

# Stimmen einer anderen DDR-Literatur in den selbst verlegten Literaturzeitschriften der 1980er Jahre

Arne KLAWITTER

## I.

In einer Rezension anlässlich des Erscheinens der von Egmont Hesse herausgegebenen Anthologie *Sprache & Antwort* im Fischer Verlag schrieb Adolf Endler in der *Zeit* vom 30. September 1988, dass der Untertitel von diesem Buch „Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR“ wohl kaum auf allgemeine Akzeptanz stoßen dürfte:

nicht im Westen, weil er manchem zumindest in ästhetischer Hinsicht konservativ gestimmten Literaturexperten das vertraute und so handliche Bild von der literarischen DDR-Landschaft kaputt zu machen verspricht; und auch nicht in der DDR, weil er, als Signal eines eventuellen „Bruchs“ und einer Frontenbildung, den Gedanken an eine politische „Opposition“ nahelegt.<sup>1)</sup>

Am besten sei es dann doch, schlussfolgert der Rezensent nicht ohne einen Anflug von Ironie, man vereinige sich „zu einer neuerlichen Chorprobe“: „Vermutlich sei das keine ‚andere‘, sondern überhaupt keine Literatur, bestenfalls irgendetwas ‚Vorliterarisches‘ (im Unterschied etwa zu den Werken Ulla Hahns hier, Eva Strittmatters dort).“<sup>2)</sup>

Im Gegensatz zu den vorurteilsbehafteten Literaturinstitutionen erkennt Endler „nach einigen Anfangsschwierigkeiten bei der Lektüre“ dann aber doch durchaus an, dass man es hier sehr wohl mit einer „anderen“ DDR-Literatur zu tun habe. Autoren wie Bert Papenfuß-Gorek, Rainer Schedlinski, Sascha Anderson und Stefan Döring seien *anders*

allein schon aufgrund des für die DDR unerhörten (und auch dort noch kaum begriffenen) Faktums, daß sich eine ganze, inzwischen schon recht breite und an unterschiedlichsten Temperamenten reiche Literatur-Formation seit mehr als einem Dezenium kontinuierlich weiterentwickelt und qualifiziert, fern den Verlagen und ferner noch dem Schriftstellerverband und verwandtem staatlichen Zugriff.<sup>3)</sup>

---

1) weinsinnig im daseinsfrack. Adolf Endler über die Anthologie *Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, in: *Die Zeit*, Nr. 40 (30.09.1988), S. 82.

2) Ebd.

3) Ebd.

Ein Vierteljahrhundert nach dem Mauerfall redet heute kaum noch jemand von der „Untergrundlyrik“ der DDR. Die „anderen Stimmen“ sind mit der „Wende“ zwar nicht verstummt, aber sie sind nun nicht mehr *so anders* wie vorher, denn die Bedingungen, unter denen diese Art Literatur damals entstanden ist, haben sich fundamental verändert. Hinzu kam, dass die aufgedeckte IM-Tätigkeit von Sascha Anderson und Rainer Schedlinski die ‚andere‘ Literaturszene in Misskredit gebracht hat. Ein weiterer maßgeblicher Grund dafür, dass diese Stimmen nicht mehr gehört wurden, aber war die plötzlich einsetzende „Aufarbeitung“ der DDR-Literatur, die mit einem Schlag *historisch* geworden war und damit nur noch für die Literaturgeschichte tauglich. Etikettierungen wie „Gesinnungsliteratur“ bestimmten von nun ab die Diskussion, womit genau das eintrat, was Endler 1988 vorausgesagt hatte: Das vertraute und vor allem so handliche Bild von der DDR-Literatur drohte zu zerbrechen bzw. sich als unzureichend, wenn nicht sogar als falsch zu erweisen. Eine mögliche Heterogenität sowohl in literarischer wie in konzeptioneller und ästhetischer Hinsicht war nicht mit der Vorstellung einer von oben verordneten Kulturpolitik vereinbar, die man sich von der DDR gemacht hatte. Die Präsenz von Heterogenität und Komplexität passten einfach nicht ins Bild eines sozialistischen Einheitsstaates.

Von erheblicher Bedeutung war der Wandel der Rezeptionsvorgaben. Man suchte nun vor allem *den* Wende-Roman als Nonplusultra der veränderten Verhältnisse, und 1995 feierte das Feuilleton gleich sechs davon, die in ihrer Art höchst unterschiedlich waren: Erich Loests *Nikolaikirche*, Thomas Brussigs *Helden wie wir*, Volker Brauns *Der Wendehals*, Thomas Hettches *Nox*, Günter Grass' *Ein weites Feld* und Reinhard Jirgls *Abschied von den Feinden*. Es ging fortan weniger darum, gleichsam mit der Lyrik in die Sprache ‚hineinzukommen‘ als vielmehr darum, mit der Narration ‚auf etwas hinaus zu gelangen‘. Inhalte waren gefragt, und auch nach zwanzig Jahren hat sich bis jetzt wenig an dieser Situation geändert. Romane wie *Der Turm* (2008) von Uwe Tellkamp kamen diesen Wünschen der Literaturkritik nach, suggerierte er doch eine bildungsbürgerliche Welt im Widerstand, was genau dem Bild entsprach, das man sich im Westen von der DDR gemacht hatte.

Gegen das Vorurteil und die Deutungsmacht einer konformen Literaturbetrachtung soll hier versucht werden, wieder an die Diskussionen, wie sie unter anderem in den unabhängigen, selbst verlegten „Untergrund“-Zeitschriften der DDR geführt und in Anthologien wie Egmont Hesses *Sprache & Antwort* auch einem breiteren Publikum zugänglich gemacht worden sind, anzuknüpfen und die Stimmenvielfalt sowie die Experimentierfreudigkeit einer sprachkritischen, zum Teil sogar formanalytischen Poesie ins Blickfeld der Literaturwissenschaften zu rücken. Gleichzeitig geht es im Folgenden darum, nach einem methodologischen Ansatz für eine Literaturgeschichtsschreibung zu suchen, die jene von Endler konstatierte sprachliche Komplexität und Heterogenität auf die DDR-Literatur der 1980er Jahre beziehen, wofür sich insbesondere Michail Bachtins Begriff

des Chronotopos anbieten würde. Wolfgang Emmerich, der für seine literaturhistorische Darstellung der DDR-Literatur bekannt ist,<sup>4)</sup> hat vor geraumer Zeit in einem Aufsatz sowohl den Chronotopos als auch den Begriff des „dritten Raumes“ (*third space*) von Bhabha sowie Bourdieus Theorie des literarischen Feldes als mögliche theoretische Ausgangspunkte für eine neue Geschichte der DDR-Literatur in Erwägung gezogen.<sup>5)</sup> Darauf zurückgreifend hat dann Michael Ostheimer den Gedanken des Chronotopos zur methodologischen Grundlage für eine differenziertere Bestimmung der DDR-Literatur gemacht, wobei er diese nicht als einen einheitlichen Chronotopos, sondern als eine Konstellation unterschiedlicher Chronotopoi versteht.<sup>6)</sup> Auf der Grundlage einer Vorstellung von Raum-Zeit-Inseln wird es der Literaturgeschichtsschreibung möglich, auf die Darstellung von Entwicklungs- oder Verfallsprozesse und auf die Verwendung von Oppositionsmodellen zu verzichten.

Als die drei zentralen Raum-Zeit-Figuren der DDR-Literatur nennt Ostheimer einen utopischen, idyllischen und liminalen Chronotopos, und die Post-DDR-Literatur ist für ihn durch einen transformierenden sowie durch einen memorialen Chronotopos gekennzeichnet. Im utopischen Chronotopos drücke sich der Fortschrittsoptimismus der Gründerjahre der DDR aus, dessen Handlungsräume von Buchenwald (Bruno Apitz) über den Uranbergbau der Wismut (Werner Bräunig) bis zu den sozialistischen Planstädten und industriellen Großbetrieben reichten. Im idyllischen Chronotopos hingegen würden Menschen dargestellt, die im abgesonderten Raum des Privaten und in Harmonie mit der Natur zu sich selbst kommen, so in den Romanen von Erwin Strittmatter (*Der Laden*) und Christa Wolf (der Rückzug in die dörfliche Welt in *Nachdenken über Christa T.*). Der liminale Chronotopos zeige sich dann vor allem in der sogenannten ‚Mauer-Literatur‘ von Uwe Johnson (*Mutmassungen über Jakob*) und Christa Wolf (*Der geteilte Himmel*, später unter Verarbeitung mythologischer Motive in *Medea. Stimmen*) sowie bei Heiner Müller (*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*).

In den 1980er Jahren, so ließe sich dem hinzufügen, formierte sich außerdem ein *heterotopischer Chronotopos*, der gewissermaßen abseits vom bisherigen Festland der DDR-

---

4) Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR [1981]. Erweiterte Neuauflage, Leipzig (Kiepenheuer) 1996. Als Kategorien der DDR-Literaturgeschichte, insbesondere für die Frühphase der DDR-Literatur von 1949 bis 1961 nutzt Emmerich hier Aufbau-, Produktions- und Ankunfts-Literatur.

5) Wolfgang Emmerich: Zwischen Chronotopos und Drittem Raum: Wie schreibt man die Geschichte des literarischen Feldes DDR?, in: „Nach der Mauer der Abgrund“? (Wieder-) Annäherungen an die DDR-Literatur, hg. von Norbert Otto Eke (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 83), Amsterdam/New York (Brill) 2013, S. 43-64. Die Beiträge gehen auf eine Tagung zurück, die im November 2010 stattfand.

6) Michael Ostheimer: „Nachgeholte Trauerarbeit. Traumatische Erinnerungsräume im Werk ostdeutscher Autoren nach 1989“, in: Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 83 (2013), S. 243-263, insbes. S. 255ff., ebenso ders.: Ungebetene Hinterlassenschaften. Zur literarischen Imagination über das familiäre Nachleben des Nationalsozialismus, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2014, S. 192ff.

Literatur lag und sich quer zu den ästhetischen Vorstellungen der Verlage und Kulturverwalter stellte – selbst zu den etablierten Literaturgrößen wie Christa Wolf, die anlässlich des Erscheinens der Anthologie *Berührung ist nur eine Randerscheinung* (1985) vom „bedingungslosen Narzißmus der jungen Männer“ sprach, womit die Autoren der Prenzlauer Berg-„Szene“ gemeint waren, denen sie zugleich einen „rücksichtslosen Egoismus“<sup>7)</sup> nachsagte. Die „allmähliche Zersetzung der ‚Szene‘“, die sie vorausgeahnt zu haben vorgibt, lag ihrer Meinung nach in deren „Selbstüberschätzung“ begründet, und sie findet auch schnell eine passende Erklärung für alles: „Alles Kinder der Eltern unserer Generation, alleingelassene Jugend“.<sup>8)</sup>

Als „Sub- und Gegenöffentlichkeit“<sup>9)</sup> erhielt die Prenzlauer Berg-Szene in der Nachwende-Zeit ein scheinbar akzeptables Etikett, doch nach eingehender Lektüre der sogenannten, ‚Untergrund-Zeitschriften‘ zeigt sich recht schnell, dass von einer ‚Gegenöffentlichkeit‘ keine Rede sein kann – vielleicht eher von einer ‚Öffentlichkeitsinsel‘. Ebenso wenig sollte man sich der Illusion hingeben, dass dieser „andere Ort“ herrschaftsfrei<sup>10)</sup> und dass es das gemeinsame Ziel dieser Autoren gewesen sei, in diesem machtunabhängigen Raum die Literatur neu zu verankern (was geradezu utopisch wäre!); vielmehr ist es ein Ort, an dem die Macht und Herrschaft der – immer auf ihre Art – ideologischen Sprache kritisch reflektiert und experimentell unterlaufen wird, was Stefan Döring einmal im Gespräch mit Egmont Hesse selbstironisch als rhetorische Frage zu fassen versucht hat: „Sind wir mit den Worten verspielt, weil es keine Sprache mehr gibt, auf die es ankommt?“<sup>11)</sup>

## II.

Der kulturpolitische Bruch von 1976, der die Ausweisung von Wolf Biermann zum Anlass hatte, ließ die in der DDR verbliebenen Schriftsteller der älteren Generation in romantischen Bildern nach der Einsamkeit des Dichters suchen (z.B. Christa Wolf mit *Kein Ort. Nirgends*), während für einen Teil der jüngeren Generation literarisches Schreiben „nur noch denkbar

---

7) Christa Wolf: Ein Tag im Jahr, Frankfurt a. M. (Luchterhand) 2003, S. 374 (in der Suhrkamp-Ausgabe, Frankfurt 2008, S. 403).

8) Ebd.

9) Walter Schmitz: Literatur „zwischen den Staaten“. Deutsch-deutsche Exilerfahrung nach 1945, in: Deutsch-deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik, hg. von Walter Schmitz und Jörg Bernig, Dresden (Universitätsverlag) 2009, S. 15-106, hier S. 57.

10) So bei Anke Bosse, wenn sie über die Autoren der Prenzlauer Berg-Szene schreibt: „Andere Orte‘, herrschaftsfreie, in der Gesellschaft, in der Sprache, in der Literatur zu besetzen, dem galt ihr Bemühen.“ (Anke Bosse: „Heterotopien. Zur deutschen Literatur vor und nach der ‚Wende‘, in: Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005, Band 10, Bern (Lang) 2007, S. 479-486, hier S. 486.)

11) Sprache & Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR, hg. von Egmont Hesse, Frankfurt a. M. (Fischer) 1988, S. 97.

[war] außerhalb der autoritären geistigen und, damit einhergehend und diesen sekundierend, institutionellen Strukturen“<sup>12)</sup> womit das begründet wurde, was im Anschluss an die russische Untergrundliteratur schon bald als ‚Samisdat-Literatur‘ bezeichnet werden sollte. Das Wort ‚samisdat‘ ist eine Zusammensetzung aus ‚selbst‘ und ‚machen‘ und bedeutet soviel wie ‚Selbst-Herausgeber‘. Gleichzeitig steht dieser Begriff für eine Generation von Schriftstellern und Künstlern in der DDR, die andere Ansichten vertraten als die auf den sozialistischen Realismus getrimmten Kulturverwalter und die mit ihren selbst verlegten Literatur- und originalgraphischen Zeitschriften versuchten, den staatlichen Kulturbetrieb und die politische Zensur zu umgehen. Die Selbst-Verleger schufen damit auch eine Nische für eben solche „anderen Stimmen“, von denen Adolf Endler in seiner Rezension sprach.

Diese jüngere Generation von Schriftstellern suchte ihre Schreibprämissen „nicht mehr in den Vorratskammern der Funktionszuweisungen“, sondern „in einer möglichst radikalen Erforschung ihrer Subjektivität (was deren soziale Bedingungen einschließt)“<sup>13)</sup> Als dann 1986 die Zeitschrift *Ariadnefabrik* von Rainer Schedlinski ins Leben gerufen wurde, gab es weder ein Konzeptionspapier noch eine Programmklärung oder ein Editorial. Die Zeitschrift, so Peter Böhlig, sei allein „aus einer Bewegung heraus entstanden“<sup>14)</sup> In Berlin, Dresden, Leipzig und anderen Städten kursierten bereits ähnliche Zeitschriften, zumeist originalgraphische Künstlerzeitschriften, die „in der Grauzone zwischen Legalität und Illegalität“ gefertigt wurden, unter ihnen: *Entwerter/Oder, Anschlag, Mikado, UND, USW.* Gegen Ende der 1980er Jahre vergrößerte sich das Spektrum durch Zeitschriften wie *Bizarre Städte, Braegen, Dämmerungen, Liane, Verwendung, Zweite Person.* Hinzu kamen sogenannte Autorenbücher, die oft in Zusammenarbeit mit Malern, Graphikern und Fotografen entstanden und als Unikate in Künstlerkreisen zirkulierten.

Die in den Jahren zwischen 1986 und 1989 erschienene *Ariadnefabrik* war wohl die theoretisch am besten versierte der selbst verlegten Zeitschriften. Innerhalb der vier Jahre ihres Bestehens erschienen 22 Hefte mit Texten u.a. von Jan Faktor, Stefan Döring, Elke Erb und Sascha Anderson, herausgegeben von Rainer Schedlinski und Andreas Koziol. Der Titel „Ariadnefabrik“ geht auf ein Gedicht von Sascha Anderson zurück, das sich wiederum auf eine Äußerung von Michel Foucault über Gilles Deleuzes Buch *Differenz und Wiederholung* (1969) bezieht. Im griechischen Mythos gibt Ariadne, die Tochter des kretischen Königs Minos, Theseus bekanntlich ein Garnknäuel, das er nur abzuwickeln brauche, um aus dem Labyrinth wieder herausfinden zu können, nachdem er den Minotaurus getötet hatte. Doch

---

12) Peter Böhlig: Von der Selbstverständlichkeit zu schreiben, in: Abriss der *Ariadnefabrik*, hg. von Andreas Koziol und Rainer Schedlinski, Berlin (Galrev) 1990, S. 329-332, hier S. 330. Der Text datiert vom 8. Mai 1989.

13) Ebd., S. 329.

14) Ebd., S. 330.

nach seiner Rückkehr verlässt er die schlafende Ariadne, und seitdem gilt ihr Name als Symbol für das Schicksal der Verlassenen und der Faden der Ariadne als ein Sinnbild des Erzählens, der sprachlichen Rekonstruktion der Wirklichkeit. Foucault aber deutet den Mythos mit Deleuze auf eine andere Weise:

Müde, darauf zu warten, dass Theseus aus dem Labyrinth zurückkehrt; müde auf seinen gleichmäßigen Schritt zu horchen und sein Gesicht unter all den vorüberhuschenden Schatten zu erkennen, hat Ariadne sich erhängt. Am liebevoll geflochtenen Faden der Identität der Erinnerung, des Gedächtnisses und des Wiedererkennens dreht ihr Körper sich gedankenversunken um sich selbst. Doch Theseus kehrt nicht zurück, der Faden ist gerissen.<sup>15)</sup>

Michael Thulin (d.i. Klaus Michael) schreibt dazu im Heft 3 (1989) der *Ariadnefabrik*:

Man wird sehr schnell bemerken, daß die Deutung Foucaults die gegenwärtige Situation nicht besser hätte treffen können. Ganz ohne Zweifel: eine Reihe von Fäden sind gerissen. War das theoretische Denken, so es sich nicht als akademisch oder institutionell verstand, bisher bestenfalls Privatsache, geht Literatur jetzt daran, ihre Grundlagen neu zu befragen. Und das nicht nur innerhalb eines internen Kreises, sondern übergreifend und in aller Öffentlichkeit.<sup>16)</sup>

Die *Ariadnefabrik*, so Thulin weiter, nehme nicht nur Abschied von den Fäden der überholten Denkkonventionen und den Einbindungen in die traditionellen Begriffsmuster, sondern darüber hinaus auch von der bis dahin üblichen Praxis der Institutionalisierung von Literatur. Sie verstehe sich weder als das Sprachrohr einer bestimmten theoretischen Richtung, noch sehe sie sich als Alternative zur fehlenden literarischen Öffentlichkeit, die sie als selbst verlegte Zeitschrift ohnehin nicht ersetzen könne. Dennoch vermittelt sie ein Bild davon, worüber damals Mitte der 1980er Jahre in Autoren- und Künstlerkreisen der DDR nachgedacht, geschrieben und gestritten wurde, und in eben diesem Sinne bindet sie die Fäden zu einem Knäuel zusammen.

Das dem Projekt *Ariadnefabrik* innewohnende heterotopische Moment bringt Thulin am Ende seines Nachwortes mit dem Verweis auf noch eine andere Deutung des Ariadnemythos

---

15) Michel Foucault: Ariadne hat sich erhängt, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, 4 Bde., Bd. I: 1954-1969, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001, S. 975-979, hier S. 975. Thulin seinerseits bezieht sich auf die im Berliner Merve Verlag erschienene Fassung *Der Faden ist gerissen* (1977).

16) Michael Thulin: Die zerrissenen Fäden, in: Abriss der Ariadnefabrik, a.a.O., S. 332.

zum Ausdruck, die der französische Schriftsteller und Historiker Jean Markale (bürgerlicher Name: Jacques Emile Bertrand) zur Diskussion gestellt hat.<sup>17)</sup>

Ariadne hat Theseus nicht den Faden zum Abwickeln gegeben, um ihm zu helfen, das Monster zu töten oder ihm den Weg in das Innere zu weisen, sondern im Gegenteil, um ihm den Ausgang zu zeigen, d.h. um ihn zu ihr zurückzuführen. [...] Er wird zurückkommen müssen und sich dem Willen, den sie verkörpert, unterwerfen müssen...

Theseus hat sich gegen diese Sklaverei gewehrt, er hat Ariadne verlassen.<sup>18)</sup>

Charakteristisch für die selbst verlegten Zeitschriften ist das symbiotische Zusammenspiel von experimentellen Texten einerseits und Originalgrafiken sowie Fotografien andererseits. Die theoretischen Ansätze zur Struktur der Sprache, heißt es bei Thulin, wären ohne die Auseinandersetzung mit den Gestaltungsweisen in der Malerei und Grafik überhaupt nicht denkbar gewesen, was insbesondere die poetologischen Überlegungen von Sascha Anderson und Rainer Schedlinski belegen, die sich gleichzeitig auf die Werke von Malern, Grafikern und Fotografen beziehen, die sie aus ihrer Umgebung kannten. So schrieb Schedlinski z.B. über die Zeichnungen von Hans Schulze, die Grafiken von Michael Voges und die Fotografien von Thomas Florschütz, und Sascha Anderson befasste sich mit den Übermalungen von C.M.P. Schleime, mit den Bildern von Angela Hempel und den Zeichnungen von Wolfram A. Scheffler und A.R. Penck.<sup>19)</sup>

Es war den Autoren der Ariadnefabrik nicht daran gelegen, Texte nach bestimmten Konzeptionen oder Theorien zu schreiben oder vorhandene Theorien auf Texte anzuwenden; vielmehr versuchten sie, ein sprachkritisches Bewusstsein zu entwickeln, das aus dem unmittelbaren dichterischen Umgang mit Sprache hervorging. Michael Thulin gibt das ebenso deutlich wie überzeugend in seinem programmatischen Text „kritik der sprache / sprache der kritik“ zu verstehen:

die sprache der kritik langweilt uns zu tode. es gibt nichts, was nicht schon hundertmal gesagt worden wäre, keine antwort, die nicht im halbschlaf ein halbes dutzend überflüssiger fragen wüßte. die spielregeln sind so hinreichend bekannt, daß das falschspiel schon zum guten ton gehört.

die phantasie ist vertrieben, der intellekt agiert nur noch in dunkelkammern und die theorie behauptet sich ab und an noch als eine institution des schwarzen humors. es

---

17) Jean Markale: *La femme celte*, Paris (Payot) 1972.

18) Zit. n. Michael Thulin: *Die zerrissenen Fäden*, in: *Abriss der Ariadnefabrik*, a.a.O., S. 336.

19) Ebd., S. 335.

ist alles so richtig, so geschlossen und vollständig, so widerspruchsfrei und zielgerichtet, daß es schon wieder verwundert.<sup>20)</sup>

Bestehen bleibe aber trotzdem eine unverkennbare „Lust an der Reflexion“, die sich in der letzten Möglichkeit, die Ordnungen der Kritik als Kritik der Ordnungen zu denken, ausdrücke:

es ist zeit, nach einer sprache zu suchen, die ihre selbstreflexion einschließt, so wie Roland Barthes einmal bestimmte, als er von ‚écriture‘ als dem wesen der kritik sprach. denn nichts ist verhängnisvoller, als sich einer sprache anzuvertrauen, deren eingeschriebne regeln und vorgeprägte begriffe bereits so verinnerlicht sind, daß man es nicht mehr bemerkt. ohne reflexion jener sprache, mit der wir zu tun haben, ist der absturz in die alten muster fast unaufhaltsam.

damit meine ich eine kritik, die ihren gegenstand neu überschreibt und ihn als eine poetische matrix versteht, die zu ende geschrieben werden will: denn der einsatz der literarischen arbeit ist es, aus dem leser nicht einen konsumenten, sondern einen produzenten zu machen... Roland Barthes. [...]

ich meine die suche nach einer strukturalen kritik, durch die der kritiker selbst zum autor wird und die den unterschied aufhebt zwischen literarischem, kritischem und theoretischem schreiben.<sup>21)</sup>

### III.

Lesen, so Roland Barthes, bedeutet gewöhnlich, den Text zu konsumieren, nicht mit ihm zu spielen. Dennoch habe im Grunde jeder Text, den wir zur Literatur rechnen, einen Spielraum, der dem Leser die Möglichkeit biete, mit dem Text gewissermaßen zweimal zu ‚spielen‘: „[E]r *spielt* den ‚Text‘ *nach* (im spielerischen Sinn), er sucht eine Praxis, die ihn re-produziert; damit sich diese Praxis jedoch nicht auf eine passive, innere *Mimesis* reduziert (der ‚Text‘ ist genau das, was sich der Reduktion widersetzt), *spielt er auf* dem ‚Text‘.“<sup>22)</sup> Man dürfe dabei nicht vergessen, schreibt Barthes weiter, dass „spielen“ ebenfalls ein musikalischer Begriff sei. Den Text könne man daher auch mit einer Partitur vergleichen,

---

20) Michael Thulin: kritik der sprache/sprache der kritik, in: Abriss der Ariadnefabrik, a.a.O., S. 210.

21) Ebd., S. 211.

22) Roland Barthes: Vom Werk zum Text, in: ders.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006, S. 64-72, hier S. 71.

die den Leser zur praktischen Mitarbeit auffordere.<sup>23)</sup>

Für diese Art Dichtung gibt es vielerlei Beispiele:

e sg ibt i mm erm ehrd a vo n  
 wor übe res kein emö gl i ch keitg ib t  
 unde sw irdi mm erme hrge ben  
 w örü b ere sk ein e m ögl ich k ei tg ebe nw ir d  
 un desge htt at säc hl ichn icht  
 ni c h te in m al an d e utu ng sw eis ew eil  
 ess tin kt all e i nsc ho nde rg eda n ked ara n  
 ohg ott  
 mo r gengegr ü n de t  
 v ere ind er f ei nd ed er sc hönenw ort e  
 p a rol e  
 poe s ieb esu delt d iew elt  
 p oe si ei s tau f drin gl ich  
 un dan dies erst elle  
 di em üh ea nz ud eu te n ge strichen  
 we ilesge htn ichtesg eht nich t  
 esg eh tw irkli chn i c htz us chr eib e n  
 übe rd as gro ß ef ühle n  
 li ebe r  
 st illz us e i nn i c h tn ur  
 bei ms c hei ße nin d e ndurc hg ang st oren  
 undw i eau ch i m merd a saus g eht  
 g esa gtwir d n ichts<sup>24)</sup>

Doch kaum ein anderer Text verdeutlicht diese Art von sprachkritischer Schreibpraxis besser als Stefan Dörings Gedicht „wortfege“:<sup>25)</sup>

---

23) Vgl. ebd.

24) Jan Faktor [ohne Titel], in: Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante. Lyrik der siebziger/achtziger Jahre von Dichtern aus der DDR. Ein Lesebuch, hg. von Peter Geist, Leipzig: Reclam 1991, S. 226.

25) Stefan Döring, Jahrgang 1954, studierte zunächst Informationstechnik in Dresden, bevor er 1980 begann, als freier Schriftsteller und Übersetzer zu arbeiten. Er schrieb in den 1980er Jahren für die autonomen Zeitschriften ARIADNEFABRIK und SCHADEN und gründete 1994 zusammen mit Bert Papenfuß die Literaturzeitschrift SKLAVEN, aus der 1999 dann die Zeitschrift GEGNER hervorging.

weinsinnig im daseinsfrack  
 feilt an windungen seiner selbst  
 wahrfassig er allzu windig

im gewühl fühlt er herum  
 und windet sich nochmal heraus  
 fund, kaum geborgen, bloss wort

wasser, lauernd, von wall zu wall  
 die spiegel mit fellen überzogen  
 wetter, uns umschlagend, dunst

die gewährten fegt es hinüber  
 die bleibenden gefahren erneut  
 der sich herausfand währt dahin

Dieses Gedicht mit Spielkistencharakter fordert zum Austausch der Konsonanten geradezu auf. Wenn man den Buchstaben „w“ durch ein „f“ ersetzt und umgekehrt, entsteht ein völlig neues Gedicht, dessen Wortlaut als eine zweite, semantisch ‚untergründige‘ Lesart des Ausgangstextes (als „Sub-Text“) angesehen werden kann:

fortwege

feinsinnig im daseinswrack  
 weilt an findungen seiner selbst  
 fahrfassig er allzu findig

im gefühl wühlt er herum  
 und findet sich nochmal heraus  
 wund, kaum geborgen, bloss fort

fasser, lauernd, von fall zu fall  
 die spiegel mit wellen überzogen  
 fetter, uns umschlagend, dunst

die gefährten wegt es hinüber  
 die bleibenden gewahren erneut  
 der sich herauswand fährt dahin

Beim Lesen des Textes mit seinen Doppel- und Dreifach-Bedeutungen – denn die beiden Lesarten könnte man gut und gern zu einer dritten vereinen – wird man an die Sprachspiele und Wortartistik von Oskar Pastior (1927-2006), der u.a. zum Autorenkreis OULIPO gehörte, oder an die Symmetriezeichnungen von M.C. Escher erinnert, doch geht das Gedicht weit über ein bloßes Spiel mit der Sprache hinaus: Das Gedicht deutet auf den Weggang der Freunde hin („die gefährten wegt es hinüber“), d.h. auf deren Ausreise aus der DDR, so, wenn es heißt, dass es den Gefährten gewährt wurde, hinübergefegt zu werden, und wenn der, „der sich herauswand [...] dahin [d.h. in den Westen] [fährt]“. Das Gedicht drückt, gewissermaßen durch Buchstabenumstellungen verschlüsselt, Geschehnisse im persönlichen Umfeld des lyrischen Ich aus und könnte gleichermaßen als Reflexion dieser Ereignisse bzw. als Versuch einer Selbstfindung gelesen werden.

Dennoch sollte das Politische nicht nachträglich überbewertet werden. Es ist nicht die politische Botschaft, die im Vordergrund steht, sondern der „überbewußte“<sup>26)</sup> Umgang mit Sprache. Wenn man sich die Gespräche, die Egmont Hesse mit Stefan Döring und anderen Autoren geführt hat, vor Augen hält und die Überlegungen der in der *Ariadnefabrik* und in anderen Zeitschriften abgedruckten Texte verfolgt, dann wird deutlich, dass es sich keineswegs um eine politisch engagierte Literatur handelt, sondern um „sprachkritische und formanalytische [B]etrachtungen“.<sup>27)</sup> Man könnte Dörings Gedicht mit Umberto Eco als ein „offenes Kunstwerk“ oder mit Roland Barthes als einen „schreibbaren Text“ bezeichnen, der erst vom Leser zusammengesetzt wird, und zwar in der Textlegung der Konsonanten und im Wechselspiel der jeweiligen ineinanderstürzenden Metaphern. Das lyrische Subjekt manifestiert sich nicht mehr in der Darstellung, sondern konstituiert und dekonstruiert sich in einer angesichts ihres ideologischen Missbrauchs problematisch gewordenen Sprache, wie es sehr anschaulich und zugleich programmatisch in dem Titel des Künstlerbuchs *Verlustich* (1985) von Frank Lanzendörfer zum Ausdruck kommt.

#### IV.

Die selbst verlegten Zeitschriften haben den Schriftstellern und Künstlern in der DDR den begrenzten Raum einer Öffentlichkeitsinsel ermöglicht, wo ihre Texte, Grafiken und Fotokollagen zirkulieren konnten, keineswegs jedoch *die* literarische Öffentlichkeit und auch keine Gegenöffentlichkeit, denn dazu waren die Auflagen dieser Zeitschriften und ihr Wirkungskreis viel zu gering. Nur vereinzelt fanden sprachexperimentelle und kritische Texte wie das zitierte Gedicht von Stefan Döring, den Weg in die staatlichen Printmedien:

---

26) Rainer Schedlinski und Andreas Koziol im Editorial, in: Abriss der Ariadnefabrik, a.a.O., S. 8.

27) Ebd.

„wortfege“ erschien im Heft 6 (1989) der Zeitschrift *Neue deutsche Literatur*. Doch blieb das eine der wenigen Ausnahmen. Seit Anfang 1990 war es dann ohne Einschränkungen möglich, die bislang ‚illegal‘ erschienenen Texte zu veröffentlichen. Im Januar 1990 gründeten Autoren und Herausgeber der bis dahin selbst verlegten Zeitschriften *Ariadnefabrik*, *Braegen*, *Liane* und *Verwendung* das Druckhaus Galrev in Berlin,<sup>28)</sup> das sogleich damit begann, eine Reihe von Büchern zu verlegen, darunter auch *Abriss der Ariadnefabrik*, eine Sammlung von lyrischen Texten, Prosaentwürfen, kurzen sprachtheoretischen oder philosophischen Abhandlungen, Rezensionen, Entwürfen für Lesungen oder Filmskripten sowie einen Brief von den Herausgeber der Ariadnefabrik an das Literaturinstitut der Akademie der Wissenschaften. 1992 folgte die Anthologie *Vogel oder Käfig sein*, in der Texte zusammengestellt wurden, die zwischen 1979 und 1989 in unabhängigen Zeitschriften erschienen waren. Die beiden Anthologien führen noch einmal das ganze Spektrum der experimentellen Formen vor Augen, mit denen versucht wurde, die Dinge auf eine andere Weise zu sagen und in einer anderen Sprache neu zu denken, ohne sich in fest strukturierte Narrationen oder Theorien einzuschließen; sie machen aber auch deutlich, wie begrenzt der heterogene Chronotopos in der DDR-Literatur der 1980er Jahre, gemessen an seiner Wirkung, eigentlich war.

Von den unabhängigen Zeitschriften überlebten die meisten die Wende nicht. Die Samisdat-Literatur war obsolet geworden, die Funktion der Heterotopie in diesem Sinne überflüssig, wie Thulin es gleich 1989 formulierte: „Der Überbau ist entmachtet und der Untergrund tot.“<sup>29)</sup> Von den einstigen „Untergrund“-Zeitschriften haben sich neben *Entwerter/Oder* nur noch die Berliner Zeitschrift *Herzattacke* und die Dresdener *Spinne* halten können. Von *Entwerter/Oder*, die erstmals 1982 von Uwe Warnke in Berlin herausgegeben wurde, erschienen bis Ende 1989 37 Hefte; im Jahr 2000 feierte die Zeitschrift das Jubiläum ihrer 75. Ausgabe und 2015 wird die 100. Ausgabe veröffentlicht werden. Einige ihrer Autoren fanden zunächst immerhin eine gewisse literarische Anerkennung und manche von ihnen zählen heute sogar zu den bedeutendsten deutschsprachigen Gegenwartsschriftstellern, so z.B. Wolfgang Hilbig und Durs Grünbein oder auch Gert Neumann und Peter Wawerzinek.

Die Abrechnung mit der Literatenszene des Prenzlauer Bergs formuliert Papenfuß-Gorek in seinem Gedicht „der stand der dinge zur stunde“ als einen ‚Schwanensang‘:

---

28) Siehe dazu Andreas Koziol: Kritisches zur Geschichte des Druckhauses Galrev, in: Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989. Hg. von Uwe Warnke und Ingeborg Quaas, Berlin (Verbrecher Verlag) 2009, S. 144-147.

29) Michael Thulin (d.i. Klaus Michael): Sprache und Sprachkritik. Die Literatur des Prenzlauer Bergs in Berlin/DDR, in: Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre. Text + Kritik Sonderband. Hg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Gerhard Wolf, München (edition text + kritik) 1990, S. 234-242, hier S. 241.

einige unter uns sind von sich nie mehr runtergekommen  
andere aus anderer beziehungen nicht mehr rausgekommen  
elektrische zwerge arbeiten für uns, tanzen & springen  
übermitteln hoffnungshübsche & troststarre botschaften

zacken poltern aus den kronen, wir haben gut reden  
das lyrische vorwerk abgeschlossen, tendenz im anzug  
so bedeutsame ereignisse wie etwa »die ankunft des lug«  
oder »die entdeckung des argons« finden nicht mehr statt

sich plusterndes kleinvieh, aus des erbstücks fassung geraten  
die kohäsion der legierungen, die konsolidierung der lädierungen  
unter verschiedenen regierungen, in's detail ähnlichen bedingungen

ihr da – macht mist – oberflächlich  
wir hier – machen mies – sorgfältig bis einspältig  
spezielle & höchstpersönliche augenzeugen des atomismus<sup>30)</sup>

Die Botschaft des Textes lautet ganz unmissverständlich: Die ‚Szene‘ ist tot, schon bevor die Literaturkritik sie überhaupt erst für sich entdeckt hat.

## 1980年代地下出版文芸誌におけるもうひとつの 東ドイツ文学の声

アルネ・クラヴィッター

本稿は、1980年代の東ドイツで国家の文化政策とは別に「地下出版された」文学雑誌ならびに美術雑誌（いわゆる「ザミスダート文学」）と取り組み、これらの媒体で発表された詩や論文が果たしてどれほど東ドイツ文学の「異なる声」を体現していたかを問うものである。この問いが1988年にアドルフ・エントラーによってはっきりと諾われたのは確かである。しかし1990年代の文学研究の関心がとりわけ「壁崩壊小説」の探索に向けられ、東独文学の多声性や美的多様性がなおざりにされたことも認識しておかなければならない。くわえて、サーシャ・アンダーソンとライナー・シェドリンスキーがシュタージ

30) Sprache & Antwort, a.a.O., S. 204.

の情報提供者であったことが暴露され、「オルタナティブな」文学シーンの信頼が失墜したとよく言われる。このような一般的な見方の偏りを正すために、本稿では、言語批判的な詩と詩学のもつ声の多様性と実験精神を改めて研究の視野に取り込もうと試みている。同時に、エントラーが明らかにした1980年代の東ドイツ文学の言語的な多様性に関して、ミハイル・バフチンのクロノトポス概念を援用して、文学史記述のための方法論的な手がかりをつかむことも目指している。東ドイツ文学をより精密に規定するための方法論的な基礎づけとしてクロノトポスを提案したヴォルフガング・エメリッヒとミヒャエル・オストハイマーの考察を踏まえながら、発展史あるいは頹廢史でもなければ、主流文学に対する対抗モデルを提示するわけでもない文学史記述の可能性を検討する。地下出版雑誌に発表された1980年代のオルタナティブな文学は、このような背景で見れば、いわば公式の東ドイツ文学という大陸から離れたところにあって、出版社や文化官僚の美的イメージとは振じれた関係にあるヘテロトピアのクロノトポスとして理解できるだろう。本稿では、ヤン・ファクトーアとシュテファン・デーリングのいくつかの詩ならびにミヒャエル・トゥーリンの詩論を例にこの点を明らかにしている。