen, das Beharren auf der ‚Dämmerung nach vorwärts‘ (Ernst Bloch) in den mit den Graphiken unauflösbar verbundenen Texten von Eluard, Dschuang Dsi, Goethe, Lenin, Dante, Marx, Böhme, Jehuda Halevi, Paracelsus, Engels und Bloch umkreist jene Vorläufigkeit, die Hilbigs Text als doppelbödig Individualitäts- und Autorschaftsprämisse kenntlich machen wird. Auch Claus tradiert die Aurora-Konzeption über die ‚Wende‘ hinweg: Er präsentiert eine vergrößerte,

⁵⁰ Carlfriedrich Claus: *Aurora*, Mappe mit 10 Radierungen, hg. v. Rudolf Mayer für die eikon Grafik-Presse, Dresden 1977, Nachdruck Berlin 1995. Carlfriedrich Claus: *Aurora. Sprachblätter. Experimentalraum Aurora. Briefe*, Berlin 1995.

⁵¹ Carlfriedrich Claus: *Im Rück- und Hinblick auf den Zyklus Aurora. Carlfriedrich Claus antwortet auf Fragen von Gerhard Wolf*, in: Claus 1995, S. 9.

auf transparente Folien reproduzierte Version seiner Sprachblätter 1993 im *Aurora-Experimentalraum* in der Galerie Barthel und Tetzner in Köln. Was Claus an utopischem Denken auffindet und an semiotischen Experimenten im Zeichen Auroras gegen die Erstarrungen und Transzendierungs- und Aufbruchsverbote der DDR-Gesellschaft- und Kultur durchführt, soll auch gegen den „Utopie-Verbots-Trend“⁵² in der kapitalistischen Gesellschaft des wiedervereinigten Deutschland wirksam werden. Die „Sehnsucht nach der Aufhebung des Entfremdetseins von sich selbst, von der Welt und von anderen Menschen [...] das ist für mich der Kommunismus. [...] Also ist für mich Aurora nicht vergangen“.⁵³ Ob aber eine solchermaßen auf Dauer gestellte Sehnsucht und damit das ewige Provisorium nicht in der Gefahr sind, zwanghaften Erfüllungen anheimzufallen, und ob nicht Frauen und Männern ein Leben jenseits des Provisoriums, aber ohne Erstarrung, möglich ist, das bleibt fraglich ‚zwischen‘ Morgenröte und Tageslicht.

⁵² Claus 1995, S. 11.

⁵³ Carlfriedrich Claus: *Gespräch zum Aurora-Experimentalraum mit Gunar Barthel und Tobias Tetzner*, in: Claus 1995, S. 182.

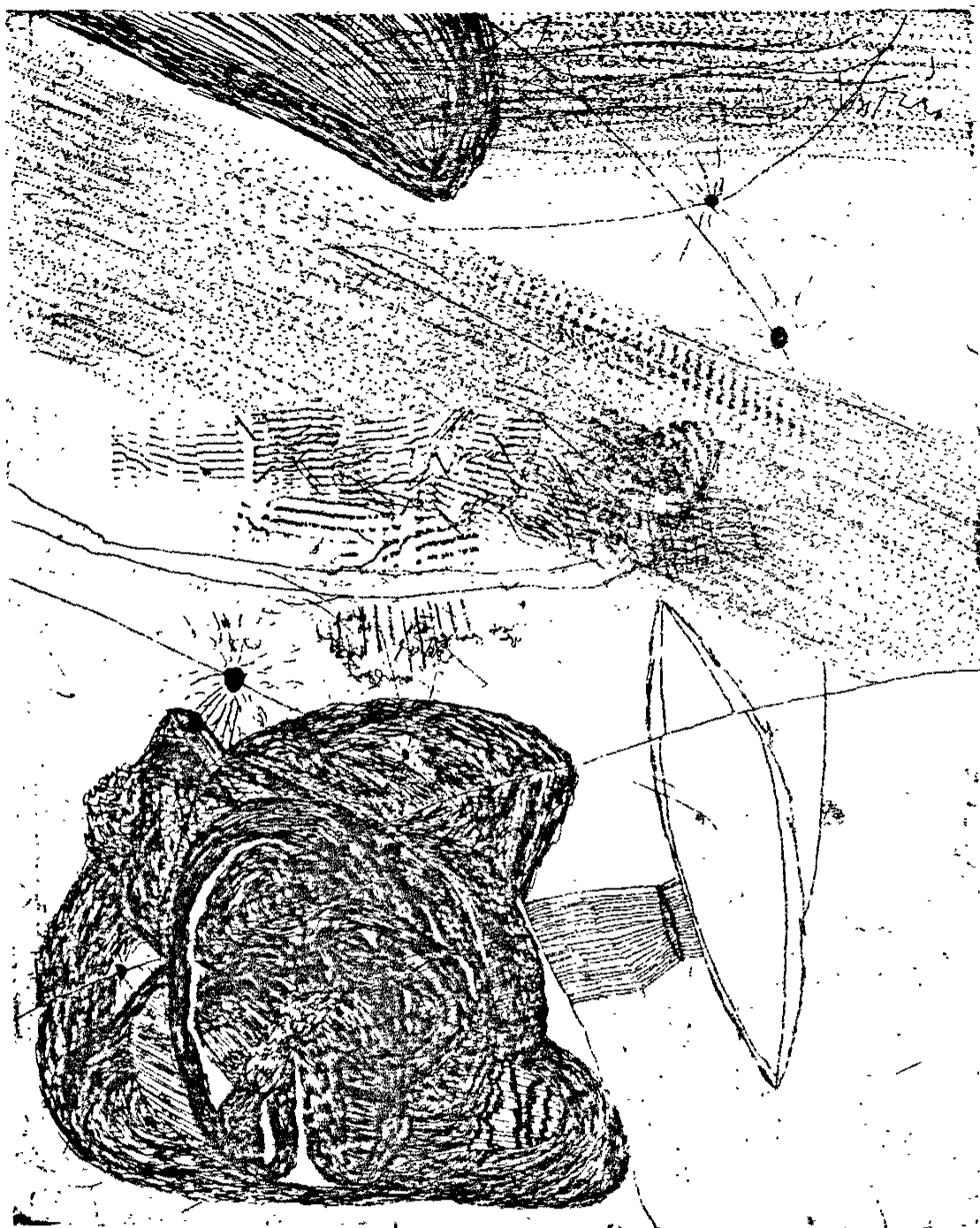


Abb. 25: Carlfriedrich Claus, *Das Aurora-Signal des Russischen Oktober*
Vom Signal und realer Beginn universaler Veränderung