

**Institut für kulturwissenschaftliche Deutsch-
landstudien**

an der Universität Bremen (FB 10)

- Leitung: Prof. Dr. Wolfgang Emmerich -

Ästhetische Modernisierung in der DDR-Literatur

Zu Texten Volker Brauns aus den achtziger Jahren

Wilfried Grauert

November 1992

Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Institutes

Heft 3: Ästhetische Modernisierung in der DDR-Literatur

Inhalt

Vorbemerkung S. 1

Wilfried Grauert

Afrika ante portas oder Diskurs-Abbruch und neues Sprechen

Zu Volker Brauns Gedicht Das innerste Afrika S. 3

Liquidation (nicht nur) des realen Sozialismus ante mortem oder Erzählen am Ende einer Epoche(nillusion)

Zu Volker Brauns Prosatext Bodenloser Satz S. 29

Druck: HATAPLAN-Druck GmbH, Bremen

Vertrieb: Institut für kulturwissenschaftliche

Deutschlandstudien

Universität Bremen,

Fachbereich 10, Postfach 33 04 40

28334 Bremen

Tel.: 0421 218-3236

Telefax 0421 218-4961

Selbstkostenpreis: DM 5,00

Copyright: beim Verfasser

Wilfried Grauert

Afrika ante portas

oder Diskurs-Abbruch und Neues Sprechen

Zu Volker Brauns Gedicht Das innerste Afrika

Sinngebung oder Sinnverlust? Kurz vor dem Ende des DDR-Staates rechnet Uwe Kolbe (noch einmal) mit der Geschichte dieses Regimes und seiner kulturellen Identität ab, genauer gesagt, mit „einem ihrer eher naiven Teile“, nämlich dem leninistischen Literaturkonzept, als dessen „reinste Früchte deutschsozialistischer Varietät“ er die Dichtung Volker Brauns betrachtet, ja vorführt. ² Kolbe erörtert die literarische Praxis und die poetische Konzeption Brauns am Beispiel des Gedichts Jazz, das er aus der Perspektive der mittsiebziger Jahre kommentiert - anlässlich einer Nachauflage des Lyrikbandes Provokation für mich (erweiterte Auflage 51976). Einerseits konzediert er dem individualistischen Gestus des Textes ein gesellschaftskritisches Potential, andererseits moniert er die Verhaftung des Autors im sozialistischen Diskurs mit seiner pathetischen Zukunftsorientierung. Angesichts, ja trotz des immer deutlicher hervortretenden Widerspruchs zwischen dem sozialistischen Ideal und der gesellschaftlichen Realität erweise sich Braun als ein „vorwärtsweisender Kritiker“, ³ der dem Regime helfe, seine Legitimationsbasis zu festigen. In bezug auf das Kritik-Moment rühmt er den Autor als einen „Meister in der letzten Disziplin der Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“, ⁴ der List (besonders der Tarnung und der Übertreibung), attestiert ihm jedoch zugleich, daß sich diese Tugend seiner Scheu vor der Wirklichkeit verdankt. Braun gilt ihm als Repräsentant der „marginalen Intelligenz“ (György Konrád/Iván Szelényi) im realen Sozialismus, für deren Selbstverständnis der Widerspruch zwischen dem hohem gesellschaftlichen Anspruch und dem Leiden an dessen Vergeblichkeit konstitutiv ist. Die daraus resultierende Tendenz zur öffentlichen Selbstzerfleischung des Autors bestimme den Duktus seiner gesamten lyrischen Produktion bis in die neunziger Jahre hinein und begründe ihre Kontinuität; deren problematische, ja prekäre Besonderheit erklärt Kolbe mit dem Festhalten des Autors an der „obligaten Sinn-Diskussion“ ⁵, die er im Rückgriff auf Camus' Der Mythos des Sisyphos für obsolet und darüber hinaus für pubertär hält. Kolbes These von der Kontinuität der Sinnproduktion ist zwar griffig; doch ist fraglich, ob sie halten kann, was sie verspricht. Zum einen ist der Vorwurf der „Sinn-Diskussion“ zu pauschal geraten - der Kritiker macht keinen Unterschied zwischen einer Literatur der Sinngebung oder einer Gesinnungs-Literatur und einer Literatur, die als Medium einer Normendiskussion fungiert; zum anderen scheint das Kontinuitätsargument insofern nicht zwingend zu sein, als Kolbe die Entwicklung der literarischen Praxis und poetischen Reflexionen Brauns in den achtziger Jahren nicht zur Kenntnis nimmt (so z.B. den Themawechsel Sozialismus-Diskurs/ Zivilisations-Diskurs), ganz abgesehen davon, daß er die Texte nicht berücksichtigt, die der Autor in anderen Gattungen vorgelegt hat.

Im Gegensatz zu Kolbes These, deren kritischer Tenor aus den endsiebziger Jahren datiert, steht der Ansatz von Gerrit-Jan Berendse, der die Diskontinuität in Brauns

Oeuvre betont und ein Phasenmodell für dessen lyrische Produktion konstruiert.⁶ Als Ausgangspunkt dieser Modellkonstruktion fungiert der von Braun gepflegte Typus des politischen Gedichts, der in der aufklärerischen Tradition der lyrischen Poesie steht und der darauf abzielt, das Publikum in das politische Leben der realsozialistischen Gesellschaft einzubeziehen. Diese Mobilisierungsstrategie fungiert insofern als Motor seiner lyrischen Innovationen, als es dem experimentierenden Autor darum geht, das politische Gedicht zu optimieren, um dessen Wirksamkeit in einer sich wandelnden Gesellschaft zu steigern. Ausgehend vom Konzept des Rhetors der sozialistischen Revolution (sechziger Jahre), konstatiert Berendse für die siebziger Jahre eine durch den „Sprung in die Skepsis“ bedingte Auflösung dieses Rollenkonzepts, als deren Ergebnis er die Hinze-Kunze-Figuration mit ihrer 'Zerrissenheit' festhält. Die Lyrik der achtziger Jahre, die nach dem Bruch mit dem Prometheus-Mythos im Zeichen der Rückwärtsbewegung stehe, beschreibt er in einer Skizze mit den Konzepten der Epimetheus- und der Schweiger-Rolle. Die Epimetheus-Rolle signalisiere „Eintauchen in die Vergangenheit“; auf der Ebene des lyrischen Materials herrsche die Technik des „intertextuellen Jonglierens“ vor. Die Schweiger-Rolle entspreche einem selbstaufgelegten Verstummen als Ausdruck von Sinnverlust und Melancholie. Zweifellos wird Berendses Phasenmodell der lyrischen Produktion Brauns besser gerecht als Kolbes Kontinuitätsthese; doch sind mir beide Rollenkonzept zu undifferenziert, ja zu reduziert geraten. Das Epimetheus-Konzept verdunkelt die Vermittlung von Gegenwart und Vergangenheit; gerade bei Braun wird die Aneignung der eigenen Geschichtlichkeit sowie die Einbeziehung der literarischen Tradition von der Erfahrung der Gegenwart her perspektiviert; sie sind Momente im Prozeß der reflexiven Erhellung gegenwärtiger Erfahrung, die auf die Konstruktion eines Gegenwartsbewußtseins sowie auf die Rekonstruktion des Geschichtsprozesses zielen (Traditionslinie Benjamin, Bloch und Eisler). Das Schweiger-Konzept verkennt die Veränderungen, die aus Brauns Umbau seiner poetischen Konzeption und seines lyrischen Sprechens in den frühachtziger Jahren folgen. Angesichts der Stagnation bzw. des Verfalls der realsozialistischen Gesellschaft und der Erosion ihrer Ideologie sowie ihrer Literaturprogrammatisierung bricht der Autor mit der Monosemietradition des Offizial-Diskurses (Dogmatik des Marxismus-Leninismus, Modus der autoritativen Geltung). Dieser Bruch ergibt sich aus seiner neuen poetischen Konzeption, in der er Literatur radikal auf Subjektivität fundiert und das Konzept einer polyphonen Diskursivität entwickelt als Grundlage und Rahmen der literarischen Kommunikation. Von dieser neuen poetischen Konzeption aus, die Braun in seinem Essay Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität⁷ skizziert und die mit der literarischen Praxis der frühachtziger Jahre korrespondiert, erschließen sich die Texte aus dieser Periode (und vice versa). Im folgenden untersuche ich Brauns programmatisches Gedicht Das innerste Afrika⁸ als Beispiel für sein Neues Sprechen.

Utopieumbau. Bei der Untersuchung dieses lyrischen Textes frage ich zuerst danach, wie der Autor das semantische Potential der im Titel genannten Raummetapher konstruiert. Die emphatische Aufforderung zu einer Reise, die das lyrische Ich eingangs an eine vertraute Person richtet (es kann sich auch um ein Selbstgespräch handeln) und später mehrfach wiederholt, fungiert als Strukturprinzip des Gedichts („Komm in ein wärmeres Land“, 2; „Komm ... (aus deinem Bau).../ Unter die sachten Tamarisken“; 9-14; „komm! ins Offene, Freund!“; 34; „komm“, 62; „Mach dich auf“, 64). Das Ziel dieser Reise, ein utopisches Land, wird durch zwei unterschiedliche Verfah-

ren imaginiert: zum einen direkt, positiv konnotiert, in einer utopischen Perspektive, so in den Flattersatzpassagen,⁹ zum anderen indirekt, und zwar durch den kontrastiven Bezug auf eine negativ skizzierte gesellschaftliche/zivilisatorische Wirklichkeit, so in den Blocksatzpassagen. Diese doppelt dimensionierte Imagination verleiht der Raummetapher einen dynamischen Charakter; denn deren Bedeutung wandelt sich dadurch, daß beide Dimensionen aufeinander bezogen sind - die Flattersatzpartien rahmen die Blocksatzpartien ein - und ihre Reichweite sich während der Entfaltung der Afrika-Metapher verändert.

Indem in den beiden ersten Flattersatz-Partien durch südländische Realien eine idyllische, ja paradiesische Natur evoziert wird, die eine freiere Lebensweise verspricht, verknüpft der Autor-Sprecher das utopische Ziel-Land mit dem Mythos des Südens („wärmeres Land“, „mit Rosenwetter“, „grünen laubigen Türen“, 2-4; „sachten Tamarisken“, „Tropenregen“, 14f.; „unverkleidete Männer“, 5). Scheint es sich zunächst um Italien zu handeln - dies signalisiert ein Zitatfragment aus Goethes Mignon-Lied -, so weist jedoch das klimatische Phänomen „Tropenregen“ auf den in größerer Ferne liegenden, im Titel genannten geographischen Raum hin. Die in das imaginierte Utopia eingeführte politische Ebene („Genossen“, 6; „Losungen“, „Protokolle“, 15f.) korrespondiert mit der in der eingeschobenen ersten Blocksatzpartie negativ repräsentierten realsozialistischen Gesellschaft der DDR, deren Merkmale Eingeschlossensein, Kälte, Stagnation und Unmenschlichkeit sind („aus deinem Bau deinem lebenslänglichen Planjahr ewigen Schnee/ Wartesaal wo die Geschichte auf den vergilbten Fahrplan starrt die Reisenden ranzig/ Truppengelände TRAUERN IST NICHT GESTATTET“). Indem der Mythos des Südens in eine gesellschaftliche Perspektive gerückt wird, kann die Afrika-Metapher, von der räumlichen auf eine zeitliche Ebene verschoben, im Rahmen einer geschichts philosophisch fundierten Konstruktion als Bild für einen demokratischen Sozialismus bzw. einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz gelesen werden.

Zum südlich kolorierten Utopia ist auch das zwischen dem Ausgangs-Land und dem Ziel-Land situierte Meer zu rechnen, das im Gegensatz zum Ausgangs-Land, der realsozialistischen Gesellschaft, dargestellt wird (Bewegung vs. Stagnation, Offenheit vs. Eingeschlossensein/Geschlossenheit, spontane Äußerung von Gefühlen vs. Unterdrückung von Gefühlsäußerungen). Zugleich imaginiert es, eine Verschiebung seiner Funktion als Zwischenraum auf die zeitliche Ebene vorausgesetzt und mit Bezug auf das erwähnte reform- sozialistische Phasenmodell, ein (zukünftiges) Stadium der gesellschaftlichen Entwicklung und darüber hinaus unverzichtbare Bedingungen des Gesellschaftsprozesses überhaupt. Von diesem (unerläßlichen) Rahmen aus betrachtet, wird die skizzierte realsozialistische Gesellschaft als anachronistisch und veränderungsbedürftig beurteilt.

Die bisherige Fixierung der Afrika-Metapher auf den Mythos des Südens wird aufgegeben, wenn die Reise sowie der metaphorische Raum auf das Subjekt zentriert werden. Da zwischen dem Herkunfts-Land und dem Ziel-Land keine räumliche Verbindung besteht („Dahin führt kein Weg“, 20), wird die Suche nach einem Weg und dessen Trassierung dem Reisenden auferlegt. Die Bedeutung dieser Expedition wird dadurch aufgeladen, daß die Geschichtsmächtigkeit des Subjekts emphatisch beschworen wird („Wenn du gehst, hebt die Zeit ihre Flügel“, 21);¹⁰ damit wandelt sich der Charakter der Reise: Vermittelt über den Rückgriff auf das Herz als Sitz der Seele, ist sie als eine Expedition ins Innere des Subjekts zu begreifen - im Sinne einer Erkun-

dung der Subjektivität auch über die Grenzen des Bewußtseins hinaus („Nimm den Pfad gleich links durch die Brust/ Und überschreite die Grenze“, 23f.; „wo dich keiner/ Das innerste Land, die Fremde/ Erwartet“, 40ff.). Das „innerste Afrika“ erweist sich als ein jenseits des herrschenden gesellschaftlichen Bewußtseins liegender Teil der Subjektivität, in dem ein originäres Utopiepotential (Wünsche, Begehren, Träume und Tagträume usw.) verborgen ist. Um einem Mißverständnis vorzubeugen: Die Afrika-Metapher, wie Braun sie konstruiert, tangiert zwar das tradierten Bedeutungspotential dieser (geographischen und explorativen) Kontinentalmetapher, die zu Recht mit Jean Paul verküpft wird: „das ungeheure Reich des Unbewußten, dieses wahre innere Afrika“;¹¹ doch überschneidet sich sie lediglich mit der psychologischen Dimension des Unbewußten. Vielmehr verschiebt Braun ihr semantisches Zentrum in den Bereich der Träume von einer anderen, besseren Gesellschaft und gesellschaftlicher Utopien überhaupt;¹² abgesehen davon, daß die Reverenz gegenüber Bloch offensichtlich ist, ist diese Verschiebung in einen gesellschaftlichen Raum auch über Rimbaud und sein Afrika vermittelt.

Die für diese Expedition konstitutive 'Vorgangsfigur' (D.Schlenstedt) der Grenzüberschreitung - dieses Motiv wird wiederholt evoziert - verweist auf die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse und erinnert daran, daß der Reisende, wenn er das (tendenziell subversive) Utopiepotential erkundet und sich aneignen im Begriffe ist, sich politisch bedingten Repressionen aussetzt bis hin zur Gefahr für Leib und Leben („Wo die Zitronen blühen, piff paff!“, 24; „Sie können dich töten“, 31). Daß das lyrische Ich die Einladung zur Reise trotz des damit verbundenen großen Risikos aufrechterhält, liegt darin begründet, daß es diese Expedition für lebensnotwendig erachtet - im Sinne einer Befreiung aus dem 'gebremsten Leben'. Die Reise durch das Universum der Subjektivität erweist sich als Bedingung der Möglichkeit einer (neuen) Identität („Du mußt die Grenze überschreiten/ Mit deinem gültigen Gesicht./ Dein rotes Spanien, dein Libanon“, 42ff.).¹³ Und daß der Autor-Sprecher das Ziel der Expedition im hic et nunc verortet („Nicht im Süden liegt es, Ausland nicht“, 35; „Erreiche es vor der Rente“, 45), macht deutlich, daß die Aufforderung zur Reise ins „innerste Afrika“ als Appell zu einem gesellschaftlichem Projekt zu verstehen ist, das auf einen Umbau der realsozialistischen Gesellschaft der DDR zielt.¹⁴

Was den gesellschaftlich-geschichtlichen Kontext betrifft, in dem die Afrika-Metapher zu verorten ist, so findet im Verlauf ihrer Konstruktion eine Verschiebung statt: Ist sie anfangs kontrastiv auf die in kritischer Perspektive und als anachronistisch beurteilte gegenwärtige DDR-Gesellschaft bezogen, so bezieht sie sich später kontrastiv auf ein Europa, das infolge des Nord-Süd-Konfliktes von Stagnation und Inhumanität gekennzeichnet ist. Vermittelt über die mit den Augen eines „touristen“ in „EUROPA SACKBAHNHOF“ wahrgenommene Misere der „vierten Welt“ (24f.), gibt es aus der Sicht des lyrischen Ichs für Europa und die Dritte Welt keine Entwicklungsperspektive; im Gegensatz dazu zielt das vom lyrischen Ich für den aufgeklärten Reisenden imaginierte subjektzentrierte Utopia auf gesellschaftliches Handeln in globalem Maßstab. Die Kritik an der realsozialistischen Gesellschaft wird auf die ökonomischen, politischen und kulturellen Strukturen Europas bzw. der abendländischen Zivilisation übertragen, die Utopie eines demokratischen Sozialismus bzw. eines Sozialismus mit menschlichem Antlitz abgelöst durch die Utopie eines globalen Zivilisierungsprozesses (humane vs. technische Zivilisation) bzw. ihr nachgeordnet.¹⁵

Im Anschluß an die zweistufige Entfaltung der Afrika-Metapher resümiert das lyrische Ich eine Interpretation des Gesellschafts- und Geschichtsprozesses, die in Opposition zu dem beschworenen utopischen Gehalt steht und hinter der die pessimistische Position von Günter Kunert („der Mann in Itzehoe“, 57) steht.¹⁶ In diesem Resümee, das in Form eines Rollentextes gestaltet ist, wird Kunerts Vision von der „schiefen Ebne“ (46) bzw. von der „endgültigen Schräge in den Keller“ (53) wiedergegeben, also seine These vom unausweichlichen Untergang der technischen Zivilisation;¹⁷ ferner seine aus der Gewißheit dieses Untergangs folgende resignative Haltung umrissen; darüber hinaus wird der Leser aufgefordert, die vermittelte Einsicht sowie die empfohlene Reaktion darauf zu übernehmen. Daß der Autor dieser Gegenposition besonderes Gewicht beimißt, ist aus ihrer formalen Gestaltung ersichtlich: Die Prosapassage ist umfangreicher als die in ihrer gesellschaftskritischen Perspektivierung verwandten beiden Blocksatzpassagen; im Unterschied zu deren elliptischem Stil besteht sie aus vollständigen Sätzen; und Anfang und Schluß des Resümees sind durch traditorische Elemente deutlich markiert. Die durch die Darbietungsform hervorgehobene Gegenposition figuriert als Alternative zum utopischen Gehalt der Afrika-Metapher; ihr können mehrere Funktionen zugeschrieben werden: Erstens relativiert sie den utopischen Gestus der Afrika-Metapher; zweitens lädt sie zu einer Überprüfung des in der Afrika-Metapher transportierten latenten Geschichtsoptimismus ein; drittens dient sie dazu, im Falle eines Beharrens auf der utopischen Position der Afrika-Metapher, diese emphatisch aufzuladen.

Das Gedicht endet nicht mit der Konstruktion der Opposition utopischer Gehalt der Afrika-Metapher vs. pessimistische Geschichtsphilosophie à la Kunert; vielmehr wird die im Kunert-Resümee lancierte Gegenposition unter den mit einem Zitatfragment aus Rimbauds Illuminations markierten utopischen Gestus subsumiert, der das semantische Potential des Gedichts strukturiert und seine pragmatische Dimension organisiert („Non! wir werden den Sommer nicht mehr in diesem geizigen Land verbringen“, 59f.). Zum Schluß werden, nach einer weiteren Aufforderung zum Aufbruch, drei Sätze (mit Imperativen bzw. in imperativischer Rede) aus dem Gedicht als Selbstzitate wiederholt, und zwar in Versalien gesetzt - eine mit Emphase ausgesprochene Einladung an das Subjekt zum utopischen Diskurs („SIEH DAS MEER, DAS DAGEGEN IST./ ERREICHE ES VOR DER RENTE./ DU MUSST DIE GRENZE ÜBERSCHREITEN“, 66-68). Sein engagiertes Plädoyer für das utopische Denken unterstreicht der Autor auch dadurch, daß er Das innerste Afrika an den Schluß des (Teil-)Zyklus Der Stoff zum Leben 2 stellt;¹⁸ so positioniert, ist das Gedicht auch als ein Pendant zu Material V: Burghammer¹⁹ zu lesen, das diese Gedichtgruppe einleitet. In diesem lyrischen Text dekonstruiert Braun, vermittelt über einen Braunkohlentagebau in der Lausitz, den realen Sozialismus als Form der technischen Zivilisation und das ihm zugrunde liegende instrumentelle Naturverhältnis. Angesichts der Zerstörung der Natur und der daraus folgenden materiellen, sozialen und psychischen Schäden für die Menschen bilanziert der Autor-Sprecher das Scheitern des sozialistischen Aufbau-Experiments. Und indem er sich einer Schreibstrategie der Desillusionierung bedient, knüpft er an die literarische Form der Warnutopie an. Daß Braun in dem Gedicht Das innerste Afrika die negative Utopie relativiert, signalisiert sein Festhalten an einem utopischen Diskurs.

Das Spezifische der Afrika-Metapher, das sich erst im Verlauf ihrer Konstruktion zeigt, liegt im Subjektivierungsprozeß. Die Voraussetzung dieses Prozesses - die Erkenntnis, daß es zwischen dem status quo der realsozialistischen Gesellschaft und

dem status in spe eines demokratischen Sozialismus keinen Weg gibt - signalisiert einen Angriff auf die formationsgeschichtliche Dogmatik des Marxismus-Leninismus; denn an die Stelle objektiv gültiger Aussagen über den gesetzmäßigen Verlauf des Geschichtsprozesses tritt ein subjektzentriertes Experiment, das, ausgehend von individueller Erfahrung und deren reflexiver (und diskursiver) Erhellung, ein neues gesellschaftliches Projekt begründet. Parallel zu diesem als Bruch mit der dogmatischen Tradition des Marxismus-Leninismus zu begreifenden Subjekt-Zentrismus manifestiert sich ein Horizontwandel individueller und kollektiver Erfahrung, der auf deren Reflexion und Diskussion zurückwirkt: An die Stelle des Klassenkampfes als organisierendes Zentrum der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen tritt angesichts der Zuspitzung der globalen Probleme (Krieg-/Frieden-, Umwelt- und Dritte-Welt-Thematik) der politische Streit um die Lösung dieser Probleme der technischen Zivilisation. Konstitutiv für das von Braun avisierte Projekt ist der Bezug auf die literarische Tradition und deren produktiver Erhellung (in Form einer kritischen Auseinandersetzung).

Zitiertechnik. Im folgenden beschreibe und analysiere ich die Zitierpraxis in *Das innerste Afrika*, um die Funktionen der intertextuellen Verweise bei der Konstruktion der Afrika-Metapher zu untersuchen.²⁰ Das in die erste Flattersatz-Passage eingebaute, durch Kursivdruck typographisch hervorgehobene Zitat aus Mignons Italienlied artikuliert Mignons Sehnsucht nach ihrer Heimat („Dahin! Dahin/ Möcht ich mit dir, Geliebter“, 6f.); deren idyllische, ja paradiesische Natur verspricht ihr eine freie und glückliche Lebensweise im Gegensatz zu ihrem Leben im Norden, das von Schmerz und Leid gekennzeichnet ist. Indem Braun das Zitatfragment verwendet, akzentuiert er die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach einem anderen Leben bzw. anderen gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Bearbeitung des Goethe-Zitats - aus der Adresse „o mein Geliebter“ werden die Interjektion sowie das Possessivpronomen gestrichen -, bewirkt, daß infolge der Ausblendung des Affekts und der Zugehörigkeit die Besonderheit der sozialen Beziehung betont wird. In diesem Zusammenhang ist relevant, daß die Liebesbeziehung für Braun insofern ein Modell befriedigender, ja beglücklicherender menschlicher Beziehungen bzw. gesellschaftlicher Verhältnisse ist, als sie (tendenziell) auf dem Prinzip der Gleichheit der Partner besteht. Dieses egalitäre Moment dient dazu, die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach anderen, besseren, gesellschaftlichen Verhältnissen zu perspektivieren. Neben der Herstellung einer sympathischen Beziehung zwischen Text und Intertext fungiert das bearbeitete Zitat auch als Mittel der Verfremdung; denn während Mignons Sehnsucht aus ihrer Biographie bzw. ihrer Familiengeschichte resultiert, also vorrangig in ihrem Privatleben zu verorten ist, akzentuiert die Sehnsucht des lyrischen Ichs in Brauns Gedicht das gesellschaftlich-politische Moment der utopischen Dimension im Sinne einer anderen Form der sozialistischen Gesellschaft („Wo unverkleidete Männer/ Deine Genossen sind“, 5f.).

Die skizzierte Kombination von sympathischem und verfremdendem Zitatgebrauch kennzeichnet auch die Verwendung des zweiten Mignon-Zitats („Wo die Zitronen blühen, piff paff!“, 24). Das hier in Spitzenstellung plazierte Zitatfragment unterstreicht noch einmal das Sehnsuchtsmotiv, die hinzugefügte lautmalerische Interjektion verweist auf die bei der Reise in das utopische Land lauende Gefahr. Doch während in Mignons Lied der Weg durch die Alpen, also die Beschaffenheit der Natur,

die Gefahr provoziert, signalisiert das in Brauns Bearbeitung hinzugefügte onomatopoeische Element eine durch politische Gewalt bedingte Gefahr (Die Assoziation Schießbefehl ist nur zu deutlich). Wiederum dient die Verfremdungstechnik der Politisierung des utopischen Gehalts.

Das am Anfang der zweiten Flattersatz-Partie verwendete fremdsprachliche Zitatfragment aus Rimbauds *Soir historique* - die Bearbeitung erstreckt sich auf die Eliminierung des Verbs - dient zur Konstruktion einer Perspektive, aus der die gesellschaftliche Wirklichkeit Europas wahrgenommen werden soll („En quelque soir, par exemple, le touriste naïl;f“, 25). Mit der Perspektive des „touriste naïl;f“ übernimmt Braun Rimbauds Kritik an der bürgerlichen Haltung der Verdrängung gegenüber der sozialen Misere, historisiert sie aber, indem er die Perspektivlosigkeit Europas angesichts des aktuellen Nord-Süd-Konflikts denunziert. Durch den kontrastiven Bezug auf die im Rimbaud-Text imaginierte gesellschaftliche Wirklichkeit präzisiert Braun die politische Reichweite eines geschichtlichen Kontextes, dessen globaler Bezug über die im Marxismus-Leninismus als zentrale Epochenaufgabe definierte Übergangsproblematik hinausgeht im Sinne eines zivilisatorischen Paradigmawechsels. Das am Schluß dieser Blocksatz-Passage eingefügte Hölderlin-Zitat aus *Der Gang aufs Land*. An Landauer („fast will/ Mir es scheinen, es sei, als in der bleiernen Zeit“, 29f.) - es ist weder bearbeitet noch typographisch markiert - hält die Erkenntnis der Stagnation des gesellschaftlichen Prozesses fest, deren Radius allerdings epochenbzw. formationsübergreifend erweitert wird.

Die beiden in der dritten Flattersatz-Partie verwendeten, unbearbeiteten Hölderlin-Zitate (sie stammen aus derselben Elegie) - das erste ist typographisch markiert („komm! ins Offene, Freund!“; 34), das zweite nicht („Denn nichts Mächtiges ists, zum Leben aber gehört es/ Was wir wollen“, 38f.) - fungieren im Sinne einer Verstärkung des vom lyrischen Ich getragenen utopischen Gestus. Darüber hinaus wird durch die Kontrastierung der thematisierten Situation (Übergang Feudalismus - bürgerliche Gesellschaft bzw. Übergang realsozialistische Gesellschaft - demokratischer Sozialismus oder Übergang technische Zivilisation - humane Zivilisation) die zeitgenössische gesellschaftliche Wirklichkeit in ihrem spezifischen Prozeßcharakter schärfer profiliert. Angesichts der expliziten Darstellung der Gefährdung der individuellen Existenz durch die gesellschaftliche Situation wird die existentielle Bedeutung des utopischen Denkens im Sinne einer *conditio sine qua non* erhellt.

Am Schluß des Gedichts antwortet Braun auf Kunerts geschichtspessimistische Gegenposition mit einem Zitat aus Rimbauds *Ouvriers* („Non! wir werden den Sommer nicht mehr in diesem geizigen Land verbringen, wo wir immer nur einander versprochene Waisen sind“, 59-61). Durch die hybride Form - das einleitende Negationsadverb wird in der Fremdsprache beibehalten, der folgende Satz übersetzt - wird die Ablehnung der pessimistischen Geschichtskonstruktion scharf markiert und die Aufhebung der schlechten Gegenwart sowie die Selbstverwirklichung des Menschen in anderen gesellschaftlichen Verhältnissen antizipiert. Im Gegensatz zu „diesem geizigen Land“ evoziert „Sommer“ Wärme, Reichtum (der Natur) und Menschlichkeit; die Negation der als unbefriedigend erlebten existentiellen Situation („wo wir immer nur einander versprochene Waisen sind“) löst Assoziationen wie Hochzeit, eigener Herd und Glück aus und verweist so auf die Liebesbeziehung als (utopisches) Paradigma zwischenmenschlicher Beziehungen bzw. gesellschaftlicher Verhältnisse. Und durch die Selbstzitate der (in Versalien gesetzten) Schlußzeilen wird die Aufforderung

zur Reise in „das innerste Afrika“, d.h. zum Festhalten am utopischen Denken, emphatisch wiederholt.

Im Anschluß an die Beschreibung und Analyse von Brauns Zitierpraxis unternehme ich den Versuch, Funktionen des Zitierens als einer Form der Traditionsaneignung zu bestimmen.²¹ Auf der Ebene des Textes und seines semantischen Potentials ist die sympathetische Verwendung von Zitaten Ausdruck einer identifikatorischen Beziehung zwischen dem zitierenden und dem zitiertem Autor. Einerseits aktualisiert Braun, indem er Zitate von Goethe, Hölderlin und Rimbaud einbaut, das darin aufgehobene utopische Moment und funktionalisiert es im Sinne einer Stärkung der Position des lyrischen Ichs bzw. des Autor-Sprechers; andererseits fungiert das Zitieren zugleich im Sinne einer Bewahrung bzw. Rettung von Traditionsbeständen und des darin enthaltenen utopischen Potentials. Abgesehen davon, daß auf diese Weise Traditionslinien konstruiert werden, wird die epochen- bzw. formationsübergreifende Wirksamkeit utopischen Denkens evident. Dieses Utopiekonzept korrespondiert mit einem gewissen ahistorischen Zug bzw. einer anthropologischen Fundierung der Utopiefunktion der Kunst, wie sie Braun aus den Denken von Ernst Bloch vertraut ist.

Hinzu kommt eine Verwendung von Zitaten als Ausdruck einer Distanzierung. Zum einen insistiert Braun, indem er seine Gegenwartserfahrung und -analyse mit historischen Bewußtseinsformen kontrastiert, auf einer Bewußtmachung der Epochen-Differenz; zum anderen gelingt es ihm dadurch, sein Bewußtsein der zeitgenössischen Situation präziser zu erfassen und zu vermitteln. Diese Distanzierungsstrategie signalisiert, daß die Subjektivität des Autors das Zentrum darstellt, von dem aus das Gegenwartsbewußtsein und die damit korrespondierende Geschichtskonstruktion erarbeitet werden.

Habe ich die Zitierpraxis bisher lediglich mit Bezug auf den literarischen Text und sein semantisches Potential erörtert und dabei Identifikation und Distanzierung als organisierende Funktionen dieser Praxis herausgearbeitet, so beziehe ich sie im folgenden auf die Autor-Text-Leser-Triade. Was die produktionsästhetische Dimension betrifft, so fungieren Identifikation und Distanzierung als konstitutive Elemente des Reflexionsprozesses des Autors. Dessen subjektive Erfahrung der Gegenwart und ihrer Geschichte bedarf der reflexiven Erhellung. In diesem Bemühen um Gegenwartsbewußtsein nimmt die Auseinandersetzung mit der Tradition einen legitimen Platz ein. Erst durch die Spiegelung bzw. Brechung der eigenen Erfahrung durch historische Formen der Aneignung von Epochenbewußtsein gelingt eine adäquate Erfassung der gesellschaftlichen und geschichtlichen Wirklichkeit.

Bezogen auf die wirkungsästhetische Dimension, bewirkt die Aus-einandersetzung mit der Tradition eine Erweiterung des Kommunikationsraumes. Durch diese Öffnung der literarischen Kommunikation und die Einbeziehung historischer Bewußtseinsformen gewinnen die gegenwärtigen Debatten Weite und Vielfalt; infolge dieser Ausdifferenzierung können die Diskussionen im Rahmen der normativen Reproduktion der Gesellschaft umfassender und eindringlicher geführt werden. Angesichts dieser Zitierpraxis und der sie organisierenden Funktionen wird Brauns Schreibweise deutlich: Ausgehend von der Erfahrung gegenwärtiger gesellschaftlicher Wirklichkeit, provoziert er, vermittelt über Traditionserhellung im Sinne einer Re-Aktualisierung historisch nicht realisierter Bestände der kulturellen Tradition, einen auf Subjekte fundierten Kommunikationsprozeß, der wegen seiner prinzipiellen Offenheit im Gegensatz

zum sozialistischen Offizial-Diskurs steht.²² In Anbetracht der Auswahl der Intertexte bzw. Traditionen und deren Integration in die Autorperspektive unterscheidet sich Brauns Schreibweise zugleich von der offenen (postmodernen) Intertextualität.

Modernisierungs-Arbeit. Volker Brauns programmatisches Gedicht *Das innerste Afrika*, das ich als literarische Thematisierung von Diskurs-Abbruch und Selbstbefreiung sowie als Dokument einer am Ethos der ästhetischen Moderne orientierten Verarbeitung dieser Problemsituation lese, nimmt in der Traditionslinie der „Gegentexte“ bzw. des „Gegendiskurses“ einen wichtigen Platz ein.²³ Die Geschichte der DDR-Literatur läßt sich, zumal mit Blick auf die Rezeption der offiziell diffamierten Moderne, als ein von gegenläufigen Tendenzen vorangetriebener Prozeß konstruieren, der sowohl auf der Ebene der gesellschaftlichen Funktion von Literatur als auch auf der Ebene des ästhetischen Materials verläuft. Die eine, von der Traditions-Fraktion repräsentierte, Tendenz besteht in der seitens Partei und Staat administrierten Durchsetzung des Konzepts einer instrumentellen Literatur sowie der Programmatik des sozialistischen Realismus, die andere, von der Moderne-Fraktion vertretene, in der von Autoren verfolgten Emanzipation von der verfügbaren Funktionsbestimmung sowie von der autoritativen Geltung der herrschenden ästhetischen Doktrin. Vermittelt über die Erosion der sozialistischen Ideologie und ihrer Literaturprogrammatik verstärken sich die Autonomisierungstendenzen; und im Anschluß an eine Phase der emphatischen Identifikation von Autoren mit der offiziellen Literaturkonzeption (in den endfünfziger und frühsechziger Jahren) entfaltet sich der Autonomisierungsprozeß über die kritische Distanzierung (in den endsechziger Jahren) und (partielle) Abkoppelung (seit den mittsiebziger Jahren) zur Konstituierung einer autonomen Gegen-Position (in den endsiebziger und frühachtziger Jahren). Der Modernisierungsprozeß spiegelt sich in den die Durchsetzung einer sozialistischen Literaturprogrammatik in der DDR begleitenden Debatten zwischen Traditionalisten und Modernisten, die freilich nicht nur als kulturelle Auseinandersetzungen zu verstehen sind; vielmehr handelt es sich dabei um Diskussionen, die eine gesellschaftliche und politische Dimension haben - es geht dabei immer auch um Sozialismus-Konzeptionen. Diese Autonomisierungstendenzen sind als Teil tiefgehender Individualisierungs- und Pluralisierungsprozesse zu begreifen, die kennzeichnend sind für moderne Gesellschaften und (in Fortsetzung von Säkularisierungstendenzen) zu Entdogmatisierung und Enttraditionalisierung führen. In diesen die gesamte Gesellschaft umfassenden Transformationsprozeß ist auch die Modernisierung der ästhetischen Normen eingebettet; in der realsozialistischen Gesellschaft vollzieht sich dieser Prozeß vor allem in Auseinandersetzungen zwischen Partei/Staat und Gesellschaft (bzw. gesellschaftlichen Gruppen).

Auf die spezifischen Diskursverhältnisse (Offizialdiskurs vs. „Gegendiskurs“) und die dadurch bedingte (Selbst-)Blockade des Autonomisierungsprozesses reagieren kritische DDR-Autoren, indem sie - in den endsiebziger und frühachtziger Jahren mit zunehmender Radikalität - ihre Erfahrungen innerhalb des gegenläufigen Literaturprozesses reflektieren und literarisch gestalten - im Hinblick auf eine Lösung für ihre gleichsam dilemmatische Situation. In dem Prozeß der Infragestellung der marxistisch-leninistischen Dogmatik und ihrer Monosemietradition spielt Braun eine wichtige Rolle. Seine literarischen Texte und poetologischen Reflexionen sind seit den mittsiebziger Jahren immer stärker an Prinzipien der ästhetischen Moderne orientiert, seit den frühachtziger Jahren vor allem als Ausdruck einer Radikalisierung des ästhe-

tische Modernisierungsprozesses zu lesen. Entsprechend seinem Verständnis von Literatur als autonomer Praxis geht es ihm dabei besonders um den Kampf gegen die Zensur, d.h. für die Schaffung einer literarischen Öffentlichkeit, in der ein offener gesellschaftlicher und ästhetischer Diskurs möglich wäre.

In diesem Rahmen rekonstruiere ich einen Aspekt des gesellschaftlich-geschichtlichen Kontextes, indem ich Brauns Innensicht der Problemsituation skizziere. In dem in Form von Tagebuch-Aufzeichnungen abgefaßten Reisebericht 21., 22. August 1984²⁴ reflektiert Braun, mit Bezug auf die für die Ungarnreise gewählte Lektüre (Franz Fühmann, 22 Tage oder Die Hälfte des Lebens, und Dante, La Divina Comedia) seine schriftstellerische Existenz und persönliche Lebenssituation in den frühachtziger Jahren. Ausgangspunkt seiner Selbstanalyse sind die Schwierigkeiten mit der Zensur, die den im Jahre 1980 abgeschlossenen und erst 1985 veröffentlichten Hinze-Kunze-Roman sowie den 1987 publizierten Lyrikband *Langsamer knirschender Morgen* betreffen, dessen Gedichte von 1978 bis 1984 geschrieben wurden („Nicht nur die satirische Prosa: auch die Gedichte, nichts scheint mehr druckbar“, 146).

Angesichts der restriktiven, ja repressiven Publikationspraxis sieht sich Braun als Opfer einer „byzantinischen Ästhetik“ (ebd.), einer von Partei und Staat oktroyierten und kontrollierten ästhetischen Doktrin, der es (nur) um das Lob der sozialistischen Gesellschaft geht. Indem seitens der offiziellen Ästhetik die (radikale) Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen ausgeblendet wird, betrachtet Braun seine literarische Produktion als im Gegensatz zur Partei(-Doktrin) stehend und empfindet das ihm durch seine Parteimitgliedschaft auferlegte Leben in diesem Widerspruch als „unerträglich“ (ebd.). Daß er dazu „verdammte“ ist, die „komfortable Hölle“ zu „loben“, darin erfährt und begreift er seine Zerrissenheit (148); und daß er trotz dieser prekären Situation die Hoffnung, d.h. die sozialistische Utopie, nicht aufgibt, darin sieht er den Grund für eine schleichende versteckte Krankheit und für die Lähmung seiner schriftstellerischen Produktivität. Angesichts seines Dilemmas kündigt er an, sein Leben zu ändern.

Als Hinweis auf eine mögliche Lösung seiner in diesem Widerspruch befangenen Lebenssituation und Schriftstellerrolle versteht Braun die in Fühmanns Autobiographie dargestellte 'Vorgangsfigur' der Wandlung. Wenn er im Vergleich mit Fühmanns Lebenslauf feststellt, daß er, im Unterschied zu dem älteren Kollegen mit seiner national sozialistischen Vergangenheit, „kein Werkzeug mit ausgelöschten Willen“ (150) war, sondern Ungehorsam gegenüber den Autoritäten sich als roter Faden durch sein eigenes Leben zieht - wobei der „Radius des Unglaubens“ (ebd.) sogar zugenommen habe -, so erscheint ein Bruch mit dem gesellschaftlichen System und seiner Legitimation lebensgeschichtlich nur konsequent. Trotz seiner in Anlehnung an Brechts Position („um der GEMEINSAMEN SACHE willen“, ebd.) begründeten Bindung an die Partei (und, formationsübergreifend, mit einem Rekurs auf Dantes Leben im Exil) sieht er die Befreiung aus dieser Bindung als notwendige Lösung an. Angesichts seines durch die Erinnerung an die Ereignisse anlässlich des Ausschlusses der Biermann-Petitionisten beschworenen Versagens rekurriert er emphatisch auf das in Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* vertretene Selbstbefreiungskonzept, das er als Grundlage von Veränderungen in anderen Bereichen der gesellschaftlichen Praxis betrachtet („Wenn wir uns nicht selbst befreien, hat es für uns keine Folgen“, 151). Allerdings wird die programmatisch gewünschte Selbstbefreiung durch die Angst vor dem 'Ver-rat' gebremst.

In bezug auf die Widersprüchlichkeit seiner Lebenssituation und das dadurch bedingte existentielle Leid glaubt Braun in dem (1982 abgeschlossenen, aber erst 1988 - in der Bundesrepublik 1987 - aufgeführten) Stück Die Übergangsgesellschaft insofern eine Lösung gefunden und gestaltet zu haben, als er darin „in den ANDEREN übergegangen“ (154) ist; (die in der literarischen Produktion antizipierte Lösung des Widerspruchs durch Selbstbefreiung harrt jedoch der entsprechenden Handlung in der eigenen Lebenspraxis). Das für dieses Drama konstitutive Motiv des Über-die-Grenze-Gehens markiert den Bruch mit der realsozialistischen Gesellschaft (Dogmatismus, Autoritarismus, Repressivität) und signalisiert den Entwurf einer auf Subjektivität begründeten individuellen und gesellschaftlichen Praxis, in der eine Form des demokratischen Sozialismus evoziert wird. Wenn ich das oben entfaltete Problem nicht am Beispiel des Stückes Die Übergangsgesellschaft, sondern anhand des Gedichts Das innerste Afrika bearbeite, so deshalb, weil der lyrische Text, der positionell und ästhetisch dem Entwicklungsstand des dramatischen Textes entspricht, aus methodischen Gründen leichter zu behandeln ist.²⁵

Zum Konzept des Neuen Sprechens. Die Bedeutung und den Rang des programmatischen Gedichts Das innerste Afrika sehe ich in der Thematisierung des Diskurs-Abbruchs begründet und in dessen produktiver Verarbeitung im Sinne eines Utopieumbaus. Mit der Erkenntnis, daß es zwischen dem status quo der Gesellschaft des realen Sozialismus bzw. der technischen Zivilisation und dem status in spe eines demokratischen Sozialismus bzw. einer humanen Zivilisation keinen vorgegebenen Weg gibt, ist der Bruch mit der dogmatischen Tradition des Marxismus-Leninismus besiegelt - wohl nicht nur pars pro toto, auch darüber hinaus. Die Gewißheit der Erkenntnis über den gesetzmäßigen Verlauf der Geschichte wird suspendiert; der Geschichtsprozeß wird als offen interpretiert. Partei und Staat werden nicht länger als Institutionen angesehen, die im alleinigen Besitz der Wahrheit sind; die Wahrheitssuche ist vielmehr als eine Angelegenheit der Subjekte zu betrachten. Wenn Braun die Hoffnung auf die Subjekte gründet und deren gesellschaftlich-politisches Handeln als Voraussetzung für die Aufhebung der gesellschaftlichen Stagnation und die erneute Beschleunigung des Geschichtsprozesses begreift („Wenn du gehst, hebt die Zeit ihre Flügel“), entwirft er das Projekt eines gesellschaftlichen Diskurses, das auf dem Emanzipationspotential der Subjekte beruht. Zwar bezieht sich Braun auch auf die Sozialismus-Debatte, doch sein Sozialismus-Begriff und sein Utopiekonzept haben, vermittelt über das skizzierte Diskursmodell, einen Funktionswandel durchgemacht: An die Stelle konzeptioneller Geschlossenheit (System-Utopie) tritt Offenheit (Utopie als 'Katalysator'), an die Stelle einer universalen Reichweite tritt eine partikulare, an die Stelle des autoritativen Geltungsanspruchs tritt ein Modus der subjektiven Geltung, der die individuelle Akzeptanz über reflexive und diskursive Prozesse regelt.²⁶ Um einem Mißverständnis vorzubeugen: Brauns emphatisches Insistieren auf dem Subjekt darf nicht als ein Rückgriff auf den klassisch-romantischen Subjektbegriff verstanden werden, der Subjekt als Substanz im Sinne einer menschlichen Natur auffaßt bzw. als autonomes Wesen im Sinne der subjektiven Vernunft. Vielmehr konzipiert Braun Subjekt als Prozeß: zum einen in bezug auf eine durch Erfahrung angeleitete Reflexivität, zum anderen hinsichtlich einer auf Verständigung mit anderen angelegte Kommunikation. Auf diese Bestimmung zielt letztlich die in der Zitierpraxis oder Montagetechnik realisierte Schreibweise.

Der einschlägige Diskurs-Abbruch ist jedoch nicht eindimensional aufzufassen, sondern weist noch einen zweiten Aspekt auf; er ist nicht nur auf die ideologisch-politische Ebene beschränkt, sondern bezieht sich gleichermaßen auf die Ebene der gesellschaftlichen Funktion von Literatur. Gemäß dem Selbstverständnis der realsozialistischen Gesellschaft hat die Institution Literatur die Funktion, die seitens Partei und Staat vorgegebene Interpretation der gesellschaftlichen Wirklichkeit und des geschichtlichen Prozesses ästhetisch zu vermitteln. Dabei hat sie, entsprechend dem angemessenen Ausschließlichkeitsanspruch, die ideologische Integration der Massen und deren Loyalität gegenüber dem Regime zu gewährleisten (herzustellen oder zu stabilisieren). Dies impliziert, daß die Literaturproduktion innerhalb oktroyierter Monosemie stattfindet. Zwar gibt es eine Marge für ideologische Abweichungen und formale Experimente, doch wird dieser Rahmen letztlich einseitig von Partei und Staat diktiert. Wenn nun infolge der Beseitigung des Wahrheitsmonopols von Partei und Staat und der Monosemie-Tradition diese 'vermittelnde' gesellschaftliche Funktion von Literatur entfällt, so werden die emanzipierten bzw. sich im Prozeß der Emanzipation befindenden Subjekte Träger des ästhetischen Diskurses, und an die Stelle der den Subjekten übergestülpten Monosemie tritt eine intersubjektiv vermittelte 'Polyphonie'; diese polyphone Diskursivierung kann als ein Prozeß verstanden werden, der der Differenzierung der Gesellschaft durch Individualisierungs- und Pluralisierungsprozesse entspricht.

Daß und wie sich dadurch die Funktion von Literatur radikal verändert, läßt sich an Brauns in den achtziger Jahren reformulierten Konzept einer literarischen Utopie festmachen.²⁷ Im Zentrum seiner wirkungsästhetischen Überlegungen steht - in Anlehnung an Franz Fühmann und Christa Wolf - programmatisch eine Schreibweise, die auf die Desillusionierung des Publikums zielt. Indem Braun das utopische Moment dieser Schreibstrategie darin sieht, „sie [die Schreibstrategie] dem Publikum bzw. der Gesellschaft zuzumuten“, integriert er das Utopiekonzept in eine Funktionsbestimmung von Literatur, die auf die Vermittlung von Erkenntnissen über den realen Gesellschafts- und Geschichtsprozeß abhebt („Unser Utopia ist der Realismus. Utopisch ist es, wahrzunehmen, was mit uns ist. Utopisch ist es, wahrzunehmen, was in der eigenen Haut los ist“).²⁸ In der Erkenntnis und Darstellung der gesellschaftlichen bzw. zivilisatorischen Wirklichkeit als Prozeß werden Möglichkeiten der Zukunft wahrnehmbar. Ausgehend von dem, was ist, kann in vielfältiger Weise konstruiert werden, was sein kann, wobei es „keinerlei Gewißheit, keinerlei Sicherheiten“ gibt.²⁹ Angesichts dieser prinzipiellen Offenheit des Geschichtsprozesses besteht die utopische Funktion eines Gedichts oder von Literatur überhaupt letztlich vor allem darin, Utopie-Potentiale zu mobilisieren, die die Grundlage der ästhetisch vermittelten gesellschaftlichen Kommunikation bilden, deren Träger die Subjekte sind.

Sowohl die Fundierung (ästhetischer) Erkenntnis auf Subjekte als auch die Initiation eines durch Polyphonie gekennzeichneten (ästhetischen) Diskurses sind - historisch betrachtet - als Repliken auf das Konzept der bürgerlichen Gesellschaft und deren kultureller Tradition zu verstehen. Wenn Braun darauf rekurriert, geht es ihm nicht etwa um eine Reintegration bürgerlicher Konzepte in die gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurse - im Hinblick auf eine neue Gesellschaft und eine neue Literatur, vielmehr um deren Grundlegung: Angesichts qualitativ neuer Herausforderungen an das gesellschaftliche System bzw. die technische Zivilisation geht er von bürgerlichen Konzepten aus, radikalisiert sie, bezieht dabei - ideologiegeschichtlich gesehen - so-

zialistische Elemente als Ferment ein und setzt so einen prinzipiell offenen Prozeß gesellschaftlicher Kommunikation in Gang. Indem Braun in *Das innerste Afrika* Diskurs-Abbruch und Selbstbefreiung thematisiert und ein Neues Sprechen initiiert, erweist sich das Gedicht als exemplum classicum einer am Ethos der ästhetischen Moderne orientierten 'arbeitenden Subjektivität'.

Liquidation (nicht nur) des realen Sozialismus ante mortem

oder Erzählen am Ende einer Epoche(nillusion)

Zu Volker Brauns Prosatext *Bodenloser Satz*

Verfahren Realer Sozialismus und Zivilisationsprozeß. Auf die sich zuspitzende Krise der realsozialistischen Gesellschaft und der Erosion ihrer Ideologie reagieren kritische DDR-Autoren auch dadurch, daß sie - in den endsiebziger und frühachtziger Jahren mit zunehmender Radikalität - ihre Erfahrungen innerhalb des gegenläufigen Literaturprozesses reflektieren und literarisch gestalten;³¹ dabei zielt ihre Kritik auf die DDR-spezifischen Diskursverhältnisse und die dadurch bedingte (Selbst-)Blockade des Autonomisierungsprozesses. Dadurch, daß sie die Sozialismuskritik unter eine allgemeine Zivilisationskritik subsumieren, relativieren die Autoren, die den 'Gegendiskurs' tragen, das Interpretations- bzw. Wahrheitsmonopol der Partei, zum Teil im Rückgriff auf diffamierte oder verbotene Positionen der marxistischen Denktradition (z.B. Ernst Bloch und Walter Benjamin); zugleich weiten sie, durch die Rezeption westlicher Literatur und Theorie, den Horizont gesellschaftlicher und ästhetischer Reflexion beträchtlich aus. In diesem Prozeß der Infragestellung der marxistisch-leninistischen Dogmatik und ihrer Monosemiotradition spielt Volker Braun eine wichtige Rolle. Seine literarischen Texte und poetologischen Reflexionen sind seit den mitsiebziger Jahren immer stärker an Prinzipien der ästhetischen Moderne orientiert, seit den frühachtziger Jahren vor allem als Ausdruck einer Radikalisierung des ästhetischen Modernisierungsprozesses zu lesen. Entsprechend seinem Verständnis von Literatur als autonomer Praxis geht es ihm dabei besonders um den Kampf gegen die Zensur, d.h. für die Schaffung einer literarischen Öffentlichkeit, in der ein offener gesellschaftlicher und ästhetischer Diskurs möglich wäre.

In diesem Rahmen untersuche ich im folgenden Brauns Prosatext *Bodenloser Satz*, der in der Traditionslinie der 'Gegentexte' bzw. des 'Gegendiskurses' einen wichtigen Platz einnimmt.³² Bei diesem programmatischen Text handelt es sich um ein am Ethos der ästhetischen Moderne orientiertes Werk, in dem der Autor seine Erfahrungen in/mit seinem Land, der DDR, und seine Reflexionen über dieses Projekt einer sozialistischen Gesellschaft in Deutschland bilanziert oder, anders gesagt, eine Liquidationsbilanz der realsozialistischen Gesellschaft und ihrer Ideologie vorlegt. Von der publizistischen und wissenschaftlichen Kritik ist *Bodenloser Satz* mit Anerkennung

und Beifall aufgenommen worden. Über den literarischen Rang dieses Prosatextes besteht unter den Rezensenten Einigkeit; in Anbetracht der kritischen Radikalität dieser Bilanz und des ästhetischen Raffinements ihrer literarischen Form kann man diesen Prosatext getrost als eine (vorläufige)³³ Summe lesen. Und Einigkeit besteht auch darüber, daß der Autor in diesem Werk den Zusammenbruch der DDR-Gesellschaft antizipiert. Indem er es als „Metapher der Zerstörung“ liest, deutet Hermann Vormweg den Text als „Klagelied, Gesang vom Untergang auf einem Irrweg der Hoffnung“ und als „prophetische Grabschrift“³⁴; Sibylle Cramer spricht von „Abgesang“ und „Nachsatz zum realen Sozialismus“³⁵, Jürgen Engler von „Abgesang“ und „poetischer Archäologie“³⁶, Klaus Schuhmann schließlich von einer „Selbstanklage und Generalbeichte“ des Autors³⁷. An diese Deutungen anknüpfend, verschiebe ich mein Interesse von der ideologischen Ebene auf die Ebene der kommunikativen Funktion sowie des Selbstverständnisses des Autors; folglich lese ich diesen Prosatext vor allem als Dokument eines Trennungsprozesses und zugleich der Initiation eines Neuen Schreibens. Während in den Rezensionen, abgesehen von Schuhmanns Artikel, der Formaspekt weitgehend vernachlässigt wird, beziehe ich ihn in meine Untersuchung ausdrücklich ein; Schuhmann teilt in seinem Kommentar treffende Beobachtungen zur Erzählweise mit, ohne jedoch (überraschenderweise) den Montagebegriff zu verwenden, mit dem ich die ästhetische Wirklichkeitskonstruktion von Bodenloser Satz erschließen möchte.³⁸

Im ersten Teil des Text-Diptychons berichtet der Erzähler von einem (im Halbschlaf erlebten) erotischen Abenteuer, durch das er erfährt, daß seine innere Natur gestört oder gar abgestorben ist, und durch das er sich seiner negativen Identität, seiner Entfremdung bewußt wird („Lebensstarre“, „flaches Land“, „Brett“; „ein anderer als ich, ein freier Mensch“, „das Unwesen, das ich war“, S. 1235f.); jedoch wird insofern ein Widerspruch markiert, als das erotische Begehren Sehnsucht nach einem unentfremdeten Leben ausdrückt („eine ratlose Zärtlichkeit überrannte mich, eine begeisterte Wut ließ mich Mut ziehn“, ebd.). Parallel dazu nimmt er (im Traum) die Zerstörung der äußeren Natur wahr - im Bild vom, ökologisch gesehen, toten Rhein, dessen Agonie durch Momentaufnahmen der depravierten Lebenswelt der westlichen Gesellschaft eingerahmt wird: Massenkonsum und kommerzialisierte Sexualität als Entfremdungsphänomene. Die intensive Selbstwahrnehmung und präzise Fremdbeobachtung des Ich-Erzählers sind in einen Prozeß permanenter Selbstreflexion eingebettet, als dessen Ursprung die Situation eines Republikflüchtlings in seiner existentiellen Unsicherheit unterstellt werden kann.³⁹ Dieser erste, kürzere Teil, in dem der Ich-Erzähler Erlebnisse in der Bundesrepublik resümiert, fungiert als Rahmen, der die weitere Lektüre (teils gegenläufig) perspektiviert und offen hält.

Im zweiten Teil des Textes, der nach dem brüskem Abbruch des ersten unvermittelt einsetzt, berichtet der Autor-Erzähler vom Tagebau im Leipziger Raum und, da diese industrielle Praxis als Metapher für die Produktion der sozialistischen Gesellschaft steht, von der Geschichte des Sozialismus-Projektes DDR. Er erzählt von der Zerstörung der Landschaft (Natur), die sich zu einer Zerstörung der Lebenswelt ihrer Bewohner (Gesellschaft) und einer Zerstörung ihrer Zukunft (Geschichte) ausweitet. Die Liebesgeschichte zwischen Klara und Karl, die in diese Produktions-/ Destruktionshandlung eingebaut ist, zielt, vermittelt über die Wandlung Karls, auf die gattungsgeschichtlich perspektivierte Vision eines anderen Verhältnisses zwischen den Menschen und der Natur und, dadurch bedingt, einer anderen Gesellschaft, die am Paradigma der Liebesbeziehung als Modell für freie, egalitäre und solidarische gesell-

schaftliche Verhältnisse ausgerichtet ist.⁴⁰ Darüber hinaus reflektiert der Autor-Erzähler (in einem dritten Erzählstrang) seine literarische Tätigkeit, die er, in Analogie zur Arbeit im Tagebau, als Abbau von Bewußtseinsinhalten bzw. Illusionen begreift. Dieser zweite, (siebenmal) längere (Haupt-)Teil, in dem der Erzähler die DDR-Gesellschaft und ihre Geschichte thematisiert, liefert eine radikale Kritik dieses Sozialismus-Experiments, dessen Verlauf und Ergebnis (ohne Wenn und Aber) als Scheitern gedeutet wird.

Den situativen Rahmen für die kritische Auseinandersetzung mit der DDR-Gesellschaft bildet ein Aufenthalt des Autor-Erzählers in dem Tagebau-Gebiet, in dem er vor Jahren selbst gearbeitet hat. Die Erinnerungen an seine frühere Arbeit lösen eine Konfrontation mit dieser industriellen Praxis, mit der ihr entsprechenden gesellschaftlichen Organisation und dem ihr zugrunde liegenden Naturverhältnis aus. Infolge der zeitlichen und lebensgeschichtlichen Distanz gegenüber seiner früheren Praxis und dem ihr korrespondierenden zivilisatorischen Bewußtsein problematisiert der Autor-Erzähler das sozialistische Aufbau-Projekt und formuliert eine radikale Kritik des realsozialistischen Gesellschaftsexperiments. Die technische Realisation der sozialistischen Utopie wird als Zerstörung der Landschaft sowie der gegenwärtigen und zukünftigen Lebenswelt ihrer Bewohner erfahren und begriffen. Indem die Produktion im realen Sozialismus als Destruktion gedeutet wird, die die Lebensgrundlage der vom sozialistischen Projekt betroffenen Menschen zerstört, werden die auf den Aufbau einer neuen Gesellschaft sowie die Erziehung eines neuen Menschen hin angelegten Verheißungen als Illusionen entlarvt. Die von Partei und Staat verfügte industrielle Praxis wird als Perversion der angestrebten gesellschaftlichen Utopie gebrandmarkt; denn der Erzähler inszeniert den Einsatz der Technik als Krieg gegen die Natur und präsentiert die Tiefbaubrigade in ihrer sozialen Struktur und mit ihren Mechanismen als Armee.⁴¹

Dieses autoritär und militaristisch grundierte Konterfei der realsozialistischen Produktion lese ich als Satire auf die Form der Diktatur, wie sie das SED-Regime praktizierte. In der Wahl der satirischen, ja grotesken Darstellungsweise manifestiert sich die zunehmend radikalere Kritik des Autors an der realsozialistischen Gesellschaft.⁴² Ihre ganze Schärfe gewinnt diese DDR-Satire daraus, daß der Autor-Erzähler die vom realen Sozialismus zu verantwortenden Zerstörungen von Landschaft und Lebenswelt, von Natur, Gesellschaft und Geschichte in eins setzt mit der 'Todesproduktion' des nationalsozialistischen Regimes, so daß das faschistische Erbe als das konstitutive Substrat der realsozialistischen Gesellschaft offenbar wird. Die Affinität zwischen dem realsozialistischen und dem nationalsozialistischen Regime wird zum einen durch das vom Hauptmann Stapf ausgesprochene Brigade-Motto „Unsere Ehre heißt Treue“ (BS, S. 1240) betont, das den Wahlspruch der SS zitiert,⁴³ zum anderen durch die Abstellgleis-Episode (BS, S. 1241), die an die Judenverfolgung während der nationalsozialistischen Herrschaft erinnert. Angesichts dieser Erkenntnis des 'Wesens' des SED-Staates und seiner diktatorischen Herrschaftspraxis vollzieht der Autor-Erzähler einen dreifachen Bruch mit dem stalinistischen Gesellschaftssystem, vulgo realen Sozialismus: zum einen durch den in der Erzählerperspektive berichteten (symbolischen) Tod des Autor-Erzählers,⁴⁴ den dieser als Befreiung erlebt, zum anderen durch das in der Figurenperspektive Antons - eines alter ego des Erzählers - artikulierte revolutionäre Bewußtsein, das auf eine durchgreifende Umgestaltung der realsozialistischen Verhältnisse in der DDR zielt, dem allerdings keine politische Praxis folgt; und drittens durch die Konversion Karls (auch er figuriert als alter ego des

Autor-Erzählers):⁴⁵ sein Ausstieg aus der gesellschaftlichen Praxis des realen Sozialismus und seine Orientierung an einer zivilisatorischen Utopie, die auf einer gewaltfreien Naturallianz beruht und auf eine herrschaftsfreie Gesellschaft ausgerichtet ist, markieren den utopischen Fluchtpunkt des Prosatextes.

Die Verknüpfung der Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse mit dem Utopie-Konzept wird über die Liebesgeschichte hergestellt, deren Episoden in die Nacht verlegt werden, während die Tagebau-Handlung tagsüber verläuft. Die Beziehung zwischen Karl und Klara ist insofern als problematische gestaltet, als Klaras Liebe zu Karl durch Haß überblendet und gefährdet wird; dieser resultiert daraus, daß Karl als Markscheider innerhalb des industriellen Komplexes, der die Landschaft und Heimat zerstört, in der sich ihre Liebe verwirklichen könnte, eine wichtige strategische Funktion ausübt. Durch die Steigerung von Klaras Haß - in ihrer Aggressivität ihm gegenüber spiegelt sich das Gewaltmoment, das die Praxis der Naturzerstörung kennzeichnet - nimmt ihre Liebe sadistische Züge an. Der von Karl erfahrene Schmerz - die Verletzung seiner inneren Natur - treibt ihn zu der Erkenntnis seiner destruktiven beruflichen und gesellschaftlichen Praxis und zu einer Revision seiner Lebensführung. Karls Wald-Vision ist als Darstellung seiner Konversion zu verstehen; denn er scheidet aus seiner bisherigen beruflichen Funktion bzw. gesellschaftlichen Praxis aus, bekennt sich zu einem symbiotischen Naturverhältnis und entscheidet sich für eine Rückkehr zu diesem vorindustriellen Gesellschaften unterstelltes Naturverhältnis bzw. dessen Wiederherstellung. Dadurch wird er der Liebe Klaras würdig, und eine Umarmungsgeste markiert als Versöhnungszeichen das Ende der Liebeshandlung und des Textes.

Es ist evident, daß Volker Braun in der Evokation der Utopie einer humanen Zivilisation, die auf dem Konzept einer Naturallianz als regulativer Idee beruht und die dank der impliziten (tendenziellen) Herrschaftsfreiheit ihr Gewaltmoment verliert, eine gattungsgeschichtliche Perspektive eröffnet. Hier rekurriert er auf Ernst Blochs Konzept einer Naturallianz und folgt dessen naturphilosophischer Position, wie sie in Das Prinzip Hoffnung entfaltet wird.⁴⁶ Allerdings darf man diesen utopischen Schluß des Prosatextes nicht einfach als harmonische Lösung des Verhältnisses zwischen den Menschen und der Natur sowie der zwischenmenschlichen Beziehungen bzw. der gesellschaftlichen Verhältnisse mißverstehen. Diese Utopie Blochscher Provenienz markiert nur einen möglichen Verlauf des Gesellschafts- und Geschichtsprozesses, die optimistische Variante. Eine andere, pessimistische, besteht darin, daß die Reichweite der technischen Zivilisation und ihres Zerstörungspotentials als globale gestaltet wird; denn die Handlung des ersten Textteils spielt zeitlich nach der des zweiten Teils, der mit der Evokation einer zivilisatorischen Utopie endet. Und in diesem ersten Teil dominiert die Zerstörung der Natur - der inneren, wie das Liebesabenteuer zeigt, und der äußeren, wie der Traum vom sterbenden Rhein signalisiert, um den eine Porträtskizze der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft der Bundesrepublik arrangiert ist -, ohne daß eine Aussicht auf Versöhnung zwischen den Menschen und Natur sowie zwischen den Menschen zu bestehen scheint. Mit Hilfe der konkurrierenden Varianten - Konstruktion einer zivilisatorischen Utopie versus Desillusionierung über den Verlauf und das mögliche Ende des Zivilisationsprozesses - ruft der Autor-Erzähler ins Bewußtsein, daß der Gesellschafts- und der Geschichtsprozeß offen ist. Trotz dieser prinzipiellen Offenheit gilt seine Sympathie der (utopischen) Position des Widerstands gegen das Zerstörungspotential der 'industriellen Megamaschine'. Ob dieser Widerstand freilich wirksam realisiert werden kann, das bildet den Inhalt menschl-

cher Hoffnung sowie den Gegenstand individueller und kollektiver Entscheidungen und Handlungen. Indem der Autor-Erzähler durch die kompositorische Konstruktion zeigt, daß die Zerstörung der Natur und die Bedrohung der Gattung globale Phänomene sind, wird die (im zweiten Teil) entworfene Utopie relativiert, ja in Frage gestellt und für sich und den Leser neu formuliert, und zwar - nach der „Republikflucht der Utopien“ (S. 1246) - als Frage nach einer ökologischen und sozialen Utopie vom Boden einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft aus (Die im ersten Teil dargestellte Erstarrung des Autor-Erzählers imaginiert gleichsam einen anderen 'Larvenzustand').⁴⁷

Zeit-Sprünge, Perspektiven-Brüche und Intertext-Figurationen. In beiden Teilen des Prosatextes wird die gesellschaftliche Wirklichkeit nach dem Prinzip der Montage konstruiert und doch auf unterschiedliche Weise. Im ersten Teil bedient sich der Autor-Erzähler einer einfachen Montagetechnik, deren Wirklichkeit aus Realitätssegmenten, Erzählerreflexionen und Traumsequenzen gefügt ist; und das erzählende Ich wird als eine Figur gestaltet, die sich ihrer (negativen) Identität bewußt und gewiß ist und zu keiner Wandlung fähig scheint. Die Wirklichkeitskonstruktion des zweiten Teils verdankt sich einer komplexeren Montagetechnik, die als Ausdruck eines höheren Grades von Reflexivität verstanden werden kann und deren spezifische Mittel, neben Zeit-Sprüngen, vor allem Perspektiven-Brüche und Intertext-Figurationen bilden. Vermittelt über die Biographie des Autor-Erzählers stammen die Realitätssegmente, Erzählerreflexionen und Visionssequenzen, aus denen die Wirklichkeit geschichtet ist, aus verschiedenen Zeitebenen, einer Vergangenheit (Aufenthalt des Erzählers im Tagebauggebiet) und einer VorVergangenheit (frühere Arbeit des Erzählers im Tagebau). Indem durch die akzentuierte Spannung zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich das Wirklichkeitsverhältnis dynamisiert wird, hebt der Autor-Erzähler den durchgestandenen Lernprozeß und dessen Resultat, den Umbau seiner Position, hervor, die sich am Paradigma einer humanen, d.h. ökologisch und sozial perspektivierten Zivilisation orientieren. Die Vorgangsfigur der Wandlung strukturiert nicht nur den Identitätsprozeß des Autor-Erzählers, sondern auch die Identitätsbildung seiner Figuren.⁴⁸

Die Erzählsituation wird insofern noch komplizierter gestaltet, als der Ich-Erzähler sich in mehreren Sequenzen in seine Figuren verwandelt - er übernimmt abwechselnd die persona (= Maske) von Karl bzw. Klara oder Anton -, so daß teils aus der Erzählerperspektive, teils aus der Figurenperspektive erzählt wird. Bedingt durch die daraus resultierenden Perspektiven-Brüche, ist die konstruierte Wirklichkeit facettenreich und widersprüchlich gestaltet, nicht als Kontinuum, sondern als Diskontinuum; und gemäß ihrem Prozeßcharakter entsteht die Wirklichkeit erst während des Erzählvorgangs durch die Reflexionen des Autor-Erzählers bzw. seiner Figuren, entsteht zugleich auch die Identität des Erzählers und seiner Figuren. Daß und wie der Erkenntnis- und Identitätsprozeß seine Dynamik aus dem Spiel zwischen der Erzähler- und der Figurenperspektive gewinnt, ist an den Wandlungen von Anton und Karl zu beobachten. Im Verlauf der Erinnerungsarbeit an seiner Teilnahme am Krieg gegen die Natur interpoliert der Erzähler eine Reflexion, die auf eine Kritik der Zerstörungshandlung und des ihr zugrunde liegenden Naturverhältnisses hinausläuft. („... und mir war ... mir ist, als könnten sie ablassen von der Natur, und die Fronten wechseln und auf ihrer Seite stehn, wenn sie ihnen nur genug verspricht“)⁴⁹. Diese (Selbst-)Kritik

wird später wieder aufgenommen und fortgeführt; aber nicht in der Erzählerperspektive, sondern verschoben in die Figurenperspektive.

Beispiel 1 Anton: Nach der Aussiedlung der Dorfbewohner und dem Beginn des Braunkohleabbaus, dessen 'erfolgreiche' Durchführung garantiert wird, bilanziert Anton sein Leben. In Anbetracht seiner Tätigkeit als Bürgermeister des zum Verschwinden verurteilten Dorfes, wird er als politisch-administrative Autorität dargestellt („der Genosse der große Chef“, „die Obrigkeit“)⁵⁰, so daß seine Abrechnung zum Testament eines ernüchterten Funktionärs gerät. In seiner Bilanz läßt Anton die Geschichte seines Dorfes als Geschichte des Aufbaus des Sozialismus Revue passieren (Enteignung des Grundbesitzes, Kollektivierung der Landwirtschaft, Steigerung der Agrarproduktion, Schaffung einer Gemeinschaft, ja Heimat). Daß er sich mit dieser Phase des sozialistischen Aufbaus identifiziert, signalisiert seine Sprechhaltung („er [...] flüsterte fröhlich“); sie wechselt abrupt - als Ausdruck eines Positionswechsels -, wenn er auf den Abbruch des Dorfes und die Zerstörung seiner Umgebung reagiert („er [...] zischte konspirativ“). Sein Schmerz über den Verlust der Heimat und über die Enttäuschung darüber, daß sich die Versprechen der sozialistischen Revolution als Illusionen erwiesen haben („sie sahn dem Weinenden [...] ins Gesicht“) äußert sich zunächst durch Ironie und steigert sich dann zu Wut. In einer kämpferischen Ansprache an die Genossen („holla, rief er, ich entlasse euch“) artikuliert er ein revolutionäres Bewußtsein, das auf die Umwälzung des für die Zerstörung der Heimat verantwortlichen realsozialistischen Regimes zielt. In die emphatische, von Appellen und Imperativen durchsetzte Rede Antons integriert der Autor-Erzähler Sprachmaterial, das zur Topik der revolutionären Rede bzw. des revolutionären sozialistischen Diskurses (vom Bauernkrieg bis zur sozialistischen Revolution in der DDR) gehört („Zerbrecht die Ketten, Spieß voran [...] Das ist unsere Ordnung, daß alles in Ordnung ist“). Da seine Rede jedoch ohne Wirkung bleibt, geht Anton in die innere Emigration („der ausschritt in die Steppe“), stellvertretend für die Mehrheit des ohnmächtigen Volkes („Mann, der ihre stumme Verzweiflung trug“). Antons Schlußbilanz - die Artikulation eines revolutionären Bewußtseins, das gegen das SED-Regime gerichtet ist - ist vor allem als Ausdruck eines Trennungsprozesses zu verstehen. Nachdem er das Zerstörungspotential gegenüber der Natur und gegenüber den Menschen erkannt hat, sagt sich Anton von der herrschenden Ideologie los. Seine Abrechnung wird durch einen Wechsel zwischen den Zeitebenen sowie zwischen der Erzähler- und Figurenperspektive markiert („er hielt mich auf [...] er hielt sich am Arm“; „ich umfasse ihn ... er umfaßte mich“)⁵¹. Auf diese Weise läßt sich Anton zum einen als Medium der Reflexionen des Autor-Erzählers begreifen, zum anderen dessen Übernahme von Antons Kritik als Re-Aktualisierung bzw. Akzentuierung dieser Position in der zeitgenössischen Debatte verstehen; dies macht ihre Relevanz und Brisanz aus.

Gegen Antons resignative Lösung stellt der Autor-Erzähler Karls (und Klaras) produktive Lösung. Beispiel 2 Karl (und Klara): Dadurch, daß Klara gegenüber Karl Kritik an der von ihm, einem Repräsentanten der technischen Intelligenz, mitgetragenen und mitzuverantwortenden Zerstörung von Landschaft und Heimat artikuliert (ihre Sehnsucht nach Heimat drückt sich in ihrem Wunsch nach einem Kind aus), setzt sie bei ihm einen Prozeß selbstkritischer Reflexion in Gang (gleichsam stellvertretend für die Selbstkritik der Planer und Leiter) („ich spüre ... Karl spürte, daß er verloren war, wenn er sie [= Klara] jetzt nicht gewinnen würde“).⁵² Dieser Prozeß wird vor allem in der Domina-Episode vorangetrieben, in der Karl als Opfer von Klaras sadistischer Sexualität leidet und so empfänglich wird für die Zerstörung und Bedrohung

der Natur. Aufgrund dieser schmerzhaften Erfahrung und dieses Leidensdruckes erkennt Karl die negative Dialektik des über die Technik vermittelten Naturverhältnisses und deren apokalyptische Perspektive. Und indem er seine Teilnahme und Schuld an der Naturzerstörung reflektiert, eignet er sich gleichsam Klaras intuitiv gewonnene Erkenntnis an („WEIL WIR DAS LAND NICHT LIEBEN, NICHT MEHR, NOCH NICHT“)⁵³. Eingedenk der Zerstörung der Natur erwartet er einen als Rache-Aktion imaginierten Gegenangriff des Hardt-Waldes⁵⁴, wobei der militärische Charakter der gesellschaftlichen Zerstörungspraxis in die Natur projiziert wird.⁵⁵ Doch die erste Vision eines Gegen-Angriffs aus Rache wird abgelöst durch eine zweite, die als Ausflug bzw. Bittprozession der Natur gestaltet wird („aber er [Karl] sah nur dünne Reihen zarter Pappeln, sachte aus dem Boden tretend [...] leichtsinnig schwache Gehölze, Birken vorsichtig Fuß fassend und junge Eichen wie zu einem Ausflug aufgebrochen [...] arglos im frühen Nebel kamen sie auf ihn zu [...] eine rührende Prozession mit dürren Bittgebärden, aufrecht, aber nicht kriegerisch, nicht mit verborgenen Waffen, wie er gedacht hatte“, S. 1245); dadurch sollen die Menschen an das für vorindustrielle Gesellschaften spezifische Naturverhältnis erinnert und zu einer Rückkehr oder Wiederherstellung dieses symbiotischen Naturverhältnisses bewegt werden („grün und kühn entwachsen sie [die Bäume] der Wüste unter dem mißgünstigen Himmel, wie um uns zu ermutigen, wie um zu Hilfe zu eilen dem verwirrten, verrotten Menschen; [...] als kennten sie noch den andächtigen Gefährten, der durch ihre hellen Gewölbe lief, den Freund ihrer Zöglinge, den Pfleger der Bestände, den sie bestaunt hatten seiner Umsicht wegen, das Wunder, das Wesen, das mit ihnen umging brüderlich, das sie VERSTAND; [...] und sie gaben ein Zeichen der Gnade, der Geduld, des übermenschlichen Mutes“, S. 1245f.).⁵⁶ Durch diese Ausflugs- und Prozessionsvision gelangt Karl zur Erkenntnis, daß eine Umkehr notwendig ist. Und erst als ihm offenbar wird, wie eine Generalrevision der gesellschaftlichen Praxis und des sie determinierenden instrumentellen Naturverhältnisses möglich ist, nämlich durch eine Allianz mit der Natur (Bloch), erfährt und erkennt er in der Umarmung durch die Natur die Möglichkeit einer Versöhnung zwischen Mensch und Natur und in der Umarmung durch Klara die Möglichkeit einer Versöhnung zwischen den Menschen bzw. innerhalb der gesellschaftlichen Verhältnisse („und ich gehe ... Klara geht auf ihn zu“)⁵⁷. Karl verarbeitet seinen Trennungsprozeß - die Ablösung von der realsozialistischen Gesellschaft und ihrer Ideologie - produktiv, wenn er in der Orientierung am Paradigma einer humanen, d.h. ökologisch fundierten Zivilisation einen neuen Horizont gesellschaftlicher Reflexion und Praxis konstruiert. In dieser Wandlung Karls spiegelt sich der Positionsumbau des Autor-Erzählers, wie er sich in der erwähnten interpolierten Reflexion andeutet.

In beiden Figuren gestaltet der Erzähler Trennungsprozesse - Loslösungen von der realsozialistischen Gesellschaft und deren Legitimation durch die dogmatische Tradition des Marxismus-Leninismus - sowie deren Verarbeitung. Gemeinsam ist beiden, neben dem Bruch mit den traditionellen Normen, der Modus der reflexiven, rationalen Traditionskritik, unterschiedlich sind deren Resultate. Indem Antons resignativer Haltung Karls produktive Haltung gegenübergestellt wird, werden zwei Typen eines neuen Wirklichkeitsverhältnisses konzipiert (ein dritter wird, ex negativo, in dem symbolischen Tod des Autor-Erzählers angedeutet). Diese Konzipierung von Varianten ist Ausdruck einer Gestaltungsweise, die darauf zielt, mehrere Lösungsmöglichkeiten eines Problems darzustellen, gemäß dem Widerspruch, dem sich der Autor-Erzähler ausgesetzt sieht. Indem der Autor-Erzähler die Trennungsprozesse und deren Verarbeitung vor allem aus der Figurenperspektive gestaltet, erleichtert er den Lesern

die Identifikation mit den Figuren und ihrer problematischen Situation sowie die Übernahme der von ihnen repräsentierten reflexiven Haltung; damit lenkt er das Interesse der Leser auf die Identitätsprozesse seiner Figuren und auf ihre Wandlungen, die seinen Positionsumbau widerspiegeln.

Die 'Vorgangsfigur' (D.Schlenstedt) der Wandlung wird auch durch die Intertext-Figurationen akzentuiert, die als Spiel mit der literarischen Tradition eine weitere Schicht des semantischen Potentials des Prosatextes konstituieren.⁵⁸ Die Figuren Anton, Karl und Klara verweisen auf die gleichnamigen dramatis personae in Hebbels bürgerlichem Trauerspiel Maria Magdalena, jedoch hat der Autor-Erzähler ihren Charakter, ihre Probleme und deren Lösungen sowie ihre Beziehungen untereinander umgebaut. Diese Veränderungen geben Hinweise auf die Wirkungsintention des Textes und das Schreibverfahren des Autors. Bildet die erwähnte Personage in Hebbels dramatischem Text eine Familie, so bestehen in Brauns Prosatext zwischen ihnen keine verwandtschaftlichen Beziehungen. An die Stelle der Institution Familie tritt die Gesellschaft als die soziale Beziehungen und personale Identität konstituierende Instanz. Diese (abstraktere) Gestaltung der Personen zeigt sich besonders in der Umwandlung der Beziehung zwischen Karl und Klara: Indem die beiden keine Geschwister mehr sind, sondern ein Liebespaar bilden, wird die als problematisch und produktiv dargestellte Liebesbeziehung als eine soziale Beziehung gestaltet, an der die Problematik zwischenmenschlicher Beziehungen bzw. die Struktur der gesellschaftlichen Verhältnisse erörtert wird. Ihr Modellcharakter, besonders das utopische Moment, besteht in der (tendenziellen) Verwirklichung des Gleichheitsprinzips; ihr, vornehmlich im Hinblick auf die Konfliktlösung, vermeintlich idealistischer, ja romantischer Charakter verflüchtigt sich, wenn man die Liebesbeziehung nicht aus der Perspektive einer realistischen Geschlechterpsychologie, sondern als regulative Idee versteht.

Die Probleme der Figuren in Hebbels Text ergeben sich vor allem aus den Widersprüchen und der Enge der bürgerlichen Moral, an der die Hauptfiguren zugrunde gehen. In Brauns Prosatext dagegen beruhen die Probleme der Figuren auf den Widersprüchen und der Beschränktheit der realsozialistischen Ideologie, (besonders auf deren instrumentellem Naturverhältnis), das die Lebensgrundlagen ihrer Bürger zerstört. Dadurch wird die Reichweite der gesellschaftlichen Problematik zum einen historisiert, zum anderen, vermittelt durch die zivilisationskritische Infragestellung der sozialen Strukturen und Mechanismen, (in globale Dimensionen) ausgeweitet. Dieser Horizontwandel der Wahrnehmung und Reflexion reagiert auf die gesellschaftlichen Prozesse der Gegenwart und ist Ausdruck eines aktuellen Gegenwartsbewußtseins.

Die Figuren aus Hebbels Trauerspiel hat der Autor-Erzähler teils tiefgreifend verändert. Anton wird letztlich auch in seiner resignativen Haltung porträtiert, deren Entstehungsgeschichte aber markiert das Ausmaß der Bearbeitung der tradierten Figur: Die Trennung von der dogmatischen Tradition der sozialistischen Ideologie, die sein Leben und Wirken in der realsozialistischen Gesellschaft bestimmt hat; die Artikulation eines revolutionären Bewußtseins, das gegen das SED-Regime gerichtet ist; die Erkenntnis, daß die Wirklichkeit eine gesellschaftliche Konstruktion ist sowie die aus dieser Einsicht folgende Bereitschaft zur Veränderung sowohl des eigenen Lebens wie auch des gesellschaftlichen Systems. Gerade aus der Politisierung der Anton-Figur - als Bürgermeister ist er Funktionär einer Partei (SED) und Anhänger ihrer Programmatik (Marxismus-Leninismus); in Widerspruch mit dieser politisch-

ideologischen Position geraten, bricht er mit dieser Dogmatik und gibt (gleichsam als Dissident) sein Amt auf - läßt sich ersehen, daß es dem Autor-Erzähler vor allem um die gesellschaftliche Problematik und deren politische Dimension geht. - Auch die dramatis persona Karl wird grundlegend umgebaut: Aus dem Wunsch, nach Amerika auszuwandern, und so aus der Heimat zu flüchten, in der er keine Lebensperspektive sieht, wird das engagierte Interesse an einer einschneidenden Veränderung der eigenen Lebenspraxis und der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Realisiert wird es dadurch, daß er aus seiner beruflichen Funktion aussteigt und die Produktions-Ideologie der realsozialistischen Gesellschaft radikal kritisiert (diese Kritik ist letztlich als Bruch mit dem Prometheus-Mythos zu begreifen); ferner dadurch, daß er eine gesellschaftliche Perspektive übernimmt, die auf einen durchgreifenden Umbau der gesellschaftlichen Verhältnisse im Sinne einer humanen, an ökologischen Prinzipien orientierten Zivilisation zielt - dies alles demonstriert den Umfang des Eingriffs in das dramatische Vorbild. - Ähnlich gründlich gelingt der Umbau der Klara-Figur. Ursprünglich als Opfer der bürgerlichen Sexualmoral gestaltet, das an Selbstrepression seiner inneren Natur zugrunde geht, wird sie als eine Frau dargestellt, die ihre Sexualität lebt, ihre innere Natur sich entfalten läßt. Entsprechend tritt sie für die Bewahrung und den Schutz der äußeren Natur ein, nachdem sie deren Gefährdung sowie die ihr entsprechende Bedrohung ihrer Lebenspraxis und des Zusammenlebens der Menschen erkannt hat. An ihrer Einstellung unbeirrt festhaltend, provoziert sie Karls Konversion, die letztlich eine in Form reflexiver Erhellung sich vollziehende Aneignung ihre intuitiv gewonnenen Position bedeutet. Klaras 'Naturalismus' und das korrespondierende Konzept der Naturallianz konstituieren den Horizont des gesellschaftlichen Interesses und perpektivieren die Entwicklung einer neuen Form menschlichen Zusammenlebens.

Der Figurenumbau läßt erkennen, daß der Autor-Erzähler sich vor allem für das Wirklichkeitsverhältnis der Figuren interessiert. In Hebbels bürgerlichem Trauerspiel scheitern die dramatis personae, weil sie ihren engen, von (klein-)bürgerlichem Denken geprägten Horizont nicht überschreiten und ihre Identität nicht produktiv weiterentwickeln können. An den umgebauten Figuren des Prosatextes demonstriert der Autor-Erzähler vornehmlich deren Entwicklungsfähigkeit, ihre Bereitschaft, sich selbst sowie die sie umgebende Gesellschaft zu verändern; deshalb arbeitet er besonders ihre Identitätsprozesse und ihre Wandlungen heraus. Indem er diese Prozesse durch die Intertext-Figurationen akzentuiert, wird die kontrastive Funktion des Figurenumbaus deutlich: Den Lesern wird ihrer Situation gegenüber, deren Probleme durch die Strukturen und Mechanismen der realsozialistischen Gesellschaft und deren Legitimationsideologie bestimmt werden, ein Verhalten nahegelegt, wie es der Autor-Erzähler in seinem distanzierenden oder polemischen Umgang mit dem tradierten Figurenarsenal vormacht. Der von ihm praktizierte Modus rationaler Traditionskritik kann zugleich als Modell handlungsorientierter Reflexion verstanden werden.

Die in Brauns Prosatext Bodenloser Satz formulierte Kritik am realen Sozialismus (Gesellschaftssystem und Ideologie) korrespondiert mit einer Wirkungsintention, die, nach dem erklärten Scheitern des 'Experiments' einer sozialistischen Gesellschaft in der DDR, zum einen auf eine Trennung vom realen Sozialismus und seiner dogmatischen Tradition zielt, zum anderen zur Reflexion und Diskussion über eine andere gesellschaftliche Ordnung einlädt. Für den nach dem Bruch mit der realsozialistischen Gesellschaft und ihrer Monosemietradition gebotenen, ja notwendigen gesellschaftlichen Diskurs stellt der Autor-Erzähler Material zur Verfügung: einerseits die durch

die Perspektiven-Brüche akzentuierten konzeptionellen Alternativen für aktuelle Problemlösungen, andererseits die durch die Intertext-Figurationen als Bezugspunkt reaktivierten Traditionsbestände. Dadurch kann an die Stelle eines eindimensionalen Denkens, das Anspruch auf autoritative Geltung erhebt, ein polyphoner Diskurs treten, in dem unterschiedliche Positionen gleichberechtigt um die gesellschaftliche Akzeptanz konkurrieren.

Erzählen am Ende einer Epoche(nillusion). Vermittelt über die Konfrontation mit seiner Vergangenheit, der Arbeit in der sozialistischen Produktion (Tagebau) und dem entsprechenden Einverständnis mit deren Ideologie (hier: instrumentelles Naturverhältnis), ist das Interesse des Autor-Erzählers auf die Aufarbeitung dieser Vergangenheit gerichtet. Er wirft Fragen auf, die er damals nicht gestellt oder aber unterdrückt hat. Geht es ihm dabei zunächst um Selbstvergewisserung und Selbsterkenntnis, so gerät die Selbsterforschung zu einer radikalen Analyse der realsozialistischen Gesellschaft der Gegenwart und ihrer Vorgeschichte. Diese Erinnerungsarbeit setzt die Bereitschaft voraus, das (im Monosemiekonzept der Diskurs-Tradition begründete) oktroyierte Denkverbots zu übertreten („ich bin trotz verhängter Zuzugssperre in den Ort eingedrungen“)⁵⁹, deren Motivation aus dem Gefühl persönlicher Verantwortung und Schuld gespeist wird („ich fühle mich verantwortlich für das Geschehen“⁶⁰; „ich sage halt! ... nein, ich schwieg“)⁶¹. Indem er für den Reflexions- und Erzählvorgang durchgängig die Metapher des Grabens verwendet⁶², versteht der Erzähler seine jetzige Tätigkeit, die ästhetische Reflexion, in Analogie zu seiner früheren Tätigkeit in der Produktion, dem Tagebau, als Abtragen von Bewußtseinsinhalten bzw. Illusionen. Im Verlauf dieses Desillusionierungs-Prozesses gelangt er zur Erkenntnis des Scheiterns des sozialistischen Aufbaus, das seine Ursache im falschen Naturverhältnis hat („WEIL WIR DAS LAND NICHT LIEBEN, NICHT MEHR, NOCH NICHT“)⁶³, und zur Einsicht in die Notwendigkeit eines post-sozialistischen Neuanfangs (nach der „Republikflucht der Utopien“)⁶⁴.

Mit dieser Schreibstrategie der Desillusionierung steht das in Bodenloser Satz realisierte Erzählkonzept der Programmatik der Warnutopie nahe, das besonders seit Mitte der siebziger Jahre immer häufiger und konsequenter von kritischen DDR-Autoren bevorzugt wird, denen nach dem Verlust der sozialistischen Utopie (sowohl der Arbeits-Utopie als auch der Demokratie-Utopie) die Darstellung einer negativen Utopie bleibt. Die literarische Form der Warnutopie kann im Anschluß an Wolfgang Emmerich als Ausdruck eines geschichtsphilosophischen Paradigmawechsels gelesen werden⁶⁵: Die in der Tradition von Humanismus und Aufklärung stehende marxistische Fortschrittskonzeption und sozialistische Utopie werden abgelöst durch eine pessimistische Geschichtsphilosophie, deren Argumentation mit der von Horkheimer/Adorno in Dialektik der Aufklärung dargelegten Kritik des abendländischen Rationalismus und der instrumentellen Vernunft korrespondiert. Entsprechend verschwindet in der Warnliteratur auf der Ebene der Werkstruktur das utopische Moment hinter dem kritischen. Diesen geschichtsphilosophischen Paradigmawechsel vollzieht Volker Braun nur teilweise mit, wenn er, in Anbetracht der Erfahrung von Stagnation und (Selbst-)Blockade, die Dialektik des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft zuspitzt und die Problemsituation des Subjekts sowie dessen Lösungsmöglichkeiten in Alternativen denkt, d.h. die desillusionierende Schreibstrategie wird revidiert oder korrigiert, indem innerhalb der Werkstruktur das Kritik-Moment durch das Utopie-

Moment ergänzt wird; hierin steht er z.B. Christa Wolf (Kassandra) und Irmtraud Morgner (Amanda) nahe.

In einem Diskussionsbeitrag auf dem X. Schriftstellerkongreß der DDR (1987) präziserte Braun seine Haltung gegenüber der Warnliteratur⁶⁶; zum einen geht er dabei von der kommunikativen Funktion der Literatur aus, zum anderen bezieht er sich auf den gesellschaftlich-geschichtlichen Kontext. Ausgehend von dem allgemeinen Zweifel, ob er in seiner literarischen Praxis hinter seinen intellektuellen und emotionalen Möglichkeiten zurückbleibe, differenziert er das Problem im Hinblick auf die Struktur seiner Werke und sieht sich und das Publikum vor folgende Alternative gestellt⁶⁷: Wird in den Texten neben dem kritischen Moment („Wahnwitz des Weltzustandes“)⁶⁸ auch ein utopisches Moment („neue Chancen“)⁶⁹ erkennbar oder ist angesichts der zerstörerischen Wirkung der 'industriellen Megamaschine' und ihrer Entwicklungstendenzen keine alternative Perspektive wahrnehmbar bzw. gestaltbar? In einem ersten Schritt kritisiert er die Warnliteratur, weil ihr, wirkungsästhetisch gesehen, eine Tendenz innewohne, die dazu verleite, den Stillstand zu akzeptieren; statt dessen sei aber eine Wirkung wünschenswert, ja notwendig, die auf eine Beschleunigung des gesellschaftlichen Prozesses ziele. Die Notwendigkeit einer Veränderung des Status quo ergibt sich für Braun aus dem Bewußtsein einer durch das Ende des bürgerlich-proletarischen Zeitalters markierten epochalen Zäsur. Im Gegensatz zu in der zeitgenössischen französischen und bundesrepublikanischen Philosophie vorherrschenden Positionen einer radikalen Aufklärungs-, Fortschritts- bzw. Utopiekritik sowie zu von den neuen sozialen Bewegungen proklamierten Programmatiken hält Braun an der im Aufklärungsdenken verankerten utopischen Tradition fest und plädiert für eine Veränderung der historischen Form der Arbeit im Sinne der von Marx entwickelten Konzeption der Arbeit als 'freier bewußter Tätigkeit'. Die Evokation dieser Arbeitsutopie impliziert die Utopie einer sozialistischen Gesellschaft im Sinne einer freien Assoziation der Individuen. Zweitens stellt Braun seine im Konzept der Warnliteratur befangene Schreibstrategie in Frage („eine Schreibstrategie, mit der ich mir und dem Leser verweigere, was nicht greifbar scheint, die durch den Mangel peinigend will“)⁷⁰, weil er den historisch-sozialen Kontext durch Gorbatschows Reformprogramm tiefgreifend verändert sieht. In dieser gewandelten Situation („Bewegung, das heißt etwas kommt in Fluß: und das Fragen beginnt“)⁷¹ erblickt er die Bedingung der Möglichkeit einer neuen Kunst, die auf eine Re-Integration des utopischen Moments in die Werkstruktur aus ist.⁷² In bezug auf den „Streit der Interessen“ / „Streit verschiedener Wertsysteme“, der vor dem Hintergrund einer globalen Umweltkatastrophe ausgetragen wird, muß sich die Struktur eines literarischen Werkes so ändern⁷³, daß der neue Vorschlag seinen Niederschlag in einer „konstruktiven Struktur“ findet⁷⁴, der Gestaltung bzw. Wahrnehmbarkeit des utopischen Momentes: „Die Struktur des Textes muß den Interessenstreit in Gang halten, die Suche nach dem Sinn organisieren, die Suche nach der neuen Formel (sagt Aitmatow) der menschlichen Beziehungen.“⁷⁵

Der Prosatext *Bodenloser Satz* scheint dem Konzept der „konstruktiven Struktur“ zu entsprechen; denn das utopische Moment ist manifest: auf der konzeptuellen Ebene in der Position des konvertierten Karl, in der Utopie der Naturallianz, die die Utopie einer humanen Zivilisation impliziert, sowie auf der Ebene der Handlung im Versöhnungs-Finale der Liebesgeschichte. Allerdings weist dieses utopische Moment, von der kompositionellen Konstruktion aus betrachtet, einen illusionären Charakter auf; denn im ersten Teil des Text-Diptychons, der chronologisch, in bezug auf die Biogra-

phie des Autor-Erzählers, nach dem zweiten Teil positioniert ist, wird die gesellschaftliche Wirklichkeit allein aus der kritischen Perspektive (Desillusionierung) gestaltet, und zwar aus der Perspektive des Erzählers, der sich nicht mehr in der DDR befindet, sondern sich in der Bundesrepublik (evtl. in der Schweiz) aufhält.⁷⁶ Damit stellt sich dem Autor-Erzähler und den Lesern die Frage, ob und wie es möglich ist, eine vor dem Hintergrund des Scheiterns des realsozialistischen Experiments konzipierte Utopie in einer nicht-sozialistischen Gesellschaft zu bewahren oder, anders gesagt, die Frage nach einer ökologisch und sozial orientierten Zivilisations-Utopie im Rahmen der normativen Reproduktion innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft, eine Frage, die angesichts der globalen Problematik einer humanen Zivilisation von größter Wichtigkeit ist.

Mit der für Bodenloser Satz kennzeichnenden dekonstruktiven Schreibstrategie reagiert der Autor auf den Verfall der realsozialistischen Gesellschaft und die Erosion ihrer Ideologie und auch der sozialistischen Literaturprogrammatik.⁷⁷ Gemäß dem Selbstverständnis dieser Gesellschaftsformation hat die Institution Literatur die Funktion, die seitens Partei und Staat vorgegebene Interpretation der gesellschaftlichen Wirklichkeit und des geschichtlichen Prozesses ästhetisch zu vermitteln; dabei hat sie, entsprechend dem angemessenen Ausschließlichkeitsanspruch, die ideologische Integration der Massen und deren Loyalität gegenüber dem Regime zu gewährleisten (zu stabilisieren oder herzustellen).⁷⁸ - Die Geschichte der DDR-Literatur läßt sich, zumal mit Blick auf die Rezeption der offiziell diffamierten Moderne, als ein von gegenläufigen Tendenzen vorantriebener Prozeß rekonstruieren, der sowohl auf der Ebene der gesellschaftlichen Funktion von Literatur als auch auf der Ebene des ästhetischen Materials verläuft. Die eine, von der Traditions-Fraktion repräsentierte Tendenz besteht in der seitens Partei und Staat administrierten Durchsetzung des Konzepts einer instrumentellen Literatur sowie der Programmatik des sozialistischen Realismus, die andere, von der Moderne-Fraktion vertretene, in der von Autoren verfolgten Emanzipation von der verfügbaren Funktionsbestimmung sowie von der autoritativen Geltung der herrschenden ästhetischen Doktrin. Vermittelt über die Erosion der sozialistischen Ideologie und ihrer Literaturprogrammatik verstärken sich die Autonomisierungstendenzen; und im Anschluß an eine Phase der emphatischen Identifikation von Autoren mit der offiziellen Literaturkonzeption (in den endfünfziger und frühsechziger Jahren) entfaltet sich der Autonomisierungsprozeß über die kritische Distanzierung (in den endsechziger Jahren) und (partielle) Abkopplung (seit den mittsiebziger Jahren) zur Konstituierung einer autonomen Gegenposition (in den endsiebziger und frühachtziger Jahren). Dieser Prozeß spiegelt sich in den die Durchsetzung einer sozialistischen Literaturprogrammatik in der DDR begleitenden Debatten zwischen Traditionalisten und Modernisten, die freilich nicht nur als kulturelle zu verstehen sind; vielmehr handelt es sich dabei um Auseinandersetzungen, die eine gesellschaftliche und politische Dimension haben - es geht dabei immer auch um Sozialismuskonzeptionen. Er ist als Teil tiefgreifender Individualisierungs- und Pluralisierungsprozesse zu begreifen, die kennzeichnend sind für moderne Gesellschaften und (in Fortsetzung von Säkularisationstendenzen) zu Entdogmatisierung und Enttraditionalisierung führen; in diesen die gesamte Gesellschaft umfassenden Transformationsprozeß ist auch die Modernisierung der ästhetischen Normen eingebettet. In der realsozialistischen Gesellschaft vollzieht sich der Autonomisierungsprozeß vor allem in Auseinandersetzungen zwischen Partei/Staat und Gesellschaft (bzw. gesellschaftlichen Gruppen).

Angesichts der durch die Zensur reglementierten Pseudo-Öffentlichkeit der realsozialistischen Gesellschaft hat Wolfgang Emmerich - im Hinblick auf die aktuelle Debatte um die DDR-Literatur - den Autonomisierungsprozeß mit Rekurs auf Foucaults Diskursbegriff rekonstruiert.⁷⁹ In den fünfziger und frühen sechziger Jahren, so Emmerich, habe die DDR-Literatur als eine Institution funktioniert, die der Vermittlung des sozialistischen Offizialdiskurses diene: Er war „mit ästhetischen Mitteln fortzuschreiben, auszuschmücken und für das Volk attraktiv zu machen, jedenfalls aber: zu bestätigen“⁸⁰. Er stellt fest, daß der parteiliche und staatliche Leitdiskurs die Kriterien erfüllt, mit denen Foucault den Herrschaftsdiskurs beschreibt: „Er ist ein Diskurs der Monosemie, der unbefragbaren Eindeutigkeit unterworfen, dem Wahrheitszwang“.⁸¹ Da die DDR-Literatur gemäß dem Regelkanon dieses Diskurstypus funktioniert habe, könne sie darunter subsumiert werden und sei so - als Literatur - zur Makulatur geworden.

Mit dieser Wertung greift Emmerich im Rahmen seiner Rekonstruktionsskizze auf Foucaults Konzept der modernen Literatur zurück, der im Ensemble der Diskurse eine Sonderstellung zukommt.⁸² Dadurch, daß sie querstehe zur instrumentellen Funktion von Literatur, fungiere sie als potentieller „Gegendiskurs“. Indem er mit Recht unterstellt, daß die Autoren sich am Autonomie-Modell orientieren, liest er die Werke der kritischen DDR-Literatur seit Mitte/Ende der sechziger Jahre als „Gegentexte“. Dank einer intensiven Rezeption der ästhetischen Moderne und der damit korrespondierenden Beschleunigung des Autonomisierungsprozesses unterlaufen die DDR-Autoren in ihrer literarischen Praxis nicht nur die offizielle Funktionsbestimmung von Literatur, sondern suspendieren zugleich - und dies gilt für alle Gattungen bzw. Genres - die durch die Methode des sozialistischen Realismus legitimierte Schreibweise. Diese antihegemoniale Orientierung erklärt Emmerich vor allem aus der von den Autoren gemachten Erfahrung der gesellschaftlichen Entfremdung, dem Auseinanderklaffen von ideologischem Anspruch und gesellschaftlicher Wirklichkeit, anders gesagt, aus dem Verlust der sozialistischen Utopie.

In Anbetracht der spezifischen Diskursverhältnisse sieht Emmerich das Dilemma der DDR-Autoren darin, daß sie sich trotz der Erkenntnis der Deformation des realen Sozialismus nicht vom „Sozialismus schlechthin“ verabschieden, sondern, im herrschenden Diskurs und seinen Regeln befangen, den „wahren Sozialismus“ als „Epochenillusion“ konservieren.⁸³ Die Ursachen für dieses Versagen erkennt er zum einen in der Verankerung im Antifaschismus als Ideologie, die zu einer Selbstfesselung der Autoren an das sozialistische System führen; zum anderen in den autoritären Strukturen, die die realsozialistische Gesellschaft und ihre Diskursverhältnisse determinieren. Daraus resultierte eine nur geringe Sensibilität für Menschen- und Bürgerrechte und demokratische Prozeduren bzw., in Anlehnung an A. Gorz, ein nur schwacher „kultureller Bezug zur Freiheit“⁸⁴.

In den frühachtziger Jahren unternimmt Braun den Versuch, seine ideologische und ästhetische Position neu zu bestimmen - vor dem Hintergrund der Erfahrung von Stagnation und (Selbst) Blockade sowie angesichts verschärfter Auseinandersetzungen mit der „byzantinischen Ästhetik“⁸⁵ des SED-Regimes; diese literarische Debatte wird durch die Angriffe belebt und verschärft, die von jüngeren Autoren gegen die reformsozialistische Fraktion vorgetragen werden, zu der auch Braun zählt⁸⁶. Diese Revision und Positionsbestimmung ist sowohl in der literarischen Praxis als auch in der poetologischen Reflexion als Ausdruck einer Radikalisierung des ästhetischen

Modernisierungsprozesses zu begreifen.⁸⁷ Die neue poetische Konzeption markiert zum einen den Bruch mit der Dogmatik des Marxismus-Leninismus und mit dessen Monosemietradition; zum anderen fundiert sie Literatur radikal auf Subjektivität. Dies führt zu einem Umbau des Utopiekonzepts im Sinne einer Individualisierung der Utopievorstellungen sowie zum Konzept eines polyphonen Diskurses als Substrat der literarischen Kommunikation. Daß darüber hinaus das utopische Denken in die Desillusionierungsstrategie integriert wird, läßt das Interesse des Autors an einer avancierten Realismuskonzeption erkennen.⁸⁸

Der Autor-Erzähler des Prosatextes *Bodenloser Satz* schreibt von einem Standpunkt aus, der jenseits der ästhetischen Offizialdiskurses liegt, dessen Literaturprogramm obsolet geworden ist - entsprechend dem Scheitern des sozialistischen Gesellschaftsexperiments und der Erosion seiner Ideologie. Angesichts dieser Krisensituation, die gleichsam den gesellschaftlichen Umbruch in der DDR (Herbst 1989) antizipiert, mag es reizvoll sein, sich der Situation der Erzähler zu erinnern, deren Werke auf das (relative) Scheitern der bürgerlichen Emanzipationsbewegung und auf die Erosion der Aufklärungsideologie reagieren.⁸⁹ Die Entstehung und Entwicklung der bürgerlichen Erzählliteratur kann als Reflexion auf den Transformationsprozeß verstanden werden, der sich im Rahmen des Übergangs von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft vollzieht und dem die traditionellen Weltbilder und Deutungssysteme unterliegen; deren Geltungsverlust gefährdet die Identität der Subjekte bzw. deren Konstitution. Angesichts dieses kulturellen Modernisierungsprozesses dient der Roman der Aufklärung, der auf die Alltäglichkeit der bürgerlichen Existenz bezogen und an einer entsprechenden Bewußtseinsbildung interessiert ist, der bürgerlichen Öffentlichkeit als literarisches Medium zur Verständigung: zum einen über die Normen einer auf das Humanitätsideal hin perspektivierten Gesellschaft und zum anderen über den Aufbau einer spezifischen Identität des bürgerlichen Subjekts.⁹⁰ Die innerhalb der bürgerlichen Emanzipationsbewegung faßbare Konzeption einer gesellschaftlichen Moderne, die Aufklärungsideologie und die entsprechende bürgerliche Tradition sind freilich selbst einem Erosionsprozeß ausgesetzt⁹¹: Der angesichts der Widersprüche der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft sich vollziehende Zusammenbruch der Aufklärungsideologie führt zum Verlust der Gewißheit vorgegebener Wahrheit über die gesellschaftliche und geschichtliche Entwicklung und zu einer Umfunktionierung der Prosaliteratur (Roman) zu einem Instrument der Sinnproduktion. Bedingt durch diesen Erosionsprozeß wird es immer schwieriger, ja unmöglich, eine Moral noch substantiell zu fixieren. In Anbetracht der Individualisierungs- und Pluralisierungsprozesse besteht ein Ausweg darin, auf die Setzung einer allgemein verbindlichen Moral zu verzichten und statt dessen einen Modus der Aneignung von moralischen Normen zu institutionalisieren: An die Stelle einer verpflichtenden Moral tritt also ein verbindliches Verfahren moralischer Reflexion. Die Problemlösung besteht darin, daß der Modus der normativen Integration in Form diskursiver Reflexion gestaltet wird (Beispiel: *Stendhal*).

Auch der Autor-Erzähler von *Bodenloser Satz* verzichtet auf das Identifikationsangebot einer verbindlichen ideologischen und moralischen Position; statt dessen besteht seine Problemlösung darin, nach der Trennung von der Monosemietradition - dem Bruch mit der Dogmatik des Marxismus-Leninismus sowie mit dem Prinzip der autoritativen Geltung eines ideologischen Dogmas bzw. einer ästhetischen Doktrin - einen offenen Diskurs zu initiieren, in dem die Individuen Subjekte der Wahrheitssuche sind und in dem es keine über ihnen schwebende Ideologie mehr gibt.⁹² Indem autonome

und auf Verständigung ausgerichtete Individuen als Träger und Instanz des gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurses figurieren, beruht Brauns Projekt auf dem Emanzipationspotential der Subjekte und orientiert sich an einem (in der Tradition des Assoziationsmodells stehendes) Demokratiekonzept.⁹³ Zwar bezieht sich Volker Braun auch auf die Sozialismus-Debatte, doch sein Sozialismusbegriff fungiert nicht mehr als umfassendes System, sondern lediglich als Fluchtpunkt für gesellschaftliche Utopievorstellungen, die sich um das Egalitätsprinzip kristallisieren.⁹⁴ Der vom Autor-Erzähler in *Bodenloser Satz* beabsichtigten Initiation eines prinzipiell offenen Diskurses entspricht die Erzählweise, wenn sie alternative Problemlösungen darstellt und anbietet; damit scheint sie in der Tradition des Konzepts der „konstruktiven Struktur“ zu stehen. Da jedoch die utopische Dimension insofern als problematische, ja prekäre gestaltet ist, als deren illusorisches Moment betont wird, stellt letztlich die dekonstruktive Schreibstrategie das Prinzip dar, das das in dem Prosatext realisierte Erzählkonzept strukturiert. Hinzu kommt, daß der Autor-Erzähler die literarische Tradition in die Kommunikation einbezieht (vor allem in distanzierender Funktion) und so den Horizont diskursiver Reflexion ausweitet, die durch die Problematik der technischen Zivilisation bzw. die Thematik des Widerstands gegen die industrielle Megamaschine perspektiviert wird. In dem Prosatext *Bodenloser Satz*, der ein Stück Trennungsliteratur repräsentiert, konstituiert der Autor ein Neues Schreiben, dem dank einer komplexen Montagetechnik ein hoher Grad von Reflexivität eignet. Als Liquidationsbilanz eines gescheiterten gesellschaftlichen Experiments konzipiert, dient der Text zugleich als Eröffnungsbilanz eines neuen gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurses.

1 Der Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages, den ich im Juni 1991 in Potsdam gehalten habe; der Text erscheint in: *Weimarer Beiträge*, 4/1992.

2 Uwe Kolbe, *Der größte Anspruch. Über ein paar Zeilen von Volker Braun*, in: *Neue Rundschau*, 4/1990, S. 46-52, hier S. 46 und S. 47.

3 Ebd., S. 49.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 51.

6 Vgl. das Volker-Braun-Kapitel in: Gerrit-Jan Berendse, *Die „Sächsische Dichterschule“*. Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre, Frankfurt/M.-Bern-New York-Paris 1990, S. 217-246 sowie ders., *Von einem heftigen Experimentator, der immer neue Wege sucht*. Dieser Vortrag, der beim 18. Bad Münstereifeler Literaturgespräch im Mai 1991 gehalten wurde, liegt m.W. noch nicht gedruckt vor; ich stütze mich auf meine Notizen. - Inzwischen ist der Vortrag auch gedruckt zugänglich, in: G.-J. Berendse, *Fünfundzwanzig Jahre politische Poesie von Volker Braun. Von einem heftigen Experimentator, der immer neue Wege sucht*, in: *Wirken des Wort*, 3/1991, S.425-435.

7 Volker Braun, *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität*. Vorgetragen am 4. Mai 1984 in Mainz; Erstdruck in: *Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Mainz (Hg.), Abhandlungen der Klasse der Literatur*, 4/1984, Stuttgart 1985. Ich zitiere nach der in *Sinn und Form*, 5/1985, veröffentlichten Fassung; auch zugänglich in: V. B., *Verhee-*

rende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. Schriften, Frankfurt/M. 1988, S. 111-139.

8 Volker Braun, Das innerste Afrika, in: Langsamer knirschender Morgen, Frankfurt/M. 1987, S. 61-63; zuerst abgedruckt in: Luchterhand Jahrbuch der Lyrik 1984, hg. von C. Buchwald und G. Laschen, Darmstadt-Neuwied 1984; vgl. auch den Abschnitt Das innerste Afrika in Brauns Rimbaud-Essay sowie das Zwischenspiel Das innerste Afrika in seinem Stück Transit Europa. Der Ausflug der Toten. - Der Titel des Gedichts spielt auf Rimbauds Flucht aus Europa/nach Afrika an. Braun funktioniert den Afrika-Topos um: Aus der Bezeichnung für einen geographischen Raum, dessen exotische Lebenswelt im Gegensatz zur bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft steht, wird eine Metapher für eine (utopische) humane Zivilisation, die in Opposition zur technischen Zivilisation (instrumentelle Vernunft, Rationalitätsprinzip) steht. - In meiner folgenden Analyse von Brauns Afrika-Gedicht gehe ich nicht auf die Bedeutung der Afrika-Metapher und ihre Tradition innerhalb der Entdeckungsgeschichte des Unbewußten ein.

9 Die Verspassagen des vorliegenden Gedichts werden in zweierlei Schriftsätzen gedruckt, dem Flattersatz und dem Blocksatz.

10 Der Vers ist als eine Replik auf die Engel-Metapher bei Heiner Müller (Der glücklose Engel) sowie auf Walter Benjamins Allegorie 'Engel der Geschichte' (Geschichtsphilosophische Thesen) zu lesen.

11 In: Jean Paul, Selina [1821-25; posthum 1827], zitiert nach: „Dies wahre innere Afrika“. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud, hg. von L. Lütkehaus, Frankfurt/M. 1989, S.77. Lütkehaus weist auch auf den kolonialen Aspekt der Afrika-Metapher hin und wirft, gleichsam aus der Perspektive von Freund Kolonisierungstheorie, die Frage auf, „ob die Entdeckungsgeschichte des Unbewußten nicht auch als innerer Kolonisierungs-, Aneignungs-, womöglich Enteignungsprozeß zu verstehen ist“, in: ebd., S.7.

12 Dies ergibt sich daraus, daß Braun die Afrika-Metapher mit dem Kommunismus verküpft (als Utopie einer auf Gleichheit aufgebauten Gesellschaft, nicht etwa als real existierende System); vgl. dazu den Abschnitt Das innerste Afrika in dem (gleichzeitig oder kurze Zeit später entstandenen) Rimbaud-Essay sowie das Intermezzo Das innerste Afrika in seinem (etwa zwei Jahre danach geschriebenen) Stück Transit Europa. Der Ausflug der Toten, zumal die einschlägigen Arbeitsnotizen (in: Texte, Bd. 9).

13 Der Satz „Du mußt die Grenze überschreiten“, der (in Majuskel gesetzt) in der Schlußzeile des Gedichts wiederholt wird und außerdem (in der zweiten Flattersatzpassage) als Imperativ vorkommt, spielt auf den Vers an, der alle Strophen des Liedes Lob des Lernens in Brechts Lehrstück Die Mutter beschließt: „Du mußt die Führung übernehmen“. Bezieht sich der Appell bei Brecht auf den Erwerb von Wissen und Bildung als Grundlage eines selbstbestimmten Lebens und des revolutionären Kampfes, so geht es Braun bei seinem Appell um eine radikale Wandlung der menschlichen Existenz, die sich sowohl auf den individuellen Identitätsprozeß bezieht als auch auf eine neue Gesellschaft bzw. Zivilisation.

14 In den bisher veröffentlichten Kommentaren zu *Das innerste Afrika* wird der gesellschaftlich-geschichtliche Kontext, in dem das Gedicht zu verorten ist, nicht präzise bestimmt; statt dessen bleibt es bei einigen allgemeinen Bemerkungen. Christine Cosentino liest den Text als Ausdruck „politischer Sehnsucht“ und als Beschwörung eines „utopischen Potentials“ im Sinne einer Sprengung des Politfrusts“ (C. C., Volker Brauns Essay „Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität“ im Kontext seiner Lyrik, in: *Studies in GDR Culture and Society*, 7, 1987, S. 171-184, bes. S. 178-180). Ähnlich verfahren, freilich aus anderen Gründen, Christel und Walfried Hartinger sowie Klaus Schuhmann. Daß sie die in dem Gedicht enthaltene radikale Kritik an der realsozialistischen Gesellschaft nicht explizit darlegen, liegt darin begründet, daß sie im Paradigma der „vermittelnden“ Literaturwissenschaft befangen sind, die dazu tendiert, bestimmte (kritische) Inhalte auszugrenzen; vgl. C. und W. H., „Der Lorbeer bloßen Wollens hat nie gegrünt...“ - Zu Volker Brauns Gedichtband „Langsamer knirschender Morgen“, in: *DDR-Lyrik im Kontext*, hg. von C. Cosentino, W. Ertl und G. Labrousse, Amsterdam 1988, S. 223-236, bes. S. 232f. und K. S., Volker Brauns Lyrik der siebziger und achtziger Jahre im Spiegel der Gedichtgruppe „Der Stoff zum Leben“, in: *DDR-Lyrik im Kontext* [...], S. 236-271, bes. S. 266-270. Den Restriktionen dieser oktroyierten Methode unterliegt zunächst auch Ursula Heukenkamp. Wenn sie behauptet, daß die „Alternative zwischen Erstarrung und Aufbruch, zwischen Verharren in den Ordnungen und Wagnis des unberechenbaren, neuen Weges“ nicht im Rahmen eines Ursache-Wirkungs-Verhältnisses gedeutet werden darf, läuft sie Gefahr, die Subjekt-Problematik vom gesellschaftlich-geschichtlichen Kontext zu lösen (U. H., Metapher der Befreiung. Volker Braun, „Das innerste Afrika“, in: *DDR-Literatur '87 im Gespräch*, hg. von S. Rönisch, Berlin-Weimar 1988, S. 184-196, hier S. 188). Dieser Gefahr entgeht sie erst, wenn sie infolge einer Aufarbeitung der Selbsttäuschungen einer „vermittelnden“ Literaturwissenschaft im Rahmen einer durch den gesellschaftliche Umbruch in der DDR provozierten eindringlichen Selbstkritik die einschlägige Methode und ihre Interpretationsmuster aufgegeben hat und das Gedicht wie folgt lesen kann: „...als ein[en] Appell, die gesamte Hierarchie unseres theoretischen Denkens und unserer Glaubenssätze über den Haufen zu werfen, um die gegenwärtige Welt und die in ihr wirkenden Widersprüche aus einer anderen Perspektive zu sehen, vielleicht aus der einer allgemeinen Krise unserer Kultur und Zivilisation“ (U. H., *Der Fehler war es, der uns reut. Über die Selbsttäuschungen einer „vermittelnden“ Literaturwissenschaft*, in: *DDR-Literatur '89 im Gespräch*, hg. von S. Rönisch, Berlin-Weimar 1990, S. 8-20, bes. S. 16. - Vgl. auch die gegensätzliche Deutung von Claudia Albert; mit ihrer These, daß das „innerste Afrika“ ein Ort „der verlorenen Illusionen und der verpaßten Gelegenheiten“ sei, wird sie m.E. dem komplexen semantischen Potential nicht gerecht, das Brauns Konstruktion der Afrika-Metapher enthält (C. A., *Rimbaud vivant*, in: *Weimarer Beiträge*, 7/1991, S. 1018-1027, hier S. 1019).

15 Auch dieser Wechsel der Thematik (von der Sozialismuskritik zur Zivilisationskritik) wird in den genannten Kommentaren (s. Anm 10) nicht berücksichtigt.

16 Braun bezieht sich hier nicht auf einen bestimmten Text von Günter Kunert, sondern arrangiert Elemente aus verschiedenen Texten zu einem 'Kunert-Porträt'.

17 Der Satz „Wir haben die furchtbare Nachricht vernommen, wir haben nichts hinzuzusetzen“ zitiert Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*. Die „furchtbare Nachricht“, die Herrschaft des Faschismus, kann Brecht nicht davon abbringen, den Nachgeborenen Hoffnung auf ein menschliches Leben in einer besseren Gesellschaft nach

der nationalsozialistischen Epoche zu machen; Günter Kunert dagegen, der die „furchtbare Nachricht“ vom unausweichlichen (und selbstverschuldeten) Ende der technischen Zivilisation überbringt, vermag nur noch Hoffnungslosigkeit zu artikulieren.

18 Siehe Volker Braun, *Langsamer knirschender Morgen*, Frankfurt/M. 1987, S. 61-63.

19 Ebd., S. 35-39.

20 Wenn ich mich im folgenden Abschnitt auf die Untersuchung der vom Autor in den Anmerkungen erwähnten Zitate beschränke, so deshalb, weil es mir nicht um die vollständige Erfassung der Zitate geht, sondern um die Beschreibung eines poetischen Verfahrens. Zu Traditionsbeziehungen in Brauns Lyrik vgl. die einschlägigen Kapitel in: Christine Cosentino/Wolfgang Ertl, *Zur Lyrik Volker Brauns*, Königstein/Ts. 1984 sowie das Volker-Braun-Kapitel in: G.-J. Berendse, *Die „Sächsische Dichterschule“ [...] (s. Anm. 5)*. - Vgl. die abweichende Deutung von C. Albert, deren einseitige Sicht auf die in *Das innerste Afrika* verwendeten Zitate („Die von Goethe, Hölderlin und eben Rimbaud entliehenen Aufbrüche ins 'Offene', in den Süden fungieren bei Braun als Zitate einer Energie, die leerläuft, sich abnutzt und verschleißt“) die unterschiedlichen Funktionen von Brauns Zitierweise ausblendet (C. A., *Rimbaud vivant*, (s. Anm. 10), S. 1019).

21 C. Cosentinos These, daß „die Radikalisierung klassischen Gedankengutes für marxistische Denkprozesse...ein von Braun bevorzugter Ausdrucksgestus“ sei, ist in dieser einseitigen Form für seine Lyrik der achtziger Jahre nicht mehr gültig, vgl. C. C., *Literarische Tradition und Montagetechnik in der Lyrik Volker Brauns*, in: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, Bd. 8, hg. von R. Grimm und J. Hermand, Frankfurt/M. 1978, S. 190-200, hier S. 195. Anregungen zu dem im folgenden skizzierten Funktionsmodell habe ich aus einem Diskussionsbeitrag Brauns empfangen, vgl. Volker Braun und Christoph Hein in der Diskussion, in: *Die Literatur der DDR 1976 - 1986 [...]*, hg. von A. Chiarloni, G. Sartori, F. Cambi, Pisa 1989, S. 439-447, bes. S. 439f.

22 Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Reinhold Grimm, wenn er Brauns Zitatechnik - im Gegensatz zur einschlägigen Praxis postmodern orientierter Lyrik - nicht als unverbindliches Spiel betrachtet, sondern als integrales Moment einer engagierten Poesie; vgl. R. G., *Experimenting with Tradition: Volker Braun's Poem „Tagtraum“*, in: *The German Quarterly*, 3-4/1990, S. 490-512 sowie die Kurzfassung: ders., *Irrdisch ist und fahrlässig unsre Bahn. Hölderlin, Hegel, Brecht in Volker Brauns Gedicht „Tagtraum“*, in: *Neue Rundschau*, 4/1990, S. 29-45.

23 Zum Konzept des Gegendiskurses in der DDR-Literatur vgl. Wolfgang Emmerich, *Affirmation - Utopie - Melancholie. Versuch einer Bilanz nach vierzig Jahren DDR-Literatur*, in: *German Studies Review*, Bd. 14, Nr. 2, S. 325-344; in gekürzter Fassung zugänglich in: ders., *Status melancholi cus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur*, in: *Literatur in der DDR. Rückblicke (Text+Kritik Sonderband)*, hg. von H. L. Arnold und F. Meyer-Gosau, München 1991, S. 232-245.

24 Volker Braun, 21., 22. August 1984, in: ders., Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. Schriften (s. Anm. 6), S. 143-155; vgl. Hans Kaufmanns Wertung dieser Tagebuch-Notizen („Sie sind heute ein Lehrbuch für viele Tausende - keineswegs nur Schriftsteller -, die mit den sich ändernden Verhältnissen auch sich selbst neu zu befragen haben, um sich als Sozialisten aus stalinistischer Umklammerung zu befreien“), in: H. K., Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie, in: DDR-Literatur '89 im Gespräch [...] (s. Anm. 10), S. 186-192, bes. S. 187f.

25 Das Drama werde ich an anderer Stelle untersuchen; dasselbe gilt für den Rimbaud-Essay, in dessen Umkreis sowohl das Stück als auch das Gedicht gehören.

26 Zum Utopieumbau bei Braun vgl. den nach Abschluß des Ms. erschienenen Aufsatz von Ursula Heukenkamp, Von „Utopia“ nach „Afrika“. Utopisches Denken in der Krise der Utopie, in: Literatur in der DDR. Rückblicke [...] (s. Anm. 15), S. 184-194.

27 Vgl. Volker Braun, Utopisch ist es, wahrzunehmen, was mit uns ist. [...], in: Positionen 4. Wortmeldungen zur DDR-Literatur, Halle/Leipzig 1988, S. 179-187.

28 Ebd., S. 180.

29 Ebd., S. 181; vgl. das Gedicht Material XII: Die Gewißheit, das aus einer leeren Textseite besteht, in: V. B., Der Stoff zum Leben 1-3, Frankfurt/M. 1990, S. 72.

30 Eine stark gekürzte Fassung dieses Kapitels ist unter dem Titel Eine Liquidation (nicht nur) der DDR ante mortem. Zu Volker Brauns Prosatext „Bodenloser Satz“ erschienen, in: The Germanic Review, 3/1992, S.119-125.

31 Zur Innensicht der Problemsituation vgl. Volker Braun, 21., 22. August 1984, in: ders., Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. Schriften, Frankfurt/M. 1988, S. 143-155; vgl. dazu Hans Kaufmanns Wertung dieser Tagebuch-Notizen („Sie sind heute ein Lehrbuch für viele Tausende - keineswegs nur Schriftsteller -, die mit den sich ändernden Verhältnissen auch sich selbst neu zu befragen haben, um sich als Sozialisten aus stalinistischer Umklammerung zu befreien“), in: ders., Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. Schriften [Rezension], in: DDR-Literatur '89 im Gespräch, hg. von S. Rönisch, Berlin-Weimar 1990, S. 186-192, bes. S. 187f.

32 Volker Braun, Bodenloser Satz, in: Sinn und Form, 6/1989, S. 1235-1246; im folgenden zitiert: BS. Die Buch-Ausgabe erschien (im März) 1990 in Frankfurt/M.. Zu den poetologischen Voraussetzungen von Bodenloser Satz vgl. Brauns (am 12. Dezember 1989 gehaltene) Leipziger Poetik-Vorlesung, die auf die im Jahre 1987 konzipierten, aber nicht fertiggestellten vier „Frankfurter Vorlesungen“ zurückgeht (entsprechend gliedert sich die Leipziger Vorlesung in vier Kapitel); die fünfte Vorlesung sollte Bodenloser Satz sein, in: Kopfbahn. Almanach 3, Leipzig 1991, S. 256-274. - Den in diesem Prosatext behandelten Stoff, die Tagebau-Szenerie, hat der Autor schon in früheren Werken bearbeitet, vgl. vor allem das Stück Die Kipper und z. B. die Gedichte Durchgearbeitete Landschaft und Material V: Burghammer.

- 33 Vgl. die Antwort Volker Brauns auf die Frage, ob er an einem neuen Stück schreibe: „Der Konfliktstoff, in dem ich grabe, ist zu unverarbeitet, zu ungestalt, als daß er eine Theaterfabel bilden könnte; er hat noch keine Gestalten [...], aber was ihre Rolle ist, was ihre Schuld ist an dem menschlichen Konflikt mit der Natur, das muß erst ein beobachtender Text ergründen, die umsichtige Prosa, ehe der Exekutor, das Theaterstück, seinen Schnitt macht“, in: Die Kunst - als Streit der Interessen. Volker Braun über Politik und Ästhetik, im Gespräch mit Peter von Becker und Michael Merschmeier, in: Theater 1988. Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“, S. 29.
- 34 Hermann Vormweg, Nach der Republikflucht der Utopien, in: Süddeutsche Zeitung vom 10./11. März 1990.
- 35 Sibylle Cramer, Bodenlos sächsisch, in: Die Zeit vom 7. September 1990.
- 36 Jürgen Engler, Vaterland ohne Mutterboden, in: Neue Deutsche Literatur, 11/1990, S. 139-142.
- 37 Klaus Schuhmann, Vom „geflügelten“ zum „bodenlosen Satz“, in: DDR-Literatur '89 im Gespräch, hg. von S. Rönisch, Berlin-Weimar 1990, S. 193-199.
- 38 Überraschenderweise deswegen, weil Schuhmann in Arbeiten zur Lyrik Volker Brauns das Montagekonzept mit Gewinn verwendet und auch auf den Transfer dieses Bauprinzips in die dramatischen Texte des Autors hingewiesen hat, vgl. ders., Volker Brauns Lyrik der siebziger und achtziger Jahre im Spiegel der Gedichtgruppe „Der Stoff zum Leben“, in: DDR-Lyrik im Kontext, hg. von C. Cosentino, W. Ertl und G. Labrousse, Amsterdam 1988, S. 236-271 sowie ders., „Der Stoff zum Leben“ - Beobachtungen zum Montageverfahren in den Texten Volker Brauns, in: Material zum Theater, hg. vom Verband der Theaterschaffenden der DDR, Nr. 184, S. 36-41.
- 39 Vgl. auch die Sünne-Figur und das Verhältnis des Autors zu ihr im ersten Abschnitt (Die Literatur als Fluchthelfer) von Brauns Leipziger Poetik-Vorlesung (s. Anm. 3)
- 40 Dieses Paradigma figuriert in Brauns Texten als Lösungsmodell für den die realsozialistische Gesellschaft kennzeichnenden neuartigen Widerspruch „zwischen den politisch Führenden (die bewußt die Umgestaltung der Gesellschaft organisieren oder bewußt oder unbewußt hemmen) und den Geführten (die bewußt oder unbewußt die Pläne realisieren oder kritisieren“, in: V. B., Es genügt nicht die einfache Wahrheit, in: ders., Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate, Frankfurt/M. 1981, S.19f.
- 41 Die Brigade, in der der Erzähler früher arbeitete, wurde von einem „Hauptmann“ geführt, von dem niemand wußte, wann und wo er Hauptmann gewesen war; seine Kleidung besteht aus Beständen der Wehrmacht und der Volksarmee; vgl. auch die längeren Passagen voller militärischer Ausdrücke, z. B. in der Stellwerk-Episode (BS, S. 1239) und in der korrespondierenden Vision von der Rache des Hardt-Waldes (BS, S. 1244f.) - Die verfremdende Darstellung der Brigade als militärischer Kampfverband kann als Zuspitzung von Brauns Kritik an der hierarchischen Struktur der realsozialistischen Gesellschaft gelesen werden, die der Autor häufig im Bild der Pyramide veranschaulicht; vgl. als Gegenbild die Armee in seinem Gedicht Neuer

Zweck der Armee Hadrians, in: V. B., Training des aufrechten Gangs, Halle-Leipzig 1979.

42 Die am Anfang der achtziger Jahre geschriebenen Werke Hinze-Kunze-Roman und Die Übergangsgesellschaft markieren in ihrer satirischen Schärfe einen Schub in der DDR-Kritik des Autors.

43 Daß diese 'Doppel-Devise' darüber hinaus in Brauns Konstruktion auf die Nibelungen-Mentalität und damit auf den Nibelungen-Mythos als Teil der Vorgeschichte der DDR verweist, ergibt sich aus Hagens Diktum „Die Treue ist unsere Ehre“, in: V. B., Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor, in: ders., Stücke 2, Berlin 1989, S. 178. Vgl. auch die Nibelungen-Allusion in Karls Rache-Vision ([...] „die uns bannen würde in unsere letzte Gestalt, der räuberischen Zwerge auf unseren rostigen Schätzen“, BS, S. 1245).

44 Die Gestaltung des Todes des Autor-Erzählers kann als Kafka-Reminiszenz (Die Strafkolonie) gelesen werden.

45 Karls Konversion läßt sich als Radikalisierung der in Brauns Prosatext Verfahren Prometheus artikulierten Selbstkritik der technischen Intelligenz bzw. der Planer- und Leiter-Schicht auffassen. Der manifeste Bruch mit dem Prometheus-Mythos kann als Replik auf Goethes Ganymed gedeutet werden.

46 Vgl. bes. die Schlußabschnitte von Kapitel 37 Wille und Natur, die technischen Utopien; vgl. auch Alfred Schmidt, Anthropologie und Ontologie bei Bloch, in: ders., Kritische Theorie - Humanismus - Aufklärung, Stuttgart 1981, S. 56-94.

47 Vgl. Brauns Gedicht Larvenzustand, das das Sozialismus-Projekt in der DDR kommentiert, in: Training des aufrechten Gangs, Halle-Leipzig 1979, S. 62-65.

48 Die große Bedeutung der Wandlungsthematik in den von Braun in den achtziger Jahren geschriebenen Texten resultiert aus der Rezeption des Werks von Franz Fühmann; vgl. dazu V. B., 21., 22. August 1984 (s. Anm. 2).

49 BS, S. 1240.

50 Zu den Zitaten aus Antons Trennungsepisode s. BS, S. 1242f.

51 Ebd., S. 1243.

52 Ebd., S. 1243f.

53 Ebd., S. 1244.

54 Laut Auskunft eines Leipzigers, Herrn Reinhart Fiedler, war die Hardt ein Waldgebiet, das südlich von Leipzig zwischen Elster und Pleiße in dem Dreieck Zwenkau, Gaschwitz und Böhlen lag; diese Ortsangaben entsprechen der Ausdehnung im Gründungsjahr der DDR, vorher war das Waldgebiet noch größer, inzwischen ist es dem Abbau von Braunkohle ganz zum Opfer gefallen. - Auch wenn der Name des Waldes geographisch belegt ist, so mag zugleich eine Reminiszenz an das Hölderlin-

Gedicht *Der Winkel von Hardt* vorliegen, in dem ein symbiotisches Naturverhältnis evoziert wird (vgl. den einem Hölderlin-Brief entlehnten Titel von Brauns Gedichtband *Gegen die symmetrische Welt*, mit dem der Autor gegen die rationalistisch-technische Sicht der Natur polemisiert). In seinem Kommentar erläutert Wolfgang Binder lokale und historische Anspielungen, die in diesem Gedicht enthalten sind. Der Titel bezieht sich auf einen Felsblock in einem Wald bei dem Dorf Hardt, das in der Nähe von Nürtingen liegt, der Heimat Hölderlins. „Er [der Felsblock] besteht aus zwei mächtigen, gegeneinander geneigten Felsplatten - darum „Winkel“ genannt -, die einen zeltartigen Unterschlupf bilden, worin der Herzog Ulrich von Württemberg 1519 auf der Flucht eine Nacht zugebracht haben soll; eine Spinne zog ihr Netz über den Eingang und verbarg ihn vor seinen Verfolgern. [...] Eine Wundererrettung also, mit Legendenmotiven ausgeschmückt, die wie der Ort selbst Hölderlin wohl bekannt war“, in: W. B., Hölderlin: „*Der Winkel von Hardt*, „Lebensalter“, „Hälfte des Lebens“, in: ders., *Hölderlin-Aufsätze*, Frankfurt/M. 1970, S.351.

55 Die Häufung von militärischen Ausdrücken an dieser Stelle korrespondiert mit dem Krieg gegen die Natur, wie er vornehmlich in der *Stellwerk*-Sequenz dargestellt wird, vgl. hierzu Anm. 12.

56 Vgl. hierzu Anm. 4.

57 Ebd., S. 1246.

58 Zum Komplex Intertextualität beschränke ich mich im folgenden auf die Darstellung von Bezügen zu Hebbels bürgerlichem Trauerspiel *Maria Magdalena*. - Während Braun, vermittelt über die Rezeption von Hebbels Trauerspiel und den Umbau seiner *dramatis personae*, vor allem deren passives Wirklichkeitsverhältnis als anachronistisch kritisiert und für einen produktiven Umgang mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit plädiert, markieren die anderen intertextuellen Verweise vornehmlich ein neues Verhältnis zur Natur: Der in Karls Konversion demonstrierte Bruch mit dem Prometheus-Mythos kann als Replik auf Goethes *Ganymed* gelesen werden, der zu dessen Prometheus in einem komplimentären Verhältnis steht. - Die Schreibstrategie der Desillusionierung (zumal in Verbindung mit der *Tagebau*-Metapher sowie der Metapher des Grabens) läßt sich als Anspielung auf das Ende von *Faust*, Zweiter Teil verstehen: Der durch das Graben der Lemuren genährten Illusion Fausts über die Gewinnung von Neuland steht Mephistos desillusionierende Rede über das Graben von Fausts Grab gegenüber. - Karls Wald-Vision kann als Reminiszenz auf Shakespeares *Macbeth* (Wald von Birnam) gelesen werden, die angesichts der Doppelung der Vision (Rache- vs. Ausflugs- bzw. Prozessions-Vision) gewiß über Heiner Müllers *Macbeth*-Adaption (bes. die *Marsyas*-Episode) vermittelt ist. - Vgl. auch die *Hamlet*-Reminiszenz in der Erzählerreflexion „o alles auseinandergerissen, zerwühlt, ich muß es zusammenbringen“ (BS, S. 1244). - Auf eine wichtige intertextuelle Komponente weist S. Cramer hin, wenn sie den Protagonisten Karl als „DDR-Dante“ bezeichnet („Karl ist ein in die Höllen der Wahrheit abgestiegener Dante und Klara seine freilich sehr viel fleischlichere Beatrice, die ihn zu einem 'Neuen Leben' emporführt“ (s. Anm. 5). Daran anschließend, läßt sich Karls Aufenthalt im *Tagebau*-Gebiet und sein Identitätsprozeß als Replik auf Dantes zu Selbsterkenntnis und Selbsterreinigung führende Wanderung durch das *Jenseits* (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) lesen, das als eine Spiegelung gesellschaftlicher Wirklichkeit zu begreifen ist. Brauns Lektüre von *La Divina Commedia* (vgl. V. B., 21., 22. August 1984 [s. Anm. 2], *passim*) dürfte durch

die Beschäftigung mit Peter Weiss' Die Ästhetik des Widerstands und dessen Divina Commedia-Projekt vermittelt sein; während Peter Weiss' Säkularisierung der Divina Commedia auf den Widerstand gegen den Faschismus zentriert ist, konzipiert Braun eine säkularisierte Lesart, die entsprechend seinem Gegenwartsbewußtsein durch eine Haltung des Widerstands gegen die industrielle Megamaschine perspektiviert ist.

59 BS, S. 1237.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 1239.

62 Im vierten Abschnitt seiner Leipziger Poetik-Vorlesung (Entwirklichen/Verwirklichen. Der Gang in die Tiefe) bezeichnet Braun seine Schreibweise als ein „archäologisches, erkundendes Verfahren“, das er wie folgt erläutert: „die Deckgebirge des Scheins abtragend / Schicht für Schicht aufdeckend / immer tiefer grabend / in die Keller, in die Verliese unserer Existenz [...]“, in: V. B., Leipziger Poetik-Vorlesung (s. Anm. 3), S. 271.

63 BS, S. 1244.

64 Ebd., S. 1246. Die im ersten Teil von Bodenloser Satz dargestellte Erstarrung des Autor-Erzählers kann als ein (anderer) 'Larvenzustand' gedeutet werden; vgl. auch die Schlußbemerkung der Leipziger Poetik-Vorlesung (s. Anm. 3), S. 274.

65 Vgl. Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945-1988. Erweiterte Ausgabe, Frankfurt/M. 1989; ders. Gleichzeitigkeit. Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR, in: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz, hg. von H. L. Arnold, München 1988, S. 193-211. Neuerdings haben Richard Herzinger und Heinz-Peter Preußner die von Emmerich entwickelte Lesart der zivilisationskritischen DDR-Literatur als 'Gegen-diskurs' in Frage gestellt, das kritische Potential dieser Literatur neutralisiert und statt dessen deren regime- und systemstabilisierende Funktion betont. „Wir behaupten, daß die literarische Zivilisationskritik einen Legitimationsdiskurs absichert, der den sozialistischen Utopiekern vor seiner Beschädigung durch den Bankrott des Realsozialismus zu retten versucht und zudem eine Rechtfertigungsargumentation für das Fortbestehen des sozialistischen Staates bereitstellt, die dessen offizielle Ideologie nicht mehr zu leisten vermag“ (in: dies., Vom Äußersten zum Ersten. DDR-Literatur in der Tradition deutscher Zivilisationskritik, in: Literatur in der DDR. Rückblicke (Text+Kritik Sonderband), hg. von H. L. Arnold und F. Meyer-Gosau, München 1991, S. 195-209). Im Rahmen ihres Begründungszusammenhangs vertreten sie die Auffassung, daß die Repräsentanten der literarischen Zivilisationskritik in der DDR - sie behandeln Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein und Christa Wolf - mit ihrer antikapitalistischen Orientierung in der Traditionslinie der konservativen deutschen Zivilisationskritik stehen. Diese These vermittelt überraschende Einblicke und wirft interessante Fragen auf. Indem Herzinger und Preußner jedoch eine Generalrevision des bisherigen Forschungsansatzes und seiner Ergebnisse ankündigen, scheinen sie die Reichweite ihrer Position zu überschätzen. Allerdings ließen sich manche Punkte ihrer Argumentation, zumal im Hinblick auf eine Präzisierung und Historisierung vorliegender Forschungsergebnisse, in

einen komplexen und differenzierten Ansatz integrieren, z.B. romantische und regressive Züge des zivilisationskritischen Diskurses bzw. der Rückzug in die 'Kulturgemeinschaft' sowie Ressentiments gegen das westliche Gesellschaftsmodell. - Einseitigkeit und Verkürzung zeigen sich auch in ihrer Deutung von Texten Brauns, deren spezifische Struktur der Erkenntnis-Produktion, die Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und ihre Widersprüche in Form von Alternativen, sie ignorieren. Die dekonstruktivistische Schreibweise und desillusionierende Wirkungsintention des Autors sowie der Umbau seines Utopiekonzeptes, besonders seit den endsiebziger und frühachtziger Jahren, werden nicht angemessen berücksichtigt. Das Vitalismus-Moment spielt gewiß eine wichtige Rolle, doch ist dessen Stellenwert insofern zu relativieren, als es mit einem Arbeits- und Demokratiekonzept verknüpft ist (vgl. z.B. die kritische Auseinandersetzung mit Rimbaud). Ähnliches gilt für den Dezisionismus-Vorwurf: Auch der Stellenwert dieses Elements ist zu relativieren; denn es ist in einen Prozeß ästhetischer Reflexion und literarischer Kommunikation eingebettet. Gerade hier zeigt sich, daß Herzinger und Preußner die literarischen Texte einseitig unter ideologischen Gesichtspunkten betrachten und darüber den Aspekt der Form sowie das Selbstverständnis des Autors und sein Funktionskonzept von Literatur vernachlässigen.

66 In: X. Schriftstellerkongreß der DDR. Plenum, hg. vom Schriftstellerverband der DDR, Köln 1988, S. 81-85.

67 Vgl. z.B. die Prosatexte *Der Eisenwagen*, *Traumtext* und *Verfahren Prometheus* sowie die Stücke *Siegfried*, *Frauenprotokolle*, *Deutscher Furor* und *Transit Europa*. *Der Ausflug der Toten*.

68 Volker Braun (s. Anm. 34), S. 82.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 83.

71 Ebd.; vgl. dazu auch den Schluß von Brauns programmatischem Text *London/Berlin* („NOW IS THE WINTER OF OUR DISCONTENT / MADE GLORIOUS SUMMER BY THIS SUN OF GORBATSCHOW“), in: *Theater 1988*. Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“, S. 28.

72 Eine so enge Anbindung von Literatur an ein politisches Projekt, auch wenn sie aufgrund ihrer zivilisationskritischen Orientierung weit darüber hinausgeht, scheint mir problematisch; hier offenbart sich ein Grundproblem der DDR-Literatur: ihre auch selbstgewählte Politikabhängigkeit.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 84.

75 Ebd.

76 Daß das utopische Moment hinter dem kritischen Moment zurücktritt, kann gewiß auch als Folge der Resistenz des DDR-Regimes gegenüber Gorbatschows Re-

formprogramm sowie auf die krisenhafte Entwicklung dieses Reformprojekts überhaupt zurückgeführt werden.

77 Zur Methode der Dekonstruktion vgl. Anm. 30 sowie Brauns Gedicht Benjamin in den Pyrenäen und den einschlägigen Kommentar des Autors in der Leipziger Poetik-Vorlesung (s. Anm. 3), S. 272-275. Das Gedicht ist auch zugänglich in: V. B., Der Stoff zum Leben 1-3, Frankfurt/M. 1991, S. 73f.

78 Im folgenden skizziere ich die Erosion der sozialistischen Literaturprogrammatik bzw. den Autonomisierungsprozeß in der DDR-Literatur. Vgl. dazu Wolfgang Emmerich (s. Anm. 33); Günter Erbe, DDR-Schriftsteller und Moderne, in: Tradition und Fortschritt in der DDR. (Neunzehnte Tagung zum Stand der DDR-Forschung in der Bundesrepublik Deutschland), Köln 1986, S. 129-140; Jost Hermand, Das Gute-Neue und das Schlechte-Neue: Wandlungen der Modernismus-Debatte in der DDR seit 1956, in: Literatur und Literaturtheorie in der DDR, hg. von P. U. Hohendahl und P. Herminhouse, Frankfurt/M. 1976, S. 73-99; Peter Uwe Hohendahl, Theorie und Praxis des Erbens: Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR, in: Literatur der DDR in den siebziger Jahren, hg. von P. U. Hohendahl und P. Herminhouse, Frankfurt/M. 1983, S. 13-52; Karl Robert Mandelkow, Die literarische und kulturpolitische Bedeutung des Erbes, in: Hausers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 11: Die Literatur der DDR, hg. von H.-J. Schmidt, München 1983, S. 78-119; Dieter Schlenstedt, Entwicklungslinien der neueren Literatur in der DDR, in: Die Literatur der DDR 1976-1986. Akten der Internationalen Konferenz Pisa, Mai 1987, hg. von A. Chiarloni, G. Sartori, F. Cambi, Pisa 1988, S. 29-54; Frank Trommler, Die Kulturpolitik der DDR und die kulturelle Tradition des deutschen Sozialismus, in: Literatur und Literaturtheorie in der DDR, hg. von P. U. Hohendahl und P. Herminhouse, Frankfurt/M. 1976, S. 13-73.

79 W. Emmerich, Affirmation - Utopie - Melancholie. Versuch einer Bilanz nach vierzig Jahren DDR-Literatur, in: German Studies Review, 1991, S. 325-344; in gekürzter Fassung zugänglich in: ders., Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur, in: Literatur in der DDR. Rückblicke (s. Anm. 33), S. 232-245..

80 Ebd., S. 332.

81 Ebd., S. 333.

82 Zu Foucaults Literaturkonzeption vgl. Peter Bürger, Die Wiederkehr der Analogie. Ästhetik als Fluchtpunkt in Foucaults „Die Ordnung der Dinge“, in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hg. von J. Fohrmann und H. Müller, Frankfurt/M. 1988, S. 45-52; Uwe Japp, Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses, in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft (s.o.), S. 223-234; Eva Erdmann, Die Literatur und das Schreiben. „L'écriture de soi“ bei Michel Foucault, in: E. Erdmann, R. Forst, A. Honneth (Hg.), Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung, Frankfurt/M.-New York 1990, S. 260-279; Martina Meister, Die Sprache, die nichts sagt und die nie schweigt, in: Ethos der Moderne (s.o.), S. 235-259.

83 W. Emmerich (s. Anm. 47), S. 336.

- 84 Ebd., S. 336f.
- 85 Volker Braun, 21., 22. August 1984 (s. Anm. 2), S. 146.
- 86 Vgl. die in Heft 7/1979 der Weimarer Beiträge abgedruckten Gespräche mit jungen Autoren; vgl. dazu Christine Cosentino, Gedanken zur jüngsten DDR-Lyrik: Uwe Kolbe, Sascha Anderson und Lutz Rathenow, in: *The Germanic Review*, 3/1985, S. 82-90 und Anneli Hartmann, Der Generationswechsel - ein ästhetischer Wechsel? Schreibweisen und Traditionsbezüge in der jüngsten DDR-Lyrik, in: *Literatur und bildende Kunst (Jahrbuch zur Literatur in der DDR)*, Bd. 4, hg. von P. G. Klusmann und W. Mohr, Bonn 1985, S. 109-134 sowie dies., Schreiben in der Tradition der Avantgarde: Neue Lyrik in der DDR, in: *DDR-Lyrik im Kontext*, hg. von C. Cosentino, W. Ertl und G. Labrousse, Amsterdam 1988, S. 1-37.
- 87 Vgl. vor allem Volker Braun, Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität, in: *Sinn und Form*, 5/1985 sowie in: ders., *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*. Schriften, Frankfurt/M. 1988.
- 88 Vgl. dazu: „Unser Utopia ist der Realismus. Utopisch ist es, wahrzunehmen, was mit uns los ist. Utopisch ist es, wahrzunehmen, was in der eigenen Haut los ist“, in: V. B., *Utopisch ist es, wahrzunehmen, was mit uns ist. (Unredigierte Mitschrift zweier Erwiderungen während der Konferenz zur DDR-Literatur in Pisa am 30. März 1987)*, in: *Positionen 4. Wortmeldungen zur DDR-Literatur*, Halle-Leipzig 1988, S. 180.
- 89 Im folgenden übernehme ich (in veränderter Form) eine Passage aus: W. G., *Ästhetische Erkenntnis gegen bürgerliche Moral. Zur Funktionsbestimmung des Romans im Second Empire*, in: *Zum Funktionswandel der Literatur*, hg. von P. Bürger, Frankfurt/M. 1983, S. 163-193.
- 90 Vgl. dazu Christa Bürger, *Tradition und Subjektivität*, Frankfurt/M. 1980, bes. die Kap. 7 und 8.
- 91 Vgl. Manfred Naumann, *Prosa in Frankreich [...]*, Berlin 1978, bes. den Abschnitt Funktionen des Romans im Stendhal-Kapitel.
- 92 Zum Konzept des Neuen Sprechens vgl. meinen Aufsatz *Traditions-Abbruch und Neues Sprechen. Zu Volker Brauns Gedicht „Das innerste Afrika“* (im Druck: *Weimarer Beiträge*, 4/1992).
- 93 Im Gegensatz zu Horst Domdey, der Volker Braun, ausgehend von dessen Gedicht *Das Eigentum*, eine Sehnsucht nach einer Gemeinschaft unterstellt, die totalitäre Züge trage. Der daraus abgeleitete und dem Autor unterstellte „Gestus der Vereinnahmung“ („Das Gedicht imaginiert die Ausdehnung des Selbstseins über die Welt der anderen“) scheint mir mit Blick auf Volker Brauns Subjektkonzept kaum haltbar, vgl. H. D., *Volker Braun und die Sehnsucht nach der Großen Kommunion*, in: *Kommune*, 10/1990, S. 67f.

94 Zum Utopieumbau bei Volker Braun vgl. Ursula Heukenkamp, Von „Utopia“ nach „Afrika“. Utopisches Denken in der Krise der Utopie, in: Literatur in der DDR. Rückblicke (s. Anm. 33), S. 184-194.