

**Literatur der „Übergangsgesellschaft“.
Untersuchungen zum Werk Volker Brauns
–vor und nach der Wende (1981-1992)**

Dissertation

Zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor philosophiae

(Dr.phil.)

angereicht

an der Philosophischen Fakultät II
der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Lily Tjahjandari

geboren am 3. Januar 1971 in Surabaya/Indonesien

Präsident der Humboldt Universität zu Berlin
Prof.Dr.Dr.h.c. Christoph Marksches

Dekan der Philosophischen Fakultät II
Prof.Dr. Michael Kämper-van Boogar

Gutachter : 1. Prof. Dr. Roland Berbig
2. Prof. Dr. Frank Hörnigk

Datum der Promotion: 29. 10. 2007

1	EINLEITUNG.....	1
2	DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DEM KULTURELLEN FELD UND DEM MACHT-FELD IN DER DDR-LITERATUR VON DEN 80ER JAHREN BIS ZUR WENDE.....	10
2.1	Das literarische Feld	10
2.2	Literatur im real existierenden Sozialismus der DDR.....	17
2.3	Die kulturpolitische Machthierarchie	21
2.4	Der Sozialistische Realismus und das Kulturpolitische Programm der DDR.....	26
2.5	Zensur	29
2.6	Die DDR-Literatur in der Ära Honecker- Von der Liberalisierung zur Repression.....	34
2.7	Gegendiskurs und der Umbruch 1989	37
3	DIE SUCHE NACH DEM ÜBERGANG. BRAUNS SCHREIBEN IN DEN 80ER JAHREN BIS ZUR WENDE.....	40
3.1	„In der Hülle aber lebe ich. In dem Panzer.“ Die „Gegensprache“ in Brauns Essay: Rimbaud ein Psalm der Aktualität.....	41
	Brauns neues Sprechen in der Lyrik der 80er Jahre.....	47
3.2	Im Gedichtband „Langsamer Knirschender Morgen“	47
3.3	Brauns Stück „Die Übergangsgesellschaft“	56
3.4	Siegfried Frauenprotokolle Deutsche Furor.....	68
3.5	Transit Europa. Der Ausflug der Toten.....	83
4	LITERATUR DER WENDE.....	92
5	DIE WIDERSPRÜCHLICHE WENDE. BRAUNS SCHREIBEN NACH DER WENDE	109
5.1	Der Prozess der Wende in der Prosasammlung ‚Wie es gekommen ist‘	110
5.1.1	Der Wille zur Offenheit	112

5.1.2	Die Wende als neues Phänomen.....	116
5.1.3	Stagnation in der DDR, Missbrauch der Ideologie als Gewalt.....	119
5.1.4	Rückblende: Ein Rückblick über die Macht und ihre Folge.....	121
5.1.5	Abschied vom Sozialismus und von der Macht.....	125
5.1.6	Die Skizze eines Abschieds	130
5.2	Die Widersprüche der Wende im Lyrikband ‚Marlboro ist rot. Rot ist Marlboro‘	140
5.3	Böhmen am Meer	163
5.3.1	Personenkonstellation	174
5.3.1.1	<i>Bardolph</i>	174
5.3.1.2	<i>Michail</i>	176
5.3.1.3	<i>Pavel</i>	177
5.3.1.4	<i>Julia</i>	178
5.3.1.5	<i>Vaclav</i>	179
5.3.1.6	Das „ <i>Flittchen</i> “	179
5.3.1.7	<i>Assia</i>	180
5.4	Brauns Drama „Iphigenie in Freiheit“	187
5.5	Fazit : Die Übergänge in Brauns Werk der 80er Jahre.....	211
6	BIBLIOGRAPHIE	215
6.1	Primärliteratur.....	215
6.2	Sekundärliteratur.....	216

1 Einleitung

Die mit der Maueröffnung eingeleitete „Wende“ im Jahr 1989 hat Deutschland nicht nur politisch und gesellschaftlich verändert. Auch auf dem Feld der Literatur zeigen sich die Auswirkungen der „Wende“. Die Wende in der DDR-Literatur hat bereits wegen der kulturellen Repression in der DDR begonnen. Kritik an der DDR-Regierung haben einige DDR-Schriftsteller geübt. Bereits Mitte der 70er Jahre gab es das Thema des Leidens von DDR-Künstlern und Autoren an der ideologischen Bevormundung, auch wenn sie zum Teil den Sozialismus für eine lohnende Utopie und das System für ausbaufähig hielten. So geraten Handlungsabläufe von Romanen und Erzählungen in den Brennpunkt, in denen die Hauptfiguren sich nach kultureller Veränderung sehnen, nach dem Fortgang in den Westen, nach mehr kritischer Einmischung vor Ort. Im Grunde haben sie immer wieder das Menschenrecht auf Meinungsfreiheit und Freizügigkeit reklamiert¹.

Die späten 70er und frühen 80er Jahre wurden für alle Künstler der DDR, die sich nicht der Zensur oder Selbstzensur unterwarfen, zu einer extrem schwierigen Zeit mit stets ungewissem Ausgang. Es ist verständlich, dass mancher den Mut endgültig verlor und an ein vielleicht doch noch gutes Ende nicht mehr glauben mochte. Nicht wenige versuchten trotzdem, verdrossen-unverdrossen bleibend, das „Training des aufrechten Gangs“ - so Volker Braun zitiert nach Ernst Bloch. Sie lebten so gut es ging weiter nach der Devise: „Anteil nehmen, reden, schreiben“. Ernüchtert waren die ernst zu nehmenden Autoren mittlerweile alle vom „realen Sozialismus“ - und mochten doch zumeist von ihrem kommunistischen Traum nicht lassen.²

So sind die Jahre zwischen 1976/77 und Anfang der 80er Jahre eine Zeit brisanter Zensurfälle. Mehrere Bücher brauchten Jahre von der Fertigstellung bis zur Veröffentlichung, wobei viele auf dem Weg dahin Federn lassen mussten - so u.a. Erwin Strittmatters dritter Band des Romans *„Der Wundertäter“* (1980), Hans Cibulkas *„Swantow“* (1982), Fühmanns Trakl-

¹ Volker Wedeking: Die Deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989. Stuttgart: Kohlhammer 1995, S. 17

² Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag 1997, S 262-263

Essay „*Vor Feuerschlünden*“ (1982), Christoph Heins „*Der fremde Freund*“ (1982), Christa Wolfs „*Kassandra*“ (1983) und auch Volker Brauns „*Lenins Tod*“³.

Volker Braun, der aus Dresden stammende Schriftsteller, machte zu DDR-Zeiten mit Theaterstücken und Romanen immer wieder Missstände der sozialistischen Gesellschaft zum Thema. An seiner Utopie einer idealen Welt im kommunistischen Sinne hielt er fest.

Die poetische Biographie Volker Brauns, der bereits seit Ende der fünfziger Jahre Prosa, Lyrik und Dramen veröffentlicht hat, kann als repräsentativ für eine im Verhältnis zur Gesamtzahl der DDR-Schriftstellern zwar kleine, aber doch sehr wichtige Gruppe von Autoren gelten. Sie zeichnet aus, dass sie kaum noch unmittelbar mit Faschismus und Krieg konfrontiert wurden und sich deshalb in ihrer Jugend vergleichsweise unbelastet der Hoffnung hingeben konnten, einen sozialistischen deutschen Staat mit aufbauen zu können. Im Zuge der folgenden sukzessiven Enttäuschung über die faktisch sehr beschränkten Entwicklungsmöglichkeiten des „real existierenden Sozialismus“ setzte jedoch ein Prozess der Ernüchterung ein, dem die Bereitschaft bzw. der Zwang folgte, zumindest intellektuell aufzubrechen.

Allerdings zog Braun ab Mitte der siebziger Jahre die bestehende Gesellschaftsformation als Weg zu einem demokratischen Sozialismus generell in Zweifel. Er musste erkennen, dass die DDR-Gesellschaft stagnierte und dass in ihr weiterhin Strukturen existierten, die die Menschen in Hierarchien, Entfremdung und Subalternität gefangen hielten.⁴

In seinen Werken übte Braun scharfe Kritik an der DDR-Regierung, aber in der Tat blieb sich Volker Braun auch in den folgenden Jahren treu: 1985 erschien sein „*Hinze-Kunze-Roman*“, eine bittere Satire auf die DDR-Alltagswirklichkeit und ein Glanzstück deutscher Prosa. Sein Gedichtband „*Langsamer knirschender Morgen*“ (1987) und die Schriftensammlung „*Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*“ (1988) machten einmal mehr deutlich, dass Volker Braun zu den entschiedensten Kritikern der versteinerten Verhältnisse in der DDR zählte.

³ Zwischen Entstehung und Aufführung des Stücks „*Lenins Tod*“ lagen sieben Jahre.

⁴ Claudia Schmidt: Rückzüge und Aufbrüche zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995, S. 122

1982 schrieb Volker Braun das Drama „*Die Übergangsgesellschaft*“, das 1986 in der BRD und erst kurz vor der Wende 1988 in der DDR aufgeführt werden konnte. Braun hoffte aber mehr auf einen „Übergang“ vom real existierenden Sozialismus zu einem reformierten, demokratischen Sozialismus. Schließlich bekam der Begriff der „Übergangsgesellschaft“ mit der Wende 1989 noch eine ganz andere Bedeutung, an die Volker Braun sicher zunächst nicht gedacht hat: Die DDR wurde zu einer „Übergangsgesellschaft“, die in die BRD überging.

Als Prätext wählt Braun Chechovs Stück „*Die Übergangsgesellschaft*“ für sein Stück „Drei Schwestern“, die er von Moskau nach Berlin-Mitte versetzt. Neben Olga, Irina und Mascha sind die Hauptfiguren des Stückes die sinnliche Mette, eine Schauspielerin, Wilhelm, der alte Genosse und Spanienkämpfer, Walter, der autoritäre Betriebsleiter, und Anton, der Schriftsteller. Aus deren Typologie ergibt sich die Dialoghandlung. In einem imaginativen ‚Flug‘ befreien sich die Akteure und finden zu ihrem wahren Selbst. Es ist kein Zufall, dass die Künstlerin und der alte Genosse die Entgrenzungsphantasien am weitesten treiben. Mette macht sich frei von aller sexuellen Unterdrückung:

Ich stehe offen da. Greift doch in mich hinein! Ich will alles aus mir holen, meine Angst meine Lust meine Scheiße Blut (...) Ich will über die Grenze gehen..⁵

Weibliche Figuren sind in Brauns Werken oft Verkörperungen des Prinzips Hoffnung. Ihre Darstellung ist dabei fast durchgehend reduziert auf ihre Geschlechtlichkeit, gesellschaftliche Funktionen werden - wenn überhaupt - mehr behauptet als gestaltet. Der Autor betrachtet sexuelle Unterdrückung und „Entfremdung“ als Spiegel politischer Herrschaft. In der Erniedrigung kann die Frau, stilisiert zur Repräsentantin des unverstümmelten, zivilisatorisch nicht zugerichteten Ichs, die Idee der befreiten Menschheit wach halten.⁶

Das Stück „*Die Übergangsgesellschaft*“ ist auch ein Ausdruck der Zeit, in der Braun mit der DDR gebrochen hat. In seinem 1982 entstandenen, 1988 in der DDR uraufgeführten Stück

⁵ Volker Braun: *Die Übergangsgesellschaft*. In: *Texte in zeitlicher Folge*. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S.150-151

⁶ Verena Kirchner, Heinz-Peter Preusser: Volker Braun. 59. Nlg/Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur-KLG, München 2003

„Übergangsgesellschaft“ herrscht Endzeitstimmung. Ort ist die DDR, die Akteure leben ohne Perspektive, ihr Handeln ist von Resignation gezeichnet:

Alles steht fest, man kann nicht etwas (...) versuchen. Alles muß genehmigt sein. Muß in Ordnung sein. Ich weiß gar nicht selbst. Die toten Fische schwimmen mit dem Strom (...).⁷

Der >Übergang<, das Anderswerden, die notwendige Transformation des Einzelnen und der Gesellschaft: das ist Brauns großes Thema der 70er und 80er Jahre, wovon vor allem seine Komödie „Die Übergangsgesellschaft“ (1982) zeugt. Während Braun bis zu „Tinka“ (1972/76) und „Schmitten“ (1969-78) noch gegenwärtige DDR-Probleme in der Tradition des Produktionsstücks aufgriff, behandelte er seither die ungelösten Probleme von Gewaltherrschaft, Ungleichheit und >Übergang< an entfernteren welthaltigen Modellen, die an entscheidenden Drehpunkten der Geschichte angesiedelt sind; Umschlagpunkten, an denen sich aus seiner Sicht eine neue Qualität menschlicher Sozietät und Produktivität zeigte oder wenigstens andeutete. Der doppelte Bezug, in den das semantische Feld „übergehen in“, „Übergang“ gestellt wird - einerseits auf die eigene Lebensgeschichte und Autorrolle, andererseits auf den Prozess der sozialistischen Gesellschaft - markiert die Ambivalenz des Stücktitels. Zunächst signalisiert der Autor seinen Anspruch, die DDR-Gesellschaft, konkret die DDR der Ära Honecker am Ende der siebziger bzw. Anfang der achtziger Jahre, als spezifische Form der sozialistischen Gesellschaft darzustellen und zu kritisieren. Zwar fungiert das Kompositum Übergangsgesellschaft nicht als Kategorie der marxistischen Gesellschaftstheorie, aber sein Bestimmungswort bezieht sich auf einen für die offizielle Theoriediskussion wichtigen Begriff; denn seit Marx gilt Sozialismus als eine Phase des Übergangs vom Kapitalismus zum Kommunismus.⁸

Nach Wilfried Grauert ist das Stück „Die Übergangsgesellschaft“ eine Markierung der Übergangsphase in Brauns Werken. Das Stück sei vor allem als Beitrag zur Sozialismus-Debatte zu lesen. „Übergang“ nimmt zugleich ein für Brauns Denken zentrales Thema auf: Übergang im Sinne von Veränderung oder Wandlung als eine Vorgangs- und Denkfigur, die auf die

⁷ Volker Braun: Die Übergangsgesellschaft. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S.142

⁸ Wilfried Grauert: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun: Studien zu Texten aus den achtziger Jahren. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S.36

dialektische Struktur des Gesellschafts- und Geschichtsprozesses verweist und gleichsam als regulatives Prinzip seiner am undogmatischen Marxismus orientierten Gesellschaftstheorie und Geschichtsphilosophie fungiert. In „*Die Übergangsgesellschaft*“ wird die Thematik des Übergangs vor allem im Motiv des Grenzübertritts („über die Grenze gehen“) gestaltet, das als Metapher fungiert für eine notwendige Überwindung des Status quo in Richtung auf einen Status in spe. Es 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.⁹ Die emphatische Verwendung dieser Metapher ist als Ausdruck dafür zu verstehen, dass Braun am Projekt der sozialistischen Utopie festhält und dessen Verwirklichung durch die sozialistische Gesellschaft der DDR unverändert auf der Tagesordnung steht. Was Braun in dem Stück „*Die Übergangsgesellschaft*“ beschrieben hat, ist eine radikale Kritik am realen Sozialismus.

In einem Kommentar zu seinem Stück „*Transit Europa*“ schreibt Braun über seine Selbstbefreiung „das Exil kann nur Modell sein für die heutige Befindlichkeit, für unser aller Leben im Übergang, die wir den alten Kontinent unserer gefährlichen Gewohnheit und anmaßenden Wünsche verlassen müssen, ohne doch das Ufer zu erkennen zwischen uns.“¹⁰

Die Übergangsphase in Brauns Werken der achtziger bis neunziger Jahre ist als ein interessantes Forschungsthema zu betrachten, weil die DDR als eine Phase des Übergangs vom Sozialismus zum Kapitalismus gilt. Einige Jahre nach der Selbstbefreiung der DDR am 9. November 1989 gibt es eine Reihe von gegenseitigen sozialen und politischen Vorbehalten der neuen und alten Bundesländer, die zeigen, dass eine kulturelle Wiederannäherung nach 40 Jahren Teilung nicht so einfach ist. Trotz aller Systemkritik insistierte Braun auf dem Postulat der historischen Notwendigkeit eines demokratischen Sozialismus. Deshalb stellte sich ihm der Untergang des Staates DDR und dessen Umwandlung in fünf neue Bundesländer als Enttäuschung und Ende seiner reformsozialistischen Erneuerung dar. Ein besonders aufschlussreiches Gedicht für die Aporien der Post-DDR-Befindlichkeit im Übergang zur Westintegra-

⁹ Ebenda. Wilfried Grauert S. 34

¹⁰ Claudia Schmidt: Rückzüge und Aufbrüche zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995, S.127

tion gelang Volker Braun im Jahre 1990 mit dem Gedicht „*Das Eigentum*“. In dem Gedicht wird die Wiedervereinigung als Sieg des Konsumkapitalismus, des „real existierenden Kapitalismus“¹¹ über den „real existierenden Sozialismus“ kritisiert. Seine weiteren Werke („*Iphigenie in Freiheit*“, „*Der Wendehals*“, „*Das Nichtgelebte*“) haben dem Leser gezeigt, dass das Wiedervereinigungsdeutschland zu einer Art „Kolonie“ des Kapitalismus tendiert.

Anfang der neunziger Jahre wurde noch Brauns Stück „*Iphigenie in Freiheit*“ in Frankfurt am Main und Cottbus aufgeführt - Thoas verkörpert darin die Sowjetunion unter Gorbatschow, Iphigenie die DDR. Mitte der neunziger Jahre entsteht „*Transit Europa*“, ein Exilanten-Stück nach Motiven von Anna Seghers.

In „*Der Wendehals. Eine Unterhaltung*“ aus dem Jahre 1995 führen ein Schriftsteller mit „linker Selbstgewissheit“ und ein ehemaliger Genosse aus der Akademie einen ironischen Dialog über das wiedervereinigte Berlin mit Einkaufszentren, Straßenstrich und Arbeitslosen. Die Erzählung „*Das Nichtgelebte*“ handelt vom Scheitern der kritisch-loyalen DDR-Intelligenz.

Bezogen auf Brauns Werke vor und nach der Wende, die von der Wende und dem Übergang handeln, sind zum Beispiel folgende Fragen an die Texte zu stellen: Wie bestimmen diese „Übergänge“ das Werk Volker Brauns? Wie war seine Situation und sein Werk in der DDR vor der Wende und welche Veränderungen seines Schreibens nach der Wende im wiedervereinigten Deutschland können festgestellt werden? Wie reagiert Volker Brauns Schreiben auf die Wende? Wie hat sich seine Literatur nach der Wende thematisch verändert? Welche Rolle oder Position hat seine Literatur (und seine Hoffnung auf einen „demokratischen Sozialismus“) im vereinigten Deutschland gefunden? Dies sind Leitfragen, die helfen können, zu klären, wie die Werke Volker Brauns Veränderungen einer Übergangsgesellschaft in der Literatur aufzeigen.

¹¹ Vgl. Rolf Jucker: Volker Brauns Kritik des real existierenden Kapitalismus. In: Neue deutsche Literatur, Jg. 6, H. 4, S. 25 (1999)

Überblickt man die bisherige Braun-Forschung, so fällt einem sofort auf, dass seit dreißig Jahren regelmäßig Kritiken und Aufsätze zu einzelnen Werke bzw. Gattungsgruppen und zu besonderen Themenkomplexen erscheinen.

Ian Wallace (1986) hat versucht eine chronologische Betrachtung der Forschungen über Brauns Werke von den 70ern bis hin zu den 80er Jahren zu analysieren: in der Prosa bis zur erweiterten Ausgabe der Kast-Erzählungen. Seine Forschung bezieht sich auf Tendenzen und Probleme der Braunforschung. Dafür nennt Wallace folgende Themen: Neben dem Thema Phasenbildung in Brauns Werken liegt der Schwerpunkt auf der Erörterung von Brauns Realismus.¹²

Im Bezug auf die Phasenbildung gehen sowohl Jay Rosselini als auch Ian Wallace von der Entwicklung Brauns politischer Anschauung aus. Rosselini hat sein Zwei-Phasen-Modell von den Ereignissen des Jahres 1968 aus konstituiert, nämlich Orthodoxie versus Revisionismus. Andererseits legt Wallace die Zäsur ins Jahr 1974 („Detailkritik am System“ versus „Systemkritik im Detail“). Beide sind der Auffassung, dass sich das erwähnte Phasenmodell nicht auf die literarische Praxis des Autors übertragen lässt.¹³

Im Zusammenhang mit Brauns politischer und ideologischer Anschauung lässt sich zeigen, dass Brauns Werke sich immer auf einen bestimmten Imaginationsraum des Sozialismus beziehen. 1997 stellt Karin Bothes Forschung eine Biographie des Schreibens Volker Brauns dar. Es handelt sich dabei um den Versuch, eine Gesamtdarstellung der imaginierten Natur des Sozialismus in Brauns Werken zu beschreiben. Ihre Forschung umfasst die Werke Volker Brauns von 1959-1974. Nach Bothe sei die DDR in Brauns Werken ein „Imaginationsraum des besseren Sozialismus, des geglückten Lebens, der Besetzung der Literatur als eines Imaginationsraums des noch ortlosen gesellschaftlichen Glücks“.¹⁴

Karin Bothes Forschung ist eine Gesamtdarstellung der Karriere Brauns von den 60er bis zu den 70er Jahren, die den imaginären Raum des Sozialismus präsentiert. Es ist sinnvoll, die

¹² Ian Wallace: Volker Braun Forschungsbericht. Amsterdam: Rodopi 1986

¹³ Ebenda. Ian Wallace, S.4

¹⁴ Karin Bothe: Die imaginierte Natur des Sozialismus. Eine Biographie des Schreibens und der Texte Volker Brauns. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, S.468

weiteren Werke Brauns in der 80er Jahren – besonders kurz vor der Wende – bis zur Wendezeit zu analysieren, damit man den Mentalitätswandel in der DDR-Literatur vor und nach der Wende erkennen kann.

Für die vorliegende Studie, mit der ich einen Beitrag zur Erforschung des Werkes von Volker Braun leisten möchte, wähle ich einen anderen Zugang und gehe von einem am literarischen Feld orientierten Ansatz aus: Ich verorte Brauns Texte innerhalb des literarischen Feldes der DDR-Literatur und betrachte sie als Teil der kulturellen Produktion, die immer mit dem Machtfeld korrespondiert. Der Schwerpunkt dieser Arbeit ist der Mentalitätswandel in der DDR-Literatur, der in Brauns Werken vor und nach der Wende präsentiert wurde. Wegen der großen Änderung in dem kulturellen Feld in der DDR ist es interessant, den Mentalitätswandel in der Literatur zu analysieren

Die Forschung beschränkt sich auf Werke Volker Brauns in den achtziger Jahren bis kurz nach der Wende. Die Werkauswahl beinhaltet Werke Brauns, die sich in den Bänden 8 –10 befinden. In den 80er Jahren hatte Braun Schwierigkeiten, seine Werke zu veröffentlichen. Er musste einen restriktiven Kurs der DDR-Kulturbürokratie erdulden. Abgesehen davon, dass er 1976 wegen seiner Beteiligung an der Petition zugunsten Wolf Biermanns aus dem Vorstand der Berliner Sektion des DDR-Schriftstellerverbandes ausgeschlossen wurde, waren Veröffentlichungen bzw. Aufführungen seiner Stücke nur gegen erhebliche Widerstände der verschiedenen Zensurinstanzen durchzusetzen. Da zwischen dem Zeitpunkt der Entstehung eines Textes und seiner Publizierung immer ein längerer Zeitraum lag, war die Chronologie seines Schreibens nicht erkennbar. Dies änderte sich erst mit der seit 1989 in Halle erscheinenden Gesamtausgabe, der Braun den Titel „*Texte in zeitlicher Folge*“ gab. Um die Veränderungen deutlicher herauszuarbeiten, werden einige Werke Brauns vor und nach der Wende gewählt und nach der Position des literarischen Feldes im Zusammenhang mit dem Macht-Feld¹⁵ untersucht. Danach wird die innere Struktur des literarischen Feldes analysiert.

¹⁵ Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen) zu besetzen.

Die Methode des interpretativen Kommentars, die ich im Rahmen meines Ansatzes anwende, bezieht sich auf Pierre Bordieus Theorie über das literarische Feld. Die Forschung versucht aus den Texten Brauns vor und nach der Wende einen Mentalitätswandel herauszuarbeiten und zu zeigen, wie die Texte die „Übergangsphase“ repräsentieren. Der Kulturoziologe Pierre Bourdieu, der mit seinen unorthodoxen Einsichten zum Feld-Begriff, zur Klassenstellung, zum Habitus und zum kulturellen Kapital der Intellektuellen Impulse beigetragen hat, sieht die Schriftsteller nicht als eine zum Klischee gewordene Opposition von Macht, Politik und Geist, sondern für ihn sind sie selbst ein nicht zu unterschätzender Machtfaktor. Nach Bourdieu soll Habitus als ein System verinnerlichter Muster definiert werden, die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen¹⁶

Im zweiten Kapitel wird der Übergangsprozess des literarischen Feldes in der DDR-Ära von den 80er Jahren bis zur Einheit aufgezeigt. Darin werden die Schwierigkeiten der DDR-Schriftsteller mit der Kulturbürokratie des „real existierenden Sozialismus“ beschrieben und analysiert. In dem mit „Tendenzwende“ überschriebenen Hauptteil untersuche ich ausgehend von einigen lyrischen, dramatischen und narrativen Texten („*Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität*“, „*Langsamer knirschender Morgen*“, „*Die Übergangsgesellschaft*“, „*Siegfried. Frauenprotokolle Deutscher Furor*“, „*Bodenloser Satz*“, „*Die Zickzackbrücke*“, „*Transit Europa*“ und „*Der Ausflug der Toten*“) den Mentalitätswandel in Brauns Werken. In weiteren Teilen dieser Arbeit untersuche ich die Entwicklung der Werke Brauns nach der Wendezeit („*Wie es gekommen ist*“, „*Rot ist Marlboro*“, „*Böhmen am Meer*“, „*Verbannt nach Atlantis*“, „*Iphigenie in Freiheit*“), den Umbruch des früheren Macht-Feldes und den neuen Umgang mit dem real existierenden Kapitalismus. Im Schlusskapitel wird die Bilanz dieses Übergangsprozesses in Brauns Werken gezogen, der zugleich als Beginn eines neuen Abschnittes im Werk des Autors fungiert.

¹⁶ Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S.79

2 Die Beziehungen zwischen dem kulturellen Feld und dem Macht-Feld in der DDR-Literatur von den 80er Jahren bis zur Wende

2.1 *Das literarische Feld*

Kultur verbindet die Grundlagen der Kommunikation und die Beziehungen der Menschen. Außerdem ist Kultur ein Feld der Dominanz. Kunst, Wissenschaft und Religion, die zum System der Symbole gehören – einschließlich der Sprache -, haben nicht nur die Funktion, den Menschen zu helfen, indem sie die Realität besser verstehen können, sondern sie bauen auch eine soziale Hierarchie auf. Die Beziehungen zwischen kulturellen Aspekten stellen eine Machtbeziehung dar.¹⁷

Bourdieu legte seine Ansicht über die Soziologie der symbolischen Macht dar, indem die Beziehungen zwischen Kultur, sozialer Struktur und Akteur betrachtet werden. Der Kampf um gesellschaftliche Anerkennung, ebenfalls in symbolischer Form, ist eine Grundlage des gesellschaftlichen Lebens. In der kulturwissenschaftlichen Forschung ist das Verhältnis zwischen Individuen, Gruppen und Institutionen bedeutsam.¹⁸

Zusammen mit der Hypothese, dass der Kampf um gesellschaftliche Anerkennung eine fundamentale Dimension sozialen Lebens bildet, ist die Ökonomie der Praxis Grundlage für die verallgemeinerte Kapitaltheorie. Dem ökonomischen Kapital wird soziales und kulturelles Kapital zur Seite gestellt, die zusammen das symbolische Kapital als „wahrgenommene und legitim anerkannte Form der drei vorgenannten Kapitalien“¹⁹ ausmachen. Kapital ist eine Me-

¹⁷ David Schwartz: Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu. London: University of Chicago Press 1997, S.1

¹⁸ Ebenda., David Schwartz, S. 6

¹⁹ Vgl. Cornelia Bohn: Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieu. Opladen 1991, S.23

tapher für soziale Macht. Die verschiedenen Kapitalien existieren in objektiver und inkorporierter Form. Das sind z. B. Geld, Titel, Reputation usw.²⁰

Den Begriff des Kapitals entlehnt Bourdieu aus der Marx'schen Theorie und führt ihn aus seiner ökonomischen Enge heraus. Die vier Kapitalarten setzen sich zusammen aus dem Kapitalvolumen, d.h. dem Umfang an Kapital, der Kapitalstruktur, d.h. dem Verhältnis der Kapitalsorten zueinander bezogen auf das Gesamtvolumen, und schließlich der sozialen Laufbahn, verstanden als zeitliche Entwicklung von Kapitalvolumen und –struktur. Bourdieu unterscheidet ökonomisches, kulturelles, soziales und symbolisches Kapital. Das kulturelle Kapital kennt einen inkorporierten Zustand, der die kulturelle Produktion der Akteure im weitesten Sinne meint, und einen institutionlisierten Zustand, der eine Form von Objektivierung ist, hier von Bildungsinstitutionen. Das soziale Kapital meint die aktuellen und potenziellen Ressourcen, die aus sozialen Beziehungen entstehen, das persönliche oder institutionalisierte, das private oder öffentliche Kennen und Anerkennen, Vertrauen, Lieben und Geliebt werden usw. Das symbolische Kapital schließlich wird zur Verstärkung oder Reduzierung der anderen Kapitalformen benutzt und hat mit deren kollektiver Ankererkennung zu tun, wie z. B. ‚Bildungskapital‘ mit und ohne akademischen Titel.²¹

Darüber hinaus steht der Begriff ‚Feld‘ im Mittelpunkt seiner Theorie. Als übergeordneten Bezugspunkt erkennt Bourdieu nicht ‚die Gesellschaft‘ sondern ‚das Soziale‘. Er entfernt sich von den Vorstellungen großer Einheiten, wie einer Nation, einem Kulturkreis etc., um sie in relativ autonome Felder zu zerteilen. Dabei ergeben sich zunächst zweidimensionale Flächen mit Schnittmengen und sehr entfernten Bereichen, mit Grenzen und Grauzonen. Klassen- und Schichtenmodelle sind demgegenüber viel zu hermetisch. Das Feld, das mit dem Begriff Habitus zusammenhängt, ist ein Feld der Macht und der Kraft, ein Feld der Kämpfe. Innerhalb eines Feldes gelten bestimmte anerkannte Regeln, die ebenso wenig wie die erworbenen Kapitalien auf anderen Feldern frei konvertierbar sind. Ein Feld bezieht sich auf keine territoriale, sondern eine soziale Kategorie, die Bourdieu einmal als ‚Ding gewordene Geschichte‘

²⁰ Vgl. Cornelia Bohn: Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 23

²¹ Franz Huberth: Aufklärung zwischen den Zeilen. Stasi als Thema in der Literatur. Köln: Böhlau 2003. S.23-24

bezeichnet hat. Das Feld, die objektivierte Geschichte, macht für den Soziologen Bourdieu nur in Korrelation mit einer zweiten Kategorie Sinn, dem Habitus.²²

Pierre Bourdieu hat einen theoretischen Ansatz für Kunstwerke entwickelt, besonders für die literarische Arbeit. Die literarischen Werke werden in so genannten Sozialräumen verankert, in die sich die an der Herstellung kultureller Werke beteiligten Akteure eingeordnet finden. Bourdieu bezeichnet sie als Felder. Darüber hinaus definiert Bourdieu den Begriff des literarischen Feldes:

Das literarische Feld ist ein Feld von Kräften, die sich auf all jene, die in es eintreten, sowie in unterschiedlicher Weise gemäß der von ihnen besetzten Stellung auswirken (etwa, um sehr weit entfernte Punkte zu nehmen, diejenige des Autors von Erfolgsstücken oder die des Avantgardedichters). Zur gleichen Zeit ist es ein Feld der Konkurrenzkämpfe, die nach Veränderung oder Bewahrung jenes Kräftefeldes streben.²³

Die Literatur- und Intellektuellensoziologie Bourdieus ist eingebettet in eine Topographie des sozialen Raums, der sich ihm zufolge nach folgenden Begriffen strukturiert: Klasse, Kapital, Feld und Habitus. Die beiden Erstgenannten weisen auf die Methode hin, geeignete Elemente der Marx'schen politischen Ökonomie aus der analytischen Reduktion zu lösen und für die ökonomische Sphäre modifiziert zu übernehmen. Die Klassenstellung ist zu begreifen als Summe bzw. Konstellation dreier verschiedener Kapitalsorten: dem ökonomischen (Geld, Produktionsmittel, Grundbesitz), dem sozialen (Verwandschaft, Freundschaften) und dem kulturellen (wie Sprachkompetenz, Bildungsgrad, Titel). Hinzu kommt symbolisches Kapital als kollektiv *wahrgenommene* und als legitim anerkannte Form der vorgenannten Kapitalien, bekannt als Prestige, Renommee usw.

Der soziale Raum erweitert das zweidimensionale ‚Feld‘ um die Dimension des Kontextes, um kulturelle und materielle Bedingungen und Beziehungen. Der soziale Raum basiert auf den theoretischen Kriterien Kapitalvolumen, Kapitalstruktur, soziale Laufbahn und den jeweils zu erhebenden empirischen Daten. Die sozialen Akteure nehmen im sozialen Raum je-

²² Ebenda. Franz Huberth.

²³ Louis Pinto, Franz Schultheis (Hrsg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Konstanz: Universitätsverlag 1997, S. 34

weils eine Position ein, die man verorten und deren Funktion, die Logik ihrer Praxis, man von dort her bestimmen kann. Diese soziale Position hat objektive ökonomische, kulturelle, soziale etc. Bedingungen. Die symbolischen Merkmale zeigen sich bei den sozialen Akteuren im Lebensstil.²⁴

Der Schlüsselbegriff, der die Theorie Bordieus prägt, ist der des Habitus. Habitus beinhaltet generalisierte Kompetenzen von Individuen, die aber klassenspezifisch verteilt sind. Der Habitus ist dadurch charakterisiert, dass er einerseits eine Verkörperung sozialer Einflüsse darstellt, die aber andererseits als individuell spontane - ihren Trägern zumeist unbewusste - und durch Impliziertheit gekennzeichnete Dispositionen das Denken, Wahrnehmen, Empfinden und Handeln erzeugen.²⁵

Das Verhältnis Habitus - Feld ist als ein Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung zu begreifen.²⁶ Soziale Felder, so ist Bourdieus Annahme, funktionieren nicht ohne Habitus, ohne sozial prädisponierte Akteure, die in das Spiel investieren und sich wie verantwortliche Akteure verhalten. Der Habitus ist aber selbst ein Produkt der Relation zwischen den jeweiligen sozialen Feldern.²⁷ Habitus kann als eine ‚Handlungsgrammatik‘ verstanden werden, die der Handlung als unbewusstes Schema zugrunde liegt. Dadurch bezeichnet Bourdieu den Habitus als „*Leib gewordene Geschichte*“. Habitus ist ein erworbenes System von Dispositionen (aber auch genetischen, biologischen und physischen Prädispositionen). Dieser leiblich-praktische Sinn ist aufgrund seiner prinzipiellen Unabgeschlossenheit geschichtlicher Natur. Gesellschaftshistorischer Art sind auch die Rahmenbedingungen des Erwerbs der Dispositionen in einer permanenten Abfolge von Inkorporation und Reproduktion bzw. Transformation. Als Handlungsgrundlage des Habitus sieht Bourdieu die ‚kontrollierte Freiheit‘, ein Begriff, mit dem er sich von dem fragwürdigen Gegensatzpaar von absolutem Determinismus und absoluter Freiheit zu distanzieren versucht.²⁸

²⁴ Franz Huberth: Aufklärung zwischen den Zeilen. Stasi als Thema in der Literatur. Köln: Böhlau 2003 S.23-34. Vgl. auch Pierre Bourdieu: Sozialer Raum und Klassen: 2 Vorlesungen. Frankfurt am Main, 1995

²⁵ Ebenda. Franz Huberth., S. 5-6

²⁶ Ebenda. Franz Huberth., S. 26

²⁷ Ebenda. Franz Huberth., S. 29

²⁸ Franz Huberth: Aufklärung zwischen den Zeilen. Stasi als Thema in der Literatur. Köln: Böhlau 2003, S.29

Das literarische Feld hat sich seit dem 18. Jahrhundert unter dem Anspruch konstituiert, autonom zu sein von Instanzen, „die im Namen einer selbst nicht spezifischen geistigen Macht oder Autorität den Anspruch auf gesetzgebende Gewalt in kulturellen Dinge erheben“.²⁹ Die sich seitdem herausbildenden feldinternen Instanzen der Auslese, Bestätigung und Verbreitung: Verlagshäuser, Theater, kulturelle und wissenschaftliche Vereinigungen, bewirken die Loslösung der Literaten aus der ästhetisch-normativen Vormundschaft des Adels und des Klerus. Die Autonomisierung des literarischen Feldes ermöglicht es den Literaten, ihr Selbstverständnis zu erneuern und geistige Unabhängigkeit zu reklamieren.³⁰

Bourdieu spezifizierte später die Position des intellektuellen Feldes gegenüber dem Feld der Macht. Die Schriftsteller und Künstler stellen die „dominierte Fraktion der dominanten Klasse“ dar.³¹ Sie sind dominant, weil sie über ein kulturelles Kapital verfügen, das ihnen Macht und Privilegien verleiht. Aber in ihren Beziehungen zu den Inhabern der politischen und der ökonomischen Macht sind sie dominiert. Das intellektuelle Feld definiert sich durch den Grad der Autonomie gegenüber dem Feld der Macht. Das symbolische Kapital des literarischen Feldes ist ein Kapital der Anerkennung und Konsekration spezifischer Art. „Diese Anerkennung lässt sich nicht am kommerziellen Erfolg messen - sie ist eher das Gegenteil -, aber auch nicht an der sozialen Anerkennung - Zugehörigkeit zu Akademien, Auszeichnung durch Preise usw. - noch an der einfachen Berühmtheit, die, wenn sie nicht geziemend erworben ist, sogar diskretieren kann“.³²

Aufgrund der Hierarchie, die in Sozialbeziehungen zwischen verschiedenen Kapitalarten und ihren Inhabern entsteht, besetzen die Felder der kulturellen Produktion eine *weltlich beherrschte Stellung* Ausdruck im Feld der Macht. Dann sind sie auch noch frei von den Erfordernissen der umliegenden Felder, jenen des ökonomischen oder politischen Gewinns. Infolgedessen sind sie zu jedem Zeitpunkt Schauplatz eines Kampfes zweier Hierarchisierungsprinzipien, des heteronomen, das jene begünstigt, die das Feld ökonomisch

²⁹ Markus Joch: Brüderkämpfe. Zum Streit um den intellektuellen Habitus in den Fällen Heinrich Heine, Heinrich Mann und Hans Magnus Enzensberger. Heidelberg: C Winter, 2000, S. 4

³⁰ Ebenda. Markus Joch

³¹ Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieu in Theorie und Praxis. Darmstadt, 1995, S.90

³² Ebenda. Joseph Jurt

und politisch beherrschen (etwa die „bürgerliche Kunst“), und des autonomen (beispielsweise des „L’art pour l’art“), das sich durch die Unabhängigkeit gegenüber dem Ökonomischen definiert.³³

Die Form der Abhängigkeit der Felder kultureller Produktion gegenüber ökonomischen und politischen Mächten hängt stark vom tatsächlichen Abstand der *Universen* Ausdruck ab.³⁴ Der Grad der Autonomie des Feldes lässt sich an der Bedeutung der Rückübersetzung oder des Brechungseffektes messen, den seine besondere Logik äußeren Einflüssen oder Befehlen auferlegt, und an der Veränderung, die sie religiöse oder politische Vorstellungen durchlaufen lässt. Er lässt sich auch messen an der Schärfe der negativen Sanktionen (Denunziation, Exkommunikation etc.), mit denen heteronome Praktiken, etwa die unmittelbare Unterwerfung unter politische Weisungen oder auch unter ästhetische oder ethische Anforderungen, belegt werden, und vor allem an der Stärke positiver Anreize für den Widerstand, bis hin zum offenen Kampf gegen weltliche Mächte. Der Grad der Autonomie des Feldes unterscheidet sich beträchtlich innerhalb der Epochen und nationalen Traditionen. Er ist das Maß des im Laufe der Zeit durch aufeinander folgende Generationen angehäuften symbolischen Kapitals.³⁵

Eine Vielzahl der Handlungen und Vorstellungen von Künstlern und Schriftstellern lässt sich aber nur mit Blick auf das Feld der Macht erklären, innerhalb dessen das literarische Feld selbst einen beherrschenden Platz einnimmt. Das Feld der Macht ist jener Raum der *Kräfteverhältnisse* zwischen Akteuren oder Institutionen, die die Verfügung über ein zur Einnahme beherrschender Stellungen in verschiedenen Feldern notwendiges (namentlich ökonomisches oder kulturelles) Kapital vereint. Es ist ein Ort der Kämpfe zwischen Inhabern verschiedener Mächte (oder Kapitalsorten), wie z.B. bei den symbolischen Kämpfen zwischen den Künstlern und Bürgern des 19. Jahrhunderts.³⁶

³³ Louis Pinto, Franz Schultheis (Hrsg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Konstanz: Universitätsverlag 1997. S. 38

³⁴ Ebenda. Louis Pinto, S. 43

³⁵ Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 S. 349-350

³⁶ Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main, 1999, S. 341

Die Wissenschaft kultureller Werke setzt also drei notwendige und notwendigerweise zusammenhängende Vorgehensweisen voraus: zuerst die Verortung des literarischen Feldes innerhalb des Feldes der Macht, zu dem es in einem Verhältnis von Mikrokosmos und Makrokosmos steht; zweitens die Untersuchung der inneren Struktur des literarischen Feldes, eines seinen eigentümlichen Wirkung- und Wandlungsgesetzen gehorchenden Universums, d. h. der Struktur der objektiven Beziehungen zwischen Stellungen, die von verschiedenen Personen oder Gruppen vor dem Hintergrund eines Zustands des Wettbewerbes um künstlerische Geltung eingenommen werden; schließlich die Untersuchung des Habitus der Inhaber jener Stellungen, d. h. die Einstellungsordnungen, die als Ergebnis einer gesellschaftlichen Flugbahn und einer Stellung innerhalb des literarischen Feldes in jener Stellung eine mehr oder weniger günstige Gelegenheit der Verwirklichung finden.³⁷

Wenn die Struktur des Feldes zunächst durch die Beziehung zu externen dominanten (politischen und ökonomischen) Instanzen bestimmt wird, so gibt es eine feldinterne Prägung durch das System der Positionen (als Position symbolischer Macht) und das System der Stellungnahmen (mittels Werken oder theoretischer Aussagen), das seinerseits bedingt ist durch das Feld der möglichen Optionen. Der Raum der Positionen bestimmt denjenigen der Stellungnahmen. Von dieser Position erklären sich die (internen) literarischen, aber auch die (externen) politischen Stellungnahmen der Schriftsteller. Die Beziehung zwischen den Positionen und den Stellungnahmen befindet sich aber nicht in einer automatischen Determination; sie ist vermittelt durch den Raum der Möglichkeiten, die offen stehen. Damit die Innovation Erfolg hat, muss sie innerhalb des Systems schon als strukturelle Lücke, als mögliche Alternative vorhanden sein. Die Struktur des Systems ist nicht als zeitlose, sondern als eine sich historisch wandelnde zu betrachten. So ist der Stellenwert der Lyrik 1830 ein ganz anderer als 1980.

Darüber hinaus erklärt Bourdieu die Rolle des ästhetischen Gehalts eines literarischen Werks. Für Bourdieu sind die formalen Aspekte der Werke keineswegs irrelevant; er geht aber nicht von ihnen aus, sondern versucht sie zu verstehen und zu erklären, und zwar von der Struktur des Feldes und der Position der Produzenten im Feld aus. Wenn das Ziel der internen literarischen Kämpfe ist, das Monopol zu erreichen, mit Autorität zu sagen, was Literatur ist, so wird

³⁷ Ebenda. Pierre Bourdieu., S. 340

von der Definition der literarischen Legitimität eine symbolische Hierarchie der literarischen Gattungen abgeleitet.³⁸ Der Stil und die Form sind in den Augen Boudieus ebenso soziale Phänomene wie die Autorenrechte, die Beziehungen der Autoren zu den Verlegern oder anderen Schriftstellern. Die Analyse der Tiefenstruktur eines literarischen Textes ermöglicht es, die Bedeutung der literarischen Äußerung zu enthüllen. Bourdieu unterstreicht die dialektische Natur dieser Operation: „enthüllen durch das Verhüllen“.³⁹ Durch die Form, in der sich die literarische Objektivierung äußert, ist es möglich, die versteckte oder tiefste Realität aufscheinen zu lassen, weil diese das Aufgedeckte gleichzeitig wie mit einem Schleier zudeckt.⁴⁰

Dieses Instrumentarium wird im nächsten Kapitel für die Betrachtung des literarischen Lebens in der DDR der 80er Jahre verwendet, um das kulturelle Feld bzw. das literarische Feld der DDR zu analysieren und offenzulegen. Es umfasst die Auseinandersetzungen zwischen literarischem Feld und Macht-Feld der DDR in den 80er Jahren bis zum kulturellen Umbruch im Jahre 1989.

2.2 Literatur im real existierenden Sozialismus der DDR

Die Analyse des Verhältnisses zwischen dem kulturellen Feld und dem Macht-Feld muss sich darauf beziehen, dass die DDR ein Staat war, der auf dem Sozialismus basierte. Die DDR-Literatur wurzelt in ihrer Abhängigkeit zum sozialistischen System. Die nach dem sowjetischen Vorbild erfolgte Vernetzung von Kultur und Ideologie, zunächst durch die sowjetische Militäradministration in Deutschland und später durch die Politik der SED, gilt als Grundlage für die kulturelle Entwicklung in der DDR.⁴¹ Der Schwerpunkt der Funktion der Literatur in der sozialistischen Gesellschaft ist die Erziehung der Menschen, die dabei als Bedingung und zugleich als Resultat des Prozesses der gesellschaftlichen Veränderung vorliegt. Bezogen auf

³⁸ Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Boudieus in Theorie und Praxis. Darmstadt, 1995, S. 97

³⁹ Ebenda. Joseph Jurt, S.100

⁴⁰ Ebenda. Joseph Jurt, S.101

⁴¹ Anja-Franziska Scharsich: Zwischen Engagement und Resignation. Darstellungformen und Funktionen der ‚Intelligenz‘ im DDR-Roman. Hamburg: Dr. Kovač, 2003, S. 48

die Rolle der Literatur als Erziehungsmittel haben die Schriftsteller die Aufgabe als „die Ingenieure der menschlichen Seele“⁴²:

(...)Genosse Stalin hat unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele genannt. Was heißt das (...) Das heißt erstens, das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können, (...) dabei muß die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen.⁴³

Um ein gesellschaftliches Bild in literarischen Werken zu gestalten, wird die Theorie des sozialistischen Realismus verwendet, mit dem Schriftsteller die gesellschaftliche Wahrheit darstellen können sollen. Der sozialistische Realismus nimmt als künstlerische Methode zur Darstellung der revolutionären Entwicklung und Fülle des Lebens in der Gegenwart allgemeine Gültigkeit für sich in Anspruch. Seine Prinzipien bestimmen den sozialistischen Klassencharakter der Literatur und Kunst. Sie leiten sich von den Zielen der marxistisch-leninistischen Partei der Arbeiterklasse ab, die von sich behauptet, die Interessen und Bedürfnisse der Arbeiter und Bauern wahrzunehmen.⁴⁴ Der sozialistische Realismus fordert auch eine optimistische Gestaltungsweise der Realität, die Liebe zum Leben. Als Leitfigur für eine sozialistische realistische Literatur gilt der nach vorne gewandte Mensch, der positive Held, auch wenn dieser im Alltag eher die Ausnahme als die Regel darstellt.

Betrachtet man die Positionen der DDR-Literatur lässt sich zeigen, dass der Begriff „DDR-Literatur“ ein ideologisch-synthetisches Konstrukt der literaturwissenschaftlich gestützten SED-Propaganda zur Abgrenzung gegenüber der „bürgerlichen BRD-Literatur“ darstellt. Er stand für den politischen Willen, eine eigenständige „sozialistische DDR-Nationalliteratur“ zu postulieren.⁴⁵

⁴² Anja-Franziska Scharsich: Zwischen Engagement und Resignation. Darstellungsformen und Funktionen der ‚Intelligenz‘ im DDR-Roman. Hamburg: Dr. Kovač, 2003, S. 48

⁴³ Ebenda. Anja-Franziska Scharsich, S. 55

⁴⁴ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S. 120-121

⁴⁵ Joachim Walther, Gesine von Prittwitz: Staatsicherheit und Schriftsteller. Bericht zum Forschungsprojekt. Heft 2, 1993, S. 1

Es soll zunächst analysiert werden, wie die Entwicklung der DDR-Literatur vor sich ging. Das literarische Feld in der früheren Phase der DDR wurde von der Entwicklung des intellektuellen Feldes bestimmt. Nach dem Ende des Faschismus in Deutschland gab es eine große Anzahl von Autoren, die nach dem Zweiten Weltkrieg in die Ostzone bzw. in die DDR gegangen sind. Sie sahen die DDR als das Land der Möglichkeiten, in dem sich humanistische und sozialistische Ideale auf dem Weg der Realisierung befanden, nämlich ein neues friedvolles Leben zu erwecken. Anna Seghers steht hier stellvertretend für die in die DDR gekommene Gruppe von Schriftstellern. Ihre persönliche Entscheidung zeigt sie als Akteurin im literarischen Feld der DDR :

Ich fuhr in die Ostzone, weil ich sicher war, daß dort meine Arbeit, gerade die Arbeit, zu der ich befähigt bin, in dem Kampf gebraucht und begrüßt würde, der um die neue Gesellschaft und um jeden einzelnen Menschen vor sich ging (...) Ich war also sicher, daß ich hier die Freiheit finde, die sich ein Schriftsteller wünscht. Aber zugleich war ich genötigt, in viel höherem Maß, als ich es bis jetzt erfahren hatte, mir Rechenschaft abzulegen, ob und wie mein Buch auf Menschen wirkt.⁴⁶

Seghers Aussage bezieht sich darauf, dass das literarische Feld in der DDR unter dem Anspruch stand, autonom gegenüber staatlichen Instanzen zu sein. In der weiteren Entwicklung der DDR-Literatur erkennt man aber, dass das politische Feld als Feld der Macht das literarische Feld in der DDR verdrängt. Die politische Führung der DDR versuchte, über die Kulturpolitik unmittelbar auf das literarische Schaffen Einfluss zu nehmen und letztendlich darüber zu befinden, welches Buch in welcher Auflage und zu welchem Zeitpunkt erscheinen sollte. Kunst und Literatur fielen dabei eine besonders wichtige Funktion als zentrale Instrumente der Erziehung zum Sozialismus zu.

Als Teil eines kulturpolitischen Systems, in dem die SED die ideologischen Prämissen setzte und den Kulturbetrieb zentral steuerte, war die DDR-Literatur Teil des kulturellen Überbaus, der den totalen Herrschaftsanspruch der Partei ideologisch begründete und sicherte. Durch „Parteilichkeit und Volksverbundenheit“ sollte Literatur als Teil der Kunst „sozialistische Überzeugungen, Lebenseinstellungen und –beziehungen“ entwickeln und stabilisieren, wobei

⁴⁶ Andrea Jäger: Schriftsteller. Identität und Zensur. In: Ebenda. Text und Kritik. Literatur in der DDR. Rückblicke. Heinz Ludwig Arnold, Sonderband, S. 145

eine „tiefe innere Verbundenheit mit der Wirklichkeit des Sozialismus“ von Autor und Werk gefordert wird.⁴⁷ Die Parteilichkeit durchdringt alle ästhetischen Elemente eines Kunstwerkes und bestimmt damit dessen spezifisch sozialistischen Gehalt. Kennzeichen dafür ist die bewusste Übereinstimmung der Künstler mit dem Kampf der Partei als der führenden Kraft des sozialistischen Aufbaus. An anderer Stelle wird die Parteilichkeit in der Literatur „als zutiefst verinnerlichte subjektive Übereinstimmung des Schriftstellers“⁴⁸ mit der Tätigkeit, den Zielen und Idealen der marxistisch-leninistischen Partei bezeichnet.

Bezogen auf die Funktion der Literatur als Instrument im „Kampf um die Hirne der Menschen“⁴⁹ ist deren hoher Stellenwert zu sehen, den die SED einer parteiverbundenen Literatur zuerkennt. Die normativen ideologischen Vorgaben, durch die Autor und Werk verbunden sind, sind ein Teil der kulturpolitischen Rahmenbedingungen der Literatur in der DDR. Der andere Teil umfasst das Gebiet der Zensur. Durch ihr kulturpolitisches Monopol entscheidet die Staatspartei uneingeschränkt über die Verbreitung oder Unterdrückung der Literatur.

In einem Brief äußert sich der bekannte DDR-Autor Wolfgang Schreyer gegenüber dem Leiter des renommierten Mitteldeutschen Verlages in Halle/Saale, Eberhard Günther, in der DDR u. a. wie folgt: „Es hat bei uns schon immer eine tiefe, nämlich dreifach gestaffelte Kontrolle literarischer Äußerungen gegeben: die Selbstzensur der Autoren, von vielen verinnerlicht, verdrängt; die Vorprüfung der Verlagslektorate und schließlich – dies beides ständig aktivierend – die Kompetenz der HV, Druckgenehmigung zu erteilen oder nicht. Das ist zusammengekommen ein recht massiver Apparat, geeignet, neue Gedanken so lange zu filtern, bis sie so neu nicht mehr sind.“⁵⁰

Berücksichtigt man das literarische Feld der DDR lässt es sich als institutionelle Pyramide beschreiben. Deren Spitze ist das Politbüro. Zum einen waren damit die allermeisten Autoren gesellschaftlich eingebunden. Zum anderen hatte man über die Verlage, die fast alle einer dieser Institutionen unterstellt waren, und deren Lektoren Zugriff auf die eingesandten Manu-

⁴⁷ Günther Rüter (Hrsg.): Kulturbetrieb und Literatur in der DDR. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1987, S. 56

⁴⁸ Ebenda. Günther Rüter (Hrsg.), S. 56

⁴⁹ Ebenda. Günther Rüter (Hrsg.), S.56

⁵⁰ Ebenda. Günther Rüter (Hrsg.)

skripte und die Meinungsbildung in den Lektoraten.⁵¹ Insgesamt war das literarische Feld der DDR als eine vom Politbüro der SED gesteuerte Kulturpolitik zu betrachten.

2.3 Die kulturpolitische Machthierarchie

Die Auseinandersetzung zwischen literarischem Feld und Macht-Feld der DDR war von der kulturpolitischen Machthierarchie aus darzulegen. Im Folgenden wird ein Überblick über die kulturpolitischen und auf die Literatur bezogenen Gremien, Institutionen und Organisationen der SED gegeben. Er umfasst das hierarchische Gefüge, das, wie in anderen Bereichen auch, nach dem Prinzip des >>demokratischen Zentralismus<< aufgebaut wurde. Es lässt sich erkennen, dass die zentrale und entscheidende Säule ein streng hierarchisch gegliederter Parteiapparat war, dem die Säulen des Staatsapparats sowie die gesellschaftlichen Organisationen und Institutionen neben- und untergeordnet waren.⁵² Die Spitzen aller kulturpolitischen Ämter waren in der Regel mit SED-Mitgliedern besetzt, woran sich der Grad der Autonomie des kulturellen Feldes messen lässt, weil die kulturelle Produktion in der DDR von der Partei und dem Staat beobachtet und bestimmt wurde. Die Spitzen aller kulturpolitischen Ämter waren in der Regel mit SED-Mitgliedern besetzt mit Ausnahme der Blockparteien und mitunter repräsentativen Funktionen im kulturellen Bereich, wenn eine großzügige Bündnispolitik demonstriert werden sollte.

Die Institution, die als Spitze der bürokratischen Machtpyramide und oberstes Entscheidungsgremium gilt, war das Politbüro.⁵³ Es existierte von 1949 bis 1989 und verstand sich als Kopf des Parteiorganismus, dessen Anordnungen die Glieder zu befolgen hatten. Darüber hinaus verstand sich das Zentralkomitee der SED als Versammlung der wichtigsten

⁵¹ Franz Huberth: *Aufklärung zwischen den Zeilen. Stasi als Thema in der Literatur*. Köln, 2003, S. 86

⁵² Joachim Walther: *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Erbnert Ulm, 1999

⁵³ Vgl. ebenda. Joachim Walther .S. 43 Bei der Gründung hatte das Politbüro sieben Mitglieder und zwei Kandidaten, wobei der Kandidat Anton Ackermann für Kultur und Parteischulen zuständig war. Die Zuständigkeit für kulturelle Fragen im Politbüro der siebziger und achtziger Jahre lag vor allem bei vier Spitzengenossen, zum Ersten bei Honecker selbst, zum Zweiten bei Kurt Hager (Politbüromitglied 1958 bis 1989), den ‚Chefideologen‘ der Partei, und dem ZK-Sekretär für Kultur, Volksbildung und Wissenschaft. Wo ist der vierte?

Partei- und Staatsfunktionäre der DDR. Ihm gehörten die Politbüromitglieder und -kandidaten an, die 1. Sekretäre der SED Bezirksleitungen, die Minister, deren Stellvertreter und Staatssekretäre, weitere Vertreter aus Partei und Staat, Vertreter der Massenorganisationen, führende Funktionäre aus Wirtschaft und Wissenschaft, leitende Angehörige der bewaffneten Organe und nicht zuletzt neun Funktionäre der Kunstlerverbände.⁵⁴

Das Ministerium für Kultur⁵⁵ fungierte als zentrales staatliches Organ zur Sicherung der von der Partei vorgegebenen Kulturpolitik und gliederte sich in Hauptverwaltungen, Hauptabteilungen und Abteilungen für folgende Bereiche: Literatur und Literaturpolitik, Verlagswesen und Buchhandel, Filmwesen, Theater, Musik, angewandte und bildende Kunst, Unterhaltungskunst, Volkskunst und Veranstaltungswesen.

Es lässt sich dann die Arbeit der Hauptverwaltung für die Verlage und den Buchhandel berücksichtigen. Im Statut des Ministeriums für Kultur von 1957 waren auch die Aufgaben im Verlagswesen festgelegt worden: >> Leitung des volkeigenen Verlagswesens, Koordinierung, Bestätigung und Kontrolle der Jahresthemenpläne, der Perspektivplanung aller Buch-, Zeitschriften - und Formularverlage sowie des Bereiches der >nichtlizenzpflichtigen Druckerzeugnisse<. Eine der wichtigen, in diesem Statut unerwähnten Aufgaben, war das >>Erteilen der Druckgenehmigung<<, vulgo: das Ausüben der direkten Zensur (diese Aufgabe nahm im Amt für Literatur die Abteilung Begutachtung wahr) und das Festlegen der Auflagenhöhe. Damit war diese Hauptverwaltung eine zentrale Steuerungs- und Zensurbehörde, ihr Leiter in Personalunion DDR-Chefverleger und Oberzensor mit erheblicher exekutiver Gewalt

⁵⁴ Vgl. ebenda. Joachim Walther, S. 44. Der ZK-Apparat beschäftigte mehr als 2000 Mitarbeiter in mehr als 40 Abteilungen und Arbeitsgruppen. Unter anderem verwaltete er die umfangreichen Besitztümer der SED, u. a die DDR-Verlage: Aufbau-Verlag mit Rütten & Loening, Verlag Volk und Welt, Der Kinderbuchverlag Berlin, mitteldeutscher Verlag Halle, Verlag Neues Leben Berlin, Kiepenheuer mit Diederich'scher Verlagsbuchhandlung Henschel-Verlag, Altberliner Verlag und Eulenspiegel Verlag. Generalsekretär war in den siebziger und achtziger Jahren Honecker mit dem >>Büro Honecker<< im Haus des ZK. Für die in diesem Zusammenhang interessierenden Geschäftsbereiche war Kurt Hager ZK-Sekretär für Kultur, Volksbildung und Wissenschaft.

⁵⁵ Vgl. ebenda. Joachim Walther, S. 46. Das MfK wurde am 7. Januar 1954 gegründet und übernahm bis 1957 sukzessive die Aufgaben seiner Vorgänger des Amtes für Literatur und Verlagswesen, der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten und des Staatlichen Komitees für Filmwesen. Einige Einrichtungen waren dem MfK direkt unterstellt, wie beispielsweise das Deutsche Theater, die Deutsche Staatsoper Berlin, die Staatlichen Museen in Berlin und Dresden. Zudem übte es die Aufsicht über die künstlerischen Ausbildungsstätten und Kunsthochschulen aus (darunter das Zentralinstitut für Bibliothekswesen in Berlin und das Institut >>Johanes R. Becher<< in Leipzig).

Das literarische Feld der DDR wurde von Organisationen sowohl im wissenschaftlichen als auch professionellen Sinne aufgebaut. Ein Beispiel dazu war die Position von der Akademie der Künste der DDR.⁵⁶ Sie galt als das Oberhaus der künstlerischen Intelligenz. Die AdK bildete Meisterschüler aus, vergab u. a. den angesehenen >>Heinrich-Mann-Preis<<, gründete mehrere Institute für Erbforschung, organisierte Ausstellungen und literarische Veranstaltungen, betreute Archive und Nachlässe und gab u. a. die Zeitschrift >> Sinn und Form<< (seit 1950) heraus. In der 1950 gegründeten Deutschen Akademie der Künste sah die Regierung nach den Worten des Ministerpräsidenten Otto Grotewohl „die höchste Institution der DDR im Bereich der Kunst“.⁵⁷ Sie sollte eine beratende Funktion haben. Doch Staat und Partei betrachteten sie sehr bald als Instrument zur Durchsetzung ihrer Politik. In den fünfziger Jahren ging von der Akademie kein großer Einfluss aus. Sie blieb eine vorwiegend repräsentative Einrichtung.

Außerdem spielen die Schriftstellerverbände der DDR eine wichtige Rolle im literarischen Feld der DDR. Einerseits bedeuten sie ein Bündnis von Schriftstellern der DDR, um den Aufbau des literarischen Feldes der DDR zu fördern. Andererseits war die Teilnahme der Partei an dem Bündnis zu erkennen. Eine der Organisationen der Schriftsteller der DDR war das PEN-Zentrum der DDR. 1951 spaltete sich das 1949 gegründete Deutsche PEN-Zentrum in ein Deutsches PEN-Zentrum der Bundesrepublik und ein Deutsches PEN-Zentrum Ost und West, das sich 1967 in PEN-Zentrum der DDR umbenannte. Es war eine exklusive, geschlossene Gesellschaft, die sich, ähnlich wie die Akademie der Künste, Angriffen und Eingriffen kulturpolitischer Dogmatiker zu widersetzen hatte.

Die andere Schriftstellersorganisation war der Schriftstellerverband der DDR. 1950 zunächst als Deutscher Schriftstellerverband im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands gegründet, konstituierte sich der Verband 1952 als selbstständiger Künstlerverband und

⁵⁶ Ebenda. Joachim Walther, S. 49. 1950 zunächst als Deutsche Akademie der Künste von Becher, Brecht, Kellermann, Eisler u. a. als Rechtsnachfolgerin der Preußischen Akademie der Künste gegründet, nannte sie sich ab 1974 Akademie der Künste der DDR. Sie war in vier Sektionen gegliedert, denen jeweils ein Sektionssekretär vorstand: Literatur und Sprachpflege, Bildende Kunst, Darstellende Kunst und Musik.

⁵⁷ Werner Mittenzwei. Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. Leipzig: Verlag Faber & Faber 2001, S. 217

benannte sich 1973 um in Schriftstellerverband der DDR. Mitglieder konnten Verfasser belletristischer Werke aller Genre, Übersetzer, Herausgeber, Literaturkritiker, Essayisten und Literaturwissenschaftler werden, außerdem Personen, die sich „in besonderer Weise um die Förderung der Literatur verdient“ gemacht hatten, wodurch auch Kulturfunktionäre Mitglied werden konnten und wurden. Höchstes Organ waren die Kongresse, die anfangs konzeptionell von Konferenzen des Kulturbundes und später von Tagungen des ZK der SED vorbereitet wurden. Zunächst wurde Anna Seghers (1952-1957) zur Präsidentin gewählt, später Herman Kant (1978-1989). Die enge Anbindung an die SED kam in folgendem Passus des 1973 beschlossenen Statuts zum Ausdruck: Die Mitglieder des Schriftstellerverbandes der DDR anerkennen die führende Rolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei in der Kulturpolitik. Sie bekennen sich zur Schaffensmethode des sozialistischen Realismus. Sie treten entschieden gegen alle Formen der ideologischen Koexistenz und das Eindringen reaktionärer und revisionistischer Auffassungen in die Bereiche der Literatur auf. Der Schriftstellerverband der Deutschen Demokratischen Republik ist die gesellschaftliche Organisation der Schriftsteller der DDR, die in ihrer schöpferischen Arbeit aktive Mitgestalter der entwickelten sozialistischen Gesellschaft sind. Die Mitglieder des Schriftstellerverbandes der DDR nehmen aktiven Anteil an der Gestaltung der sozialistischen Gegenwart. Ihre Kunst hilft, Das denken, Fühlen und Handeln der Menschen zu formen, „die den Sozialismus aufbauen und vollenden“.⁵⁸ Territoriell gliederte sich der Verband in Bezirksverbände, die jeweils einen Vorsitzenden, einen Vorstand, ein Sekretariat und einen Parteisekretär hatten.⁵⁹

Aufgrund der hierarchischen Gefüge, die die Beziehungen zwischen kulturellen und literarischen Institutionen vernetzten, wobei die Partei die höchste Autorität für die Bestimmung des kulturellen Lebens der DDR inne hatte, war der Raum des literarischen Feldes der DDR begrenzt. Wolfgang Emmerich betrachtet die Auseinandersetzung zwischen literarischem Feld und Machtfeld als gut funktionierende autoritär-sozialistische Familienstruktur, um das Bild

⁵⁸ Joachim Walther: Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik. Erbnar Ulm, 1999

⁵⁹ Der SSchriftstellerverband war hochsubventioniert. 1989 erhielt er aus dem Staatshaushalt 2 525 000 Mark und Zuschüsse von der Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte und dem Kulturfonds der DDR in Höhe von 341 000 Mark, 1989 betrug der Gesamthaushalt 3 525 000 Mark. Seit 1953 erschien die vom Schriftstellerverband herausgegebene literarische Monatsschrift >>neue deutsche Literatur<< (ndl), deren Chefredakteur ex officio Mitglied des Präsidiums war. (Vgl. Joachim Walther, S. 50)

der familiären Loyalität, nämlich die Beziehung zwischen autoritärem Vater und Sohn, zu bestätigen.⁶⁰ Jeder kann schwere Strafe und viel Ärger bekommen, wenn er dem Vater nicht gehorchte.

Eine Organisation in der DDR, deren Funktion die Überwachung der Sicherheit in der DDR war, war das Ministerium für Staatssicherheit. Hier ließen sich die Aktivitäten der Schriftsteller der DDR und deren Beziehungen zur BRD beobachten und kontrollieren. Dadurch entstand eine irritierte Beziehung zwischen den Schriftsteller der DDR und der Partei, weil sie fühlten, dass sie zwar die Funktion als Bildungsträger der sozialistischen Gesellschaft inne hatten, aber gleichzeitig als „innere Feinde“ oder Klassengegener verdächtigt wurden, die innere Sicherheit der DDR zu stören.

In der weiteren Entwicklung des literarischen Feldes der DDR war die Verunsicherung unter den Schriftstellern der DDR zu bemerken, wobei sie erkannten, wie Partei und Staat ihre sozialistische Macht mit Mitteln sicherte, die ihrem idealistischen Selbstverständnis widersprachen. Das schlug sich immer merklicher in ihrer Literatur nieder.⁶¹

Literatur wird als das einzige Medium betrachtet, dessen Funktion die gesellschaftliche Kritik darstellt, indem bis zu einem gewissen Grade die offiziell entworfenen Bilder korrigiert, differenzierte Betrachtungsweisen versucht und somit Kritik und sogar eine subtile Subversion geübt werden konnten. Die Literatur begann, die herrschende Partei dieses Staates, zu dessen Sicherung sie eigentlich dienen sollte, zu verunsichern: „Die SED und deren führende Politbürokraten hatten von jeher ein gestörtes, nachgerade neurotisches Verhältnis zu Kunst und Literatur, da sie merkwürdigerweise ihre niemals legitimierte Macht von dort besonders gefährdet sahen: ein Trauma, eine Überschätzung – doch mit Folgen“.⁶²

⁶⁰ Vgl. Wolfgang Emmerich: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. S. 178; „Innerhalb dieser in den fünfziger und frühen sechziger Jahren in der Regel gut funktionierenden autoritär-sozialistischen Familienstruktur [...] war der Literatur eine eindeutige Funktion zugeordnet: nämlich den sozialistischen Offizialdiskurs mit ästhetischen Mitteln fortzuschreiben, auszuschnüffeln und für das Volk attraktiver zu machen, jedenfalls aber: zu bestätigen.“

⁶¹ Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Feinderklärung. Literatur und Staatssicherheitsdienst. In: Text und Kritik. Oktober 1993, Heft 120, S. 8-9

⁶² Ebenda. Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.)

Außerdem beanspruchte das offizielle literarische Feld den größten Teil des literarischen Feldes für sich. Es wird durch die verschiedenen, oben bereits genannten Institutionen sowie deren Beziehungen zueinander beschrieben. Man erkennt, dass die Rolle des Schriftstellerverbandes der DDR sehr eng mit dem Machtfeld der DDR zusammenhängt. Allein der SV, um ihn als zentrales Organ nochmals herauszugreifen, hatte über 3.000 Mitglieder und einen Gesamthaushalt von über 3 Mio. Mark. Der Vorstand zählte bis zu 82 Personen; insgesamt wurden neun Schriftstellerkongresse abgehalten und der VS gab mit ndl eine von zwei offiziellen Literaturschriften heraus. Auf Verlangen übergeordneter Einrichtungen oder auf eigenes Betreiben wurden immer wieder Ausschlüsse ausgesprochen. Dadurch wurde seit der Ausbürgerung Biermanns und den Folgeausschlüssen bis 1979 der uneingeschränkte Konformismus dieser Einrichtung offenbar. Es lässt sich erkennen, dass es schwierig war, sich in diesem Teil des Feldes zu bewegen, ohne korrumpiert zu werden, und wer das schaffte, vollführte häufig eine Gratwanderung.⁶³

2.4 Der Sozialistische Realismus und das Kulturpolitische Programm der DDR

Die Analyse des literarischen Feldes in der frühen Phase der DDR basiert auf der Funktion der DDR-Literatur als zentrales Instrument der Erziehung zum Sozialismus. In diesem Sinne forderte Generalsekretär Erich Honecker auf dem XI. Parteitag der SED 1986 im Rechenschaftsbericht des Zentralkomitees:

Unser Leben verlangt eine sozialistisch-realistische Literatur und Kunst, die von Parteilichkeit, Volksverbundenheit und hohem sozialistischen Ideengehalt gekennzeichnet ist und den Werktätigen neue Anregungen für ihr Denken, Fühlen und Handeln vermittelt. In diesem Zusammenhang sei bekräftigt, daß Kunstwerke gebraucht werden, die den Sozialismus stärken, die Größe und Schönheit des oft unter Schwierigkeiten Erreichten bewußt machen (...) dazu bedarf es freilich gerade in unserer kampferfüllten Zeit eines festen Standortes. Die Position eines Beobachters oder Kritikers unserer Gesellschaft kann nicht gerecht werden. Der Verantwortung

⁶³ Franz Huberth: Aufklärung zwischen den Zeilen. Stasi als Thema in der Literatur. Köln, 2003, S.104

eines sozialistischen Kunstschaffenden entspricht allein die Position des aktiven Mitkämpfers, des leidenschaftlichen Mitstreiters, der die Gedanken der Partei mit seinen Mitteln in die Massen trägt.⁶⁴

Der sozialistische Realismus wurde in der Ulbricht-Ära maßgeblich geprägt. Nach einer Phase der bürgerlichen Ordnung in der zweiten Hälfte der 40er Jahre brandmarkte der SED-Chef in seinem Bemühen, der DDR ein antiwestliches kulturelles Profil zu verleihen, Werke aus den Ländern Westeuropas und den Vereinigten Staaten als dekadent, formalistisch oder kitschig. Jeder Versuch, sich mit diesen „feindlichen Ideologien“ sachlich auseinander zu setzen, wurde untersagt, weil dies ihrer Verbreitung dienen und dem marxistisch-leninistischen Klassenstandpunkt schaden könnte. Der sozialistische Realismus war für ihn verpflichtendes kulturpolitisches Programm in der Literaturtheorie und –kritik wie in der literarischen Praxis. Es ging ihm vor allem darum, eine neue organisatorische und politisch-ideologische Plattform für Literatur und Kunst zu schaffen.

Klarer definiert als die wahrheitsgetreue Darstellung der Realität ist die Verpflichtung zur sozialistischen Parteilichkeit. Erkennt der Künstler die führende Rolle der SED und die aktive Rolle der Arbeiterklasse an der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft an, dann ist es nicht unbedingt erforderlich, Mitglied einer Partei zu sein. Das setzt voraus, dass der Schriftsteller die ästhetische Position der Arbeiterklasse nicht nur kennt, sondern sie sich selbst erarbeitet und zu Eigen macht, so wie sie im Programm der SED ausgeführt ist. Die Parteilichkeit äußert sich in Literatur und Kunst nicht nur in der Themen- und Stoffwahl, sondern vor allem auch darin, welche Lösungen sie im Rahmen der sozialistischen Gesellschaft für die behandelten Konflikte aufzeigen kann und ob die dargestellten Charaktere dem Vorbild des sozialistischen Menschenbildes entsprechen.

Die Doktrin des sozialistischen Realismus blieb nicht als Theorie im Raum stehen, sondern sie wurde operativer Teil der Kulturpolitik. Ein wichtiges Kennzeichen dieser Entwicklung war 1951 die Einrichtung des „Amtes für Literatur und Verlagswesen“. Ihm fiel die Aufgabe zu, mit Wirkung vom 1. Januar 1952 die gesamte Buch-, Kunst-, Musik- und Zeitschriften-

⁶⁴ Joachim Rüdiger Groth: Widersprüche. Literatur und Politik in der DDR 1949 – 1989. Frankfurt am Main: Verlag Wissenschaft und Politik 1994, S. 151

produktion aufgrund entsprechender Verordnungen zu kontrollieren. Dies kam einer Entmündigung der Autoren, aber auch der Verleger gleich.⁶⁵

Auf dem V. Parteitag im Juli 1958 erklärte die SED die Ankurbelung der Wirtschaft zur politischen Hauptaufgabe. Es gelang ihr, Ende der 50er Jahre die Industrieproduktion erheblich zu steigern und auch in der Konsumindustrie für die Bevölkerung spürbare Erleichterungen zu schaffen. Zur gleichen Zeit ging die SED rigoros gegen Intellektuelle, Schriftsteller und Künstler vor. Der Bitterfelder Weg steht für diese ideologische Offensive. Die Doktrin des sozialistischen Realismus zeigte sich dabei in einem neuen Gewand. Das Neue war der Versuch, die gesamte Volkswirtschaft mit dem kulturellen Leben zu verknüpfen und die Massen für die Entwicklung des Sozialismus zu mobilisieren.

In Bitterfeld forderte die SED aber nicht nur ideologisch die Abstützung ihrer ehrgeizigen wirtschaftspolitischen Ziele ein, sondern sie versuchte zugleich, mit dem Slogan: „Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische Nationalliteratur braucht dich“⁶⁶, die erfahrenen, profilierten Schriftsteller unter Druck zu setzen. Ullbrichts Hoffnung, die Leser würden von den Helden der Romane und dem politisch moralischen Anspruch angeregt, erfüllte sich nicht. Die Bitterfelder kulturpolitische Offensive schlug fehl und musste schrittweise korrigiert werden. Die Schriftsteller lehnten die Bitterfelder Beschlüsse ab. Der Konflikt zwischen den Schriftstellern und der Partei verschärfte sich weiter. So waren die Bitterfelder Konzeptionen zum Scheitern verurteilt. Die Ansprüche des sozialistischen Realismus liefen ins Leere. Es erwies sich, dass mit politischen Forderungen und Stoffvorgaben literarisches Niveau nicht sichergestellt, ideologische Zuverlässigkeit nicht garantiert und Literaten nicht mit Planvorgaben herangebildet werden konnten.

Der Konflikt zwischen den Schriftstellern und der Partei zeigte eine neue Entwicklung im Bereich des kulturellen Feldes, und zwar erkannte man die Lücke oder die Möglichkeit, die Autonomie des literarischen Feldes gegenüber dem Macht-Feld zu vergrößern. Es lässt sich danach zeigen, wie sich die Beziehung zwischen Staat und Schriftstellern verschlechtert hat.

⁶⁵ Ebenda. Joachim Rüdiger Groth, S. 23

⁶⁶ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S. 129

In den 60er Jahren begann sich in der DDR-Literatur eine gewisse Entideologisierung abzuzeichnen.⁶⁷ Viele DDR-Schriftsteller wollten sich nicht bevormunden lassen, auch nicht, wenn sie von einer festen sozialistischen Position ausgingen. Sie suchten einen eigenständigen Weg in Form und Inhalt, um den Fragen der Zeit gerecht zu werden. Dafür war es notwendig, sich der Realität unvoreingenommen zu stellen. Das sich zu Beginn der 60er Jahre wandelnde Selbstverständnis vieler Schriftsteller drückte sich in unterschiedlichen Verhaltensweisen und Reaktionen aus. Einige widerriefen ihre früheren Arbeiten und Einstellungen, andere setzten sich mit der NS-Vergangenheit auseinander und wiesen auf Kontinuitäten im DDR-Alltag hin, wobei eine Reihe von ihnen ihre Loyalität gegenüber Partei und Staat aufkündigte. Vor allem ein Teil der jüngeren, in den 50er und 60er Jahren in der DDR aufgewachsenen Literaten stellte sich in Opposition zum politischen System, obwohl sie ausschließlich in einer sozialistischen Erziehungs- und Bildungsgesellschaft aufgewachsen waren.

2.5 Zensur

Ein vom Ministerium für Kultur durchgeführtes Verfahren, das die meisten DDR-Schriftsteller als Bedrohung ihrer künstlerischen Kreativität empfanden, war die literarische Zensur. In der DDR berührten sich literarische Intellektuelle bei der Ausübung gegensätzlicher Aufgaben. Die Zensur wird als eine Angelegenheit betrachtet, die alle anging. Sie betraf die literarische Intelligenz in ihrer Gesamtheit. Je mehr die DDR-Literatur an Qualität und Souveränität gewann, umso stärker rückte sie in den Brennpunkt der Auseinandersetzung. Aufgrund ihrer bürokratischen Verfahren bezeichnet Werner Mittenzwei die Zensur als ein kompliziertes und konfliktreiches Handeln zwischen Personen. Es ist nicht nur der anonyme Eingriff einer staatlichen Institution in die Publikationsmöglichkeit.⁶⁸

Im Bezug auf die Zensur in der DDR lässt sich zeigen, wie das Zensursystem lief. Damit das Zensursystem auch wirklich optimale Arbeit leisten konnte, mussten Publikationen mehrere

⁶⁷ Joachim Rüdiger Groth: Widersprüche. Literatur und Politik in der DDR 1949 – 1989. Frankfurt am Main: Verlag Wissenschaft und Politik 1994, S. 35

⁶⁸ Werner Mittenzwei. Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. Leipzig: Verlag Faber & Faber 2001, S. 265

Zensurinstanzen durchlaufen. Man kann hier zwischen der inneren und der äußeren Zensur unterscheiden. Zur äußeren Zensur gehörte erstens die **Zensur der Verlage**⁶⁹: In der so genannten Vorzensur las der Lektor das Manuskript und empfahl „Verbesserungen“. Danach wurde das Werk durch ein Gremium des Verlages auf ketzerisches Gedankengut untersucht. Der Verlagsleiter griff nur bei Problemfällen ein. Die zweite Form der Literaturzensur war die **staatliche Zensur**: Es existierten zwei staatliche Institutionen, die die Literaturzensur überwachten: die Hauptverwaltung, Verlage und Buchhandel (HV) und das Büro für Urheberrechte. Die HV entschied über die Vergabe bzw. Nichtvergabe von Lizenzen und über die Auflagenhöhe sowie über die Art und Weise der Vermarktung. Das Büro für Urheberrechte begutachtete, ob ein Buch im Ausland erscheinen durfte oder nicht.⁷⁰ Schließlich muss noch die **Parteizensur** aufgeführt werden: Sie existierte auf allen Ebenen, da Parteimitglieder in allen Institutionen Schlüsselpositionen innehatten (z. B. im Schriftstellerverband). Teilweise erfolgte die Parteizensur aber auch von allerhöchster Stelle, das heißt direkt vom Politbüro.⁷¹

Als Ergebnis der äußeren, offiziellen Zensur etablierte sich nach und nach die innere oder auch so genannte **Selbstzensur** immer stärker. Viele Autoren vermieden von vornherein Themen oder Formulierungen, die eine Veröffentlichung ihrer Werke gefährden konnten, und machten so die äußere Zensur zum Teil überflüssig. Zu dieser Problematik äußerte sich Christa Wolf 1984:

Immer, wenn mich besonders starker, besonders hartnäckiger und zugleich diffuser Widerstand daran hindert, zu einem bestimmten Thema ‚etwas zu Papier zu bringen‘- immer dann ist Angst am Werke, meist Angst vor zu weitgehenden Einsichten oder/und die Angst vor der Verletzung von Tabus.⁷²

Die Selbstzensur beeinflusste praktisch jede künstlerische Produktivität in der ehemaligen DDR. Nahezu jeder Autor war im Laufe seines schriftstellerischen Lebens einmal, aber meistens mehrmals mit ihr konfrontiert, denn das System zwang Schriftsteller dazu, Kompromisse

⁶⁹ Richard Zipser (Hrsg.): Fragebogen: Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR. Leipzig, 1995, S. 16

⁷⁰ Ebenda. Richard Zipser (Hrsg.), S.16

⁷¹ Ebenda. Richard Zipser (Hrsg.), S. 17

⁷² Ernest Wichner, Herbert Wiesner (Hrsg.): ‚Literaturentwicklungsprozesse‘. Die Zensur der Literatur in der DDR. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 22

einzugehen und ihre eigene Arbeit sowie ihr Denken - bewusst oder unbewusst - so zu beeinflussen, dass sie sich am Ende im Sinne der Herrschenden selbst zensierten.

Wer das nicht wollte oder konnte, musste entweder auf Veröffentlichungen verzichten und „für die Schublade schreiben“ oder Kritik so versteckt anbringen, dass Zensoren sie nicht bemerkten. Ein Trick, den sich viele Autoren zu Nutzen machten, war die scheinbare Selbstzensur mit Hilfe des so genannten „Porzellanhundes“. Man baute eine stark übertriebene Kritik in sein Stück ein, die beim Zensor gar keine Chance haben konnte, aber eigentlich gar nicht wichtig war. Die Wahrnehmungsschere im Kopf hielt sie von der Behandlung waghalsiger Themen, Geschichten oder Bewertungen und damit von harten Belastungsproben mit der Staatsmacht ab.

Seit dem 70er Jahren hatte Volker Braun mehrmals Schwierigkeiten mit der Zensur. Ein Beispiel ist Brauns „*Kipper*“. Es konnte publiziert, durfte aber nicht aufgeführt werden. Der andere Roman, „*Unvollendete Geschichte*“, konnte nur in *Sinn und Form* erscheinen, aber nicht als Buch. Er musste dreizehn Jahre warten, bis er endlich 1988 erscheinen durfte. Das von Braun 1970 fertig geschriebene Theaterstück „*Lenins Tod*“ konnte erst 1988 aufgeführt werden. „*Hinze und Kunze Roman*“ konnte erst 1985 erscheinen, nachdem sich Braun durch die schwierige Bürokratie gekämpft hatte.

Wegen des Drucks des Zensursystems suchten viele Schriftsteller die Alternative, in der BRD ihre Werke zu publizieren. Brauns Stück „*Guevara oder Sonnenstaat*“ wurde in der BRD aufgeführt. Das Stück konnte in der DDR erst 1984 aufgeführt werden. Ein anderes Stück, „*Dmitri*“, wurde in der BRD 1982 uraufgeführt und in der DDR 1984. Vor dem Umbruch der DDR konnte Brauns Stück „*Die Übergangsgesellschaft*“ 1988 aufgeführt werden. Braun hatte es 1982 geschrieben und in der BRD 1987 uraufgeführt.⁷³

Angesichts des Zensurproblems der DDR-Schriftsteller äußerte Volker Braun: „Die DDR ist das Land, wo man am schwersten publizieren, aber am besten schreiben kann“.⁷⁴ Um ein

⁷³ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S. 268-270

⁷⁴ Richard Zipser (Hrsg.): Fragebogen: Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR, S. 13

Werk in der DDR zu publizieren, musste man bei der Wortauswahl und beim Schreiben beachten, dass die Wörter nicht zum „Tabubereich“ gehörten. Außerdem brauchte man viel Geduld mit dem Verlag und bei der Zusammenarbeit mit der Zensurinstitution, bis das Werk erscheinen konnte. Volker Braun hatte große Probleme mit der Zensur, aber trotzdem konnte er letztendlich seine Werke publizieren. Klaus Höpcke, der hauptberufliche Zensor im Ministerrang, ist Volker Brauns Duzfreund, auch der Verlagsdirektor. Braun kennt ihn sehr gut und hat eine enge Beziehung zu ihm. Es schien eine Art Lieblingsgegnerschaft zu bestehen, und für das Erscheinen des *‘Hinze und Kunze Roman’* riskierte Klaus Höpcke seine Stellung. Die Präventivzensur hatte versagt oder die Lage falsch eingeschätzt. Am 10. September 1985 musste die Auslieferung gestoppt werden; die Direktion des staatlichen Buchhandels wurde angewiesen, den Verkauf zu unterbinden. „Die Auslieferung ruht auf allen Strecken“, so hieß die Vollzugsmeldung, aber Volker Braun konnte vierzehn Tage später im Brecht-Zentrum in Ostberlin noch 250 verkaufte Exemplare signieren.

Ein anderes Beispiel ist der Versuch, einen Gedichtband Brauns zu publizieren. Sein Titel lautet: *„Langsamer knirschender Morgen“*. Die Verhandlungen zwischen Autor und Verlag hatten wohl 1983 begonnen, die Texte gingen auf das Jahr 1978 zurück. Im November 1985 bestätigte die Behörde des Duzfreundes Höpcke, von den 30 Gedichten seien „wegen falscher oder missverständlicher Positionen und Wertungen etwa die Hälfte inakzeptabel, acht bis zehn wären (teils mit Detailveränderungen) in einem anderen Kontext denkbar“. Im Herbst 1987 ist das Buch erschienen; der Autor war störrisch geworden, hatte aber letztendlich doch in einige Streichungen und Änderungen eingewilligt; in der Zeile „geht mir aus der Sonne, ihr Mächtigen“ wurde das letzte Wort eliminiert. Ein Gespräch zwischen Volker Braun und dem Chefideologen des Politbüros, Professor Kurt Hager, war der Publikation vorausgegangen.⁷⁵

Das Zensurproblem hat Braun nicht nur bei seinen eigenen Werken erlebt, sondern auch bei anderen Werken, für die er das Nachwort schrieb. 1977 hatte Volker Braun das Nachwort für eine Ausgabe von *Briefen Georg Büchners* verfasst. Die Ausgabe durfte 1977 nicht erschei-

⁷⁵ Ernest Wichner, Herbert Wiesner (Hrsg.): *„Literaturentwicklungsprozesse“*. Die Zensur der Literatur in der DDR, S. 12 - 13

nen und musste elf Jahre warten. 1988 wurde Brauns Nachwort gedruckt. Über die Unterdrückung seines Textes über Büchners Briefe äußerte sich Braun folgendermaßen:

Über Büchners Briefe hat es, das eine Mal, den prinzipiellen Streit gegeben, der erst den Bruch macht. Der Streit, der immer vermieden wird: man begnügt sich, ein Büchlein zu kujonieren und lässt den Autor einen guten Mann sein. Damals, als ich aber in Gänze unter Eis sollte, durfte ich darauf tanzen: wenn die Frage so stehe, müsse eine andere gestellt werden. Die Frage wurde nicht zugelassen.⁷⁶

Braun ist einer der DDR-Schriftsteller, die Widersprüche gegenüber dem Macht-Feld üben. Er litt an der Identitätskrise zwischen Anpassung und Widerspruch der Kulturpolitik der Herrschenden. In diesem Fall zeigte Braun seine Disposition als Schriftsteller, der immer versucht hat, einen Spielraum zu finden, indem er die gesellschaftliche Lage der DDR wahrheitsgetreu in seinen Werken darstellt und kritisiert. Die Unterordnung der Literatur unter die Politik wird hier als Machtzuwachs der Literatur verstanden und wirft damit die Frage nach der selbstständigen Bedeutung des Ästhetischen auf. Im sozialistischen Realismus als der adäquaten Schreibmethode sollte beides aufgehoben sein: die gesellschaftliche Verantwortung ebenso wie der besondere ästhetische Zugriff auf die Realität.

Dass sich die Schriftsteller sowohl für die Drucklegung wichtiger Werke einsetzten als auch zu deren Verhinderung beitrugen, hing mit der Vorstellung von der Macht der Literatur zusammen. Der sozialistische Staat und seine Kulturfunktionäre trauten Kunst und Literatur die Fähigkeit zu, Menschen zu verändern. Den sozialistischen Politikern leuchtete das ein. Sie nahmen diese Idee ernst, indem sie sie für ihre Zwecke verwendeten. Einen spielerischen Umgang mit der Literatur hielten sie für leichtfertig, ja für gefährlich. Kunst und Literatur konnten nach Meinung der Verantwortlichen zur Blüte wie zum Verfall der Gesellschaft beitragen.⁷⁷

⁷⁶ Ebenda. Ernest Wichner, Herbert Wiesner (Hrsg.), S. 204. Diese 1977 nicht zugelassene Frage war die nach Gewalt und Gegengewalt und sie spitzte sich zu in der Forderung nach einer „Massenproduktion von Demokratie“. Volker Braun hatte Büchner mit dem Satz zitiert: „Meine Meinung ist die, wenn in unserer Zeit etwas helfen soll, so ist es Gewalt“. Siehe S. 205

⁷⁷ Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. Leipzig: Verlag Faber & Faber 2001, S.268

2.6 Die DDR-Literatur in der Ära Honecker- Von der Liberalisierung zur Repression

Bei der Analyse des literarischen Feldes der DDR in den 80er Jahren muss die Lage des sozialen Raumes jener Zeit berücksichtigt werden. Bis Mitte der siebziger Jahre war in der Wirtschaft der DDR keine ernsthafte Krisengefahr zu sehen. Ganz anders gestaltete sich die Lage in den achtziger Jahren, weil das Land in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts in existenzbedrohende Schwierigkeiten geriet, die sich auf alle Bereiche der Gesellschaft erstreckten. Allmählich schwand die Hoffnung, dass der Sozialismus aus eigener Kraft ein besseres Leben gewährleisten könnte. Von dieser Stimmung blieben auch die Schichten und Gruppen nicht unberührt, die sich in der Vergangenheit mit Entbehrungen und großen Kraftanstrengungen für den Auf- und Ausbau des Sozialismus eingesetzt hatten.⁷⁸ Ein Großteil der Bevölkerung blickte nach Westdeutschland. Auch diejenigen, die das kapitalistische System nicht wollten, waren angesichts der Wirtschaftskraft, die sich dort entfaltete, und der Einsicht in die eigene Ohnmacht wie gelähmt.

Die DDR-Literatur zeigte auch in den achtziger Jahren eine erstaunliche Kontinuität. Man erkannte, dass ihre kritische Sicht nach wie vor Debatten auslöste, die sich als Argumentationshilfen in den politischen Diskussionen erwiesen. Ihre Anziehungskraft auf Leser jenseits der DDR-Grenzen war ungebrochen. Sie nahm in ihrem vierten Jahrzehnt eher zu. Die renommierten Autoren traten mit neuen Werken hervor, die begierig aufgenommen und zu Bestsellern wurden („*Hinze-Kunze-Roman*“ und die „*Übergangsgesellschaft*“ sind dafür Beispiele). Die meisten übten Kritik an dem Reformmangel in der DDR.

Die emanzipatorischen Tendenzen in der Literaturszene wurden von der SED frühzeitig als Gefahr erkannt, aber sie vermochte sie nicht zu stoppen. Im Unterschied zu den 50er Jahren verliefen die Diskussionen aber nicht mehr einseitig; neben geharnischter Kritik von orthodoxen Parteigängern äußerten sich auch Schriftstellerkollegen vermittelnd und offensiv verteidigend. So stand die Partei vor dem VIII. Parteitag 1971 vor einer völlig neuen Ausgangssitua-

⁷⁸ Ebenda. Werner Mittenzwei, S. 324

tion. Sie musste neue Wege in der Kulturpolitik beschreiten, wollte sie nicht Gefahr laufen, dass es zu einem weiteren Sprachverlust zwischen Politik und Literatur käme.⁷⁹

Die politische Führung der DDR versuchte, die Chance des Machtwechsels nutzend, das geistige Klima in der DDR zu verbessern und die „Grenzen des Sagbaren“ zu erweitern. Bücher, die bisher nicht veröffentlicht werden durften, weil sie in kritischer Distanz zur sozialistischen Gesellschaft standen, konnten nun erscheinen. Das gilt für Volker Brauns Theaterstück „Die Kipper“, das zehn Jahre lang verboten wurde, für Herman Kants „Impressum“, für Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T“, für Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W“, um nur die bekanntesten zu nennen. Andere zeitkritische Arbeiten passierten überraschend die Zensur. Brigitte Reimanns Fragment gebliebener, postum erschienener Roman „Franziska Linkerhand“ oder Volker Brauns „Unvollendete Geschichte“, Jurek Beckers „Irreführung der Behörden“ und Günther de Bruyns dritter Roman „Preisverleihung“ verdienen hier Erwähnung, weil sie den Kulturfunktionären „Unerhörtes“ abverlangten. Obwohl mit der Erweiterung des literarischen Spielraums die langweilige Lobpreisung des Sozialismus überwunden wurde und neue Themen aufgegriffen werden konnten, darf diese Phase der Öffnung nicht als Verzicht auf Zensur und Druckverbot missverstanden werden. Reiner Kunze und Wolf Biermann hatten darunter zu leiden. Volker Brauns erwähnte „Unvollendete Geschichte“ durfte nur in der Fachzeitschrift Sinn und Form, aber nicht als Buch erscheinen. Die Liste der verbotenen Bücher und Texte, die der DDR-Zensur zum Opfer fielen, ist sehr lang, deshalb kann im Folgenden nur ein kleiner Teil genannt werden. In der Ära Ulbricht (1949-71) galten bereits öffentliche Distanzierung und milde Kritik als staatsfeindlich. Die Zensur war sehr streng und unnachgiebig. In den fünfziger Jahren wurden Werke von Brecht wie „Leben des Galilei“ und „Verhör des Lukullus“ und von Stefan Heym „Fünf Tage im Juni“ verboten. Mit dem Mauerbau 1961 hofften viele Schriftsteller und Kritiker auf eine Entspannung der Lage, da dem Klassenfeind der Zutritt verwehrt sei und die Literatur nun auf die

⁷⁹ ⁷⁹ Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. Leipzig: Verlag Faber & Faber 2001., S. 50

Schönfärberei der Verhältnisse verzichten und die Probleme offener beim Namen nennen können sollte. Doch die Mauer erwies sich als so genannte „Hoffnungsfalle“.⁸⁰

Auf der Ebene des politischen Feldes verzichtete Honecker auf eine unmittelbare Beeinflussung der literarischen Stile, Formen und Inhalte von oben. Er verlas keine detaillierten Regieanweisungen und Rezepturen, aber er verzichtete keinesweg darauf, gestaltend in den kulturellen Prozess einzugreifen. Vielmehr akzeptierte er lediglich stärker als sein Vorgänger eine gewisse Eigengesetzlichkeit der Literatur. Das geistige Klima verbesserte sich zunächst, einige bisher zurückgehaltene Bücher durften erscheinen, aber von einer grundlegenden Wende in der Kulturpolitik konnte nicht die Rede sein. Aus heutiger Sicht erscheint es vielmehr so, dass Honecker in wohlkalkulierter Güterabwägung Konzessionen machte, um das Verhältnis zwischen den Intellektuellen und der Partei zu verbessern, der internationalen Öffentlichkeit einen neuen Führungsstil zu signalisieren und durch erlaubte Kritik innenpolitisch Spannungen zu kanalisieren.⁸¹

Auch ist der Einfluss der BRD auf das literarische Feld der DDR bemerkenswert. Wegen der Unterdrückung der Schriftsteller durch die SED-Partei sah man eine neue Lücke, künstlerische Werke zu veröffentlichen. Dadurch war ein bedeutender Teil des literarischen Lebens in die BRD ausgelagert. Dabei sind zu unterscheiden: Veröffentlichungen von illegal aus der DDR ausgeführten Manuskripten, Veröffentlichungen von Manuskripten, die über das Büro für Urheberrechte ausgeführt wurden und manchmal parallel, manchmal auch in der DDR erschienen, und schließlich Veröffentlichungen von in der BRD lebenden DDR-Autoren. Für die 80er Jahre gilt dabei wegen Funk und Fernsehen, aufgrund der Durchlässigkeit der Grenze und verschiedener gemeinsamer Veranstaltungen – ‚Berliner Begegnungen‘, Theater und Verlagskooperationen, Lesungen, bi- und multilateralen Podiumsdiskussionen u.a. – eine Art ‚Sonderkommunikation‘ innerhalb der beiden deutschen Literatursysteme. Für den literarischen Betrieb der BRD ist jedoch gleichzeitig zu konstatieren, dass – wenn auch weit weniger stark als von der SED Propaganda behauptet – DDR-Autoren häufig in ein politisch und

⁸⁰ ⁸⁰ Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. Leipzig: Verlag Faber & Faber 2001., S. 51

⁸¹ Joachim Rüdiger Groth: Widersprüche. Literatur und Politik in der DDR 1949 – 1989. Frankfurt am Main: Verlag Wissenschaft und Politik 1994, S.51

marktwirtschaftlich gefälliges Schema politisch Verfolgter gepresst wurden. Sie wurden allzu schnell der Gruppe der Dissidenten und Exilschriftsteller zugeordnet.⁸²

Die Kontakte mit dem Westen werden von der SED-Partei als gefährliche Bedrohung betrachtet. Dafür lassen sich die DDR-Schriftsteller vom MfS beobachten und ausspionieren, was endgültig ihre künstlerische Freiheit einengte. Einerseits zeigte das literarische Feld der 80er Jahre seine Dynamik gegenüber dem Feld der Macht, in dem Honecker die Beziehungen zu den DDR-Schriftstellern zu verbessern versuchte. Andererseits gab es doch ein von der Stasi durchgeführtes uneinsehbares bedrohliches Verfahren für DDR-Schriftsteller, das große Unruhe unter die DDR-Schriftsteller brachte. Im Folgenden wird beschrieben, wie die DDR-Schriftsteller bis zum kulturellen Umbruch im Jahr 1989 um eine Reform im Land bzw. im Bereich des literarischen Feldes gekämpft haben.

2.7 Gegendiskurs und der Umbruch 1989

Mit der im November 1976 überraschend erfolgten Ausbürgerung Wolf Biermanns setzte die Kulturpolitik der SED jedoch ein für alle Mal Schriftstellern der DDR ein deutliches Signal der Kurskorrektur und beendete die Phase der Liberalisierung. Mit der Ausbürgerung Biermanns versuchte die SED-Führung dem entgegenzusteuern, den Deckel auf dem Topf zu halten, in dem sich eigenständige Ideen über Demokratie, Sozialismus, Partei, Diktatur und Menschenrechte entwickelten. Die repressive Kulturpolitik fiel massiver aus. Über hundert Persönlichkeiten aus allen Bereichen des öffentlichen Lebens distanzieren sich von dieser Strafaktion in einem von ihnen unterzeichneten offenen Brief, den sie einer westlichen Nachrichtenagentur zuspielten, und forderten die Verantwortlichen auf, den Beschluss zu überdenken.⁸³

Das Vorgehen der DDR-Obrigkeit gegen Andersdenkende hat sich in den 80er Jahren weiter verschärft. Die Festnahmen, Durchsuchungen und Ermittlungen im Januar 1988 im Umfeld der offiziellen „Kampfdemonstration zu Ehren Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht“ in Ost-

⁸² Franz Huberth. Aufklärung zwischen den Zeilen. Stasi als Thema in der Literatur. Köln, S. 105

⁸³ Ebenda. Franz Huberth., S. 54

Berlin führten dies der Öffentlichkeit auf die unfreundlichste Art und Weise wieder vor Augen. In der kulturpolitischen Phase von Honecker präsentierte sich der SED-Staat schwach und mächtig zugleich. Schwach, weil er den offenen Widerspruch kritischer Intellektueller so sehr fürchtete, dass er sich genötigt sah, sie einzusperren oder auszubürgern. Mächtig nur, weil dieses Regime nicht vor elementaren Menschenrechtsverletzungen und stalinistischen Unterdrückungsmethoden zurückschreckte.

Die soziale Diskriminierung bildet den Ausgangspunkt für ihre Solidarität mit der unterdrückten Klasse, aber auch die Begründung ihrer Gegnerschaft zu den Herrschenden und ihren Wortführern im literarischen Feld. Seit dem Beginn der achtziger Jahre lassen sich in der DDR in der Tat ein Mentalitätswandel, eine Unruhe, eine innere Bewegung vor allem bei jüngeren Dichtern feststellen, die Veränderungen innerhalb des literarischen Feldes gegenüber der politischen Macht gefordert haben.

Mitte der 80er Jahre wurde die DDR-Gesellschaft von dem Gorbatschow-Konzept *Glasnost* und *Perestroika* stark beeinflusst. Von 1986-1987 vermehrten sich deutlich die Stimmen, die eine Übertragung des Konzepts *Glasnost* auf das Kulturleben der DDR forderten oder doch wenigstens guthießen. Selbst der Zensurminister Klaus Höpcke stellte im Mai 1987 fest, dass man in der DDR „die gegenwärtigen Umgestaltungsmaßnahmen in der sowjetischen Gesellschaft mit vollem Verständnis, mit Sympathie und Solidarität“ verfolge.⁸⁴

Im November 1987 tagten die DDR-Schriftsteller auf dem 10. Schriftsteller-Kongress. Das zweite Hauptthema des Kongresses - so nicht geplant - war das Thema Zensur. De Bruyn und Christoph Hein haben sehr stark die Zensur in der DDR-Literatur kritisiert. Vielleicht zum ersten Mal seit 1956 beschäftigte sich ein Schriftstellerkongress der DDR vorrangig mit den brennenden Problemen seines Berufsstandes. Der Kongress hatte positive Folgen. Einige Werke, die seit langem verboten waren, konnten publiziert werden. Aber auf der anderen Seite gab es Unterdrückungsmechanismen im Bereich der Massenmedien. 1988 äußerten viele DDR-Bürger gegen die Regierung starke Kritik und Protest.

⁸⁴ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S. 266 - 267

Es lässt sich erkennen, dass die Einsicht und die Proteste der Schriftsteller 1988, reichlich spät, nun doch noch zum Erfolg führten. Im Januar 1988 stimmte selbst der stellvertretende Kulturminister Höpke dem Verlangen der Autoren und Verleger zu, die Zensur abzuschaffen. Doch ihre Liquidation vollzog sich zögerlich und nicht als öffentlicher Akt. Andererseits gilt es zwischen der bürokratischen Genehmigung und der politischen Aufsicht zu unterscheiden. Eine Erlaubnis musste noch immer eingeholt werden, weil in der Planwirtschaft das zur Verfügung stehende Papierkontingent aufzuteilen war. Später erfuhr man, dass ab Januar 1989 die Manuskripte nicht mehr bei der Hauptabteilung Verlage eingereicht zu werden brauchten.⁸⁵ Im Dezember des gleichen Jahres wurde in der Leitungssitzung des Aufbauverlages mitgeteilt: Die Druckgenehmigungspraxis wird ganz abgeschafft. Die volle Verantwortlichkeit der Verlage wird hergestellt, ohne jede Einschränkung.

1989 wurden die Demonstrationen heftiger. Am 4. November demonstrierten in Ostberlin mehr als 500.000 Menschen für demokratische Reformen. Die Initiative dazu hatten Künstler der Berliner Theater ergriffen. Die Veranstaltung dauerte fünf Stunden. 27 Redner kamen zu Wort. Unter ihnen Stefan Heym, Christa Wolf, Heiner Müller und Christoph Hein, unter anderem auch Gregor Gysi, Manfred Gerlach, Günter Schabowski und Markus Wolf. Stefan Heym beendete seine Rede wie folgt :

Der Sozialismus - nicht der Stalinische, der richtige - den wir endlich erbauen wollen, zu unserem Nutzen und zum Nutzen ganz Deutschlands, dieser Sozialismus ist nicht denkbar ohne Demokratie, aber ein griechisches Wort heißt Herrschaft des Volkes, Freunde, Mitbürger, üben wir sie aus, diese Herrschaft.⁸⁶

Der Widerstand ging weiter bis zum Mauerfall am 9. November 1989. Nach dem Fall der Mauer begann eine neue Phase in der DDR-Literatur. In den Monaten zwischen Maueröffnung und der Währungsunion am 1. Juli 1990 wurde der vorher schon unpassende Ort, an dem die sozialistische Utopie angesiedelt war, endgültig leer. Die Utopie wurde, was ihre wörtliche Bedeutung sagt: ortlos. Auf der einen Seite hatte das kulturelle Feld den Kampf

⁸⁵ Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. Leipzig: Verlag Faber & Faber 2001, S. 378

⁸⁶ Joachim Rüdiger Groth: Widersprüche. Literatur und Politik in der DDR 1949 – 1989. Frankfurt am Main: Verlag Wissenschaft und Politik 1994 , S. 194

gegenüber dem Machtfeld gewonnen, auf der anderen Seite führte die Öffnung der Berliner Mauer zum politischen Umbruch, in dem auch das literarische Feld seinen Ort des Kampfes verloren hat.

3 Die Suche nach dem Übergang. Brauns Schreiben in den 80er Jahren bis zur Wende

Die Analyse zu Brauns Werk vor der Wende umfasst die im Band 8 und Band 9 veröffentlichten Werke Brauns. Im Vergleich mit den früheren Werken Brauns sind seine neueren Werke durch einen poetischen Bruch gekennzeichnet; *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität*, „*Langsamer Knirrschender Morgen*“, „*Siegfrieds Frauenprotokoll Deutscher Furor*“, „*Die Übergangsgesellschaft*“, „*Transit. Der Ausflug der Toten*“, „*Bodenloser Satz*“. Der rebellische Ton ist darin zu spüren. Eine thematische und poetische Wende wird in seinen Werken vor der Wende deutlich. Es lassen sich die Übergänge in Brauns Werken als seine ‚Gegensprache‘ gegenüber dem Feld der Macht bezeichnen, das längst seinen künstlerischen Raum einschränkte.

Angefangen mit Brauns Essay *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* greift Braun zur Poesie, um dem eigenen Recht des Nachgeborenen seine Aktualität zu psalmodieren. In Brauns Essay geht es um sein neues poetisches Konzept, das in seinen darauf folgenden Werken bis zur Wende 1989 zu erkennen ist.

Die ‚Gegensprache‘, die Braun in seinen Werken der 80er Jahre verwendet hat, ist damit eingebettet, da sie in der Stagnation der DDR-Gesellschaft wurzelt. Sein Gedichtband „*Langsamer Knirrschender Morgen*“ skizziert diese Stagnation, die Kälte der Strukturen. Er beinhaltet Bilder großer Furcht, der ohnmächtigen Verzweiflung gegenüber der Staatsgewalt und handelt von einer Situation, in der alle Hoffnung auf die Verbesserung der gesellschaftlichen Lage verbraucht wurde. Durch die poetischen Mittel, die in diesem Gedichtband verwendet wurden, traten der Ton des Schreckens und das Bild der bewaffneten Macht hervor.

Brauns Drama „*Siegfrieds Frauenprotokoll Deutscher Furor*“ bietet einen Rückblick auf die deutsche Geschichte, wo das Bild der Gewalt auftaucht. Durch den Nibelungenmythos stellt Braun die Machtkonkurrenz zwischen Burgunden und Hunnen dar, die am Ende zur Zerstörung führt. Braun präsentiert darin seine Zivilisationskritik und kritisiert zugleich die Unterdrückung durch den Staat, wobei die Kritik an der Regierung mit Gewalt unterdrückt wurde.

Die Stagnation der real existierenden sozialistischen Gesellschaft stellt Braun in seiner Komödie „*Status quo*“ und in „*Die Übergangsgesellschaft*“ dar, wo sich die Figuren in Stagnation befinden und einen Ausweg zu finden versuchen. Sie suchen nach neuen Lebensutopien, nach einem Übergang, nach Verwandlung. Das Stück präsentiert ein Mosaik der Probleme der DDR-Gesellschaft, eine kritische Phase, die in dem Mangel des Systems der real existierenden sozialistischen Gesellschaft wurzelt.

Das Bild eines Grenzüberschreiters wird in Brauns Stück „*Transit. Der Ausflug der Toten*“ dargestellt. Anlehnend an Segehrs „*Transit*“ hat Braun die Figuren in der Spannung zwischen Kämpfer und Opfer gestellt. Der Kampf zu überleben hat die Figuren in ein Exil gebracht. Es ist die Flucht vor ihrer Existenz.

Brauns dekonstruktive Schreibweise ist in seiner Prosa „*Bodenloser Satz*“ zu erkennen. Braun hat einen *endlosen Satz* geschrieben, in dem er die Darstellung einer zerstörten Natur in einer degradierten Gesellschaft skizziert. Mit radikalem Ton präsentiert Braun die Naturzerstörung als eine Tendenz der Erosion der Ideologie. Dadurch signalisiert Braun seine Kritik gegenüber der verschlechterten gesellschaftlichen Lage in der DDR.

3.1 „In der Hülle aber lebe ich. In dem Panzer.“ Die „Gegensprache“ in Brauns Essay: Rimbaud ein Psalm der Aktualität

In diesem Essay versuchte Braun Rimbauds Leben, ein französischer Schriftsteller der Epoche des Symbolismus, zu streifen. Brauns Anstoß dazu basiert auf Rimbauds Gedanken über die Rolle der Autoren, die auf Braun einen starken Eindruck hinterlassen hatten. Der Essay wurde 1983 geschrieben und am 4. Mai 1984 in der Akademie der Wissenschaften und Litera-

tur, Mainz, vorgetragen. Als Erstes wurde er in den Abhandlungen der Klasse der Lit. 4/1984 veröffentlicht⁸¹.

Rimbauds Leben und seine Gedanken über den schöpferischen Akt und die Rolle des Autors wurden durch Brauns Position als Schriftsteller reflektiert. In seinem Essay versucht Braun den poetischen Konfessionen Arthur Rimbauds zu reflektieren. Brauns biographische und historische Betrachtungen über Rimbaud verbinden sich mit Zügen seiner eigenen persönlichen und politischen Erfahrungen. Anders gesagt kommt Braun auf dem Umweg über Rimbaud auf sich selbst zu sprechen. Mit dem Porträt Rimbauds beginnt der Essay. Rimbaud wurde als „sehr kalt“ dargestellt: „Andeutung einer Pose, die sich vergißt vor dem Gesicht, ein Hottentotenkopf [...] kalt auf die Kamera gerichtet“⁸². Von dieser „kalten“ Darstellung Rimbauds ausgehend hat Braun den Leser durch weitere *Stücke* zu Rimbauds Leben geführt.

Rimbauds Leben war voller Leiden. Er ist ohne Vater aufgewachsen, weil seine Eltern sich scheiden ließen als er noch klein war. Dann wurde er von seiner strengen Mutter erzogen. Rimbauds Mutter, die immer mit „Madame“ angesprochen wurde, wurde Klang als eine schwierige und arrogante Frau dargestellt. Nach ihrem Ehebruch musste sie aus einer Grande Rue in ein Arbeiterquartier umziehen. Trotzdem versuchte die Madame immer mit großen Bemühungen, ihre Kinder von dem Einfluss des Milieus in ihrer Nachbarschaft fernzuhalten. Ihre Kinder sollten in einem guten Milieu und stets unter der strengen Aufsicht der Mutter aufwachsen. Deshalb lebte Rimbaud während seiner Kindheit sehr unterdrückt und hatte nur wenige Freiheiten. Das Leiden, das man in Rimbauds Werke spürt, wurzelt in seiner schweren Kindheit und seiner Unzufriedenheit mit seiner Lebensumwelt.

Das Bild der strengen Mutter hat Braun in seinem Essay mit der Beschreibung eines totalitären, sozialistischen Staates verglichen, eines Staates, der seine Bewohner immer bewacht und einschränkt: „(...) zwar war meine Mutter eine milde Herrscherin. Und ich wuchs ohne Vater, unter Brüdern [...] Sie hat uns in ihre Obhut genommen [...] Sie hat uns ferngehalten von der harten Welt [...] Wir sollten rein bleiben, Muttersöhnchen des Sozialismus. Sie hat uns wie

⁸¹ Volker Braun: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag. 1992, S.313

⁸² Volker Braun: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S.9

Kinder gehalten, als wir längst Männer werden wollten“.⁸³ Braun wendet sich an ein totalitäres System und bezieht es auf den real existierenden Sozialismus der DDR, wo man nur einen begrenzten Raum von Möglichkeiten fand, um erwachsen zu werden. In diesem Sinne kritisiert Braun die Einschränkung der Meinungsfreiheit durch die Staatsgewalt.

Der starke Einfluss des Macht-Feldes gegenüber dem kulturellen Feld wird in anderen Stellen dieses Essays präsentiert. Im Vergleich mit Rimbauds und seiner Unterdrückung wird Braun von dem Machtfeld unterdrückt. Bezüglich Brauns Kritik gegenüber der scharfen Zensur seiner Werke hat er das Wort „Panzer“ als Metapher der Macht verwendet: „In der Hülle aber lebe ich. In dem Panzer. Ich lebe in Ungeduld, unfähig, mich ganz hinzugeben. Daher rührt meine Obsession: auszubrechen aus den Zwängen. Aus dem Panzer zu brechen. Aber ich stehe auch Panzern gegenüber“⁸⁴. Der „Panzer“ bezieht sich auf die Staatsgewalt, die gegenüber den DDR-Schriftstellern demonstriert wurde. Dadurch wendet sich Braun gegen die Kulturpolitik der DDR, die ihn schon längst durch Zwangsmittel behinderte.

Braun hatte viele Schwierigkeiten, seine Werke erscheinen zu lassen. Sein Werk „*Hinze und Kunze*“ musste mehrere Jahre warten, bis es veröffentlicht werden konnte. Deshalb zeigt sich auch seine Enttäuschung gegen die Bürokratie im Bereich des kulturellen Lebens im folgenden Zitat: „Der Staat, die Wüste der Liebe. [...] mit den dienstlichen Liebespaaren noch immer, Hinze und Kunze, in fester Umarmung.“⁸⁵

Wegen der Unterdrückung in seiner Kindheit zeigten die Werke Rimbauds die eher rebellische Seite. In seinem Gedicht *Lé Folgeron*, aus dem Braun in seinem Essay zitiert hat, findet man diesen Ton. Braun entdeckte in Rimbauds Werken die neue Subjektivität. Braun kritisierte die traktathaft doktrinäre Literatur als „Provokation für mich“⁸⁷ wie im folgenden Zitat deutlich wird: „[...] eine Papierwelt, angelemt. [...] kindlich versifiziertes Programm, von

⁸³ Volker Braun: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S.10-11

⁸⁴ Ebenda. Volker Braun, S.32

⁸⁵ Ebenda. Volker Braun, S.33

⁸⁷ Gedichtband Volker Brauns „Provokation für mich“ (1965)

sozialer Erfahrung kaum betroffen. [...] Der Zeitungsgeist, aktionisch tönend. Auf Stelzen über die Tatbestände: Ohne den Boden der Poesie zu berühren.⁸⁶

Braun hebt Rimbauds Aussage über den schöpferischen Akt hervor. Nach Rimbaud sei Poesie „die Gegensprache“⁸⁷, die er in seinen Werken als Rebellionssymbol gegen seine Unterdrückung benutzt hat. In Rimbauds Gedichten findet eine Selbstreflexion auf der Basis der Erfahrung statt. Nach Braun müsse man durch Poesie die Wahrheit berühren. Eine neue Tendenz im literarischen Feld der DDR wurde mit dem Wandel der DDR-Lyrik Mitte der 80er Jahre gekennzeichnet. Lyrik wurde immer mit radikaler und ernüchternder Selbstreflexion geschrieben.⁸⁸ Braun zeigte seine „Gegensprache“ in seiner radikalen Skepsis gegenüber der real existierenden sozialistischen Gesellschaft wie in folgendem Zitat deutlich wird: „Ich stecke im sozialistischen Kies. Provinz, das ist der leere Augenblick. Geschichte auf dem Abstellgleis. Status quo.“⁸⁹

Flucht ist die letzte Lösung für den jungen Rimbaud, um sich von der starken Unterdrückung zu befreien. Als er sechzehn Jahre alt war, hat er den ersten Fluchtversuch unternommen, wurde aber kurz danach festgenommen. Mit dem dritten Fluchtversuch hatte er es endlich geschafft, seine Familie zu verlassen. Er fuhr mit dem Zug nach Paris, wo er dann Paul Verlaine kennen lernte, mit dem er später eine Liebesbeziehung hatte. Was Rimbaud in seiner Jugend getan hat: seine ungewöhnliche Liebesbeziehung, seine Flucht, war kennzeichnend für seine Revolte. „*Er war im Exil seiner Revolte*“.⁹⁰

Im Gegensatz zu Rimbauds entschied Braun sich, in der DDR zu bleiben. Er blieb dem Sozialismus treu. Doch trotz seiner marxistischen Grundhaltung waren Konflikte mit den Kulturfunktionären der DDR für Braun nicht zu vermeiden. Stücke von ihm durften lange nicht aufgeführt werden, seine Erzählung „*Die Unvollendete Geschichte*“ konnte nur in einer

⁸⁶ Ebenda. Volker Braun., S.14

⁸⁷ Ebenda. Volker Braun., S.15

⁸⁸ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig: Kiepenheuer Verlag 1996, S.376

⁸⁹ Volker Braun: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S.15

⁹⁰ Ebenda. Volker Braun, S. 16

Zeitschrift erscheinen, seine Lyrikbände wurden zensiert und gekürzt.⁹¹ Wie tief diese Krise reichte, ließ Volker Braun in seinem Rimbaud-Essay erkennen, in dem er seine existenzielle Erschütterung deutlich aussprach: „Meine Freunde und Feinde warten auf meine endgültige Reise ins Aus, den Abgang vom Gerät. Sie sagen ihn voraus als die Konsequenz: die Zerreißprobleme endet [...] Aber ich bin nicht nur das zerrissene Fleisch, ich bin es auch, der es zerreißt. Ich entkomme nicht, es sei denn über die eigene Grenze.“⁹²

Trotz seiner Enttäuschung über die sozialistische Bürokratie in der real existierenden sozialistischen Gesellschaft wollte Volker Braun sein Land nicht verlassen. Er hielt fest an seiner Utopie, einen demokratischen sozialistischen Staat aufzubauen: „Gehen wir wieder in das alte Land hinein. Keine Ausflüchte; wir müssen ins Innere gehen. Das ist ein schrecklicher Gang: in das Ende der Schrecken. Kommunismus oder Barbarei. Wir werden den Kontinent nicht verlassen.“⁹³

In dem Essay formuliert Braun seine Utopie eines idealen und demokratischen Staates. Braun bezog sich auf den Begriff der „Agora“. Das Volk hat das Recht, über alles, was seinen Staat und seine Regierung betrifft, mit zu bestimmen. Es musste einen Platz geben, an dem die Bürger sich versammeln können und die politische Entscheidung bestimmen: „(...) die alles leitete [...] das heißt der öffentliche Platz, die versammelten Bürger, die mit gleichen Rechten über das beratschlagten und abstimmen, was zu tun war.“⁹⁴

Im Bezug auf einen demokratischen sozialistischen Staat wendete Braun sich gegen die Macht und die Bürokratie im realsozialistischen Staat DDR. Braun spricht von seinem Traum einer reformsozialistischen Erneuerung. Allerdings zog Braun ab Mitte der siebziger Jahre die bestehende Gesellschaftsform als Weg zu einem demokratischen Sozialismus generell in Zweifel. Er musste erkennen, dass die DDR-Gesellschaft stagnierte und dass in ihr weiterhin

⁹¹ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S.402

⁹² Volker Braun: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S.17

⁹³ Ebenda. Volker Braun, S.36

⁹⁴ Ebenda. Volker Braun, S. 23

Strukturen existierten, die die Menschen in Hierarchie, Entfremdungen und Subalternität gefangen hielten.⁹⁵

Braun entdeckte eine neue Schicht in dem schöpferischen Akt in Rimbauds Brief an seinen Lehrer Izambard. In diesem Brief entwickelte er sein poetisches Programm, das ihn selbst „durch Entgrenzung aller Sinne“⁹⁶ zum Seher des Unsichtbaren macht: „[...] der Dichter durchforsche sich selbst, er schöpfe alle Gifte seines Wesens aus und bewahre nur ihre Quintessenz für sich [...] Denn er kommt im Unbekannten! [...] und wenn er schließlich, gestörten Geistes, seine Visionen nicht mehr begreift, so hat er sie doch gesehen!“⁹⁷ Die Dichtung wird die Tat nicht mehr rhythmisieren, besingen, sie wird ihr voraus eilen. „Sehende“ Methapern entwarf Rimbaud in seinen Gedichten und in seinen zwei größeren Werken „*Illumination*“ (Erleuchtungen) und „*Une saison en enfer*“ (Eine Zeit in der Hölle). Im Bezug auf die Beschreibung der Realität in den literarischen Werke hat Volker Braun sich nach Rimbauds Konzept über den „Seher“ gerichtet. Ein Dichter muss seine Erfahrung in seinem Denken mit Hilfe des Gefühls, des Traums und der Vorstellungskraft erarbeiten, damit er das *Unsichtbare* sehen kann. Braun sprach von einer subjektiven Poesie, die ein Merkmal seines „Bruches“ ist. Dieser „Bruch“ ergibt sich aus seiner neuen poetischen Konzeption, in der er Literatur radikal auf Subjektivität hin entwickelt, als Grundlage und Rahmen der literarischen Kommunikation. Die neue poetische Konzeption korrespondiert mit der literarischen Praxis der frühen achtziger Jahre.

Im Bezug auf das literarische Feld der 80er Jahre geriet die „arbeitende Subjektivität“ der Schriftsteller der DDR in die Krise. Gegen die Stagnation in der DDR-Gesellschaft und die Kulturbürokratie haben die Schriftsteller einen neuen Weg gefunden, die Synthese aus Gesellschaftlichkeit und ästhetischer Subjektivität. Karl Mickel hat 1975 das zuversichtliche Credo einer selbstbewussten, artistisch souveränen DDR-Poesie formuliert: „Kunst ist Kunst und

⁹⁵ Claudia Schmidt: Rückzüge und Aufbrüche. Zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1995, S.122

⁹⁶ Volker Braun: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S.18

⁹⁷ Ebdenda. Voler Braun, S.19

nicht das Leben: Ohne Kunst sähen wir nur 1/10 der Wirklichkeit.“⁹⁸ In Brauns Werken lässt sich dieser Bruch zeigen, wie die Störung das literarische Prinzip seiner Arbeit ist. Mit Bedacht zerschlug er in seinen Gedichten die Sätze, zerriss die Grammatik und lieferte dem Theater nur noch Fragmente. Seine Werke sind schwer zu verstehen. Das kennzeichnet seinen Widerstand, wie er ihn auf Rimbauds „*Illumination*“ bezogen hat: „Les *Illumination*“ sind ein Text, der nicht an Leser denkt. Sie wollen nicht verstanden werden.“⁹⁹ Nach Braun ist Poesie ein Rätsel für den Leser, weil sie auf bestimmten eigenen Kodes aufgebaut wird. Der Leser muss ins Innere gehen, wie bei einer Forschungsreise. Rimbaud selber hat darüber gesagt: „Ich allein besitze den Schlüssel zu diesem sonderbaren Spiel.“¹⁰⁰

Brauns neues Sprechen in der Lyrik der 80er Jahre Im Gedichtband „*Langsamer Knirschender Morgen*“

Der Gedichtband „*Langsamer Knirschender Morgen*“ wurde zwischen 1978-1986 geschrieben und erschien 1987 im Mitteldeutscher Verlag und danach im Suhrkamp Verlag. Dieser Gedichtband enthält 34 Gedichte und 164 nummerierte Epigramme, die unter dem Titel Berlinische Epigramme zusammengefasst sind. Der zweite Teil von „*Der Stoff zum Leben*“ ist in diesem Band eingegangen. Der erste Teil gehört zum vierten Brauns Gedichtssammlung Brauns „*Training des Aufrechten Gangs*“ (1979), der dritte wurde nur mit den beiden vorangegangenen als selbständige Veröffentlichung publiziert (*Der Stoff zum Leben* 1-3, 1990).

„*Langsamer Knirschender Morgen*“ (LKM) repräsentiert die DDR-Beschreibung der 80er Jahre. Es war der Zeitraum der Vor-Gorbatschow-Zeit, in der Atomraketen in die deutschen Wälder gestellt wurden. Im kulturellen Feld verzweifelten die Schriftsteller und die Wissenschaftler von Ost und West über „den richtigen Krieg“. Man spürte, dass der Kalte Krieg

⁹⁸ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S.371

⁹⁹ Volker Braun: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S.39

¹⁰⁰ Ebenda., S.39

zwischen Ost und West zunahm. Der Ton des Schreckens und der Anstrengung dieser Jahre ist durch die poetischen Mittel im Gedichtband klar zu erkennen. Braun zeigt diesen Ton am Anfang seiner Gedichte im *Gemischter Chor*, in dem er seine Enttäuschungen über den gesellschaftlichen Zustand in der DDR gestaltet hat. Die Wortwahl dieses Gedichtes bezieht sich auf das etwas Negative einer Gesellschaft. Ein Bild der Unzufriedenheit lässt sich erkennen:

Das Unverfängliche
Gibt uns kein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wirds E r r e i c h n i s.
Das fein Geplante
Ist doch zum Schrein.
Das Ungeahnte
Tritt eisern ein. (S.45)

Im Bezug auf den Titel des Gedichtes, „Gemischter Chor“, bezeichnet die Wortwahl ‚Chor‘ die Ausdruckform einer Menschengruppe vor dem Publikum. In diesem Fall wurde die Unzufriedenheit einer Gesellschaft vor dem Publikum repräsentiert. Das Bild der Angst vor der Ungewissheit in der Zukunft findet man in den zwei letzten Zeilen dieses Gedichtes: *Das Ungeahnte/Tritt eisern ein*. Seine Position als erstes Gedicht in der Gedichtsammlung öffnet die Bilder der anderen Gedichte, in denen Braun seinen Protest gegen für die Wirklichkeit - nämlich den Zustand der real existierenden sozialistischen Gesellschaft - artikuliert. Den Sozialismus

war letztendlich nur als ein Slogan in der Gesellschaft. Die Hoffnung auf einen demokratischen Sozialismus wurde von der Macht vernichtet.

In dem anderen Gedicht dieses Bandes, „*Nun bin ich froh*“⁸⁸, formuliert Braun die bittere Frage nach der Existenz der Menschheit, indem er die unharmonische Beziehung zwischen den Menschen und der Natur darstellte. Das lyrische Ich ist froh, dass es leben und ein vollkommener Mensch sein kann: *Nun also bin ich froh./ Ich ziehe die Luft durch die Adern/Und habe noch meine fünf Sinne*. Die fünf Sinne sind ein Zeichen der Vollkommenheit dervon Menschen als Lebewesen, da der Mensch durch sie er alle Phänomene in der Natur

⁸⁸ Volker Braun : „Nun bin ich froh“. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag. S.62

spürt. In denn weiteren Zeilen des Gedichtes stellte Braun die paradoxe Frage: *In dieser sinnlosen Welt?* Ironisch kritisiert Braun die Begierde der Menschen, die Natur zu zerstören für die Naturzerstörung. Man hat seine fünf Sinne nicht gut benutzt. Die Naturzerstörung ist ein Beweis dafür, dass Menschen die Natur nicht schützen können: *ich sehe noch Baum und Fisch/ Und die schwimmende Meere. –Sterben.* Braun kritisiert auch den Militarismus, bei dem man nur an Krieg denkt. Statt aus einem menschlichen Leib, der vernünftig denken kann und sensibel mit der Natur umgeht, sind Staaten aus „Beton“: *Staaten/Aus gräßlichem Beton.* Das Bild der Staaten, die aus Beton sind, bezieht sich auf Starrheit und Tod. In der nächsten Zeile: *Selber / Der Freieste, Untertan* beschreibt Braun die Unterdrückung der Gesellschaft durch die absolute Regierung. Das Gedicht endet mit der Angst des lyrischen Ichs vor Krieg und der Naturzerstörung geschlossen. Das Bild der verschwundenen Erde als Folgewegen des Krieges beendet hat das Gedicht beendet: *ich fürchte mich vor dem Krieg.-/ Und des bist du froh?-/ In der Gefahr größter/ Gegenwart leben, der letzte/ Oder der erste Mensch.*

In „*Der Frieden*“⁸⁹ bietet Braun den Lesern einen *Gegentext* über den Frieden. Am Anfang des Gedichtes zitierte Braun Klopstocks Ode „Die Frühlingsfeier“⁹⁰: *Langsam wandelt die schwarze Wolke.* Danach kommttritt das Wortspiel ‚Frieden‘: *Arschruhe, feist und zu-/Frieden in der einzigen Haut/ Frieden/ du weißt nicht was du sagst.* Der in großen Buchstaben geschriebene Slogan in der zweiten Strophe erinnert uns an die Graffiti-Texte an der Mauer (Westseite der Berliner Mauer):

FREIHEIT FÜR GRÖNLAND SCHMELZT DAS
 PACKEIS
 STELL DIR VOR ES IST KRIEG UND KEINER
 GEHT HIN in Amsterdam
 ENTRÜSTET EUCH (S.69)

Dieer Wortwahl ‘Bombenstille’ tendiert zurauf die Bedeutung ‘bewaffneter Frieden’. Im nächsten Teil des Gedichtes findet man die Anrede: *Herr herr Mensch*, die Ähnlichkeit mit Klopstocks Text hat - der lautet: *Herr, herr Gott.* Die von Braun vorgenommene Verände-

⁸⁹ Volker Braun: „Der Frieden“. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S.69-71

⁹⁰ Friederich Gottlob Klopstock: „Die Frühlingsfeier“ (1759)

rung, an die Stelle des Wortes „Gott“ das Wort „Mensch“ zu setzen und fortzufahren mit: *„Ihr Nahen, erbarmt euch euer“*, könnte auf Selbstverantwortung zielen. Die Metapher des „Friedens“ wurde im Prosateil dargestellt: *er sah schlecht aus, hager irgendwie rostig. Er ging gebückt unter der Last der Eisenplatten* (69). Der Frieden sah überlastet aus mit der Rüstung, die er trägt, aus. Er hat ein das narbiges Gesicht. Der Frieden, *„den alle Welt erwartet hat“* ist ein *„Monster“*. Eine Reihe der klischeehaftern Sprüche deutet auf die Hoffnung auf nach einer besseren Welt hin: *JEDER EINE GUTE TAT* (70). Das furchtbare Bild des Friedens in Brauns Gedicht steht den ironischen Klischeesprüchen *„FRIEDEN AUF ERDEN FRIEDEN IST DAS HÖCHSTE GUT“* gegenüber. Braun hat die militärische Seite gewählt, um eine Beschreibung des Krieges zu formulieren: Rüstung, Drähte, Stacheldraht, Eisen, Panzer, Stiefel. Insgesamt ist der Text „Der Frieden“ ein Gegentext zum ‚bewaffneten Frieden‘, da Krieg auch immer vom Staat im Namen des Friedens geführt wurden. Am Ende des Textes wurde das ‚Vorwärts‘ bis sieben mal wiederholt: *VORWÄRTS sagte ich und wußte nicht was ich sagte/ VORWÄRTS UND NICHT VER/, Vorwärts und nicht vergessen anzustellen/ Vorwärts an Geschütze und Gewehre/Vorwärts marsch!/ VORWÄRTS UND NICHT VERGESSEN* (71). Die Wiederholungen von ‚Vorwärts‘ heben die Bedeutung des Wortes hervor und beziehen sich auf das sozialistische Lied *„Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“*¹. Statt einer Begeisterung für die Solidarität wurde das Wort *„Solidarität“* zur *„Solidität“* und *„SOLIDARI/TÄTERÄTAH“*, das den Eindruck von Kindertrompeten erweckt. Durch diese Onomatopöie wird die Bedeutung der *„Solidarität“* in Frage gestellt. Insgesamt zeigt/schildert „Der Frieden“ Brauns Skepsis über ‚Friedens-Politik‘. Die skeptische Haltung wird von der Friedensmetapher – nämlich der Beschreibung des Friedens als Monster -- gezeigt. Braun kritisiert die DDR-Politiker, die am Kalten Krieg teilgenommen haben und die Rüstungspolitik vorangetrieben haben. Gleichzeitig zeigt Braun seinen Habitus als DDR Schriftsteller, dass er sich dazu verpflichtet fühlte, eine moralische Botschaft zu übermitteln. Hier lässt sich erkennen, dass Braun ein unermüdlicher Moralist und politischer Akteur ist. Die industrielle Entwicklung in der DDR der 70er und 80er Jahre tendierte vor allem nur zum Rüstungs-

¹ Braun hat hier wörtlich aus bekannten Arbeiterliedern zitiert: ‚Brüder, zur Sonne, zur Freiheit‘ (Leonid P. Radin/Hermann Scherchen), aus dem von Heins Eisler vertonten ‚Solidaritätslied‘ von Bertolt Brecht – ‚Vorwärts und nicht vergessen/ Worin unsere Stärke besteht! [...]Vorwärts, nie vergessen/ Die Solidarität.‘ Vgl. Gerd Labrousse: Das Erfahren von Geschichte in der DDR-Lyrik der 80er Jahre. In: Im Blick Behalten. Lyrik der DDR. German Monitor. Hrsg.von Gerd Labrousse und Anthonya Viser. Amsterdam, 1994

dustrie. Im Interview mit Luise Köpp über seinen Gedichtband „*Langsamer Knirschender Morgen*“ äußertzeitigt Braun seine Meinung gegen den Krieg:

„Die Verteidigung der Vernunft kann nur bedeuten, vernünftiger zu denken wagen. Eine Gesellschaft muß sich bessere Zwecke setzen, um überhaupt zu Verstand zu kommen und nicht zu dem Wahnsinn der Rüstung oder der Vergewaltigung der belebten Natur.“²

Das andere Gedicht Brauns, dessen Thema ähnlich wie in „*der Frieden*“ ist, ist „*Der Eisenwagen*“³. Die implizite Querverbindung zwischen „*Der Frieden*“ und „*Der Eisenwagen*“ sieht man z.B bei der Wortwahl „vorwärts“, die in „*Der Eisenwagen*“ wiederholt wird.

Die Struktur des Gedichts „*Der Eisenwagen*“⁹¹ das aus einem lyrischen Teil und einem Prosateil besteht, ist durchaus mit der von Material VII: „*Der Frieden*“ zu vergleichen. Der Unterschied liegt darin, dass der Prosateil in „*Der Eisenwagen*“ einen noch größeren Platz einnimmt. Die Wortwahl in dem Gedicht, z.B : ‚*Eisenwagen*‘, ‚*aus ihrer Haut kommen*‘, ‚*Tarnfarbe*‘, ‚*Panzer*‘, ‚*phrasenhaftes Geschwätz*‘, ‚*verborgen*‘, ‚*Mangel in der Konstruktion*‘, ‚*Die Maschine hielt mich umklammert*‘ bezieht sich auf das Konzept „bewaffneter Frieden“. Das lyrische Ich zieht sich in „die innere Deckung“ zurück, verpackt sich in einen „dröhnenden Panzer“, um zu überleben. Der Prosateil beschreibt den Prozess, wie das lyrische Ich in den Eisenwagen hineingegangen ist:

Es war ein Wagen, auf den ich kletterte, in einem Schuppen in der Vorstadt, ein flaches unbequemes mit Tarnfarbe gestrichenes Wägelchen, das wir jetzt aus dem Gerümpel zogen.⁹²

In dem nächsten Teil des Gedichts wird geschildert, wie das Ich sich selbst zu schützen versucht, indem es sich im Eisenwagen versteckt :

² In: Volker Braun: Texte in zeitlicher Folge. Bd. 8. Halle-Leipzig, 1992. S. 122

³ Der Eisenwagen befindet sich in Brauns Lenins Tod (1970 entstanden, wurde erst 1988 gedruckt und am Berliner Ensemble uraufgeführt). In Der Stoff zum Leben 2 ist das Gedicht wieder aufgenommen, ergänzt und verändert worden.

⁹¹ Volker Braun: „Der Eisenwagen“. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S.78-83

⁹² Ebenda. Volker Braun: S.79

Aus den Büschen begrüßten uns Schüsse, die verwirrend in unsre Hände schlugen, in das Fleisch, Ich wurde in die Lunge getroffen, keine Zeit, die Kugel zu entfernen.⁹³

Der Eisenwagen schränkt ‚seinen Bewegungsraum‘:

In diesen dröhnenden Panzer verpackt, den wir uns nicht ausgesucht hatten. In dem wir verbleiben mußten, solange der Kampf dauerte.⁹⁴

Das lyrische Ich wird gelenkt, statt zu lenken: *Ich lenke, aber der Wagen fährt nicht dorthin, wohin ich lenke, er fährt hin, wohin ihn andre lenken* (80). Braun stellte seine Existenz als Schriftsteller in Frage: *was für eine Rolle spielte ich - / des Befreiers oder Unterdrückers* (80). Das Sozialismus zielt eigentlich darauf, den sozialen Zustand zu verbessern und nicht die Gesellschaft zu unterdrücken oder in den Krieg zu führen: *Die Lokomotive der Geschichte, meine Herren Arbeiter und Bauern. Aber sie war ein Panzerzug. Ihre Waffe der Schrecken* (80). Das Machtfeld in der DDR-Gesellschaft wurde alsmit „eiserne Gestalt“ geschildert: *Wir darin: gefangen, verborgen, abgeschirmt. Anonyme, eiserne Gestalt* (80). Durch „Benutzung“ wird der Eisenwagen nicht „elastischer“, sondern zwingt den Revolutionären die eigene Eisenkonstruktion auf: Das war ein echter Mangel in der Konstruktion, die ja bei Benutzung nicht elastischer geworden wäre, im Gegenteil.

Der Kampf um Selbsterhaltung wird ein Kampf gegen das Selbst. Die DDR-Gesellschaft wurde von ihrem eigenen Land gefangen gehalten. Brauns Hoffnung auf einen demokratischen Sozialismus ist nie realisiert worden, da Sozialismus nur eine Parole in der Gesellschaft war und nicht zu Stande kam. In der Wirklichkeit sah man nur Gewalt und Militarismus als Mittel für das Machtfeld. Überblickt man die anderen Werke Brauns, befindet sich hier auch die Panzer-Metapher als Symbol der Unterdrückung im Braun- Essay *„Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität“*. Brauns Versuch sich von der Unterdrückung zu befreien, ist gescheitert: *Mit der Kraft der Verzweiflung versuchte ich mich durch die Panzerplatten zu zwingen. Die Maschine hielt mich umklammert, hackte sich in meine Rippen* (85). Wie tief Brauns Identitätskrise als DDR-Schriftsteller war, der gegen Bürokratie und Zensur kämpfen musste, wurde

⁹³ Ebenda. Volker Braun S.79

⁹⁴ Ebenda. Volker Braun S.79

inmit „*Zunge von Dicken Drähten*“ beschrieben. Das Bild des Hoffnungsverlusts und der Skepsis ist auf den Verlust der Lebenslust gerichtet: *Ich kam nicht mehr heraus. In diesem Augenblick empfand mich es als gerecht, dass die Zeit, in der ich es begriff, die Zeit meines Todes war. Der Wagen würde mein Mausoleum sein. Mein Grab* (85). Im Lyrikteil tritt das Bild der Stagnation der DDR-Gesellschaft mit „*das Eis der Strukturen*“ hervor. Brauns Bewegungsraum als Schriftsteller, der immer versuchte, die Lage der Gesellschaft zu kritisieren und zu verbessern, wurde vom Machtfeld beschränkt. Trotz seiner Enttäuschung über den Zustand der real existierenden sozialistischen Gesellschaft wollte er die DDR nicht verlassen. Braun versuchte in seinem eigenen Land zu „überleben“. Im Gedicht „*Das Lehen*“⁹⁵ lässt sich erkennen, wie treu er am Sozialismus festhielt.

Ich bleib im Lande und nähre mich im Osten.
Mit anderen Sprüchen, die mich den Kragen kosten
In anderer Zeit: noch bin ich auf dem Posten⁹⁶.

Das lyrische Ich bleibt gern im Lande, obwohl es weiß, dass es dort keinen idealen Zustand gibt. Brauns Utopie über die bessere sozialistische Gesellschaft und sein Bewusstsein, dass er die Lage in der DDR kritisieren musste, waren die Gründe dafür: *Die Bleibe, die ich suche, ist kein Staat./ Mit zehn Geboten und mit Eisendraht*. Es wird deutlich, dass die absolute Macht der Regierung nicht in Frage gestellt werden darf und nur mit Gott verglichen werden kann. Das bereits in „*Der Eisenwagen*“ repräsentierte Bild der Stagnation findet man in diesem Gedicht: *Wie komm ich durch den Winter der Strukturen*. Für das lyrische Ich ist die Partei der Fürst. Die Partei verlangt nur die absolute Gehorsamkeit ihres Volkes, ohne an das Bedürfnis des Volkes zu denken: *Partei mein Fürst: sie hat uns alles gegeben/ Und alles ist noch nicht das Leben*.

Wie Brauns Hoffnung und Traum auf eine ideale Gesellschaft aussah, lässt sich in seinem Gedicht „*Das Innerste Afrika*“⁹⁷ erkennen. In der Anfangszeile des Gedichtes wird die Land-

⁹⁵ Volker Braun: „Das Lehen“. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S. 75

⁹⁶ Ebenda. Volker Braun.

⁹⁷ Das Gedicht *Das innerste Afrika* wurde 1982 geschrieben, im selben Jahr, als das Stück *Die Übergangsgesellschaft* entstand. Es gibt einen zweiten Text mit dem gleichen Titel *Das innerste Afrika*. Er ist enthalten in dem Stück *Transit Europa. Der Ausflug der Toten* (1983/1984). Siehe Volker Braun: *Der Gang ins Innere Afrika*. In.: Paderborner Universitätsreden. Hg. von Peter Freese. Paderborn, 1999

schaft Afrikas geschildert, die als schöne Landschaft konnotiert: „*Komm in ein wärmeres Land*“⁹⁸. Das Wort „Komm“ fungiert als Ausruf zum ‚*Gang aufs Land*‘. Die restlichen ersten Zeilen vermitteln bereits Charakteristika dieses ‚Landes‘: ‚*Rosen-wetter*‘ und ‚*grüne läubige Türen*‘. Die Beschreibung der „schönen“ Natur knüpft an ‚die Lebensweise der Leute‘ an: *Wo unverkleidete Männer/ Deine Genossen sind*. Ein Zitat von Goethes Mignon befindet sich in dem nächsten Teil des Gedichtes: *Dahin! Dahin! Möcht ich mit dir, Geliebter*.⁹⁸ „Genossen“ und „Geliebter“ konnotieren die Gleichheit einer menschlichen Beziehung. An anderen Stellen wird das Zitat von Mignon in der Bedeutung der Beziehung ironisiert: *„Wo die Zitronen blühen, piff paff!“*. Die bereits in ‚*Der Eisenwagen*‘ geschilderte ‚*Lokomotive der Geschichte*‘ wurde als eine Stagnation beschrieben, worauf man im ‚*Wartesaal*‘ gewartet hat: *Wartesaal wo die Geschichte auf den vergilbten Fahrplan starrt die Reisenden ranzig*.

Inhaltlich betrachtet sprechen die Elemente Brauns das Konzept des Neuen Sprechens Brauns in diesem Gedicht an, wie er es in seinem Essay ‚*Rimbaud. Der Psalm der Aktualität*‘ erwähnt hat. Es lässt sich erkennen, wie die Zitate im Gedicht ‚*Das innerste Afrika*‘ die utopische Afrika-Metapher umbauen.

Anhand Brauns Essay ‚*Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität*‘ ist die neue poetische Konzeption zu betrachten. Zitiertechnik und Intertextualität, die in ‚*Das innerste Afrika*‘ gefunden wurden, sind Beispiele für Brauns Neues Sprechen.⁹⁹

Die poetische Darstellung eines utopischen Landes wird von idealen Elementen des Paradieses konstruiert. Dann lässt sich erkennen, wie ‚*sachten Tamarisken*‘, ‚*Tropenregen*‘, ‚*Unverkleidete Männer*‘ ein freies Leben konstruieren. Auf der politischen Ebene repräsentieren Wörter wie ‚*Genossen*‘, ‚*Losungen*‘, ‚*Protokolle*‘ repräsentiert sich eine real existierende sozialistische Gesellschaft : Eingeschlossenheit, Kälte, Stagnation und Unmenschlichkeit :

⁹⁸ In: Geflügelte Worte. Hg. von Kurt Böttcher. Leipzig, 1981, S. 312

⁹⁹ Vgl. Anthonya Viser: Das Ordnen des ‚innersten Landes‘. Motto-Bezüge in Volker Brauns Zyklus Der Stoff zum Leben als eine Spezialform von Intertextualität. In: Im Blick Behalten. Lyrik der DDR. German Monitor. Hg. Gerd Labroise und Anthonya Visser. Amsterdam, 1994, S. 173.

aus deinem Bau deinem lebenslänglichen Planjahr ewigen Schnee/ Wartesaal wo die Geschichte auf den vergilbten Fahrplan start die Reisenden ranzig/ Truppengelände (TRAUERN IST NICHT GESTATTET)¹⁰⁰

Durch das Idealbild von Afrika ist eine positive gesellschaftliche Perspektive – nämlich das Idealbild einer demokratischen sozialistischen Gesellschaft – zu sehen. Es ist eine Gesellschaft mit menschlichem Antlitz. Um das utopische Land zu erreichen muss ‚das Meer‘ überquert werden. ‚Meer‘ ist die Metapher des Zwischenraums zwischen dem Ausgangsland und dem Zielland. Ein direkter Gang zum Zielland ist nicht zu finden: *Dahin führt kein Weg*(88). Die Reise zum Zielland überschreitet eine Dimension der Geschichte: *Wenn du gehst, hebt die Zeit ihre Flügel*(88). Die Reise wandelt sich zu als einer Expedition ins Innere des Subjekts – über die Grenzen des Bewusstsein hinaus: *Nimm den Pfad gleich links durch die Brust/ und überschreite die Grenze*(88).

Das innerste Afrika enthält ein originäres subjektives Utopiepotential (Wünsche, Begehren, Träume, Tagträume), die im Reich des Unbewussten verborgen sind. Die Bedeutung des Grenzüberschreiters “ *Du musst die Grenze überschreiten*”(90) beschreibt die schwierige Phase und die Gefahr für Leib und Leben: *Wo die Zitronen blühen, piff, paff* (88) – *Sie können dich töten* (88). Das Zitat aus Rimbauds „*Illumination*“ markiert einen utopischen Gestus; *Non, wir werden den Sommer nicht mehr in diesem geizigen Land verbringen*”.

Trotz der Gefahr hält das lyrische Ich die Einladung zur Reise aufrecht, da diese Reise eine Befreiung aus ‚dem gebremsten Leben‘ ist. 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*. Das Ziel der Expedition ins „innerste Afrika“ ist als Appell zu einem gesellschaftlichen Projekt zu verstehen, das auf einen Umbau der realsozialistischen Gesellschaft der DDR zielt.

¹⁰⁰ Volker Braun : „Das innerste Afrika“. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag. S.87-90

3.2 Brauns Stück „Die Übergangsgesellschaft“

Das Stück *„Die Übergangsgesellschaft“*¹⁰¹ wurde von Braun 1982 geschrieben, aber erst 1988 aufgeführt und kontrovers diskutiert. Kurz danach kam die Wende, die zum Zusammenbruch der DDR führte. Die schwierige Bürokratie und literarische Zensur des kulturellen Lebens der DDR hat eine große zeitliche Distanz zwischen dem fertig geschriebenen Stück und dessen Aufführung verursacht. Als Prätext wählt Braun Tschechows *„Drei Schwestern“*, die er von Moskau nach Berlin versetzt. Die Hauptfiguren dieses Stückes haben ähnliche Namen wie Tschechows *„drei Schwestern“*, nämlich: Olga, Mascha, Irina. In Tschechows Stück entscheiden sich die drei Schwestern, nach Moskau, ihrem Geburtsort, umzuziehen. Sie denken an die gute Zukunft ihres Bruders. Sie hoffen, dass er später Professor werden kann.

In Tschechows Stück sehnen sich die drei in der russischen Provinz lebenden Schwestern Olga, Mascha und Irina nach Moskau zurück, wo sie ihre Kindheit und Jugend verbracht hatten. Sie verbinden mit dieser Stadt den Glanz und die Vision eines befreiten, glücklichen Lebens, das sie umso stärker vermissen, je unerreichbarer es für sie ist. Tatsächlich hat ihr Umzug nach Moskau ein großes Problem in ihrer Familie verursacht. Sie glauben in der Routine einer großen Stadt gefangen zu sein.¹⁰² Die gleichnamigen Schwestern aus Brauns Stück entstammen der traditionsreichen, zur Zeit des Nationalsozialismus nach Moskau emigrierten Kommunistenfamilie Höchst. Mit ihrem Onkel leben die drei nun wieder in Deutschland. Anders als Tschechow beschreibt Braun die drei Schwestern, die von Moskau nach Deutschland zurückgekommen sind. Olga, die Älteste, ist Lehrerin, Mascha, Historikerin, lebt in einer unglücklichen Ehe mit Dr. Bobanz, Irina, die Jüngste, eine Telefonistin, hat auch Liebesprobleme mit ihrem Verlobte. Neben Olga, Irina und Mascha sind die Hauptfiguren des Stückes die sinnliche Mette, eine Schauspielerin, Wilhelm, der alte Genosse und Spanienkämpfer, Walter, der autoritäre Betriebsleiter, und Anton, der Schriftsteller. Aus deren Typologie ergibt sich die Dialoghandlung. Die drei Schwestern wohnen mit ihrem Onkel Wilhelm in einem alten Haus zusammen. Ihr Haus ist ein großes Haus auf einem alten „Grundstück“, aber die Bewohner

¹⁰¹ Volker Braun: *„Die Übergangsgesellschaft“*. In: *Texte in zeitlicher Folge*. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S.123-161

¹⁰² Konstantin S. Stanilawski: *Drei Schwestern* von Anton P. Tschekow. Regiebuch. Schaubühne am Lehniner Platz, 1901

fühlen sich unglücklich in diesem Haus. Das Grundstück ist ein Bild der DDR. Als Kritik für die schlechte Umweltpolitik der DDR hat Braun die graue Landschaft der Familie Höchst präsentiert. Das Stück zeigt die Darstellung eines alten Hauses mit altem und unordentlichem Garten

Alter Garten. Hinten ein trüber dampfender Fluß. Eine Terasse, halb von Müll verschüttet. Tisch mit leeren Flaschen und Gläsern. (125)

Die graue Darstellung dieser Villa spiegelt die Situation der Bewohner wider. Es lässt sich zeigen, dass Disziplin das Haus dominiert. Die Disziplin in dieser Familie hat Höchst - Vater von drei Schwestern und Walter - streng aufrecht erhalten. Obwohl der Vater schon gestorben ist, herrscht noch Ordnung in dieser Familie.

Zunächst lässt sich beschreiben, wie der soziale Raum der Figuren in diesem Stück dargestellt wird. Während Walter nach dem Tod des Vaters als Hausbesitzer über dessen materielles Erbe bestimmt, hat Olga, das älteste der vier Kinder, die Rolle der „Verwalterin“ des geistigen väterlichen Erbes übernommen.

Das Stück wird mit Olgas Erinnerung an ihren Vater und Moskau eröffnet. An diesem Tag – an Irinas Geburtstag - im letzten Jahr ist ihr Vater gestorben. Braun hat Höchst als eine große Person dargestellt. Er wurde von den anderen respektiert und deshalb mit einer großen Beerdigungszeremonie geehrt:

Es ist ebenso kalt...In Moskau war es oft so warm, alles blühte in den Straßen, sonnenüberflutet. Es ist elf Jahre her, daß wir zurückgekommen sind -. (129)

Es wird deutlich, dass der einst aus Moskau zurückgekehrte Kommunist offenbar einen hohen Rang in der SED-Parteihierarchie inne hatte. Gleich zu Beginn dieses ersten Teils erinnert sich Olga wehmütig an das Staatsbegräbnis:

Heute vor einem Jahr, genau, ist Vater gestorben, (...) Sie trugen ihn hier hinaus, alles still. In Friedrichsfelde schossen sie Salut, und alle standen stumm da, alle still. Es schneite und regnete (...). (129)

Das Bild von Höchst als einer großen Person wird auch darin gezeigt, dass man nach seinem Tod eine Schule nach seinem Namen benannt hat, eine Schule, in der jetzt Olga unterrichtet.

Der tote Vater hat Ordnung und Disziplin in der Familie hinterlassen. Die Disziplin, die in der Familie Höchst herrscht, wird durch Olgas Haltung gezeigt. Als die Älteste versuchte sie die Ordnung in diesem Haus beizubehalten. Man bemerkt die autoritäre Haltung, als Olga Walter anweist seine Jacke zuzumachen:

OLGA aufgeregt : Setz dich, in Vaters Sessel. Was willst du trinken, Walter. Knöpf die Jacke zu. Wenn Vater das erlebt hätte – an seinem Todestag (132)

[...]

OLGA zu Walter : ...Kämm dich ordentlich. Vater war ordentlich.

WALTER Vater ist tot.

OLGA Nein, er lebt – Hier lebt er. Er herrscht Ordnung hier. (133)

Die Heruntergekommenheit der alten Ideale manifestiert sich in der „*Übergangsgesellschaft*“ u.a darin, dass deren lebende Symbolfigur Olga ihre Umgebung mit kleinlichen Reglementierungen tyrannisiert. Auf diese Weise reproduziert sie die vergangene väterliche Machtfülle auf der Ebene lächerlicher Spießigkeit. Sie ermahnt ihn: „*kämm dich ordentlich. Vater war ordentlich*“.¹⁰³

Es scheint so, dass die Disziplin die Probleme dieser Familie nicht lösen kann. Sie fühlen sich unterdrückt und unglücklich: „*Alles Unglück kommt, weil alle falsch zusammenstecken.*“ (141). Der Satz von Wilhem zeigt, dass etwas in diesem Haus fehlt. Etwas ist nicht in Ordnung in diesem Haus. In diesem Fall hat Braun in seinem Stück gezeigt, dass die Disziplin in der Familie Höchst eine Tendenz zur Diktatur aufweist.¹⁰⁴

Anders als Olga hat Walter, der einzige Sohn von Höchst, große Autorität unter seinen Schwestern. Er hat das Recht, sich um das Haus als Erbschaft seines Vaters zu kümmern. Sein Plan, das Haus zu verkaufen, ist darauf zurückzuführen, dass die Bewohner in diesem Haus keine Freude mehr finden. Sie fühlen sich unglücklich. Die Bewohner finden keine Zufriedenheit in ihrem Leben. Olga findet, dass ihr Leben stagniert, Mascha ist unglücklich mit ih-

¹⁰³ Claudia Schmidt: Rückzüge und Aufbrüche zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt am Main, 1995, S.142

¹⁰⁴ „Die Revolution ist zur Diktatur verkommen auch in der Familie, der Tote Vater sorgt für < Ordnung> in den Beziehungen.“ In: Volker Braun: Arbeitsnotizen, in ders.: Texte in zeitlicher Folge. Band 8, Halle, 1992, S.162

rem Beruf und ihrer Ehe, Irina hat private Probleme mit Frank, ihrem Verlobten, der lebensmüde ist, und Wilhelm, der Älteste, glaubt, nicht gebraucht zu werden.

In knappen Worten liefert der Autor hier die Zustandsbeschreibung einer standardisierten Gesellschaft, die der individuellen Entwicklung des Subjekts keinen Raum gibt und in der sich die selbst gesetzte sozialistische Utopie in eine abstrakte, mit dem Bestehenden nicht mehr verbundene Ferne verflüchtigt hat.

Bevor in der „*Flug*“ aber dennoch die Suche nach neuen Lebensutopien – nach Übergang, Verwandlung - explizit thematisiert wird, macht das „Grund-Stück“ die aussichtslose Stagnation offenbar. Es zeigt die dialektische Wechselwirkung des gesellschaftlichen Seins mit der Befindlichkeit der Individuen auf.¹⁰⁵

Wilhelm vertritt die Figur, die eine bittere Phase in ihrem Leben erlebt hat. Er hatte Dienst in Spanien und hat dort als Soldat gearbeitet, danach saß er noch zehn Jahre im Gefängnis. In seinem Alter von 76 Jahren fühlt er, dass sein Leben keinen Wert mehr hat. Die Leute in diesem Haus haben keinen Respekt mehr vor ihm. Sie ärgerten sich über seine komische Haltung, nachdem der Vater gestorben war :

OLGA Nein, das ist Wilhelm, sein Bruder ... nein nein nein. Er war in Spanien. *Schroff*: er ist alt. (133)

OLGA Wilhelm – seit Vater tot ist, ist er wie umgewandelt. Man schämt sich. Er spielt Gitarre. Ich lasse ihn nicht aus dem Garten. (130)

Er spielt gern Gitarre, singt laut oder sitzt vor dem Fernsehen und sieht ausländische Nachrichten. Seine komische Gewohnheit symbolisiert seine Barriere und seine Unfreiheit, die offene Welt zu bewältigen. Der Fernseher ist für ihn wie ein Fenster der Welt, durch das man die Entwicklung in der Welt betrachten kann.

Danach lässt sich zeigen, dass die Sehnsucht, eine Reise zu machen, der größte Traum der Mehrheit der Bewohner der DDR war. Braun hat die Sehnsucht nach einer offenen Grenze in

¹⁰⁵ Claudia Schmidt: Rückzüge und Aufbrüche zur DDR Literatur, S. 137-138

mehreren Teilen des Stückes beschrieben. Beispielweise hat Wilhelm Irina zu ihrem Geburtstag einen Globus geschenkt:

Das ist das Schwerste, was ich besitze. Ich habe es immer mit mir herumgeschleppt, das heißt wenn ich auf freiem Fuß war. Das ist die ganze Welt. (130)

Irina kann das Geschenk nicht annehmen, weil sie keine Möglichkeit hat, zu reisen:

IRINA Ich kann doch nicht reisen !

WILHELM Ja ... aber wir, wir sind nur dieser Fleck, dieser winzige, dieser grüne Fleck. *Unwillig*: Nicht reisen –. (130)

Irinas Meinung zeigt die Meinung der meisten Leute, die glauben, dass eine Reise nur durch physische Taten erreicht werden kann. Wilhelm dachte anders. Für ihn kann seine Traumreise damit erfüllt werden, dass er jeden Tag die Entwicklung der internationalen Nachrichten verfolgen kann. Dadurch kann er die Welt sehen. Irinas Unzufriedenheit mit ihrem Leben wird auch anhand eines anderen Problems gezeigt. Ihr Verlobter, Frank, stellt das Bild der Lebensmüdigkeit. Er ist Lehrer an Olgas Schule und hat immer Probleme, weil er sich seiner Arbeit nicht anpassen kann. Er lässt sich krank schreiben, damit er nicht unterrichten muss.

OLGA Er läßt sich andauernd *lacht* entschuldigen. Bei allen wichtigen Terminen *lacht* Feiern, Sitzungen. Er bleibt fern. FRANK: KRANK. (...) Ein Eigensinn. Er paßt nicht in die *lacht* Schule. (139)

Olga hat Franks Haltung stark kritisiert. Sie will viel über ihn wissen und ihn danach beurteilen. Hier wird noch einmal die autoritäre Haltung Olgas als die Älteste in der Familie präsentiert :

OLGA Richtig. Er ist gar nicht wert. Er paßt nicht zu Irina, gut so. Ein Verlobter? Das ist ein Asozialer. (139)

Olgas Schwester, Mascha, hat auch Eheprobleme mit Bobanz. Er beschäftigt sich mit Philosophie, aber er kann seiner Frau keine Aufmerksamkeit geben. In diesem Stück zeigt Mascha eine skeptische Haltung gegenüber ihrem Mann, in dem sie die Blumen von ihm ablehnt und nicht auf seine Frage reagiert. Die anderen Bewohner des Hauses fühlen sich am Ende vom „Grundstück“ einer statisch und übermächtig scheinenden Gegenwart ausgeliefert. Die ganze Familie Höchst leidet in unterschiedlicher Form unter dem Gefühl von Irrelevanz, Unzuläng-

lichkeit und des Nicht-Gebraucht-Werden.¹⁰⁶ In einem imaginären „Flug“ befreien sich die Akteure, um ihr wahres Selbst zu finden. Sie versuchen über die Grenze zu gehen und phantasieren davon, ein wärmeres Land zu sehen. Bobanz imaginiert, dass er auf Mallorca gelandet sei. Das wärmere Land ist ein paradoxer Vergleich mit der Kälte der Strukturen in der DDR.

Als Schriftsteller hat Anton Gelegenheit, ins Ausland und über die Grenze zu gehen. Mette hat Anton um seine Freiheit beneidet. Er kann die Lage der Gesellschaft von außen sehen und kritisieren. Die Sehnsucht, über die Grenze zu gehen, findet man in der Figur Wilhelm. In dem Stück wird Wilhelm als Komödiant und Clown mit komischer Haltung dargestellt. Auf der anderen Seite liefert Wilhelm das Stichwort Moral und ist Bezugspunkt für Brauns Kritik, dass Transformation in der DDR-Gesellschaft sehr wichtig sei. Die Lage der DDR-Gesellschaft befand sich schon in der Krise und sollte deshalb vor der Stagnation gerettet werden.

Unterdrückung und die Unfähigkeit, Probleme zu lösen, werden von dem „Neger“ gezeigt. Der Neger ist ein Symbol der Unterdrückung¹⁰⁷ : „Kanake. Zurückgebliebener Neger“ (155). Brauns Enttäuschung über die soziale Lage in der DDR, in der man sich unterdrückt fühlt wird mit Wilhelms Satz artikuliert: „Revolution soll nicht zur Diktatur kommen“ (158). Wilhelm meint, dass es besser wäre, ein Haus zu zerstören, als das Leben eines Arbeiters. Durch seine Äußerung hat er die Rolle der Literatur für die Darstellung der Wahrheit kritisiert: „Übrigens, die Literatur, die nur niedermacht, und die Ideologie, die etwas vormacht, sind gleich weit von der Wahrheit entfernt. Sie haben das Leben nicht.“ (S157).

Wilhelm benennt zwei Hauptgründe für das Versagen des sozialistischen Gesellschaftsexperiments: Er bemerkt, dass „die Revolution nicht als Diktatur zum Ziel kommen kann“ und er macht die nicht stattgefundene Emanzipation des Individuums dafür verantwortlich: „wenn wir uns nicht selbst befreien, bleibt es für uns ohne Folgen“ (158). Seine aus diesem Postulat folgenden generellen politischen Überzeugungen weisen wesentliche Elemente der Vision einer sozialistischen Demokratie auf, die bislang lediglich in deformierter bzw. in ihr Gegen-

¹⁰⁶ Ebenda. Claudia Schmidt, S. 159

¹⁰⁷ Heiner Müller hat in seinem Stück *Der Auftrag* einen Neger als Symbol der Unterdrückung präsentiert. Siehe: Horst Domdey: „Ich lache über den Neger.“ Das Lachen des Siegers in Heiner Müller Stück *Der Auftrag*, In: *Jahrbuch zur Literatur der DDR*, Band 6, 1987

teil verkehrter Form Eingang ins Stück fanden. So formuliert er den Anspruch auf Gleichheit und freie Entfaltung und Lebensfreude eines jeden: „keiner über uns und keiner unter (...).“¹⁰⁸

Literatur sieht Braun als Erkenntnismittel und als Praxis, die auf Veränderung der gesellschaftliche Wirklichkeit zielt. Indem sie die Widersprüche zeigt und zugleich auf deren Lösbarkeit verweist, sprengt sie die Grenzen des Gegebenen auf. Als dialektisches „Gebilde“ sei Dichtung zugleich „Abbild“ und Vorbild gesellschaftlicher Möglichkeiten. „Poesie muß ans Ende gehen. Das in den Dingen selber liegt.“ Quelle

Braun reflektiert mit der Figur des Schriftstellers Paul Anton die ewige widersprüchliche Schriftstellerexistenz, denn in „*Meister Anton*“ manifestiert sich die oftmals benannte Misere vieler DDR-Intellektueller, einerseits den Zustand der Agonie erkannt zu haben, andererseits aber in ihrer Selbstlegitimation vom Bestand gerade dieser Gesellschaftsformation abhängig gewesen zu sein.¹⁰⁹

Anton hat sich selbst emphatisch als „Abrissarbeiter“ bezeichnet, der mit der Literatur bezweckt, das wieder wegzureißen, was die Ideologen hinbauen.

Braun dramatisiert hier die ambivalente Situation von Autoren, die sich durch ihre kritische Loyalität zum Staat dem Vorwurf aussetzen, eine affirmative Funktion gehabt bzw. kompensatorisch gewirkt zu haben. Abgesehen von der repräsentativen Bedeutung der Figur als DDR-Schriftsteller ist dieses Zentralmotiv Braun'scher Akteure konstitutiv für Paul Anton. In Bezug auf sein Leben als politisch engagierter Mensch sieht Anton die Unmöglichkeit, über die bloße Negierung des Faktischen hinauszugelangen, selbstkritisch in der eigenen Affinität zum herrschenden System und dessen Zukunftslosigkeit begründet. In der ersten Person Plural formuliert er das Scheitern der ehemaligen Ansprüche: „Es mag vorwärts gehen, aber da ist kein Land für uns.“ (147)

¹⁰⁸ Claudia Schmidt: Rückzüge und Aufbrüche zur DDR Literatur, S. 169-170

¹⁰⁹ Ebenda. Claudia Schmidt, S. 165

Während des imaginativen „Flugs“ hat Schriftsteller Anton seinen Traum erzählt. Er möchte in Italien landen. Kurz danach warnt er den anderen, nicht zu weit zu phantasieren. Man muss in der Realität bleiben. Anton spiegelt Volker Braun als DDR-Schriftsteller wider, der am Sozialismus festgehalten hat. Als Schriftsteller hat er die Aufgabe, die soziale Lage kritisch zu betrachten und muss fähig sein, die Ideologie zu kritisieren. Die Rolle des Schriftstellers, der immer mittendrin in der Gesellschaft steht, wird durch den Charakter Antons dargestellt. Er kann den Problemen der Familie Höchst gut zuhören und sie verstehen. Sie haben ihm von der Unzufriedenheit mit der Situation erzählt. Wegen seiner Pflicht als Schriftsteller ist Anton sogar bereit die alte Villa zu kaufen und dort zu bleiben und zu schreiben. Daran lässt sich zeigen, dass er große Verantwortung trägt, um die schlechte Lage in der Gesellschaft zu verbessern.

Darüber hinaus lässt die Idee des Verkaufs auch die Assoziation des „Ausverkaufs“ zu, die einer Bankrotterklärung im Konkurrenzverhältnis der Systeme gleichkäme. Sie bezieht sich auf Antons Kommentar über die schlimme Wirtschaftlage der DDR: „Und trotzdem werden wir zur dritten Welt (...). Die Städte sind schon Steppe.“ (137)

Außer der schlechten Wirtschaftslage spürt Braun das Zusammenspiel zwischen dem kulturellen Leben und der Macht des SED Funktionärs nach. Braun hat auch die Stimme der anderen DDR-Schriftsteller vertreten, die immer Probleme mit der Bürokratie und Zensur haben. Walter hat sich auch darüber gewundert, dass Anton bereit ist, in ihrer alten Villa zu wohnen: „[...] Willst du hier dichten, in der Festung. Unter der Zensur, willst du hier bleiben. [...]“ (153)

Das Stück „*Die Übergangsgesellschaft*“ präsentiert ein Mosaik der Probleme der DDR-Gesellschaft, die in dem Mangel des Systems gegenüber der real existierenden Gesellschaft wurzelten. Braun kritisiert auch die Geschichtsschreibung als ein Mittel des Machterhalts. Er hat mit der Darstellung Maschas dieses Problem präsentiert. Sie ist eine Historikerin, die immer im Archiv arbeitet, aber nicht klar sehen kann.

MASCHA Ja (...) Ich sehe mitunter nichts. Ich weiß nicht? Am Morgen ist alles klar und deutlich. Auf Arbeit, über den Dokumenten, ich sitze im Archiv (...) als ob es schwimmt. Am Abend she ich fast nichts –
METTE Sie müssen zum Arzt gehn.

[...]

MASCHA War ich (...) es liegt nicht in den Augen. Die Augen sind gesund. Es wird immer schlechter.

ANTON Verzeihn Sie, aber warum dann – diese dunkle Brille?

MASCHA lächelt: es ist nur eine Sonnenbrille, gewöhnliches Glas.

WALTER Ich kenne den Kapitalismus auch. Ich habe ihn gesehn, ohne Brille. (135)

Maschas „Augenleiden“ gründet mithin in dem Zustand der DDR-Historiographie als selbstlegitimatorischer und machtgeschützter Monolog der SED. Da die Historikerzunft der DDR der absurden Maxime „Wahrheit ist, was der Partei politisch nützt“ zumeist unwidersprochen folgte, konstituieren sich aus solcher Einseitigkeit „behördlich verordnete Geschichtsmysen“. ¹¹⁰ Mascha schwimmt alles vor Augen, weil sie tagtäglich mit dieser Diskrepanz zwischen dem Aussagegehalt der Archivalien und der offiziellen, im Sinne der Partei beschönigten Sichtweise konfrontiert ist.

Im Gegensatz zu Olga und Walter, die sich vor allem durch die Haltung auszeichnen, den Status quo konservieren zu wollen, konstituieren sich die Persönlichkeitsprofile von ihrer Schwester Mascha und Dr. Bobanz, dem Ehemann Maschas, über eine Gemengelage von Resignation, Fatalismus und Passivität. Bobanz präsentiert das Bild eines Wissenschaftlers, der sich immer nur mit seinen Gedanken beschäftigt. Er ist aber unfähig, die Realität zu verbessern. Er ist stets mit Philosophie und Theorien über den Kapitalismus beschäftigt, denkt aber nicht daran, dass seine Frau, Mascha, seine Aufmerksamkeit braucht. Mascha ist deswegen unglücklich mit Bobanz verheiratet. Dass Bobanz Wissenschaftler ist, verstärkt noch die Intention des Autors, ihn als Karikatur einer selbstständigen Persönlichkeit vorzuführen. In dem Zusammenhang muss noch einmal betont werden, dass für Braun keine Chance besteht, gesellschaftliche Zustände tatsächlich zu verändern, wenn sich die Individuen nicht selbstbewusst „aufrichten“. Mascha betrachtet ihren Mann als Prototypen eines deformierten, dem eigenen Ich entfremdeten Menschen, der noch in weitaus höherem Maße als sie selbst ängstlich darum bemüht ist, als Person nicht in Erscheinung zu treten. ¹¹¹

¹¹⁰ Ebenda. Claudia Schmidt, S. 178

¹¹¹ Ebenda. Claudia Schmidt, S. 178

Autorität und Macht werden vom Walter präsentiert. Als der einzige Sohn in der Familie zeigt Walter seine Macht über seine Schwestern. Als Betriebsleiter ist er auch Funktionär. Walter jagt ebenfalls dieser „Ordnungsutopie“ hinterher, die allerdings, gemäß seiner Funktion als Betriebsleiter, technokratisch ausgerichtet ist. Walter steht in dem Widerspruch, sich einerseits über Erfolge als Betriebsdirektor definieren zu wollen, andererseits aber an die dafür notwendigen technischen und strukturelle Entwicklungen innerhalb des System nicht mehr glauben zu können.¹¹² Frustriert beklagt er sich: „Ich mache mir keinen Namen. Ich mache die Arbeit. Heute verschwindest du in der Masse.“ (132) Seine grausame Haltung gegen Wilhelm ist eine Art der Gewaltäußerung. In „Grund-Stück“ hat er Wilhelm laut angeschrien, als er ihn vor dem Fernseher sitzen sieht. Dann hat er da TV-Kabel zerrissen.

Den Habitus eines Funktionärs zeigt auch Walter, wenn er mit seinem Fahrer, Franz, spricht. In den Dialogen zwischen Walter und Frank bemerkt man, wie die sozialistische Hierarchie in der Gesellschaft dargestellt wird. Die Ungleichheit wird durch das Du, das Walter Frank gegenüber benutzt, deutlich: „Du wartest draußen.“ (141). Als Fahrer kann Franz nur Walters Befehlen gehorchen. Er hat versucht, Walter immer höflich zu antworten: „Wenn Sie mir etwas mitzuteilen haben, dann in der Arbeitszeit.“ (141).

Franz Gehorsam zeigt sich, als er Bobanz unhöflich antwortet, weshalb Walter ihn warnt. Außerdem hat Walter seine Autorität durch sein Verbot gegenüber Irina gezeigt, als sie zu ihrem Verlobten Frank gehen wollte. Olga wird informiert, dass Frank gestorben ist. Walter hat vermutet, dass Frank Selbstmord begangen hat. Deshalb verbietet er Irina zu Frank zu gehen. „Du weißt nicht das Motiv“ (140). Er hat auch Angst, dass seine Schwester später mit dem Gericht Probleme haben könnte. Walter hat das Recht, über die Zukunft des Hauses zu entscheiden, und er hat sich entschieden, das Familienhaus zu Anton zu verkaufen.

Walters autoritäre Haltung wird von Mette kritisiert; „Bestimmst du das? Herr Direktor. Kommandierst du hier auch? Einer unterdrückt alle.“ (140) Es ist kein Zufall, dass Mette, die Künstlerin, und der alte Wilhelm die Entgrenzungsphantasien am weitesten treiben.¹¹³ Mette

¹¹² Ebenda. Claudia Schmidt, S. 146

¹¹³ Heinz-Peter Preusser: Letzte Welten. Deutschsprachige Literatur diesseits und jenseits der Apokalypse, Heidelberg, 2003

macht sich frei jeglicher sexueller Unterdrückung: „Ich stehe offen, greif doch in mich hinein! Ich will alles aus mir holen, meine Angst, meine Lust, meine Scheiße mein Blut [...] Ich will über die Grenze gehen.“ – „Ich will nackt sein“. (150-151)

Alle Personen dieses Stückes werden in der Stagnation gefangen gehalten und können keinen Ausweg finden. Am Ende des Stückes wird das Haus der Familien Höchst abgebrannt – Irina hat das Feuer angezündet - und Wilhelm ist tot. „Er ist über die Grenze gegangen.“ (160) Wilhelm vertritt die Figur, die bittere Erfahrungen in ihrem Leben gemacht hat. Seine Begeisterung für die revolutionäre Tat endet in der Enttäuschung, dass die Revolution schließlich nur zur Diktatur wird.¹¹⁴

Sein Tod kurz vor dem Ende der „Comedia“ ist metaphorisch dahingehend zu deuten, dass die Existenz dieses Veterans der Arbeiterbewegung und die Aufrechterhaltung sozialistischer bzw. anarchistischer Theoreme in der „*Übergangsgesellschaft*“ einen Anachronismus darstellen. : „Er ist die tragische Figur unter den Komödianten . Er kann die Situation nicht retten“.¹¹⁵

Das Bild des verbrannten Hauses führt nicht zum Niedergang der DDR, sondern Braun versucht eine Übergangsmöglichkeit zu einer besseren Gesellschaft zu zeigen. Gleichzeitig stellt das verbrannte Haus eine höchst kritische Phase der DDR-Gesellschaft dar, die gerettet werden soll. Das Stück „*Die Übergangsgesellschaft*“ löste eine Kontroverse in der DDR aus, als das Stück aufgeführt wurde. Die Aufführung des Stückes war im Jahr 1988 – kurze Zeit vor der Wende. Die Darstellung des Übergangs einer stagnierenden Gesellschaft wurde auf der Bühne gespielt. Das Bild einer stagnierenden Gesellschaft wurde von den stagnierenden Personen des Stückes dargestellt. Sie sind unzufrieden mit ihrem Leben und träumen davon, dass sie von aller Unterdrückung befreit werden können.¹¹⁶ Bezogen auf Wilhelms Satz: „Wenn wir uns nicht befreien, bleibt es für uns ohne Folge“. Der Brand hat definitiv die Bedeutung geliefert: „Schluss mit der Vergangenheit“. Alle Personen müssen ihr Leben neu anfangen, sie

¹¹⁴ Carol Anne Constabile-Henning: Intertextual Exile. Volker Brauns Dramatic. Re-Vision of GDR Society. Hildesheim, 1997, S. 191

¹¹⁵ Brauns Notizen über sein Werk „*Die Übergangsgesellschaft*“. Braun verweist auf die Figur Wilhelm. In: In: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S.170

¹¹⁶ Ebenda. Carol Anne Constabile-Henning, S. 191

haben damit Chance, ihr Selbst neu zu definieren. Er bezieht sich auf die DDR-Gesellschaft, in der es Veränderungen geben soll. Um das Ziel einer sozialistischen Gesellschaft zu erreichen, soll die DDR fähig sein, ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen und ihr Selbst neu zu definieren. Was Braun in seinem Stück beschrieben hat, war ein Ruf nach radikaler Veränderung, der die Kälte und den Teufelkreis des „Status quo“ zerbrechen sollte, um über die Grenzen hinauszuschreiten.¹¹⁷

Bezogen auf Brauns Disposition als DDR-Schriftsteller war klar, dass er lieber in der DDR bleiben und nicht in den Westen gehen wollte. Hier hat Braun seine Disposition als DDR-Schriftsteller gezeigt, der immer mitten in der Gesellschaft und für die Gesellschaft kämpfte. Es ist interessant, das Gedicht „*Das Lehen*“ in dem Stück zu betrachten:

ICH BLEIB IM LANDE UND NÄHRE MICH IM OSTEN./ MIT MEINEN SPRÜCHEN,
DIE MICH DEN KRAGEN KOSTEN / IN ANDERER ZEIT: NOCH BIN ICH AUF DEM
POSTEN. / IN WOHNUNGEN, GELIEHN VOM MAGISTRAT/ UND ESS MICH SATT,
WIE IHR, AN DER SILAGE./ UND WERDE NICHT FROH IN MEINER CHEFETAGE /
DIE BLEIBE, DIE ICH SUCHE, IST KEIN STAAT.

Mit dem Gedicht hat Braun seine Aufgabe als Schriftsteller nochmals betont, dass er immer dem Sozialismus treu bleibt und bereit ist, Verantwortung für die gesellschaftliche Lage der DDR zu übernehmen. Gleichzeitig wird gezeigt, wie Brauns Kampf im literarischen Feld einen Teil des Kampfes des intellektuellen Feldes gegen das Machtfeld darstellt :

(...) daß die Öffentlichkeit ihren abstrakten Charakter verliert. Auch das ist nicht mehr mein privates Problem, sondern ein gesellschaftliches, und ein Vorgang, der sich bei vielen abzeichnen muß und nicht nur in der Kunst, sondern in allen Lebensäußerungen.¹¹⁸

Bezogen auf die Auseinandersetzung zwischen dem kulturellen Feld und dem Macht-Feld ist das Stück „*Die Übergangsgesellschaft*“ ein wichtiges Kennzeichen der DDR-Literatur vor der Wende. Braun hat das Stück 1982 fertig geschrieben und es konnte 1988 in der DDR aufgeführt werden. Davor wurde es in der BRD uraufgeführt. „*Die Übergangsgesellschaft*“ ist ein kontroverses Stück in Parodie-Form, in dem Kritik an der schlechten Lage der DDR geübt

¹¹⁷ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig, 1996, S. 242

¹¹⁸ Peter Reichel: Die Übergangsgesellschaft. Stücke der achtziger Jahre aus der DDR. Leipzig, 1988

wird. Als Braun das Stück schrieb, gab es noch keine Tendenz in der Gesellschaft, die zu einer Verbesserung der DDR hätte führen können. Die meisten DDR-Schriftsteller litten unter dem Druck der Zensur und dem Druckverbot. Das Aufführungsverbot des Stückes ist ein Beispiel für die schwierige Lage des kulturellen Lebens in der DDR.

Im Bezug auf die Aufführung des Stückes *„Die Übergangsgesellschaft“*, das von März 1988 bis Oktober 1989 achtmal aufgeführt wurde, lässt sich zeigen, dass es großen Erfolg hatte. Fast alle Aufführungen sind ausverkauft. Das Interesse der Zuschauer wird auch dadurch deutlich, dass sie nach der Aufführung an der Diskussion über das Stück teilgenommen haben. In diesem Fall zeigt das Stück seinen Erfolg im kulturellen Leben der DDR. Das heißt jedoch keineswegs, dass sich das dem Stück inhärente Utopiepotenzial über gemeinschaftliche alternative Zukunftsvorstellungen auf der politisch gesellschaftlichen Ebene konstituiert. Zwar leistet der Text fundamentale Kritik an der vorgefundenen gesellschaftlich-staatlichen Organisationsform und deren Funktionären, doch lässt Braun die Frage, was künftig mit dem „Grundstück“ geschehen soll, realistischerweise völlig offen. Allerdings muss in diesem Zusammenhang die Anlage des Stückes als „Komödie des Status quo“ beachtet werden. Denn sie will, der Marx'schen Einschätzung über Komödien folgend, die Phase der Agonie der DDR mit dem Mittel des Verlachens als historisch überlebt kenntlich machen. Es muss aber noch einmal betont werden, dass Brauns Charakterisierung des „neuen“ Menschen allgemein un-dogmatisch angelegt ist: „(...) der Akzent liegt auf Prozeß und Werden“ – oder anders gesagt, auf „Übergang“ und Entwicklung.¹¹⁹

3.3 Siegfried Frauenprotokolle Deutsche Furor

Das Nibelungenlied ist ein großer Mythos in der deutschen Literatur. Die Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes steht in engem Zusammenhang mit der Stilisierung des Werkes zum deutschen Nationalepos.¹²⁰ Rezeptionsgeschichtlich werden intertextuelle Bezüge zur Nibelungensage von zahlreichen deutschen Schriftstellern in ihren Werken verwendet, wie

¹¹⁹ Claudia Schmidt: Rückzüge und Aufbrüche zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt am Main, 1995. S.188

¹²⁰ Bernhard R. Martin: Nibelungen-Metamorphosen: Die Geschichte eines Mythos. München: Iudicium 1992, S.1

von Wagner in seinem Opernzyklus „*Der Ring des Nibelungen*“, in Friederich Hebbels Drama „*Nibelungen*“, Bertolt Brechts „*Siegfried hatte ein rotes Haar*“ und Heiner Müllers „*Germania Tod in Berlin*“.

In Brauns Drama „*Siegfried Frauenprotokolle Deutsche Furor*“, der 1983 geschrieben und 1987 in Weimar uraufgeführt wurde, werden die Geschichte die Nibelungen, die Intrige der Familienkönige und die Zerstörung der Burgunden dargestellt. Die Beschäftigung Brauns mit dem Mythos bzw. der Sage der Nibelungen in „*Siegfried Frauenprotokolle Deutsche Furor*“ entspricht der Tendenz der DDR-Dramatik der achtziger Jahre, als viele DDR-Schriftsteller historische und mythische Stoffe für die Bühne bearbeitet haben.¹²¹ Das Interesse des Autors an dem ungefähr 800 Jahre alten Text resultiert aus der Überzeugung, dass die Geschichte gezeigt hat, dass die alten Verlaufsformen, Strukturen und Denkweisen von der Vergangenheit auf die Gegenwart übertragen werden können:

Die letzten zwei, drei Jahrtausende sind voller Verlaufsformen, die gegenwärtig anmuten. Das liegt daran, daß vieles in der alten Geschichte und durch die alte Geschichte nicht erledigt ist. Dies Unerledigte sind Wunden und Probleme der Gegenwart.¹²²

Die Struktur des Drama besteht er aus drei Teilen, die sich deutlich voneinander abheben: mythologisches Material, Familiendrama und Epochenstück.¹²³ Der erste Teil „Siegfried“ bezieht sich auf die Geschichte Siegfrieds des Drachentöters und adaptiert den mythologischen Hintergrund des Nibelungenliedes. Der zweite Teil „Frauenprotokolle“, der Streit der Königinnen Brünhild und Krimhild, präsentiert die Machtveränderung vom Matriarchat zum Patriarchat. Der dritte Teil dieses Dramas „Deutscher Furor“ rückt das Ganze auf die Machtpolitische Ebene. Er stellt die Zerstörung und den Untergang der Burgunden dar.

Ein lyrisches Bild Siegfrieds eröffnet das Stück. Er ist der Held, dessen Verhalten Intrige und Konflikte in den nächsten Teil dieses Stückes hineinträgt. Der erste Teil ‚Am Römischen Rhein‘ erzählt von Siegfried, dem Helden, der als Gast in Burgund angekommen ist und von

¹²¹ Claudia Schmidt: Rückzüge und Aufbrüche zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt am Main, 1995, S. 188

Claudia Schmidt: Rückzüge und Aufbrüche zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt am Main, 1995, S. 188

¹²³ Volker Braun: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle, 1992, S.174

Gunter, dem Burgundenkönig, empfangen wird. Siegfried stellt sich vor als Ritter aus den Niederlanden und erzählt den Burgunden von seiner wunderbaren Erfahrung. Er hatte Erfolg im großen Kampf gegen den Drachen, badete danach im Drachenblut und besitzt den Nibelungenhort. Deshalb hat er außergewöhnliche Kraft. Gunter, Gernot, Volker und Hagen bewundern Siegfried. Siegfrieds Bereitschaft, Gunter bei der Werbung um Brünhild zu helfen, verstärkt seine Position als Ehrengast bei den Burgunden. Die nächste Handlung beginnt mit der Abfahrt Gunters und Siegfrieds nach Worms, um dort um Brünhild zu werben. Man erkennt in diesem Teil das Mittel der Verfremdung am Werk: Vertrautes wird entstellt, und unerwartete Zusammenhänge gebracht, durchsetzt mit bewussten Anacronismen.¹²⁴ Die Burgunder werden anfangs nicht als gewappnete Ritter gezeigt, sondern sie badeten alle im Rhein, und Siegfried kommt „über die Wiesen, Schwert und Tarnplane unter dem Arm“ auf sie zu. Und nun wird das bekannte mytologische Material in einer Handlungsfolge zusammengezogen, die von der Handlungsfolge des Epos völlig abweicht. Die Helden werden durch diese Situation und die Art ihres Verhaltens zu gewöhnlichen Menschen bis zur Banalität und Lächerlichkeit. Der gereimte Knittelvers wird verwendet, die dabei diese Wirkung zeigt. In der traditionellen Dichtung wird der Knittelvers als Mittel als Kunstsprache, die von der Alltagssprache abhebt. Folgende Zeilen zeigen gegensätzliche Wirkung, wenn sie in den Reim gebunden werden:

KRIMHILD (sie meint dabei Volker):

Dem war der Rhein zu kalt

(Volker spritz sie) alte Sau.

GUNTER: Ich hab ein Königreich und keine Frau (178)

Lässt sich dann analysieren, dass für Volker Braun die Bühne ein Demonstrationsort für sozial politisches Anliegen, die von einem wachen Publikum reflektiert und in die gesellschaftliche Praxis des Alltags übertragen werden sollen.

¹²⁴ Aus einem Gespräch mit Hans Kaufmann, in: Volker Braun: Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle, 1992, S.255

Der nächste Teil des Dramas „*Frauenprotokolle*“ reflektiert auf die Frauenschicksale. Siegfried hat Günther bei erster Nacht geholfen, weil Brünhild Ehepflicht geweigert hat. Siegfrieds Frau Krimhild, die Brünhilds Gürtel findet, erfährt von ihm die Wahrheit. Krimhild und Brünhild geraten zwischen die Machtinteressen der Männer.¹²⁵ In der nächsten Szene ‚Streit der Königinnen‘ verursacht Brünhilds Gürtel den Konflikt zwischen Krimhild und Brünhild. Krimhild und Brünhild baden zusammen im Fluss. Am Anfang loben die beiden ihre Ehepartner. Es kommt dann zwischen den Königinnen zum Streit über die Rechtsstellung und den Rang Siegfrieds. Die beiden Frauen entnehmen ihr Selbstverständnis und ihre Vorstellung von Würde den Maßgaben der dominierenden Männerwelt. Die beiden Frauen tragen hier stellvertretend für die Männer einen Streit um die gesellschaftliche Rangordnung aus. Brünhild hat Siegfried als ‚Vasall‘ bezeichnet. Krimhild versucht ihre Selbstbeherrschung zu bewahren, aber Brünhild erniedrigt Siegfried so, dass sie ihre Geduld verliert. Danach beschimpft Krimhild Brünhild als ‚Hure‘ und erzählt ihr, dass sie eigentlich in der Brautnacht von Siegfried entjungfert wurde. Als Beweis zeigt sie ihr ihren Gürtel. Brünhild ist schockiert und bricht in Tränen aus. Vor der Kirche fällt sie in Ohnmacht. Nach diesem Streit wird gezeigt, wie Siegfried gegenüber seiner Frau seine männliche Dominanz zeigt, indem er den Streit zwischen den Frauen kommentiert hat:

SIEGFRIED

Komm her mein Liebchen. Nun erzähl dem Siegfried

Was du angestellt hat. (205)

Krimhild antwortet tatsächlich wie ein Kind, das sich zu rechtfertigen versucht:

Nichts, mein Siegfried

Als dass ich dich verteidigt hab

umarmt ihn (205)

(...)

SIEGFRIED

Weiber schwatzen

¹²⁵ Nibelungensage in zeitgenössischer Sicht. In: Neues Deutschland, 7. Januar 1987

(...)

Die Weiber müssen

Erzogen werden (206)

Im nächsten Szene „Brünhilds Jammer“ wird die Enttäuschung der Königin Brünhild dargestellt. Obwohl Gunter dann Brünhild beruhigt, empfindet sie für Siegfried nur noch Hass. Sie wünscht sich den Tod Siegfrieds. Eigentlich ist Gunter damit nicht einverstanden, da Siegfried ein guter Mann ist. Der treue Hagen ist jedoch entschlossen, Brünhilds Schande mit Siegfrieds Tod zu rächen: „Nehmt dieser Dame Wunsch zu Protokoll.“ (S. 210).

In der Szene ‚Krimhilds Traum 2. Männerfantasien‘ träumt sie davon, dass Hagen Siegfried auf der Jagd im Wald tötet. Am Morgen erfährt sie von der Ermordung Siegfrieds, nachdem Hagen sie darüber informiert hat. In der Szene ‚Krimhilds Rache‘ wird Krimhilds Trauer um Siegfrieds Tod dargestellt. Vor ihrer Mutter, Ute, schwört sie, den Tod Siegfrieds zu rächen. Sie wird mit Etzel, dem Hunnenkönig, die Burgunden aus Rache bestrafen.

Im dritten Teil dieses Stückes ‚Deutsche Furor‘ zeigt sich der Himmel, der über die Natur und die Geschichte der Burgunden berichtet. Es ist keine Fortsetzung des bisherigen szenischen Verlaufs, das Spiel wird auf eine ganz andere Ebene transponiert. Es umfasst mehrere Untergangsszenen. Es fängt mit der Geschichte der Burgunden an, die nach Westen drängen. Sie besetzen das Gebiet am Römischen Rhein und zwar in der Nähe von Worms. Die Burgunden werden als -Bundesgenossen Roms aufgenommen, weshalb sie sich darauf vorbereiten müssen, eine „Rüstungsindustrie“ zu errichten. In diesem Teil wird das Gespräch zwischen Krieger und Bauern dargestellt, die das Ziel des Krieges in Frage stellen. Danach tritt das römische Lager hervor, in dem Aetius seine Macht ausübt. Gunter und seine Leute, Hagen und Siegfried, treten Aetius entgegen. Aetius bietet Hagen sein „Friedenskonzept“ an. Die Römer haben den Burgunden Land gegeben, weshalb die Burgunden die Römer als Gegenleistung beschützen sollen. Im Namen des Friedens erklärt Aetius das Ziel seines Krieges. Er befiehlt 250.000 trainierte Soldaten im Kampf um den Frieden:

(...) kein Staat beginnt einen Krieg, es sei denn ein gegebenes Wort zu erfüllen oder die Sicherheit zu gewährleisten (...) Wir sind bereit, für den Frieden Opfer zu bringen (...). (S.223)

Hagen versichert sich der Treue der Burgunden: „Die Treue ist unsere Ehe, Herr.“ (S.223). Hagens Äußerung wird durch Siegfried widersprochen. Für ihn ist Aetius Befehl eher ein Versuch, die Burgunden in die Knechtschaft zu führen. Er artikuliert seinen Widerspruch: „Und lieber leben unter dem Schein der Knechtschaft frei als unter dem Schein der Freiheit als Knechte“ (S.224). Das Bild der Römer als Unterdrücker anderer Nationen wird von Siegfried geäußert: „Die beiden Reiche, Römer und Hunnen, teilen sich die Welt. Sie kaufen die Führer, die Elite der Völker. Die Völker nun, unter dem unerträglichen Druck“ (S.224). Es zeigt sich, wie Siegfried, der Held, Aetius Macht mutig widerspricht. Er wird die Konsequenzen tragen müssen, weil er Gunter und seine Leute mit seiner Haltung enttäuscht hat.

Die anderen Burgunden können ihre Enttäuschung über Siegfrieds Verhalten nicht verbergen. In der Szene ‚Siegfrieds Tod‘ wird gezeigt, dass Hagen Siegfried kritisiert, weil seine Äußerung die Burgunden und Krimhild in Gefahr bringt. Sie haben Angst davor, dass Aetius zornig wird und die Burgunden unterdrücken könnte. In diesem Moment sieht Brunhild die Gelegenheit, ihren Hass gegen Siegfried zu zeigen: „Das ist kein Mensch, der lieben kann (...) Der Mann ist eine Maschine.“ (S.226). Gunter versucht, Siegfried zu verteidigen: Ihn, den jeder liebt (S.226) Brünhild ist mit dem Satz Gunters nicht einverstanden: „Uns liebt er nicht“ (S.226). Siegfried versucht dann seine Haltung zu rechtfertigen. Er spricht voller Überzeugung, dass er an der richtigen Stelle sei. Er kritisiert sogar die Burgunden, die bereit seien, sich den Römern unterzuordnen:

„Weißt du mir den Weg. Den weiß ich selber. In ein freies Land. Das will ich Krimhild zeigen. Warum bei den knechten wohnen. Das ist euer Platz. In der Gefolgschaft jetzt. Am Trog der Treue. Im Kollektiv der Furcht. Am Strick des Staat (...).“ (S.226).

In dieser machtpolitischen Szenen gelingt Siegfried der Ausbruch aus seiner bisherigen Haltung, der freiwilligen, unreflektierten Anpassung, der Linientreue. Siegfried will die Burgunden verlassen und Volker wird Siegfried folgen. Hagen bittet Volker zurückzukehren. Er nimmt Volkers Messer und sticht es Siegfried in den Bauch. Siegfried stirbt. Mit lautem Lachen zeigt Brünhild ihre Zufriedenheit über Siegfrieds Tod. Wie das Schicksal Krimhilds nach dem Tod ihres Mannes ist, wird in der nächsten Szene dargestellt. In der Schwangerschaft heiratet sie den Hunnenkönig Etzel. Krimhilds Plan, sich an den Burgunden zu rächen, bleibt bestehen. In der Szene ‚Worms. Großer Bahnhof 2‘ wird der Besuch von Etzels Leuten

präsentiert. Im Namen von Etzel und Krimhild bringen Rüdiger aus Österreich und Irving aus Weimar Nachrichten für die Burgunden: „WIR KOMMEN ALS FREUNDE FURCHTBAR DEM FEIND.“ (S.230). Rüdiger schenkt Gernot sein Schwert und Hagen seinen Schild. Rüdiger bietet auch Giselher seine Tochter zur Gattin an. Giselherr nimmt Rüdigers Angebot an. Eigentlich kommen die Leute Etzels mit dem Hunnenheer. Der Brief von Etzel und Krimhild hat den Zweck, dass die Hunnen ihr Gebiet bis zum Rhein erweitern wollen, der ein strategisch bedeutender Raum ist, in dem man sich gegen Rom erhoben hat. Darüber hinaus verfolgt er den weiterreichenden Plan, der sich gegen Rom richtet. Er äußert seine Gedanken über die Römer :

„Rom stirbt. Ein armes Land. Wir beherrschen Mehr Tiere. Wir haben die höhere Lebensform. Ich umfasse mehr Menschen (...) Römer besetzen die Welt. Wir machen zur Weide.“

Der Konflikt zwischen Burgunden und Hunnen nimmt zu und erreicht den Höhepunkt während der Taufe von Krimhilds Kind. Der Kampf bricht aus, nachdem Hagen den Kopf von Krimhilds Kind abgeschlagen hat. Der Kampf geht weiter und verursacht viele Opfer in beiden Gruppen. Das apokalyptische Bild wird mit dem fließenden Blut auf der Treppe bildlich dargestellt, mit dem man die Opfer des Krieges assoziieren kann. Das Gespräch zwischen Hagen und Volker beschreibt die Moral der Geschichte. Das Blut der Burgunden und Hunnen symbolisiert das Blut aller Kriege¹²⁶:

Volker: Wir sind ein Blut

Hagen: Ist das dein ganzer Witz

Volker: Ein Treppenwitz

Hagen: Der Witz von der Geschichte (S.238)

Der Kampf ist mit der Niederlage der Burgunden zu Ende. Nur Gunter und Hagen leben noch. Kurz vor dem Ende des Dramas wird Krimhilds Rache in der Szene ‚Krimhilds Frau‘ gezeigt. Etzel bringt Gunter und Hagen, die aneinander gefesselt sind, zu Krimhild. Dann bittet Krimhild ihren Mann, Hagen zu töten, aber er zweifelt und sieht entsetzt das Schwert Siegfrieds an. Krimhild verliert ihre Geduld, nimmt das Schwert und tötet Hagen und Gunther. Etzel ist von

¹²⁶ Carol Anne Constabile-Henning: Intertextual Exile. Volker Brauns Dramatic. Re-Vision of GDR Society. Hildesheim, 1997, S.162

dem Verhalten Krimhilds schockiert. Er bringt die Leichen von Krimhilds Kind und Brüdern und gibt sie seiner Frau: „Halte sie fest. Das ist dein Hort.“ Das Stück wird mit der Szene ‘Enttrümmerung’ geschlossen, in der Braun seine Reflexionen über die Bedeutung des Krieges und Sieges präsentiert, die eigentlich umsonst sind. Bei dieser Reflexion werden anonyme Figuren, Frauen, eine alte Frau und eine Behinderte, dargestellt. Die Figuren vertreten die Gruppe der Kriegsoffer, Frauen verlieren ihre Männer und versuchen zu überleben. Es passt zu dem Prolog des Dramas über ‚Trümmerfrauen‘:

Weil Not am Mann ist. Hab ich Mann gesagt
Die Not ist an der Frau. Der Trümmerfrau
Die vor den Trümmern steht und war wie die
Bewohnbar. Der Mann ist ausgezogen
In den Krieg, uns bleibt der Dreck vom Krieg [...]” (S.173)

Im Bezug auf den sozialen Raum, der von den Akteuren der Figuren bestimmt wird, lässt sich zeigen, wie die Konstellation des Macht-Feldes von den Figuren aufgebaut wird. Zunächst lässt sich der soziale Raum der Burgunden und Hunnen analysieren. Siegfried, der Held, ist kein Burgunde. Er kommt aus den Niederlanden. Er ist der Held, der Drachentöter, Hortbesitzer, Krimhilds Gatte und Opfer einer Verwandtenmeuchelei. Am Anfang wird er als ein mutiger Held in Burgund empfangen. Danach, in der weiteren Handlung des Dramas, hat sich die Position Siegfrieds von ein ‚großer Freund‘ zu ‚Dienstmann des Königs‘ verändert. Dies ist danach zu sehen, dass er bei Brunhilds Werbung und in der Brautnacht geholfen hat. Er ist bereit, Gunter zu helfen, weil er eine bestimmte Absicht hat, nämlich um Krimhild zu werben. Siegfried wird aus der Perspektive Brünhilds anders gesehen. Für sie ist er ein ‚Vasall‘. Die untergeordnete Beziehung zwischen Gunter und Siegfried wird dann in der Szene ‚Deutsche Furor‘ zum Ausdruck gebracht. Beim Besuch zu Aetius artikuliert Siegfried seinen Widerspruch gegen Aetius. *Aetius*, der zornig ist, fragt dann *Siegfried*, woher er eigentlich kommt. Gunter antwortet, dass er aus Xanten ist. Mit seiner Antwort zeigt Gunter, dass Siegfried zu dem Zeitpunkt nicht zu den Burgunden gehört. Er wird von den Burgunden angenommen, weil er außerordentliche Kraft und den Nibelungenhort hat. In der Szene ‚Deutsche Furor‘ wird darüber hinaus dargestellt, dass der Konflikt zwischen Siegfried und den Burgunden ausbricht, nachdem er Aetius widersprochen hat. Die Burgunden haben große Sorge, dass Aetius zornig werden könnte. Dies würde eine große Gefahr für die Burgunden darstellen.

Auf der anderen Seite hat Brünhilds Hass gegen Siegfried den Hass Hagens entzündet, der bis zum Mord Siegfrieds führt.

Eine andere Figur, die eine wichtige Rolle im Drama spielt, ist Hagen. Man findet ihn in fast allen Handlungen des Dramas. Siegfrieds Mord ist nur eine von vielen Handlungen, in denen er mitspielt. Hagen gehört zu den Burgunden. Er ist Gunters Vasall, der sehr treu ist. Außerdem ist er ein Ratgeber für Gunter, leider sind seine Vorschläge für Gunter keine guten Vorschläge. Am Anfang steht Hagen Siegfried nicht feindlich gegenüber. Er bewundert sogar Siegfrieds außerordentliche Kraft und nimmt Siegfried an. Seine Haltung zu Siegfried ändert sich, nachdem Krimhild Brünhild beleidigt hat und Siegfried seine Kritik an Aetius übt. Hagens Treue zu Gunter hat zu einer tiefen Krise zwischen ihm und Krimhild geführt. Bei der Taufe von Krimhilds Kind schlägt er den Kopf des Kindes ab, woraufhin der Krieg ausbricht. Obwohl der Krieg so viele Opfer gefordert hat, schlägt er Gunter vor, den Krieg weiterzuführen. Er hat die Burgunden zerstört. Am Ende des Stücks hat er nichts bekommen. Er muss alles mit dem Tod bezahlen.

Die Figur, mit der alle Handlungen des Dramas bis zum Ende verknüpft sind, ist Krimhild. Sie ist Gunters Schwester. Am Anfang des Stückes wird Krimhild als eine Frau gestaltet, die ihrem Bruder, dem König Gunter, gehorcht. Nachdem sie Siegfried geheiratet hat, ändert sich ihre Position, und zwar als Besitzerin des Nibelungenhorts. Ihre Feindschaft mit Brünhild hat damit angefangen, dass Brünhild ihren Mann beleidigt hat. Um ihren Mann zu verteidigen, hat sie daraufhin Brünhild das Geheimnis über Brünhilds Brautnacht erzählt. Sie will den Konkurrenzkampf gewinnen. An anderer Stelle dieses Dramas, in der Szene ‚Siegfrieds Tod‘, wird dann gezeigt, wie Krimhild als Rächerin dargestellt wird. Sie weiß, dass Hagen ihren Mann getötet hat, und sie versucht Hagen und ihre Familie zu rächen. Ihre zweite Ehe mit Etzel, dem Hunnenkönig, basiert nicht auf gegenseitiger Liebe, sondern auf Krimhilds Wunsch, sich an den Burgunden zu rächen. Sie hat die Macht Etzels, um die Burgunden zu unterdrücken, bis der Krieg ausbricht. Am Ende des Dramas hat sie ihre Wünsche erfüllt. Sie tötet Hagen, aber sie verliert alles. Alle ihre Brüder sind gestorben und Etzel hat den Respekt gegenüber Krimhild verloren, nachdem er erfahren hat, dass er von Krimhild ausgenutzt wurde :

KRIMHILD (...) Und eine Frau kannst du nicht töten.

ETZEL Dann lebe du: Ich bringe dir dein Kind. *Bringt Kopf und Körper*. Und deine Brüder drei.

KRIMHILD Hör auf. Was ist das. Gib sie mir. *Heult*. Was machst du mit mir. *Umfaßt die Toten*.

ETZEL Halte sie fest. Das ist dein Hort. (246-247)

Brünhilds Rolle findet man in der zweiten Szene des Stückes ‚Worms Bahnhof‘, nachdem sie von Gunter - mit Hilfe Siegfrieds - im Wettkampf besiegt wurde. In diesem Drama hat Brünhild die Position einer Frau, die Siegfrieds Mord verursacht. Brünhilds Machtposition ändert sich, nachdem sie Gunter geheiratet hat, und zwar von der Königin Islands zur Königin der Burgunden. Eigentlich versteht Brünhild nichts von dem, was um sie herum vor sich geht, weder die Siegfriedrolle in Worms und noch seine Hilfe in der Brautnacht. Sie versteht nicht, warum Siegfried und Krimhild die Ehrenplätze an der Hochzeitstafel bekommen. Brünhild ist ratlos, niemand hilft ihr, die Lage richtig zu sehen. Siegfried ist durch Eide gebunden, zu schweigen. Gunter muss alles tun, um das Geheimnis zu wahren. Brünhild hat keine Helfer. Kein Wunder, dass sie weint; an der Hochzeitstafel und danach vor der Kirche. Ein tragisches Missverständnis führt sie in ihre neue Position als eine Frau, die den Frieden stört und Hass sät. Brünhild hat ihre Macht als Königin benutzt, um dem treuen Hagen zu befehlen, dass er Siegfried töten soll. Nach Siegfrieds Tod findet sich diese Rolle Brünhilds nicht mehr. Kurz vor dem Ende des Dramas wird der Schatten Brünhilds in Krimhilds Traum dargestellt, in dem sie den Zweck des Krieges in Frage stellt: *Industrie-/Kriegslärm. Brünhild presst die Hände an den Kopf, kriecht/wälzt sich hinaus*.(220)

Im Bezug auf die Machtkonstellationen auf der politischen Ebene lässt sich analysieren, wie die Verhältnisse zwischen Burgunden und Hunnen sind. Die drei Könige, Gunter, Gernot und Giselherr, vertreten die Machtelite der Burgunden. Auf der anderen Seite vertreten Etzel und sein Bruder Bledel die Machtelite der Hunnen. Rüdiger von Österreich und Irving aus Weimar sind die Verbündeten Etzels. Gunter ist der oberste Mann in Burgund, weil er König der Burgunden ist. Seine Haltung ist paradox: Er ist schwach, oft hilflos. Aber er ist der König, niemand kommt der Gedanke, ihn gering zu achten. Ohne Hagen ist er hilflos, er ist sehr abhängig von ihm. Er hat seine Macht benutzt, um bei Brünhilds Werbung Siegfrieds Hilfe zu bekommen. Eigentlich versteht er, dass seine Tat fehlerhaft ist. Aber er ist zu schwach, Siegf-

fried zu verteidigen. Der Tod Siegfrieds hat eine große Krise in seiner Familie ausgelöst und er bekommt einen neuen Feind, Etzel, den Hunnenkönig. Gunter kann sich von dem Konflikt lösen und die Burgunden zerstören. Gunter ist eher ein Mann des Scheins, zum Schein ein König, zum Schein ein Ritter, zum Schein der rechte Ehemann, scheinbar kein Mörder.¹²⁷

Eine andere Figur, die von Braun positiv bewertet wird, ist Volker. Er ist ohne Fehl und Tadel, tapfer, edel, ein guter Unterhalter und ein Meister des Wortes. Er versucht immer vernünftige Wörter zu äußern. In der Notsituation hat Volker die anderen mit seinem Humor beruhigt, damit sie vernünftig denken können. Er ist eher ein Denker als ein Ritter. Im heißen Kampf zwischen Burgunden und Hunnen versucht er, eine Lösung zu finden: WIR MÜSSEN ANDERS DENKEN. Er vertritt eher die Position Brauns als Schriftsteller, der die Lage der Gesellschaft kritisieren muss.

Für die Position der Hunnen steht Etzel, der Hunnenkönig. Der Kampf gegen die Burgunden ist eigentlich durch den Wunsch Krimhilds begründet. Aber er hat auch seinen eigenen Plan, seine Macht bis zum Rhein zu erweitern, damit er die Römer besiegen kann. Als der Krieg ausbricht und viele Opfer auf beiden Seiten zu verzeichnen sind, sieht man Etzels Verzweiflung. Im Namen der Ehre führt Etzel den Krieg weiter bis zur letzten Kraft. Er hat einen Bruder, Bledel, der treu ist und ihm hilft. Er ist auch ein guter Schwager. Er hat Mitleid mit Krimhilds Schicksal und ist bereit ihr zu helfen. Darüber hinaus stehen noch zwei Figuren an Etzels Seite, Rüdiger aus Österreich und Irving aus Weimar. Die beiden sind Etzels Verbündete. Im Kampf gegen die Burgunden hat Rüdiger ein großes Problem, weil er mit der Familie seines Schwiegersohnes kämpfen muss. Er ist unfähig, mit den Burgunden zu kämpfen und versucht, vom Kriegslager zu flüchten. Etzel ist enttäuscht und zwingt Rüdiger sich zu entscheiden, zu welcher Gruppe er gehören will. Er geht dann zurück zu den Hunnen, aber ohne Schild und Schwert stürzt er sich mit den Hunnen in den Krieg und wird getötet. Aus Sicht Etzels ist Rüdiger ein Verräter.

In Bezug auf die Machtkonstellation zwischen den Königen in Brauns Drama *Siegfried Frauenprotokolle Deutsche Furor* lässt sich analysieren, wie Aetiues Rolle gegenüber den Bur-

¹²⁷ Lutz Mackensen: Die Nibelungen. München: Hauswedell & Co 1987, S. 160

gunden und Hunnen ist. Aetius wird als ‚Superpower‘ gestaltet. Er vertritt die größte Macht unter den beiden Stämmen. Die Burgunden stehen unter der Macht der Römer. Die Römer haben sein Gebiet bis zum Rhein zurückgedrängt. Aetius sieht die Burgunden als seine Leute, die ihm immer gehorchen und dienen. Er übt seine Macht aus. Im Namen des Friedens versucht er die Burgunden zu unterdrücken, damit sie Soldaten und Rüstung für den Krieg bereitstellen. Siegfried ist mit dem Plan Aetius nicht einverstanden und übt Kritik an Aetius. Siegfried hat den anderen Burgunden seine Position deutlich gemacht, dass er nicht von Aetius unterdrückt werden will. Als Gegner muss er die Konsequenz tragen, er wird schließlich von Hagen getötet.

Braun hat in seinem Drama die Intrige zwischen den Machthabern präsentiert. Alle Probleme wurzeln in der Begierde. Jeder möchte mächtiger als der andere sein. Die Feindschaft zwischen Krimhild und Brünhild wird durch ihren Ehrgeiz verursacht. Der Königinnenstreit zeigt auch, dass die Stellung der Frauen im Schatten der Männer steht. Die beiden streiten sich über die Position ihrer Männer, wer ist höher als der andere. Die Position der Männer wird als Mittel zur Macht in der Gesellschaft betrachtet. Hier lässt sich zeigen, wie Brünhild ihren Mann und ihre Leute beeinflusst hat, Siegfried zu töten. Gleichermaßen heiratet Krimhild den Hunnenkönig, um sich an den Burgunden zu rächen. Die beiden Frauen sind sich völlig bewusst, dass ihre Position als Frauen von den Männern bestimmt wird. Daher benutzen sie die Positionen ihrer Männer, um ihre Ziele zu erreichen.

Auf der politischen Ebene stehen die Burgunden unter der Macht der Römer, daher befiehlt Aetius den Burgunden am Krieg teilzunehmen, um die Römer zu schützen. Wegen des Widerspruchs Siegfrieds haben die Burgunden davor Angst, dass ihre Position in Gefahr ist. Sie machen sich große Sorgen, dass die Römer die Burgunden angreifen könnten. Dies ist auch für Hagen der Grund, Siegfried zu töten. Aus diesem Grund können die anderen Burgunden den Tod Siegfrieds akzeptieren.

Was Braun in der Szene ‚Siegfrieds Tod‘ präsentiert hat, stellt eigentlich den Habitus einer Gesellschaft dar, die immer unter Verdacht und Angst lebt. Sie haben Angst davor, dass jemand unter ihnen ein Agent oder Spion ist, der Schwierigkeiten verursachen könnte. Unter diesem Verdacht tötet Hagen Siegfried: *„Das war Siegfried. Ein Ausländer. Strohmännchen der Römer [...]“* Verdacht und Vorurteil, die der Satz verdeutlicht, zeigen das Bild der DDR-

Gesellschaft, die immer den Verdacht gehegt hat, dass jemand ein Spion aus dem Westen sein könnte. Die Figur Siegfrieds präsentiert die Bedeutung der Freiheit. Für Siegfried bedeutet Freiheit frei von Ängsten und Verfolgung zu sein. Siegfried zeigt den Burgunden, dass sie an der falschen Stelle stehen. Braun kritisiert die Lage der DDR-Gesellschaft, die immer in Angst lebt. Die DDR-Regierung hat im Namen der politischen Stabilität und Sicherheit die Leute unterdrückt. Daher musste die DDR ihre Haltung und Position als Ausdruck der besseren, demokratischen sozialistischen Gesellschaft redefinieren.

Braun kritisiert die Unterdrückung durch den Staat. Die Kritik an der Regierung wurde mit Gewalt unterdrückt. Es gab keinen Dialog zwischen der Partei und der Gesellschaft. Die Szene ‚Siegfrieds Tod‘ hat das Problem gezeigt. Volker wird Siegfried folgen, um Burgund zu verlassen, aber Hagen verbietet das: *„Zurück mein Volker. Wo ist dein Laufpass.“* (227). Braun hat das Problem des Reiseverbots dargestellt. Aus politischen Gründen gab es in den 80er Jahren viele Versuche der DDR-Bürger, in den Westen zu gehen. In diesem Fall hat Braun seine Disposition als Schriftsteller, in der DDR zu bleiben, durch Siegfrieds Äußerung gezeigt: *„Bleibe du im Land / dass ich dich wiederfinde. Denn das freie, von dem ich sprach, liegt hier.“* (227).

Im Bezug auf das Bild des Helden, das von Siegfried gestaltet wird, lässt sich analysieren, wie Siegfried als Held der Arbeit präsentiert wird. Am Anfang des Stückes wird Siegfried als Arbeiter dargestellt. In der Szene ‚Im Schlachthof. Schulfilm‘ wird der Charakter S, der im Schlachthaus arbeitet, dargestellt. Er ist ein Held der Arbeit, weil er den Plan um ein Prozent übertrifft. Diese Szene steht im Kontrast zu der historisch-mythologischen Basis seines Werkes.¹²⁸

IM SCHLACHTHOF SCHULFILM

Am Morgen ging S. in den Schlachthof. Er schnitt fachgerecht die Tiere auf vom ersten Halswirbel bis zum Schlossknochen. Er zerlegte Hirsche und Elche, Schweine (...) Er leistete ein gutes Stück Arbeit, die Fliesbänder konnten die Schlachtmasse kaum tragen. Er war Held der Arbeit geworden, weil er sich schon das zweite Jahr zu einem Aufruf bereit fand, den Plan um ein Prozent heraufzusetzen. (...) Nun erwarte/fürchtete man, S. werde sich zum drittenmal hervortun. S. wusste, dass aus der Methode allmählich Wahnsinn wurde. 1+1+1, das waren drei

¹²⁸ Vgl. Carol Anne Constabile-Henning: Intertextual Exile. Volker Brauns Dramatic. Re-Vision of GDR Society, Hildesheim. S.157

Prozent. War er das Vieh, das am Haken hing und durch sein eigenes Gewicht hinab zur Schlachtbank fuhr. Er fühlte die Blicke die Messer in seinem Rücken. (...)

Der Held, der mytische Drachentöter verrichtet als DDR-Werktätiger in einem Schlachthof. Er bemüht sich den Plan zu realisieren und macht sich nicht bewusst, dass er ein Gebraucher und ein Missbraucher ist. Er nimmt in seiner unkritischen Haltung seine Umwelt nicht ernst, dass es eine Gruppe von Arbeitskollegen gibt, die nur darauf warten, ihn abzuschalten.

Mit diesem Drama zeigt Braun, dass die Machtkonkurrenz die Burgunden zerstört. Das Bild der Apokalypse im Kampf zwischen Burgunden und Hunnen zeigt, dass Gewalt die Vernunft besiegt. Dies bringt statt Vorteilen bloß großen Schaden für beide Gruppen. Braun formuliert seine Kritik an der Rüstungspolitik und Rüstungsindustrie, die die DDR im Rahmen ihrer Teilnahme an internationalen Konflikten betrieben hat. Als Schriftsteller unterstreicht Braun seine Disposition gegen Krieg und Gewalt. Er kritisiert die Stationierung von Kernwaffen auf deutschem Boden. Braun hat die Leser aufgefordert über die Geschichte nachzudenken. Kriege führen schließlich nur zu Leid;

Die Helden des Nibelungenlieds, die bis zuletzt von den Verfassern als Helden behandelt werden, ungeachtet sie furchtbare Taten begehn und sich Mann für Mann abschlachten, können, nach einem Jahrtausend, wieder Gewährsleute unserer Erfahrung sein. Was dieses Epos heraushebt aus allen anderen Helden gedichten, ist schonungslose Darstellung des gräßlichen Geschehens, das durch nicht mehr entschuldigt wird, durch keine christliche oder sonstige Ideologisierung.¹²⁹

Das Stück wird mit dem Chorgesang über die Trümmerfrauen eröffnet, der Frauen als Opfer des Krieges dargestellt hat. Frauen werden Opfer der patriarchalischen Gesellschaft, die letztendlich für die Kriege verantwortlich ist. Was vom Krieg übrig bleibt, sind die Leiden der Frau:

Die Not ist an der Frau. Der Trümmerfrau. Der Mann ist ausgezogen

¹²⁹ Volker Braun: Siegfried Frauenprotokolle. In ders.: Texte in zeitlicher Folge. Halle 1992. S. 256

In den Krieg, und bleibt der Dreck vom Krieg
WER IN DEN KRIEG ZIEHT IN DEN UNTERGANG (173)

Die Beziehung zwischen Menschen und Natur als Harmonie hat Braun dargelegt. Am Ende des Stückes zeigt sich der geschlachtete Wald als Symbol der Zerstörung und des Todes der Natur. Rüstungspolitik und Krieg führen zur Zerstörung der Lebewesen. Hier ist die Natur eine Metapher für die Harmonie auf der Erde. Braun symbolisiert „Vögel“ als kennzeichnend für Naturphänomene. Vor dem Tod Siegfrieds spricht Hagen zu Siegfried, um die Stimme der Natur zu hören. Die Rolle der Vögel findet man in der Szene ‚Kalter Morgen‘, in der Krimhild und Ute zusammensitzen, bevor der Krieg ausbricht. Die Vögel sind wie Regen gefallen. Dies symbolisiert die kommende Katastrophe des Krieges zwischen Hunnen und Burgunden.

Was Braun in seinem Drama präsentiert, ist eine Darstellung des Problems der Geschichte der Zivilisation. Die Menschen haben ihre Zivilisation durch Unterjochung der Natur zerstört, durch die Unterdrückung der Frauen durch die Männer, schließlich durch Vernichtungskriege.¹³⁰ In einem Interview mit Hans Kaufmann äußerte Braun seine Gedanken über die Bearbeitung eines mytologischen Stoffes, das seine Aktualität gegenüber der gegenwärtigen Zeit zeigt:

„Es ist ein Warnen vor alten Mustern von Abläufen, die ins Nichts führen, und aus denen doch schlagend sichtbar wird, dass die Geschichte nicht unausweichlich so laufen musste. Sie lief aus Gründen so. Verhängnisse, selbst genäht, und ahnbar die Rettung, die immer vorhandene Möglichkeiten, uns anders zu entscheiden. Die wahnwitzige Vorführung der fatalen Verläufe ist ja intimes Klammern an die heutige Welt, die wir nicht verloren geben“

Nach Braun hat die Geschichte gezeigt, dass Gewalt sich immer wiederholt, weshalb man aus der Geschichte lernen kann. Mit dem Drama *Siegfried Frauenprotokolle Deutsche Furor* hat Braun gezeigt, wie die Rüstungspolitik sich in der deutschen Geschichte wiederholt. Es ist eine Parodie auf die Gewalt in der Geschichte, indem Braun das Publikum aufgefordert hat, nochmals darüber nachzudenken, dass Krieg die Geschichte und die Entwicklung der Zivilisation immer begleitet hat. Die Kriegsmentalität führt zu der Ansicht, dass die Gesellschaft

¹³⁰ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig, 1996, S. 368

nicht richtig entwickelt ist. Es ist die Aufgabe des Lesers, an der Geschichte aktiv teilzunehmen.

3.4 Transit Europa. Der Ausflug der Toten

Brauns Stück *Transit Europa. Der Ausflug der Toten*¹³¹ wurde 1985 geschrieben und 1988 in Berlin und Magdeburg uraufgeführt.¹³² Im Titel dieses Stückes verweist Braun auf den Roman *Transit* von Anna Seghers, der 1948 geschrieben wurde. Darüber hinaus hat der Handlungsablauf Ähnlichkeiten mit Seghers Roman¹³³, zwei Männer kämpfen für eine Frau, die eigentlich den dritten, den toten Mann liebt. Seghers Roman inszeniert den Liebeskonflikt in einer ungeheuren Situation, nämlich während der Flucht vor dem deutschen Faschismus 1940. Marseille, eine Hafenstadt in Frankreich, ist ein Ort für die drei Figuren, wo sie auf die nächste Phase ihres Lebens gewartet haben. Es ist ein Momentum des Existenzübergangs. Die Figuren in Seghers Roman glauben, in der Stadt gefangen zu sein. In der Ausweglosigkeit hoffen sie noch auf einen neuen Anfang ihres Lebens, das vielleicht besser werden wird. Die Hauptfigur dieses Romans, Seidel, ist aus dem Konzentrationslager geflohen und trägt den Namen Weidel, der Name eines Toten, der Papiere für einen Aufenthalt in Marseille hatte. Tatsächlich ist Weidel der Mann von Marie, die von beiden Männern, Seidel und den Arzt, geliebt wird.

Von diesem Hintergrund versucht Braun die Figuren aus Seghers Roman in seinem Lustspiel zu inszenieren. Der Ort der Handlung ist der Hafen von Marseille. Am Anfang des Stückes berichtet der Sprecher des Prologs, ein anonymer Schwarzer, über die Schicksal der deutschen Emigranten. In diesem Prolog wird die Geschichte Weilers erzählt, der sich schon umgebracht hat, und dessen Frau Sophie, die sich mit dem Doktor getroffen hat, der sie bis Marseille mit-

¹³¹ Volker Braun: *Transit Europa. Der Ausflug der Toten*. In: *Texte in zeitlicher Folge*. Band 9. Halle: Mitteldeutscher Verlag. S.105-140

¹³² Carol Anne Constabile – Henning: *Intertextual Exile*. Volker Brauns Dramatic. Re-Vision of GDR-Society. Hildesheim 1997. S. 179

¹³³ Anna Seghers: *Transit*. Roman. Reutlingen, 1985

genommen hat. Sie wollte mit ihm auf das Schiff ‚Montreal‘ fliehen, das aber zwischen Dakar und Martinique untergegangen ist. Ihre Hoffnung, ihr Traumland zu erreichen, ist gescheitert. Der Tod bedeutet eine Niederlage, ohne das Ziel zu erreichen. Die Zurückgebliebenen sind nur die Lebende, die noch kämpfen müssen.

In der nächsten Dialogszene stellt Braun die Schwierigkeiten und die Lebensgefahr der Emigranten dar. Braun inszeniert die seelischen Leiden der Emigranten und ihre Identitätskrise. Darüber hinaus wird auch beschrieben, wie sie für ihre Papiere gegen das bürokratische System in Marseille kämpfen müssen. Sie müssen auch kämpfen, um die knappen Schiffsplätze sowie das begehrte Transitvisum, das nur unter schwer erfüllbare Bedingungen erteilt wird, zu erlangen.¹³⁴ Größere Risiken für ihr seelisches Gleichgewicht und eine Bedrohung für ihre Identität stellen Täuschungshandlungen dar, durch die einzelne sich persönliche Vorteile zu verschaffen versuchen. Alles, was die Emigranten in ihrem Transit gemacht haben, ist nur ein Kampfmittel, um zu überleben.

In der ersten Dialogszene inszeniert Braun das Hotel als der Ort der Handlung, in dem drei Figuren, Seidel, Sophie und der Doktor, in Marseille übernachten. Seidel, ein Arbeiter, der aus dem Konzentrationslager geflohen ist, sucht ein Zimmer in Marseille. Von seinem Gespräch mit der Wirtin erfährt Seidel, dass sich ein Gast in seinem Zimmer umgebracht hat. Er hat sich am Fenster aufgehängt. Er hat nur ein Bein und seinen Koffer zurückgelassen. Die Wirtin gibt ihm das Zimmer des Toten. Darüber hinaus wird das Zusammentreffen der drei Figuren in dieser Szene dargestellt. Der Doktor kommt mit Sophie zusammen, die krank und ohnmächtig ist. Seidel hilft dem Doktor und Sophie. Er ist in sie verliebt, erfährt aber noch nicht, wer Sophie eigentlich ist, noch kennt er ihre Beziehung zum Doktor. Hier wird auch gezeigt, wie die Beziehung zwischen der Einheimischen, der Wirtin, und den Flüchtlingen ist.

¹³⁴ Wilfried Grauert: *Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun: Studien und Texte aus den achtziger Jahren*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S. 117

Als Flüchtling wird Seidel aufgefordert, seine Papiere zu zeigen, tatsächlich hat er aber noch keine anständigen Papiere für einen Aufenthalt in Marseille.¹³⁵

Seidels Identitätstäuschung hat mit dem Besuch des Konsuls in der nächsten Dialogszene angefangen. Die mexikanische Regierung gibt Weiler, den Toten, ein Visum für den Aufenthalt in Mexiko und erstattet ihm auch die Reisekosten. Seidel erklärt dem Konsul, dass der Mann, der von ihm gesucht wird, schon tot ist. Der Konsul glaubt ihm nicht, gibt Seidel alle Papiere und bietet Seidel damit die Gelegenheit des Aufenthaltes in Marseille. Mit dem Visum kann er mit dem Schiff über Dakar nach Spanien fahren. Es lässt sich dann zeigen, dass die Identitätstäuschung für Seidel eigentlich eine physische Belastung ist. Auf der einen Seite wird er von den Papieren aus der Lebensgefahr gerettet, er hat auch die Chance nach Spanien zu flüchten, ohne Papierkampf mit der einheimischen Bürokratie. Auf der anderen Seite muss er Sophie die Wahrheit verschleiern, da er in sie verliebt ist. Sophie versucht, ihren Mann zu finden, und hat nach ihm überall in Marseille gesucht.

In der nächsten Dialogszene wird gezeigt, wie der Doktor Schwierigkeiten mit seinem Visum für Spanien hat. Er will nach Spanien fahren, da er eine Stelle in einer Klinik in Caxaca bekommen hat, aber er erhält keine Aufenthaltserlaubnis in Marseille, weil jemand seinen Namen benutzt hat. Er plant mit Sophie zusammen nach Spanien zu fahren, aber bis jetzt hat sie noch kein Visum. Diese Passage zeigt, wie die Emigranten den Papierkampf erlebt haben:

Ich kann nicht bleiben, ich kann nicht fahren, ich kann nicht bleiben, weil ich nicht fahren kann [...] jetzt wird mein Visum verfallen, ohne Visum schon gar kein Transit, ohne Transit kein Ausreiserecht, ohne Ausreiserecht keine Schiffskarte, ohne Schiffskarte kein Aufenthalt in dieser verfluchten Stadt.¹³⁶ (114)

Die Flüchtlinge befinden sich in einer chaotischen Situation, die durch den Krieg verursacht wird. Sie werden nicht als Menschen betrachtet, die aus Fleisch und Blut bestehen, sondern als Identitäten, die auf dem Papier stehen. Sie wollen zu einem besseren Ort, aber die Bürokratie ist die größte Hemmschwelle für ihre Ausreise. Der Krieg hat alles im menschlichen

¹³⁵ Siehe Volker Braun: Transit Europa. Der Ausflug der Toten. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 9. Halle: Mitteldeutscher Verlag. S.111

¹³⁶ Volker Braun: Transit Europa. Der Ausflug der Toten. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Halle, 1992.

Leben zerstört, die Zivilisation und die menschlichen Beziehung. Sophie sucht ständig ihren Mann, da er ihr versprochen hat, sich um ein Visum für sie zu kümmern. Sie weiß nicht, dass ihr Mann schon tot ist. Seidel hat gewusst, dass Sophies Mann schon gestorben ist, und dadurch ist er in einer schwierigen Situation gefangen. Er fühlt sich schuldig, dass er den Namen von Sophies Mann benutzt hat. Wegen seiner Liebe zu Sophie verspricht er ihr ein Visum.

Hoffnungen und Enttäuschungen wechseln sich ab im Flüchtlingort. Man erlebt eine große Unsicherheit. Der Doktor hat große Hoffnungen für seine Freiheit und bereit sich darauf vor, Marseille zu verlassen, um mit dem Schiff nach Dakar zu fahren. Er verlässt Sophie, die noch kein Visum hat, und bietet Seidel, sich um Sophie zu kümmern. Die Abfahrt des Doktors ist eine Gelegenheit für Seidel, mit Sophie zusammenzukommen: „*Sophie, Sophie? Hören Sie. Jetzt sind wir allein.*“ (121). Seine Hoffnung kann nicht realisiert werden, da Sophie ihren Mann noch liebt. Ihr Mann ist für sie jemand, der ihr Hoffnung gibt. Dadurch hat sie immer noch die Hoffnung, zu überleben:

Sophie: Aber er hat ein Ziel. Er weiß wozu, wozu wir da sind! Ein Ziel für mehr als sich und er will es. Was mit uns wird, wenn wir frei sind. Wenn wir leben.

Seidel erstick: Wenn wir leben.

Sophie: Wenn wir nicht feig sind. In der Zukunft, Seidel. In der besseren Welt. (121)

Seine Hoffnung auf Sophies Liebe ist zerbrochen. Andererseits ist er ganz schockiert über die Ankunft des Doktors, der ganz enttäuscht wieder im Hotel eintrifft. Wegen der Konkurrenz mit der anderen ‚Mafia‘ auf dem Schiff konnte nicht das Schiff besteigen. In dem Intermedium *Der Ausflug der Toten* wird die Enttäuschung eines Emigranten, dessen Hoffnung, ein besseres Land zu finden, gescheitert ist, dargestellt. Hier zeigt Braun die Hoffnungslosigkeit eines Flüchtlings, der keinen Ausweg in die Freiheit finden kann. Die Rolle des Widerstands für die Menschenexistenz wird von Braun erwähnt *Ein Mensch ist, wer widersteht*. (124) Es ist das Konzept des Widerstands von Peter Weiss, das von Braun zitiert wurde, um den Widerstand gegen den Faschismus darzustellen, indem er die Hinrichtung über eine Clownszone vermittelt. Mit dem karikierten Hitler-Stalin Pakt kritisiert der Autor zum einen die Absurdi-

tät, die diesen Vertrag kennzeichnet, und zum anderen die Zerstörung der Menschlichkeit, die von ihm ausgeht.¹³⁷

Die Figur des Doktors wird als eine starke Person dargestellt. Er hat Sophie geholfen, sie über die Grenze mit seinem alten Auto zu bringen. In Marseille bleibt Sophie bei ihm bis sie ihren Mann finden kann. Abgesehen von seiner Liebe zu Sophie denkt er immer daran, dass Sophie ihren Mann noch liebt. Er weiß Bescheid darüber, dass Seidel in Sophie verliebt ist, und deshalb versucht er, ihm die Andromache-Geschichte zu erzählen:

Kennen Sie ANDROMACHE. Andromache, die Witwe Hektors, hielt dem Toten die Treue. König Pyrrhus zwang sie zur Heirat, worauf sich Andromache entleibte. Hermione, seine Braut, bestimmte Orest, der sie liebte, den König zu töten. Dann ging Hermione. Blieb übrig Orest, wahnsinnig, eine schöne Rolle. Das Stück beginnt mit seinem Auftritt. Kommen Sie heraus, vor Ihr Publikum. (127).

Mit seiner Geschichte will er ihm vermitteln, dass er Sophies Liebe nicht bekommen kann. . Wegen seiner Liebe zu Sophie hofft er, dass Sophie mit ihm zusammen im Schiff nach Spanien fahren kann. Braun hat die listige Seite des Doktors gezeigt. Im Gegensatz zu Seidel, der sich emotional und empfindlich verhält, zeigt der Doktor eine ruhige Haltung und objektive Gedanken. Dadurch kann er Seidel beeinflussen und ihn ausnutzen, damit Sophie ein Visum bekommt. Er hat aber nicht an Seidels Gefühle gedacht. Er denkt nur an sich. Hier lässt sich zeigen, wie Braun die schwierige Situation in Exil inszeniert hat, in der Menschen keine Möglichkeit haben, sich zu lieben. Die Schwierigkeiten in Sophies Ehe mit Weiler werden durch die Bedrohung des Faschismus verursacht. Sie konnten kein Zusammenleben führen. Angesichts der häufigen Enttäuschungen und der permanenten Furcht vor der Auslieferung an die deutsche Faschisten erleiden die Emigranten physische Deformationen, eine Angst, die schließlich zu Todesphantasien oder gar zum Selbstmord führen kann.¹³⁸ In diesem Fall fungiert das Exil nicht nur als eine historische Lebenswelt, sondern auch als ein Modell für unmenschliche und barbarische Existenzformen.

¹³⁷ Wilfried Grauert: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun: Studien und Texten aus den achtziger Jahren, Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S.119

¹³⁸ Ebenda, S. 120

Durch die Beschreibung der ungeheueren Schwierigkeiten in der menschlichen Existenz zeigt Braun die gegensätzlichen Haltungen von dem Doktor und Seidel. In der Figur des Doktors tritt der Widerspruch zwischen intellektueller Kompetenz und moralischem Unvermögen auf. Außerdem vertritt der Doktor eine egoistische Orientierung. Es hat das darin gezeigt, wie er Seidel ausgenutzt hat, damit Sophie ihr Visum bekommt. In den anderen Szenen des Stückes wird der Egoismus des Doktors gezeigt, indem er Sophie dazu veranlasst hat, für seine Sicherheit und seine Hoffnung auf eine Arbeit in Spanien. Im Gegensatz zu ihm zeigt Seidel eine eher solidarische Haltung. Am Anfang des Stückes hilft er dem Doktor und Sophie. Seidel ist sogar dazu bereit, ihnen sein Zimmer zu geben. Obwohl er weiß, dass Sophie ihren toten Mann immer noch liebt, versucht er ihr weiterzuhelfen. Die Entwicklung Seidels verläuft vornehmlich über seine reflexive Auseinandersetzung mit dem toten Weiler. Auf der einen Seite versucht Seidel seine eigene Lüge zu verschleiern, aber er ist in Weilers Identität gefangen, weil er den Namen des toten Mannes benutzt. Die Figuren Seidel und Weiler bilden anfangs insofern eine gegensätzliche Konstellation, als Seidel ein junger Emigrant ohne besondere Bedeutung ist, während der kommunistische Antifaschist Weiler als Journalist von Rang gilt, deshalb hat die mexikanische Regierung ihm ein Danger-Visum gegeben und die Reisekosten vorgestreckt. Weiler hat eine Reportage über den spanischen Bürgerkrieg geschrieben. Das Bild von Weilers Leben wird das Gespräch zwischen Sophie und Seidel eröffnen (*[...] waren wir zusammen. Er hatte keine Zeit. Er hat mir nichts gesagt. Ich durfte ihn nicht fragen.* (120)). Das Heldenbild Weilers verliert allmählich seine Kontur, als Seidel die Wahrheit von Sophie erfährt, dass er eigentlich nie in Spanien gewesen sei. In diesem Fall kann vermutet werden, dass er die Nachrichten über den Bürgerkrieg von anderen erfahren hat. Seidels Vermutung, dass Weiler im Krieg sein Bein verloren hat, stimmt nicht. Weiler hat in einem Autounfall sein Bein verloren.

In seinem Stück hat Braun einen Brechungseffekt dargestellt, z.B in der Szene *Der Ausflug der Toten*, in der er ein Zitat von Peter Weiss *Ästhetik des Widerstands* verwendet, oder in der Szene *Das innerste Afrika*. Wo was passiert? Die eigentliche Grenzüberschreitung des Autors Volker Braun vollzieht sich in beiden *Intermedien*. Komischer Ausdruck, kenne ich nicht.

Dadurch steht Brauns Intention als ästhetischer Widerstand im Vordergrund. Die beiden Intermedien sind Erkundungen einer neuen, anderen Existenz.¹³⁹

Mit dem Brechungseffekt versucht Braun die existentielle und historische Bedeutung zu inszenieren, außerdem vertieft es die normative Dimension der Widerstandshaltung.¹⁴⁰ In der Szene *Das innerste Afrika* lenkt Braun das Interesse des Publikum von dem Exilproblem auf ein aktuelles europäisches Problem. Wegen der ökologischen Zerstörung als Ergebnis der industriellen Zivilisation leidet Europa („*Die Küste Europas, unter unsern Füßen Plastikmüll, gedunsene Fische, der Schrott der Kriege.*“). Im Bezug auf die globale Krise und die r Zerstörungstendenz stellt der Sprecher die Lösung dieser Probleme in Frage („*Was kann ich für euch tun, dunkle Brüder*“). Mit der Frage versucht Braun, das Publikum zur Selbstkritik anzuregen, indem die Zuschauer Schuldgefühle und Verantwortung entwickeln sollen („*Wenden wir uns in unser Unglück. Gehen wir wieder in das alte Land hinein. Keine Ausflüchte: wir müssen ins Innere gehen. Wir werden den Kontinent nicht verlassen*“). Europa verlassen, ohne Europa zu verlassen. Über Europa hinausgehen, ohne aus Europa hinauszugehen. In diesem Fall veranlasst Braun das Publikum, über die Existenz der DDR-Gesellschaft nachzudenken. Die Lösung für die Stagnation in der DDR-Gesellschaft ist die grundsätzliche Veränderung der Gesellschaft. Die DDR-Gesellschaft müsse ihre Position redefinieren und von der strukturellen Gewalt befreien. In diesem Kontext wird das Bild Afrikas zum Symbol der neuen Zivilisation, deren Strukturen frei von der Herrschaft sind:

[...] und das Exil kann nur Modell sein, für heutige Befindlichkeit, für unser aller Leben im Übergang: die wir den alten Kontinent unserer gefährlichen Gewohnheit und anmaßenden Wünsche verlassen müssen, ohne doch das neue Ufer zu erkennen zwischen uns.¹⁴¹

Im letzten Teil des Stückes wird gezeigt, dass Sophie und der Doktor die Voraussetzungen erfüllen, um nach Spanien fahren zu können. Sie fahren mit der ‚Montreal‘. Seidel entscheidet sich, nicht mit ihnen zu fahren, und nimmt am Widerstand teil: „*Die Welt ist ein Fragment, ich muß auf Montage.*“ Es lässt sich zeigen, wie Seidel dem Satz der Schwarzen im Prolog folgt: Die Lebenden sind die, welche kämpfen. Die Entscheidung, die von ihm getroffen wird,

¹³⁹ Peter Reichel: *Auskünfte. Beiträge zur neuen DDR-Dramatik*. Berlin, 1989, S. 404-405

¹⁴⁰ Ebenda. Wilfried Grauert, S.118

¹⁴¹ Volker Braun: *Arbeitsnotizen*. In: *Texte in zeitlicher Folge*. Band 9. Halle, 1992, S.141

ist Brauns Herausforderung der DDR-Gesellschaft, um eine bessere Gesellschaft aufzubauen. Wenn die Welt ein Fragment ist, kann die Gesellschaft ihr Ziel nicht erreichen. In der DDR-Gesellschaft muss die Lage verbessert werden.¹⁴²

Braun versucht in seinem Stück die Polarität zwischen Kämpfer und Opfer darzustellen, wie er sie in der Figur des Juden Freudental inszeniert hat. In der Panik und Angst vor dem Tod entscheidet er sich, in das faschistische Deutschland zurück zu kehren. Er hat die Information der deutschen Kommission geglaubt, will mit den anderen jüdischen Glaubenbrüdern zusammenbleiben und eine neue Heimat finden¹⁴³: „*Man hat uns ein Ghetto gegeben, ein Reich. Ich werde nicht allein sein.*“ (134) Der Tod ist die Heimat derer, die keine Heimat haben. Im Gegensatz entscheidet sich Sophie, zusammen mit dem Doktor wegzufahren. Für ihre Entscheidung hat sie das Argument angeführt, dass der Doktor ihr geholfen hat, über die Grenze zu kommen, außerdem sie will dem Doktor in seiner nutzlos empfundenen Existenz das Gefühl des Gebrauchs werden vermitteln. Der Doktor will mit Sophie nach Spanien fahren, aber Sophie möchte ihren Mann in Frankreich suchen. Seidel versucht, die Wahrheit über Weiler zu verschleiern. Der Doktor fragt Seidel, ob dieser Sophie die Wahrheit erzählen könne, damit sie endlich vom Tod ihres Mannes erfährt und er mit ihr nach Spanien fahren könne. Seidel wird festgesetzt und lügt Sophie an, indem er ihr erzählt, dass er Weiler ermordet hat und den Revolver zeigt. Sophie kann es nicht glauben, sie denkt, dass Weiler eine gute Person ist: „*Ich glaube dir nicht. Du konnte es nicht. Du bist der beste Mensch. Der beste nicht wahr?*“ (134) Die verschleierte Wahrheit, die von Seidel erzählt wird, verursacht einen grotesken Effekt – Sophie glaubt, dass ihr Mann noch lebt und versucht habe, Seidel zu töten. Sie glaubt, dass sie sich mit ihm treffen kann und er sie suchen wird. Sophie fährt mit dem Doktor, um ihren Mann im Schiff zu suchen. Die beiden werden nie ihr Ziel erreichen, weil die ‚Montreal‘ zwischen Dakar und Martinique untergegangen ist. Sophies Liebe zu einem Toten ist ungreifbar, weil ihr die Realität fehlt. Sie kann den Geliebten nicht verlassen, weil sie als Emigrantin nie mit ihm zusammen gelebt hat. Braun gelingt in der dialektischen Zeichnung dieser Frauengestalt ein schönes Beispiel ausdrucksvoller dramatischer Individualisierung von Geschichte.

¹⁴² Ebenda. Carol Anne Constabile-Henning. *Intertextual Exile. Volker Brauns Dramatic. Re-Vision of GDR Society.*

¹⁴³ Ebenda. Peter Reichel, S. 403

Aus ihrer persönlichen Verwicklung in die geschichtliche Vorgänge wird sie vom Autor erst in der Schlusszene entlassen, darf nun im erzählenden Imperfekt den Untergang jenes Schiffes berichten, auf dem auch sie war. Es ist der Bericht einer Toten, die von sich in der dritten Person spricht.¹⁴⁴

Im Gegensatz dazu wird Seidel als Kämpfer dargestellt. Er hat sich entschieden, nicht auszuweichen. Diese Entscheidung ist wichtig im Bezug auf die Besinnung auf seine wirkliche Aufgabe: das Mitwirken bei der Befreiung seiner Heimat. In diesem Fall wird Seidel als Held gezeigt, der kämpft. Braun hat das Thema aus Seghers Roman entnommen, aber dann das Thema verschoben, hin zu der anderen Art des Überlebens, die ein Idealbild für die sozialistische Gesellschaft ist.

Der Widerstand ist ein Schlüsselbegriff für Brauns Botschaft in seinem Stück. Ein Mensch ist, wer widersteht, dies ist der Fokus, der sich auch im Prolog wieder findet. Das Konzept des Widerstands von Peter Weiss basiert auf dem Kampf gegen den Faschismus im Dritten Reich.¹⁴⁵ Peter Weiss Trilogie *Die Ästhetik der Widerstand* hat einen ehrenvollen Platz unter den DDR-Schriftstellern. Nach Weiss steht die ästhetische Erfahrung im Gegensatz zur herrschenden Kultur. Braun sieht eine Parallelität zu Weiss Konzept, in der er zum Widerstand gegenüber dem Herrschaftssystem durch ästhetische Werke aufruft. Braun geht es in seinen Produktionstücken vor allem um die Kritik der Widersprüche, die die realsozialistische Gesellschaft konstituieren, besonders kritisiert er die unzureichenden Möglichkeiten einer selbstbestimmten Entwicklung der Individuen, einen Mangel an demokratischen Strukturen. So bildet die Kritik am unterdrückten Demokratisierungsprozess im SED-Staat den Fluchpunkt von Brauns Gesellschaftskritik, die auf die Konstituierung einer demokratischen sozialistischen Öffentlichkeit zielt.

¹⁴⁴ Ebenda. Peter Reichel, S. 404

¹⁴⁵ Klaus R. Scherpe: Die Ästhetik des Widerstands. Peter Weiss ‚Traum‘ von der Vernunft. In: Peter Weiss: Leben und Werk. Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schütte (Hrsg.). Frankfurt am Main, 1991, S. 245

4 Literatur der Wende

Was sich im Herbst 1989 in der Deutschen Demokratischen Republik abspielte, führte zu rasanten Entwicklungen sowohl im politischen als auch im kulturellen Feld, deren Konsequenzen sehr bald auf den Zusammenbruch der Macht- und Herrschaftsstrukturen und danach auch auf die Wiedervereinigung Deutschlands zielten. Anfang November fiel das Symbol der deutschen Teilung, die Mauer, danach beschleunigte sich die weitere Entwicklung, die ersten freien Wahlen zur Volkskammer am 18. März 1990, die Währungsunion am 1. Juli und schließlich vereinigten sich die beiden Teile Deutschlands am 3. Oktober 1990.¹⁴⁶

Rückblickend markiert das große Ereignis vor der Wende, die Kundgebung auf dem Berliner Alexanderplatz am 4.11.1989, bei der der Aufruf „Für unser Land“ von den DDR-Schriftstellern artikuliert wurde, den Höhepunkt der ‚Wende‘ im literarischen Feld der DDR. Die Rede von Stefan Heym wurde zu einer Herausforderung gegenüber der Staatsmacht für eine Reform im ‚Leseland‘ DDR - eine Reform für einen demokratischen Sozialismus. Darüber hinaus unterstrich Heym den Weg zum demokratischen Sozialismus, der weit von der Gewaltanwendung und der Unterdrückung der öffentlichen Meinung wie in der Zeit des Stalinismus entfernt sein sollte.

Im Vergleich zur Ausreisewelle, mit der tausende DDR-Bürger seit Herbst 1989 die DDR verlassen hatten, weil sie es nicht mehr aushalten konnten, in einer real existierenden sozialistischen DDR zu leben, zeigte die Bewegung der DDR-Schriftsteller eine besondere Charakteristik. Sie artikuliert nicht nur ‚die Reisefreiheit‘ als ein Ziel eines demokratischen Aufbruchs, sondern sie drückte ein ‚Wir-Gefühl‘ unter den Demonstranten aus, wobei sie das Motto ‚Wir sind das Volk‘ aufbrachte.¹⁴⁷ In diesem Sinne versuchten die Literaten einen Dialog mit der Macht zu erkämpfen. Es lässt sich dann die Bewegung nicht primär als die Verwirklichung politischer Ziele begreifen, sondern es geht vielmehr um die Befreiung eines

¹⁴⁶ Wolfgang Emerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR (Erweiterte Neuausgabe). Leipzig: Kiepenheuer Verlag 1996, S.435 xxx

¹⁴⁷ Julia Kormann: Literatur und Wende. Ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1999, S. 71-73

jahrzehntelang unterdrückten individuellen Sprechens. Der Aufruf „Für unser Land“¹⁴⁸ war ein Kennzeichen der Rolle der Literaten in der DDR, die vom Staat verlangten, die Idee des Sozialismus in der DDR-Gesellschaft aufzubauen. Andererseits kann dieses Moment als ein *Höhepunkt des Bewusstseins* Ausdruck der Literaten der DDR betrachtet werden, sich von der Einschränkung der individuellen Ausdrucksmöglichkeit zu befreien. Der Unterschied zwischen den Ausreisenden und den Literaten liegt darin, dass beide eine unterschiedliche Art von Widerstand gegenüber der Macht gezeigt haben. Während die Ausreisenden ihre Unwilligkeit, sich auf einen Dialog mit der Macht einzulassen, demonstrierten, traten die Demonstranten auf dem Alexander Platz für ein Überschreiten horizontaler und vertikaler Grenzen ein, ohne diese zu verlassen.

Im Bezug auf die zunehmende Begeisterung für den Westen markierte der „Aufruf für unser Land“ einen Übergang. Die Literaten versuchten das Konzept des „Dritten Weges“ mitten in der Hitze der Demonstrationen, vor dem Fall der Mauer, zu artikulieren. Sie repräsentierten eine Meinung, die sich in einem frühen Stadium der Entwicklung politisch artikuliert und zugleich einen Widerstand gegenüber dem Machtmonopol des Staates darstellte. Es war ein Versuch der Herstellung einer Öffentlichkeit, wo die Stimme der Einzelnen respektiert wird und die Entwicklung in Richtung Demokratie führen kann. Darüber hinaus wurde der Wille für eine friedliche Bürgerbewegung artikuliert. Die Befürchtung der Literaten vor einer Gewaltanwendung des Staates gegenüber den Demonstranten basierte auf ihrer Erfahrung als Schriftsteller in der DDR, wo auf Kritik gegenüber der Macht mit Gewalt reagiert wurde.

Betrachtet man den Inhalt des Aufrufs „Für unser Land“, so hält er an einer Identifikation mit dem Sozialismus und dem Land DDR, mit der ideologischen Idee und seinem historischen Ort fest. Diese Idee wurde von den Ausreisenden, die auf den Straßen für die Vereinigung eintraten, demonstrativ nicht artikuliert. Der Versuch der Literaten, den Sozialismus in der DDR zu retten und von seiner real existierenden Deformation während der 40 Jahre der DDR zu befreien, musste der bitteren Konsequenz begegnen, dass die Bürgerbewegung dem Land

¹⁴⁸ Für unser Land, zuerst in: Neues Deutschland, 29.11.1989, S.2, wieder abgedruckt unter anderem in: Wochenpost. Nr.49.8.12.1989 und Deutschland Archiv, H.1, S.91

und dem Sozialismus den Rücken kehrte. Sie bewegte sich hin zu einer Forderung nach einer Vereinigung Deutschlands - ein Ereignis, das die Literaten mit Skepsis betrachteten.

Angesichts der großen Veränderungen in der DDR während der deutschen Wende, lässt sich begreifen, wie der Jubel der Nacht vom 9. November 1989 und die Euphorie der frühen Phase schnell Vergangenheit geworden ist, als man der Realität der Wende begegnete. Im Bereich der Kultur – besonders im Bereich der Literatur - erfolgte ein großer Zusammenbruch. In der 40jährigen SED-Herrschaft standen die Literatur und die Kunst unmittelbar unter einer harten Lenkung und Kontrolle, und sie waren in einer nicht autonomen Wertsphäre angesiedelt. Das literarische Feld der DDR umfasste alle Arten des Überwachungssystems der veröffentlichten literarischen Werke, die von literarischen Institutionen herausgekommen waren. Dazu gehört die Funktion der Verlage, der Buchhandel, der Bibliotheken, der Theater und der schriftlichen Medien, wie Zeitungen und Zeitschriften, mit ihrer Literaturkritik. Die Literatur der DDR fungierte als Leitmedium, die der Gesellschaft bedeutende politisch-erzieherische Aufgaben übertrug, dadurch befand sich die literarische Institution – einschließlich den Autoren - unter der Kontrolle der Partei. ¹⁴⁹

Mit dem Zusammenbruch der DDR ist das literarische System zu Ende gegangen. Es lässt sich die große Veränderung im Feld der Literatur als ein Kulturschock analysieren, weil das westliche kulturelle System rasch in die ehemalige DDR überging. Dadurch entstand das Gefühl des Zusammenbruchs gegenüber der veränderten Realität der Wende, wobei die Konstellationen der Machtstrukturen vom Markt bestimmt werden. Der abrupte Übergang verursacht auch ein Gefühl des Verlustes, der Leere und Überfremdung der künstlerischen Intelligenz. Von den Veränderungen im kulturellen System in der DDR waren viele kulturelle Einrichtungen betroffen. Das galt für Bibliotheken, Theater, Opernhäuser, die früher in der DDR vom Staat unterstützt wurden. Die Situation des literarischen Marktes – der Verlage, des Buchhandels, der Autoren und ihrer Leser - war schwierig geworden, weil die Verlage und der Buch-

¹⁴⁹ Vgl. Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S.4

handel privatisiert werden mussten. Dadurch entstand eine lange schwierige und verwirrende Phase des kulturellen Umbruchs in der DDR.¹⁵⁰

Die DDR-Verlage versuchten, sich in der Wendezeit neu zu profilieren und mit den Verlagen des Westens zusammenzuarbeiten. Die Konkurrenz wohlorganisierter, kapitalkräftiger Buchklubs kam rasch hinzu, wie der Bertelsmanns Club (so eröffnete Bertelsmann bereits im Dezember 1989 die ersten Buchfilialen und gewann rasch zehntausende von Mitgliedern). Auch der zentral geleitete, monopolartige Buchvertrieb der DDR, der Leipziger Kommissions- und Großbuchhandel (LKG), wurde jetzt privatisiert, und die führenden Grossisten der Alt-Bundesrepublik stiegen in den neuen Markt ein. Das bestürzendste Zeugnis vom Niedergang des ‚Leselands‘ DDR war die Tatsache, dass der Großhandel auf Halden von Büchern sitzen blieb.¹⁵¹

Am meisten gerieten die knapp achtzig Verlage der untergehenden und schließlich untergegangenen DDR in Bedrängnis. Sehr bald stellten sie lange geplante, aber jetzt nicht mehr umsatzträchtige Projekte ein und kündigten Autorenverträge. Am Ende überlebte etwa die Hälfte der 78 DDR-Altverlage auf die eine oder andere Weise. Sie lassen sich in dieser Situation, obwohl sie zunächst alle, bis auf ganz wenige kleine Privatverlage, Staatsverlage waren und damit der Treuhand unterstellt wurden, grob in zwei Gruppen aufteilen. Die eine Gruppe wurde von den Verlagen gebildet, die sich im Zuge der Zweistaatlichkeit verdoppelt hatten.¹⁵²

Die zweite Gruppe bildeten jene Verlage, die in staatlichem oder sehr häufig sogar in direktem Besitz der SED gewesen waren. Sie wurden nach der Währungsunion der Treuhandanstalt mit dem Ziel der Privatisierung unterstellt. Die bislang in SED-Besitz befindlichen Verlage wurden 1990 in erheblichem Umfang aus dem Vermögen der Partei, das sich als riesig herausstellte, alimentiert, was einigen dieser Verlage einen Neuanfang sehr erleichterte. Aber alle standen gemeinsam vor der schwierigen Aufgabe, finanzkräftige und zugleich an guten

¹⁵⁰ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S.438

¹⁵¹ Ebenda. Wolfgang Emmerich, S.439

¹⁵² Ebenda. Wolfgang Emmerich, S.440

Büchern interessierte Neueigentümer zu finden. Dies gelang nur zögerlich und beileibe nicht in allen Fällen. So musste z. B. im Juni 1991 der Verlag der Nation schließen.¹⁵³

Am leichtesten hatte es noch die renommierte, bis 1962 von Peter Huchel verantwortete Zeitschrift der Akademie der Künste „Sinn und Form“, die über alle Jahrzehnte ästhetisch und intellektuell anspruchsvoller und liberaler gewesen war als die anderen einschlägigen Zeitschriften. Als die Akademie der Künste (Ost) von der Schließung bedroht war und die Akademie in West-Berlin sich außerstande sah, „Sinn und Form“ mit einer komfortablen Personalausstattung zu übernehmen, drohte die Zeitschrift zu sterben. Eine „Gesellschaft für Sinn und Form“, der u. a. Volker Braun, Friederich Diekmann und Heiner Müller angehörten, bemühte sich um die Rettung. 1992 übernahm der Aufbau Verlag die Zeitschrift. Seither darf sie als gerettet gelten – eine literarische Institution im besten Sinne des Wortes, ohne die Deutschlands literarische Landschaft ärmer wäre. Schwerer hatte es die „Neue Deutsche Literatur“, bis 1990 die Zeitschrift des Schriftstellerverbandes. Obwohl sie vom Kulturfond unterstützt wurde, blieb sie defizitär. Heute ist die ‚ndl‘ eine von einem renommierten Beirat gestützte, an der gesamten Literatur des deutschsprachigen Raums interessierte Zeitschrift, der freilich melancholische Rückblicke nicht unbekannt sind.¹⁵⁴

Die dritte, allerdings in erster Linie wissenschaftlich ausgerichtete Literaturzeitschrift der DDR waren die „Weimarer Beiträge“. Auch sie stand kurz vor dem Untergang. Als der Aufbau-Verlag die Zeitschrift Ende 1991 aufgab, griff der 1973 aus der DDR emigrierte Peter Engelmann in Wien ein und brachte sie in seinem kleinen Passagen Verlag heraus, unter anderem mit dem lobenswerten Ziel einer *„ehrliche[n] und sachliche[n] Auseinandersetzung mit der Geschichte der DDR-Germanistik“*.¹⁵⁵

Die anderen Literaturzeitschriften sind von den gleichen Schwierigkeiten betroffen, z. B. die „Weimarer Beiträge“, die nach der Wende im Peter-Lang-Verlag wieder erschienen ist oder die Wochenzeitung des Kulturbundes ‚Sonntag‘, die sich Ende 1990 mit Redakteuren der

¹⁵³ Ebenda. Wolfgang Emmerich, S.440.

¹⁵⁴ Ebenda. Wolfgang Emmerich, S. 444

¹⁵⁵ Ebenda. Wolfgang Emmerich, S.445

West-Berliner „Volkszeitung“ zum „Freitag“ zusammenfat, in dem seither achtbare Literaturkritiken erscheinen.¹⁵⁶

Der Umbruch, der so schnell und unerwartet kam, hat das Übergewicht einer im Wortsinn geteilten Vergangenheit umso stärker zu Bewusstsein gebracht. Die Kluft zwischen den beiden Teilen Deutschlands sowohl im ideologischen Sinne als auch in der wirtschaftlichen Lage war eben sehr groß. Diese soziohistorische Teilung erwies sich den Appellen an eine gemeinsame nationale Vergangenheit bzw. Zukunft gegenüber resistent.¹⁵⁷ Es lässt sich die Aufgabe der Einheit, um die östliche literarische Kultur und westliche Mediengesellschaft zu vereinen, als eine ungeheure schwere Arbeit für die Literaten betrachten. Eine erhoffte neue Nationalliteratur musste darauf aufgebaut werden, dass es noch zwei gespaltene Kultursysteme in den beiden Teilen Deutschlands gab. Nach dem Umbruch des die Politik strukturierenden Gegensatzes zwischen links und rechts, Ost und West, sind Anzeichen einer ‚demokratischen Melancholie‘ zu spüren.¹⁵⁸ In der ehemaligen DDR, in der unter sowjetischer Hegemonie eine sogenannte abgeleitete Diktatur herrschte, traten Konflikte auf, die vom Schatten des ungebremsten Kapitalismus herrührten. Das Wahlergebnis vom März 1990 war ein Kennzeichen dafür, dass die Hoffnung auf eine Konföderation des DDR-Gebiets als reformsozialistische Enklave illusorisch wurde. Die ‚sozialistische Alternative zur Bundesrepublik‘ war gescheitert, und die weiter am Sozialismus festhaltenden Autoren fingen an, das Wählervotum umzuinterpretieren: Nicht die Demokratie sei gemeint gewesen, sondern die Deutsche Mark und vermeintlich bald „blühende Länder“, Reisebedarf und Konsum.¹⁵⁹ Christa Wolf formulierte ihre Wahrnehmung gegenüber der veränderten Realität in der ehemaligen DDR im Januar 1990 folgendermaßen:

Da frage ich mich: Wohin wird die Geschichte dieser vierzig Jahre geraten, die ja kein Phantom ist, aber bei ihrem Verschwinden Phantomschmerz hinterlassen wird. Wer wird die Trauer, die Scham, die Reue vieler Menschen, die ich aus Briefen herauslese, in ihren Augen sehe und auch in mir selbst finde, noch öffentlich ausdrücklich wollen, wenn alle mit der Verbesserung

¹⁵⁶ Ebenda. Wolfgang Emmerich, S.445

¹⁵⁷ Gerhard Fischer und David Roberts (Hrsg.): Schreiben nach der Wende. Ein Jahrhundert deutscher Literatur. 1989-1999. Tübingen: Staufenberg Verlag Jahr, S.7

¹⁵⁸ Wolfgang Gabler u.a (Hrsg.): Zeiten. Wende. Wende-Literatur, in: Umrisse 4, April 2000, S.4

¹⁵⁹ Vgl. Volker Wehdeking: Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989, Stuttgart,1995, S.9

der materiellen Lebensbedingungen beschäftigt sein werden? Wer wird auf sich nehmen, Widerspruch anzumelden gegen bestimmte menschliche Konsequenzen eines Wirtschaftsystems, dessen Segnungen verständlicherweise jetzt von den meisten herbeigesehnt werden. Auch mag – kaum wage ich es jetzt schon auszusprechen - ganz allmählich ein Bedürfnis nach einem utopischen Denken wieder wachsen, das sich aus dem Alltag heraus entwickeln müßte, nicht aus der Theorie.¹⁶⁰

Mit dem Ende der DDR endet das literarische Feld der DDR, wo die ‚DDR Literatur‘ als Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse zu betrachten ist. Der politische und kulturelle Umbruch reduzierte die Funktion der Literatur als Leitmedium der Gesellschaft. Angesichts der großen Transformation in der DDR-Gesellschaft sind viele DDR Autoren/innen in eine schwierige Situation geraten, wo sie nicht nur den ungeheueren Veränderungen in den literarischen Institutionen begegneten, sondern sie verharren auch in dem dialogischen Raum zwischen den Schriftstellern und Lesern. Sie haben sich mit den Widersprüchen in der real existierenden Gesellschaft beschäftigt, und haben dann in ihren literarischen Werken darzustellen versucht, dass die sozialistische Landschaft nicht mehr in der Zeit der Wende zu finden ist. Es lässt sich eine Atmosphäre der ‚inneren Leere‘ angesichts des Umbruchs 1989 auf dem Außerordentlichen Schriftstellerkongress der DDR vom 1. bis 3. März in Berlin spüren, wo Braun eine Rede gehalten hat:

Es ist eine ernste Zeit des eben Möglichwerdens und gerade Vertuns. Die Gestalt der Gesellschaft, die in der Menge aufschien, zerfließt im ungewissen Licht der Fabriken. Dem Augenblick ungemeiner Freude folgte die gemeine Scham und der erlebten Souveränität der Kundgebungen die erlebte Demütigung des Begrüßungsgelds. Das war nicht „Abschlagszahlung der Geschichte“ (Engel). Doch die eigenen armen Entwürfe gelten jetzt nichts; es waren Entwürfe des Widerstands im weiten Raum und in langsamer Zeit; jetzt ist die Zeit rasch wie unser Atemzug und der Raum unfäßbar eng wie das Vaterland. Revolution oder Restauration – es ist nicht zu ermessen. Das Gewand wird nach dem goldenen Schnittmusterbogen gearbeitet, und man wird sich in der Eile ohne Anprobe einkleiden: paßt. Wie werden wir dastehn – im Narrenkleid oder Demokratie ?¹⁶¹

¹⁶⁰ Bei Erhalt des Ehrendoktors in Hildesheim in ihrer ‚Zwischenrede‘. Auf dem Weg nach Tabou, S.21

¹⁶¹ Volker Braun: Das Unersetzliche wird unser Thema bleiben. In: NDL, 38. Jahrgang, Heft 5, 1990, S. 6

Die Abschiedsstimmung beherrschte den außerordentlichen Schriftstellerkongress, der zum ersten Mal von dem Einfluss des Machfeldes losgelöst veranstaltet wurde. Die Geschichte des Verbands stand in der damaligen DDR unter dem Kommando der Partei, wo der Raum der Meinungsfreiheit sehr eng begrenzt wurde. Hingegen fanden die Schriftsteller in der Zeit nach der Wende keinen idealen Raum für ihre schriftstellerische Arbeit, da sie ihr Publikum in einer kapitalistischen Welt verloren haben. Der Kongress zeigte die chaotische Stimmung, wobei Herman Kant als Präsident des Schriftstellerverbands zurückgetreten ist und es deshalb während des Kongresses keine Tagesordnung gegeben hat:

Der Kongress hat kein Motto; und auch sonst nichts vorgeschrieben. Keine Rednerliste, keine Wahlkandidaten, nicht einmal die Tagesordnung ist bestätigt. Höhere Gewalt hat nur in einer schwer abweisbaren Form eingegriffen: in Gestalt des Sturms, der die Kongresshalle beschädigte. Es wird auch kein Präsidium geben: auf den erhöhten Plätzen der Kongresshalle sollte so lange erniedrigte Presse sitzen.¹⁶²

Während der 40 Jahre der DDR wurde der Schriftstellerverband der DDR als eine Form der Solidarität betrachtet. Der Schriftstellerverband hatte, verstärkt seit 1976, in der kulturpolitischen Auseinandersetzung keine gute Rolle gespielt. Auf sein Konto gingen unter anderem die Parteistrafen gegen mehrere *Biermann-Petenten* 1976/77 und die Ausschlüsse von neun Kollegen 1979. Am 14. September 1989 hatte zwar der Berliner Bezirksverband umfassende Veränderungen angemahnt und Christoph Hein hielt eine so scharfe wie mutige Rede. Doch ein Hort von Zivilcourage und demokratischen Prinzipien wurde der Verband auch jetzt nicht. Wie hätte er es auch sein können, da von 95 Mitgliedern seines Vorstands 82 SED-Genossen waren. Noch am 10. Dezember 1989 bestätigte dieser Vorstand seinen Vorsitzenden Herman Kant mit 60:2 Stimmen. Erst nachdem 24 Berliner Autoren Kants Rücktritt gefordert hatten, trat er am 21. Dezember zurück. Ein außerordentlicher Kongress wählte im März 1990 Rainer Kirsch zum neuen Vorsitzenden und setzte eine Kommission zur Untersuchung der eigenen Verbandsgeschichte ein. Doch mit dem Jahresende 1990 war das Ende des DDR-Schriftstellerverbandes dann doch gekommen. Er löste sich wegen auslaufender Subventionen

¹⁶² Ebenda, S.9

selbst auf.¹⁶³ Trotz Schwierigkeiten und harten Zensuren bei der Veröffentlichung der literarischen Werke blieb der Verband ein Versammlungsort, wobei die Literaten in Solidarität miteinander verbunden waren. Der Umbruch markierte einen Abschied vom kulturpolitischen Verband.

Im Bezug auf die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in der DDR für die Literatur nach 1989 ist die Formel der „Trauerarbeit“ in den meisten literarischen Werken zu erkennen.¹⁶⁴ Unter dem Begriff ‚Trauerarbeit‘ versteht man einen Prozess, der nach dem „*Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.*“ einsetzt.¹⁶⁵ Mit dem Begriff lässt sich das Phänomen im literarischen Feld nach der Wende als einen Prozess des Verlusts von Idealen begreifen. Es handelt sich um die „*Erinnerungen und Erwartungen*“, die mit der Erfahrung der DDR-Schriftsteller verbunden waren.¹⁶⁶ Fritz Rudolf Fries hat den Abschied von der DDR als einen Ehe-Abschied dargestellt:

Der Abschied fällt mir so schwer wie der von einer Ehefrau, die aus plausiblen Gründen die Scheidung eingereicht hat. Jahrzehnte hatte man seine Schwierigkeiten miteinander, am Tag der Trennung entdeckt man die positiven Seiten, oder besser: eine Art Abhängigkeit, die alles in neuem Licht erscheinen lässt.¹⁶⁷

Angesichts der Trauerarbeit ist der Rückblick in die Vergangenheit sowohl thematisch als auch ästhetisch in der Literatur nach der Wende am häufigsten zu finden. Die Erinnerung an die DDR der Vergangenheit wird meistens mit der veränderten Realität nach der Wende kontrastiert. Durch die Wende waren die Grundpfeiler der Realitätskonstruktion, nämlich die Ordnung des Raumes und der Zeit, zusammengebrochen und durch ein neues Symbol- und Zeichensystem ersetzt worden. Die Literatur nach der Wende markiert einen Abschied und zugleich einen neuen Anfang mit veränderter Realitätskonstruktion.

¹⁶³ Vgl. Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S.450

¹⁶⁴ Vgl. Julia Kormann: Literatur und Wende. Ostdeutsche Autorin und Autoren nach 1989. Wiesbaden: Universitätsverlag 1996, S. 118

¹⁶⁵ Ebenda. Julia Kormann..

¹⁶⁶ Ebenda. Julia Kormann.

¹⁶⁷ Fritz Rudolf Fries: Unter der gerahmten Fotografie Stalins. In: Volkszeitung, 5.10.1990

Es lässt sich das Kennzeichen eines Anfangs als eine Neuorientierung darstellen, wobei die veränderte Realität nach der Wende als eine Spannung zwischen der Erfahrung der Freiheit und dem Fremdgefühl in der veränderten gesellschaftlichen Landschaft bezeichnet werden kann. Einerseits wurde die Literatur nach 1989 von der kulturpolitischen Ausrichtung auf ein Wirkungsziel befreit. Auf der anderen Seite stand sie zwischen der individuellen Form der Verarbeitung des Vergangenen und des sich Verändernden.

Das Fremdheitsgefühl gegenüber dem Westen wurde von dem konstruierten Bild des Westens bestimmt, das von den DDR-Bürgern durch die Medien bzw. Fernsehen und Zeitschriften wahrgenommen wurde. Während der DDR-Zeit gab es keine Möglichkeit, den Blick in die andere Richtung zu lenken. Vor 1989 stellte die DDR einen geographischen Raum mit bestimmten ideologischen Visionen dar. Die geographisch durch die Mauer geordneten Räume ordneten auch die ideellen Räume der Zukunft - und Hoffnungsprojektionen: *„Während der Westen die Projektionsfläche ostdeutscher Freiheitsräume bildete, mußte die DDR zum Beweis sozialistischer Utopie herhalten, ungeachtet aller Unverträglichkeit der Realität mit dem Ideal.“*¹⁶⁸

Das Bild des Ideals ist durch die Wende zusammengebrochen, weil das von den Medien vermittelte Bild des Westens der Realität des Westens widersprach. Es resultierte daraus die Problematik der ‚Wende‘, wobei die Phantasien über den Westen ganz anders in der alltäglichen Realität vorgestellt wurden. Darüber hinaus endete ein kollektives Identitätsangebot mit dem Ende der DDR. Das Wir-Gefühl hat sich in eine Ich-Individualität verwandelt. Dadurch stellt die Literatur nach der Wende eine Anpassungskrise an die veränderten Umstände dar, indem sie die Spannung zwischen dem Konzept einer ostdeutschen Identität und der Konfrontation von Selbst- und Fremdbildern Ost- und Westdeutscher schildert.

Es lässt sich zeigen, wie die Literaten mit Skepsis in die Zukunft blickten, wobei Verunsicherungen unter den Literaten aufgetaucht sind. Die Verunsicherungen, die aus der Konfrontation des Individuums mit einem anderen Verhältnis zu Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft

¹⁶⁸ Vgl. Julia Kormann, S.176

entstehen, regen das lebensgeschichtliche Gedächtnis an, Stationen des Umbruchs und der Kontinuität zu erinnern.

Wenn man auf die Wahrnehmung der sich verändernden Realität zurückblickt, ist zu erkennen, dass sich die Literatur der Wende zwischen ‚Abschied‘ und ‚Anfang‘ bewegte. Mit der veränderten Landschaft in der kapitalistischen Gesellschaft entstand ein Prozess der Neuformation der geographischen Räume, ein Prozess, der mühsam eingegangen worden ist, wie Volker Braun in *Lösungen für Alle* formulierte:

Wir erleben jetzt, wie rasch die Geschichte einige unserer Hoffnungen nachheilt und unserem Zorn, unserem Hohn entgegnet mit der lächelnden Selbständigkeit ihrer Wende. So wird einiges abgearbeitet, aber wichtiger ist, was nicht in den Büchern steht. Es steht darin: Wenn wir uns nicht selbst befreien, bleibt es für uns ohne Folgen. Wir müssen den Satz jetzt umkehren: Wenn wir uns befreien, hat das Folgen. Sie lassen sich nicht ermesen. Wir werden daran zu tragen haben. Wir müssen grausam-gründlich auch die neuen Illusionen kritisieren.¹⁶⁹

Die Wende markierte auch einen Zusammenbruch des Systems der DDR-Literatur, wobei es viel Unsicherheit unter den DDR-Schriftstellern gab, weil sie in eine radikal veränderte Situation einer freien marktwirtschaftlichen Gesellschaft eintraten. Das bedeutet in vielen Fällen schwerwiegende Existenznot, die auch durch den Hinweis auf die neu gewonnene Freiheit nicht zu lindern war, besonders für die DDR-Schriftsteller, deren Werke im Westen noch kein Publikum hatten.

Wie sehr viele Bürger dieses Landes sehen sich viele Autoren in naher Zukunft vor Existenzprobleme gestellt, unter anderem dadurch, daß ihre materielle Basis – Verlage und andere Publikationsorgane – ebenfalls in ihrer Existenz bedroht ist¹⁷⁰

Es gibt auch einen anderen Faktor des Übergangs, der die Rolle der Schriftsteller der DDR betraf, und zwar dass die Rolle der DDR-Schriftsteller als Avantgarde, Erzieher und nachdenkende Volksmassen auf dem Weg zum Endziel Sozialismus wegfiel, wo er als Elite und ‚wichtiger Mensch‘ betrachtet wurde. Dies wurde von der Politik der DDR unterstützt, wo die

¹⁶⁹ Volker Braun: *Lösungen für alle*. In: *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind einmal am Ende. Äußerungen*. Suhrkamp, Frankfurt a.M., S.15-16

¹⁷⁰ Christa Wolf: *Heine, die Zensur und wir*. In: *NDL*, Heft 5,1990, S.11

Lesekultur der DDR zum Ziel der sozialistischen Bildung gelenkt wurde, deshalb hatte die Subvention des Staates für Kultur und Bildung den höchsten Rang. Nach der Wende 1989/1990 war das Feld der Schriftkultur zusammengebrochen, dadurch verschwand auch die angestammte Position der DDR-Schriftsteller und dies führte zu einer Identitätskrise.¹⁷¹

Um das Bild des literarischen Übergangs und den Moment der Krise zu markieren, ist es interessant, die Rolle der Schriftsteller, die zu den Reformsozialisten gehörten, zu analysieren, wie bei Braun, Hermlin, Heym, Hein, Fries und Königsdorf. Man betrachtet den Moment des Übergangs als Erschütterung, als das Ortloswerden der sozialistischen Vision im Prozess der Wende. Ihre Überzeugung für den Sozialismus, der im 20. Jahrhundert als ein Ausweg sowohl für Proletarier als auch für Intellektuelle galt, endete mit einer Leere in einem kalten und stillen Ort. Der Missbrauch der Ideologie durch die Sowjetunion, besonders während der Stalinzeit, und auch durch die real existierende sozialistische Diktatur der DDR, hat bittere Erfahrungen für die DDR-Bürger mit sich gebracht. Es gab keinen Ort mehr für den Sozialismus nach der Wende. Die Tendenz ging dahin, dass sich die DDR-Gesellschaft mehr für die Waren aus dem Westen interessierte. In den Monaten zwischen der Maueröffnung am 9. November 1989 und der Währungsunion am 1. Juli 1990, mit der Zwischenstation der ersten freien Volkskammerwahlen am 18. März, wurde der vorher schon unpassende Ort, an dem die sozialistische Utopie siedelte, endgültig leer.

Betrachtet man die Umbrüche in den anderen ‚sozialistischen Staaten‘ ist die deutsche Wende eine Epoche der deutschen Geschichte seit 1945 und die Eröffnung eines neuen Abschnitts in der Vereinigung Deutschlands. Es lässt sich das Experiment des Sozialismus als ein gescheitertes Experiment betrachten.

Das Scheitern des wissenschaftlichen Sozialismus wird durch den Missbrauch der Ideologie in der rücksichtslosen Praxis verursacht. Die zugrunde liegende marxistische Ideologie beruht darauf, dass es um die Befreiung der Menschen von Unterdrückung und aufhebbaren Zwängen geht, die durch unerträgliche Lebensverhältnisse verursacht werden. Der Mangel des gesellschaftlichen Experiments war seit Lenins Durchsetzung des Diktatorproletariats und Sta-

¹⁷¹ Vgl. Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Leipzig: Gustav Kiepenhauer 1997, S. 457

lins Vernichtungsmaßnahmen zu erkennen. Immer aber wurde angeboten, die Anwendung von Gewalt durch ideologische Beweisführung zu rechtfertigen, die das Schicksal der Einzelnen ausklammerte. Es war ein Punkt, wo dann der Widerspruch zwischen Praxis und Theorie seine klare Erscheinung zeigte.

Der Umbruch zeigte auch, dass der Referenzrahmen der Literatur in der DDR wegfiel. Nicht nur die Rolle der DDR-Schriftsteller reduzierte sich in der Gesellschaft. Das Ende der DDR setzte auch der Funktion der Literatur in der DDR ein Ende, was sowohl für die Rolle der Literaten in Staat und Gesellschaft als auch für die Bedeutung der Literatur für ihre Leser Konsequenzen zeigte.¹⁷²

Die DDR-Literatur war von jeher politisch, sie wurde im Westen vierzig Jahre lang nur als ernst zu nehmend anerkannt, wenn sie als Chiffre politischer Aussagen gedeutet werden konnte.¹⁷³ Das Scheitern des undemokratischen Sozialismus, dessen Ursachen offenkundig sind, muss zu schonungslosen Revisionen jenes Denkens und Tuns führen, dem sich einige Generationen im Bann der kommunistischen Idee verschrieben hatten. Das desillusionierende Fazit lautet: *„Die Opfer sind gebracht worden, aber sie haben sich nicht gelohnt. Es ist nur Lebenszeit verbraucht worden. Diese Generationen sind um ihr Leben betrogen worden, um die Erfüllung ihrer Wünsche“*¹⁷⁴

Das Gefühl des Abschieds von Sozialismus der DDR wurde von den Widersprüchen in der veränderten Realität in der Wende begleitet. Im Umbruch war plötzlich alles anders. Das Gedicht von Volker Braun, das zum ersten Mal im Neuen Deutschland am 4./5.8.1990 erschien, hat lebhafte Diskussionen ausgelöst; denn es provoziert auf vielfache Weise. Es umfasst die geschilderten Widersprüche der Wende durch mehrsinnige Anspielungen: *„mein Land geht in den Westen“*, die Rede vom *„Eigentum“* und die ironische Beschreibung der kapitalistischen Gesellschaft *„Krieg den Hütten Friede den Palästen“*. Darüber hinaus beschreibt Braun seinen Abschied vom Sozialismus als einen Abschied von seiner Utopie.

¹⁷² Karl Otto Conrady: Deutsche Wendezeit. In: Von einem Land und von anderm. Gedichte zur deutschen Wende. Karl Otto Conrady (Hrsg.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S.224

¹⁷³ Vgl. Klaus Welzel: Utopie und Verlust. Die deutsche Einheit im Spiegel Ostdeutscher Autoren, Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S.13

¹⁷⁴ Vgl. Conrady, S.226

Im Bezug auf den Vormarsch des Kapitalismus im Osten stellt Braun seine Utopie vom demokratischen Sozialismus als ‚einen Koffer‘ dar, der nicht geöffnet werden kann, weil die Landschaft der Geschichte sich verändert hat:

Deutschland ist eins, und dies Unglaubliche wird durch den Umstand bewährt, daß Mark und Groschen im ganzen Gebiete gelten und mein Reisekoffer durch alle deutschen Länder ungeöffnet passieren kann. Sie wird uns zuteil, die erträumte Einheit, die zusammengenagelte, erpreßte Einheit, die Einheit der Uneinigen, Ungleichen, der Zerrissenen, die deutsche Einheit [...] Mein Luftkoffer, mein politisches Gepäck enthält Erinnerungen und Erwartungen, unkontrolliert und subversiv, schwer zu tragen, aber die Schritte treibend.¹⁷⁵

Im Bezug auf das Ende der DDR lässt sich die Bedeutung der Heimat nach der Ansicht der DDR-Schriftsteller als eine Landschaft beschreiben, die ständig in ihren Werke benutzt wurde. Das Verschwinden der DDR hat das Verschwinden der erzählten Landschaften in der DDR-Literatur verursacht. *„In diesem Jahr habe ich meine Heimat verloren. In diesem Jahr fiel ich aus der Rolle. Für eine gewisse Zeit wenigstens glaubte ich, in meiner eigenen Inszenierung zu leben. Und das war gut.“*¹⁷⁶ Parallel dazu ist die Angst vor der Erfahrung des Anderen in den DDR-Literaten gewachsen, die von der gegen den Westen artikulierten Propaganda der SED verursacht worden ist. Sie wurde als Hemmung der Anpassung an das neue System betrachtet.

Zu der Angst vor der Erfahrung des Anderen schreibt Helga Königsdorf:

Eine Angst um den Wohlstand auf bundesdeutscher Seite versteckt sich hinter der Abwehr von fast jeglicher DDR-Erfahrung. Dabei sind auch deutsche Erfahrungen, die Mentalität, Erkenntnisvermögen, Sensibilität weiter prägen oder verhindern. 40 Jahre DDR sind eben nicht nur 40 Jahre totaler Anpassung an ein übergestülptes System – allein die differenzierte Analyse einer Verblendung, warum Einzelne ideologiegläubig aktiv würden, wäre nützlich. [...] Die Geschichte der DDR und Osteuropas ist auch eine von Zivilcourage und Widerstand, vielleicht bleibt das sogar das wertvolle Erbe. Wie es die Menschen trotz alledem schaffen, der Bevormundung etwas entgegenzusetzen, entgegenzuleben. [...] Die Medien spielen dabei eine wesentliche Rolle, und vor allem der Erhalt von Medien auf dem Gebiet der Post-DDR, die sol-

¹⁷⁵ Volker Braun: Leipziger Vorlesung. In: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind ersmal am Ende. Äußerungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 57-58

¹⁷⁶ Helga Königsdorf: Bitteres Erwachen - Zwischenbilanz zur Lage in der DDR, FAZ. 4.1.1990, S.19

chen Diskussionen in der nötigen Intensität Raum bieten können. Jedenfalls werden die bundesdeutschen Zeitungen nicht genügend Sensibilität für alle auftauchenden Fragen haben, das Gerede über die DDR nervt jetzt schon [...] Es kommt zu keinem Verschwinden der DDR-Literatur innerhalb der bundesdeutschen. Auch in zehn Jahren werden Autoren von hier über das Privileg verfügen, in zwei Gesellschaftsordnungen gelebt – oder zumindest die Auflösung der einen gesehen oder sogar mitgestaltet zu haben. [...] Und ihre Literatur blüht nach dem Vergehen des Landes ohnehin erst richtig auf – als Raum für Utopien.¹⁷⁷

Die radikale Veränderung in der ehemaligen DDR nach der Wende hat dazu geführt, dass es eine Tendenz der ‚Dämonisierung der DDR‘ gab, so dass man das sozialistische Land der DDR als ein verrottetes Land betrachtete, in dem sich keine gute Sache befanden. Dieser Gedanke hat die Intellektuellen hart getroffen, da sie zur Vergangenheit gehörten, in der ihre Aufgabe und Pflicht darin bestand, zur Verbesserung der Gesellschaft beizutragen. Das Schuldgefühl verstärkte sich unter den Literaten der DDR, wie Christa Wolf in folgendem Zitat äußerte:

Mich hat in den letzten Monaten am meisten bewegt – und es ist auch heute noch so – die Selbsterstörung in unserem Land, der selbstzerstörerische Prozeß. [...] Ich gehöre dieser Generation an, die das alles erlebt hat, und ich sehe es als eine Art Bringeschuld an – auch als Autorin -, mir darüber noch mehr Klarheit zu verschaffen und es auch zu beschreiben. [...] Ich finde das auch, und ich habe in den letzten Wochen den Eindruck, daß es noch weiter geht – eine Dämonisierung der DDR findet statt. Und das hat Gründe. Wenn man sich als das Reich des Bösen – das ist nämlich der Kern dieser Dämonisierung – darstellen kann, muß man kein schlechtes Gewissen haben, wenn man sie im Ganzen vernichtet oder ausschaltet. [...] Ich finde, das Allerschlimmste ist die Demontage des Selbstbewußtseins der Leute in der DDR. Das hat mich am meisten betroffen, daß so viele Leute offenbar keine Widerstandskraft hatten. Und das ist etwas, was ich mir als Schuld mitanrechne, daß wir das nicht geschafft haben [...] ¹⁷⁸

¹⁷⁷ Lutz Rathenow: Die Angst vor der Erfahrung der Anderen. In: Constructiv, Heft 1, 1990, S.19

¹⁷⁸ Christa Wolf: Vorwärts und nicht vergessen! In: Constructiv. Heft 5, 1990, S. 26-31

Andererseits ist das Phänomen des Fremdgefühls in der Wende aufgetaucht, das von den paradoxen Entwicklungen der beiden Teile Deutschlands verursacht wurde. Durch den Einblick in das Fremde, in den Westen, tauchte die Ost-Identität wieder auf. Die schmerzhaft empfundene Identität ist da unter den Literaten zu erkennen, wo sie noch die Ost-Identität trugen, ohne den Ort der Heimat zu finden.

Was bleiben wird, sind wir, die Menschen in diesem Territorium. Ohne den Ort zu verändern, gehen wir in die Fremde. Heimat aufgeben kann eine lebenswichtige Operation sein. Doch immer, wenn das Wetter umschlägt, werden wir einander ansehen, lange noch, und diesen Schmerz empfinden, diese Vertrautheit, die keiner sonst versteht.¹⁷⁹

Durch die Vorwürfe, die man der als unfähig betrachteten DDR gemacht hat, fanden die Schriftsteller keinen Ausweg für ihre Identität, die an keinem Ort wurzelte. Die Wende wird als Sieg des Kapitalismus und als Niedergang des Sozialismus betrachtet.

Die DDR Identität nach dem Tode der DDR. Eine Identität, die ihren Zusammenbruch bejaht, auch die deutsche Einigung bejaht, aber gegen unsere zweite Objektwerdung revoltiert. Das Merkwürdige an der Trotzidentität, die man dagegen entwickelt, ist, daß die Argumente und Vorwürfe anerkannt werden: Laienspielschar, unfähige Bürokratie und Mißwirtschaft. Die DDR bricht auseinander wie ein aufs Riff gefahrenes Schiff, und wir sehen auch keinen anderen Ausweg, den man irgendwann seit dem 9.11. hätte einschlagen können [...] Unsere Identität klebt am Nicht-Existierendem.¹⁸⁰

Rolf Schneider stellt in seinem Essay die Auseinandersetzung zwischen der Literatur der DDR mit dem Feld der Macht als eine schwierige Phase für die Literaten der DDR dar. Andererseits sieht Schneider die Verbindung zwischen Publikum und Autor, die sich gegenseitig ihre Not ausdrücken. Mit dem Ende der DDR war alles zu Ende gegangen. Sie fühlten sich als Opfer und auch zugleich Mittäter des Zusammenbruchs der DDR:

Die schöne Literatur der DDR bewegte sich in einem Raum, der bewacht wurde von überängstlichen Zensoren und mißtrauischen Herrschen. Der Belletristik wurde dadurch eine Bedeutsamkeit suggeriert, die sie überhaupt nicht besaß. Die Annahme durch ein geeignetes

¹⁷⁹ Helga Königsdorf: Addieu DDR. Protokolle eines Abschieds. Vorwort. In: Königsdorf: Addieu DDR, 31.08.1990, S.107

¹⁸⁰ Jens Reich: DDR-Identität. In: Neues Deutschland, 29/30.9.1990, S.1

Kunstwerk könne losgetreten werden, was im Verständnis der damaligen Herrschaft die Konterrevolution hieß, wurde so inständig wiederholt, bis auch die Schriftsteller diesem Irrtum erlagen [...] Das Publikum delegierte an die Literatur seine seelische Not. Die Literatur bediente das Publikum, indem sie diese Not mehr oder minder deutlich formulierte, also Artikulationshilfe leistete. Dies bedeutete auch: Die Inhalte rangieren vor den Formen, was auf die Dauer alle Kunst ruinieren muß. [...] Wir sind Opfer gewesen, wie wir zugleich Mittäter waren, jeder von uns, und sei es nur durch Stillschweigen.¹⁸¹

Gegenüber dem Utopieverlust, der von den Literaten der DDR geäußert wurde, formuliert Monika Maron eine Selbstkritik. Die veränderte Realität während der Wende, die sehr weit von ihrer Hoffnung vom demokratischen Sozialismus entfernt ist, wurde durch die Kluft zwischen dem Volk und den Intellektuellen, die durch 40 Jahre Diktatur entstanden war, verursacht. Das Volk wurde lange Zeit unterdrückt und versuchte dann sich selbst zu befreien, ohne nochmals alles zu wagen:

Diesmal ist die Regierung vom Volk enttäuscht, diesmal sind es die Dichter. Kaum ist der heroische Akt der Revolution vorbei, müssen sie feststellen, daß das Volk für die falschen, weil nicht ihre, der Dichter Ziele, auf die Straße gegangen ist. [...] Jeder Schriftsteller in der DDR, sofern er nicht ein Apologet und Nutznießer der stalinischen Verhältnisse war, wurde getragen von der wahrheits- und heldensüchtigen, zuweilen bedrängenden Verehrung seiner Leser. Und wie fast jede lebenserhaltende Verehrung seiner Leser. Und wie fast jede lebenserhaltende Symbiose in diesem Land durch den Mangel gestiftet war, sammelt sich die verbotene Öffentlichkeit in den verbleibenden Rinnsalen der Kommunikation: in privaten Zirkeln, in den Kirchen, in der Kunst. Der konspirative Diskurs wird zu einer Form des Widerstands. Dies bescherte den Schriftstellern und Künstlern der DDR ihre exklusive Bedeutung. Wie selbstverständlich wuchs ihnen das Recht, sogar die Pflicht zu, im Namen der zum Schweigen gezwungenen Mehrheit zu sprechen. Inzwischen hat sich die Mehrheit das Recht, selbst zu sprechen, zurückerobert. Und jetzt, da die dünne Decke der Notgemeinschaft zerrissen ist, zeigt sich der tiefe Abgrund zwischen dem Volk und dem Intellektuellen [...] Im Fall der Revolution in der DDR geschieht das, indem die Rolle der oppositionellen Gruppen, deren Ziel ein demokratischer Sozialismus war, nicht in ihrer moralischen Kraft und ihren organisatorischen Fähigkeiten, wohl aber in ihrer Präsenz überschätzt wird, die Macht aber, die von den flüchtenden und für das profane Ziel eines besseren Lebens demonstrierenden Massen ausging, unter-

¹⁸¹ Rolf Schneider: Von der möglichen Gnade der Banalität. Über Hybris und Versagen der Intellektuellen in der DDR. Von der moralischen Verantwortung der Deutschen für die Länder Osteuropas. In: Der Morgen (Beilage), 08/09.12.1990

schätzt. [...] Dann aber hat die DDR nichts einzubringen. Dann gibt es nichts zu bewahren. Außer dem, was überall zu Hause sein kann: Die Hoffnung auf die Stärke der Vernunft und der Kampf für soziale Gerechtigkeit und Demokratie, was manche Menschen noch Sozialismus nennen können, ich nicht. Die Utopie lebt in den Köpfen. Mit der Macht gepaart, wird sie zur Diktatur. Sie ist das Maß für die Wirklichkeit, aber sie kann die Wirklichkeit nicht sein.¹⁸²

Insgesamt konstruiert sich die Literatur nach 1989 die veränderte Realität nach der Vereinigung Deutschlands. Darin werden die Veränderungen der Realität wahrgenommen. So kann man die Vergangenheit des Lebens in der DDR rekonstruieren. Sie stellt die Möglichkeiten und Konzepte der Identitäts- und Realitätskonstruktion zur Disposition. Zugleich markiert die Literatur nach der Wende die Formen des Abschieds von der Vergangenheit und des Anfangs in einer veränderten Realität.

5 Die widersprüchliche Wende. Brauns Schreiben nach der Wende

Der deutsche Umbruch im Jahr 1989 hat zum Zusammenbruch des literarischen Feldes der DDR geführt. Parallel dazu hat sich die Rolle der DDR-Schriftsteller geändert, sie gehörten zur neuen Ära und zwar zur Ära des wiedervereinigten Deutschland. Bezüglich Brauns Werke nach der Wende hat die neue Zeit neue Themen hervorgebracht. Die neueren Werke Brauns nach der Wende stellen die widersprüchliche Wende durch vielschichtige Themen dar. In seiner Prosasammlung *Wie es gekommen ist* wird die deutsche Wende als ein Prozess des Übergangs in der DDR-Gesellschaft gezeigt. Sie umfasst verschiedene Bilder des Übergangs wie die Sehnsucht nach politischer Offenheit, die Stagnation der Gesellschaft und den Abschied vom alten politischen System. Durch zahlreiche Metaphern problematisiert Braun die Situation des Umbruchs, wobei das Machtfeld der DDR untergegangen ist und die neue Situation ins Chaos führt. Sie bietet einen Rückblick auf die Vergangenheit und einen Ausblick in eine ungewisse Zukunft.

¹⁸² Monika Maron: Die Schriftsteller und das Volk. In: Der Spiegel, 7/1990, S.68

Die Darstellung der letzten Tage der DDR wird in Brauns Stück *Böhmen am Meer* skizziert. Die zunächst verseuchte und alsbald von den Badegästen verlassene Küste symbolisiert die Situation während der Wende, wo tausende DDR-Bürger die Grenze überqueren und in den Westen gehen. Im Mittelpunkt stehen die Figuren mit ihren miteinander verflochtenen Konflikten. Mit dem Stück versucht Braun das Dilemma der Wende, den Verlust der Ideale und die Umweltzerstörung in vielfältigen Formen zu thematisieren.

Durch seine umfangreichen Metaphern des Umbruchs und den neuen Anfang sowohl in der ehemaligen DDR als auch im vereinigten Deutschland wird der Gedichtband *Marlboro ist Rot* gekennzeichnet. Das euphorische Bild des Mauerfalls wird in den Gedichten des *9. November* und *die Blutüberlaufene Mauer* dargestellt. Danach erfolgt die Konfrontation mit der neuen Freiheit. Das Gedicht *Das Eigentum* zeigt die widersprüchliche Wende und gilt als signifikantester Text der Wendezeit. Die neue Landschaft der kapitalistischen Welt wird von *O Chicago ! O Widerspruch!* Und *Marlboro ist Rot. Red ist Marlboro* vertreten. Insgesamt liefert der Gedichtband den Moment der Überraschung und zugleich Enttäuschung und Verzweiflung während der Wende.

Der mytologische Stoff wird von Braun verwendet, um die Ereignisse der Wende auf die Bühne zu bringen. Sein Stück *Iphigenie in Freiheit* schildert die Freiheit der Ex-DDR nach der Wende. Iphigenie wurde befreit und musste in eine fremde Landschaft hinausgehen, nämlich in die kapitalistische Welt der BRD. Durch das allegorische Bild während des Stückes werden die aktuellen Ereignisse und Figuren der Wende in die Konstellationen griechisch-antiker Mythologie übersetzt.

5.1 Der Prozess der Wende in der Prosasammlung ‚Wie es gekommen ist‘

In seiner Prosasammlung *Wie es gekommen ist* wird die Wende als ein Prozess des Übergangs gezeigt. Der Titel der Prosasammlung erweckt den Eindruck, dass etwas kommen wird. Dadurch beschreibt Braun das neue Phänomen in der Gesellschaft, die später die Weltgeschichte ändern konnte. Der Titel des Buchs, in dem der Suhrkamp Verlag Prosastücke von Volker Braun aus den letzten 40 Jahren zusammengestellt hat (und dabei leider versäumt hat, die je-

weiligen Entstehungsdaten der Stücke anzugeben), ist von der Parabel *Wie es gekommen ist* übernommen worden, die Braun im Frühjahr 1989 geschrieben hat.¹⁸³ Zu diesem Zeitpunkt war die kommende Wende noch nicht absehbar. Doch lässt sich zeigen, dass Brauns Vision der Notwendigkeit der politisch-gesellschaftlichen Wende und Reform in der DDR schon lange gedauert hat. Man hat viele Mängel im politisch-gesellschaftlichen Leben im real existierenden Sozialismus der DDR erkannt. Der Prozess der Wende tauchte nicht erst im Jahr 1989 auf, sondern so lange (40 Jahre) die DDR existiert hat. Brauns kritische Haltung gegenüber den gesellschaftlichen Problemen und sein intensives Nachdenken über die Macht – in diesem Fall die SED Partei - sind die Kennzeichen von Brauns Akteuren in seiner Position als DDR-Schriftsteller, der versucht die Gesellschaft mit seinen Gedanken zu beeinflussen, damit sie kritisch die sozialpolitische Lage beurteilen kann.

Im Bezug auf den Zeitraum der geschriebenen Texte lassen sich die Anekdoten in zwei Gruppen teilen. Die Teilung basiert auf Themen und Metaphern, die in Brauns Werken verwendet werden, um die problematische Wende darzustellen. Die erste Gruppe beschreibt den Prozess der Wende, der in der Hoffnung und einem starken Wille zu Veränderungen, politischer Offenheit und Meinungsfreiheit gewurzelt hat. Die Reformwelle war unaufhaltsam und hat zur friedlichen Revolution 1989 geführt. Im zweiten Teil dieser Sammlung wird die Situation nach der Wende beschrieben, indem die Geschichte des Umbruchs des sozialistischen Systems in der DDR-Gesellschaft und der Versuch einer neuen Orientierung in der ‚neuen Welt‘, und zwar die Welt des Marktwirtschaftssystems, dargestellt wird. Der Übergangsprozess ins neue System ist eine schwierige Phase und hat viele Opfer gekostet. Die ironische Darstellung über die schon lange erträumte Wende als der Ausgang aus der sozialpolitischen Unterdrückung hat Braun hartnäckig dadurch vorgenommen, dass die Personen Schwierigkeiten haben, die neue Situation nach der Wende zu verstehen. Sie sind noch nicht bereit, in das neue gesellschaftliche System überzuwechseln.

Darüber hinaus gehören die Texte der ersten Gruppe zu den Themen der politischen Offenheit, Stagnation in der Gesellschaft und des Abschieds vom alten politischen System. Die

¹⁸³ Einige Prosastücke von Braun erschienen unter dem Titel *Wie es gekommen ist* in *Sinn und Form*, 42. Jahr, 1990, 3. Heft, S. 545, u.a.: *Die Nachricht*, *Die Besstrafung*, *Wie es gekommen ist*, *Meine Witwenschaft*, *Vor dem Kiosk*, *Die Kolonie*, *Rückblende*, *Lear* oder *der Tod der Hundeführer*.

Themen beziehen sich auf die Situation der Stagnation in der Gesellschaft und den Willen, sie zu verändern. Im zweiten Teil handelt es sich vor allem um das Thema Identitätsverlust und gesellschaftlicher Umbruch in der Ex-DDR-Gesellschaft, wo die großen Veränderungen entstanden sind. Mit dem Fall der Mauer ist der Sozialismus untergegangen. Es war eine schwierige Phase für die DDR-Bürger, die sich in der neuen ideologischen Landschaft zurecht finden mussten, nämlich die kapitalistische Gesellschaft des Westens. Der Zusammenstoß und das Fremdgefühl gegenüber der neuen Landschaft und die veränderte Realität nach der Wende werden als Orientierungsverlust der DDR-Gesellschaft wegen der großen Veränderungen in kurzer Zeit dargestellt. Durch barsche Kritik, groteske Ironie und politische Ernsthaftigkeit ist der besondere Stil von Brauns Prosastücken gezeichnet, in dem zahlreiche Themen und Stile zu einer Einheit vereint werden, um die Zeit des Übergangs zu repräsentieren.

5.1.1 Der Wille zur Offenheit

Überblickt man die früheren Werke Brauns, wo Braun versucht, die Realität und Widersprüche in der DDR-Gesellschaft zu beschreiben, ist ein Eindruck von der Sehnsucht nach der Offenheit durch zahlreiche Metaphern zu finden. Das Bild der gewünschten Freiheit, wie Braun sie in seinem „*innersten Afrika*“¹⁸⁴ ausdrückt, wird als Versuch der Stagnation in der Gesellschaft gedeutet. Angesichts der Sehnsucht nach der Offenheit wird das Bild einer erotischen Liebesbeziehung als Metapher seiner zwei Prosastücke *Die Nachricht* und *Die große Liebe* verwendet, um den Wille zur Offenheit und die Hoffnung auf eine verschmolzene Stagnation darzustellen. Darüber hinaus kristallisiert sich die langdauernde Stagnation in der Gesellschaft als apathische Haltung der Lebensmüden.

Braun erzählt im Text *die Nachricht* über den Ich-Erzähler, der lebensmüde ist. Er hat keine Lust, von seinem Bett aufzustehen. Es geht nicht um irgendeine Krankheit, sondern um Hoffnungsverlust. Das ironische Bild taucht auf, während das Ich über die Ursachen seiner Lebensmüdigkeit nachdenkt. Alles, was er als ideal in seiner Kindheit sich vorgestellt, hat ihn

¹⁸⁴Das Gedicht *Das innerste Afrika* wurde 1982 geschrieben, erschienen in *Langsamer knirschender Morgen*, Halle/S.: Mitteldeutscher Verlag 1987. Zit. n. *Texten in zeitlicher Folge*. Bd.8. Halle/S.: Mitteldeutscher Verlag 1992, S. 87-90

enttäuscht, nachdem er erfahren hat, dass es nicht realisiert worden ist. Als Kind hatte er noch viel Hoffnungen, aber sie verschwinden langsam im Laufe der Zeit, in der sie keine Räume finden, wo man die Hoffnungen realisieren kann. Das erzählende Ich betrachtet sein Leben als langweilig, deshalb hat er keine Lust zu arbeiten. Dieser Zustand dauerte schon längere Zeit an, bis er eines Tages eine Überraschung erlebt.

Eine Überraschung geschah an einem Morgen, als er eine schöne Frau mit bloßen Brüsten vor seiner Zimmertür sieht, die ihm zuwinkt. Das erzählende Ich ist darüber überrascht und springt sofort aus seinem Bett, um die Frau zu verfolgen. Sein Blick verfolgt die Frau, die mit dem Aufzug nach unten gefahren ist. Er ist fasziniert von ihrer Nacktheit und Freundlichkeit, da sie ihm zweimal zuwinkt und gelächelt hat. Ihre Faszination ruft bei ihm großes Interesse und große Bewunderung hervor. Er folgt von seinem Fenster aus ihrer Gestalt mit seinen Augen durch die Menge: *„Da schritt sie alsbald, unter einem großen Hut, der mir ihre Gestalt verbarg, die Tasche richtig unter den Arm geklemmt, durch die Menge. Die Menge aber merkte auf.“* Das Bild der Offenheit und Freiheit taucht mit der Äußerung *„ins offene Freund“* auf. Die Frau als Symbol der *„nackten Öffnung“* hat seine Lebenslust geweckt. Es lässt sich die Äußerung *„ins Offene Freund“* als geträumte Freiheit erkennen, die in den vorherigen Texten Brauns verwendet wurde. Sie erinnert an Brauns *Das innerste Afrika*, in dem sie verwendet wird, um von der Kälte der Strukturen zu befreien. Im Bezug auf seine Lust auf etwas Offenes, denkt das erzählende Ich über seine Position als Bürger in einer geschlossenen Gesellschaft nach. Die nackte Frau verweist auf die Hoffnung der Offenheit, die Meinungsfreiheit. Dies sind geträumte Sachen in einer geschlossenen Gesellschaft, die immer Angst gegenüber der Macht hat:

Ich hatte, wie jeder unterrichtete Bürger, von dem Ungeziefer gelesen, als das man gelegentlich erwacht. Damit ließ sich (wie mit den Schaben im Luftschaft) offensichtlich leben, in dem Chitinpanzer der Angst.¹⁸⁵

Die Erscheinung der nackten Frau vor seiner Zimmertür ist das Bild seiner unterdrückten, verdrängten Hoffnung auf die nackte Öffnung, die auf sozialpolitische Offenheit verweist.

¹⁸⁵ Volker Braun: Die Nachricht. In: Wie es gekommen ist. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 10, Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S. 10

Dadurch erkennt er, was in seinem Leben fehlt, nämlich die Kraft, für seine Hoffnung zu kämpfen. Seine Bewusstwerdung eines neuen Anfangs in seinem Leben wird durch einen Slogan dargestellt: „*MACH DIR EINEN SCHÖNEN TAG*“¹⁸⁶, der in einer Zeitung steht. Daneben steht ein berühmter Slogan der sozialistischen Gesellschaft „*PROLETARIER ALLER LÄNDER VEREIN*...“¹⁸⁷ Der Slogan wird nicht weiter fortgesetzt und hat dadurch eine neue Bedeutung. Ein neuer Kampf gegen die Stagnation der Gesellschaft muss ausgerufen werden.

Eine Anspielung auf die Bewusstwerdung, wie man sich eigentlich für einen neuen Anfang bemühen soll, wird mit „*Leib*“ und „*Laib*“ in den folgenden Sätzen angedeutet: „*Ich zog das Messer aus dem Laib und las*“, und am Ende des Textes steht: „*Ich zog das Messer aus dem Leib*“.¹⁸⁸ Was mit dem erzählenden Ich passiert, ist, dass sein Bewusstsein für eine Veränderung in der Gesellschaft mit dem Messer, das in den Leib hineingeht, dargestellt wird. Der Traum von einer Offenheit bringt ihm eine neue Kraft zum Leben.

Die politische Unterdrückung, die die DDR-Gesellschaft gefesselt hat, hat Braun mit *Eisenwagen* dargestellt. Er verweist damit auf den gewaltförmigen ‚realen Sozialismus‘. An anderen Stellen der Sammlung gelingt es Braun, seinen Traum der politischen Offenheit mittels verschiedener Darstellungen zu zeigen, wie er in *Die große Liebe* und *Wie es gekommen ist* schreibt.

Die Nachricht wird als erster Text in der Prosasammlung Brauns postiert und hat die Sehnsucht nach der Veränderung und Offenheit vertieft. Darüber hinaus wird die Offenheit als anziehende Lust beschrieben. In *die große Liebe* wird gezeigt, wie sich die Sehnsucht nach Offenheit als „*nackte Lust*“ präsentiert, die nicht mehr übersehen werden kann.

Das Bild der ungeheuren Lust, die in einer Liebesbeziehung entstand, wird in einem anderen Prosatext dieser Sammlung präsentiert. Durch den Text *die große Liebe* stellt Braun eine Sehnsucht nach der großen Lust in der Liebe dar, die durch die Zärtlichkeit und die erotische Beziehung zwischen ihm und ihr symbolisiert wird. Die brennende Lust wird mit dem starken

¹⁸⁶ Ebenda. Volker Braun

¹⁸⁷ Ebenda. Volker Braun

¹⁸⁸ Ebenda. Volker Braun

Gefühl der Liebe verbunden, das mit dem Wunsch verbunden ist, dieses Gefühl zu zeigen, nämlich mit Küssen und Umarmungen.

Es ist auffällig, dass ‚er‘ und ‚sie‘ ihre Gefühle und ihre Beziehung nicht mehr verheimlichen können. Das Hotelpersonal und der Kellner, die die ungeheure Lust der beiden sehen, vertreten die Stelle der Zuschauer. Die beiden haben den anderen gezeigt, wie groß ihre Liebe ist (*„Sie hatten die Matratzen über den Flur des Hotels geschleppt in das Einzelzimmer, das Personal wird Augen machen“*¹⁸⁹). Beim Frühstück schmusen sie noch weiter und sie lassen die anderen ihre Beziehung bemerken. Was hinter der Liebesbeziehung steckt, führt zu der Vermutung, dass es eigentlich um eine Ungleichheit zwischen den beiden geht. Die ungleichen Gefühle zwischen den beiden lassen sich an weiteren Stellen des Textes zeigen, indem ‚er‘ seine Liebespartnerin als Hure betrachtet. Die Frau wird mit dem anderen Mann das Gleiche tun (*Er denkt: sie ist so, so ist sie mit jedem*). In diesem Text präsentiert Braun eine ungeheure Lust, die man nicht mehr aushält und die von den anderen betrachtet wird. Die Perspektive der anderen wird durch die Haltung des Hotelpersonal und des Kellners vertreten. Die Ungleichheit in der Liebesbeziehung wird mit der Darstellung der Frau als Hure hergestellt, die andere Männer mit ihrer sexuellen Attraktivität lockt. Auf der anderen Seite erlebt der Mann eine ungeheure Sensation durch die Beziehung mit der Frau.

Angesichts der unreinen Liebesbeziehung sieht man die Ungleichheit zwischen ihm und ihr , wobei die ungeheure Lust eine große Rolle spielt. Das Bild des ungleichen Paares wird häufig verwendet, um die deutsche Einheit zu symbolisieren.

Die deutsch-deutsche Vereinigung als sexuelle Vereinigung oder als Hochzeit – wobei die DDR den weiblichen Part, die BRD den männlichen Part innehat - ist in der Literatur nach 1989 ein so häufig verwendetes Motiv (...) In Rückblicken auf die DDR erscheint das Land als Ort des Stillstands, des Herbstes, der Stagnation – in der Vergangenheit der DDR, nicht in der Gegenwart der sich verändernden Realität finden sich die Symbole der Melancholie. Die Menschen in der DDR der Vergangenheit sind grau, in homogenisierendem Habitus gefangen, sie zeichnen die Spuren des Wartens aus. Die BRD erscheint im Kontrast dazu als farbenprächtiger in all ihren Erscheinungsformen, ihre Menschen treten mit dem Habitus der Sieger auf, sie zeichnen Leistung und Erfolg aus. Diese Stilisierungen sind grobkörnig und laden zum Kli-

¹⁸⁹ Volker Braun: Die Große Liebe. In: Wie es gekommen ist. In: Texte, a.a.O., Bd.10, S. 11

schee ein. Das Bild der sexuellen Vereinigung transportiert moralische Wertungen, in denen Dichotomisierungen aus der vergangenen Konfrontation der beiden deutschen Staaten fortgesetzt werden.¹⁹⁰

Die Metapher „Hure“, die für ‚sie‘ verwendet wird, zeigt, dass ein wirtschaftliches Interesse hinter der sexuellen Beziehung steht und es keine reine Liebe darin gibt. In diesem Fall taucht das Bild der DDR als eine Frau auf, die den Mann – in diesem Fall die BRD – lediglich für ihren wirtschaftlichen Gewinn lockt.

Die Zärtlichkeit der ungeheuren Liebesbeziehung, die im Text beschrieben wird, bezieht sich darauf, dass die Begeisterung für die Schönheit nur im Traum gefunden wird. Wie im Text dargestellt, werden die eingedämmte Lust und Begierde angesichts der Lage der geschlossenen Gesellschaft nicht mehr durchgehalten. Die Lust und Begierde in einer Liebesbeziehung sind ein Symbol des Traums einer offenen Welt, wo man sein Gefühl frei artikulieren kann und nichts mehr zu verheimlichen braucht. Daher sieht die Freiheit bezaubernd aus, von der die Menschen in der DDR geträumt haben.

5.1.2 Die Wende als neues Phänomen

Wie trat die Wende als neues Phänomen in die DDR-Gesellschaft ein? Das wird im Text *wie es gekommen ist* dargestellt, wo Braun beschreibt, wie ein Veränderungsprozess in einer Gesellschaft geschieht, in der die Meinungsfreiheit keinen Raum finden kann. Um das Phänomen der Wende in der DDR-Gesellschaft darzustellen, wird das Pronomen ‚es‘ verwendet. Es verweist auf ein Tabu in der Gesellschaft, die langsam an der Oberfläche auftaucht. Dadurch wird es wiederholt, um die verschiedenen Bedeutungsintensitäten auszudrücken. Die Spannung zwischen zwei Gruppen, nämlich ‚wir‘ und ‚Partei‘ entsteht, wo eine Gruppe die andere unterdrückt. Die Partei hat ihre Macht gegenüber dem ‚wir‘ gezeigt.

Bezogen auf die gesellschaftliche Lage in der DDR beschreibt der Text die Schwierigkeit, Meinungsfreiheit gegenüber der Partei auszudrücken. Wer hat den Mut hat, Kritik gegenüber

¹⁹⁰ Julia Kormann: Literatur und Wende. Ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989. Wiesbaden: Universitätsverlag 1999, S.264

dem Parteileiter zu äußern, wird als Klassenfeind bezeichnet und muss politisch sanktioniert werden. Auf der anderen Seite hat sich das Bewusstsein für eine Reform in der DDR-Gesellschaft so weit verbreitet, dass man nicht mehr über die Mängel in der Gesellschaft schweigen kann, sondern die Kritik kollektiv artikuliert werden muss. Was dann im Herbst 1989 zu einer friedlichen Revolution führte, wird mit diesem Text beschrieben, in dem das Auftauchen des Bewusstseinsprozesses für eine Reform in der DDR-Gesellschaft dargestellt wird.

Durch seinen Text stellt Braun das Bild einer real existierenden sozialistischen Gesellschaft dar, wo die Demokratie nicht zu finden ist, was man sieht, ist eine Diktatur. „*Wir haben die Demokratie nicht gelernt >> der Preis des Stalinismus war der Verlust der Wissenschaftlichkeit [...] und vor allem der Kreativität, der sozialen Fantasie, der Lebenskultur*“¹⁹¹ Zugleich übt Braun Kritik gegenüber den Parteibürokraten, die eine Politik des Schreckens in einer geschlossenen Gesellschaft durchgeführt haben. Der Versuch, die Macht zu kritisieren, ist ein Tabubruch und verursacht eine Bedrohung. Anschließend eskaliert die schlimme Lage in der DDR und erreicht einen Höhepunkt, wobei die DDR-Bürger auf die Straßen gehen, um ihre Kritik gegenüber der Macht zu artikulieren.

Mit dem Text *die Kolonie* beschreibt Braun die Dimension der Vergangenheit, die eine große Rolle in der DDR-Gesellschaft spielt und als grauer Schatten in der deutschen Geschichte dargestellt wird, der die Erinnerung der Deutschen verfolgt. Der Text beginnt mit dem Bild des Abzuges der Besatzungssoldaten aus der Stadt, was eigentlich auf die Freiheit verweist. Dann wird die Bedeutung des Besatzerabzuges in Frage gestellt, da es noch etliche in den Wäldern gibt. Dadurch entsteht der Wechsel der Macht, wobei man eigentlich über weitere Schritte entscheiden sollte. Der nächste Teil des Textes bezieht sich auf die gegenwärtige Dimension, in der man sich befreien und auf eigenen Füßen stehen kann, aber die Schatten der Vergangenheit sind eine schwere Belastung für die Schritte in die Zukunft („*Aber es hat sich was; bleischwere Handgelenke; krummer Gang; die Füße angelötet*“¹⁹²). Man muss sich bemühen, um das normale Leben ohne die Vergangenheitsbewältigung zu führen („*irgendwer*

¹⁹¹ Volker Braun: Die Erfahrung der Freiheit In: Wir befinden uns wohl. Wir sind erst am Ende. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S.19

¹⁹² Volker Braun, a.a.O, S. 23-24

*zurrt die Stricke noch einmal fest, irgendwer brüllt, irgendwas röchelt*¹⁹³). Die Schwierigkeiten entstehen dadurch, dass man sich nicht von der Vergangenheit lösen kann. Darüber hinaus gibt es dann eine Verzweiflung um die Zukunft (*„Zerstört müssen wir werden, zerrieben, weggefegt*¹⁹⁴). Es muss ein Ende haben. Was haben sie mit uns gemacht? Aber nun eine andere Frage: Was machen wir? Der Text ist ein Aufruf der Gesellschaft, um die eigene Zukunft aufzubauen, ohne Angst vor den Schatten der grauen Vergangenheit. Die DDR ist keine Kolonie und soll ihre Entscheidung für die Zukunft selber treffen, damit sie ein demokratisches politisches Leben aufbauen kann.

Der Titel des Textes *Die Kolonie* zeigt die Dimensionen der Unfähigkeit einer Gesellschaft. (ein Land od. Gebiet, das von einem weit entfernten, wirtschaftlich viel höher entwickelten Staat beherrscht und ausgebeutet wird). Überblickt man die Dimension der Vergangenheit, müsste die DDR eine schwere Last tragen, als Kolonie der Sowjetischen Union. Dies war eine Folge der Niederlage Deutschlands im Zweiten Weltkrieg. Die Bedeutung der Freiheit und der Unterdrückung wird in eine Spannung gestellt, als ein Widerspruch. Auf der einen Seite symbolisiert das Bild des Abzugs der Besatzersoldaten die Freiheit. Andererseits kann man sich nicht von der Vergangenheitsbewältigung lösen. Die Schatten der Vergangenheit belasten die Schritte in die Zukunft.

Was mit der DDR-Vergangenheit passiert ist, hat eine fatale Folge gehabt. Das Bild des Übergangs wird mit der Metapher der losgelösten Kette bezeichnet, die auf die Dimension der Freiheit verweisen soll, dies führt aber nur zur Unfähigkeit. Es lässt sich zeigen, dass der real existierende Sozialismus in der DDR, der mit politischer Gewalt durchgeführt wurde, die Unfähigkeit verursacht hat. (*„Wir sind es selbst. Der durchgerechnete, planvoll folternde Apparat [...] Es muß ein Ende haben. Was haben sie mit uns gemacht?“*¹⁹⁵)

¹⁹³ Ebenda. Volker Braun, S.24

¹⁹⁴ Ebenda. Volker Braun.

¹⁹⁵ Ebenda. Volker Braun

5.1.3 Stagnation in der DDR, Missbrauch der Ideologie als Gewalt

Durch den anderen Text dieser Sammlung stellt Braun das Gesicht der DDR dar, für das der real existierende Sozialismus stand, wo die Ideologie für die Interessen der Machtelite benutzt wurde. Anschließend wird Gewalt verwendet, um die Kritik gegenüber der Macht zum Schweigen zu bringen. Das Bild der Stagnation der DDR-Gesellschaft wird mit der Metapher eines Bahnhofs umschrieben, wo die Reisenden auf den Zug gewartet haben, der nie gekommen ist, wie es im Text *Die Reisenden* beschrieben wird.

Der Text beschreibt einen Wartesaal in einem Bahnhof, in dem die Passagiere ungeduldig auf den Zug gewartet haben („in ihren Mänteln frösteln auf die Uhr starrend“¹⁹⁶). Die Passagiere haben bequeme Platzkarten reserviert und denken noch darüber nach, dass der Zug schnell ankommen soll. Die Wartezeit vergeht ohne ein Signal, dass ein Zug kommen soll. Währenddessen erinnert man sich an die Unglücke, die schon einmal passiert sind, und graue Bilder der Opfer der Zugunfälle erscheinen in den Gedanken. Die große Frage taucht dann auf, als der Zug nicht kommt („Wo ist der Zug? – Es gibt kein Fahrzeug für diese gewaltige Menge“¹⁹⁷). Die Wartenden sind unruhig geworden, aber sie verlassen nicht den Wartesaal. Ein Bild der Absurdität taucht auf, nachdem die Wartenden andere Tätigkeiten ausüben („aber dafür beginnt man die Gepäckstücke aufzuschnüren und die Koffer auszupacken, bis man endlich tafelt an den Tafelwagen und die besonderen Flaschen herumreicht [...] aber nun macht man sich bewußt ans Werk, ein Hämmern und Sägen, Streichen und Machen“). Man vergisst schon sein Ziel („wo wollten sie überhaupt hin? Ist es nicht hier zu erreichen“¹⁹⁸).

Die Hoffnung der DDR-Gesellschaft auf den Sozialismus, der sie wie ein Wagen in eine bessere Zukunft bringen sollte, wird mit bitterer Ironie dargestellt. Man zweifelte das Versprechen des Sozialismus an, als die Hoffnungen auf eine verbesserte Wirtschaftslage und Wohlstand nicht realisiert wurden. Während der Wartezeit ist die DDR ein Arbeiterland geworden, wo alle Leute gearbeitet haben, um die sozialistische Gesellschaft aufzubauen. Dies hat 40 Jahre gedauert. Statt einer guten Zukunft ist die DDR Bankrott gegangen.

¹⁹⁶ Volker Braun: Texte. A.a.O., S. 19

¹⁹⁷ Ebenda. Volker Braun

¹⁹⁸ Ebenda. Volker Braun

In seinem früheren Text *Lenins Tod*¹⁹⁹ hat Braun das Bild einer gesellschaftlichen Stagnation beschrieben, indem er den Zug der Geschichte als Symbol der Dynamik in der Gesellschaft darstellt. Der Text präsentiert die Stagnation in der DDR-Gesellschaft. Am Anfang hat man damit gerechnet, dass der Sozialismus sein Ziel erreichen würde. Aber der Zug fährt nie ans Ziel. Die Wartenden sind ein Symbol einer Gesellschaft, die schon lange Zeit auf Veränderungen gewartet hat, die aber nie realisiert worden sind, und sie hat nichts getan, als nur zu warten. Angesichts des Missbrauchs der Ideologie, wo man die Gewalt anwendet, um die Macht zu sichern, präsentiert Braun durch seinen Text *Der Platz des himmlischen Friedens* die grausame Darstellung einer brutalen Gewalt gegenüber der Massenbewegung. Brauns Kritik gegenüber der Macht, die Gewalt ausgeübt hat, um die Position der Mächtigen zu verteidigen, liefert er durch seinen Text *Der Platz des Himmlischen Friedens*.

Der Text verweist auf die Ereignisse von Tiennamen im Jahr 1989. Den Ort hat man den Platz des Himmlischen Friedens genannt, da man eigentlich die friedliche Atmosphäre spüren kann. Was dann an diesem Ort passierte, hat alle schockiert. Am Anfang beschreibt der Text eine Massenbewegung auf dem Platz des Himmlischen Friedens. Die Massen versammeln sich dort, um sich gegenüber der Macht der Partei zu äußern („*Man hält sich am Boden auf, die Arme gekreuzt über den Knien oder die Hand erhoben, um sich endlich zu melden*“²⁰⁰). Die Regierung hält das für eine gefährliche Massenbewegung, die ihre Existenz bedrohen kann. Anstatt einer demokratischen Lösung übt die Regierung grausame Gewalt gegenüber den Demonstranten aus („*Ein Trupp Soldaten in Stoffschuhen unternimmt es, durchzubrechen, er wird begrüßt und verprügelt und ins Innere des Volks verschleppt*“²⁰¹). Wenn man auf die Ereignisse in Tiennamen zurückblickt, ist die Begeisterung für das demokratische Leben zu sehen. Und dafür hat man sein Leben geopfert. Auffallend ist dass die Stimme des Volkes die Regierung ängstigt. Die Massendemonstranten wollten dort bleiben, bis ihr Ziel erreicht war. Die Hoffnung auf Freiheit wird mit als „*Gestank der Freiheit*“ formuliert. Der letzte Paragraph des Textes beschreibt die brutale Gewalt gegen die Studenten („*Die Studenten wieder*

¹⁹⁹ Volker Braun: Texte. A.a.O. Band 3

²⁰⁰ Volker Braun: Texte. A.a.O. S. 27

²⁰¹ Ebenda. Volker Braun

*die stinkende Kategorie*²⁰²). Die grausamen Ereignisse und die hohe Zahl der Todesopfer werden mit folgender Illustration beschrieben: „*Ein dreirädriger Karren, blutbefleckt, mit Gemüse beladen.*“

Braun hat das Ereignis in China verwendet, um seine Kritik gegenüber der von der Partei durchgeführten brutalen Gewalt zu artikulieren. Die Macht hat ihr grausames Gesicht gegenüber den Demonstranten gezeigt. Das Ereignis in Tiennamen hat ein starkes Solidaritätsgefühl in der DDR erweckt. Man fürchtete, dass die Politik der Gewalt auch in der DDR angewendet würde, weil die DDR-Bürger die Tendenz sahen, wie die SED-Partei die Oppositionsgruppen durch Gewalt unterdrückt hat. Daher gab es viele Demonstrationen gegen das Ereignis in Tiennamen in der DDR. Die Intellektuellen in der DDR versuchten, Kritik gegenüber der Partei zu üben, da sie einsahen, dass die SED zur Diktatur geführt hat und nicht mehr den demokratischen Weg genommen hat, um die Konflikte abzubauen.

Auch in der DDR kam es zu spontanen Solidaritätsbekundungen und Protesten. Sie schwollen besonders an, als sich Partei- und Staatsführung sowie die Volkskammer geschlossen hinter das brutale Vorgehen des chinesischen Militärs stellten. Ängstliche Fragen waren von nun an ständige Begleiter der Entwicklung in der DDR bis zum Herbst 1989: Wie würde die SED-Führung reagieren, wenn sich der im Land angestaute Unmut auch hier öffentlich entladen sollte? Würde sie ebenfalls zur chinesischen Lösung greifen?

5.1.4 Rückblende: Ein Rückblick über die Macht und ihre Folge

Wie das Bild eines real existierenden Sozialismus aussieht, das zur Diktatur in der DDR führte, wird von Braun in seinem Text *Neue Maßnahmen* und *Die Lemminge* dargestellt. Braun versucht, einen Rückblick und eine Reflexion über das Ziel des Sozialismus als einer Ideologie zu formulieren, die Veränderungen in der Gesellschaft verspricht und die Unterdrückung der Welt abschaffen wollte. Er wurde für die politischen Interessen einer kleinen Elite missbraucht, um ihre Macht zu erhalten. Seine Kritik basiert darauf, dass die politische Praxis in der DDR mit der Politik à la Stalin gesteuert wurde, die Gewalt gegenüber der Opposition

²⁰² Volker Braun: Texte. A.a.O., S.28

durchgeführt hat. Das Bild einer Diktatur wird in *Neue Maßnahmen* gezeigt. In dem anderen Text *Lemminge* wird die Metapher „*Wühlmäuse*“ verwendet, um die geschlossene Gesellschaft der DDR zu beschreiben, die 40 Jahre unter der SED-Diktatur eingesperrt wurde. Es gab keine Möglichkeit für sie, die Welt draußen zu sehen, sie wurden unterdrückt, so dass sie sich entschieden haben, zu flüchten.

Neue Maßnahmen erzählt über die Hauptperson, die „*der Alte*“ genannt wird. Er ist ein Bürokrat im Kreml. „*Der Alte*“ verweist auf die Figur Stalins, der alle Wege genommen hat, um sein politisches Ziel zu erreichen und seine Macht zu erhalten. Dadurch lässt sich dann zeigen, dass die russische Revolution am Ende zur Diktatur geführt hat. Der Traum von einem demokratischen Sozialismus ist nicht realisiert worden. Es gibt keine Demokratie, wer gegen „*den Alten*“ ist, muss politische Sanktionen fürchten und mit Gewalt behandelt werden („*Aber ob wir die Richtigen treffen? Die haben schießen gelernt – die Miliz! – als Treffen noch keine Mode war.*“)

Angesichts seiner Kritik gegenüber der Partei, die zur Diktatur führte, hat Braun einen Rückblick auf die Politik Stalins formuliert, der danach in der DDR von der SED-Partei benutzt wurde:

[...] In Gesinnung und Aufbau verkörperte die stalinistische Partei das Misstrauen gegenüber dem Volk. Das Instrument war zum Apparat verkommen, über die angeherrschte Klasse. In der jetzigen Volksbewegung in der DDR, die den Apparat hinwegfegt, blitzen andere Instrumente auf. Jedes für sich von zweifelhafter Dienlichkeit, aber jedes stellt den Anspruch ‚der Partei‘ in Frage. Sie steht vor den leeren Tribünen, im Schatten der ungeheuren Freiheit. Sie kommt dazu wie der Blinde zur Ohrfeige. Noch an der Kandare und des falschen Auftrags, entdeckt sie die Erneuerungswut ihrer Zellen. Denn das macht auch Partei frei, macht sie erst zur Partei: dass sie dem Absolutismus entsagt, in ihrem Organisationsprinzip wie in der Beziehung zum Staat. Die Macht zu sichern, indem sie sie der Partei sicherten, das war der säkulare Irrtum der Kommunisten.²⁰³

Angesichts seines Engagements für die Diskussion von Umweltproblemen hat Braun in seinem Text *Katastrophe unserer Natur* den problematischen Umgang mit der Natur durch

²⁰³ Volker Braun: Notizen eines Publizisten. In: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erstmal am Ende. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S.14-15

Hochrüstung und Krieg dargestellt. Die Bedeutung der Zivilisation wird dadurch in Frage gestellt, solange die Konflikte auf der Erde mit Waffen gelöst werden. Der Krieg ist nach Brauns Meinung eine unsinnige Tat, die viele Opfer bringt und die Natur zerstört.

Überblickt man den Titel des Textes, verweist das Possessivpronomen „*unser*“ auf die Bedeutung der Kollektivität, wobei die Katastrophen, die von den Kriegen verursacht werden, den Menschen betreffen. Durch seine Zivilisationskritik stellt Braun eine Lage der Gesellschaft dar, in der man keine Versöhnung mit der Natur erreichen kann. Statt an die Natur denkt man nur an politischen Gewinn.

Der Text geht um den Krieg als Ursache der Umweltzerstörung. Am Anfang wird das Bild einer Naturkatastrophe, eines Erdbebens, in einem Krieg dargestellt. Auf der einen Seite hat es viele Opfer gegeben, aber auf der Seite der Feinde freuen sich die Leute („[...] *einen kleinen Freudetanz aufzuspüren in den Trümmern und Allah zu danken, dass er so an den Feinden Rache nahm.*“²⁰⁴). Als ein Erdbeben auch das andere Kriegsgebiet trifft, freuen sich auch die anderen Feinde. Danach kommt eine große Flut, um alles mitzureißen.

Durch die Zerstörung der beiden Seiten, die miteinander gekämpft haben, zeigt Braun die Folgen des Krieges. Die Verwendung der Gewalt und Waffen, um die Konflikte zu lösen, hat zum Unsinn geführt. Der Krieg ist eine Tat gegen die Versöhnung mit der Natur und von der Vernunft entfernt. Er hat Naturkatastrophen verursacht. Wenn die Natur ihr Gleichgewicht nicht erreicht, sucht sie ihren Weg durch das Chaos, wie die Flut im Text dargestellt wird. Die beiden Seiten bekommen überhaupt keinen Gewinn. „*Unser Haushalt wies sich aus durch Produktion von Vernunft; unser Planziel die Versöhnung mit der Natur, auch unserer eigenen, nicht länger ihre Katastrophe.*“²⁰⁵

Das Leben der Wühlmäuse, die im Land eingesperrt wurden, symbolisiert das Bild der DDR unter dem real existierenden Sozialismus. Dadurch hat Braun den begrenzten Raum der DDR-

²⁰⁴ Volker Braun: Texte. A.a.O. Band 10, S.25

²⁰⁵ Volker Braun: Notizen eines Publizisten. In: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erstmal am Ende. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S.26

Bürger vor 40 Jahren dargestellt. Es ist ein Rückblick auf die Unzufriedenheit der Gesellschaft. Sie suchten dann später ihren eigenen Fluchtweg. Der Text beschreibt die Unzufriedenheit eines Volkes, weil sie in einem geschlossenen Land eingesperrt sind. Durch das Leben einer Gruppe von Wühlmäusen wird die Geschichte einer geschlossenen Gesellschaft dargestellt. Die Wühlmäuse leben in einem Kollektiv in sozialer Sicherheit. Sie bekommen ihre Grundernährung durch Wurzeln und Flechten. Wahrscheinlich sind die Wühlmäuse nicht zufrieden, da sie immer im Land bleiben. Ihr Ort ist verborgen und es gibt keine Möglichkeit für sie, den Ort zu verlassen, da sie nicht schwimmen können. Sie haben keine Hoffnung und das Einzige, was sie tun können, ist, sich in ihren Löchern verstecken und die gute Nachricht abzuwarten. Allmählich vermehren sie sich und sie versuchen neue Löcher zu finden, um ein besseres Leben aufzubauen. Tatsächlich haben sie nur einen einzigen Willen: „*Sie halten es nicht mehr aus im Land! Ein unbestimmter Drang reißt sie hinaus.*“²⁰⁶ Dann kommt es zu einer neuen Welle unter den Wühlmäusen, die von den Medien verbreitet wurde, sie glauben, in Freiheit zu gehen. Die Gelegenheit kommt nicht wieder. Was sie demnächst tun, bringt ein großes Risiko. Sie versuchen das Land zu verlassen, obwohl sie nicht schwimmen können. Man sieht noch ihre Zweifel, bevor sie ins Wasser gehen, danach werden sie vom Wasser mitgerissen und sind verschwunden.

Die drei Texte stellen einen Prozess zur Wende dar und sind Rückblicke in die Geschichte des Sozialismus als eine Basis für das gesellschaftliche Leben. Im ersten Text taucht das Bild eines politischen Lebens auf, das weit von dem Konzept eines demokratischen Sozialismus entfernt ist. Politik ist nur noch ein Mittel, den Feind zu besiegen. Als Sieger gilt nur eine kleine Elite-Gruppe der jeweiligen Partei. Dies ist nur mit einem Wort zu definieren, Diktatur. Die Folge davon ist die Unzufriedenheit der Völker, die immer unterdrückt sind und am Ende sagen: „*wir wollen raus*“.

Andererseits versucht Braun die Bedeutung der Freiheit in Frage zu stellen, die von den Wühlmäusen in der Wende gesucht wird. Das Wasser, das das Land der Wühlmäusen umfließt, symbolisiert die ideologische Grenze. Sobald die DDR-Bürger ihr Land verlassen haben, werden sie der anderen ideologischen Landschaft begegnen, und zwar der freien Markt-

²⁰⁶ Volker Braun: Texte. A.a.O. Band 10, S. 26

wirtschaft. Dabei spielt die Überlebensfähigkeit eine große Rolle, wer sich nicht an die neue Landschaft anpassen kann, wird in eine schwierige Situation geraten, wie das Phänomen nach der Wende auch beobachtet werden konnte. Zweifel tauchten in ihren Gesichtern auf, bevor die Wühlmäuse ihr Land für immer verlassen haben. Der Zweifel zeigt die Unsicherheit über die Zukunft. Was ihnen vorher bewusst war, ist ihre Unfähigkeit zu schwimmen, trotzdem gingen sie ins Wasser. In diesem Fall verweist die Unfähigkeit der Wühlmäuse, zu schwimmen, auf die mangelnde Anpassungsfähigkeit der Ex-DDR-Bürger, in der kapitalistischen Gesellschaft zu überleben, wegen ihrer Erfahrung mit 40 Jahren Sozialismus.

Wir müssen nicht die absolute Schneelinie der kapitalistischen Großproduktion erreichen, mit der wir paktieren. Wir haben nicht die Ausrüstung, und die Mentalität, uns in Stücke zu reißen, ist auch verloren gegangen. Wir sind die politische Kette los, binden wir uns nicht wieder ans Gängelband eines falschen gesellschaftlichen Interesse, das im Kaufhaus des Westen zu haben ist. Wir kannten den Opportunismus der Macht; fürchten wir jetzt den Opportunismus der Freiheit.²⁰⁷

5.1.5 Abschied vom Sozialismus und von der Macht

Was ist während des Umbruchs passiert? Wie die Macht den Übergang vom Sozialismus zur freien Marktwirtschaft erlebt hat, wird auf bittere Art durch das Abschiedsbild von Braun dargestellt - ein Abschied vom real existierenden Sozialismus, der nicht mehr länger hält wegen des Missbrauchs der Ideologie des Machtapparats. Durch die Metapher „*Witwenschaft*“ wird der Abschied der DDR vom Sozialismus beschrieben, der Sozialismus ist tot. Er geht allein in sein Grab, wie Braun in seinem Text *Meine Witwenschaft* dargestellt hat. In dem anderen Text *Die Bestrafung* wird die Position der Intellektuellen und Wissenschaftler in der DDR beschrieben, die ihre Objektivität gegenüber der Wahrheit verloren haben, da sie nur von der Partei ausgenutzt wurden, um die Macht zu sichern. Daher wird die Phase des Umbruchs als ein harter Schlag in ihrem Leben wahrgenommen. Sie haben ihre Identität und Arbeit verloren.

²⁰⁷ Volker Braun: Notizen eines Publizisten. In: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erstmal am Ende. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 25

Bei dem anderen Text *Lear oder der Tode der Hundeführer* übt Braun Kritik gegenüber der verschleierte Macht. Durch Shakespeares Figur ‚King Lear‘ stellt Braun die Frage der Macht dar. Lear hat seine Macht aufgegeben, aber es scheint ihm, dass er noch Macht hat, er braucht nur noch Attribute, seine Stellung als König zu bestätigen. Durch die Figur Lears versucht Braun, die Stelle des Parteileiters, der wie ein König behandelt werden will, zu beschreiben. Das Volk hat seine Fehler anschließend bemerkt und übt Kritik an der Macht. Die drei Texte stellen die Atmosphäre des Umbruchs dar, wo Braun Reflexionen über die Ursachen des Endes des Sozialismus vollzieht.

Im Text *Meine Witwenschaft* thematisiert Braun die Frage der Treue im Symbol der Witwenschaft. Das Bild des Abschieds vom Sozialismus wird mit dem Tod des Bräutigams beschrieben, wobei ein Liebegefühl nicht mehr zu spüren ist.

Der Text wird mit dem Hochzeitsbild eröffnet, das mit Hilfe einer normalen Hochzeitszeremonie dargestellt wird. Man hat den Eindruck, dass etwas bei der Hochzeit nicht in Ordnung ist. Statt einer warmen, glücklichen Atmosphäre wird ein grauer Tag gezeigt („*Schwarz, seltsam kalte, Hand aus das fleischige Hand*“²⁰⁸). Es scheint so, dass sich das Paar gezwungen fühlt, zusammen zu sein. Seltsamerweise führt das Fahrzeug nicht zum Standesamt oder zur Kirche, sondern zum Friedhof („*und nicht vor dem Standesamt hielten sie an, nicht einmal vor der rostigen Kirche: auf einen unüberblickbaren Friedhof standen sie röchelnd still*“²⁰⁹). Der Bräutigam steigt aus, geht auf eine flache Grube zu und nimmt darin Platz. Kein Wort wird von der Braut darüber gesagt, er ist wie eine fremde Person für sie. Die politische Dimension taucht auf, nachdem die Position des Bräutigams erkannt wurde. Der Mann ist Sekretär des Ortvereins, ein Führungskader. Er ist keine lebende Person, sondern ein Toter, der vergraben werden muss. Die Braut muss ihm verlassen, sie hat einen Toten geheiratet („*Ein*

²⁰⁸ Volker Braun: Texte. A.a.O. Band 10, S. 17

²⁰⁹ Ebenda. Volker Braun

Toter, fuhr es ihr durch den Kopf, da lebe ich mit einem Toten. Während mein Leben beginnt!”²¹⁰⁾

Die Beschreibung der Grabzeremonie beschreibt den Abschied vom Sozialismus als Ideologie, der zu einer neuen Lebensphase führt. Es gibt keinen Eindruck der Trauer während der Grabzeremonie. Es gibt keine Abschiedsworte und Tränen. Die DDR-Gesellschaft versucht, sich von der ideologischen Basis zu lösen. Ein ironischer Vergleich über die Treue wird mit dem Slogan, der auf die Mauer geschrieben wurde, ausgedrückt: „*BIS EUCH DAS LEBEN SCHEIDET. Sie hat versprochen, treu zu sein bis zum Grab. Bis zum Grab ist es nur ein Schritt*“.²¹¹ Der Tod des Bräutigams ist eine Metapher für eine Zäsur, den Beginn einer neuen Lebensphase für die Braut. Das Gefühl der Freiheit ist bei ihr zu spüren.

Sie fühlt eine Lust, wie dieses unpassende weiße Kleid, in das der Wind greift; ihre Hoffnungen, ihre Pläne! Ihr fröhlicher Leib. Sie konnte tanzen auf dem frischen Grab. Und sie wagt den einen Schritt, der würde sie hinwegtragen, und vorbei der Spuk, und sie könnte ihn nie mehr lieben.²¹²

Das Verhältnis zwischen DDR und Sozialismus wird mit dem Bild der Ehe dargestellt. Diese kann nicht mehr länger halten und führt zum Ende. Man nimmt Abschied vom Sozialismus, der allein in sein Grab geht. Das Bild von einem Sekretär des Ortsvereins symbolisiert die Figur eines Bürokraten, der kein Recht mehr hat, von der Gesellschaft respektiert zu werden. Es gehört zur Vergangenheit des real existierenden Sozialismus, der schon ‚vergraben‘ worden ist.

In diesem Fall wird die DDR als eine Frau dargestellt, die von ihrem Mann getrennt wurde, da er allein in sein Grab gegangen ist. Das Symbol wird häufig in der Wendezeit verwendet. In Brauns Text wird dargestellt, wie die Braut von zwei anderen Männern getragen wird. Sie hat kein Recht mehr, für sich selbst zu entscheiden, sie braucht die starken Männer, die sie über die Grenze in ihre Freiheit bringen („*sie wurde, kaum daß sie die Zärtlichkeit erwidert hatte,*

²¹⁰ Ebenda. Volker Braun

²¹¹ Ebenda. Volker Braun, S.18

²¹² Ebenda. Volker Braun, S.19

von zwei Männern gepackt und so rasch aus der Umfriedung geführt, daß sie die Brautschuh verlor“²¹³).

Die Beschreibung der opportunistischen Mentalität einer Gesellschaft unter dem real existierenden Sozialismus beschreibt Braun in seinem Text *Die Bestrafung*. Darin erzählt Braun von einem Wissenschaftler, der nicht mehr für Wahrheit steht, sondern nur für die Partei. Er verliert seine Rolle als Subjekt und kann nicht mehr objektiv die Realität bewerten.

Der Text beschreibt die Figur Friedrich Wilhelms, eines Wissenschaftlers, der für ein Forschungsinstitut arbeitet. Wahrscheinlich ist das, was er in dem Institut gemacht hat, keine objektive Forschung. Seine Arbeit besteht darin, die Meinungen der Gesellschaft zu sortieren, damit die Partei nur die positiven Meinungen zu Gesicht bekommt. Er hat die Wahrheit für die Partei manipuliert: „*Er hatte in seinen Ordnern, die Meinungen sortiert, die umgingen im Land, die Meinungen der Jugend, die insofern von Interesse war, als sie aufwachsen und übrig bleiben mußte*“.²¹⁴

Allerdings spürt er genau, dass sein Land fast am Ende ist, da er die Wahrheit eigentlich kennt, was in der Gesellschaft geschieht, dass etwas mit dem Land nicht in Ordnung ist („*Er war versorgt damit, er wußte, was von dem Land gehalten wurde*“²¹⁵). Er hat das Ergebnis von dem, was er in den Archiven erarbeitet hat, umgeschrieben, damit die Partei zufrieden ist. Es ist das Bild der Treue eines Wissenschaftlers, der nur für die Ehre der Partei arbeitet, was mit dem Bild des „*Panzerschranks an Treue*“ beschrieben wird: „*Er war ein Panzerschrank an Treue und unverrückbarer Nachsicht, er forschte nicht lange in sich, er war nicht drauf angewiesen*“.²¹⁶ Er ist nur ein Mittel der Partei, ihre Macht zu erhalten, die hat keinen Mut hat, die Wahrheit zu zeigen.

Die Situation des Umbruchs wird dadurch beschrieben, dass zwei fremde Gäste in sein Arbeitszimmer eingetreten sind. Das Gespräch zwischen den Gästen und ihm zeigt eine unangenehme Haltung. Die zwei Gäste fordern F.W auf, seinen Raum zu verlassen. Er wird nicht

²¹³ Ebenda. Volker Braun, S.18

²¹⁴ Volker Braun: Texte. A.a.O. Band 10, S.13

²¹⁵ Ebenda. Volker Braun

²¹⁶ Ebenda. Volker Braun

mehr gebraucht („<<HIER WARST DU UND GEHST DU JETZT>> - <<du bist entlassen, Friederich.>>“²¹⁷). Er ist verblüfft über ihren Befehl und versucht sich zu verteidigen und seine Schuld zu erkennen („<<ich gehöre doch hierher!>>“²¹⁸).

[...] es lag ja dumpf zuhauf, als ungutes Gefühl, aber erinnerlich und sozusagen greifbar war nur sein Plaudern gestern von den Pädagogen, das Ausplaudern, konnte man sagen, nach vielen Fragen, von Fakten...von unverzeihlichen...Tatsachen!²¹⁹

Der Umbruch in seinem Land ist eine Strafe für ihn. F.W hat alles in seinem Leben verloren; seine Arbeit, seine Identität, seine Ehe – seine Frau hat ihn auch verlassen. Er fühlt sich wertlos und weiß nicht, wohin er gehen soll. Das Land, in dem er lebte, ist versunken, zusammen mit der Welle des Protests. Er gehört zu den Verrätern des Landes, er hat keinen Ort mehr, wo er in diesem Land bleiben kann („Was fragst du noch? Nicht in dem Land. Doch nicht in dem Land! Du bist entlassen“²²⁰). Das Bild des Untergangs eines Landes, in dem der reale Sozialismus existierte, wird mit der Metapher einer Ruine in seinem Institut dargestellt. Was mit F.W passiert ist, markiert das Ende der Unterdrückung. Einerseits verliert er seine Arbeit, andererseits ist er von der Unterdrückung der Partei befreit: „Du bist frei“.²²¹

Anlehnend an Shakespeares Werk, King Lear, stellt Braun die Macht in Frage, indem er die Figur Lear als guten König darstellt, der seine Existenz als König aufgegeben hat. Indem er seinen Thron seiner Tochter übergeben hat, zeigt er noch seine Haltung und seinen Habitus als König, wie Braun in *Lear oder DER TOD DER HUNDEFÜHRER* darstellt.

In diesem Text wird der König als Symbol der Macht gezeigt. Das ‚Ich‘ betrachtet das Leben von König Lear und denkt darüber nach. Shakespeare hat einen guten König in seinem Stück, King Lear, präsentiert. Er hat sein Königreich aufgegeben, aber trotzdem hat er noch Macht. Er hat noch Soldaten und Bedienstete und übt seine Aufmärsche. Er hat noch Privilegien als König, aber er lebt wie ein Fremder in seinem eigenen Land. Man gibt ihm keine Achtung mehr. Er wird vor seinem Gefolge gekränkt, bis er erkennt, dass die Herrschaft ein Fehler ist

²¹⁷ Ebenda. Volker Braun

²¹⁸ Ebenda. Volker Braun

²¹⁹ Ebenda. S.14

²²⁰ Ebenda. Volker Braun, S.15

²²¹ Ebenda. Volker Braun

(„*Er wirft seinen Pelz, seine Stiefel weg und steht in der Dübener Heide, naß und nackt, und sagt, das ist irre, der Herrschaft ab*“²²²). Daher ist zu erkennen, dass der König Lear seine Autorität in der Gesellschaft verliert („*Repräsentationsverlust ist Autoritätsgewinn, der Mensch in ihm tritt hervor, und der König stirbt*“²²³). In diesem Fall erkennt das ‚Ich‘, was mit König Lear geschah, es ist ein Lernprozess in einer Gesellschaft, durch den man eine neue Phase im gesellschaftlichen Leben anfangen kann.

Angesichts der Problematisierung der Macht, die im Text ausgedrückt wird, kritisiert Braun die Form der Macht, wie gut auch immer ein großer König sein Modell einer Gesellschaft darstellt. Obwohl Shakespeares King Lear ein Bild von einem großen und weisen König zeigt, ist er ein Machthaber. Dadurch kritisiert Braun die Lage des Machtsfeldes in der DDR, die zu einer Diktatur führte, letztendlich verhält sich eine Parteileiter wie ein ‚König‘. Auch das Volk hat seine Geduld verloren, weil der König sein Versprechen nie realisiert hat, so verliert er seine Autorität.

5.1.6 Die Skizze eines Abschieds

Als die Atmosphäre der Wende in der DDR begann, ist es interessant zu zeigen, wie die Position der DDR-Schriftsteller in der veränderten Realität aussieht, wie die Position von Volker Braun, der während der Zeit des real existierenden Sozialismus heftige Kritik gegenüber der Macht ausgeübt hat, aussieht. Im Text *Im Kiosk* beschreibt Braun seine Position als Schriftsteller, der das Ende des Machtsfeldes in der DDR betrachtet, immer mitten in der Gesellschaft, auf die nächste Entwicklung wartend. Durch die Arbeit als Verkäufer in einem Zeitungskiosk stellt Braun seine Position als Schriftsteller, die veränderte Realität in der Gesellschaft nach der Wende, dar. Hier tritt die Narration eines Übergangs auf.

Der Text beschreibt die Perspektive des ‚Ich‘, eines Kioskverkäufers, der seine Umgebung jeden Tag betrachtet. Am Anfang des Textes wird seine Enttäuschung über seinen Misserfolg gezeigt. Ihm ist es nicht gelungen, seinen Traum zu realisieren. Er ist nicht zufrieden mit

²²² Volker Braun: Texte. A.a.O. Band 10, S.29

²²³ Ebenda. Volker Braun

dem, was er aus den Zeitungen erfahren hat. Die Zeitungen liefern keinen Wert für ihn, deshalb betrachtet er gern die anderen Leute in seiner Umgebung. Für ihn sind die Kunden komische Leute, die ohne zu denken die Nachrichten in den Zeitungen lesen:

Es sind fremddenkende Wesen, die wortlos, mit offensichtlicher Verachtung das Angebot kauen und unbeeindruckt eigene Wege gehen (...) Es ist eine rohe, erstaunliche Masse, wie von einem andern Geist beherrscht!²²⁴

Das Zitat stellt eine unaufgeklärte Gesellschaft dar und das ‚Ich‘ ist noch nicht sicher, ob seine Kunden ihre Probleme lösen können („*Ich kann nicht sagen, ob er über die Grenze gekommen ist, [...]*“²²⁵). Dann kommt eine neue Tendenz in die Gesellschaft, die auf die Ereignisse im November 1989 in der DDR verweist („*Als der neblige warme Winter noch auf der Stadt lag, hatte die neue Macht schon ihren Einzug gehalten*“²²⁶). Die neue Macht wird als eine Welle beschrieben, die alles mitgerissen hat. Sie ist eine Folge des Erlebnishungers einer Gesellschaft („*sie liest, sie sucht, sie riecht und greift auf, was ihr zwischen die Finger kommt [...] Die Selbstbeherrschung, die wir üben in unserem Wohnkisten, zwingt ihr ein müdes Lächeln ab*“²²⁷). Die Situation zeigt, dass die Gesellschaft nicht erwachsen geworden ist. Das ‚Ich‘ betrachtet weiter, was dann in seiner Umgebung passiert ist, und hofft, dass eine Veränderung in der Gesellschaft bald kommt („*Es scheint: dass sich die neue Macht so öffentlich zeigt, hat zu den unerwartetsten Veränderungen geführt*“²²⁸). Er hat sich entschieden, in seinem Kiosk zu bleiben und über die neue Situation zu lesen.

Mit diesem Text liefert Braun seine Ansicht über die Rolle des Schriftstellers als Bildungsträger in der Gesellschaft. Das Verhältnis zwischen den Lesern und deren Literatur wird als ein ‚Lernprozess‘ der Gesellschaft beschrieben. Darüber hinaus äußert Braun seine Meinung über die Bedeutung der Literatur in einer Gesellschaft. Eine Weltliteratur soll auf den gesellschaftlichen Diskurs zielen und die Lage der Gesellschaft kritisieren:

²²⁴ Volker Braun: *Wie es gekommen ist*. In: Volker Braun: *Texte in zeitlicher Folge*. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1993, S. 20

²²⁵ Ebenda. Volker Braun

²²⁶ Ebenda. Volker Braun

²²⁷ Ebenda. Volker Braun

²²⁸ Ebenda. Volker Braun, S.22

All das verbietet ein Denken der Konfrontation und braucht eine andere Art Literatur, die radikal die unterschiedlichen Erfahrungen artikuliert, ohne die abgeklärte, >>allgemeinmenschliche<< klassische Haltung, eine Literatur, die auf den Streit der Interessen zielt, auf den gesellschaftlichen Diskurs, eine wahre Weltliteratur.²²⁹

Im Bezug auf die Wende in der DDR im Jahre 1989 beschreibt Braun die Literatur der Wende als eine Art von Literatur, die die Aufbruchstimmung in der DDR dargestellt: „*Jetzt erleben wir einen Aufbruch, der die Fantasien auf dem Papier zur Makulatur macht, der stürmisch unsere Hoffnung überholt*“.²³⁰ Die Frage der Identität wird mit der Wende verknüpft. Der Prozess der Veränderung verlangt die Fähigkeit, sich der neuen Situation anzupassen. Braun versucht in seinem Text *aus der Kaderakte* das Bild eines Grenzüberschreiters darzustellen, indem er die Geschichte der DDR als das Bild einer Frau symbolisiert.

Der Text spiegelt die deutsche Geschichte wider, indem das Bild einer starken Frau dargestellt wird, die eine schwere Lebensphase erlebt hat. Sie ist in der Kriegszeit geboren, hat ihren Vater und Bruder verloren. Sie hat nicht in der Schule gelernt und musste in der zerstörten Stadt überleben. Um eine Arbeit zu bekommen verwandelt sie sich in einen Mann, der dann in einer Fabrik angenommen wird und sich in seinen Chef verliebt. Bei der Arbeit verhält sie sich wie ein Mann, nur in der Pause zeigt sie ihre Identität als Frau, die sich gerne schminkt. Sie spielt ein Doppelspiel, damit sie überleben kann. Sie ist das Bild eines Grenzüberschreiters: Die Frau ist deutlich als ein symbolischer Hinweis auf die Anpassungsfähigkeit zu deuten, weil sie eine Überlebensstrategie benutzt: „*Die zweideutigen Reden hört sie ruhig an; sie hat eine eindeutige Antwort in jeder ihrer Rollen. Was für ein prickelndes Leben; wie ein Wachtraum wandeln über die Grenzen, in seine eigene Welt in der fremden Haut*“.²³¹

Es bedeutet nicht, dass man seine alte Identität total aufgeben und in die neue, fremde Welt übertreten kann. Andererseits wird die DDR mit der Metapher einer Frau dargestellt. Das Bild einer starken Frau, die von dem Vater und Brüder Abschied nehmen musste, erinnert an die Konsequenzen Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg. Es gilt dann die Überlebenstrategie

²²⁹ Volker Braun: Leipziger Vorlesung. In: Wir befinden uns wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Jah, S. 42

²³⁰ Ebenda. Volker Braun, S.23

²³¹ Volker Braun: Wie es gekommen ist. In: Volker Braun: Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1993, S.23

gie umzusetzen, indem sie ihre alte Identität gewechselt hat. Ihre Arbeit als Arbeiter in einer Fabrik verweist auf die DDR als das Land der Bauern und Arbeiter, das dem Muster der Sowjetunion als ‚Chef‘ gefolgt ist. Dadurch zeigt Braun die Schwierigkeiten eines Doppelspiels, weil auf der anderen Seite die eigene Identität auftaucht, die immer unterdrückt ist, die an die Hoffnung der Freiheit denkt.

Die veränderte Realität nach der Wende, das Fremdgefühl gegenüber der neuen Realität in der Gesellschaft und die Identitätskrise der Ex-DDR-Bürger sind die Themen, die Braun in seinen drei Texten *Worauf es hinaufläuft*, *Lockerer Vollzug* und *Hommage* darstellen will. Dadurch artikuliert Braun seine Enttäuschung über die Wende, wobei die Zahl der Arbeitslosen zunimmt, wie er in *Worauf es hinausläuft* darstellt.

Der Text beschreibt die ungeheuren Veränderungen in der DDR-Gesellschaft nach der Wende 1989. Durch das Bild eines Schulrats in einer Schule nach der Wende werden die chaotische Situation und die Aufbruchstimmung dargestellt. Er hat seine alte Stelle verloren und muss eine neue Arbeit als Reinigungskraft anfangen. Der Text präsentiert die neue Atmosphäre der Wende, in der man mit vielen Veränderungen in der Gesellschaft zurechtkommen soll. Wegen der Umbenennungen der Straßen hat der Schulrat Schwierigkeiten, seinen Weg zur Arbeit zu finden („*Der NEUE WEG war mit Sicherheit nicht zu entdecken*“²³²). Es lässt sich zeigen, dass man sich noch fremd fühlt, weil man gerade dabei ist, in eine neue Gesellschaftsordnung überzugehen. Seine neue Arbeit als Reinigungskraft symbolisiert die schwere Aufgabe einer Gesellschaft, ihre alte Identität aufzugeben, indem man die ‚dreckige‘ Phase der vierzig Jahre real existierenden Sozialismus abschließen und diese ‚sauber‘ machen muss. Das Bild der verrotteten DDR, in der alle Systeme nicht in Ordnung sind, wird folgendermaßen gezeichnet: „*Offensichtlich waren die Spülungen seit Jahrzehnten defekt, die einst weißen Throne verkrustet und mit guten Willen nicht mehr ersteigbar, die Kunden hatten sich an die rostigen Badewanne geflüchtet, die im Begriff waren überzulaufen*“.²³³ Darüber hinaus wird beschrieben, dass er die schmutzigsten Räume sauber machen muss. Es symbolisiert eine Abrissaufgabe des alten Systems in der DDR-Gesellschaft, wobei er versucht, seine eigene Posi-

²³² Ebenda. Volker Braun, S.30

²³³ Ebenda. Volker Braun, S.32

tion zu retten, indem er über die Vergangenheit schweigt und dadurch versucht, die Wahrheit zu verstecken, dass er eigentlich zu dem schmutzigen System gehörte (*„Er linste auf die sauberen, wie frisch gewendete Personen, die verstohlen in die Arbeitstätte drängen oder kurz vor dem Klingelzeichen durch die Pforte schnellten.“* Quelle). Das Gefühl der Solidarität ist plötzlich verschwunden. Man denkt an sich selbst. Die Dimension der Freiheit nach der Wende wird in Frage gestellt, weil man damit sein eigenes Leben nicht entscheiden kann.

*„Er hätte sie Freiheit genannt. Er sah die Freiheit der unbedenklichen Leute. Die sich zuwinkten, umhalsten oder in die Ohren küssten. Er war selber frei (nur er wusste wovon). Er war herunter vom hohen Ross. Er genoss diesen Verfall, seinen Untergang in der Menge“.*²³⁴ Der Schulrat verliert alles in seinem Leben. Er verliert seine Arbeit und danach verlässt seine Frau ihn. Ein Rückblick wird im Text vorgenommen bis zu dem Zeitpunkt, als er von seiner Arbeit entlassen wurde. Die Schule hat eine neue Ordnung und er wird nicht mehr gebraucht. Er kennt den neuen Direktor als den alten Fachberater Scheckel. Aberder verhält sich jetzt ganz anders, wenn er mit den Schulrat spricht.

<<Du kannst mir nicht zumuten, mit dir in einem Haus zu arbeiten>>, sagte Scheckel leichthin,
<<schließlich warst du mein Vorgesetzter>>²³⁵

Einen großen Schock bekommt der Schulrat, weil er die Haltung des neuen Direktors nicht hinnehmen kann. Er erkennt Scheckel nicht mehr wieder. Die Enttäuschung über die neue Situation in der Gesellschaft verdrängt ihn und seine Frau Elsa aus dem gesellschaftlichen Leben. Elsas Traurigkeit hat sein Herz zerstört: *„Er haßte sich für diese Flüchtigkeit. Manchmal erkannte er die Landschaft gar nicht wieder, in die er versetzt war. Man schien andere Sprache zu sprechen, wenn er sprach.“* Die bittere Pille muss er noch weiternehmen. Er kann seine Eifersucht nicht mehr aushalten, wenn er seine Frau mit geschminktem Gesicht zur ihrer Arbeit gehen sieht. *„Zur Strafe ging Elsa aus dem Haus, in ihrem weißen, eingeschlitzten Rock, mit ihrem grausam langsam geschminkten Gesicht, das dann die Blicke leckten!“*²³⁶ Die beiden sind wegen Konrads Entlassung verletzt. Elsa versucht ihre Traurigkeit

²³⁴ Ebenda. Volker Braun, S.33

²³⁵ Ebenda. Volker Braun, S.34

²³⁶ Ebenda. Volker Braun, S.37

durch ihr geschminktes Gesicht zu überdecken. Für Konrad ist es sehr schwer in seiner Hoffnungslosigkeit, auf seine Frau zu warten.

Im dritten Teil des Textes wird dann beschrieben, wie Konrad sein Schicksal nicht mehr aushalten kann. Er entscheidet sich, mit dem neuen Schulrat darüber zu sprechen. Die Schule ist an einen anderen Ort, und zwar in den Westen umgezogen. Sie symbolisiert die Ordnung der kapitalistischen Welt: „*Das neue Amt lag in der Weststraße, was er lustig fand, hatte doch sein Amt in der Frau Fliegner.*”²³⁷ Frau Fliegner ist die Sekretärin des Schulrats, die Konrad eigentlich gut kennt. Die fremde, distanzierte Haltung von Frau Fliegner hat sein Selbstwertgefühl verletzt. Er antwortete zynisch („*<<Ich bin niemand mehr und will>> -zeigte lächelnd auf die innere Tür- <<mit jemand sprechen. >> [...] <<er soll sich um meine Arbeit kümmern, die seine ist.>>*“²³⁸). Die Antwort von Frau Fliegner, dass der Schulrat nicht mit ihm über die Arbeit sprechen will, macht Konrad wütend. Er kann seinen Ärger nicht mehr aushalten und ohne Erlaubnis geht er in den Schulratsraum. Das Gespräch zwischen Konrad und dem Schulrat zeigt ein ironisches Bild der Wende. Es gibt kein Recht mehr auf Arbeit in der neuen Ära („*<< Der Wahn, gebraucht zu werden für die Arbeit. Den treiben wir euch aus. Nicht die, an die du denkst ! Es gibt kein Recht auf Arbeit.>>*“²³⁹) Mit allem Mut protestiert Konrad gegen den Schulrat. Er will nicht von den anderen ausgespielt werden. Es ist gelungen, er darf in der Schule bleiben, bis die Frist endgültig vorbei ist. Am Ende des Textes wird nochmals das Bild Konrads bei seiner neuen Arbeit als Reinigungskraft gezeigt, wobei ihm Elsa begegnet. Sie will sich nicht mehr mit ihm treffen und versucht ihm auszuweichen. Seine Welt bricht zusammen, als er erfährt, dass Elsa mit Schenkel fremdgeht. Das Gefühl, verloren zu sein, überwältigt ihn.

Durch Konrads Figur zeigt Braun die Zeit nach der Wende als eine Abrissarbeit der Ex-DDR-Bürger, wo man durch seine Identität als DDR-Bürger belastet wird und sich nicht von der Vergangenheit, von den Schatten der real existierenden sozialistischen Gesellschaft loslösen kann.

²³⁷ Ebenda. Volker Braun, S.37-38

²³⁸ Ebenda. Volker Braun, S.38

²³⁹ Ebenda. Volker Braun, S.39

Andererseits hat die große Veränderung in der Ex-DDR Chaos verursacht. Man findet kein Solidaritätsgefühl mehr. Der Umbruch hat eine neue opportunistische Mentalität aufgebaut, wie durch die Figur des Schuldirektors dargestellt wird. Er hat die neue Position als Leiter bekommen, indem er Konrads Position geopfert hat. Der Übergangsprozess in den Kapitalismus ist eine bittere Phase für Konrad, der seine Arbeit und sein Ehe verloren hat.

Die Zeit der Kommandowirtschaft ist endgültig vorbei, der Aufbruch in die Marktwirtschaft beginnt. Es ist ein Aufbruch ins Ungewisse, er wird begleitet von geradezu euphorischen Erwartungen, aber auch von existenziellen Ängsten.

Wir müssen nicht die absolute Schneelinie der kapitalistischen Großproduktion erreichen, mit der wir paktieren. Wir haben nicht die Ausrüstung, und die Mentalität, uns in Stücke zu reißen, ist auch verlorengegangen. Wir sind die politische Kette los; binden wir uns nicht wieder an ans Gängelband eines falschen gesellschaftlichen Interesse, das im Kaufhaus des Westens zu haben ist. Wir kannten den Opportunismus der Macht: fürchten wir jetzt den Opportunismus der Freiheit.²⁴⁰

Im anderen Text erzählt Braun die neue Phase in der Ex-DDR nach der Wende, in dem Braun die Metapher eines neuen Hauses als Symbol der Wende verwendet. *Lockerer Vollzug* beschreibt die Wende, den Übergang in den Westen, als einen Umzug in ein neues Haus, das Bequemlichkeit anbietet.

Der Text erzählt über ein ‚Er‘, das in eine neue Zweiraumwohnung einzieht. Die Wohnung bietet Bequemlichkeit an und wird mit neuen Möbeln eingerichtet („*eine neue Sitzgarnitur , eine Stehlampe und ein Bett*“²⁴¹). Der Er-Erzähler genießt die angenehme Situation in der Wohnung und verbringt eine schöne Zeit mit seiner Verlobten („*Er war gewöhnlich gelöst, cool, gab der Unvertrauten die Hand, und da Sie Zeit hatten, lümmelten sie in den Sesseln*“²⁴²). Die im Text beschriebene Situation in der Wohnung symbolisiert die neue Lage in den neuen Bundesländern. Man hat die ehemaligen DDR-Länder verschönert und man genießt die neue Atmosphäre. Die Freiheit, die die DDR-Gesellschaft nach der Wende genießen

²⁴⁰ Volker Braun: Notizen eines Publizisten. In: Wir befinden uns wohl. Wir sind erst einmal am Ende, S.25

²⁴¹ Volker Braun: Wie es gekommen ist. In: Volker Braun: Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1993, S.42

²⁴² Ebenda. Volker Braun

kann, wird mit der Anspielung einer zärtlichen Begegnung zwischen ihm und ihr verglichen („*Er hatte sie auf dem Freigang kennengelernt*“²⁴³). Das Bild einer Öffnung wird von den Wörtern angezeigt, „*das nackteste Bild*“, „*einwandfrei*“. Die Freude über die neue Freiheit wird als Euphorie dargestellt. Die andere Wirkung der Wende in der DDR-Gesellschaft versucht der Er-Erzähler zu beseitigen. Hier tauchen Fremd- und Verlustgefühle und Zweifel über die Zukunft auf: „*Wenn Kramer sich die Frage vorlegte: was würdest du tun, gesetzt, du wärest frei? Im Ernst, was würdest du machen?*“²⁴⁴ Der Er-Erzähler versucht, die Gedanken über die Zukunft zu beseitigen. Für ihn ist die Hauptsache, dass er eine neue schöne Wohnung hat.

Im *Entwirklichung. Hommage AK* wird der Prozess der Wende dargestellt, der mit der Demonstrationenswelle angefangen hat, um Reformen in der DDR Anfang Herbst 1989 zu initiieren. Die Welle hat schon vier Monate gedauert und das erzählende ‚Ich‘ nimmt an der Bewegung teil. Allmählich ist die Grenze geöffnet und das ‚Ich‘ fühlt, dass er im Exil ist. Das Fremdgefühl taucht auf, weil es keinen Ortwechsel gibt. Das erzählende ‚Ich‘ bleibt an dem gleichen Ort, nur die Stimmung ist anders geworden: „*Ich war in der Fremde. Dieselben Fassaden, meine alten Bäume, das Schmerzende war, daß das Vertraute nun das Fremde war*“.²⁴⁵

Das Fremde wird dadurch aufgebaut, während der Ich-Erzähler die Orientierung in seiner Umgebung verliert. Er versucht dann, die Wahrheit zu entdecken, um die neue Situation zu verstehen. Durch die Nachrichten in den Zeitungen, die der Ich-Erzähler mit fremden Münzen kauft, erfährt er die neue Situation. Das ‚Ich‘ kann kaum glauben, wie leicht er das „*Ausland*“ erreicht hat. Das „*Ausland*“ verweist auf den Westen, zu dem er jetzt gehört. Früher war es nur ein Traum, dahin zu gehen. Man musste dafür hart kämpfen und sogar sein Leben einsetzen („*Ich war einfach hineinversetzt, ohne die Wäsche gewechselt und mich mit dem Nötigsten versehen zu haben*“²⁴⁶).

²⁴³ Ebenda. Volker Braun

²⁴⁴ Ebenda. Volker Braun, S.42-43

²⁴⁵ Ebenda. Volker Braun, S.46

²⁴⁶ Ebenda. Volker Braun, S.47

Andererseits sieht der Ich-Erzähler den Wendeprozess als einen „*Verwüstungsakt*“. Man findet keine Geborgenheit in der Gesellschaft. Alles, das zum Alten gehörte, muss zerstört und neu eingerichtet werden („*nun lag der Grund verwüstet, ein groteskes Trümmerfeld in meiner Seele*“²⁴⁷). Er fühlt sich aus seinem alten Land herausgerissen. Die DDR geht in ein anderes Land über, das sich das ‚Ich‘ nicht ausgesucht hat. Die Bedeutung der Brüderlichkeit im vereinten Deutschland wird mit den gleichen „*Kappen*“ dargestellt. Dahinter steht eine negative Wirkung des starken Nationalgefühls, und zwar der Hass gegen Ausländer und Rassismus.

Das Fremdheitsgefühl ist ein Schlüsselwort für alle Phänomene nach der Wende für DDR-Bürger. Fremd ist, sich in die neue Gesellschaft einzugliedern, als fremd wird aber auch empfunden, die raschen Veränderungen im Land anzunehmen. Das Fremdheitsgefühl eskaliert und hat seine Form verändert, es wird zum Ausländerhass.

Im Text *Kammer* erzählt Braun, wie er seinen Lebensraum verloren hat. Ein Raum, in dem er als Schriftsteller gearbeitet hat. Nach der Wende verliert Braun sein Publikum. Er verliert die Landschaft der DDR, wo er die Widersprüche in der Gesellschaft gefunden hat. Mit der Metapher ‚Kammer‘ beschreibt er den wichtigsten Ort seines Lebens. Es handelt sich um eine Kammer, die eine große Bedeutung für den Ich-Erzähler hat. Es ist ein Ort, an dem der Ich-Erzähler über alle Ereignisse nachdenken und träumen kann. Die Kammer verweist auf den seelischen Raum Brauns als Schriftsteller. Angesichts der Veränderungen ist der Ort in Gefahr:

Der Ort scheint von einer gefährlichen, berausenden Substanz erfüllt, mit der ich und bausweichlich in Berührung komme, sobald ich allein und ernsthaft mit mir zu Rate gehe.²⁴⁸

Es ist ein großer Verlust für den Ich-Erzähler, weil sein ‚Lebensrhythmus‘ gestört wird. Was er jetzt tun kann, ist nur in seinem gedachten ??? Raum zu bleiben. Dies verweist auf Brauns Figur als DDR-Schriftsteller, der seinen Abschied von seiner Rolle als Bildungsträger nehmen muss. Mit dem Umbruch nach der Wende verliert er seine Basis zum Schreiben. Die DDR war sein Spielraum, wo er die Lage der Gesellschaft kritisieren konnte.

²⁴⁷ Ebenda. Volker Braun, S.47

²⁴⁸ Ebenda. Volker Braun, S. 46

Durch die Prosasammlung *Wie es gekommen ist* werden die Prosastücke von Braun, die vor der Wende entstanden sind, neu verortet. Es ist deutlich zu erkennen, wie Braun thematisch-erweise seine Vision über die Wende in seinen Texten geschildert hat, obwohl die Wende ihr wahres Gesicht noch nicht gezeigt hat. Es lässt sich analysieren, dass Braun Einsicht über den Missbrauch der Ideologie gewann, wobei die Anwendung von Gewalt in seinen Texten in Frage gestellt wird.

Die Situation der Endzeit wird geschildert, indem Braun zahlreiche Metaphern verwendet, um die Sehnsucht nach Offenheit darzustellen. Darüber hinaus problematisiert Braun die Situation des Umbruchs, wo das Machtfeld untergegangen ist und die neue Situation ins Chaos führt. Durch seine Texte beschreibt Braun den Prozess des Umbruchs, wobei Mut verlangt wird, die Kritik gegenüber der Macht zu äußern. Andererseits zeigt die Wende ein anderes Gesicht, in dem Sinne dass die DDR eine neue Landschaft eines neuen kulturellen Feldes betreten hat, und zwar die Landschaft des Kapitalismus. Es ist eher eine fremde Landschaft für die ehemaligen DDR-Bürger, daher entsteht ein neues Phänomen und zwar der Orientierungsverlust der DDR-Bürger gegenüber ihrer neuen veränderten Umgebung nach der Wende.

Es lässt sich dann erkennen, wie Braun durch seine Prosastücke die bittere Wahrheit nach der Wende beschreibt, die zunehmende Arbeitslosigkeit, die Unsicherheit gegenüber der Zukunft, die schließlich zum Fremdenhass führte. Darüber hinaus beschreibt Braun seine Position als Ex-DDR-Schriftsteller, der seinen utopischen Raum verloren hat. Braun findet keinen Raum mehr, in dem er seine Utopie ausdrücken kann. Es hat sein Publikum verloren, weil niemand mehr etwas vom Sozialismus hören will. *Wie es gekommen ist* wird mittels mosaikartigen Bildern aufgebaut, deren Themen die veränderte Realität nach der Wende schildern. Es ist eine Reflexion über die Bedeutung der Freiheit, deren Werte sich allmählich reduziert.

5.2 Die Widersprüche der Wende im Lyrikband ‚Marlboro ist rot. Rot ist Marlboro‘

In diesem Band, dessen Titel von der Überschrift eines Gedichts Braun genommen wurde, werden vielschichtige Thematiken der deutschen Wende behandelt. Dies sind Gedichte, die zwischen 1989-1991²⁴⁹ entstanden sind. Die Atmosphäre der deutschen Wende ist zu spüren, insofern Braun durch seine umfangreichen Metaphern die Situation sowohl in der ehemaligen DDR als auch im vereinigten Deutschland zum Ausdruck bringt. Es handelt sich um Reflexionen der Wende, die dem schwierigen und nicht selten mit Emotionen besetzten Problembereich der Wendezeit gelten. Mit den neuen Gedichten wird eine neue Skepsis gegenüber der Wende formuliert. Die diesen Band charakterisierende Betonung der Distanz und Enttäuschung ist keineswegs als Ausdruck des Verlustes zu verstehen. Der Untergang des Sozialismus bezeichnet für Braun die verlorene Utopie, mit der sich Braun vierzig Jahre lang beschäftigt hat. Die widersprüchlichen Momente der Wende werden im Titel dieses Bandes angesprochen, wo ein berühmtes Markenprodukt der kapitalistischen Gesellschaft von Amerika mit der Farbe ‚rot‘ neben den Titel gesetzt wird, die auf die Farbe der sozialistische Revolution verweist, was einen provozierenden Ton liefert. Die widersprüchliche Wende wird mit dem Gedicht *O Chicago! O Widerspruch*²⁵⁰ geschildert, wo Braun den Untergang des Sozialismus darstellt.

Das Gedicht beschreibt die Ereignisse im Herbst 1989, die zum Untergang der DDR geführt haben. Es war ein Zeitpunkt, an dem die DDR-Gesellschaft auf die Straßen ging, um zur politischen Reform aufzurufen. Es lässt sich zeigen, dass dieser Moment eine romantische Phase der friedlichen Revolution war, bei der hunderttausende Leute im Namen ‚des Volkes‘ an dieser Bewegung teilgenommen haben. Es war nicht damit zu rechnen, dass so schnell die Macht- und Herrschaftsstrukturen der DDR zerbröckeln würden. Das Bild der ungeheuren Veränderungen in der letzten Phase des real existierenden Sozialismus wird im Gedicht mit einem ‚Erdbeben‘ verglichen („Bei den Erdbeben, die wir hervorriefen“), wobei die DDR zusammenbricht. Angesichts des Zusammenbruchs der DDR ist zu erkennen, dass etwas mit

²⁴⁹ Volker Braun: Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S. 211

²⁵⁰ Volker Braun, Texte. A.a.O., S.51

dem Aufbau des Sozialismus Land nicht gestimmt hat. Anders gesagt, ist die DDR ohne feste ideologische Grundlage aufgebaut worden. Dies wird mit den „*In den auf Sand gebauten Staaten*“ dargestellt.

Was sich im Herbst 1989 entlud, war das Resultat der Widersprüche und Spannungen, die sich in der DDR seit langem auswirkten. Man hat viele Hoffnungen auf die Verwirklichung eines humanistischen Sozialismus gesetzt, aber die Enttäuschungen tauchten auf, als klar wurde, dass die Verwirklichung dieser Hoffnung nicht erreicht werden konnte. Im Bezug auf die Verhältnisse im real existierenden Sozialismus kritisiert Braun die sozialpolitische Lage in der DDR. Seine Kritik verweist auf die Widersprüche zwischen Anspruch und Wirklichkeit des DDR-Sozialismus. Für Braun hat Literatur mit gesellschaftlichem Bezug zu tun. Wenn man auf die Tradition der DDR-Literatur zurückblickt, ist zu erkennen, dass der Widerspruch zwischen der staatlich verkündeten Idee des Sozialismus und der Wirklichkeit des real existierenden schon lange von den vorherigen Generationen der DDR-Schriftsteller als Hauptthema in der Literatur aufgenommen worden war. Dieselbe Kritik hat Bertolt Brecht als einflussreichster DDR-Schriftsteller in seinen Werken geliefert. Daraufhin eröffnet Braun sein Gedicht mit dem Bild Brechts, der mit den Widersprüchen angefangen hat. Die an Brecht gerichtete Frage „*Brecht, ist Ihnen die Zigarre ausgegangen?*“ zeigt, dass Braun Nachfolger von Bertolt Brecht ist, aber seine Utopie angesichts der Wende verliert.

Der Untergang der DDR wird von Braun als Sieg des Kapitalismus beschrieben, indem er ‚Johnny Walker‘ als Symbol für die kapitalistische Welt verwendet, wobei man an die ‚Konsumgier‘ nach westlichen Produkten erinnert wird („*Der Sozialismus geht, und Johnny Walker kommt*“). Dadurch kritisiert Braun das Ergebnis der friedlichen Revolution, die die DDR-Gesellschaft zu einer Konsumgesellschaft gemacht hat. Die große Enttäuschung des lyrischen Ich gegenüber seine Utopie, an der das ‚Ich‘ so lange festhält, wird gezeigt, und für ihn ist die Wende ein Ende der Planwirtschaft à la Sozialismus („*Ich kann nicht an den Gedanken festhalten/ Die ohnehin ausfallen. Die warmen Straßen/ Des Oktobers sind die kalten Wege/ Der Wirtschaft, Horatio (...)*“). Horatio verweist auf den großen römischen Dichter, dessen Worte in der Aufklärung bekannt geworden sind: „*Sapere aude!*“ („*Wage deinen Verstand zu nutzen!*“). Dadurch vermittelt Braun seine Ansicht über die negative Seite der Wende, dass man statt an die Zukunft an Luxuswaren denkt. Darüber hinaus betont Braun die Bedeutung der

Vernunft, mit der man über die Zukunft der DDR nachdenken soll. Die skeptische Haltung des ‚Ichs‘ gegenüber der Wende wird als Gleichgültigkeit dargestellt („*Ich schiebe den Gum in die/ Backe*“). Die Veränderungen nach der Wende hält Braun für wertlos und er zeigt eine pessimistische Haltung für die Zukunft („*Es ist gekommen, das nicht Nennenswerte*“).

Durch das Gedicht schildert Braun die Position der DDR-Literatur, die den Ort als widersprüchlichen Bau verloren hat. *In diesen Fall versetzt Braun die Figur Bertolt Brechts.* ??? Er ist ein großer Vertreter der DDR-Literatur, der das Konzept der literarischen Werke aufgebaut hat, wozu er den Widerspruch als ein Mittel verwendet, um die gesellschaftliche Realität darzustellen. Brecht ist die Figur des großen Schriftstellers, der die bittere Erfahrung des Faschismus erlebte, so dass er im Exil schreiben musste. Es lässt sich dann die Rückkehr von Brecht nach dem Krieg in die SBZ als ein Versuch für die Realisierung seiner sozialistischen Utopie darstellen. Dies galt auch für die anderen antifaschistischen Schriftsteller, die die SBZ als Rückkehrort gewählt haben, die später als DDR anerkannt wurde. Diese Schriftstellergruppe war der erste Repräsentant der ostdeutschen Literatur Ende der 40er und 50er Jahre. Die Themen in Brechts Werken veränderten sich allmählich vom Nazismus als Hauptgegner hin zur Kritik gegenüber dem liberalen Kapitalismus, der zur Korruption führt.²⁵¹

Darüber hinaus stellt Braun die Funktion der Literatur als Ausdruck der gesellschaftlichen Realität dar und übt Kritik gegenüber dem literarischen Konzept der bürgerlichen Gesellschaft als bloß individueller Ausdruck und Warenhandel:

Literatur als individueller Ausdruck ist schon deshalb anachronistisch geworden, weil die Herstellung von Literatur sowohl beim Subjekt selbst, als auch bei der >> kommunikativen<< Umsetzung und Verbreitung einem allgemeinen, nicht individuellen, keinen >>Ausdruck<< habenden Vermittlungszusammenhang ausgesetzt ist. Die subjektive Isolierung verfügt nicht über die nötigen Realitätskenntnisse, kann deshalb auch nur unbewußt und irrational etwas von sich geben, das dennoch einen gewissen, auch großen Wert haben [...] Zu dieser Einsicht gehört auch, dass ein Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft ihrer Kunstwertung als Warenform nicht entgehen kann, auch wenn er sich dessen bewußt ist und dagegen anzugehen sucht. Kunst wird als Ware verkauft, wer partizipieren will, muß sich darauf einstellen und mitma-

²⁵¹ Vgl. Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR (erw. Neuausgabe). Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag 1996, S.108

chen. >> Diese Art ist bestimmt durch unser kapitalistisches System, sie muß zuerst anerkannt werden und erfordert lediglich Konsequenzen. << ²⁵²

Der widersprüchliche Geist von Brecht artikuliert sich in seinen literarischen Themen, er versucht, eine sozialistische Gesellschaft aufzubauen. In der weiteren Entwicklung hat die Kulturpolitik der SED ihn enttäuscht. Sie hat die Kreativität der Schriftsteller in der DDR durch Gewalt und Bedrohungen unterdrückt. Daher äußert Brecht seine Kritik gegenüber der Macht der SED:

Die Kunst ist nicht dazu befähigt, die Kunstvorstellungen von Büros in Kunstwerke umzusetzen. Nur Stiefel kann man nach Maß anfertigen. Außerdem ist der Geschmack vieler politisch geschulter Leute verbindend und auch unmaßgeblich. ²⁵³

Der Geist der Widersprüche von Brecht wird von der nächsten Generation der DDR-Schriftsteller, unter anderem Volker Braun, fortgeführt.

Braun hat wesentlich von Brecht gelernt – und gehört doch schon einer Generation an, die Brecht als Person nicht mehr kannte. In seinen Werken schildert Braun aufwühlendste Widersprüche zwischen den Leuten, die in die Sozialistischen Revolutionen verwickelt sind, 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 und kritisieren). Auf beiden Seiten Aktivität und Trägheit, Hoffnung und Resignation. ²⁵⁴

Dichten hat für Braun viel mit dem eigenen Ich zu tun:

In ihm >> können wir andere sein und doch wir selber. Wir können Möglichkeiten durchspielen und mit uns umgehen, Ungewohntes erproben und andere Bedürfnisse ermitteln <<- aber es ist ein Ich, das immer probedenkend, probehandelnd auf das Kollektive, die Gesellschaft orientiert: Das Gedicht >> löst uns von unserer alten Existenz<<. Das Gegebene wird nicht >> dargestellt<<, sondern >> aufgebrochen<<.

²⁵² Jan Knopf: Brecht. Lyrik, Prosa, Schriften. Handbuch. JB. Stuttgart: Metzler 1986, S. 480-481

²⁵³ Vgl. Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR, S.117

²⁵⁴ Ebenda. Wolfgang Emmerich, S.23

Angesichts dieser oben genannten Gedanken ist Brauns Distanz zum Konzept der bürgerlichen Ästhetik zu erkennen. In all dem ist der Lehrmeister Brecht zu erkennen. Brauns antithetische dialektische Sprechweise, seine „*Veränderungsbessessenheit*“, seine Absicht, die Widersprüche aus- und nicht abzutragen sind brechtsches Erbe. Durch das Bewusstsein, dass es ‚tiefe Widersprüche‘ in der real existierenden sozialistischen Gesellschaft gab, versuchte Braun die SED durch seine Werke zu kritisieren und die Stagnation der Gesellschaft zu verringern. Der Zusammenbruch der DDR und der Untergang des Sozialismus waren ein starker Schlag für Braun gewesen, da im weiteren Verlauf der Wende die ehemalige DDR der marktwirtschaftlichen Gesellschaft der BRD beitrug. In diesem Fall verlor die DDR-Literatur ihre Funktion in der kapitalistischen Gesellschaft. In diesem Zitat wird die Funktion der DDR-Literatur formuliert:

Die Literatur hat, in ihren Teilen, davon Bericht gegeben mit energischer Klarheit und Tiefe. Sie hat, wie Brecht empfahl, neue Kunstmittel geschaffen und die alten umgebaut, sie hat experimentiert, und vor allem war sie kämpferisch.²⁵⁵

Die Enttäuschung Brauns gegenüber der veränderten Realität der Wende liegt darin, dass die Kunst in einer kapitalistischen Gesellschaft eher als Warenhandel betrachtet wird, worin der Geist des Widerspruchs verschwunden ist.

Produktion ist Konstruktion und Destruktion. Beides zusammen heißt: das Bauen aus den Widersprüchen. Darin liegt der grundsätzlich konstruktive Charakter der Kunst, im Gegensatz oft zur ideologischen Methode, insofern sie sich aus übereinstimmenden oder wenigstens zumutbaren Fakten baut. Die Ästhetik der Widersprüche aber – nicht des Widerspruchs, was eine bloße Protestliteratur, bloß moralische Literatur bedeuten würde. Dialektische Gestaltung benutzt den Widerspruch in der Sache, das Alte/Neue in derselben Person, in derselben Gesellschaft. [...] Das, was bei Brecht als Experiment, als avantgardische Position gelten konnte, erweist sich heute als der gewöhnliche Realismus der unheilen Welt, unserer industriellen und kolonialen Lebensform [...], nein, jeder entschiedene Text wird zur Stellungnahme in einem Interessenstreit, im Streit der unterschiedlichen Wertsysteme. In einer Welt, in der nicht einmal mehr Brechts einzige Norm >Du sollst produzieren< gilt. Die Kunstproduktion gewinnt die Dimension einer Weltauseinandersetzung über das Produzieren überhaupt. Was für eine Welt,

²⁵⁵ Brauns Rede bei der Eröffnung des außerordentlichen Schriftstellerkongresses am 1. März 1990, in: Volker Braun, *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen.* Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1998, S.53

der nur noch so zu begegnen ist ! In des das Alte noch verdrängt und schon die ganze neue Frage akut ist. Die Kunst wird Form der Überlebensstrategie, der Überlebenskunst. Sie wird weniger >listig<, >verführend<, geduldig verfahren – sondern entschlossen zu einer Wende.[...] die frühen Sozialismen sind vielleicht gescheitert, die Aufbrüche versandet, die Utopien aufgebraucht für ein paar milde Jahrhunderte. ABER, IHR TRÄUMER, GLAUBT IHR WIRKLICH, DER ZERFALL DES HISTORISCHEN KOMMUNISMUS HABE DEM BEDÜRFNIS NACH GERECHTIGKEIT EIN ENDE GESETZT?²⁵⁶

Für Braun findet die Herbstrevolution in der DDR keinen Ort mehr nach der Wende. Wovon er träumt, ist die Verbesserung des Systems und eine demokratische Reform in der DDR (*Die warmen Straßen / Des Oktobers sind die kalten Wege*). Außerdem zeigt Braun seine Skepsis gegenüber der deutschen Einheit als bestem Weg und das Ende der friedlichen Revolution in der DDR, indem er das kapitalistische Wirtschaftssystem als ‚nicht nennenswert‘ betrachtet (*„der Wirtschaft, Horatio. Ich schiebe den Gum in / Backe / Es ist gekommen, das nicht Nennenswerte“*).

Im Gedicht *Philemon und Baucis*²⁵⁷ verwendet Braun das mythologische Thema als ein Kennzeichen der DDR-Literatur, um die Widersprüche und die veränderte Realität nach der Wende zu schildern. Der Titel dieses Gedichtes bezieht sich auf einen Stoff aus der griechischen Mythologie: Ein gutherziges Paar, Philemon und Baucis, die trotz ihrer Armut ihre Gäste freundlich aufnahmen. Ihre Gäste waren aber eigentlich die Götter Zeus und Hermes, die sich verwandelt hatten, um wie Menschen auszusehen, sie fanden dabei aber niemanden, dessen Gastfreundschaft sie genießen konnten. Wegen ihres freundlichen Empfangs warnten die beide Götter vor einer bevorstehenden Flut und nahmen sie mit sich auf einen Berg. Von diesem Aussichtspunkt aus sahen Philemon und Baucis, dass ihre ganze Heimat von Wasser bedeckt war, einzig allein ihre Hütte stand trocken, war aber in einen prächtigen marmorenen Tempel verwandelt worden.

Zeus bedeutete den beiden, sich etwas zu wünschen, und Philemon und Baucis erbaten sich aus, fortan in dem Tempel als Priester zu dienen. Überdies wünschten sie, dass keiner von

²⁵⁶ Volker Braun: Leipziger Vorlesung. In: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S.49

²⁵⁷ Volker Braun: Texte. A.a.O., S.51

ihnen den Tod des anderen erleben müsse. So geschah es und später, als Philemon und Baucis den wiedergekehrten Menschen ihre Erlebnisse berichteten, wurden sie gleichzeitig in Bäume verwandelt, Philemon in eine Eiche und Baucis in eine Linde.²⁵⁸

Den Stoff von Philemon und Baucis benutzte Braun für ein konträres Bild, indem er die Situation Ostdeutschlands nach der Wende beschrieben hat. Philemon und Baucis werden genommen, um die schweren Maschinen zu gestalten, die in der Mitte der Metropole stehen und den Beton zerstören. *Die Situation in Ostdeutschland wird mit der „East 42nd Street Midtown Manhattan“ assoziiert, die real existierende sozialistische Gesellschaft taucht plötzlich in der real existierenden kapitalistischen Gesellschaft auf.* Bitte den Satz überprüfen???. Die Darstellung von zwei gastfreundlichen Personen ist nicht zu spüren, sondern eher ein kalter Empfang von schweren Maschinen, die als Symbol des Umbaus der Ex-DDR stehen.

Manhattan verweist auf das Symbol einer kapitalistischen Welt und das Zentrum des Lebensstils Amerikas, Hauptzentrum der Wirtschaft und das Symbol von Luxus. Andererseits wird gezeigt, dass das individuelle Bild der Großstadt auch Unfreundlichkeit beinhaltet: *„Kein Gott in der Gegend / Ihn zum Drink zum Laden, man hat keinen Wunsch frei.“*

In diesem Gedicht zeigt Braun seine Verzweiflung über den Umbau in Ostdeutschland. Schon in seinen früheren Gedichten zeigte Braun seine Kritik an der Umweltzerstörung, wie z.B. in *Durchgearbeitete Landschaft*.²⁵⁹ Der Empfang der Westdeutschen für die Ostdeutschen, die in das System des Westens gingen, wird im Bild der *„durchgearbeiteten Landschaft“* dargestellt. Die Grünfläche wird in Industrie verwandelt. Die Angst vor der zerstörten Landschaft in der Zukunft wird durch die folgende Frage ausgedrückt: *„Wollen Sie einwurzeln mit dem Zehen wie grünliche / Bäume? Oder was suchen sie mit ihren verzweifelten Meißeln“.*

Die Intensität der Zerstörung wird im Prozess der Aushebung dargestellt, der unendlich weiter geht (*„keine Pause fällt Ihnen, o Mann, mehr ein / Dann liegen sie nebeneinander in der frischen Grube“*). Im Bezug auf Philemon und Baucis, die als Monument der Menschheit dargestellt werden, bezieht das Gedicht sich auf ein Monument einer Gesellschaft, die nach Luxus-

²⁵⁸ Eine römische Dichtung über diese Ereignisse findet sich bei OVID, Metamorphosen, VIII, V. 631

²⁵⁹ Volker Braun: *Durchgearbeitete Landschaft*. 1971

leben und Geld strebt, ohne die Umwelt zu beachten. Darüber hinaus zeigte Braun seinen Zynismus gegenüber der kapitalistischen Welt, die Amerika als Vorbild nimmt, indem er englische Wörter für sein Gedicht verwendet.

In den vorherigen Werken hat Braun sein Konzept des Verhältnisses zwischen Menschen und Natur vorgestellt, wobei zwischen den beiden eine harmonische Beziehung geknüpft worden ist. In diesem Fall versuchte Braun, die Natur zu vermenschlichen, Natur menschlich zu vereinnahmen – eine Humanisierung der Natur, wie er es zum Beispiel in seinem Gedicht *Durchgearbeitete Landschaft* als auch *Die Landwüst* darstellte.²⁶⁰ Das von Braun in seinen Werken beschriebene Naturkonzept verweist auf ‚die natürliche Gesellschaft‘, wo Braun sich auf Marx’ Ansicht über die Beziehung zwischen ‚Natur und Zivilisation‘ bezogen hat.

Im Bezug auf die großen Veränderungen auf dem Ex-DDR-Gebiet, wo die westlichen Investoren Aufbauprojekte durchgeführt haben, betrachtet Braun sie als eine ‚Naturbeherrschung‘, die weit weg von vernünftigen Zielen besteht. Daher wird statt des Bildes einer ‚humanisierten Landschaft‘ die kalte Beschreibung der riesigen Maschinen gezeigt, die keine warme Beziehung zur Umwelt aufbauen können. Das kontrastierende Bild zwischen ‚Zehen‘ und ‚grünliche Bäume‘ zeigt die zunehmende Kausalität der Naturzerstörung, die von der ‚frischen Grube‘ ersetzt wird, die von den Bulldozern verursacht wird (keine Versöhnung von Natur, industrieller Aneignung und Gesellschaft).

Das Konzept der humanisierten Landschaft Brauns bezieht sich auf das Gleichgewicht der inneren Landschaft. Denn worauf Volker Braun hinaus will, ist eigentlich ein ‚Landschaftsbegriff, der die äußere Natur und die innere Natur des Menschen in einen Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Komponente bringt, „als von Menschen gemachte Natur“ einer „menschlich sich bildenden Gesellschaft“, wie er in einem Interview mit Silvia Schlendstedt erklärt.

²⁶⁰ Karin Böthe: Die imaginierte Natur des Sozialismus. Eine Biographie des Schreibens und der Texte Volker Brauns (1959-1974). Königshausen und Neumann 1997, S. 25-53

[...] Mit Landschaft ist das Umfassende gemeint, zu dem sich bei uns die Gesellschaft hinein-entwickelt, sie schließt die Natur ein, vor allem unsere eigene Natur, die sich in ihr realisiert.²⁶¹

Braun stellt die ‚Dingwelt‘ in den Vordergrund durch sein Gedicht *Philemon und Baucis*, während die Beziehung zwischen Menschen und Natur kaum zu spüren ist. Braun verliert ‚die innere Natur‘ mit menschlichem Antlitz. Die veränderte Realität in der Ex- DDR nach der Wende hat das Bild und die DDR-Landschaft sehr verändert. Man hat die neue Luxus-Landschaft à la kapitalistische Welt darin hineinversetzt, die weit von humaner Wärme entfernt ist. Darüber hinaus ist Brauns Konzept über die humanisierte Natur sehr eng mit ‚sozialistischen Gefühlen‘ verbunden, die keinen Ort in der neuen kapitalistischen Landschaft finden können. Die veränderte Realität bevorzugt den physischen Faktor und vernachlässigt den menschlichen Faktor.

Es lässt sich dann zeigen, wie das Thema Wende mit der Berliner Mauer zusammenhängt und wie Braun die Öffnung der Mauer als Symbol der ‚nackten Öffnung‘ der DDR verwendet. Schon seit langem hat Braun sich mit dem Thema ‚Mauer‘ beschäftigt. In seinen früheren ‚Mauer-Gedichten‘²⁶² wird die Berliner Mauer durch die Ausdrücke „Panzer“, „Grenze“ dargestellt, wobei die kalte bedrohliche Situation mit Ausdrücken wie „Eisen, Draht, Rauch, den Schüssen“ aufgebaut wird.

[...] Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt im Winde
Klirren die Fahnen.

In seinem Gedicht *Der 9. November*²⁶³ beschreibt Braun im Gegensatz dazu die Mauer als Ort der Freude. Am Anfang wird die Situation der Freude am 9. November als der Höhepunkt der Freude nach der langen Protestbewegung in der DDR im Herbst 1989 betrachtet. Unver-

²⁶¹ Interview mit Silvia Schlendstedt, „Das WIR und das ICH“ In: Weimarer Beiträge, S.44

²⁶² Gunnar Müller-Waldeck: Der Baukunst langer Unbau. Zum Mauer-Gedicht von Volker Braun. Institut für Deutsche Sprache und Literatur der Universität Vaasa, 1993, S.32

²⁶³ Volker Braun: Texte. A.a.O., S.51-52

hofft öffnete sich vor 15 Jahren die Berliner Mauer für Tausende von Menschen, die über Nacht die geteilte Stadt in ein riesiges Freudenfest verwandelten. Die Berliner Mauer, errichtet am 13. August 1961, fiel durch einen unbedachten Nebensatz der DDR-Administration.

Der Text beschreibt das beglückende Gefühl am 9. November 1989 in der DDR. Es war ein Moment der Wende, der das Ende des Kalten Krieges markierte. Die dramatische Öffnung der Berliner Mauer als Symbol des Kalten Krieges wird in der ersten bis dritten Zeile des Gedichtes beschrieben („*Das Brackwasser stachellippig, aufgeschnittene Drähte / Lautlos, wie im Traum, driften die Tellerminen / zurück in den Geschirrschrank*“). Hier wird gezeigt, wie die Berliner Mauer als Symbol der Macht der DDR-Regierung galt. Sie stand 40 Jahre als grauer Schatten einer geschlossenen Gesellschaft, ein Zeitraum, in dem die DDR-Gesellschaft unter Angst litt und dem Traum der Reisefreiheit nachhing. Die friedliche Revolution, die man im Herbst 1989 in der DDR angefangen hatte, hat ihre Klimax erreicht. Die Welle der Demonstrationen im Herbst 1989 hat den Beton erfolgreich niedergerissen, ohne Schuss und grausame Gewalt. Es ist wie ein Traum beschrieben und wird als „*surrealer Moment*“ bezeichnet („*Ein surrealer Moment: / Mit spitzen Fuß auf den Weltriss, und kein Schuss fällt*“).

28 Jahre lang war die Berliner Mauer Symbol der Unterdrückung der DDR und der von der SED ausgeübten Gewalt. Durch die Wende ist sie zu Ende gegangen, wie Braun durch sein Gedicht *Es kann wieder gelernt werden*²⁶⁴ äußerte:

Der Häftling Honecker DIE MAUER STEHT
HUNDERT JAHRE
Reist aus ins Land, von dem er verlieren lernte

In seinem vorherigen Werk hat Braun die graue Seite der Mauer gezeigt, wie die Mauer viele menschliche Opfer verursacht hat. Inzwischen jedoch erscheint die Möglichkeit noch fraglicher. In dem merkwürdig ambivalenten Gedicht *Die Mauer* verteidigt das lyrische Ich die deutsch-deutsche Grenze zunächst mit den offiziell üblichen Argumenten der Friedensbewahrung und des ‚Schutzes‘ der Bevölkerung vor einer unüberlegten Flucht in den Westen, fragt sich dann aber doch, wie groß denn seine Veränderungsmöglichkeiten sind in einem Land,

²⁶⁴ Ebenda. S.53

das diesen ‚Frieden‘ mit militärischer Gewalt hergestellt hat. An Christa Wolfs der *Geteilte Himmel* erinnernd²⁶⁵, fragt er, ob denn die Flüchtenden anders als mit Gewehrschüssen besser zu halten gewesen wären:

Aber das mich so hält, das halbe
Land, das sich geändert hat mit mir, jetzt
Ist es sichrer, aber
Ändre ichs noch? von dem Panzer
Gedeckt, freut sichs
Seiner Ruhe, fast ruhig ? Schwer
Aus den Gewehren fallen die Schüsse:
Auf die, die es anders besser
Halten könnte. [...]

Die von Braun dargestellte Situation am 9. November zeigt den Kontrast zur kalten Darstellung der Mauer in seinem vorherigen Gedicht deutlich. 28 Jahre lang hat die 3,6 m hohe Mauer Berlin umringt, die mit Elektrozäunen, Wachtürmen und Grenzposten ergänzt wurde. Währenddessen lebten die DDR-Bürger in Angst und sehnten sich, die andere Seite der Mauer anzuschauen, ohne zu wissen, wann die Mauer ihr Ende finden würde.

Im Bezug auf die niedergerissene Mauer zeigt sich die Ohnmacht der DDR. Auf der anderen Seite zeigte sich mit der Öffnung der Mauer die schlimme Lage einer real existierenden sozialistischen Gesellschaft (*Der Dreckverband / platz*). Es war ein Moment, wo die Welt den Blick auf die wahre Situation in der DDR richtete, ein Blick, der auch die Euphorie der DDR-Bürger und den feierlichen Moment erfasste.

Menschen, die sich zuvor nie gesehen hatten, gratulieren einander mit Küssen, Blumen und vielen Flaschen Sekt. Viele hatten tatsächlich nur den Mantel über den Schlafanzug gezogen, wollten sehen, was geschehen war. ‚Mal schnell rüber zum Kurfürstendamm fahren!‘ Das war ein häufig geäußerter und erfüllter Wunsch, der die jahrelang unbefriedigte Neugier der Ost-Berliner beschrieb.²⁶⁶

²⁶⁵ Vgl. Karin Böthe: Die Imaginierte Natur des Sozialismus. Eine Biographie des Schreibens und der Texte Volker Brauns (1959-1974). Königshausen und Neumann 1997, S.180

²⁶⁶ Eberhard Diepgen: Die Insel wird Festland. In: Erlebte Einheit. Ein deutsches Lesebuch. Berlin: Ullstein Verlag 1995, S.11-12

Darüber hinaus warnt Braun davor, dass eine Gefahr hinter der Euphorie der DDR-Gesellschaft steckte. Er sah die so genannte Freiheit, die zur Wende geführt hatte, in Gefahr. Die DDR-Gesellschaft sollte mit der Richtung ihrer Bewegung genau aufpassen, sonst könnte sie in die Falle gehen. Die Zukunft der DDR war in diesem Moment nicht zu erkennen („*NUN FREUE DICH, zu früh. Wehe, harter Nordost*“).

Auffällig ist die Zeitsequenz, die sich zur veränderten Landschaft nach der geöffneten Mauer parallel bewegt. Das Bild der westlichen Seite der Mauer wird mit bunten Farben und Luxus geschildert, was den Unterschied zwischen der kapitalistischen Welt und der DDR verdeutlicht hat. („*Leuchtschriften wandern okkupantenhaft bis Mitte. BERLIN*“). Brauns Befürchtung über die Zukunft nach der deutschen Wende basiert auf der Tatsache, dass die DDR-Bürger von ihrer Sehnsucht nach westlichen Luxus betäubt worden sind. Sie haben ihr vorheriges Ziel vergessen, die politischen Reformen in der DDR. Brauns Kritik gegenüber der Haltung der DDR-Bürger, die nur ihrem Streben nach materieller Zufriedenheit und westlichen Waren folgen, wird am Ende des Gedichts dargestellt, wobei die Widersprüchlichkeit der Wende deutlich wird. („*die gehetzte Vernunft, unendlich müde, greift / Nachdem erstbesten Irrtum...*“).

In einem anderen Gedicht dieser Sammlung, *Blutüberlaufene Mauer*²⁶⁷, beschrieb Braun nochmals das euphorische Gefühl am 9. November 1989, wo alle DDR-Bürger die Maueröffnung gefeiert haben. Die Situation rund um die Mauer, die vorher als Symbol der Gewalt und Unterdrückung stand, wird ganz anders dargestellt, und zwar als ein Ort des Volkfestes („*Die weiße Mauer übermannshoch / Besetzt von Flaschenscherben*“).

Das Bild eines großen Festes nach der Öffnung der Mauer wird durch die „*Flaschenscherben*“ repräsentiert, womit die Situation einer Feier assoziiert wird, wo die DDR-Bürger, die von der Nachricht über die geöffnete Grenze überrascht wurden, sich der Grenze zu nähern versuchten. Es war ein erschreckender Moment nach 29 Jahren Mauer. Sie umarmten sich und reicherten sich Getränke, um die geöffnete Grenze zu feiern. Die Darstellung über die Vergangenheit der Mauer wird mit Kontrasten zwischen der Situation vor der Wende und nach der öffne-

²⁶⁷ Volker Braun: Texte. A.a.O., S.54

ten Grenze veranschaulicht. Die Situation der Mauer, die seit 28 Jahren kalt und ‚bedrohlich‘ schien, hat sich plötzlich in einen Ort der Freude und des Festes verwandelt. „*Flaschenscherben*“ verweist auf die Spur eines großen Festes, wo man mit verschiedenen Arten von Getränken auf der Mauer gefeiert hat. Das lyrische Ich erlebt einen Zeitpunkt, wo sie einerseits den ‚Moment der Freiheit‘ erleben und andererseits über die Vergangenheit der Mauer nachdenken.

Das lyrische Ich versucht, die Schatten der Mauer zu erspüren, indem es an der Mauer sitzt und den Moment der Freiheit genießt. Es ist ein Zeitpunkt, an dem man einen Rückblick in die Vergangenheit macht, wo man in dem grauen Schatten eines real existierenden Sozialismus stand. Die Bilder der Mauer und ihre geschichtlichen und gegenwärtigen Dimensionen werden durch das Wort „*Schatten*“ präsentiert. Das Wort „*nackt*“ stellt die Öffnung dar, wo man den Blick auf die alte DDR richten kann.

Die Dimension der Zukunft, was mit der Zukunft der DDR nach der Wende passieren kann, wird vom ‚Ich‘ reflektiert und in ‚zehn Schritten‘ vom ‚Ich‘ vertreten. Was das ‚Ich‘ sehen kann, ist das Bild der Wüste, die durch die Metapher „*Kameltreiber*“ verdeutlicht wird („*Glutbeladen der Kameltreiber*“). Die Wüste verweist auf die Enttäuschung des lyrischen Ich gegenüber der veränderten Realität. Parallel dazu steht die Darstellung der Täuschung, die das lyrische Ich nach der Wende erfährt, da die Freiheit eigentlich etwas anderes versprochen hat. Das Bild des Kameltreibers verweist auf die Wüste der Hoffnung. „*Sim Salabim*“ betont den Versuch, die Unmöglichkeit des Traums zu realisieren. Die Wende führte nur zu einer ‚Fata Morgana‘.

Darüber hinaus zeigt Braun seine Enttäuschung über die weitere Entwicklung nach der Wende, wo das vereinigte Deutschland im Golfkrieg militärische Hilfe leistet. Es lässt sich dann analysieren, dass die Außenpolitik des vereinigten Deutschlands im Nahost-Konflikt Einfluss nimmt. Deutschlands Politik im Nahen Osten zeigt die Tendenz, dass die Wende am Ende nicht nur zu friedlichen Zielen geführt hat, sondern zum Krieg. Als eine Nation hat Deutschland früher Krieg gegen andere Nationen geführt. In diesem Fall hat Deutschland seine Macht gegenüber anderer Nation gezeigt („*sein dunkles in meinem blauen Auge / Unter die regel, die ich diktierte*“).

Braun betrachtet die politische Entscheidung des politischen Engagements des vereinigten Deutschlands im Nahen Osten als etwas Absurdes, weil es dem friedlichen Ziel der Deutschen Einheit völlig konträr gegenübersteht. Der Zusammenbruch der Berliner Mauer kennzeichnet das Ende des Kalten Krieges, schließlich hat sich Deutschland aber wieder an militärischen Konflikten beteiligt:

Auf den Kalten Krieg, nach Camus >> das blöde Duell zweier gleichermaßen verworfener Ungeheuer<<, das den Orient als Zuschauer sah, folgte die Drehung der Weltachse, und das vereinte Europa war einberufen zum ersten Nord-Süd-Krieg, an den Golf von Kuwait. Der wahre Weltgegensatz, die Akkumulationszentren und die ausgebeutete Peripherie, die das Salz der Erde ist, und der Beton der Berliner Mauer wird recycled am neuen Limes, dem elektronischen Zaun an der Oder und am Rio Grande (...) Es ist die Komödie der Menschheit, unter ihrem Wissen zu leben.²⁶⁸

Betrachtet man den Titel des Gedichts *Die Blutüberlaufene Mauer* taucht das Bild der Mauer als Symbol des Kalten Krieges auf, der viele Opfer gefordert hat, weil sie vom SED Regime unterdrückt worden waren und versucht hatten, in den Westen zu gehen. Dafür mussten sie mit ihrem Leben bezahlen. Eine friedliche Bewegung hat die Vorstellung der Kalten Mauer beseitigt. Kalte Mauer klingt komisch? Die Mauer ist geöffnet worden, aber die Gewalt endet nicht, weil Deutschland am Golfkrieg teilgenommen hat.

Das andere Gedicht dieses Bandes, *Wüstensturm*²⁶⁹, drückt Kritik gegenüber dem Konflikt im Nahen Osten aus. Darüber hinaus werden auch andere Aspekte des Krieges angesprochen: das wirtschaftliche Motiv hinter der Teilnahme Deutschlands am Golfkrieg. Braun identifiziert die Figur Saddam Husseins als „Nebukadnezar“ und zeigt dadurch, dass er zu den Machthabern gehört, die eine Kolonialherrschaft durch Gewalt aufbauen wollten:

Saddam Husein der lästige Lieferant
Dekoriert mit den Waffen seiner alten Kunden
Nebukadnezar aus der Schule der Kolonien
In die Ecke der Welt gestellt

²⁶⁸ Volker Braun: Karte aus Kairo. In: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Jahr, S.110

²⁶⁹ Volker Braun: Texte. A.a.O., S.53

Darüber hinaus fügt Braun einen Rückblick auf die friedliche Revolution als Ende des Kalten Krieges ein, wie diese zur Deutschen Einheit führte, anschließend zeigt er, wie die deutsche Einheit zu mehr Gewalt im Nahen Osten geführt hat.

Der Norden lehrt den Süden Mores GOTT
MIT UNS / DIE MUTTER DER SCHLACHTEN

Die Hoffnung auf Frieden nach der Wende ist gescheitert. Während der Herbstrevolution ist es gelungen, durch eine friedliche Bewegung die Öffnung der Berliner Mauer zu erzwingen. Es bestand die Hoffnung, dass die ‚Ohne Gewalt‘-Bewegung in der Zeit nach der Einheit fortbestehen könnte.

OHNE GEWALT der Hoffnungsschrott des Herbstes.

Die Ausübung der Gewalt wird fortgesetzt und Deutschland hat daran teilgenommen. Dies ist ein Grund für Brauns Enttäuschung. Darüber hinaus übt er Kritik gegenüber der Realität in der real existierender kapitalistischen Gesellschaft, die den Schwerpunkt ihrer Politik auf den wirtschaftlichen Gewinn setzt, ohne humanistische Ziele zu beachten. Man sieht den wirtschaftlichen Grund hinter der Teilnahme Deutschland am Nahostkonflikt.

Der Schwellbrand der Hemisphären
Entflammt mit billigem Öl

Ein Rückblick zur grauen Vergangenheit folgt, wo die Situation im zerstörten Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg aufgezeigt wird, indem Braun einen Vergleich zwischen dem zerstörten Dresden im Zweiten Weltkrieg und Bagdad im Golfkrieg zieht, das von den Alliierten bombardiert wurde. Die Deutschen haben, glaube ich, nicht militärisch in den Konflikt eingegriffen???

Und Bagdad mein Dresden verlischt

Als Schriftsteller, der in Dresden geboren und in Sachsen aufgewachsen ist, erlebte Braun die bittere Erfahrung von Dresden, eine schöne Stadt in Europa, die durch den Zweiten Weltkrieg total zerstört wurde. Für Braun ist Krieg die unsinnigste Tat, die von Menschen getan werden kann. Krieg hat Millionen menschliche Opfer gebracht, die im Namen des Friedens umge-

bracht wurden. Durch den Golfkrieg wurde dies wiederholt. Gewalt wird nie das Problem lösen, wie Braun am Ende des Gedichts *Wüstenturm* darstellt:

Die toten Soldaten des alten Jahrhundert
Die Geisterheere im Endkampf der neuen

In dem Gedicht *Das Eigentum*²⁷⁰ beschreibt Braun den Abschied vom Sozialismus als Utopieverlust, indem er seine Vision als DDR-Schriftsteller in der kapitalistischen Gesellschaft in Frage stellt. Brauns Gedicht *Das Eigentum* erschien zum ersten Mal im August 1990 unter dem Titel *Nachruf* in der Tageszeitung „Neues Deutschland“ und verursachte eine Kontroverse über die deutsche Wiedervereinigung. Volker Brauns Gedicht *Das Eigentum* gilt als der vielleicht signifikanteste Text der Wendezeit, der die ‚Stimmungslagen‘ vieler Zeitgenossen traf.²⁷¹ In diesem Gedicht beschrieb Braun seine Klage über das schnelle Ende der DDR und darüber hinaus über den Ort und die Funktion von Literatur, die für die Gesellschaft kämpft, und wie sie sich zur Politik verhalten habe. In diesem Fall zeigt Braun seine Position als DDR-Schriftsteller, der die gesellschaftliche Lage im real existierenden Sozialismus kritisch beobachtet und kommentiert. Für ihn ist der Ort eines Autors in der Mitte der Gesellschaft und deshalb wollte Volker Braun trotz seiner Enttäuschung und Unzufriedenheit in der DDR, wo sein Raum als kritischer Dichter beschränkt war, sein Land, die DDR, nicht verlassen. Er hielt fest an seiner Utopie, dass man einen demokratischen Sozialismus verwirklichen könne, und deshalb im Land bleiben solle, wie sein Aufruf in dem Rimbaud-Essay zeigt: „keine Ausflüchte, wir müssen ins Innere gehen...“

Der aktuelle Kontext des Textes lenkt die Aufmerksamkeit auf die Authentizität des lyrischen Sprechens und von seiner Konstruiertheit ab. Er verleitet dazu, das lyrische Subjekt mit dem Autor Volker Braun zu identifizieren und das Gedicht stellvertretend für den ideologischen Verlust seiner ‚reformsozialistischen‘ Schriftstellerkollegen Heiner Müller und Stefan Heim und der Kollegin Christa Wolf, ja der ganzen ‚älteren‘ Generation reformsozialistischer Schriftsteller zu lesen²⁷²

²⁷⁰ Volker Braun: Texte. A.a.O. S.52

²⁷¹ Julia Kormann: . Literatur und Wende. Ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989. Wiesbaden: Universitätsverlag 1996, S.253

²⁷² Ebenda. Julia Kormann, S.24

Noch einmal zeigt Braun seine Position als Schriftsteller im Gedicht *Das Eigentum*, das an seiner Utopie festhält: „Da bin ich noch.“ Das heißt, das lyrische Ich bleibt noch im Osten, wie Braun 1987 in seinem Gedicht *Das Lehen* schon geschrieben hat: „*Ich bleibe im Lande und nähere mich im Osten [...] noch bin ich auf dem Posten.*“ Dadurch betont Braun seine Existenz als Autor, der große Verantwortung gegenüber seiner Gesellschaft empfindet.

Die erste Zeile dieses Gedichts *Mein Land geht in den Westen* verweist auf die Ereignisse in der letzten Phase der DDR, wo Hunderttausende Menschen die DDR in den Westen verließen. Die friedliche Revolution verlor ihren Wert, wenn das ganze Land sich ‚wegwirft‘. Die DDR wird als eine Frau dargestellt, die „*magre Zierde*“ zu bieten hat und mit ihrer Begierde sich wegwirft. Ironischerweise hat das lyrische Ich an dieser Bewegung teilgenommen und es konnte nicht mehr zurückkehren: „*Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.*“ Der Traum von einem demokratischen Sozialismus wird in einen „*Sommer der Begierde*“ verwandelt, nachdem man ausgehend von der Idee der friedlichen Revolution im Herbst 1989 versuchte, aus den ‚winterlichen‘ Strukturen einen Ausweg zu finden.

Brauns Enttäuschung über die Situation nach der Wende geht davon aus, dass die DDR-Gesellschaft letztendlich nur zur Konsumgesellschaft führte. Andererseits lässt sich zeigen, dass ‚Begierde‘ Expansionsgelüste auf Seiten des Westens verursachte. Die Umkehrung des revolutionären Aufrufs in Georg Büchners *Der hessische Landbote* (1834), *Friede den Hütten! Krieg den Palästen!* zu *KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN* spielt ebenso auf die politischen Traditionen, auf deren revolutionäre Komponente sich der Sozialismus berief, als auch auf die politische Funktion des Schriftstellers an. Als Literat und politischer Kämpfer vertritt Georg Büchner eher eine anti-idealistische Kunstauffassung, in der Kunst erkenntnisfördernd und handlungsorientierend sein und damit politisch wirken soll. Die Verkehrung des zitierten Aufrufes in sein Gegenteil erfüllt zwei Funktionen : Zum einen beschreibt sie auf der metaphorischen Ebene den nach der ‚Wende‘ stattfindenden ‚Krieg‘ um unrentable Produktions- „*Hütten*“, die von den „*Palästen*“, wirtschaftlich florierender Unternehmen aus dem Westen, auf die der Vers sich reimt, abgewickelt wurden. Zum anderen bezeichnet sie den Beitritt des ehemaligen Arbeiter- und- Bauern-Staates zum kapitalistischen Westen als Aufgabe des revolutionären Gedankens und verweist dabei zugleich auf eine Bedeutungsebene von Literatur, die durch die Macht des Faktischen und den Verlust des Utopischen ihren Bezug verloren

hat.²⁷³ Die Umkehrung des Büchner-Zitats aus dem *Hessischen Landbote* verweist auf die Tendenz, dass die Wende ein gegenrevolutionärer Akt ist. Die Wiedervereinigung wird als Sieg des Klassenfeindes, als Sieg des Kapitalismus betrachtet, der in einem aggressiven Akt wie ein wildes Tier mit seinen „Kralle“ dargestellt wird. Das Bild des anderen das Bild der Besiegten wird mit dem kollektiven „Ihr“ bezeichnet. Satz gekürzt???

Es lässt sich zeigen, dass das Ende der DDR ein Ende der Utopie markierte, wo die Idee des Sozialismus seinen Ort fand, aber seine Verwirklichung in der DDR eigentlich nie erreicht wurde: „*was ich niemals besaß wird mir entrissen / was ich nicht lebte, werde ich ewig missen*“. Als Schriftsteller benutzt Braun seine Utopie als Grundlage seiner schriftstellerischen Arbeit. Der Umbruch in der DDR bedeutet, dass die Hoffnung der DDR-Autoren auf eine positive Entwicklung des Staates und des idealen Sozialismus verloren gegangen ist. Dabei war es eben jenes „*Prinzip Hoffnung*“ (Bloch), das den zugleich regimekritischen und staatstreuen DDR-Autoren zur „*Falle*“ wurde.

Brauns Schreiben hat immer einen gesellschaftlichen Bezug. Das Leben im Sozialismus, die Widersprüche zwischen Wirklichkeit und sozialistischem Anspruch sind die thematischen Merkmale, die in seinen Gedichten, Erzählungen und Theaterstücken beschrieben werden. Dadurch ist das Ziel seines Schreibens zu erkennen, und zwar die Verbesserung und Vervollkommnung des sozialistischen Staatsgebildes. Mit dem Scheitern des sozialistischen Staates verliert Braun die Wirklichkeit, an der seine Texte sich abarbeiten. Er verliert auch den Bewegungsraum seiner Literatur (die offizielle Kulturpolitik, die ihn mitgetragen hat) und vor allem sein Publikum. Die Frage des sozialistischen Aufbaus, um den Braun sich bemüht hat, in seinen Werken zu Wort zu bringen, hat keinen direkten Bezug zur Gesellschaft. Deshalb wird sein Text „*unverständlich*“, da er nicht in die Wirklichkeit nach der Wende passt. Er versucht, seinen eigenen Raum für seine realsozialistische Seele zu finden und will bleiben „*wo der Pfeffer wächst*“. Wieder deutet die typographische Hervorhebung auf ein Zitat hin. Es handelt sich um Helga Königsdorfs ironischen Essay *Deutschland, wo der Pfeffer wächst*, in dem sie auf die Verhärtung der Fronten im deutsch-deutschen Literaturstreit reagiert. (Explizit antwortet sie auf Ulrich Greiner, dessen Bericht über das Potsdamer Colloquium zum Thema

²⁷³ Vgl. Julia Kormann, S.257-258

Kulturnation Deutschland mit dem Satz endete: „Die Toten Seele des Realsozialismus sollen bleiben, wo der Pfeffer wächst.“) Das Zitat in *Das Eigentum* bezieht sich auf die Schlusspassage von Greiners Angriff, greift jedoch nicht Königsdorf Ansätze zur Versöhnung auf, die geteilte Geschichte und die gemeinsame Verarbeitung der Vergangenheit und Gegenwart. Im Moment der Unsicherheit, die in *Das Eigentum* reflektiert wird, dominiert die Klage, eine mögliche Zukunftsperspektive ist darauf beschränkt, in der veränderten politischen Situation einen Anfang und seinen Platz in der Gesellschaft neu zu definieren.²⁷⁴

Bezogen auf den Titel des Gedichts *Das Eigentum* wird die Klage über den Verlust der Utopie erhoben, indem Braun die beiden letzten Zeilen auf den Titel bezieht (*Mein Eigentum / wann habe ich wieder mein und meine Alle*). Es lässt sich zudem der Titel bezogen auf das Werk Hölderlins analysieren, Hölderlin beschreibt in seinem Gedicht *Mein Eigentum* von 1799²⁷⁵ die Dichtung als Fluchort. Der Fluchort für seine Ideen und Visionen, die von der bürgerlichen Gesellschaft nicht ernst genommen worden sind, nämlich die Ideen der Französischen Revolution. In der Dichtung schafft er sich seine eigene Welt der Gedanken, der Träume und Utopien.

Braun ersetzt das hölderlinsche Possessivpronomen „*mein*“ durch den Artikel „*das*“ und signalisiert damit eine Erweiterung des Eigentumsbegriffs im Sinne sozialistischen Denkens. Für Braun gehörte die Dichtung zum Volkseigentum. Literatur ist ein Werkzeug im revolutionären Kampf. Dichtung thematisiert nicht nur die Probleme, die Weltsicht des Dichters – des Individuums, sondern des Kollektivs, für das der Autor spricht. Der Dichter spricht nicht mehr für sich allein, sondern für die Gesellschaft. In diesem Fall hat Braun seine Funktion als Sprecher für „*alle*“ verloren.

Durch das Gedicht *MARLBORO IST RED. RED IST MARLBORO*²⁷⁶ stellte Braun die deutsche Wende als eine lange, anstrengend Traumreise dar, eine Reise voller Ungewissheit zu einem Ort, den man noch nicht kennt. Der Prozess, dass die DDR in die Wirklichkeit der BRD eintrat, wird als Reise zu einem fremden Ort beschrieben. Das Fremde wird dadurch

²⁷⁴ Vgl. Julia Kormann, S.266-267

²⁷⁵ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Bd.1. Berlin 1944/59 (Neue Stuttgarter Ausgabe)

²⁷⁶ Volker Braun: Texte. A.a.O. S.57

aufgebaut, dass die Erwartungen während der friedlichen Revolution nicht realisiert werden konnten oder man noch kein richtiges Ziel hatte. Daher ist das Gefühl aufgetaucht, dass es eine schwere Last für die DDR-Gesellschaft war, die neue Situation in der kapitalistischen Gesellschaft zu verstehen. Braun fand seine Position im Sinne einer Kreuzung (*„Auf irgendwelchen Straßen, ah wohin“*). Gleichzeitig äußerte Braun seine Kritik gegenüber dem Prozess der Wende, als die DDR-Gesellschaft noch nicht bereit zur Wende war und in die kapitalistische Welt eintrat (*„Das Unbekannte wolltest du umfassen“*).

Der Gedichtanfang beschreibt, wie das lyrische Ich in seinem Traum in eine neue Dimension, an einen neuen Ort geht (*„Es ist eine neue Landschaft“*). Die Beschreibung der *„Landschaft“*, in die das Ich hineingeht, wird in den nächsten Zeilen des Gedichts beschrieben. Der Traum von Reisefreiheit und Wohlstand hat die Wende als Fata Morgana erscheinen lassen (*„Jetzt kenne ich alles das. Es ist die Wüste“*). *„Die Wüste“* verweist auf einen Ort, an dem Traum und Utopie keine Chance haben, Wirklichkeit zu werden. Die Wüste ist ein Symbol für das Ende der Utopie. Braun hat eine Anspielung zwischen *„Wüste“* und *„Wohlstand“* gemacht, indem er seine Kritik dahingehend äußert, dass die DDR-Gesellschaft wegen des Traums vom Wohlstand der BRD beitrug. Wohlstand ist ein Traum, den man nach 40 Jahren Sozialismus im Osten nicht mehr finden konnte.

Auf der anderen Seite behauptet Braun, dass die Wende ein Sieg des Kapitalismus ist. Der Titel des Gedichts verweist auf den westlichen Kapitalismus, der von dem Slogan einer berühmten Zigarettenmarke vertreten wird (*„Marlboro ist Red“*). In diesem Fall vertritt die Marke *„Marlboro“* nicht nur amerikanische Zigaretten, sondern eher den Lebensstil von Amerika, der die Kultur des globalen Kapitalismus profiliert hat. *„Red“* verweist einerseits auf Amerika als Muster der kapitalistischen Gesellschaft und markiert andererseits mit dem Wort eine ironische Wahrnehmung des Zusammenbruchs des Sozialismus, weil *„red“* die Farbe der sozialistischen Bewegung war. Der DDR-Untergang 1989 hat gezeigt, dass im Sozialismus kein starkes Fundament aufgebaut wurde: *„Auf Sand gebaut“*. Das schnelle Ende der DDR ist für Braun wie ein Traum, wie er in seinem Gedichtanfang beschreibt (*„Nun schlafen, ruhen ... und liegt lächelnd wach / das ist mein Leib nur, der noch unterwegs ist“*).

Es konnte nicht mehr verhindert werden, dass die DDR der BRD beitrug. Man kann nicht rückwärts gehen. Es war eine bittere Pille, die die DDR-Gesellschaft schlucken musste, dass

der geträumte Wohlstand eigentlich eine Täuschung war. Es ist eine Wende-Erfahrung, die man erleben musste („*Genieße, atme, iß. Öffne die Hände / Nie wieder leb ich zu einer Wende*“).

Das Gedicht *Schuldsspruch*²⁷⁷ ist Richard Wagner gewidmet (Notizen Braun Band 10) Quellen eigentlich in Fußnote? . In der ersten Zeile des Gedichts wird das Profil Wagners dargestellt, der als „*der siebenbürgische Dichter*“ bezeichnet wird. Die groß gedruckten Buchstaben in der nächsten Zeile des Gedichts liefern Vorwürfe gegen Wagner „*DU HAST MICH/VERFÜHRT*“. Welcher Anlass dazu geführt hat, dass das lyrische Ich vom großen Dichter Wagner verführt wurde, wird in den nächsten Zeilen des Gedichts ausgeführt. Wie Wagner, der an der linken Bewegung interessiert war, hat auch Braun an den Sozialismus geglaubt.

Betrachtet man die Pronomenwechsel zwischen „*du*“, „*er*“ und „*ich*“ während des Gedichts, findet man am Ende des Gedichts das kollektive „*wir*“, das die drei anderen vertritt und den Leser begrüßt. Die Konjunktivform in der vierten Zeile verweist auf Wagner, der mit dem Pronomen „*er*“ beschrieben wird. „*Hätte er weitergelesen...kann ich dafür/ daß er sitzenbleibt in meiner Schule*“. Es richtet sich an Wagners Engagement im Sozialismus, seinen Versuch, den Sozialismus zu verstehen und an ihm festzuhalten. Wagner war Sozialist ????? Der „*wissenschaftliche*“ Sozialismus ist noch nicht verwirklicht worden. „*meine Schule*“ ist die Metapher der schriftstellerischen Erfahrungen Brauns, wo er die Realität der Gesellschaft betrachtet und sie in seinen literarischen Werken darstellt.

Das lyrische Ich bekennt zunächst seine „*eigene Dummheit*“, die die kollektive Dummheit des kollektiven Wir vertritt, da das „*Wir*“ ideologisch nie reif geworden ist. „*Und kauen wir nicht den gleichen rohen entsetzlichen Stoff*“. Betrachtet man den Tempus in der siebten Zeile des Gedichts, bezeichnet das Präsens die Gegenwart. Der Stoff verweist auf die Ideologie, die man genauer untersuchen sollte, bevor sie in der Gesellschaft praktiziert wird.

Es lässt sich der Ton der Enttäuschung, der im Gedicht zu spüren ist, als Eindruck des Verlustes gegenüber dem Untergang des Sozialismus, an dem er festhielt, interpretieren. Darüber

²⁷⁷ Volker Braun: Texte. A.a.O. S.52-53

hinaus macht Braun einen Rückblick auf die vorherige Generation, die bereits Gedanken und Reflexionen über den Sozialismus aufgeschrieben hat. Wagner ist ein deutscher Schriftsteller, der einmal an dem Sozialismus geglaubt hat. Die DDR mit dem real existierenden Sozialismus hat das lyrische Ich enttäuscht, weil das Ich gefühlt hat, dass sein schriftstellerischer Kampf um eine Verwirklichung des demokratischen Sozialismus mit menschlichem Antlitz gescheitert ist. In diesem Fall entsteht eine Spannung zwischen Ich und kollektiven „Wir“, wobei das lyrische Ich darum gekämpft hat, immer im Raum des „Wir“ zu agieren. Die letzte Zeile des Gedichts ist ein Aufruf an das kollektive „Wir“, die DDR-Bürger, die von der Erfahrung lernen und nicht in die gleiche Falle tappen sollen.

Der Titel des Gedichts, *Schuldspruch*, hängt mit der schriftstellerischen Position Brauns zusammen. Die Wende ist ein Schuldspruch für Braun als Schriftsteller, dessen Versuch gescheitert ist, die DDR-Gesellschaft in eine demokratische, sozialistische Gesellschaft zu verwandeln. Auf der anderen Seite gilt der *Schuldspruch* für die DDR und den Sozialismus, die mit Sozialismus die Gesellschaft nicht ans Ziel führte, ein Ziel, das die DDR-Bürger einmal geplant und auf das sie gewartet haben.

Das Gedicht *Wüstenturm* stellt den Konflikt zwischen dem Westen dem Irak Anfang der neunziger Jahren kurz nach der deutschen Einheit dar, in diesem Fall wird Saddam Husein mit Nebukadnesar verglichen. Die beiden sind Tyrannen, sowohl Nebukadnesar, der versuchte, die ganze Welt zu kolonialisieren, als auch Saddam Husein, der als „lästiger Lieferant“ - dekoriert mit den Waffen seiner alten Kunden - gilt. Die beiden haben militärische Macht angewendet, um den Frieden zu stören.

Andererseits wird dann auch dargestellt, dass die Position von Saddam in Gefahr ist, weil er von westlichen Mächten bedroht wurde, „in die Ecke der Welt gestellt“. Die Machtkonstellation zwischen den Industrieländern und den Entwicklungsländern wird mit voller Gewalt geschildert „Der Norden lehrt den Süden Mores“, und die Lehre ist, den Feind mit militärischer Gewalt zu schlagen „GOTT MIT UNS/DIE MUTTER DER SCHLACHTEN“. Der Glaube wird als ein Schild verwendet, um den anderen Staat zu kämpfen. Darüber hinaus wird von Braun gezeigt, dass es einen wirtschaftlichen Grund gibt, der hinter dem Nahostkonflikt steht, nämlich die Begierde nach Öl „Der Schwelbrand der Hemisphären / Entflammt mit billigen Öl“. Für dieses Ziel wird Bagdad zerstört. Braun hat Bagdad mit dem zerstörten Dresden im Zwei-

ten Weltkrieg verglichen. Dresden erinnert an eine zerstörte Stadt, die ein großes Kulturerbe hat. Das Gleiche wird mit Bagdad passieren.

Wovon man während der Herbstrevolution träumte, nämlich eine Revolution, die friedlich verlaufen sollte, hat letztendlich wieder zu Krieg geführt, an dem das vereinte Deutschland teilgenommen hat. Es ist eine paradoxe Entwicklung der friedlichen Revolution. Der Traum vom Frieden ist gescheitert. In den letzten beiden Zeilen des Gedichts beschreibt Braun den Anti-Krieg. Der Krieg hat Menschen geopfert und die Menschen haben nicht von der Geschichte gelernt. Die Geschichte hat gezeigt, dass Kriege zur Zerstörung führten: „*Die toten Soldaten des alten Jahrhunderts/Die Geisterheere im Endkampf des neuen*“. Geschichte ist voll mit Blut beschmutzt und die Opfer des Krieges sind Opfer der Mächtigen, die die Welt erobern wollen.

Die veränderte Situation nach der Wende und das Chaos in der Politik der DDR werden in dem Gedicht *Es kann wieder gelernt werden* geschildert, wo das Bild Honeckers präsentiert wird. Er ist Häftling geworden, weil er sich selbst gegenüber der Bürgerbewegung in der DDR nicht mehr verteidigen konnte. Der Wunsch nach Reformen wurde schon lange von der DDR-Gesellschaft artikuliert, aber nicht von der DDR-Regierung durchgeführt. Statt einer Erneuerungspolitik hat Honeckers Politik zur Diktatur geführt. Seine bekannte Aussage über die Berliner Mauer lautete „*DIE MAUER STEHT HUNDERT JAHRE*“. Sie wurde von Honecker im Jahre 1989 geäußert und ironischerweise wurde die Mauer kurz danach durch die friedliche Bewegung in der DDR geöffnet. Er musste die Konsequenz tragen und die DDR verlassen.

Darüber hinaus wurde der Reformgedanke von Gorbatschow von Braun in Frage gestellt, indem Braun die Reaktion von Fidel Castro auf die Perestroika zeigt, „*esperro estoica*“. Die friedliche Situation ist in Gefahr, da der Krieg bereits wartet: „*Der Krieg der Lautsprecher / Verebbt über dem Chinesischen Meer*“. Die nächste Zeile des Gedichts liefert Brauns Kritik über die Verantwortungslosigkeit der Politiker gegenüber ihren Völkern, indem er die Politiker als Pöbel bezeichnet „*Was wollt ihr denn, ihr Pöbel?*“. Brauns Kritik zielt auf Helmut Kohl, der deutsche Soldaten in den Golfkrieg geschickt hat, um einen wirtschaftlichen Gewinn in Kuwait zu erzielen „*Endlich wieder goldenen Wasserhähne in Kuwait*“. Wirklich? Deutsche Soldaten im Kriegsgebiet?

Darüber hinaus stellt Braun die politische Situation nach der Wende in der ehemaligen DDR dar. Die russischen Soldaten wurden aus der DDR abgezogen. Die Sowjets sollten davon lernen, dass es schwer ist, auf dem Feld der anderen zu pflanzen, und zwar den Sozialismus à la Sowjetunion, der nach dem Zweiten Weltkrieg in der DDR eingepflanzt wurde.

Das Ende des Gedichts schließt die Darstellung der Wende mit einem pessimistischen Ausdruck ab, weil die Hoffnung im Herbst 1989 nicht realisiert werden konnte, indem es eine „steinige Zukunft“ voraussagt.

Mit dem Lyrikband werden die Phänomene der Wende zu einem Moment der Überraschung, zugleich der Enttäuschung und Verzweiflung. Im Unterschied zu seinen vorherigen Lyrikbänden ist die Skepsis gegenüber der Wende zu spüren. Noch vom Standort eines DDR-Schriftstellers aus beobachtet Braun die veränderte Realität und die veränderten poetischen Landschaften. Die Themen eines krisenhaften Enttäuschungs- und Verlustgefühls und der sich daraus ableitende Gestus einer Neuorientierung schlagen sich eindrucksvoll in der Struktur des Bandes nieder. Es ist die Darstellung der verzweifelten „Neuzeit“ und zugleich ein bitterer Abschied Brauns von seiner Utopie.

5.3 Böhmen am Meer

Das Stück *Böhmen am Meer* wurde 1992 geschrieben und im Schiller-Theater in Berlin aufgeführt.²⁷⁸ Braun nimmt in dem Stück alle Welträtsel ins Visier. Der Titel selbst schildert die Mehrdeutigkeit. Zunächst greift er eine Szenenangabe aus Shakespeares Wintermärchen auf: „*Böhmen eine wüste Gegend am Meer*“. Darüber hinaus lässt sich der Zusammenhang zwischen Brauns *Böhmen am Meer* und Franz Fühmanns Erzählung, die den gleichen Titel trägt, analysieren. Fühmann hat in seiner Erzählung die Utopie menschlicher Solidarität im Sinne eines sozialistischen Staates vorgestellt. Als Drittes bezeichnet *Böhmen am Meer*²⁷⁹ das Nirgendwo, die Utopie. Braun stellt die Situation nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in sei-

²⁷⁸ *Böhmen am Meer*, geschrieben 1989-1993, Uraufführung 1992 im Schillertheater Berlin, Regie Thomas Langhoff. Erschienen 1992 im Suhrkamp Verlag. [Ursprünglicher Stückschluss]: Erstdruck, [Ausreise]: aus der 1. Fassung, enthalten in der Suhrkamp-Ausgabe. *Der Kanibale* (1992), [Arbeitsnotizen], *Herausgerissene Szene* (1992), siehe Volker Braun, *Texte in zeitlicher Folge*, Band 10, Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S. 211

²⁷⁹ Franz Fühmann: *Böhmen am Meer*. In: Ders.: *König Ödipus*. Berlin und Weimar, 1966

nem Stück dar, indem er die trügerische Idylle, am verschmutzten Meer hervorhebt, wohin der Tscheche Pavel emigriert ist. Er hat seine ehemaligen Freunde, den US- Amerikaner und den Russen Michael nach Böhmen eingeladen. Hier tun sich Konflikte auf, sowohl zwischen den drei genannten Personen als auch zwischen den Vertretern nachfolgender Generationen und den Vertretern unbekannter Mächte. Zum Schluss kommt eine Sturmflut auf, die alles auf der Bühne umreißt.

Die Szene öffnet sich mit dem Küstenort als Hintergrund, wo die Badegäste abreisen wollen. Sie wollen die Küste verlassen, weil sie verseucht und nicht mehr bewohnbar ist. Das Bild der Badegäste wird überstürzt, aufgeregt dargestellt. Die Situation eskaliert zu einer chaotischen Situation: „*Hier ist das Chaos*“. Wenn man berücksichtigt, was eigentlich das Chaos verursacht, findet man am Anfang der ersten Szene, die Begründung: „*Ein Mann: Vernunft, Vernunft. Kommen Sie doch nicht mit der Vernunft. Vernunft braucht Gründe, Gründe gibt es für alles.*“

Es lässt sich dann zeigen, dass der Dialog zwischen den Touristen über das Chaos auf die politische Situation gerichtet ist. Das politische Chaos hat die unangenehme Situation verursacht, so dass die Touristen die Küste verlassen wollen: „*Das Chaos ist die Summe der Vernunft*“ / „*Die Politik ist das Chaos*“ (S.63). Andererseits fällt die Bedeutung der Wende durch die Verwendung von „*Tor*“ (*Ich ein Tor*) auf, wobei das Wort als Wortwahl der Touristen gekennzeichnet wird. Das Wort „*Tor*“ verweist auf die Darstellung der Offenheit und „*Tourist*“ dient der Beschreibung der DDR-Gesellschaft, die große Sehnsucht nach der offenen Grenze und Reisefreiheit hatte. Dies ist 40 Jahre lang ein Traum für die meisten DDR-Bewohner.

Nachdem die Badegäste die Küste verlassen haben, tauchen zwei Figuren an der leeren Küste auf: Michail, ein Russe mit einem Koffer und einer Zeitung in der Hand, und Bardolph, ein Amerikaner. Die beiden genießen die Atmosphäre an der Küste, die Atmosphäre einer leeren Welt: „*Eine leere Welt*“ (S. 64), „*Ganz entmenschter Platz*“ (S. 65). Beide sind von Pavel eingeladen worden. Auffallend ist dann das Auftauchen der schwarzen Gestalt, die den Koffer Bardolphs schnappt und unbemerkt verschwindet. Am Ende der ersten Szene wird der Koffer von der anderen schwarzen Gestalt wieder abgestellt, die später als Assie, die Helferin von Pavel, erkannt wird. Die Koffer der beiden Gäste symbolisieren die ideologischen Werte, die

von Michail und Bardolph vertreten werden. Andererseits personifizieren die schwarzen Gestalten auch die Unterdrückten. Sie erwarten Wertsachen im Koffer zu finden. Aber tatsächlich sind keine wertvollen Dinge im Koffer zu finden.

Wenn man die Situation an der Küste in der ersten Szene berücksichtigt, wird an die Darstellung der DDR Ende 1989 erinnert. Dies war ein Moment, wo Tausende DDR-Bewohner ihr Land in den Westen über die ungarische Grenze verlassen haben. Die DDR ist ein verlassener Ort geworden: „*Der Platz ist plötzlich wie leergefegt.*“ (S.64). In Brauns Drama liegt der Grund, warum die Küste verlassen wurde, in ihrem verseuchten Zustand. Dadurch entsteht dann das Chaos, da alle Badegäste in Panik die Küste verlassen wollen. Es läßt sich die Küste als andere Art von Grenze begreifen, deren Bedeutung die ideologische Grenze zwischen Ost und West darstellt. Das verseuchte Wasser symbolisiert als Vorzeichen die kommende Katastrophe, die durch die vorherige chaotische Politik verursacht wurde.

Pavel, der auf seine beiden Gäste gewartet hat, taucht in der zweiten Szene auf, wobei die problematische Konstellation zwischen den Figuren zu erkennen ist. Durch den Dialog zwischen Pavel und seinem Sohn Vaclav erfährt man viel mehr über die beiden Gäste Pavels. Beide sind Pavels alte Freunde, zu denen er allerdings keine gute Beziehung hat, da es immer wieder Konflikte zwischen ihnen gibt. Es lassen sich die Konflikte zwischen Pavel, Michail und Bardolph als Hauptgrund des Treffens begreifen, wobei die Einladung von Pavel als Verhör dargestellt wird, weil die politische Lage sich verändert hat. Wenn man die innere Lage von Pavel berücksichtigt, ist seine Beunruhigung während des Wartens zu erkennen. Es gibt bestimmte Gründe, warum er aufgeregt ist: Zunächst ist die verseuchten Küste der Hauptgrund seiner Aufregung, sie assoziiert eine Endzeit, zweitens wird Pavels Einsamkeit dadurch dargestellt, dass er keine Freunde hat und niemand ihn verstehen kann, einschließlich seines Sohnes Vaclav, der in ein „Flittchen“ verliebt ist. Pavel zeigt seine Enttäuschung gegenüber seinem Sohn. Seine Freundin leidet an einer Krankheit und er schämt sich dafür. Das folgende Zitat beschreibt die innere Unruhe Pavels:

Jetzt bin ich fünfzig, ein gemachter Mann.

Ich habe alles: aber keine Freunde.

Ein Baum, der aus dem Wald lief

Darüber hinaus ist auffallend, dass Pavel vom politischen Leben Abstand nehmen will. Er will nichts mehr über Politik hören. *„Eine Stimme: Kein Wortlein mehr-mein Freund! Das dich bedrückt. Kein Sterbenswort. Kein Wort von Politik“* (S. 67). Durch *„Sterbenswort“* zeigt sich eine Endzeit und assoziiert die schwierige Phase von Pavels politischem Leben.

Die dritte Szene stellt den Moment des Wartens von Pavel und Julia, Pavels Frau, dar. Die beiden stehen unter einem Sonnensegel und warten auf Michail und Bardolph. Julia sieht die Unsicherheit der beiden Gäste, Bardolph und Mischa: *„Dort stehen sie, ich hab sie stehngelassen / Und schwitzen vor Verlegenheit. Sie sehn aus / Wie zugeführt.“* Es lässt sich erkennen, dass Julia von dem Verhör gewusst hat, und Pavel spürt, dass Julia unruhig wird. Dadurch entsteht eine Spannung in der Beziehung zwischen Pavel und Julia, wobei das Element des Sturms die Bedeutung der bedrohenden Situation liefert: *„Du hast zu mir geholfen, ja, das Meer, zu seiner Küste. Wenn es kein Sturm war.“* (69).

Der Sturm hat vieles verändert. Die Änderung zur Offenheit als Darstellung der Tendenz hin zu einer politischen Offenheit wird durch viele Handlungen symbolisiert. In vielen Orten dieses Dramas wird das Bild der Offenheit dadurch gezeigt, dass viele Handlungen sich auf die Freiheit beziehen, wie die Verwendung *„ins Freie“* (*„Julia und Pavel sehen unter einem Sonnensegel ins lichtdurchflutete Freie.“* (67). Die Handlungen werden meistens in den offenen Raum hineinversetzt, z.B. lädt Julia die Gäste zum Festmahl im Freien ein (*„Wollen wir im Freien tafeln, bei dem Wind.“* (69). Dadurch symbolisieren die Handlungen Julias ihre Wünsche zur Freiheit, da sie immer im Freien tafeln will (*„Julia eilt ins Freie oder ein Festmahl, Assia, im Freien, hier.“* (69).

Wenn man das Festmahl als Empfang für Pavels Gäste betrachtet, lässt sich zeigen, dass darin die Dimension der Gewalt vorgezeigt wird, wobei Assia, die Haushälterin, die Julia hilft, das Essen vorzubereiten, ein Huhn getötet hat. Dadurch wird ein gewaltsames Bild präsentiert: *„Assia hat ein Huhn in der Hand, schlägt ihm mit einem Messer den Kopf ab. Das Blut fließt auf den Boden. Ein Schuß“*. Das Bild der Schlachtung des Huhns konnotiert mit einer *„Opferung“* bei einem ‘Festmahl’, weiter kann interpretiert werden, dass ein Leben geopfert werden muss, für eine Feier.

Bei dem Empfang wird auch gezeigt, dass der Inhalt des Koffers für die beiden Gäste keinen Wert hat, und das hat Bardolph schon gemerkt. In diesem Fall verweist der Koffer auf einen ‚ideologischen Träger‘, der tatsächlich wenig Wert besitzt. Die Kleidung, die Bardolph mitbringt, stellt die angebotene Identität dar. Andererseits zeigt Julia ihre Begeisterung über Bardolph, was Pavels Enttäuschung verursacht hat. In dieser Szene wird auch das „Flittchen“ vorgestellt. Das „Flittchen“ leidet an einer Krankheit und ihre Haut ist grün geworden, nachdem sie im verseuchten Wasser gebadet hat. Das Meer ist durch die Algenpest verseucht. Michail ist erschrocken, als er sie sieht, er denkt, dass sie Ludmilla, seine Tochter ist, die ihn verlassen hat. Durch den Satz Julias wird dargestellt, was der Grund für die Abreise der Touristen ist, und warum niemand am Strand bleiben will: „*JULIA Sie ist ins Meer gegangen. Sie hat gebadet hier. Sie weiß nicht, daß die Algenpest – Die Urlauber sind alle abgereist.*“ Darüber hinaus wird das Bild der Zukunft angesichts des verseuchten Wassers in Frage gestellt („*Das Risiko...ist das Verhältnis...Mit der Zukunft.*“ (71)).

In der vierten Szene wird das Bild des verdreckten Strandes an den Anfang der Szene gestellt, wobei die drei genannten Figuren, Pavel, Michail und Bardolph, die Nachrichten in der Zeitung lesen. Darüber hinaus unterhalten sich die Drei über den verdreckten Strand, der von den Urlaubern verlassen wird, und sehen das Ereignis als eine Katastrophe an. Im Gegensatz dazu sieht Bardolph den Vorfall als positives Ereignis, von dem er schon lange geträumt hat:

BARDOLPH Die Katastrophe ist der Lichtblick, der Ausblick. Der zugespitzte Zustand, die ausgepackte Entwicklung, die Eingeweide des Widerspruchs, das Verhängnis pur. Wir sind am Ziel, Pavel, Michail. (71)

Michails verfolgt die politische Entwicklung durch die Nachrichten in der Zeitung ständig. Er geht immer mit der Zeitung in der Hand aus. Durch seine Haltung wird die politische Einsicht Michails verständlich. Er kritisiert die Politik in der Sowjetischen Union, die den Westen als großen Feind darstellt. Nach seiner Einsicht gibt es den großen Feind nicht mehr: „*(...) Es gibt keinen Feind mehr.*“ Statt Feinde braucht er dringend „*Demokratie*“, die als „*Luft zum Atmen*“ (73) dargestellt wird.

Die Übergangsphase im politischen Feld wird durch das oben genannte Zitat dargestellt, wobei die neue Einsicht der politischen Linie in der sowjetischen Union aufgezeigt wird. Dadurch zeigt sich, dass Michail als Figur Gorbatschow vertritt. Andererseits wird Bardolphs Unzufriedenheit über sein Leben dargestellt. Er hat viele Misserfolge als Betriebsleiter erlebt und ist Bankrott gegangen. Er fühlt sich als böse Figur, als Vampir, da er viele Leute in Schwierigkeiten gebracht hat. („*Ich bin ein Wrack, zugegebenermaßen Durchblutungsstörungen (...)*.“ (73)). Er sieht sich selbst als Monster, hat aber gleichzeitig Schwierigkeiten, sein Selbst zu beherrschen. In diesem Fall wird Bardolph als Figur eines Geschäftsmanns dargestellt, der immer an Gewinn und Geld interessiert ist, ohne Rücksicht auf andere Leute.

Angesichts der veränderten Situation will Bardolph die Zusammenarbeit mit Pavel nicht fortführen, er dankt aber dafür, dass Pavel ihm geholfen hat: „*(...) wenn wir hier zusammenkommen, dann nicht für das ENDGÜLTIGE PROJEKT, sondern um es zu beenden (wühlt sich in die Algen) Das habe ich gemacht.*“ (73-74).

Darüber hinaus zeigt Michael die gleiche Haltung, wobei er die Beziehung zu Pavel noch einmal überdenken will. Pavels Enttäuschung nimmt zu, als er hört, dass die Zusammenarbeit zwischen ihm und Michail ein Fehler gewesen sein soll. „*(...) Wir hatten die Tatsache zur Kenntnis zu nehmen. Verzweifelt: Aber daß es auch anders geht (...) Daß die Tatsachen uns – Daß wir eine Tatsache sind ! Es gibt eine andere Welt an die Stirn, eine Welt dahinter –.*“ (74).

Michail, der die Figur Gorbatschow vertritt, enthüllt seine Identität, als er auf ein Getränk der Marke Gorbatschow auf seinem Anzug zeigt. Die ‚Enthüllung‘ der Identität verweist auf die Dimension des Konzepts von ‚Glasnost‘ und ‚Perestroika‘, das von Gorbatschow bekannt gemacht wurde.

Andererseits reagiert Pavel schnell mit seinen Argumenten auf die Ungleichheit in der Gesellschaft. Darüber hinaus ist er gegen das Wirtschaftssystem, das die Ungleichheit in der Gesellschaft verursacht. („*Der Hunger, der Hunger ist die Gewalt, Die Hungerrevolten, die ins Haus stehen.*“ (74)). Bardolph hat die Meinung Pavels verspottet, weil er sieht, dass sie Unsinn ist. Bardolph kann Pavels Gedanken nicht verstehen. Für ihn sind die Gedanken ungültig und nur eine Utopie „*Die Hoffnung genügt nicht. Die Verzweiflung muß hinzutreten, sie muß zu*

ihr treten und sie umarmen” (74). Pavel muss die bittere Tatsache annehmen, dass er nicht mehr von den beiden Gästen verstanden wird. Seine Enttäuschung wird dadurch gezeigt, dass er weint, er fühlt sich verlassen und alleine.

Die fünfte Szene beginnt mit dem Bild der Vorderseite von Pavels Haus. Assia versucht den Tisch zu decken, obwohl es starken Wind gibt. Es lassen sich die geschnittenen Nachrichten über die grausame Gewalt auf der anderen Seite der Welt als Einführung zum einstigen Konflikt dieser Szene begreifen, in der Braun eine Nachricht über den eskalierenden Streit zwischen zwei Vätern in Beirut erhält. Die hyperbolische Darstellung spiegelt den Streit wider, indem Braun beschreibt, wie ein kleines Problem zwischen den Kindern einen größeren Kampf verursacht, wobei beide Seiten mit automatischen Waffen kämpfen und dies Todesopfer verursacht. Die grausame Gewaltnachricht führt den Konflikt zwischen Pavel und den Gästen ein. Die beiden Gäste streiten sich über die Position von Julia. Sie haben sich in Julia verliebt und sie dann verlassen, weil sie die Wahrheit gewusst haben (*„Weil wir sie verlassen. Weil wir die Wahrheit nicht ertragen können*”(76)). Sie äußern ihre Überzeugung über die Wahrheit, die in der Realität geprüft werden muss, da manchmal die Idee nicht mit der Wahrheit übereinstimmt.

Sie haben sich in Julia verliebt, aber sie hat den anderen Mann gewählt und ihm dann verlassen. Die Anspielung Julias auf politischer Ebene wird dadurch gezeigt, dass sie sich in einen anderen Mann verliebt und dafür hart gegen die Bürokratie kämpfen muss:

MICHAEL Sie hat um ihn gekämpft, mit den Behörden, mein ich, damit er sie ausführt (...) über die Grenze.

Michail hat versucht, Julias Liebe zu erhalten, aber sie ist mit Pavel gegangen. Am Ende der Szene wird das Statut von Vaclav, Julias Tochter, in Frage gestellt, da sie schwanger war, als sie in Prag war.

JULIA Es war Pavels (...) Kind. In Prag? Es hat mir gegeben. Und für dich, weil du da warst – hab ich es nicht bekommen. Ich hab es nicht bekommen. (...)” (78).

Die Schwangerschaft Julias verweist auf die neue Generation, die die neuen Gedanken vertritt. Durch Julias Bestätigung, dass er eigentlich Pavels Sohn ist, zeigt sie ihre Liebesbeziehung zu Pavel. Sie weiß, dass sie mit Pavel die Grenze überschreiten und ihre Freiheit erlan-

gen könnte. Andererseits wird dadurch gezeigt, dass Julia versucht, sich selbst durch ihre opportunistische Haltung zu retten.

In der nächsten Szene versucht Braun einen Rückblick in die Vergangenheit zu machen, wobei eine Geschichte in Prag im Jahr 1968 die Veränderungen verursacht hat.²⁸⁰ Pavel stellt seine beiden Gäste in die Ecke und erinnert an die Vergangenheit. Pavel wurde durch die Haltung Bardophs und Michails irritiert, und deshalb kritisiert er Michails Vergangenheit:

Es war deine Zeit. Und mein Raum. Du Okkupant, in meinen Wänden. Es bleibt in der Familie...der Völker. Du hast auf uns gespien. (84)

Die kapitalistische Einsicht vertretend erzählt Bardolph vom Leben der Arbeiterklasse, die teilweise ins Bürgertum aufsteigt. („Ein Aufstieg in bürgerliche Höhe, auf den Pisten des Wohlstands, auf den sonnigen Besitz der Herrschaft. Noch nie in erlebbarer Frist hat sich das materielle Dasein so gewandelt.“ (81).

Bardophs Aussage stellt das Phänomen der Veränderung dar, von dem ein Arbeiter geträumt hat, und darüber hinaus lässt sich die Aussage als eine Art Verspottung gegenüber der Situation in der DDR begreifen, wo man in die neue gesellschaftliche Klasse ging, um Wohlstand zu erreichen. Andererseits versucht Michail seine Einsicht über den Prozess der Demokratisierung den anderen zu vermitteln, indem er ihnen die Geschichte der Konferenz der Menschenrechte in Tatarsan erzählt. Die Teilnehmer der Konferenz rufen zu Reformen und zur Abschaffung der Partei in den sozialistischen Ländern auf.

MICHAIL Aber diese Dunkelheit, die mögliche Dunkelheit, Bürger, war das beginnende Licht der Freiheit. (81)

Der Gedanke über die Veränderung in seinem Land, der von Michail geäußert wurde, verweist auf das Konzept der Freiheit à la Westen. Pavel kann die Gedanken nicht annehmen,

²⁸⁰ Brauns Ansicht über Prager Frühling 1968: „Es gab einmal einen geschichtlichen Augenblick, der fast eine Gewähr ??? bot: der Prager Frühling 1968. Was für eine ideale sozialistische Erneuerung [...] Das Volk und die Partei verbunden: welch unwiederbringlicher Moment[...].“ Volker Braun: Lösungen für Alle. In: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 16

weil er weiß, dass Michail seine neuen Gedanken nur der Presse verkauft hat. Wegen seiner neuen Überzeugungen muss Pavel sein Land verlassen.

PAVEL (...) Wegen dieser Gedanken, wegen eines Funkens von diesen Gedanken, wegen einer Ahnung – weil wir es nur zu hoffen wagten... mußte ich aus dem Land. Ich mußte das Land verlassen. Weint: Prag. Ich habe zwanzig Jahre, ich habe mein Leben ... ich habe es verloren, meine Zeit. Und nun redet ihr, Russen, schlimmer als wir! Als wir auch nur zu denken wagten! Ihr wollt es leben! (82)

Der Rahmen der Gewalt, der von den grausamen Nachrichten am Ende der Szene aufgebaut wird, vermittelt eine fremde Dimension der Freiheit, indem Braun das Bild der Feier eines Urstamms in Papua-Neuguinea dargestellt, bei der man viele Menschen geopfert und Chaos verursacht hat. Dadurch stellt Braun die Essenz der Freiheit, die von der Wende in Aussicht gestellt wurde, in Frage.

Julias Monolog über ihr Leben und Schicksal wird in die siebte Szene hineinversetzt. Julia tritt alleine auf, draußen im starken Wind. Der Wind verstärkt Julias Aufregung. Sie versucht, über ihre Beziehung zu Pavel nachzudenken und über den Besuch von zwei Gästen, die einmal zu ihrer Vergangenheit gehörten. Ihre Beziehung zu Pavel ist in die Krise geraten und sie fühlt sich dadurch unterdrückt. Sie steht zwischen der Treue und der Macht, die sie unterdrückt hat. Sie fühlt sich unfrei, weil sie unter der Macht steht, die mit Gewalt durchgeführt wird:

JULIA (...) In der UNFREIHEIT. In den ELENDE VERHÄLTNISSEN. – Das ist das Risiko. – UNTER DER MACHT, die die Liebe ist. Wer holt mich heraus. (...) Diejenigen, die ohnehin zur Gewalt neigen, brechen dann völlig aus. – Was für ein Zufall, dass wir uns nicht lieben. -<<Eine gewalttätige Ordnung ist Unordnung. Eine große Unordnung ist Ordnung. Und beides ist eins. >> (85-86)

Durch das oben genannte Zitat wird die Identitätskrise Julias deutlich. Sie steht zwischen der Liebe und der Angst: Angst vor der Unterdrückung. Aber sie kann sich nicht selbst von der Macht lösen. Sie hat Angst von Pavel Abschied zu nehmen, da sie von Pavel abhängig ist. (*„Ohne Plan, in einem Augenblick./ Nicht denkend, was draus wird ... und nichts/bedauernd./ Mit jedem bin ich anders und bin ich./ Sonst wär ich tot. Ich lebe ohne ihn.“*)

Im Bezug auf ihre Vergangenheit, in der sie Beziehungen mit Mischa und Bardolph hatte, steht sie unter Druck, weil sie sich mit beiden treffen muss. Julia ist unfähig, für sich selbst zu entscheiden, da sie schon lange mit Pavel zusammen ist. Am Ende der siebten Szene steht der Dialog zwischen Vaclav und dem „Flittchen“. Vaclav verliebt sich in das „Flittchen“, obwohl sie an einer Hautkrankheit leidet. Andererseits hat er genug von der Haltung der Gäste, die sich streiten, um etwas Unsinniges zu besprechen, und damit nur die Welt kaputt macht. Das Bild der Unterdrückung von Vaclav wird durch die Hautveränderung symbolisiert, seine Haut ist schwarz und er ist wild geworden, er zeigt seinen Widerstand gegenüber dem Vater, indem er das „Flittchen“ vor dem Vater vergewaltigt.

Die Handlung bewegt sich in der achten Szene in der Nacht. Die Szene beginnt mit dem Abendessen, wo niemand Appetit hat. Deswegen ist Assia sehr enttäuscht, sie geht nur am Esstisch herum. Pavel eröffnet das Gespräch mit den Nachrichten aus dem Ausland, wo es viele Gewalttäter gibt. Man hat bei den Ereignissen nur zugeschaut und versucht nicht, den anderen zu helfen. So kritisiert er die Haltung der Menschen, die immer an die Macht denken und unvernünftig sind.

BARDOLPH Es handelt sich um die ganze gewöhnliche menschliche Dummheit, Trägheit, Gier. (87)

Michail äußert seine Position als Journalist, der immer im politischen Feld steht. Er hat seine Meinung geäußert und es gibt kein Recht zur Wende. Darüber hinaus kritisiert er die Bankrott gegangene Partei und hält die Ideologie für eine gefährliche, ansteckende Krankheit.

MICHAIL (...) Wie die Partei: sie kann sich auf den Kopf stellen, ihr gibt keinen roten Heller. Das ist wie Dreck auf der Haut. Die Ideologie. Die Pest der Geschichte (...). (88)

Tatsächlich hat Michail Schuldgefühle, dass er Fehler gemacht hat angesichts seiner neuen Gedanken über die Demokratie. Er versucht davonzulaufen („*Ich muß verschwinden*“) (88). Bardolph, der die Position der kapitalistischen Gesellschaft vertritt, betrachtet die Geschichte als unnötig. Er braucht keine Verantwortung zu tragen. Für ihn ist es bloß wichtig, wie er

durch sein Geschäft seinen Gewinn bekommt. Michail bittet Bardolph darum, sein Geschäft zu beenden, aber Bardolph ist damit nicht einverstanden, weil das stockende Geschäft keine Hoffnungen mehr geben kann. Andererseits hat Michail bemerkt, dass etwas in seinem politischen Spiel fehlt. Es wird mit einem Squashspiel assoziiert, das keine Wand mehr hat.

MICHAIL Wir haben Ball gespielt, squash – immer gegen die Wand. Jetzt ist die Wand weg.
(89)

Das Durcheinander und die Stagnation in der Beziehung zwischen Pavel, Michail und Bardolph werden durch das lange Schweigen dargestellt, das sechsmal in der Szene gezeigt wird. Die Drei sind in eine schwierige Kommunikationssituation geraten, da sie keine Lösung für ihr Problem finden können. Pavel fühlt, dass er Opfer von Michail und Bardolph geworden ist, und er muss die bittere Pille schlucken, da er als schuldig betrachtet wird.

PAVEL Ihr habt recht, und ich habe nicht recht. Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig.
Euer Pavel. (89)

Am Ende der Szene stellt Michail die Frage, wie man das verseuchte Meer sauber machen könne. Nach Bardolphs Meinung ist der Sturm die einzige Lösung für dieses Problem. Die Szene wird mit dem Auftritt der schwarzen Gestalten beendet, die in das Esszimmer eintreten und alle Speisen auf dem Tisch essen. Das Bild der Freude über die Freiheit wird mit afrikanischer Musik dargestellt. Dadurch zeigt Braun die Begeisterung gegenüber der Freiheit, obwohl man den anderen geopfert hat, um die Freiheit zu bekommen. In diesem Fall ist Pavel das Opfer der Freiheitsfeier. Michail hat seine Gedanken formuliert, Gedanken über die Demokratie à la Westen, dies wird weiter verbreitet und verursacht das Chaos, das mit dem verseuchten Meer dargestellt wird. Das Chaos eskaliert und es gibt keinen anderen Weg außer dem Sturm. Die Natur versucht ihren Weg zu finden.

Angesichts des eskalierten Konflikts zwischen Pavel, Michail und Bardolph ist Pavel von zu Hause verschwunden. In der neunten Szene wird dargestellt, wie Julia Pavel früh am Morgen zu finden versucht. Alle Figuren dieses Stückes folgen Julia, um Pavel zu suchen. Danach hört Bardolph die Schüsse, während Michail denkt, dass es eine Sturmflut ist. Darüber hinaus wird das Bild der DDR dargestellt, die von den Bürgern als Folge der ??? Wende verlassen wurde und mit „*ENTVÖLKERTER PLATZ*“ (90) beschrieben wird. Julia befragt Michail und

Bardolph über Pavel, da er sich mit den beiden unterhalten hat. Die beiden versuchen von Julias Frage abzulenken. Bardolph und Michail überreden Julia dazu, Pavel zu vergessen. Nach Pavels Ansicht ist Julia in der Wirtschaftskrise und er verspricht Julia in der Zukunft mehr Wohlstand:

BARDOLPH Julia, DU BIST ZAUBERHAFT.

(...)

BARDOLPH Ich würde dich in den Finanzadel erheben

(...)

BARDOLPH Brauchst du Geld. (91)

Während die drei auf Pavel warten, äußert Michail seine Meinung über den Sozialismus, der keine Rolle mehr spielt:

MICHAIL Der Witz des Jahrhunderts:

Lachen

Der Sozialismus

Stille

Aber, aber der Aberwitz (92)

Der Untergang des Sozialismus wird mit der Ohnmacht Pavels gleichgesetzt. Pavel wird von drei Italienern nach Hause gebracht. Er hat auf sich selbst geschossen, nachdem er auf die Schwarze geschossen hat. Er hat nichts mehr. Am Ende der Szene wird nochmals das „Flittchen“ gezeigt, das von Michail als Lucia erkannt wird. Der kommende Sturm beendet das Drama, der alle Figuren mitreißt.

5.3.1 Personenkonstellation

5.3.1.1 Bardolph

Bardolph tritt am Anfang des Dramas auf. Er kommt mit Michail zusammen an den Strand, wohin alle Urlauber verreisen. Pavel kennt ihn seit Langem als Geschäftspartner. Er ist dunkelhäutig („*ein Chikano vielleicht, von einer Krankheit zerrüttet*“ (64)). Bardolph vertritt die kapitalistische Perspektive, die immer an Gewinne denkt. Die Lage des verseuchten Strandes, der von den Urlaubern verlassen wurde, ist ein Gewinn für ihn („*Fantastisch. Genießen wir*

es. *Die Alternative*“ (65)). Er scheint zufrieden mit dem verseuchten Strand zu sein („*Das sehe ich gern*“ (71))

Bei dem Treffen mit Pavel möchte er das geschäftliche Verhältnis zwischen ihnen beenden, weil sein Ziel bereits erreicht wurde. Er möchte nicht mehr mit Pavel zusammenarbeiten, und er möchte selbstständig werden. („wenn wir hier zusammenkommen, dann nicht für das ENDGÜLTIGE PROJEKT, sondern es zu beenden“ (73)). Der Amerikaner Bardolph ist ohne Zweifel eine Symbolfigur des kapitalistischen Westens, der glaubt, mit Geld alles kaufen zu können, auch Menschen und Freunde.

Im Gegenteil - bereits bei seinem ersten Erscheinen wird Bardolph als Figur vorgestellt, die wenig Trost bietet. Zwar führt er im Gegensatz zum armen Russen Michail den für den Kapitalismus obligatorischen Koffer mit sich, doch während Michail zumindest äußerlich einen gesunden Eindruck macht, wird Bardolph als „*von einer Krankheit zerrüttet*“ beschrieben (64).

Von hoher symbolischer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch Bardolphs Koffer. Wenn man berücksichtigt, dass auch Michails Gepäck in seiner Bedeutung offensichtlich über den rein materiellen Gebrauchswert hinausgeht (vgl. Michail), so liegt die Bedeutung nahe, dass sich auch in Bardolphs Koffer nicht nur westliche Konsumgüter befinden. Vielmehr ist der Koffer ein Behälter für westliche Ideale (Freiheit, Demokratie). Jedoch macht bereits Bardolphs vergebliche Ausschau nach einem Träger deutlich (vgl. 64), dass diese Werte nicht mehr so hoch geschätzt werden, dass sie noch jemand ernsthaft „*tragen*“ will. Und schon kurz danach wird Bardolphs Koffer von den dunklen Gestalten entleert, sodass Bardolph nicht mehr für seine Ideale eintritt, die nun wahrhaftig aus der Welt verschwunden sind. Bardolphs leerer Koffer steht gleichnishaft für die leere Welt, in der sich das gesamte Geschehen abspielt. Wenn Bardolph und Michail ihn zuletzt gemeinsam tragen (vgl.66), so ist dieser Akt gemeinsamen Handelns letztlich fruchtlos, weil sie sich an einer sinnenleerten Ideologie „*festhalten*“. Daher ist es nur folgerichtig, wenn sich Bardolph im Stück an der Küste wiederfindet, denn, wie er selber von sich sagt, er ist „*gestrandet*“ (vgl.73)

Bardolph wird als eine Person, die alles mit Geld aufbauen kann, dargestellt. Auf der anderen Seite vertritt er auch das Bild der Zerstörer (Zwiespalt zwischen Schöpfung und Zerstörung).

Dies wird durch seine Zufriedenheit gegenüber der zerstörten Umwelt dargestellt. Und auch für die Algenpest übernimmt Bardolph (Mit-)Verantwortung, wenn er bekennt: „*Das habe ich gemacht*“ (74). Als er bemerkte, dass seine Handlung die Katastrophe verursacht und keinen Fortschritt gebracht hat, sieht er sich als Monster:

Ich bin ein Wrack, zugegebenermaßen. Durchblutungsstörungen. Ich bin Vampir, ein blutsaugender Arbeiter. (73)

Am wichtigsten für das Verständnis von Bardolph ist sicherlich die Frage nach seiner Beziehung zu Michail, dem Gegenpol. Zunächst herrschen offenkundig Berührungsängste zwischen den beiden, die im bisherigen Verlauf der Weltgeschichte immer Feinde gewesen sind. Aber auch wenn sie sich zunächst gegenseitig als „*Irre*“ bezeichnen (vgl. 73), weil ihre Perspektiven so unterschiedlich sind, so kommen sie sich schließlich doch gedanklich näher. Während Michail durchaus noch starke Züge eines Idealisten aufweist, so hat Bardolphs „*bequemer, bewußtloser Lebensstil*“ (73) einen Zyniker aus ihm gemacht.

Sein Besuch bei Pavel hat seine Erinnerung an Julia erweckt. Tatsächlich liebt er Julia, obwohl er weiß, dass sie mit Michail eine Beziehung hatte.

MICHAIL Du warst mit Julia – schon vertraut.

BARDOLPH Schon: was sagt das schon. Ich war.

MICHAIL Ich war es auch. Und schon vor dir. (75)

Sein Wunsch, Julia wiederzuhaben, taucht erneut auf, nachdem Pavel sein Haus verlassen hat. Er versucht, Julia zu überreden und bietet ihr viel Geld und Wohlstand.

5.3.1.2 Michail

Michail ist ein Journalist aus Russland und vertritt das Bild des Reformpolitikers des Ostblocks. Dies wird durch seine Äußerungen deutlich, als er Gortbatschows Äußerung zitiert: „Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben.“

Im Vergleich zu Bardolph, der den größeren Koffer trägt, bringt Michail nur einen kleineren Koffer mit. Wenn man berücksichtigt, dass der Koffer die ideologischen Werte enthält, so werden die Werte von Michail niedriger dargestellt.

Als Journalist wird Michail als wichtige Person beschrieben, der die aktuellen Nachrichten in der internationalen Politik macht. Man betrachtet ihn als wichtige Person bei der Veränderung der Ostblockpolitik. Es wird am Anfang seiner Ankunft an der Küste dargestellt, wo er die Urlauber sieht („*Man erwartet uns*“). Er empfindet, das sei eine „*neue Geschichte*“, durch neue politische Gedanken gemacht, und dass er der internationalen politischen Entwicklung folgen sollte. Sein Wille, der aktuellen Entwicklung auf der Welt zu folgen, wird mit Michails Haltung dargestellt. Er trägt immer eine Zeitung in der Hand.

Im Bezug auf die neuen politischen Gedanken Michails über die Reformen in Russland wird das Dilemma dargestellt. Er findet, dass etwas mit der russischen Politik nicht stimmt, weshalb die Gesellschaft in Stagnation stehen geblieben ist. Deswegen ist die Bedeutung der Demokratie sehr wichtig. Andererseits sieht er, dass die Welt „*zusammengebrochen*“ ist – Das heißt, die Weltmacht UdSSR hat ihre Macht verloren. Viele haben die neuen politischen Gedanken begrüßt, aber er verliert seine politische Position.

In seiner Rolle als Gast bei Pavel wird auch gezeigt, dass Michail den Hintergrund der Familie kennt. Er hat viel über Pavel und Julia und ihre Vergangenheit gewusst, und deshalb vermutet er, dass Vaclav nicht der Sohn von Julia und Pavel ist, sondern der Sohn von Bardolph. Es lässt sich dann Vaclav als Vertreter der neuen Generation begreifen, da seine Haltung mehr von Amerika beeinflusst wird als durch die kommunistische Ideologie.

Die Dimension der Politik und der Macht wird durch das Treffen zwischen Michail und Pavel in Prag im Jahr 1968 gezeigt. Darüber hinaus hat Michail seine Tochter verloren. Bei Pavel erkennt er das „*Flittchen*“ als Ludmilla, seine weggegangene Tochter. Das „*Flittchen*“ symbolisiert die ideologische Beziehung zwischen Gorbatschow als Führer und den Ostblockländern, die angesichts der neuen Reformgedanken ihre eigenen Wege gehen wollen.

5.3.1.3 Pavel

Pavel wird als Emigrant beschrieben. Er ist ein selbstgewisser Mann (65). Er ist fünfzig Jahre alt (ein gemachter Mann). Er hat alles, aber keine Freunde (66). Am Anfang des Dramas hat Pavel die Position eines Vermittlers, der ein Problem zwischen Dritten zu lösen hat. Dies wird durch seine Einladung bei Bardolph und Michail gezeigt, obwohl er weiß, dass die beiden

sich immer streiten. (65). Er geht davon aus, dass bei dem Treffen ein friedlicher Weg gefunden werden kann (65).

Im Laufe der Handlung dieses Dramas wird dann gezeigt, dass Pavel die Probleme zwischen den drei Personen überbrücken kann. Pavel ist gegen Michails Haltung und dessen Reformgedanken und macht sich zum Ankläger: „*Du hast die Welt erschossen.*“ (85). Er stellt sich nicht auf die Seite Bardolphs und beschuldigt auch ihn als Zerstörer der Welt. Durch seine Anklage gegenüber seinen beiden Gästen sieht Pavel sich selbst als Opfer („*Du hast mir die Welt verbrannt*“). Er steht auf einer Kreuzung, wo er die Richtung seines Weges noch nicht kennt (skrupelloser Kapitalismus statt Demokratie bzw. Unterdrückung statt Gleichheit). Er fühlt, dass er von allen verlassen wird, einschließlich seiner Frau. Pavel versucht seine Familie vor dem verseuchten Meer zu schützen und verbietet seinem Sohn mit dem „Flittchen“ eine Liebesbeziehung einzugehen. Es ist aber schwierig für ihn, weil er seinem Sohn das „Flittchen“ nicht mehr verbieten kann, außerdem hat sie die Algenpest. Seine Identitätskrise verschärft sich, nachdem er weiß, dass er nur als Spielball von Michail und Bardolph benutzt wird (Spielball der Großmächte). Er wird von Michail daran gehindert, seinen eigenen Weg zu gehen (ohne Anspielung auf den Einmarsch der Sowjets 1968 in Prag), von Bardolph wirtschaftlich abhängig gemacht, ausgebeutet und betrogen.

In dem Labyrinth seiner Angst kann er den Ausweg nicht finden, er hat sich als Beschuldigter selbst in diese Situation gebracht. Und am Ende hat er sich selbst erschossen. („*Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig,*“ (89))

5.3.1.4 Julia

Julia ist Pavels Frau, deren Beziehung zu ihrem Mann in Frage gestellt werden soll, weil sie eine Affäre mit Michail und Bardolph hat. Julia erkennt, dass ihre Umgebung von der Algenpest verseucht ist, trotzdem lässt sie das „Flittchen“ zusammen mit ihrem Sohn bleiben. Wenn man ihre Vergangenheit berücksichtigt, wo sie mit anderen Männern Liebesbeziehung hatte, so vertritt sie das Bild einer Frau mit hoher Anpassungsfähigkeit zum Überleben.

Ihre Haltung gegenüber ihren Gästen lässt sich als oportunistische Haltung begreifen, weil sie sich schon lange nach Freiheit sehnt. Sie fühlt sich unterdrückt, aber sie kann sich selbst von der Macht befreien. Ihre Angst, sich von Pavel zu trennen, basiert auf ihrer Abhängigkeit von

Pavel. Im Text wird auch beschrieben, wie stark Julias Wunsch nach Freiheit ist, weshalb sie immer wieder ins Freie läuft. („*Julia eilt ins Freie (69), Julia läuft ins Freie.*“ (70)).

Julia äußert ihre Meinung über die Ursachen des Chaos, „ein Begriff für das chaotische Ergebnis der immer gleichen Operation“ (86). Satz prüfen! Angesichts ihrer Anpassungsfähigkeit hat sie eine Affäre beider Männer. Wiederholung ??? Es ist für sie der beste Weg zu überleben („*Mit jedem bin ich anders und bin ich. Sonst wär ich tot*“).

5.3.1.5 Vaclav

Im Text wird die Position von Vaclav als Sohn von Pavel und Julia dargestellt. Es lässt sich dann analysieren, wie die Beziehung zwischen Vater und Sohn unharmonisch miteinander verbunden ist. Vaclav vernachlässigt die Befehle von seinem Vater. Er hört nicht seinen Worten zu. Darüber hinaus wird seine wiederholte Antwort „*perfid*“ als gleichgültige Haltung der neuen Generation beschrieben. In der späteren Handlung des Dramas wird dann gezeigt, dass Pavel nicht der leibliche Vater von Vaclav ist, sondern Bardolph. Die Vaterschaft symbolisiert die ideologische Vaterschaft. Vaclavs Haltung vertritt die neue Generation, die sich an dem Lebensstil Amerikas orientiert. Die von Vaclav artikulierte, beschränkte Sprache zeigt, dass er unfähig ist, seine Umwelt wahrzunehmen. Auch dass Vaclav ein Gewehr mit sich führt (vgl. 66) erinnert an bestimmte Filmproduktionen amerikanischer Herkunft, in denen wortkarge „Helden“ und „Vorbilder der Jugend“ Probleme durch simple Gewaltanwendung „lösen“. Während des Dramas wird deutlich, dass er nie vor den Gästen seine Meinung artikuliert, was er zeigt, ist seine Begierde für das „Flittchen“. Seine skeptische Haltung gegenüber seiner Umwelt wird durch seine Enttäuschung gegenüber seinem Vater verursacht. Daher zeigt er seinen Widerstand durch seine Beziehung mit dem „Flittchen“ und ihrer Vergewaltigung. Vaclav zeigt eine destruktive Haltung, die ausgehend von der Vaterschaft analysiert werden kann, denn er trägt das negative Erbe seines leiblichen Vaters, Bardolph, in sich.

5.3.1.6 Das „Flittchen“

Das „Flittchen“ wird als eine Figur dargestellt, die immer im Abseits steht. Ihre Position wird nicht von den anderen Figuren anerkannt. Sie hat keine Ehre. Die Rolle des Flittchens kann man im Zusammenhang mit ihrer Beziehung zu Vaclav sehen. Ihre Haut ist grün geworden,

weil sie sich mit der Algenpest angesteckt hat, nachdem sie im verseuchten Meer gebadet hat. Niemand von den Figuren des Dramas versucht ihr zu helfen, nur Valav, der Lust hat mit ihr eine Beziehung einzugehen. Es lässt sich dann die Beziehung zwischen den beiden als eine ungleiche Beziehung begreifen, weil Vaclav sie vergewaltigt. Das Verhältnis zwischen den beiden wird nicht durch Liebe bestimmt, sondern durch eine ungeheuere Lust.

5.3.1.7 Assia

Assia ist die Haushälterin der Familie Pavel und sie tritt immer beim Festmahl auf. Sie kommt aus Afrika. Ihre Haut symbolisiert Unterdrückung. Bei der Vorbereitung für das Festmahl hat sie eine gewaltsame Tat ausgeführt, indem sie das Huhn geköpft hat. Dadurch zeigt sie ihre Treue zu Pavels Familie, obwohl sie auf der Seite Julias zu stehen scheint. In der nächsten Szene wird dann Assias starkes Bemühen gezeigt, den Tisch zu decken und das Essen vorzubereiten. Danach wird ihre Enttäuschung gegenüber den Gästen gezeigt, da sie keinen Appetit haben. Deswegen lässt sie die schwarzen Gestalten hereinkommen und alle Speisen aufessen. Es lässt sich dann ihre Haltung gegenüber den schwarzen Gestalten als ihre Stellungnahme gegenüber den unterdrückten Menschen begreifen, weil sie fühlt, dass sie zu auch zu dieser Gruppe gehört. Dies zeigt sich in ihrem Tanz zu afrikanischer Musik. Assia betrachtet ständig alle Ereignisse, die mit Pavels Familie zusammenhängen, und sie versucht die Dialoge zwischen Pavel und den Gästen mit zu hören. Dadurch wird Assia zur Zeugin im Konflikt zwischen Pavel und seinen beiden Gästen.

Man kann es durchaus auf die Hautfarbe beziehen. Die Hautfarbe der Figuren Bardolph, Michail, Vaclav und Assia spielt im Stück eine Rolle, ebenfalls wird über die Angriffe auf Farbige gesprochen. Michail wird „*Tatar*“ genannt. Es lassen sich die schwarzen Gestalten als die Ursache des Todes von Pavel begreifen. Pavel hat zuerst auf die Schwarzen geschossen, dann schießt er auf sich selber. Die Hautfarbe der Figuren bezeichnet eine fremde Welt, in der Pavel nicht leben kann. Interessant ist in diesem Kontext, dass die dunklen Gestalten, nachdem sie das Festmahl gestürmt haben, von Bardolph als „*Kannibalen*“ beschimpft werden. Hier entdeckt man eine bezeichnende Analogie zu Pavels Witz, in dem der Tscheche als Helfer der Kannibalen auftritt.

Böhmen am Meer beschreibt die letzten Tage der DDR. Das verseuchte Meer symbolisiert die Lage der DDR in der Wendezeit, wo tausende DDR-Bürger die Grenze übertreten haben und in den Westen gegangen sind. Sie haben von der Freiheit geträumt, die man von der DDR nicht erwarten konnte. Andererseits beschreibt Braun die Figur Gorbatschow als Vertreter der Reformpolitik der UdSSR. Durch seine neuen politischen Gedanken kam es in der DDR zu Reformen. Anschließend haben die neuen Gedanken viele Menschen in der DDR dazu bewegt, ihre Heimat zu verlassen, in den Westen zu gehen. Brauns Drama zeigt das Dilemma der Wende, wo man nach der Wende erst bemerkt hat, dass das Ereignis der Wende von dem Konzept des Prager Frühlings 1968 sehr weit entfernt ist. Statt in einem Sozialismus mit menschlichem Antlitz hat die Wende bloß hin zur kapitalistischen Gesellschaft geführt. Durch die Figur Pavel beschreibt Braun die Konstellation zwischen den Großmächten, die die Wende verursacht haben. Pavel versucht, in die Vergangenheit zurückzublicken, ins Jahr 1968, wo der Reformgedanke artikuliert wurde und die Sowjets mit der Idee nicht einverstanden waren, sodass sowjetische Panzer zu den Demonstranten geschickt wurden, um den Versuch des Prager Frühlings zu beenden.

Durch die Figur Michail wird das Bild eines Politikers dargestellt, der versucht sich von der Schuld der Vergangenheit zu befreien, indem er seine Hände in Unschuld wäscht, frei von der gewaltigen Schuld der Sowjetunion. Er hat auch zu Reformen aufgerufen. Darüber hinaus wird die Figur Bardolph als überzeugter Kapitalist beschrieben. Dies stellt das Phänomen der politischen Wende dar, wo die neuen Gedanken vom Westen begrüßt wurden. Schließlich wird der Westen als Sieger im ‚Kalten Krieg‘ wahrgenommen.

Das Bild der Sieger wird durch die Zufriedenheit Bardolphs gegenüber dem verseuchten Meer dargestellt, wo der Sozialismus endet. Das Schicksal der DDR wird durch die Figur Julia symbolisiert, einer Frau, die immer mit vielen Männer Beziehungen hatte und über ihr Leben nicht selbst entscheiden konnte. Sie hat Angst vor der Zukunft. Sie hat Pavel als Ehepartner gewählt, weil sie davon überzeugt ist, dass er sie über die Grenze bringen kann. Dadurch taucht das Bild eines überzeugten Sozialisten auf, der an seiner Ideologie festhält und dessen Hoffnung ist, dass der Sozialismus die DDR ins Ziel bringen kann. Pavel und Julia stehen als Einheit dar, bis zu dem Moment, wo sie an der Grenze stehen und Julia bemerkt, dass sie nicht mehr mit Pavel zusammen leben kann. Man kann nichts mehr vom

Sozialismus erwarten. Sie wendet sich ab zu Michail und Bardolph. Bei denen findet sie ihre Freiheit.

Das Opfer der Wende ist Pavel. Er ist ein Grenzüberschreiter, der immer in Gefahr ist. Während des Prager Frühlings war sein Leben bedroht und in der Wendezeit wird er von Julia verlassen. Julia wählt Bardolph. Seine Gedanken, die chaotische Situation zu verbessern, haben keinen Sinn mehr, weil niemand mehr den Sozialismus akzeptiert. Julia braucht die Freiheit und deshalb versucht sie, mit den anderen Männern zu gehen. Sie ist bereit, ihre Ehe zu opfern, indem sie an Bardolphs Seite mitgeht. Pavel verliert alles in seinem Leben und weiß nicht mehr, was er tun soll. Am Ende versucht er sich selbst zu erschießen. Der Sozialismus ist zu Ende gegangen.

In seinem Notizen über sein Werk *Böhmen am Meer* versteht Braun Böhmen als einen Ort der Reflexion, wo über die Ideen der Reform nachgedacht wird. Aber die Situation ist dem nicht angemessen. Was dann entsteht, ist Chaos und man hat keine Ahnung, wie man Chaos beenden kann.

In Böhmen noch immer Aufarbeitung, Aufklärung, der Versuch dahinterzukommen, aber das Gelände ist verrückt, an Ort und Stelle. Eigentlich müssten sie in der Wüste sitzen; der Abraum ist unsere Adria (...).²⁸¹

Wenn man die Situation der Wendezeit in der Geschichte berücksichtigt, wird der Untergang des Sozialismus als „Trümmer unserer Geschichte“ nacherzählt. Die Enttäuschung ist dadurch entstanden, dass der Sozialismus letztendlich nur eine Utopie und ein Fata Morgana gewesen ist. „die Utopie ist zur Fata Morgana geworden“ (104)

Brauns Drama erzählt von einem Urlaubsort, wo man eigentlich die schöne Landschaft genießen kann, wo das Wasser fließt, aber leider ist der Strand verseucht und das Wasser ist vergiftet. Nach der Wende erkennt man, dass die DDR-Bürger dem Westen ihr Land gegeben haben. Sie können nicht mehr zurück gehen. Es gibt keinen anderen Weg, außer in den Westen zu gehen. Es gibt keinen Weg der Utopia, außer die Absurdität anzunehmen und der Realität

²⁸¹ Volker Braun: Texte. A.a.O. S.104

entgegenszukommen. („*Der Realismus ist eine Absurdität. Wir sind Realisten. KEIN AUSGANG*“).

Im anderen Arbeitsnotizen beschreibt Braun die Entwicklung der sozialistischen Utopie. Sozialismus ist aus wissenschaftlichen Entwürfen entstanden und dann in der Entwicklung zur Utopie geworden. Die sozialistischen Staaten verwenden das sozialistische Konzept für ihre politische Linie, wo man sie dann als Volkseigentum, Niedrigpreise und Transparente bezeichnet hat. Darüber hinaus zeigt Braun den Missbrauch des Sozialismus, wo die Bürokraten in den sozialistischen Ländern die Ideologie für ihren eigenen Machterhalt verwendet haben. Real existierender Sozialismus tendiert nur zum „*undemokratischen Zentralismus*“ und „*autokratischer Gängelung*“ - die Utopie im Würgegriff der Planung. Quelle

Im Bezug auf den Missbrauch des Sozialismus erkennt man die Folge, und zwar ihre Verwüstung: im elendsten Sinne Utopisierung. Der zu Ende gegangene Sozialismus ist der erste Schritt der Privatisierung der Individuen. Die gegebene Ideologie (Kapitalismus) interessiert sich für Immobilien und das bedeutet, dass die Ex-DDR-Bürger sich aus der tiefsten Niederlage selbst aufbauen müssen.

Andererseits zieht Braun einen Vergleich zwischen der Utopie und dem Mammut, das schon lange ausgestorben ist. Bevor sie ausstarben sind die Tiere zu verschiedenen Orten auf der Welt gewandert, weshalb man sie überall kennt. Die Analogie gilt auch für die Utopie:

Es existiert als Rekonstruktion im Bewußtsein in vieler Gestalt, immer wieder im Eise sterbend, ausgebuddelt und auf seine Säulen sich erhebend.²⁸²

Die Gedanken an die Reform, die eigentlich der Versuch ist, sich von der Stagnation zu befreien, hat nur zur materiellen Katastrophe geführt, wie Gorbatschow sich geäußert hat. Für Braun hat Gorbatschow die „*wissenschaftliche Weltanschauung*“ zur „*Chaostheorie*“ verkommen lassen. Die Wende hat Veränderungen in den Westen gebracht. Nach seiner Meinung tendiert der Kapitalismus zu einem pragmatischen Humanismus (Die Demokratie der Begierde) – die Großindustrie hat eigensinnige Werkzeuge.

²⁸² Volker Braun: Texte. A.a.O. S.105

Am Ende des Dramas taucht die Sturmflut auf, die alles mitreißt. Wiederholung! Es lässt sich zeigen, dass die Sturmflut die Rolle der Natur symbolisiert (ein Ökosystem) – es ist ein reinigender Sturm. Böhmen am Meer stellt den Prozess der Niederlage der DDR als Träger der Planökonomie dar: „*Wir halten uns aufrecht an den Untergang. Nun inszenieren wir sie – das schmutzige Meer in Böhmen, die Sturmflut.*”²⁸³

„*Sturmflut*“ bezieht sich auch darauf, dass, wenn das Ökosystem zerstört wird, die Natur ihre gewaltige Kraft zeigt („*eine versöhnende Geste gegenüber dem verrotteten Menschen*“). Angesichts dieses Grundes wird die Sturmflut für das Ende des Stückes verwendet.

Es lässt sich zeigen, was Braun in der herausgerissenen Szene darstellt. Sie gehört nicht zum Stück, sondern ist eine Szene, die vorher von Braun geschrieben wurde, um das Stück zu beenden. Im Vergleich mit der verwendeten Schlusszene schildert Braun die Ausweglosigkeit und die Lebensmüdigkeit der Figuren statt einer Sturmflut. Der Schlaf fungiert als Textschluss. Nachdem Julia Pavel verloren hat, versucht Michail sie zu beruhigen. Pavel kann nicht mehr denken. Bardolph verflucht ihn selbst als Verbrecher, aber Michail ist gegen Bardolphs Gedanken. Sie haben bestimmte Gründe, die politische Handlung durchzuführen. In diesem Fall wird die Analogie von Paulus in Damaskus als Parallele eines Verbrechers verwendet, in dem Braun das biblische Motiv für die moralische Verantwortung hervorhebt. Im Stück wird dadurch gezeigt, dass die Figuren die große Veränderung in der Gesellschaft nur für einen Witz halten, wie in dem von Assia geäußerten Satz „*Ich habe meinen ganzen Witz serviert*“. Die Konstellation der internationalen Politik wird während der Wendezeit nur als Witz betrachtet. Die Reaktion der Politiker über die Wende, die als Witz betrachtet wird, kennzeichnet einen Mangel an Ernsthaftigkeit der Politiker bei der Entscheidung zur Reform. Dadurch entsteht dann die chaotische Situation, wo Bardolph, Julia, Michail und Assia die Richtung ihres Weges nicht mehr kennen:

MICHAIL ICH WEISS KEINEN WEG. ABER ICH GEHE IHN

(...)

BARDOLPH Im Ausweglosen...in dieser Richtung. (105)

²⁸³ Ebenda. Volker Braun

Das Bild der Ausweglosigkeit wird als Unfähigkeit der Figuren, ihre Meinungen zu äußern, und ferner als Ausdruck ihrer „*Lebensmüdigkeit*“ dargestellt: „*JULIA Jetzt kann ich es sagen...ich hatte fast keinen Text – sie gähnt.*“

Die physische und innere Müdigkeit hat die Lust zum Leben und zum Kämpfen abgebaut. Was in den Szenen dargestellt wird, ist eine Form des Chaos in den Gedanken, so dass man nicht mehr seine Ideen im Text ausdrücken kann. (Der Schlaf als Textschluss)

In der *Zugehörigen Szene* wird das Ich beschrieben, das sich wandernd fühlt. Das Ich fühlt es im Traum, wo es in einer Wüste landet: „*eine fremde große Landschaft*“. Ich hatte alles verloren, weil der Wind alles mitgebracht hat. Es scheint passend gelacht zu werden. Er fühlt sich frei, aber er kann nicht an die Zukunft denken. „*ich war DRAUSSEN, im FREIEN, wie es hieß (...), nur war es schwer, die Zukunft zu denken*“. Er weiß nicht mehr, was er tun soll, weil er keinen Weg findet („*und ich stieß doch immerfort an die Wände*“ (95)). Die Angst vor der Zukunft besteht, weil er überhaupt nicht auf das Leben in der Fremde vorbereitet ist, wo er keine Lösung finden für sich kann:

Es gab keine Lösung für mich, aber die Ungewissheit, wie es ausgehen würde (...) das Gefürchtete, wir können es leben.

In der Abschlusszene wird dargestellt, wie die Sturmflut kommt und alle Sachen mitreißt. Julia kann nur ihre Hände erheben, um ihre Tränen abzuwischen, alles um sie herum ist im Wasser untergegangen. Die anderen Figuren halten sich fest, um sich selbst zu retten. Aber das Hochwasser kann man nicht mehr aufgehalten werden.

Es gibt noch einen anderen Text, der mit dem Stück verbunden ist. Der Text *Ausreise* stellt einen Dialog ohne Namen zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘. Das wird vom ‚Ich‘ aufgerufen, weil das ‚Ich‘ in der Freiheit ist. Die Dimension der Freiheit wird dann in Frage gestellt, weil das ‚Ich‘ sein Ziel nicht festlegen kann:

Der ZWECK DER REISE. Formulieren Sie
Präzis und eidesstattlich, LESERLICH
Wohin die Reise geht Quelle

Ohne genaue Richtung kann man nicht mehr anfangen, zu gehen. Es entsteht dann der Zweifel zwischen ‚West‘ und ‚Ost‘. Am Besten für das ‚Du‘ ist der ‚Süden‘

Dem Wunsch gemäß

Nach Süden. NICHT OSTEN UND NICHT WESTEN

EIN WARMES LAND. Warum bist du so kalt

Das Adjektiv ‚warm‘ steht ‚kalt‘ gegenüber und beide Adjektive vertreten die Sehnsucht nach Freiheit von der politischen Stagnation, was Braun als „*Eis der Strukturen*“ darstellt. Quelle Die Wende ist der Versuch der DDR-Bürger, sich von der politischen Kälte zu befreien. Nun gibt es kein warmes System mehr, weder in West und Ost.

Das ‚Ich‘ zeigt seine Rolle als der Retter für das ‚Du‘, um die Grenze zu überschreiten. Dafür muss er mit den Bürokraten in Moskau kämpfen. Wer er ??? Der westliche Kapitalismus versucht, alles mit Geld zu beherrschen. Die DDR tritt als eine Frau auf, die von einem Mann gerettet wird, der einen höheren Status besitzt.

Ein junger Mann aus besserem Land, wie

In den Spendehosen auf der Arbeit

MEIN SCHÖNES FRÄULEIN DARF ICH WAGEN

MEINEM ARM UND PASS IHR ANZUTRAGEN

Der klassische Liebhaber und die Sentimentale

Ausreisende (98)

Das Verhältnis zwischen Mann und Frau ist eigentlich kein ernstes Verhältnis. Etwas steckt hinter dem Verhältnis, und zwar Begierde und Gewinn. Es wird mit Lügen aufgebaut und verspricht keine Zukunft, weil es einen großen Fehler darin gibt.

In der anderen Szene wird ein Liebespaar dargestellt, dessen Beziehung auf Lüge aufgebaut worden ist. Die Form der Zärtlichkeit wird durch die Handlung ‚küssen‘ präsentiert, die zweimal wiederholt wird, aber das ‚Ich‘ verlangt Ernsthaftigkeit von dem Paar über ihre Beziehung. Das Bild einer unharmonischen und ungleichen Beziehung verursacht negative Folgen:

(...) eine Steigerung der Scheidungsklagen zur Folge, Mißhandlungen im Familienkreis, posttraumatischen Streß, vor allem aber Vergewältigung.

Das Element der Ungleichheit und die erzwungene Liebe werden vorgezeigt als Gründe, warum das ‚Ich‘ mit einem Partner zusammen sein will.

Weil ich das will, sowie nicht anders kann,
Weil ich dich liebe, und dich lieben muß!

Der einzige Grund, warum sie sich für den Mann entschieden hat, ist das Gefühl der Sicherheit, außerdem sieht sie keinen anderen Weg. („*Er bringt (...) mich in Sicherheit. Sonst verliere ich glatt dich!*“).

Insgesamt findet man einen pessimistischen Ton in dem Stück *Böhmen am Meer*. Es werden verschiedene Probleme, wie der Verlust von Idealen, Umweltzerstörung und Gewalt, in vielfältiger Form thematisiert, ohne dass eine Lösung angeboten würde. Man spürt die bedrohliche Atmosphäre, die schwarzen Gestalten, die Schüsse und die Verseuchung bestimmten die Szenerie. Hoffnung lässt sich allenfalls aus der alles dominierenden Unbestimmtheit ziehen - wenn sich noch nicht genau sagen lässt, was für eine Katastrophe im Anzug ist, lässt sich auch noch nicht genau sagen, ob sie wirklich unabwendbar ist.

5.4 Brauns Drama „Iphigenie in Freiheit“

Literatur ist häufig mit einem Mythos verbunden, den Konzepten und Ideen der Geschichte der Menschen. Literatur basiert auf mythologischen Elementen, damit sie ihr Publikum erreicht. In der griechischen Mythologie ist Iphigenie die älteste Tochter von Agamemnon und Klitamnestra. Als Agamemnon und seine Truppe mit dem Schiff von Aulis nach Troja abfahren wollen, scheint der Wind dies verhindern zu wollen – Er bläst in die entgegengesetzte Richtung. Damit der Wind ihn doch noch nach Troja bringen kann, opfert Agammemnon seine Tochter Iphigenia der Göttin Diana (Artemis). Der Mythos von Iphigenie wurde häufig in der europäischen Literatur verwendet. Die Geschichte der vom Vater geopfert Tochter hat Euripides die Inspiration für sein Drama 405 v. Ch gegeben. Goethes Drama „Iphigenie

auf Tauris²⁸⁴ basiert auf Euripides Werk. Iphigenie wird vom Vater geopfert und Diana hat ihr geholfen, sie als Priesterin nach Tauris zu versetzen. Das Schicksal von Iphigenie verändert sich, als sie ihren Bruder Orest trifft. Orest ist am Strand von Tauris gestrandet und wird von Thoas gefangen. Durch viele Diskussionen und Iphigenies Größe sind Iphigenie und Orest von Thoas befreit worden. Am Ende seines Drama zeigt Goethe eine Haltung des ‚reine Humanismus‘, nämlich den Kern emotionaler Sympathie, der alle Menschen vereint und unterschiedliche Völker und Religionen vereint - ein Humanismus, der dazu fähig ist, die graue Vergangenheit zu bewältigen.

Das Thema der Freiheit von Iphigenie wird von Volker Braun verwendet, um die Freiheit der Ex - DDR nach der Wende zu beschreiben. Im Vergleich zu Goethes Drama zeigt Brauns Drama Unterschiede. Das Werk ist ein ‚szenischer Text‘ und daher gibt es keine klare Trennung zwischen Charakteren und Handlungen. Braun hat sein Drama in vier Abschnitte geteilt, deren Teile sich auf unterschiedliche Themen beziehen.²⁸⁵ Die in der Iphigenie verwendeten mythologischen Elemente werden durch die Darstellung von Iphigenie als ‚Häftling‘ aufgegriffen, die sich nach der Wärme der Familie sehnt. Statt einer harmonischen Familie hat Iphigenie das Bild einer grausamen Familie: „*Jetzt gehöre ich einer Familie, die sich schlachtet.*“²⁸⁶

Das Drama beginnt mit der Szene *Spiegelzelt*, wo die Verhältnisse der Familie in der Vergangenheit dargelegt werden. In dieser Szene wird ebenfalls die Position Iphigenies als Häftling gezeigt. Es lässt sich dann der *Spiegel* als Phase der Reflexion des ‚Ich‘-Erzählers analysieren, wobei das ‚Ich‘ vor dem Spiegel steht. Die andere Figur im Spiegel, das ‚Du‘, ist das Spiegelbild vom ‚Ich‘. In der Reflexion wird die Position Volker Brauns als Schriftsteller deutlich, indem er „*Volk*“ und dann „*Volker*“ verwendet. Durch die Aussage „*Ich bin Volker.*“ stellt Braun den Auftrag eines Schriftstellers dar, der die Realität seiner Gesellschaft ständig betrachtet. Das folgende Zitat beschreibt die Phase der Reflexion in Brauns *Iphigenie*:

²⁸⁴ Johann Wolfgang von Goethe: Iphigenie auf Tauris. Leipzig 1973

²⁸⁵ Carol Anne Costabile-Heming: Intertextual Exile. Volker Braun's Dramatic Re-vision of GDR Society, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1997, S. 219

²⁸⁶ Volker Braun: Iphigenie in Freiheit. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag, Halle 1992, S.130

Die Selbstbegegnung im Spiegel, (...) der Moment des Erkennens der Sturz in ein Leben mit Folgen, Täter oder Verweigerer in der bekannten Geschichte, die tödlich ist so oder so, WENN WIR DAS BLATT NICHT WENDEN.²⁸⁷

In der Phase der Reflexion werden die Figuren „Ich“ und „Du“, die sich gegenüberstehen und sich nur auf eine Person beziehen, dargestellt. Man kann erkennen, dass sie die Rolle Volker Brauns einbeziehen. In diesem Fall wird die Position Brauns als Schriftsteller gezeigt, der Verantwortung für die gesellschaftlichen Probleme übernimmt: „DU KOMMST GEWISSENHAFT AUF DEINE STUNDE“.

Die Intertextualität wird von Braun verwendet, um seine Reflexion über die Position der Schriftsteller während der intellektuellen Unterdrückung durch die politische Macht im real existierenden Sozialismus der DDR zu beschreiben. Der Satz wird aus Brauns Werk *Siegfrieds Frauenprotokoll Deutscher Furor* zitiert und beschreibt das Ereignis, als Siegfried von Günther bedroht wird, weil er gegen den römischen Kaiser ist.

Durch die Verwandtschaft zwischen Elektra und Orest tritt die Dimension der Brüderlichkeit hervor, die durch Gewalttätigkeiten erzeugt wird. Es gibt zudem keine klare Trennung, wenn Braun sich auf „Elektraorest“ bezieht, wobei die Geschichte der Gewalt mit der Familie verflochten ist. Darüber hinaus tritt Volker Braun als Betrachter der Geschichte auf.

Die nächste Handlung zeigt die Enthüllung des „Ich“ als Elektra. Sie denkt über ihre Schwester nach, die gefangen in Tauris wird, und fragt Orest, ihren Bruder, Rache zu üben. Betrachtet man die metaphorische Verwendung von Iphigenies Verhaftung, symbolisiert sie den „DDR-Eintritt in die BRD“. Die Symbole „Bruder“ und „Schwester“ verweisen auf das Verhältnis zwischen der DDR und der BRD, reflektieren Brüderschaft einer Nation.

Die Bedeutung der Brüderlichkeit wird jedoch in Frage gestellt: „So bin ich dir wirklich verwandt? verwandt. Zugehörig dieser blutigen Verwandtschaft“.²⁸⁸ Das Bild der „unreinen Ver-

²⁸⁷ Siehe Anmerkung. In: Volker Braun: Texte. A.a.O. S.144

²⁸⁸ Volker Braun: Iphigenie in Freiheit. In: Volker Braun: Texte. A.a.O. S.128

wandschaft", die nicht auf Ehrlichkeit basiert, wird mit Zynismus als „*Verwandschaft*“ vorgezeigt. Angesichts der in Frage gestellten Verwandtschaft träumt Elektra davon, dass sie eine glückliche Familie hat. Elektras Enttäuschung wird dadurch verursacht, dass sie ein Produkt der getrennten Familie ist, deren Eltern Gewalttätigkeiten begangen haben. Das „*Ich*“ ist in eine Identitätskrise geraten und unfähig, sich selbst zu erkennen:

Was für eine Familie MÖRDERVATER
MÖRDERMUTTER MUTTERMÖRDER. (S.128)

Eine mit Konflikten und Gewalt gefüllte Umgebung wird durch das Bild der „*Rüstung*“ und „*Waffen*“ präsentiert. Es ist ein Bild der Gewalt, das das „*Ich*“ umringt:

Das ist sehr langweilig, immer in der nämlichen Rüstung herumzulaufen und die nämlichen Waffen zu ziehn. (129)²⁸⁹

Die Identitätskrise, die das „*Ich*“ erlebt, ist mit der grundlegenden Frage über die Bedeutung der Freiheit verbunden und wird im Drama zum Ausdruck gebracht, sowohl die Freiheit für Iphigenie als auch die der DDR-Bürger. Die Bedeutung der Freiheit ist problematisch geworden in der Wendezeit, wo man die Unsicherheit gegenüber der veränderten Situation sieht und wo man die Tatsache erkennt, dass etwas nicht stimmt, etwas anders ist als die erträumte Zukunft vor der Wende. Das Phänomen der Wende wird mit dem Wortspiel „*alt*“ und „*neu*“ in einem Slogan in der Zeitung dargestellt: „*Darin steht: daß alles Alte besser als alles Neues ist*“. In diesem Fall wird die Luxusseite der kapitalistischen Welt als kommerzieller Kreis dargestellt, der weit von der Bedeutung der Brüderlichkeit und Menschlichkeit entfernt ist. Das Bild der kapitalistischen Welt, wo wirtschaftliche Interessen bevorzugt werden, gegenüber menschlichen Werten wird im folgenden Zitat dargestellt.

Das Morgenrot ist grün und der Mensch
Hat ein schönes Herz, aber
Er kann es herausschneiden im Supermarkt.

²⁸⁹ Der intertextuellen Bezug besteht zu Büchners Dantons Tod: „[...] Das ist immer langweilig immer das Hemd zuerst und dann die Hose drüber zu ziehen [...]“, siehe Georg Büchner: Dantons Tod. In: Ders.: Werke und Briefe. Hrsg.v.K. Pörnbacher u.a., München, 1988, S.90

Die menschlichen Werte werden durch das Geldinteresse unterdrückt und die Hoffnung auf eine friedliche Revolution in der DDR ist zur Enttäuschung geworden, als das vereinte Deutschland den Golfkrieg unterstützt hat. Das Bild der Gewalt wird mit „*Schlachluft*“ und „Sommer“ symbolisiert:

Einig sind
Schlachluft und Sommertag
Auf dem Golfplatz (130)

Berücksichtigt man die Verwendung von „*Mördervater*“ und „*Mördermutter*“ scheint die Verflechtung der gewaltigen Bilder die Grundlage der Geschichte darzustellen, wo ‚Sieger‘ und ‚Besiegte‘ auftreten, um den Streit im Namen der Macht darzustellen. „*Nach der Kolonisierung sind Sieger und Besiegte ununterscheidbar in ihrer beliebigen Tätigkeit.*“²⁹⁰ Das Zitat zeigt das Bild der veränderten Realität nach der Wende, wo der Kapitalismus als Sieger der Geschichte eine große Rolle spielt. Es lässt sich dann die weitere Entwicklung nach der Wende analysieren, die das vereinte Deutschland in den Golfkrieg verwickelt hat. Das Bild der guten Zukunft wird vom „*Ich*“ reflektiert („*Und der Morgen leuchtet in der Ferne*“ (131)).

Die Figur der Iphigenie ist in der Mythologie immer mit ihrer Rolle als Priesterin in Tauris verbunden. Die Leute, die am Strand landen, werden in rituellen Zeremonien geopfert und getötet. Euripides zeigt das ideologische Problem zweier Gesellschaften, die sich auf der Grundlage unterschiedlicher Ideologien entwickeln, Griechen und Barbaren, zwischen denen der Fremdenhass steht.

Die Griechin Iphigenie muss wider Willen den Brauch der Barbaren pflegen. Auch Orest und Pylades als Gestrandete drohen ihm zum Opfer zu fallen, doch gelingt ihnen zusammen mit Iphigenie die Flucht.

Euripides hat sein Drama um diese Konstellation zweier Gesellschaften herum aufgebaut, deren Beziehungen verflochten sind. Im Vergleich zu Euripides Drama wird der Schwerpunkt auf „*das Moment der Flucht*“ in Brauns Drama gelegt (das für ihn aber nicht zur Lösung der

²⁹⁰ Siehe Anmerkung. In: Volker Braun: Iphigenie in Freiheit. A.a.O., S.144

Probleme beiträgt). Darüber hinaus stellt Braun die Iphigenie von Goethe durch ein intertextuelles Verhältnis in Frage, indem er auf Goethes Drama Bezug nimmt. In Goethes Werk wird die Figur Iphigenie als Subjekt dargestellt, das einen humanistischen Anspruch hat. Durch lange Diskussionen wird Thoas schließlich dazu bewegt, die rituelle Opferung zu beenden und letztlich Iphigenie zu befreien.

Braun schreibt der Iphigenie-Figur einen ähnlichen Anspruch zu: Durch das Verhalten Iphigenies zeigt er, wie man menschlich lebt. Braun versetzt die Iphigenie-Figur in eine Konstellation der Befreiung „aus dem Weltkrieg in den Weltfrieden“ hinein. Verbindungslinien zur deutschen Geschichte zu ziehen, drängt sich auf. Die Geschichte der Kriege, Verwüstungen, des Mordens und Tötens soll mit der Iphigenie-Figur unterbrochen werden. Sie soll eine mögliche Alternative eines menschlichen Lebens zum Ausdruck bringen.

Der zweite Abschnitt des Dramas trägt den Titel des ganzen Dramas, wo die Frage der Freiheit für Iphigenie thematisiert wird, weil sie durch die Macht des Barbarenkönigs Thoas gefangen genommen worden ist. Das schwierige Leben in der Gefangenschaft, innerhalb des Machtfeldes von Thoa, wird durch ein unangenehmes physisches Leben durch Hunger und ein hartes Bett dargestellt. Sie hat keinen Wohlstand:

War es ein hartes Bett. Ein hartes Brot.
Hattest du zu kaun bei König Thoas
Warst du sein Weib
Wir werden es erfahren. (131)

Es lässt sich die Gefangenschaft von Iphigenie unter Thoas Macht als schwere Belastung für die Ehre Iphigenie begreifen. Sie erlebt nicht nur physisches Leiden, sondern wird auch in ihrer Ehre als Frau erniedrigt, wobei der Verdacht besteht, dass sie von Thoas sexuell ausgenutzt wird. Um ihre Rolle als Priesterin in Tauris zu beenden, braucht sie Orests Hilfe. Im Unterschied zu Goethes Werk wird die Opferung von Orest und Pylades in Brauns Drama nicht diskutiert. Inzwischen sind Orest und Pylades auf dem Weg nach Tauris, um Iphigenie zu befreien. Beide werden als „Fluchthelfer“ bezeichnet. „Fluchthelfer“ erinnert an die Massenflucht der DDR-Bürger im Herbst 1989, wo Tausende DDR-Bürger über die Grenze in den Westen durch Ungarn zu fliehen versuchten. Darüber hinaus ist die Flucht von Iphigenie mit der Flucht der DDR-Bürger assoziiert, wobei die Figur Iphigenie die DDR symbolisiert.

Im Vergleich zur Figur Iphigenie in Goethes Werk wird Brauns Iphigenie stumm dargestellt, sie ist unfähig zu sprechen, obwohl sie zugleich als eine entschlossene und vernünftige Frau mit sanftem Benehmen dargestellt wird. Ihre Argumente berühren Thoas Herz und sie bekommt ihre Freiheit. Daher stellt der Text einen ‚inneren Monolog‘ dar, wo Iphigenie zum Publikum flüstert. Die innere Rede, die von Iphigenie imaginiert wird, verweist auf die Isolation und die Einsamkeit, die Iphigenie erleidet.²⁹¹ Darüber hinaus symbolisiert die Stummheit Iphigenies „ihre Flucht aus der Gesellschaft bzw. den Rückzug ihres Ichs auf sich selbst“. Brauns Versuch Iphigenie als Metapher zu verwenden, wobei er sich auf die griechische Mythologie und Goethe bezieht, signalisiert Brauns Rückzugstendenz aus der durch die Wende veränderten Gesellschaft, wie er sich in seinem Text *Das innerste Afrika* geäußert hat, das auf Brauns inneres Exil verweist.

Durch dieses Drama stellt Braun wieder das Konzept der Freiheit von Iphigenie in Frage, indem er sein Konzept über Freiheit von dem in Goethes Drama unterscheidet. Die Freiheit von Iphigenie hat nichts mit idealem Humanismus zu tun. Braun beschreibt eine passive Handlung von Iphigenie, nachdem sie befreit worden ist. Es unterscheidet sich von Goethes Iphigenie, die ihre Entscheidung treffen muss, um ihre Freiheit zu bekommen. Brauns Protagonistin erhält die Freiheit als Geschenk.

Die Änderung der politischen Haltung Thoas basiert auf seiner Bewusstwerdung, dass er Iphigenie unterdrückt hat, daher entscheidet er sich Iphigenie zu befreien („*ICH GEB SIE FREI.*“ (131)). Er versteht, dass Iphigenie sich nach ihrer Freiheit und Griechenland schon lange gesehnt hat. Betrachtet man den Standort Griechenland, befindet er sich westlich von Tauris. Durch die Analogie stellt Braun den Prozess der Wende dar, wo man den Westen als Ziel der Freiheit betrachtet hat. Dies unterstützt die Figur Iphigenie als Metapher der DDR, die vom vorherigen Regime befreit worden ist. Das Bild der Wende als Ende des Kalten Krieges wird durch den friedlichen Abschied zwischen Thoas und Iphigenie dargestellt, weil sie sich auf Thoas Entscheidung freut.

Er läßt mich los aus seinen Händen, seht ihr (...)

²⁹¹ Siehe Ulrike Grützner: Dimensionen der Freiheit. In: ZeitStimmen. Betrachtungen zur Wende-Literatur, Hannelore Scholz, u.a (Hrsg.), Berlin: Trafo Verlag 2000, S.182

Wie im Fluge in die bessere Welt
Aus dem Weltkrieg in den Weltfrieden (132)

Die politischen Reformen Thoas als König von Barbar sind vergleichbar mit der Figur Gorbatschow mit seiner Reformpolitik ‚Glasnost‘ und ‚Perestroika‘, weil Braun einen Rückblick in die Vergangenheit und einen Blick in die Gegenwart einander gegenüberstellt. Die neuen Gedanken Thoas haben ihn zu einer menschlicheren Figur verändert, die an Frieden denkt: „*Das neue Denken/ in seinem alten Kopf, mein alter Text (...)*“ (133). Andererseits problematisiert Braun die Frage der Freiheit, die Iphigenie erhalten hat, um die Situation der DDR nach der Wende zu schildern. Die Dimension der Freiheit scheint verschwommen, weil sie ihr Leben nicht selbst bestimmen kann. Sie hat keine Hoffnung:

Und in kein Ausland flüchtete sich die Hoffnung
Die Wüste Erde ist der ganze Raum.
Jetzt wird es endlich schwer. Ich weiß nicht mehr
Und weiß wer ich bin. Ich bin Iphigenie
Und lebe dieses unlösbare Leben
Mit meinem Leib und meiner eignen Last (137)

Die Metapher „*Wüste*“ verweist auf „*die Wüste der Hoffnung*“, wo Iphigenie ihre Orientierung und ihre Identität verliert. Die Einsicht Brauns über die veränderte Lage nach der Wende wird nochmals präsentiert. Die Zukunft ohne Hoffnung verspricht nichts Positives. Nirgendwo befindet sich die Hoffnung, auch nicht im „*inneren Afrika*“. Iphigenie ist in „*ihrer eigenen Lust*“ gefangen, sodass sie ihre Ehre als Frau verliert. Braun reduziert die Ideale, die von Goethe geschildert werden auf etwas Vulgäres, weil sich „*die Landschaft*“ verändert. Statt in eine ideale Landschaft hat die Wende in dem Kapitalismus geführt.

Iphigenie, die in Goethes Drama alles wagte, ist bei Braun in das Orest-System gewechselt, wo sich die neue Weltordnung des Handels befindet. Es ist ein System, das sie noch nicht kennt. Iphigenie verschwindet als Subjekt, vielleicht auch aus den Schwierigkeiten, die sie in der Anpassung an die Welt des Handels hat. Sie wird stumm in einer veränderten Realität, die für sie „*fremd*“ ist, wo sie Schwierigkeiten hat, sich anzupassen. Die folgenden Zitate aus Brauns Drama zeigen den Kontext der problematischen Wende.

Eine Sprachlosigkeit, die vorläufig überbrückt werden muss: durch Zitationen literarischer Werke genauso wie von Liedtexten, die das Ideal und die Ideologie des Erlebten gleichermaßen symbolisieren, und durch Satzfragmente anderer Textsorten, die in ihrer Gesamtheit mittels Wortspielen in die mythische Struktur integriert werden. Der Autor vollzieht im Spiel mit den Zitaten, wie Anthonya Visser in ihrem Aufsatz aufzeigt, die Dekonstruktion einer Gesellschaft und ihrer Ideale anhand der Demontage des sprachlichen Vokabulars. Der Text provoziert entsprechend. Andererseits werden durch Zitationen Situationen und Erfahrungen literarischer Figuren erinnert, in denen sich eine beständige Wiederholung des Gewesenen und Geschehenen manifestiert.²⁹²

Auf der Seite Griechenlands werden Orest und Philades als Vertreter des Kapitalismus vorgezeigt. Die beiden versuchen, in allen Bereichen Gewinne zu machen (Handel als Ziel des Kapitalismus). Sie betrachten Iphigenie als Ware statt als eine Frau mit gutem Benehmen.

Nimm es dir, Pylades /Mein Eigentum. Entwaffnet von der Werbung/ Geht Iphigenia handeln mit der Lust / und mit der Liebe (184)²⁹³ Warum hier die Fußnote?

Iphigenia wird nur als Befriedigungsmittel ihrer Lust betrachtet. Sie hat keine Ehre mehr, nachdem sie befreit worden ist; „*Nimm sie Dir, Pylades. Sie ist ein Weib*“ (siehe das *Eigentum* von Braun). Sie hat kein Recht mehr an sich selbst. Sie lässt sich von den anderen maßregeln (*geschminkt, gekleidet. Iphigenie*) Zitat?. Trotz ihrer neuen Identität verweist die Position von Iphigenie auf den Warenhandel („*Iphigenie im Supermarkt*“, „*Schaufenster Iphigenie*“).

Im nächsten Abschnitt verliert Iphigenie ihre menschlichen Werte und ist zur Statue geworden, die keine Werte mehr hat:

Halte sie, Orest
Was ist das. Marmor. Eine Statue
Aus Gips. O Pylades (136)

²⁹² Siehe Ulrike Greitzer, S.182

²⁹³ In Anlehnung an Hölderlins Gedicht *Mein Eigentum* zitiert sich Braun mit dem gleichnamigen Gedicht aus dem Jahre 1991 selbst. Es endet mit dem Zeilen: „Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf Krallen. Wann sag ich wieder mein und meine alle.“

Die Werte der Verwandtschaft zwischen Orest und Iphigenie werden überhaupt nicht geschildert. Sie haben Iphigenie verspottet und ihre Werte erniedrigt: „Du, undankbares Ding.“ Iphigenie steht in der Spannung zwischen „Hass“ und „Lust“ in der neuen veränderten Situation, die sie umringt:

Lust Haß Lust. Dieses Gefühl
Ganz unauflöslich schneidet mich in Stücke (137)

In diesem Abschnitt wird auch die Dimension der Politik von Thoas geschildert. Thoas befand sich in einer politischen Krise, als er die Reformgedanken formulierte, wodurch auch Iphigenie befreit wurde. Als König muss er für die schwierige wirtschaftliche Lage eine Lösung finden, da er merkt, dass sein Volk leidet. Es lässt sich die wirtschaftliche Krise von Thoas als die Darstellung der Endphase des Sozialismus begreifen. Der Sozialismus ist Bankrott gegangen und er kann nicht mehr überleben:

Was weisst der Hunger und was weiss
Die Macht.
Ich weiss, dass ich verbrenn bin, Ihr Griechen. (...)
Mein Hungervolk sammelt sich in der Steppe (...)
Aus dem Hunger speist sich unsere Macht. (137)

Um die Machtkrise von Thoas darzustellen, wird er als „zahnlos“ (133) beschrieben. Darüber hinaus findet man die Figur Thoas als Symbol Gorbatschows: „*Prost Gorbatschow. Vertilgen wir einen.*“ (133). Die Veränderungen im Machtfeld Thoas reduzieren seine Macht und verursachen Iphigenies Freiheit. Andererseits taucht die Figur Orest als Sieger auf. Er denkt an seinen Gewinn und will keine Verwandtschaft mehr mit Iphigenie.??? Die Anrede „*Schwester*“, die von Orest für Iphigenie benutzt wird, verliert ihr Gewicht, weil der „*Bruder*“ seine „*Schwester*“ für seinen Gewinn ausnutzt. Andererseits wird die naive Haltung von Iphigenie gezeigt, die immer noch Ihrem Bruder vertraut:

Will ich befreit sein so von einem Bruder.
Ein Bruder der mich ausführt in die Welt (134)

Orest berücksichtigt Iphigenies Vergangenheit, wo sie gehorsam gegenüber Thoas Macht war und rituelle Opferungen vornahm. Daher hat Orest Gründe, Iphigenies Vergangenheit für falsch zu halten.

Trotz aller Selbstkritik Iphigenies bleibt sie für ihn die „*hure lügnerin und mörderin / in ihrem schmierigen Gewand. Nicht wächst / diese rein die Wende ihres Schicksal*“ (135). Iphigenie muss sich dieser Schuld stellen. Es bedeutet für sie das Eingeständnis eines misslungenen Wirkens, die Zurücknahme der geplanten Alternative – des „*Kapitel 2 der Weltgeschichte*“ – das Einleben in die Tradition der Familiengeschichte mit ihrem „*Mördervater/Mördermutter/Muttermörder*“, letztlich aber auch die Zusammenführung einer Familie über die aufgehobene Grenze hinweg: „*Die Mauer wandert in den Mischer*“- die Aufhebung der Ideologie und Ihrer Macht – „*Laß los Hund! Ertönt der Schrei aus dem Signum der Partei.*“

Das Bild der Ungleichheit zwischen „*Bruder*“ und „*Schwester*“ wird durch die negative Einstellung der Griechen gegenüber Iphigenie dargestellt. Sie betrachten Iphigenie als unfähig, Handel zu führen, sie hat zudem keine entsprechenden Fähigkeiten wie die Griechen. Daher muss Iphigenie viel lernen, damit sie in der griechischen Gesellschaft und die Welt des Handels eintreten kann :

SIE IST NOCH SCHÖN, OREST / WENN AUCH
NICHT KLUG.
IN UNSRE SCHULE WIRD SIE DIE SCHÖNE GEHEN
UND RECHNEN LERNEN./ MIT DEM KNIEN,
OREST (134)

Die veränderte Landschaft im Kapitalismus reduziert Iphigenies Werte, weil sie die Welt des Handels nicht kennt. In diesem Fall liefert Braun seine Ansicht über den Kapitalismus, dessen Hauptziel der Handel ist, wo das Geld als der entscheidende Faktor in der Gesellschaft gilt. Der unterschiedliche ideologische Hintergrund zwischen Iphigenie und Orest und Pylades verursacht die Hemmungen im Kommunikationsprozess. Andererseits zeigen Orest und Pylades ihre Positionen als Sieger, da ihre Seite die vermeintlich bessere ist:

SOLL ICH DIR DEINE AUGEN ÖFFNEN,
SCHWESTER (...)
UND ZEIGE IHR WO GOTT WOHNT BEI DEN GRIECHEN (135)

Durch diese Szene wird die Dimension der Freiheit als etwas Absurdes dargestellt, wobei man Vernunft in der Freiheit nicht mehr benutzt (Freiheit für das Freiwild). Im dritten Ab-

schnitt versucht Braun, verschiedene Assoziationen zu einer Einheit im Drama zu verbinden. Die Metapher Antigone, die den toten Bruder schleppt, verwendet Braun, um die Suche einer Frau in einem fremden Gebiet zu beschreiben. Die Metapher symbolisiert die Ex-DDR-Bürger, die in das unbekannte Gebiet, die BRD, kommen. In diesem Fall lässt sich das Fremde als die Welt des Kapitalismus analysieren. Braun formt einen zitierten Slogan aus der Zeit des Aufbaus des Sozialismus um, sodass dessen Bedeutung sich verändert („ELEKTRIFIZIERUNG MINUS SOWJETMACHT/Gleich kapitalismus“ (139)).²⁹⁴ Darüber hinaus zeigt Braun seine Kritik gegenüber dem Kapitalismus, indem er die ekelhafte Seite des Westens darstellt. Durch den Bezug auf das KZ wird die Erinnerung an Trauer und Gewalt in der Vergangenheit erweckt. Das KZ verweist auf die schwarze Phase der deutschen Geschichte, deren Schatten auch die Gegenwart trifft. Als Todessymbol der Menschheit wird das KZ parallel mit dem Supermarkt auf der Bühne als Symbol von Kommerzialisierung und Konsumgesellschaft verwendet. In diesem Abschnitt wird der Rückblick auf die Geschichte gezeigt. Nach der Wende und der Einheit versucht man, sich an die deutsche Geschichte und Vergangenheit zu erinnern.

Der Film läuft rückwärts aus der Stirn (...)

Kapitel 2 der Weltgeschichte

Eine ausgerissene Seite, Elektra. (139)

Der Transformationsprozess vom Sozialismus à la Sowjetunion zum westlichen Kapitalismus wird als neue Konsumhaltung beschrieben. Die Gesellschaft orientiert sich auf Sachen und Luxusware. „*Ein Warenfriedhof*“ steht für die Darstellung der Konsumgesellschaft. Die Reflexion der deutschen Geschichte wird dadurch präsentiert, dass Antigone ihren toten Bruder in einem Einkaufswagen abtransportiert und am KZ vorbeigeht. Der Versuch, die graue Geschichte zu vergraben, ist nicht einfach („*Hier kannst du ihn nicht begraben, kleine, bei den Bodenpreisen*“ (139-140)).

²⁹⁴ Der Satz enthält einen intertextuellen Bezug zu einem Slogan von Lenin: „Über die Elektrifizierung im GOELRO-Plan. Kommunismus – das ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes.“ In: W.I. Lenin. Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Band VI. Berlin, 1972, S. 7-42

Der Tote symbolisiert die Unfähigkeit zu kämpfen, während der Einkaufswagen die Konsumkultur und die Lust zum Einkaufen symbolisiert. Individuelle Kultur wird dadurch dargestellt, dass Braun ein Zitat von Brecht umformt:

Wessen Straße ist die Straße, wessen Geld ist das Geld. Wir wollen unsern KAISER wiederhaben. (140)²⁹⁵

Die graue Vergangenheit folgt der Gegenwart der Deutschen: „*Ein Vaterlandsverräter. Hungerleider. Da könnte jeder kommen mit seinem Müll und ihn hier abladen in unserer Gegenwart.*“ Quelle Durch die Leuchtreklame „*MIT GOTT FÜR KAISER UND ...*“ wird das Bild einer Gesellschaft dargestellt, die Geld als Gott und ihr Endziel betrachtet. Mit Geld kann man alles tun. Das Geld gilt für alles. Es vertritt die negative Einsicht gegenüber dem Kapitalismus, die in die sozialistische Gesellschaft hineingetragen worden ist.

Antikensaal ist ein langer Text ohne Punkte, der aus vielen Semikolons besteht, die das Bild-Chaos aufbauen, in dem Braun sein Konzept der „*Zivilisation*“ schildert. Unter dem Konzept versteht man die neue Zivilisation, wo es so viele „*Sensationen*“ gibt. Darüber hinaus betrachtet Braun die Geschichte als einen Prozess der Gewaltverwendung, wie Iphigenie artikuliert „*(...) Geschichte als einen Prozess der Barbarisierung*“. Wenn man den historischen Kontext berücksichtigt, ist die Vereinigung Deutschlands ein „*Akt historischer Verdrängung*“ geworden.

Am Anfang des Textes wird die Pinie, die auf das Rollfeld hinausgestellt worden ist, dargestellt. Die Bäume sind einsam und beschreiben das Relikt grüner Wälder. Sie können auf dem Beton überleben. Die Darstellung eines grausamen „*Rollfelds*“ wird mit dem Wortschatz, der sich auf Gewalttätigkeiten bezieht, assoziiert:

Vom dunklen Rand der Piste sichert ein rötliches Rinnsal unter die Schleusendeckel, Blut natürlich, der massigen Tiere, die im Acker abgestochen werden. Quelle

²⁹⁵ Brecht: Solidaritätslied: Wessen Morgen ist der Morgen, wessen Welt ist die Welt. Aus Brecht: Ein Kinderbuch. Berlin, 1981, S. 117f.

Die Gewalt, die durch das obengenannte Zitat geschildert wird, verweist auf den Krieg im Orient: („(...) oder ist es das Geheul von einem Kriegschauplatz, der etwas abseits liegt im Orient“ (141)).

Darüber hinaus übt Braun Kritik gegenüber der zunehmenden Arbeitslosigkeit, indem er den Bau einer „Startbahn“ darstellt. Die Arbeiter haben hart gearbeitet, um die „Startbahn“ vorzubereiten, ironischerrweise sind sie arbeitslos geworden, als die Startbahn fertig war.

In seinem Werk zeigt Braun seine Enttäuschung gegenüber der Zerstörung der Natur durch die westliche Zivilisation. Durch sein vorheriges Gedicht *Durchgearbeitete Landschaft* hat Braun sein Engagement für die Natur gezeigt. In den nächsten Werken Brauns lässt sich zeigen, dass die Tendenz der Naturzerstörung weit verbreitet ist, wie Braun in *Bodenlosersatz* dargestellt hat. In seinem Werk *Antikensaal* (Material XIV, entstanden 1987) beschreibt Braun, dass es Ende des 20. Jahrhunderts keine Fluchtpunkte mehr geben wird (wie er in seinem *Inneren Afrika* darstellt)

Der kapitalistische Weltmarkt, die ‚Megamaschine‘, hat den Globus fest im (selbsterstörichen) Griff, Aussteigen ist keine Möglichkeit mehr. Oder wie es in Iphigenie in Freiheit heißt:
Und in kein Ausland flüchtet sich die Hoffnung / Die wüste Erde ist der ganze Raum.

In *Antikensaal* wird die Komplexität der Situation noch gesteigert. In diesem Text, der mit einem zynischen Nachsatz die eigenen fortschrittsgläubigen Gedichte zitiert („um ihn her Spuren heroischer Tätigkeit, Halden, Schrotthaufen, die DURCHGEARBEITETE LANDSCHAFT, die HAT ES HINTER SICH“) wird drastisch vorgeführt, dass die westliche Zivilisation, unser „Erstarren in der weißen Erkenntnis“, männlich ist, was im wesentlichen heißt, dass es eine spezifische Verbindung gibt, zwischen Zerstörung und (sexueller / heroischer) Lust an dieser Zerstörung: Diese Lust, die „EIN()NEHMEN“ will, zerstört dabei alles, was ihr in die Quere kommt: Frauen, die Dritte Welt (vgl. Negerin) ???, die Natur: „und erschreitet über sie weg an sein wahnwitziges Werk, stampft sie ins Planum mit Preßluftframme, harte Arbeit der Männer in der freien Natur, die panisch aufblüht, ZUVIELISATION! MÖRDER!, Wahnsinn, zu dem er verurteilt ist.“ Und wie in der Welt da draußen, nur schneller und direkter, wird aus dieser Zerstörung Selbstzerstörung: Er „sticht das Blatt der Schaufel in sein nutzloses Geschlecht, die Hoden glitschen blutig auf den Zementsack“. Dies ist aber nicht das Ende, wie die zivilisierte Welt vielleicht gerne hoffen möchte, nach dem Motto:

„wenn wir nicht überleben, darf keiner überleben“, sondern der Anfang von etwas Neuem: *“sein Samen mischt sich mit den Atomen des Staubs, verzweifelte Hochzeit, Materie die lieben lernt im Winter, auferstehendes Mehl, Sprengsatz der Strukturen, Stoff für den Hunger der Welt, der in die Türen tritt ein Kinderleib.“* (143)

Damit sind wir am Ende des Entwicklungsbogens angelangt: Die Utopie der Harmonie, Liebe und des Überflusses der frühen Texte Brauns hat sich verwandelt in ihr Gegenteil. Aber es bleibt dennoch eine Utopie, eine nüchternde, schonungslose, bescheidene, aber darum vielleicht umso angemessenere Sichtweise. Angesichts des *„Mord(es) an Mutter / Erde“* und wissend auch, dass sich die vierte Welt nicht aus der Festung Europa heraushalten lassen wird, angesichts dieser nüchternden Analyse der Weltverhältnisse auf allen Ebenen, die die *„Zukunft nicht mehr kennt“* und dennoch nicht auf Kosten der Zukunft leben will, ist nur noch ein Ausweg denkbar: Askese, Exil, Armut.²⁹⁶

Das Bild der durch die Tür eintretenden Frau verweist auf die ideale physische Schönheit, indem Braun das Wortspiel mit „schön“ verwendet, das bloß auf die physische Ebene der Frau verweist. Darüber hinaus konnotiert die Schönheit als ein Mittel, andere Männer anzulocken: *„ihre Gedanken, die die seinen gierig zärtlich umarmen, die auf seine werfen und ihn stürzen machen mit ihr auf den kalten Estrich“* (143). Die Schönheit der Frau hat die anderen Männer angelockt und die Form der Beziehung ist keine ernsthafte Liebesbeziehung, die stattdessen als niedrig betrachtet wird: *„VON DER SCHÖNHEIT ÜBERWÄLTIGT“* (141)).

Die Frau hat jemandem ihren Körper gegeben, weshalb sich die Beziehung als eine Form des Verrats und Fremdgehens begreifen lässt: Die schöne Frau hat ihren Partner verlockt und ihm ihren Körper niedrigerweise gegeben.

DEIN IST MEIN GANZES HERZ, mein Lieber, warum ist er ihr untreu geworden, warum hat er das Startloch verraten an die tägliche Rennbahn (142)

²⁹⁶ Rolf Jucker: Zivilisationskritik im Werk Volker Brauns. In: Was werden wir die Freiheit nennen? Volker Brauns Texte als Zivilisationskritik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.62-62

Pessimismus gegenüber der weiterentwickelten Zivilisation wird von Braun dadurch geschildert, dass Zivilisation zur Zerstörung anderer Nationen führen kann, indem er das Wort „Zivilisation“ (Mörder!) verwendet.

Die am Anfang beschriebene Reise endet als Geschichte der Freiheit („*Geburt und Tod, die eine Sekunde des Schmerzens der Freiheit, die Umkehr im Urschleim*“). Das Bild der schönen Frau im Text wird mit dem Bild der Pinie parallelisiert. Die Beziehung zwischen Mann und Frau ist aber tatsächlich eine verzweifelte Liebesbeziehung („*verzweifelte Hochzeit*“ (143)). Am Ende des Texts tritt die Figur „*Kinderleib*“ auf, die die nachgeborene Generation symbolisiert, eine Generation der hungernden Welt („*Leiden und Krise*“). Quelle Braun beschreibt das Bild der Einheit zweier Gesellschaften, die unterschiedliche ideologische Hintergründe haben. Dies wird mit dem Bild der Einheit zwischen Griechen und Barbaren angedeutet.

Die Welt der Griechen und Barbaren wird eins...das HEILIGTUM zerbröckelt.

Iphigenie wird zu einer „*widersetzlichen Frau, lebendig ohne Recht*“ und zum Gegenbild einer vernünftigen Frau. Sie hat ihre Orientierung verloren:

(...), aber iphigenie, dia alles wagte, weiß nichts sicher gewonnen (...) der rauzende, rechnende, irrwitzige ton dieser griechen und skythen verheutigt ihre verhandlungen komisch eindringlich (...).²⁹⁷

Ihr Orientierungsverlust wird durch die veränderte Landschaft verursacht, die ein anderes System darstellt. Braun stellt die Dimension der Freiheit Iphigenies als Spannung zwischen Befreiung und Opferung dar. Orest und Pylades sind ‚Fluchthelfer‘, aber in einem primär ökonomischen Sinn. Sie stehen für den Handel mit Waren und Menschen, für Kasse statt Herz. Es lässt sich zeigen, dass das private Schicksal von Iphigenie nicht nur allegorisch an das Allgemeine gebunden wird, es trägt den Weltbezug in sich. Iphigenie erkennt: „*Den Frieden den ich stifte, lohnt wie Krieg*“. Die Agenten der Macht sind verstrickt in den universel-

²⁹⁷ Brauns Arbeitsnotizen. In: Volker Braun: Texte. A.a.O. S.144

len Zerstörungsprozess, in das mörderische Element aller Zivilisation.²⁹⁸ In seiner Anmerkung zum Text *Iphigenie* betont Braun:

Nach der Kolonisierung sind Sieger und Besiegte ununterscheidbar in ihrer beliebigen Tätigkeit, die die Individualität auslöscht wie die Natur; der ausgegrenzte, der arbeitslose Rest der Gattung wird zum Gegenspieler, in Gestalt der Frau die ein Neger ist bzw. der Neger der Frau ist.²⁹⁹

In der Benennung der Frau als „*Negerin*“ werden Dimensionen von Geschlecht und Rasse gleichermaßen aufgerufen. Über die Dimension der Rasse lässt sich die Differenz zwischen den beiden Welten charakterisieren. Sie ist durch Kolonisation entstanden.³⁰⁰ Darüber hinaus kritisiert Braun den Krieg, der die universale, planetarische Zerstörung meint. Alles ist Krieg und hat denselben Ursprung: den Sieg der Griechen, die Auslöschung des anderen.³⁰¹ Iphigenie beschreibt die Geschichte der Nachkriegsgeneration. Iphigenie, Orest und Phylades sind Folgeopfer des Trojanischen Krieges. Im Bezug auf die wiederholt dargestellte, gewalttätige Tat lassen sich die Zitationen von Goethes *Iphigenie*, die sich im Text finden, als die Fragestellung einer Beschreibung des Idealen begreifen. Kontrastiverweise wird Iphigenie an einen Ort versetzt, wo es keinen Raum für Ideale gibt. In der gesellschaftlichen Landschaft, wo alles für Geld steht, findet man kein Ideale mehr, wie Braun in seinen Notizen für das Cottbusser Theater geäußert hat: „*Die Ideale der Klassik uneinholbar in der Vergangenheit, ihr Fehler die Losung für den kleinen Kundenkreis, das Glück im Weimarer Winkel und nicht in den Maßen der Welt.*“³⁰²

Durch das kurze Drama *Iphigenie in Freiheit* gelingt es Braun, die problematische Situation der Wende zu schildern, als die meisten DDR-Bürger weder etwas von der genuinen noch von der pervertierten Version der sozialistischen Utopie wissen wollten, sondern die freie Entwicklung eines jeden lieber gleich ganz westlich verstanden. Durch das allegorische Bild im Drama werden die aktuellen Ereignisse und Figuren der Wende in die Konstellationen grie-

²⁹⁸ Heinz-Peter Preußner: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse. Heidelberg: Universitätsverlag 2003, S.159

²⁹⁹ Volker Braun: Texte. A.a.O. S.144

³⁰⁰ Siehe Ulrike Greitzer: ZeitStimmen, S. 188

³⁰¹ Ebenda. Ulrike Greitzer. S.159

³⁰² Volker Braun: Texte. A.a.O. S.146

chisch-antiker Mythologie übersetzt. Die taurische Iphigenie in der Gefangenschaft des Barbaren Thoas verweist auf die DDR unter dem Joch der Sowjetunion. Thoas vertritt die Figur Michail Gorbatschows, der nicht mehr das repressive Sowjetsystem regiert, sondern der durch seine Reformpolitik die Gefangene Iphigenie, die DDR, in die Freiheit der Einheit und des Westens entlässt. Darüber hinaus werden Orest und Pylades, die zwei Griechen, als fette Makler und Gangster auf dem Markt zur Schau gestellt.³⁰³ Die vermeintliche Befreiung, Rettung, Heimführung ist in Wahrheit eine Opferung, eine Auslöschung. Iphigenie ist von ihrer Gefangenschaft befreit worden, sie ist nicht mehr das Götteropfer, aber sie wird als zeitgenössische Form des Menschenopfers vereinnahmt, kolonisiert, abgewickelt.³⁰⁴

Braun bringt die veränderte gesellschaftliche Situation nach der Wende in seinem Drama zur Sprache. Zunächst stellt er Iphigenie als ein Opfer der grauen Vergangenheit der Nachkriegsgeschichte dar. Sie wurde von ihrem Vater für seine Kriegsinteressen geopfert. Andererseits muss sie unter Thoas Macht die rituelle Opferung in Tauris durchführen. Es lässt sich die Opferung im Text *Iphigenie* als eine ‚Ketten-Opferung‘ umschreiben, indem Braun zeigt, dass sich die Dimension der Macht bewegt. Braun beschreibt zunächst die Frage des Sozialismus, der untergegangen ist. Die DDR orientierte sich hin zum Westen, in dem Braun keine bessere Zukunft sieht. Die Entwicklung nach der Wende hat ihn enttäuscht, seiner Meinung nach führt die deutsche Einheit zur Teilnahme am Golfkrieg. Die Bedeutung der Humanität in der globalisierten Welt wird dann in Frage gestellt, wobei ein Übermaß an Beherrschung der Natur die Welt zerstört:

Und Orests Elitetruppen landen in Mogadischu, die Hungerhilfe in strategisch interessantem Gelände, Humanismus als Demonstration der Stärke, die weißen Ideen rollen noch immer im Wüstentank.³⁰⁵

³⁰³ Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR (Erweiterte Ausgabe). Leipzig: Kiepenheuer Verlag 1996, S.502

³⁰⁴ Ebenda. Wolfgang Emmerich

³⁰⁵ Volker Braun: Texte. A.a.O. S.146

Forschungsergebnisse

Aufgrund der Untersuchungen zum Werk Volker Brauns vor und nach der Wende sind seine Werke in zwei Kategorien zu teilen. Der erste Teil der Werke Brauns bezieht sich auf den ‚Übergangsprozess‘ Brauns als Reaktion auf die von der SED-Partei durchgeführte Unterdrückung, die sich im Bereich des literarischen Lebens der DDR vollzog. Der Übergang lässt sich in den Werken Brauns der 80er Jahre anhand seiner sowohl thematischen als auch sprachlichen und ästhetischen ‚Gegensprache‘ erkennen. Der weitere Teil der Übergangsphase wurde mit dem kulturellen ‚Umbruch‘ im Jahr 1989 markiert, in dessen Verlauf große Veränderungen im kulturellen Feld der DDR entstanden. Dies verursachte thematische und ästhetische Veränderungen in Brauns Werken nach der Wende.

Die Position von Volker Braun als DDR-Schriftsteller hängt mit der Lage des literarischen Feldes der DDR zusammen, das in der Auseinandersetzung mit dem politischen Macht-Feld erörtert werden muss. Literatur als Teil der Kunst soll sich durch „*Parteilichkeit und Volksverbundenheit*“, „*sozialistische Überzeugungen, Lebenseinstellungen und –beziehungen*“ entwickeln und stabilisieren, wobei eine „*tiefe innere Verbundenheit mit der Wirklichkeit des Sozialismus*“ von Autor und Werk gefordert wird. Quelle

Eine weitere Entwicklung im literarischen Feld der DDR ist festzustellen, wobei es eine Tendenz gab, dass das politische Feld als Feld der Macht das literarische Feld der DDR verdrängt. Die politische Führung nahm großen und unmittelbaren Einfluss auf das kulturelle Leben bzw. das literarische Leben in der DDR. Durch ihr kulturpolitisches Monopol entscheidet die Staatspartei uneingeschränkt über die Verbreitung oder Unterdrückung der Literatur. Die Spannung zwischen den DDR-Schriftstellern und der politischen Führung verstärkte sich dadurch, dass die Schriftsteller der DDR die politische Entscheidung von Ulbricht über den Bitterfelder Weg abgelehnt haben. In Bitterfeld forderte die SED aber nicht nur ideologisch die Abstützung ihrer ehrgeizigen wirtschaftspolitischen Ziele ein, sondern sie versuchte zugleich, die erfahrenen, profilierten Schriftsteller unter Druck zu setzen. Der Konflikt zwischen den Schriftstellern und der Partei zeigte eine neue Entwicklung im Bereich des kulturellen Feldes an, und zwar erkannte man eine Lücke oder Möglichkeit, wie das literarische Feld seine Autonomie gegenüber dem Macht-Feld vergrößern könnte. Die Stagnation in der real existierenden Gesellschaft war der Bezugspunkt der Kritik in der DDR-Literatur der 80er Jahre. Es lässt

sich danach zeigen, wie sich die Beziehung zwischen Staat und Schriftstellern gleichzeitig verschlechtert hat.

Die Spannung zwischen den Schriftstellern und Partei hat ihren Höhepunkt erreicht durch die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976. Mit der Ausbürgerung Biermanns versuchte die SED-Führung dem Versuch des demokratischen Sozialismus und der Menschenrechte entgegenzuwirken. Die repressive Kulturpolitik in der Honecker-Ära fiel massiver aus. Die soziale Diskriminierung bildet den Ausgangspunkt für ihre Solidarität mit der unterdrückten Klasse, aber auch die Begründung ihrer Gegnerschaft zur herrschenden Klasse und ihren Wortführern im literarischen Feld. Seit dem Beginn der achtziger Jahre lassen sich in der DDR in der Tat ein Mentalitätswandel, eine Unruhe, eine innere Bewegung vor allem bei jüngeren Dichtern feststellen, die Veränderungen innerhalb des literarischen Feldes gegenüber der politischen Macht gefordert haben.

Allmählich veranlasst die immer stärkere Stagnation und Deformation des ‚realen Sozialismus‘ eine Gegenreaktion. Die neuen Konzepte von Glasnost und Perestroika beeinflussen das kulturelle Leben der DDR. Kritik am real existierenden Sozialismus, die die DDR-Schriftsteller geübt haben, führte zu positiven Folgen. Einige Werke, die früher verboten waren, durften jetzt publiziert werden. Inzwischen erreichte die Demonstrationswelle im Herbst 1989 in verschiedenen Teilen der DDR ihren Höhepunkt. Berücksichtigt man die Auseinandersetzung zwischen dem literarischen Feld und dem Feld der Macht, ist ein wichtiges Ereignis vor dem Fall der Berliner Mauer die Kundgebung der DDR-Schriftsteller, um gemeinsam zu demokratischen Reformen aufzurufen,

Rückblickend markiert das große Ereignis vor der Wende, die Kundgebung auf dem Berliner Alexanderplatz am 4.11.1989, bei der der Aufruf „Für unser Land“ von den DDR-Schriftstellern artikuliert wurde, den Höhepunkt der ‚Wende‘ im literarischen Feld der DDR. Die Rede von Stefan Heym wurde zu einer Herausforderung der politischen Machthaber für eine Reform des ‚Leselands‘ DDR - eine Reform für einen demokratischen Sozialismus. Darüber hinaus unterstrich Heym den Weg zum demokratischen Sozialismus, der weit von der

Gewaltanwendung und der Unterdrückung der öffentlichen Meinung wie in der Zeit des Stalinismus entfernt sein sollte.

Parallel zum Phänomen im literarischen Feld der 80er Jahre tauchte eine neue Tendenz in den literarischen Werken der DDR-Schriftsteller der 80er Jahre auf, wobei die Unzufriedenheit der Literaten gegenüber der von der Partei durchgeführten Unterdrückung zunahm. Bezüglich Brauns Werke ist ein Bruch in seinem Schreiben Anfang der 80er Jahre zu erkennen. Es geht um seine Ansicht über die Poesie, wobei er sich auf das poetische Konzept Rimbauds bezog. Poesie als ‚Gegensprache‘ wurde benutzt, um als Sprache der Rebellion gegen die Unterdrückung zu dienen. Brauns Lyrik wurde immer radikaler und in ernüchternder Selbstreflexion geschrieben. Braun drückt in seiner Gegensprache seine radikale Skepsis gegenüber der real existierenden sozialistischen Gesellschaft aus.

Im Bezug auf einen demokratischen und sozialistischen Staat wendete Braun sich gegen die Macht und die Bürokratie im realsozialistischen Staat DDR. Allerdings zog Braun ab Mitte der siebziger Jahre die bestehende Gesellschaftsform als Weg zu einem demokratischen Sozialismus generell in Zweifel. Er musste erkennen, dass die DDR-Gesellschaft stagnierte und dass in ihr weiterhin Strukturen existieren, die Menschen in Hierarchie, Entfremdungen und Subalternität gefangen hielten. Braun sprach von einer subjektiven Poesie, die ein Merkmal seines ‚*Bruches*‘ ist. Dieser ‚*Bruch*‘ ergibt sich aus seiner neuen poetischen Konzeption, in der er Literatur radikal auf Subjektivität hin entwickelt, als Grundlage und Rahmen der literarischen Kommunikation. Die neue poetische Konzeption korrespondiert mit der literarischen Praxis der frühen achtziger Jahre.

In Brauns Werken lässt sich dieser Bruch zeigen, als Störung des literarischen Prinzips in seiner Arbeit. Mit Bedacht zerschlug er in seinen Gedichten die Sätze, zerriss die Grammatik, lieferte dem Theater nur noch Fragmente. Seine Werke waren schwer zu verstehen. Thematisch äußert Braun seine Kritik gegenüber der stagnierenden DDR-Gesellschaft, die zunehmende Rüstungspolitik der DDR und die eskalierende Ausübung von Macht und Gewalt. Die zunehmende politische Spannung zwischen West und Ost in den 80er Jahren ist ein Grund für die DDR, ihre Sicherheitpolitik auszubauen. Dadurch war die angespannte Atmosphäre des

Kalten Krieges zwischen Ost und West zu spüren. Im kulturellen Feld verzweifelten die Schriftsteller und Intellektuelle in Ost und West über die Richtigkeit des Krieges.

Das Bild der DDR der 80er Jahre, die Atmosphäre des Kalten Krieges, wird von der Gedichtsammlung *Langsamer Knirrschender Morgen* dargestellt, wobei Braun „den Ton des Schreckens und der Anstrengung der Jahre“ in seinen Gedichten artikuliert. Braun stellt das Machtfeld der DDR als „eiserne Gestalt“ (wir darin gefangen, verborgen) dar. Braun beschreibt die DDR-Gesellschaft als gefangen im eigenen Land. Brauns Hoffnung auf einen demokratischen Sozialismus ist nie realisiert worden, da der Sozialismus eigentlich nur eine Parole in der Gesellschaft war und nicht gelebt wurde. In der Wirklichkeit sah man nur Gewalt und Militarismus als Mittel des Machtfeldes.

Darüber hinaus ist die „innere Flucht“ Quelle Brauns zu erkennen, wobei Braun seine Hoffnung und seinen Traum einer natürlichen Gesellschaft durch seine Metapher „innerstes Afrika“ ausgedrückt hat. Andererseits beschreibt die „innere Flucht“ Brauns seine Identitätskrise als DDR-Schriftsteller, der sich in einem engen Raum der Möglichkeiten befand. Seine eigenen Ansichten über die Gesellschaft konnte er wegen der Unterdrückung durch den Staat nicht artikulieren. Trotz aller Schwierigkeiten entschied er sich, in der DDR zu bleiben. Brauns Kritik gegen die Rüstungspolitik der DDR der 80er Jahre gestaltete er in seinem Drama *Siegfrieds Frauenprotokoll Deutscher Furor*, wobei Braun das „Problem der Geschichte der Zivilisation“ thematisiert. Er übt Kritik gegenüber der Kriegsmentalität und bezieht sich auf die durch Gewalt geprägte deutsche Geschichte.

Die Verwendung des Nibelungenmythos in diesem Werk zeigt eine Tendenz, die auch für andere DDR-Schriftsteller typisch war, insofern der Mythos als literarischer Stoff verwendet wurde. Den Nibelungenmythos benutzte Braun, um die mit Gewalt entstandene Geschichte der Zivilisation zu beschreiben. Brauns Kritik gegenüber dem Machtfeld wird durch die Figurenkonstellation ausgedrückt, indem die Figuren sich hassen und gegenseitig bekämpfen. Dies hat zu einem großen Krieg geführt, in dem es viele Opfer gegeben hat. Außerdem übte Braun Kritik gegenüber der real existierenden Gesellschaft der DDR, die jahrelang unterdrückt wurde und teilweise in Furcht leben musste.

Die sich herauskristallisierende Stagnation und Deformation in der DDR-Gesellschaft wurde in Brauns Stück *Die Übergangsgesellschaft* gestaltet, das bei seiner Aufführung zur Kontroverse einlud. Einerseits deutet der Titel des Stückes einen gesellschaftlichen Übergang an. Andererseits liefert das Stück einen besonderen Ausdruck des literarischen Feldes der DDR vor der Wende, weil eine Endzeit zu spüren war. Dabei wurde die Darstellung eines Übergangs einer stagnierenden Gesellschaft auf der Bühne gespielt. Das Bild einer stagnierenden Gesellschaft wurde von den stagnierenden Personen des Stückes dargestellt. Sie sind unzufrieden mit ihrem Leben und träumen davon, dass sie von aller Unterdrückung befreit werden können¹, bezogen auf Wilhelms Satz „wenn wir uns nicht befreien, bleibt es für uns ohne Folge“. Der Brand hat definitiv die Bedeutung geliefert: „Schluss mit der Vergangenheit.“ Es wird als Brauns Aufruf gegenüber der DDR-Gesellschaft verstanden, dass alle Menschen ihr Leben neu anfangen müssen, sie haben die Chance, ihr Selbst neu zu definieren. Dies bezieht sich auf die DDR-Gesellschaft, in der es Veränderungen geben soll. Um das Ziel einer sozialistischen Gesellschaft zu erreichen, soll die DDR befähigt werden, ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen und ihr Selbst neu zu definieren. Was Braun in seinem Stück beschrieben hat, war ein radikaler Ruf, der die Kälte und den Teufelskreis des „Status quo“ zerbrochen hat, um über die mögliche Grenze hinauszuschreiten.

Angesichts der Kontroverse, die das in Parodie-Form aufgeführte Stück verursacht hat, wurde gegenüber dem Werk Brauns ein Aufführungsverbot ausgesprochen. Als Braun das Stück schrieb, gab es noch keine allgemeine Tendenz in der Gesellschaft, die zu einer Verbesserung der DDR hätte führen können. Die meisten DDR-Schriftsteller litten unter dem Druck der Zensur und dem Druckverbot. Das Aufführungsverbot des Stückes Brauns ist ein Beispiel für die schwierigen Lage des kulturellen Lebens in der DDR.

Das heißt jedoch keineswegs, dass sich das dem Stück inhärente Utopiepotenzial über gemeinschaftliche alternative Zukunftsvorstellungen auf der politisch-gesellschaftlichen Ebene konstituiert. Zwar leistet der Text fundamentale Kritik an der vorgefundenen gesellschaftlich-staatlichen Organisationsform und deren Funktionären, doch lässt Braun die zukünftige Frage mit dem ‚Grundstück‘ völlig offen. Allerdings muss in diesem Zusammenhang die Anlage des Stückes als „Komödie des Status quo“ betrachtet werden. Denn sie will, der Marx’schen Einschätzung über Komödien folgend, die Phase der Agonie der DDR mit dem Mittel des Verla-

chens als historisch überlebt kenntlich machen. Es muss aber noch einmal betont werden, dass Brauns Charakterisierung des ‚neuen‘ Menschen allgemein undogmatisch angelegt ist: „*der Akzent liegt auf Prozeß und Werden*“ – oder anders gesagt, auf „*Übergang*“ und Entwicklung. Quelle

Die Darstellung der Polarität zwischen Kämpfer und Opfer gestaltet sich in Brauns Drama *Transit Europa. Der Ausflug der Toten*, worin die Figuren in die tiefste Identitätskrise geraten wegen des Krieges und der Verfolgung. Angelehnt an Segehrs *Transit* und deren Figuren stellt Braun den Versuch einer Grenzüberschreitung als Weg zur Freiheit dar. Das Exil in Brauns Werke wird als „*Exil menschlicher Existenz*“ verstanden, wobei die Hauptfigur Seidel ihre Identität wechseln musste, um zu überleben, und erst nach einem langen und anstrengenden Weg einen friedlichen Ort für sich finden konnte. Der Widerstand ist ein ‚Schlüsselbegriff‘ für Brauns Botschaft in seinem Stück. Ein Mensch ist, wer widersteht, das ist der Fokus, der sich im Prolog zeigt. Der Prolog bezieht sich auf das Konzept des ästhetischen Widerstands von Peter Weiss, das im kulturellen Feld der DDR eine Rolle spielte. Braun hat das Thema ‚Transit‘ aus Segehrs Roman übernommen und dann zu einer anderen Art des Überlebens umgeformt, die ein Idealbild der sozialistische Gesellschaft ist.

In seinem Prosatext *Bodenloser Satz* formuliert Braun seine Kritik am realen Sozialismus (Gesellschaftssystem und Ideologie), dies 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 seine dogmatische Tradition zielt, zum anderen zur Reflexion und Diskussion über eine gesellschaftliche Ordnung einlädt. Auf der Ebene der ästhetischen Form bietet Braun dem Leser eine dekonstruktive Schreibweise, einem endlos langen Satz, als Mittel seiner Zivilisationskritik an. Mit der Schreibstrategie reagiert der Autor auf den Verfall der realsozialistischen Gesellschaft und die Erosien ihrer Ideologie. Die Darstellung der Erosion einer Zivilisation wird gestaltet durch die Deformation der natürlichen Gesellschaft. Braun stellt die Beziehungen zwischen Menschen und Natur in den Mittelpunkt. Er ging davon aus, dass der Umgang mit der Natur nichts anderes als ‚Krieg‘ ist, der ‚verbrannte Erde‘ hinterlässt. Das Bild der zerstörten Natur ist unmittelbar Wirklichkeit und Allegorie zugleich: Bild eines kriegerischen, selbstzerstörerischen Sozialismus ohne

Zukunft. Mit dem Text *Bodenloser Satz* thematisiert Braun seinen Widerstand gegen die „industrielle Megamaschine“ in der Zeit der technischen Zivilisation. Auf der anderen Seite übte er Kritik gegenüber der Lage der real existierenden sozialistischen Gesellschaft.

5.5 Fazit : Die Übergänge in Brauns Werk der 80er Jahre

Die Übergänge in Brauns Werk der 80er Jahre lassen sich durch zwei literarische Elemente beschreiben, und zwar auf der Ebene der Thematik und auf der Ebene der dekonstruktiven Schreibweise. Brauns Werk vor der Wende fokussiert die Themen einer stagnierenden realsozialistischen Gesellschaft, die Anwendung der Gewalt durch zunehmende Rüstungspolitik der DDR und die Gefahr der Naturzerstörung als Kennzeichen der Erosion einer Gesellschaft. Außerdem taucht das Bild des „innersten Afrika“ Quelle an vielen Stellen in Brauns Werken auf und symbolisiert innere Emigration im ästhetischen Sinne. Die innere Flucht wird auch von dem Bruch auf der Ebene der Schreibweise gekennzeichnet, wobei die Störung des literarischen Prinzips erkennbar wird. Seine dekonstruktive Schreibweise liefert eine ‚Gegensprache‘. Der Ton der Subjektivität und Radikalität in Brauns Werken vor der Wende symbolisiert ihn als dem Machtfeld widerstehenden Akteur im literarischen Feld.

Der Umbruch 1989 bewirkte eine neue Atmosphäre, eine radikale Veränderung im literarischen Feld der DDR. Es handelt sich um den größten Umbruch des literarischen Feldes der DDR. Allmählich verliert die DDR-Literatur ihre Kontur in der veränderten Gesellschaft der DDR. Durch die Prosasammlung *Wie es gekommen ist* werden die Prosastücke von Braun, die vor der Wende entstanden sind, neu verortet. Es ist deutlich zu erkennen, wie Braun thematisch seine Vision über die Wende in seinen Texten geschildert hat, obwohl das wiedervereinigte Deutschland sein neues Gesicht noch nicht gezeigt hat. Es lässt sich zeigen, dass Braun neue Einsichten über den Missbrauch der Ideologie gewann, wobei die Anwendung der Gewalt als Mittel zum Zweck in seinen Texten in Frage gestellt wird.

Die Situation der Vor-Wendezeit wird geschildert, indem Braun zahlreiche Metaphern verwendet, um die Sehnsucht nach Offenheit darzustellen. Darüber hinaus problematisiert Braun die Situation des Umbruchs, nachdem das Machtfeld untergegangen ist und die neue Situation

ins Chaos führt. Durch seine Texte beschreibt Braun den Prozess des Umbruchs, was den Mut verlangt, Kritik gegenüber der Macht zu äußern. Andererseits zeigt die Wende ein anderes Gesicht Westdeutschlands, weil die DDR in ein neues kulturelles Feld verwandelt wurde, und zwar in das kulturelle Feld des Kapitalismus. Es ist eher eine fremde Welt für die ehemaligen DDR-Bürger, daher entsteht ein neues Phänomen, und zwar der Orientierungsverlust der DDR-Bürger gegenüber ihrer neuen, veränderten Umgebung nach der Wende.

Es lässt sich dann zeigen, wie Braun durch seine Prosastücke die bittere Wahrheit nach der Wende beschreibt, die zunehmende Arbeitslosigkeit, die Unsicherheit gegenüber der Zukunft, die endlich zum Fremdenhass führte. *Wie es gekommen ist* wird durch mosaikartige Bilder aufgebaut, deren Themen die veränderte Realität der Wende schildern. Es ist eine Reflexion über die Bedeutung der Freiheit, deren Wert allmählich reduziert wird. Brauns Drama *Böhmen am Meer* beschreibt die letzten Tage der DDR. Das verseuchte Meer symbolisiert die Lage der DDR in der Wendezeit, wo tausende DDR-Bürger die Grenze gingen und in den Westen ausreisten. Sie haben von der Freiheit geträumt, die man von der DDR nicht erwarten konnte. Durch die Figuren dieses Dramas zeigt Braun die Konstellation zwischen den Großmächten, die die Wende zugelassen haben, und das Dilemma der Wende, weil man nach der Wende erst bemerkt hat, dass das Ereignis der Wende von dem Konzept des Prager Frühlings 1968 sehr weit entfernt gewesen ist. Statt in einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz hat die Wende in die kapitalistische Gesellschaft geführt.

In diesem Drama wird die DDR nur als Spiel der Großmächte dargestellt, wobei sie über ihr Schicksal nicht selbst entscheiden kann. Durch die Figur Michail wird das Bild eines Politikers dargestellt, der versucht, sich von der Vergangenheit zu befreien, indem er seine Hände in Unschuld wäscht, frei von den gewaltigen Verbrechen der Sowjetunion. Er hat die Reform erst ermöglicht. Darüber hinaus wird die Figur Bardolph als überzeugter Kapitalist beschrieben. Dies stellt das Phänomen der politischen Wende dar, wo die neuen Gedanken vom Westen begrüßt wurden, dadurch erscheint der Westen als Sieger im Kalten Krieg.

Darüber hinaus zeigt das Stück den Untergang des Sozialismus. Die Enttäuschung ist dadurch entstanden, dass der Sozialismus nur eine Utopie und eine Fata Morgana gewesen ist. Nach der Wende erkannte man, dass die DDR-Bürger dem Westen ihr Land ausgeliefert hatten. Sie können nicht mehr zurück gehen. Es gibt keinen anderen Weg, außer in den Westen zu gehen.

Die Gedanken über die Reform, die eigentlich ein Versuch ist, sich von der Stagnation zu befreien, hat nur zur materiellen Katastrophe geführt, wie Gorbatschow selbst geäußert hat. Welche Reform? Für Braun hat Gorbatschow die „*wissenschaftliche Weltanschauung*“ Quelle zur „*Chaostheorie*“ weiterentwickelt. Satzaussage? Die Wende hat auch den Westen verändert. Nach seiner Meinung tendiert der Kapitalismus zu einem pragmatischen Humanismus (Die Demokratie der Begierde) – „*Die Großindustrie hat eigensinnige Werkzeuge.*“ Ist das ein Zitat?

Am Ende des Dramas taucht die Sturmflut auf, die alles mitreißt. Es lässt sich zeigen, dass die Sturmflut die Rolle der Natur symbolisiert (ein Ökosystem) – es ist ein reinigender Sturm. *Böhmen am Meer* stellt den Prozess des Umbruchs der DDR als Träger der Planökonomie dar. Die „*Sturmflut*“, die für das Ende des Stückes verwendet wird, symbolisiert den Versuch der Natur, wieder ihr Gleichgewicht zu finden, indem sie dem Menschen ihre Kraft zeigt. Mit dem Lyrikband *Marlboro ist Rot* werden die Phänomene der Wende als Moment der Überraschung, zugleich der Enttäuschung und Verzweiflung skizziert. Im Unterschied zu seinen vorherigen Lyrikbänden ist der Ton seiner Skepsis gegenüber der Wende zu spüren. Noch als DDR-Schriftsteller beobachtet Braun die veränderte Realität und die veränderten poetischen Landschaften. Die Themen eines krisenhaften Enttäuschungs- und Verlustgefühls und der sich daraus ableitende Gestus einer Neuorientierung schlagen sich eindrucksvoll in der Struktur des Bandes nieder. Es ist die Darstellung der verzweifelten „Neuzeit“ und zugleich ein bitteres Bild der veränderten Realität.

Durch das kurze Drama *Iphigenie in Freiheit* gelingt es Braun, die problematische Situation der Wende zu schildern, als die meisten DDR-Bürger weder etwas von der genuinen noch von der pervertierten Version der sozialistischen Utopie wissen wollten, sondern die freie Entwicklung eines jeden lieber gleich ganz westlich verstanden. Durch das allegorische Bild während des Dramas werden die aktuellen Ereignisse und Figuren der Wende in die Konstellationen griechisch-antiker Mythologie übersetzt. Die taurische Iphigenie in der Gefangenschaft des Barbaren Thoas verweist auf die DDR unter dem Joch der Sowjetunion. Thoas vertritt die Figur Michail Gorbatschows, der nicht mehr das repressive Sowjetsystem regiert, sondern der durch seine Reformpolitik die Gefangene Iphigenie, die DDR, in die Freiheit der Einheit und des Westens entlässt. Darüber liefert die Darstellung von Orest und Pylades, die

Griechen als fette Makler und Gangster auf dem Markt, ein ironisches Bild der kapitalistischen Gesellschaft. Die vermeintliche Befreiung, Rettung, Heimführung Iphigenie ist in Wahrheit eine Opferung, eine Auslöschung. Iphigenie ist von ihrer Gefangenschaft befreit worden, sie ist nicht mehr das Götteropfer, aber sie wird als zeitgenössische Form des Menschenopfers vereinnahmt, kolonisiert, abgewickelt.

Braun bringt die veränderte gesellschaftliche Situation nach der Wende in seinem Drama zur Sprache. Zunächst stellt er Iphigenie als ein Opfer der grauen Vergangenheit der Nachkriegsgeschichte dar. Sie wurde von ihrem Vater für seine Kriegsinteressen geopfert. Andererseits muss sie unter Thoas Macht die rituelle Opferung in Tauris durchführen. Es lässt sich die Opferung im Text Iphigenie als eine ‚Ketten-Opferung‘ betrachten, indem Braun zeigt, dass sich die Dimension der Macht verändert hat. Braun beschreibt demnächst die Frage des Sozialismus, der untergegangen ist. Die DDR schloss sich dem Westen an, in dem Braun keine bessere Zukunft sieht. Die Entwicklung nach der Wende hat ihn enttäuscht, weil die deutsche Einheit seiner Meinung nach zur Krise des Golfkriegs geführt hat. Die Bedeutung der Humanität in der globalisierten Welt wird in Frage gestellt, wobei ein Übermaß an Beherrschung der Natur die Welt zerstört:

Und Orests Elitetruppen landen in Mogadischu, die Hungerhilfe in strategisch interessantem Gelände, Humanismus als Demonstration der Stärke, die weißen Ideen rollen noch immer im Wüstentank.¹

Insgesamt sind die Werke Brauns nach der Wende durch folgende Themen geprägt: dem Untergang des Sozialismus, der Fassungslosigkeit gegenüber der veränderten Realität, dem Verlust des kollektiven Gefühls in der veränderten Gesellschaft, die Anpassungskrise gegenüber dem westlichen kapitalistischen System, einschließlich der Gefahr der globalisierten Welt, die zum Krieg tendiert. Darüber hinaus vollzog sich ein Bruch auf der Ebene der ästhetischen Schreibweise in Brauns Werken nach der Wende. Man findet darin den Ton der Enttäuschung und des Pessimismus gegenüber der Wende. Brauns Stücke nach der Wende stellen keine Heldenfiguren, sondern Verlierer dar. Es gibt kein ideales Bild in der veränderten Landschaft der DDR Gesellschaft, weshalb kaum ein Wir-Gefühl zu finden ist. Brauns Werke nach der Wende beschreiben den Untergang des real existierenden Sozialismus und die große Kluft

nach der deutschen Wiedervereinigung, die als Ungleichheit der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse in Ost- und Westdeutschland auch heute noch weiterbesteht.

6 Bibliographie

6.1 Primärliteratur

- Braun, Volker Rimbaud, Ein Psalm der Aktualität. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S. 7-42.
- Braun, Volker, Langsamer Knirschender Morgen. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S. 43-125
- Braun, Volker, Die Übergangsgesellschaft. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S. 123-161
- Braun, Volker, Siegfried Frauenprotokolle. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 8. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992, S. 171-254
- Braun, Volker. Bodenloser Satz. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 9. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992
- Braun, Volker, Verstreute Gedichte 1979-1988. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 9. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992
- Braun, Volker, Der Stoff zum Leben 3. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 9. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992
- Braun, Volker, Die Zickzackbrücke. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 9. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992
- Braun, Volker, Transit Europa. Der Ausflug der Toten. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992
- Braun, Volker, Wie es gekommen ist. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992
- Braun, Volker, Rot ist Marlboro. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1993
- Braun, Volker, Böhmen am Meer. In : Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1993
- Braun, Volker, Iphigenie in Freiheit. In : Volker Braun Texte in zeitlicher

- Folge. Band 10. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1992
- Braun, Volker, Hinze und Kunze Roman, Halle: Mitteldeutscher Verlag 1985
- Braun, Volker, Der Wendehals. Eine Unterhaltung, Fa.M.Suhrkamp 1995
- Braun, Volker, Das Nichtgelebte (1992), in: Trotzdestonichts oder der Wendehals, Fa.M.Suhrkamp 2000

6.2 Sekundärliteratur

- Bohn, Cornelia. Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus. Opladen, 1991
- Bothe, Katrin, Die Imaginierte Natur des Sozialismus. Eine Biographie des Schreibens und der Texte Volker Brauns 1959-1974. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997
- Bourdieu, Pierre, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999
- Bourdieu, Pierre. Language and Symbolic Power. Cambridge: Polity Press, 1991
- Bourdieu, Pierre. Satz und Gegensatz: Über die Verantwortung des Intellektuellen, Berlin: Wagenbach, 1989
- Bourdieu, Pierre. Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986
- Constabile-Henning, Carol Anne. Intertextual Exile. Volker Brauns Dramatic. Revision of GDR Society, Hildesheim, 1997
- Diepgen, Eberhard. Die Insel wird Festland, in: Erlebte Einheit. Ein deutsches Lesebuch, Berlin: Ullstein Verlag, 1995
- Deiritz, Karl und Hannes Kraus (Hrsg), Verrat an die Kunst? : Rückblicke auf die DDR Literatur, Berlin: Aufbau-Taschenbuch Verlag, 1993
- Dinter, Ingrid, Unvollendete Trauerarbeit in der DDR-Literatur: Ein Studium der Vergangenheitsbeächtigung, New York: Lang, 1994
- Dümmel, Karsten. Identitätsprobleme in der DDR-Literatur der siebziger und achtziger Jahre, Frankfurt am Main: Lang 1997
- Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig: Gustavkiopenheuer Verlag 1996

- Engler, Jürgen. Vaterland ohne Mutterboden. Volker Brauns „Bodenloser Satz“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main, in: Ndl Heft 38, November 1990
- Fischer, Gerhard, David Roberts (Hrsg). Schreiben nach der Wende. Ein Jahrhundert deutscher Literatur. 1989-1999, Tübingen: Staufenberg Verlag
- Fries, Fritz Rudolf. „Unter der gerahmten Fotografie Staliens“ in: Volkszeitung, 5.10.1990
- Gabler, Wolfgang u.a (Hrsg). Zeiten Wende. Wende-Literatur, in: Umriss 4, April 2000
- Grauert, Wilfried, Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtziger Jahren. Würzburg: Königshausen und Neumann.1995
- Groth, Joachim Rüdiger. Widersprüche. Literatur und Politik in der DDR 1949-1989. Frankfurt a.M, 1994
- Groth, Joachim-Rüdiger, Materialien zu Literatur im Widerspruch: Gedichte und Prosa aus 40 Jahren DDR; Kulturpolitischer Überblick und Interpretationen, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1993
- Grützner, Ulrike. Dimensionen der Freiheit, In: ZeitStimmen. Betrachtungen zur Wende-literatur, Hanelore Scholz u.A (Hrsg), Berlin: Trafo Verlag, 2000
- Hensing, Dieter. „Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle“. Schriftsteller der DDR unterwegs zwischen Konsens und Widerspruch, Amsterdam: Duitsland Institut, 2000
- Hubert, Franz. Aufklärung zwischen den Zeilen. Stasi als Thema in der Literatur. Köln: Bohlau Verlag, 2003
- Huberth, Franz. Die DDR im Spiegel ihrer Literatur, Berlin: Duncker und Humboldt, 2005
- Hörnigk, Frank, Volker Braun, Berlin: Theater der Zeit, 1999
- Jäger, Andrea. Schriftsteller. Identität und Zensur. In: Text und Kritik. Literatur in der DDR. Rückblicke. Heinz Ludwig Arnold (Hrsg), Sonderband
- „Jetzt ist da eine Einheitsoße“. Gespräch mit Heiner Müller über die Intellektuellen und den Untergang der Ost-Repulik. In. Der Spiegel Nr.31, 1990
- Joch, Markus. Brüderkämpfe. Zum Streit um den intellektuellen Habitus in den Fällen Heinrich Heine, Heinrich Mann und Hans Magnus Enzenberger. Heidelberg, 2000
- Jucker, Rolf. Volker Braun in Perspective. Amsterdam: Rodopi. 2004
- Jurt, Joseph, Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995
- Kim, Chung Wan. Auf der Suche nach dem offenen Ausgang: Untersuchungen zur Dramaturgie und Dramatik Volker Brauns. Marburg: Tectum Verlag, 2003
- Kirchner, Verena. Im Bann der Utopie: Ernst Blochs Hoffnung in der DDR-Literatur, Heidelberg: Winter, 2002
- Kormann, Julia. Literatur und Wende. Ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989. Wiesbaden: Universitätsverlag, 1996

- Köhler, Kai, Volker Brauns Hinze-Kunze-Texte. Von der Produktivität und Widersprüche. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996
- Königsdorf, Helga. „Bitteres Erwachen“. Zwischenbilanz zur Lage in der DDR“, In: FAZ, 4.1.1990
- Königsdorf, Helga. „Adieu DDR. Protokolle eines Abschieds. Vorwort, in: „Adieu DDR“, 1990
- Langner, Beatrix. Späte Einsichten. Nach Hinze und Kunze kommen ICH und ER- Volker Braun „Wendehals“. In: Berliner Zeitung, 23.3.1995
- Labroise, Gerd und Anthonya Visser, Im Blick behalten: Lyrik der DDR: neue Beiträge des Forschungsprojekts DDR-Literatur an der Vrije Universiteit Amsterdam, Amsterdam: Rodopi, 1994
- Lindner, Bernd. Die demokratische Revolution in der DDR 1989/90. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1998
- Lutz, Mackensen. Die Nibelungen, Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter, Stuttgart: Hauswedell, 1984
- Martin, Bernhard R. Nibelungen-Metamorphosen: Geschichte eines Mythos, München, 1992
- Mackensen, Lutz. Die Nibelungen. München, 1987
- Maron, Monika. „Die Schriftsteller und das Volk“, in: Der Spiegel 7/1990
- Mittenzwei, Werner. Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1949 bis 2000. Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2001
- Mix, York-Gothart (Hrsg), Ein „Oberkunze darf nicht vorkommen“ Materialien zur Publikationsgeschichte und Zensur des Hinze-Kunze-Romans von Volker Braun. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1993
- Müller-Waldeck, Gunnar. Der Baukunst langer Unbau. Zum Mauer-Gedicht von Volker Braun. Institut für Deutsche Sprache und Literatur der Universität Vaasa, 1993
- Pinto, Louis, Franz Schultheis (Hrsg), Streifzüge durch das literarische Felpd. Konstanz, 1997
- Preusser, Heinz-Peter. Letzte Welten. Deutschsprachige Literatur diesseits und jenseits der Apokalypse, Heidelberg 2003
- Preußner, Heinz-Peter. Mythos als Sinnkonstruktion: die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun, Köln: Bohlau, 2000
- Profitlich, Ulrich. Volker Braun. Studien zu seinem dramatischen und erzählerischen Werk, München, 1985
- Reichel, Peter. Die Übergangsgesellschaft. Stücke der achtziger Jahre aus der DDR, Leipzig, 1988
- Reichel, Peter. Auskünfte. Beiträge zur neuen DDR-Dramatik, Berlin, 1989
- Rühl, Volker. Die Personenkonstellation in Volker Brauns Drama „Böhmen am Meer“. Wetzlar, 1995
- Rüther, Günther (Hrsg). Kulturbetrieb und Literatur in der DDR, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1987
- Rüther, Günther. „Greif zur Feder, Kumpel“ : Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990, Düsseldorf: Dröste, 1991
- Rüther, Günther. Zwischen Anpassung und Kritik: Literatur im real existierenden Sozialismus der DDR, Melle: Knoth, 1989
- Scharsisch, Anja-Franziska. Zwischen Engagent und Resignation. Darstellungsformen und Funktionen der „Intelligenz“ im DDR-Roman. Hamburg 2003

- Schenkel, Michael. Fortschritts- und Modernitätskritik in der DDR-Literatur: Prosatexte der achtziger Jahre, Tübingen: Stauffenburg Verlag 1995
- Scherpe, Klaus R. Die Ästhetik des Widerstands. Peter Weiss ‚Traum‘ von der Vernunft. In: Peter Weiss. Leben und Werk. Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schütte (Hrsg), Frankfurt a.M 1991
- Schlicht, Michael W, szenische Gesichtsdarstellung: Träume über Wissen? Gespräche mit Volker Braun, Marburg: Hitzeroth 1989
- Schmidt, Claudia, Rückzüge und Aufbrüche zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt am Main : Peter Lang Verlag.1995
- Schneider, Rolf. „Von der möglichen Gnade der Banalität. Über Hybris und Versagen der Intellektuellen in der DDR. Von der moralischen Verantwortung der Deutschen für die Länder Osteuropa“, in: Der Morgen (Beilage) 08/009.12.1990
- Scheider, Rolf. „Die Einheit wird kommen“. In: Der Spiegel Nr. 48, 1989, S.44
- Schuhmann, Klaus. „Ich bin der Braun, den ihr kritisiert...“. Wege zu und mit Volker Brauns literarischem Werk, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004
- Schwartz, David. Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu
- Walther, Joachim, Gesinne von Prittwitz: Staatsicherheit und Schriftsteller. Bericht zum Forschungsproject. Heft 2/1993
- Wedehking, Volker, Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989. Stuttgart:Kohlhammer 1995
- Wehdeking, Volker(hrsg), Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000).Berlin : Erich Schmidt 2000
- Welzel, Klaus. Utopie und Verlust. Die deutsche Einheit im Spiegel Ostdeutscher Autoren, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998
- Wichner, Ernest (Hrsg). „Literaturentwicklungsprozesse“. Die Zensur der Literatur in der DDR, Frankfurt a.M, 1993
- Viser, Anthonya. Das Ordnen des „innersten Landes“. Motto-Bezüge in Volker Brauns Zyklus „Der Stoff zum Leben“ als eine Spezialform von Intertextualität. In: Im Blick Behalten. Lyrik der DDR. German Monitor (Hrsg) Gerd Labroise und Anthonya Visser. Amsterdam, 1994
- Vormweg, Heinrich, Das Elend im Rücken, hoffnungslos. Versuche des Volker Braun, seine Identität zu wahren. In: Süddeutsche Zeitung Nr.205, 6.9.1992.
- Wolf, Christa. „Heine, die Zensur und Wir“, in: NDL, Heft 5, 1990, S.11
- Wolf, Christa. „Vorwärts und nicht vergessen!“ in: Konstruktiv, Heft I/1990
- Zipser, Richard (Hrsg). Fragebogen: Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR, Leipzig, 1995