

't Gaat om bewaken en bewaren

Promotor Prof. dr. Benjamin Biebuyck
Vakgroep Letterkunde

Copromotor Prof. dr. Gunther Martens
Vakgroep Letterkunde

Decaan Prof. dr. Marc Boone

Rector Prof. dr. Anne De Paepe

Nederlandse vertaling:

Na het *Sollzialismus*. 'Popstmoderne' en dialogiciteit in de wendeliteratuur van Thomas Brussig.

Omslagafbeelding: *ausgestiegen*, Maaïke Van Liefde, 2014

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Maaïke Van Liefde

Nach dem Sozialismus

*„Popstmoderne“ und Dialogizität
in der Wendeliteratur von Thomas Brussig*

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de Letterkunde

2015

Dank

Wenn Sie je versucht haben, ein Buch zu schreiben, dann wissen Sie, daß das eine verrückte Angelegenheit ist.
(Wasserfarben, S. 7)

Obwohl es in den vier vergangenen Jahren mitunter schien, als ob ein neuer Bestseller mit dem Titel *Die neuesten Leiden, diesmal der jungen M.* in Vorbereitung sei, hat sich der Plot erfreulicher Weise hin zu *Freuden und Leiden einer Doktorandin während der theatralischen Lehrjahre* entwickelt. Ich möchte an dieser Stelle verschiedenen Menschen, die in dieser Geschichte eine Rolle gespielt haben und deren Unterstützung maßgeblich zum Entstehen dieser Dissertation beigetragen hat, herzlich danken.

Dem *Sonderforschungsfonds* der Universität Gent (BOF) bin ich für die finanzielle Unterstützung und das vierjährige Stipendium zu großem Dank verpflichtet. Der Universität Gent selber, die ich nach neun Jahren wirklich als meine Alma Mater betrachte, in dem wahrsten Sinne des Wortes (die BRUG-Spaghetti waren in den letzten vier Jahren fester Bestandteil meiner ‚Diät‘ – und dieses Wort steht, acht Kilo später, leider nicht zufällig zwischen Anführungszeichen), sei hier ebenfalls gedankt.

Den Professoren dieser Universität, die meine Liebe für die deutsche Sprache und Literatur entfacht und gefordert haben, gilt großer Dank. Prof. Benjamin Biebuyck, meinem Doktorvater, bin ich für seine unablässige Unterstützung, seine Diskussionsbereitschaft und für seine wichtigen Hinweise, die zu neuen Denkanstößen führten, sehr dankbar. Ich danke ihm ebenfalls für seinen auch außerhalb des literarischen Feldes nützlichen Zuspruch, insbesondere für den ‚Ratschlag‘ „Je kan maar voelen wat je voelt“. Auch bei Prof. Gunther Martens, meinem zweiten Betreuer, möchte ich mich für die Chancen, die er mir gegeben hat, für sein reges Interesse und seine große Hilfe während der Endphase bedanken. Prof. em. Jaak De Vos, der irgendwann im Oktober 2007 meine Frage, „ob dieser Brussig und seine Penis-Geschichte über den Fall der Berliner Mauer kein interessantes Thema für eine Bachelorarbeit ergeben würden“, mit der ihn so kennzeichnenden Begeisterung bejahte, danke ich – nochmals – für seine damalige Betreuung und Ermutigung beim Stellen des Promotionsantrags. Ohne ihn hätte es diese Arbeit einfach nicht gegeben.

Schon im Dankeswort meiner Masterarbeit schrieb ich, dass man sich als Student nirgendwo auf dem ‚Blandijnberg‘ so zu Hause fühle, wie bei der Forschungsgruppe deutsche Literatur. Das hat sich auch in meiner Zeit als Mitarbeiterin nicht geändert – wohl im Gegenteil. Meinen Kollegen, von denen viele inzwischen schon längst zu meinen Freunden gehören, will ich daher von ganzem Herzen für die intellektuelle und emotionale Unterstützung danken: Dr. Zoë Ghyselinck, Saartje Gobyn, Helena Elshout (und der gesamten Familie Elshout-Snick, für das freundliche und leistungsfördernde Obdach während der letzten Schreibmonate), Dr. Carolin Benzing und Deborah Van den Brande, denen ich zudem für ihre Lesearbeit und Korrekturen danke, Tobias Hermans, Dr. Thorsten Ries, Dr. Marcus Hahn, Wendy Lelièvre, Matthias Velle, Thijs Festjens, Leen Bruijneel, Dr. Gwendolin Engels, Dr. Sofie Decock und Dr. Elke Gilson. Ich habe von euch so viel gelernt, mit euch so viel gelacht und geweint, in euch eine unglaublich große Inspiration und Stütze gefunden.

Für die steten Ermunterungen und die Unterbrechungen während des Schreibens danke ich meiner Familie und meinen Freunden Fem, Evelien, Linde, Aurélie, Stefanie, meinen Nachbarn Kobe, Els und Peter, und meinen Mitsängern im Ensemble *Laguz*, Johan, Marleen, Sara und Véronique, die für meine eingeschränkte Verfügbarkeit während der letzten Monate sehr viel Verständnis hatten. Ich bedanke mich auch bei Bruce Springsteen, Jackson Browne, Elton John, Paul Simon, Art Garfunkel, Paul („geflügelt“), Ringo, John und George, der FIFA und der Weltmeisterschaft 2014, die zusammen den variierten Soundtrack bilden, auf dem diese Dissertation – manchmal *daytime, nighttime suffering* – zustande kam.

Meiner Schwester Lotte, die ich für ihr Relativierungsvermögen (öfter auch weniger produktiv auf meine Arbeit ausgerichtet) sehr bewundere, danke ich für ihr Vorbild, einen eigenen Weg zu wählen und sich dafür hundertprozentig einzusetzen.

Mama, meine erste Alma Mater, dir danke ich einfach für alles. Ich bin dir dankbar für alle Möglichkeiten, die du mir immer eröffnet hast, für die Lehren in Lebensweisheit, für deine nicht ablassende Hilfe in guten und in schlechten Tagen. Du hast mich und Lotte immer gefordert, immer gefördert und immer an uns geglaubt. Du sagst immer, du bist eine stolze Mutter; wir aber sind, so glaube ich, noch stolzere Töchter.

Jan, dir gebührt mein besonderer Dank: Dein offenes Ohr, dein kritischer Blick, deine hilfreiche Hand und deine gute Nase für Abenteuer würzen mein Leben. Während der letzten Jahre waren dein liebevoller Zuspruch und dein felsenfestes Vertrauen mir unglaublich wertvoll. Du bist „mein größter Fan“.

Merci mes amis, es war – nein, es ist noch immer – *wunderschön*. Ich bin schon gespannt, wie die Fortsetzung heißen wird.

Gent, im Dezember 2014

Maaike Van Liefde

Siglen der Werke Thomas Brussigs

HWW	<i>Helden wie wir</i>
S	<i>Am kürzeren Ende der Sonnenallee</i>
W	<i>Wasserfarben</i>
WEL	<i>Wie es leuchtet</i>
H	<i>Heimsuchung</i>
LBM	<i>Leben bis Männer</i>
SF	<i>Schiedsrichter Fertig. Eine Litanei</i>

Verzeichnis der Abbildungen

Abbildung 1	Titelseite <i>Der Spiegel</i> 42/1989 vom 16.10.1989	28
Abbildung 2	Buchcover von <i>Am kürzeren Ende der Sonnenallee</i> .	74
Abbildung 3	Titelbild <i>Der Spiegel</i> 41/1999 vom 11.10.1999	77
Abbildung 4	Filmbild aus <i>Helden wie wir</i> : Klaus' Geburtsort. Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.	237
Abbildung 5	Filmbild aus <i>Helden wie wir</i> : Eberhard Uhltzsch (Udo Kroschwald) zeigt dem Panzerregiment den Weg nach Prag. Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.	237
Abbildung 6	Filmbilder aus <i>Helden wie wir</i> : Klaus in der geschützten Umgebung der Plattenbauwohnung, während im Hintergrund das ‚wahre Leben‘ stattfindet. Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.	237
Abbildung 7	Filmbilder aus <i>Helden wie wir</i> (meine Collage, mvl). Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.	238
Abbildung 8	Alle Schauspieler und Figuranten in <i>Sonnenallee</i> ‚tanzen‘ die Wende. Filmbild aus <i>Sonnenallee</i> . Copyright Leander Haußmann, Boje Buck Produktion.	268
Abbildung 9	Filmplakat <i>Sonnenallee</i> . Copyright Leander Haußmann, Boje Buck Produktion	270
Abbildung 10	The E Street Band. Copyright Sony Music	270
Abbildung 11	„Schreibt sich -tane so?“ Der Notizblock in <i>Wie es leuchtet</i>	304

Inhaltsverzeichnis

Dank	v	
Siglen der Werke Thomas Brussigs	vii	
Einführung	13	
Teil 1	Theorie	24
Kapitel 1	Thomas Brussig: Wendeautor in der Popstmoderne	25
1.1	Schreiben vor und nach der Wende.....	25
1.1.1	Quid ‚Wende‘?	26
1.1.2	Eine, zwei, drei – deutsche Literaturen?	33
1.2	Schreiben nach der Wende, suchen nach dem Wenderoman	49
1.2.1	Thomas Brussig: der, der <i>den</i> Wenderoman schrieb. Oder?.....	51
1.2.2	Brussig als Vertreter der ‚Popstmoderne‘	64
Kapitel 2	Die dialogische Trias Humor, Intertextualität, Gesellschaftskritik	81
2.1	Bachtins Dialogizität als Verbindung	81
2.2	Humor: Brussigs Werk als Karneval.....	94
2.3	Intertextualität als Blick über die Grenzen	109
2.4	Gesellschaftskritik in einer ‚anderen Sprache‘	120
Teil 2	Analysen.....	126
Kapitel 1	Einführung.....	127
Kapitel 2	Wasserfarben (1991).....	131
2.1	Einführung.....	131
2.2	Die ‚komische Einschüchterung‘	138
2.3	Wasserfarben als metatextueller Antiroman	148
2.4	Anton als rebel with or without a cause?.....	162
2.5	Von verschwommenen Wasserfarben zu knalligem Farbgebrauch	173

Kapitel 3	<i>Helden wie wir (1995)</i>	176
3.1	Einführung.....	176
3.2	„Eigentlich wäre es zum Lachen, wenn es nicht so scheißtragisch wäre“: Humor als Pervertierung eines perversen Systems	187
	Die ironische Umkehrung als Ausgangspunkt des Romans.....	188
	Das Groteske	192
	Der Sarkasmus	196
3.3	Die „neue Unbefangenheit“: (wie) Klaus spricht	200
	Der kleine Trompeter	208
	Was bleibt von Christa Wolf?.....	214
3.4	Schluss mit dem faulen Zauber	222
	Das (ost-)deutsche Volk.....	224
	Die Elterngeneration.....	227
3.5	Mehr Ausrufezeichen als Fragezeichen	232
	Exkurs: Dialogizität in der Verfilmung <i>Helden wie wir</i> (1999).....	235
Kapitel 4	<i>Am kürzeren Ende der Sonnenallee (1999)</i>	239
4.1	Einführung.....	239
4.2	Doppelcodiertes Pointenfestival in der Sonnenallee	246
4.3	Die hypertextuelle Wunderkammer der DDR-Jugend	255
4.4	„Ein einziges Schützenfest“: der kritische Punkt	260
4.5	<i>Don't look back in anger</i> : verheilte Wunden	263
	Exkurs: Dialogizität in <i>Sonnenallee</i> (1999).....	266
Kapitel 5	<i>Wie es leuchtet (2004)</i>	272
5.1	Einführung.....	272
5.2	Ein Karnevalsabenteuer in Berlin	289
5.3	„Und unverständlich wird mein ganzer Text“: <i>Furor melancholicus – furor satiricus</i>	296
5.4	„Ihr seid es schon, und wir werden es noch“ – oder nicht.....	305
5.5	Die Chaostheorie als poetologisches Programm.....	311
Schlussbemerkungen		315
Literaturverzeichnis		325
Samenvatting		359
Summary		361

Einführung

Die Kinder von Golzow ist der Titel des Langzeitdokumentarfilms von Barbara und Winfried Junge, die Anfang der 1960er Jahre den Auftrag erhielten, das Entstehen des ‚neuen Menschen‘ in der DDR in einem Film festzuhalten. 1961, wenige Tage nach dem Bau der Berliner Mauer, begannen sie in der kleinen Brandenburger Gemeinde Golzow mit der Filmarbeit, bei der sie achtzehn Menschen, zwischen 1953 und 1955 geboren, bis zum Jahr 2007 auf ihrem Lebensweg folgten. Die Reihe von zwanzig Filmen bildet die bisher längste Dokumentation der Filmgeschichte und beleuchtet nicht nur die individuellen Schicksale der ‚Kinder‘, sondern bietet auch ein einzigartiges Bild der DDR, der Vereinigung und der ‚Beteiligten‘.¹ Eins von den Kindern von Golzow ist Gudrun Klitzke. Von dem niederländischen Dokumentarfilmregisseur Roel van Broekhoven in seiner 2007-Fernsehreihe *In Europa* nach der Existenzgrundlage der Berliner Mauer gefragt, fast zwanzig Jahre nachdem sie abgerissen wurde, antwortet die ungefähr fünfzigjährige Gudrun dezidiert das folgende: „Weil die DDR-Bürger geschützt werden sollten.“² Sie nuanciert weiter:

„Nein, das war ja früher so, äh, dass da keine Mauer war, und da war, äh, der Verkehr, würde ich mal so sagen, von Ost nach West, äh, doch ziemlich rege, also in Berlin jetzt selber, ja. Und, äh, in der Ostzone, wie das damals hieß, waren halt die Waren, die Lebensmittel und dergleichen, billiger als im Westen und so sind die Westbürger dann gekommen und haben da, äh, Sachen aufgekauft, die sich, sagen wir mal, Ostbürger in dem Sinne nicht leisten könnten und deshalb, unter anderem, also es war wahrscheinlich nicht der Hauptgrund, aber unter anderem

¹ Vgl. Winfried Junge und Barbara Junge, *Die Kinder von Golzow 1961-2007* (A Jour Film- und Fernsehproduktion, 2007).

² Geert Mak und Roel van Broekhoven, *In Europa* (VPRO, 2007), Folge 27: „1961 - DDR“, ab 15:58. Alle Folgen dieser interessanten VPRO-Reihe, von Geert Maks gleichnamigem Buch inspiriert, sind online verfügbar. Diese Folge findet sich unter <http://www.geschiedenis24.nl/in-europa/afleveringen/in-europa-1961-DDR.html> (zuletzt abgerufen am 18. Juli 2014) [Meine Transkription, mvl].

war das mit ein Grund, dass die Mauer gebaut wurde.“ „Aber was war der Hauptgrund?“

„Den weiß ich nicht.“

Der Interviewer fragt weiter, aus welchem Grund sie nicht sagen will, warum der Mauer gebaut wurde, und fragt Gudrun danach, ob diese Ausweichantwort von ihrer Erziehung geprägt ist. Sie bejaht. Nicht offen zu sagen, was man denkt, ist ein Überlebensmechanismus:

„Was ich nicht sagen will, das sag' ich nicht, da sag' ich eben „das weiß ich nicht“. Und dann ist das erledigt.“

Die Verweigerung, über ihre Sozialisation und deren Mechanismen zu reden, und sie zu hinterfragen, zusammen mit der Enttäuschung über den Mauerfall, die bei dieser in der DDR aufgewachsenen ehemaligen Genossin (sie war Tochter des Vorsitzenden der lokalen Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft, wurde FDJ-Sekretärin, später Leiterin der Staatswissenschaften des Abgeordnetenkabineetts und schließlich, Mitte der 1980er Jahre, Bürgermeisterin) auch in den Filmen sehr deutlich nach vorne treten, kontrastieren stark mit dem Zeugnis des ehemaligen Stasi-Agenten Hagen Koch in derselben Folge. Koch musste 1961 mit weißer Farbe ‚die‘ Grenzlinie durch Berlin ziehen, kartografierte danach beruflich die Grenze der Mauer, wurde 1989 aber zum Beauftragten für den Abriss derselben Mauer ernannt und gibt heute Interessierten und Touristen über die technische Seite des Mauerbaus Auskünfte. Bei Koch, der wenn möglich noch tiefer im DDR-System verwurzelt war, hört es sich ganz anders an:

„Es gibt ein altes Sprichwort: Wer als junger Mensch kein Kommunist ist, der hat kein Herz. Das klingt so verlockend, so verführerisch: die Gleichheit, keine Armut, kein Elend, kein Krieg. Wer in meinem Alter immer noch Kommunist ist, der hat kein Verstand. [...] Gottseidank ist die Mauer weg. Und hoffentlich machen wir nie wieder so ein Experiment.“³

Als Koch jedoch nach seinen Tätigkeiten als Agent bei der Staatssicherheit der DDR gefragt wird, fährt er den Interviewer an: „Lass doch mal die Staatssicherheit weg!!“ Er betont, er habe einfach für die Soldaten des Regiments die Kulturarbeit organisiert und wolle nicht weiter darüber reden. Stattdessen fokussiert er auf das heutzutage in Berlin hier und da noch ‚tastbare‘ Relikt der DDR, die Mauer, entpersonalisiert und objektiviert er seine persönliche DDR-Biografie. In Koch lässt sich zum zweiten Mal in dieser Folge eine Verweigerung, ganz offen über die DDR-Vergangenheit zu erzählen, erblicken.

³ Mak und van Broekhoven, *In Europa*, ab 34:13.

In diesen beiden Verweigerungen und in den anderen, kleineren Geschichten, die in dieser einen Sendung von van Broekhovens und Maks *In Europa* zur Schau getragen werden, begegnet sich eine extrem differenzierte Vielheit von expliziten und impliziten Stimmen zur DDR-Vergangenheit, zur Mauer, zur Vereinigung, zum heutigen Deutschland. Eine ähnliche Vielstimmigkeit hat mich innerhalb des Werkes des Schriftstellers und Drehbuchautors Thomas Brussig fasziniert. Bei Brussig selber, und bei seinen Figuren, ist aber keinesfalls die Rede von einer Verweigerung, über das Thema nachzudenken, zu sprechen oder gar zu schreiben, wohl im Gegenteil. Das Leben in der DDR, die Mauer, die Tätigkeiten der Staatssicherheit, die ständig spürbare Kontrolle des Systems, die ideologischen Einflüsse, die Geschehnisse in dem Wendejahr, die Euphorie, die Enttäuschung und das Chaos nach dem Mauerfall, die Ost-West-Diskurse in den 1990er Jahren, und so weiter – in Brussigs Oeuvre wird keinem dieser Themen aus dem Wege gegangen. Die schwierigen Fragen werden offen und explizite gestellt: nach dem damaligen Leben in der DDR, nach den Ursachen der Wende, nach dem Deutschsein nach der Vereinigung, nach der persönlichen Verantwortung oder sogar nach der persönlichen Schuld. Weiterhin werden die damaligen und herrschenden Diskurse über die DDR, die Vereinigung und über Deutschland thematisiert und oft auch kritisiert. Diese Fragen, die in stilisierter Form gestellt werden, rücken die Wichtigkeit und Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der DDR und dem vereinigten Deutschland in den Vordergrund. Sie vergegenwärtigen Zeugnisse und eröffnen Diskussionen, die in der Geschichtsschreibung und in den Medien vernachlässigt oder sogar unbeleuchtet bleiben.⁴

Fünfundzwanzig Jahre nach dem Ende der DDR, in dem Jahr, wo mit Lutz Seilers *Kruso* aufs Neue ein Wenderoman den Deutschen Buchpreis gewinnt und somit gezeigt wird, dass die Faszination für ‚den Wenderoman‘ ungebrochen ist, hinterfragt diese Dissertation Brussigs Fragen. Im Mittelpunkt steht das Werk des Schriftstellers, der 1995 der ständig summenden, immer wieder aufgeworfenen (Feuilleton-)Frage nach *dem* deutschen Wenderoman ihre Existenzberechtigung gab, in seinem Roman *Helden wie wir*.⁵ Obwohl Brussigs Werke, wie zu zeigen ist, eine gesellschaftliche und literaturwissenschaftliche Brisanz zur Schau tragen, wurde bisher noch keine umfassende Analyse seiner Prosawerke dargeboten. Diese Arbeit hat das Anliegen, diese

⁴ Vgl. Jill E. Twark, „‚Ko...Ko...Kononialismus,‘ said the giraffe: Humorous and Satirical Responses to German Unification“, in *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film*, hg. von Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, und Kristie A. Foell (Berlin/New York: de Gruyter, 2001), S. 151-69, hier S. 151; Oliver Igel, *Gab es die DDR wirklich? Die Darstellung des SED-Staates in komischer Prosa zur „Wende“* (Tönning: Der Andere Verlag, 2005), S. 13; Jill E. Twark, *Humor, Satire and Identity. Eastern German Literature in the 1990s* (Berlin/New York: de Gruyter, 2007), S. 2.

⁵ Vgl. Reinhard Zachau, „Über das ‚erfüllteste Jahr seines Lebens‘: Thomas Brussigs *Helden wie wir*, *Sonnenallee* und *Wie es leuchtet*“, in *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*, Nr. 8 (2009), S. 29-45, hier S. 29.

Lücke zu füllen, und außerdem streckenweise eine Brücke zu Brussigs anderen Werken (Theatertexten und Drehbüchern) zu schlagen. Die Stimmenvielfalt in Bezug auf die DDR, die Wende, die Einheit und das vereinigte Deutschland, die sich innerhalb dieses letzten Vierteljahrhunderts in der Gesellschaft sowie in Brussigs Werk entspannt, wird in der vorliegenden Arbeit anhand von zwei großen Forschungsfragen aufgedeckt: Die erste Frage ist literaturgeschichtlicher Art und will Brussigs Position im Konnex zweier verschiedener herrschender und ineinander fließender literarischer Kategorien nach der Wende erörtern, einerseits der Wendeliteratur (deren Grenzen hier nicht grundlegend, wie das schon mehrmals gemacht worden ist,⁶ aber weiter in dieser Arbeit jedoch einführend erkundet werden) und andererseits der Literatur der ‚Popstmoderne‘. Die zweite Frage ist literaturtheoretisch und methodologisch ausgerichtet und demonstriert, spezifisch im Hinblick auf Brussigs Prosa, die Interpretationsmöglichkeiten des unverbrüchlich mit der literarischen Darstellung der Stimmenvielfalt verbundenen Konzepts der Dialogizität von Michail Bachtin.

Brussig wurde am 19. Dezember 1964 in ‚Berlin, Hauptstadt der DDR‘ geboren. Nach seiner Berufsausbildung als Baufacharbeiter und dem Abitur (1984) wechselte er in einer Zeitspanne von sechs Jahren öfter den Job: Abgesehen vom Wehrdienst bei der Bereitschaftspolizei arbeitete er unter anderem als Möbelträger, Fabrikarbeiter, Fremdenführer, Tellerwäscher, Reiseleiter und Museumspförntner. Als 1989 die Mauer fiel, arbeitete er als Hotelportier im Berliner Palasthotel und hatte gerade das Manuskript für seinen ersten Roman, *Wasserfarben*, fertiggestellt. Es wurde 1991 beim Aufbau Verlag unter dem Pseudonym Cordt Berneburger veröffentlicht, fand aber wenig Beachtung. Nach der Wende fing Brussig an der Freien Universität Berlin ein Soziologie-Studium an, das er jedoch nicht abschloss; 1993 wechselte er an die Filmhochschule *Konrad Wolf* in Potsdam-Babelsberg (jetzt Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf*), wo er 2000 als Diplom-Film- und Fernseh-dramaturg das Studium beendete. Seit dem großen Erfolg seines zweiten Romans, *Helden wie wir*, der 1995 veröffentlicht wurde, lebt Brussig als freiberuflicher Schriftsteller und Drehbuchautor in Berlin und auf dem

⁶ Vgl. u. a. Volker Wehdeking, *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989* (Stuttgart: Kohlhammer, 1995); Julia Kormann, *Literatur und Wende: ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989*, Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft (Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1999); Frank Thomas Grub, *„Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Band 1: Untersuchungen* (Berlin/New York: de Gruyter, 2003); Elke Brüns, *Nach dem Mauerfall: eine Literaturgeschichte der Entgrenzung* (München: Wilhelm Fink, 2006); Kerstin E. Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben? Literarische Reflexionen nach 1989/90*, Bd. 565, Epistemata - Würzburger Wissenschaftliche Schriften (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008). Einige dieser Werke, die zur thematisch-inhaltlichen, formalen und konzeptuellen Definition der Wendeliteratur interessante Anhaltspunkte darbieten, werde ich weiter in dieser Arbeit näher beleuchten und kommentieren. Vor allem anhand der Merkmalsübersichten von Grub, Kormann und Reimann werde ich analysieren, inwieweit Brussigs einzelne Werke als Wenderomane zu betrachten sind.

Mecklenburgischen Lande. Er hat verschiedene Auszeichnungen und Preise erhalten: Für *Helden wie wir* wurde er 1996 von der Zeitschrift *Theater heute* zum Nachwuchsautor des Jahres gewählt. Zusammen mit Leander Haußmann erhielt er 1999 den Drehbuchpreis der Bundesregierung für den Film *Sonnenallee*, 2000 wurde er von der Stadt Neumünster mit dem Hans-Fallada-Preis, einem Preis für junge SchriftstellerInnen, die in ihrem Werk „Zeitprobleme [...] mit politisch-sozialem Hintergrund behandeln“, ⁷ ausgezeichnet. 2005 wurde ihm die Carl-Zuckmayer-Medaille für seine Verdienste um die deutsche Sprache verliehen; 2008 erhielt er aber für *Berliner Orgie* von der Zeitschrift EXOT den Quirinus-Kuhlmann-Preis für versehentlich komische Literatur.

Brussig stellt sich mit seinen Werken und Auftritten in verschiedenen Medien bewusst in die Tradition einer engagierten Literatur.⁸ Wie ich in dieser Arbeit darlegen werde, ist diese Literatur jedoch nicht per se eindeutig *politisch* engagiert, sondern führt an erster Stelle die verschiedenen Möglichkeiten, über die DDR-Vergangenheit nachzudenken, die unterschiedlichen Positionen zu dieser Vergangenheit und der Gegenwart vor, und ruft darüber hinaus explizit dazu auf, eine offene Debatte über die herrschenden deutschen Vergangenheits- und Gegenwartsdiskurse zu führen. Nach der Veröffentlichung von *Helden wie wir*, seinem zweiten Roman, wurde Brussig allmählich klar, dass er „mit der Faust ganz schön auf den Tisch“ gehauen hat: Er habe mit seinen Werken, so sagt er, „nicht nur einen künstlerischen, sondern auch einen moralischen Anspruch.“⁹ Er bedauerte damals, dass „[d]ie Auseinandersetzung unter den DDR-Intellektuellen um Mitverantwortung und moralisches Versagen“¹⁰ ausblieb, und hat mit dem grotesken, skurrilen und oft aggressiven *Helden wie wir* versucht, diese Debatte selbst zu eröffnen – was ihm auch gelungen ist. Das Thema der DDR und der Wendezeit werden zu seiner „Fundgrube von Geschichten“,¹¹ der Humor wird zur festen Umgangsweise mit diesem Thema. Neben dem Humor und der Gesellschaftskritik, die ich in dieser Übersicht schon kurz als ‚typische‘ Merkmale von Brussigs Werk angestreift habe, ist auch noch ein drittes Element zu nennen: die Intertextualität. In

⁷ „Hans Fallada-Preis“, *Stadt Neumünster*, http://www.neumuenster.de/cms/index.php?article_id=336, zuletzt abgerufen am 27. September 2014.

⁸ Vgl. Heide Hollmer: „Thomas Brussig“, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2, hg. von Hermann Korte, begründet von Heinz Ludwig Arnold. (München: Edition text + kritik), Stand: 03/2008, S. 1-11/A-I, hier S. 2; Andrea Geier, „Mediating Immediacy. Historicizing the GDR by Bringing It Back to Life in Postmillennial Works of Fiction“, in *Twenty Years On: Competing Memories of the GDR in Postunification German Culture*, hg. von Renate Rehtien und Dennis Tate, *Studies in German literature, linguistics, and culture* (Rochester, N.Y.: Camden House, 2011), S. 101-13, hier S. 112.

⁹ Michael Neubauer, „Gefeit vor Utopien“, *taz*, 5. Oktober 1998, S. 15.

¹⁰ Volker Hage, „Jubelfeiern wird's geben“, *Der Spiegel*, 6. September 1999.

¹¹ Frank Rothe und Jana Simon, „Ich bin die Wenderoman-Polizei“, *Der Tagesspiegel*, 27. September 2004.

jedem Werk von Brussig entfaltet sich die Stimmenvielfalt nicht nur auf der Ebene der Figuren oder der Diskrepanz, die aus der Wirkung mancher Formen von Humor (wie der Ironie) hervortritt, sondern auch auf der Ebene des Dialogs mit anderen literarischen Texten, Autoren und literarischen Traditionen.

Wie anders als in *Helden wie wir* war noch der Ton seines ersten Romans, *Wasserfarben* (1991): Auch diese nachdenkliche, ironische Bildungsgeschichte setzt sich mit den Beschränkungen, die ein Jugendlicher in der DDR erfährt, auseinander, orientiert sich jedoch noch an ‚traditionellen‘ literarischen Vorbildern aus der DDR und setzt Humor auf eine andere, vorsichtiger Art und Weise ein. Diese Beschränkungen und die Kontrolle der DDR und ihrer Vertreter sind ebenfalls Thema in Brussigs drittem Roman, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, mit dem Brussig zum dritten Mal einen neuen Erzählton zum Einsatz bringt. Die kurze Erzählung wird kurz nach dem (fast) gleichnamigen Film, *Sonnenallee*, veröffentlicht, für den Brussig zusammen mit dem Regisseur Leander Haußmann das Drehbuch schreibt und der Anfang Oktober 1999 erscheint. Zusammen mit Sebastian Petersons Verfilmung von *Helden wie wir*, die einen Monat später in die Kinosäle kommt, ist Brussig in diesem Jubiläumsjahr noch allgegenwärtig. Die DDR wird diesmal nicht in dem ironisch-melancholischen Erzählstil von *Wasserfarben* oder aus der schelmisch-satirischen Erzählposition von *Helden wie wir* (zwei Ich-Erzählungen) heraus erzählt: Auf den ersten Blick ordnet sich die Geschichte in die Tendenz der damals aktuellen Ostalgie ein, indem sie eine Aneinanderreihung von lustigen Jugenderinnerungen und Anekdoten über das Leben in der DDR zu sein scheint. Wie sich Brussig mit dieser Schreibweise jedoch aufs Neue zum Gesellschafts- und Diskurskritiker macht, wird in dieser Arbeit erläutert.

Sein bisher letzter Roman,¹² *Wie es leuchtet*, erscheint fünfzehn Jahre nach der Wende (2004) und rekonstruiert das Jahr zwischen August 1989 und 1990 in einer karnevalesken, multifacettierten und breit ausgesponnenen Erzählung von über sechshundert Seiten, in der die Erlebnisse von mehr als dreißig Figuren geschildert werden. Es sind diese vier Romane, die das Korpus dieser Arbeit ausmachen, zusammen mit den zwei bereits erwähnten Verfilmungen. Da die Wende als historisches Geschehen an und für sich eine ‚Tele-‘ oder ‚Fernsehrevolution‘ war, in hohem Maße mediengesteuert und medial vermittelt, stellt sich in der Forschung zur Wendeliteratur „die Frage nach dem Zirkulieren nicht nur gesellschaftlicher Energien, sondern auch der Zeichenströme neu.“¹³ Der Komplex von ‚Literatur und Wende‘ befinde sich somit in

¹² Einige Wochen nach dem Druck dieser Dissertation wird Brussigs fünfter Roman, *Das gibts in keinem Russenfilm*, beim S. Fischer-Verlag erscheinen, und wird *Wie es leuchtet* seinen Status als letzter Roman also verlieren.

¹³ Brüns, *Nach dem Mauerfall*, S. 18.

einem intermedialen Forschungsfeld.¹⁴ Das wird auch in dieser Arbeit zum Ausdruck kommen, da Brussigs Werk (das sich unter anderen mit der Frage nach der Zwei-Einheit von und Konkurrenz zwischen Wort und Bild auseinandersetzt) an und für sich schon intermedial ist und auch als solches untersucht werden soll.

Abgesehen von den Romanen sind bisher von Brussigs Hand drei Theatertexte erschienen: *Heimsuchung. Schauspiel für fünf Personen* (2000), *Leben bis Männer* (2001) und *Schiedsrichter Fertig. Eine Litanei* (2007). Mit diesen Stücken hält Brussig seinen Ruf als DDR- und Wende-Experte aufrecht: In *Heimsuchung* zum Beispiel führt er die ideologische Dialogizität bis ins Extrem in einer kontrastreichen Figurendarstellung, die die gestörte Kommunikation zwischen Ost und West in den späten 1990er Jahren vorführt, mit drei Mitgliedern einer ehemaligen DDR-Punkband („Zusammenbruch der Systeme“) auf der einen Seite, mit einer offen DDR-feindlichen Ärztin, deren Hilfe die Musiker brauchen, da einer von ihnen eine Schussverletzung erlitten hat, auf der anderen Seite, und schließlich mit einem katholischen, naiven Pfarrer zwischen diesen beiden ‚Polen‘, in dessen Kirche die Geschichte spielt. Von dem Humor, der Brussigs Romanwerke prägt, ist hier keine Spur vorzufinden. Brussig bringe „mit sozialkritischem Blick die Verletzungen bzw. Zerstörungen ostdeutscher Biografien durch die Vereinigung und ihre Folgen auf die Bühne“.¹⁵ Auch die beiden Theatermonologe, die ich als ‚Fußballmonologe‘ bezeichnen möchte, sind Teile einer Suche nach Ernsthaftigkeit, obwohl die Diskurse der beiden älteren männlichen Protagonisten in diesen Monologen, eines Trainers und eines Schiedsrichters, in denen Fußball zum Maß aller Dinge wird, öfter absurde Züge aufweisen. Diese Theaterwerke werden in der vorliegenden Dissertation nicht im Einzelnen analysiert. In der Charakterisierung von Brussig als Schriftsteller der ‚popstmodernen‘ Wendeliteratur wird jedoch streckenweise auf diese Dramen verwiesen.

Brussigs journalistisches Werk *Berliner Orgie* (2007), eine in Buchform herausgegebene Sammlung von Reportagen für die Boulevardzeitung *B.Z.*, in denen der Autor durch das Berliner Prostitutionsmilieu flaniert, ist nicht in diese Studie aufgenommen. Daneben werden die Filme und Drehbücher, an denen Brussig mitgeschrieben hat, aber die nicht als ‚Nebenprodukt‘ oder Nebenprojekt zu seinen Romanen entstanden sind, in dieser Arbeit nicht im Detail betrachtet, auch wenn sie eine DDR- oder Wende-Thematik haben. Es handelt sich u. a. um den Film *Rache* (1995, Bernd Michael Lades Abschlussarbeit des Filmregie-Studiums in Babelsberg, für die Brussig zusammen mit dem Regisseur das Drehbuch schrieb, und in der auch Leander Haußmann und Torsten

¹⁴ Vgl. Brüns, *Nach dem Mauerfall*, S. 18.

¹⁵ Thomas Jung, „Wende gut alles gut? Die ostdeutsche Nachwende-Literatur im Zeichen des Pop“, in *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, hg. von Thomas Jung (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002), S. 55-80, hier S. 78.

Ranft, mit denen Brussig später noch zusammenarbeiten wird, eine Rolle spielen), den Episodenfilm *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* (2004, Drehbuch zusammen mit dem Regisseur Edgar Reitz), den Film *NVA* (2005, nach dem Roman des Regisseurs Leander Haußmann – über das Leben in der Nationalen Volksarmee), den ZDF-Fernsehfilm *Stankowskis Millionen* (2011, mit Regisseur Joachim W. Betz – über die Treuhand), das Musicaldrehbuch für *Hinterm Horizont* (ein Musical mit Liedern von Udo Lindenberg, das seit dem Jahr 2011 im Berliner Theater am Potsdamer Platz aufgeführt wird) und den Handpuppenfilm *Geld her oder Autsch'n!* (2013, der erste – zum größten Teil *crowdfunded* – Kinofilm vom deutschen Puppenspieler René Marik, mit dem Brussig das Drehbuch schrieb). Ferner bleibt in vorliegender Arbeit das Kinderbuch unbeachtet, das Brussig zusammen mit der Illustratorin Kitty Kahane schrieb, *Der Wurm am Turm* (2011), in dem die Geschichte des Turmbaus zu Babel nacherzählt wird. Zusammenfassend könnte zu diesen Werken bemerkt werden, dass Brussigs vielfältige Produktion in verschiedenen Gattungen schon eine Dialogizität, eine Vielfalt an Stimmen, Meinungen und Perspektiven zur Schau trägt. Das ganze Oeuvre Brussigs zeugt überdies vom Auflösungsprozess der Grenzen zwischen „E“ und „U“, von der Tatsache, dass „es heute keine vertikal, d.h. von oben nach unten strukturierte, vom Anteil an Modernitäts- und Innovationsparadigmen bestimmte Hierarchie der Gegenwartsliteratur mehr gibt, sondern ein in die Fläche reichendes, horizontales Nebeneinander unterschiedlicher Literatur-Sektoren.“¹⁶

Die Arbeit ist in zwei Teilen gegliedert, einem theoretischen und einem analytischen. **Teil 1** bietet sowohl kontextuell als auch methodologisch einen Rahmen für Brussigs Werk. Im **ersten Kapitel** wird die Position der Wendeliteratur im Allgemeinen und Brussigs Position als Wendeautor im Besonderen auf dem Schnittpunkt von modernen, postmodernen und Poptraditionen beleuchtet. Dazu skizziere ich **in einem ersten Schritt** einen Teil der DDR-Literaturgeschichte vor der Wende und beantworte die Frage, wie sich die Literatur in der DDR unter den politischen und gesellschaftlichen Umständen in der DDR entwickelt hat. Zwar sagt Brussig in einem Interview, er könne sich „den November '89 auch herleiten, ohne bis 1953 zurückzugehen“¹⁷; in dieser Dissertation jedoch wird, sei es ansatzweise, auch die Entstehung der ‚DDR-Literatur‘ erkundet, weil es meines Erachtens vor allem für die Analyse des literarischen Erstlings von Brussig, *Wasserfarben*, wichtig ist, zu wissen, welche literarischen Traditionen seinem Werk vorgegangen sind, und gegen welche Elemente der Text sich

¹⁶ Thomas Jung, „Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur“, in *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, hg. von Thomas Jung (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002), S. 15-28, S. 26.

¹⁷ David Ensikat und Marius Meller, „Helden? Ach was, die brauchen wir nicht.“ Als die Plebejer den Aufstand probten: Thomas Brussig im Gespräch mit Günter Grass“, *Der Tagesspiegel*, 15. Juni 2003.

gegebenenfalls abzusetzen versucht. Dabei sind die folgenden Fragen wichtig: Wie hat sich die Literatur in der DDR neben anderen literarischen Traditionen (im Westen Deutschlands, in „dem kapitalistischen Ausland“) entwickelt, und wie hat das Brussigs Werk beeinflusst? Wie definieren wir die Begriffe ‚Wendeliteratur‘ und spezifischer ‚Wenderoman‘ – und was macht genau den ‚Wende‘-Aspekt aus? Welche thematischen, stilistischen und formalen Merkmale prägen die Kategorie? Inwieweit ist die Wendeliteratur von literarischen Traditionen der Moderne, Postmoderne und Pöpliteratur geprägt oder in diese eingebettet? **In einem zweiten Schritt** werde ich auf diese theoretischen Überlegungen eingehen, um eine poetologische Eingrenzung der in dieser Arbeit benutzten Begriffe im Hinblick auf ihre Relevanz für die vorliegende Untersuchung zu Brussig anbieten zu können. Im Anschluss an die letzte Frage schlage ich die Neuprägung ‚Popstmoderne‘ vor, um Brussigs Werk in die gegenwärtige Poetik einzubetten. Ich untersuche, welche Merkmale der Popstmoderne sich allgemein in Brussigs Werk finden, und definiere ihn als den Vertreter der popstmodernen Wendeliteratur.

Das **zweite Kapitel des ersten Teils** beschäftigt sich mit der Ausarbeitung des Konzepts der Dialogizität, und untersucht, wie der Humor, die Intertextualität (oder auch Hypertextualität, wie sich herausstellen wird) und die Gesellschaftskritik diesem Begriff inhärent sind. Die Dialogizität, ein von Michail Bachtin geprägter Begriff, wird bei der Analyse von Brussigs Werken die methodologische Richtschnur sein. Mit der theoretischen Erörterung des Begriffs der Dialogizität will diese Arbeit ein übergreifendes Instrumentarium für die Interpretation von Texten darbieten, die sich in einer postmodernen und/oder popmodernen Erzähltradition mit der Thematik der Wende und der Vereinigung auseinandersetzen. Dass sich die Dialogizität für die Analyse von DDR-, Wende- und Nachwendeliteratur eignet, bewies schon der Sammelband der Genter Monika Maron- Spezialistin Elke Gilson. In diesem Sammelband ist die Dialogizität der Ausgangspunkt und der Rahmen der Erkundungen: Sowohl die Vielstimmigkeit der Forscher, der benutzten Ansätze als auch der behandelten Werke korrespondieren auf verschiedenster Art mit der Polyfonie in Marons Oeuvre.¹⁸ In ihrer Aktivierung der Dialogizität eröffnet Gilson drei Sektionen, die die Bachtinsche Erweiterung der Textgrenzen vertreten: „Text und Zeit“, „Text und Text“ und „Text und Leser“.¹⁹ Vorliegende Dissertation jedoch wird die Dialogizität nicht als

¹⁸ Vgl. Elke Gilson, „„Dialogische‘ Einblicke in das Werk von Monika Maron: Eine Einführung“, in *Monika Maron in perspective: „dialogische“ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, hg. von Elke Gilson, German Monitor 55 (Amsterdam/New York: Rodopi, 2002), S. 1-20, hier S. 5.

¹⁹ Vgl. dazu Michail M. Bachtin, „Zur Methodologie der Literaturwissenschaft“, in *Die Ästhetik des Wortes*, von dems., hg. von Rainer Grübel, übers. von Rainer Grübel und Sabine Reese (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), S. 349-357, hier S. 352: „Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Es ist

literaturtheoretischen Rahmen, sondern als konkretes Interpretationsinstrument zum Einsatz bringen und hebt dazu drei literaturtheoretische und schreibstrategische ‚Pfeiler‘ hervor, die Gilson auch stellenweise in ihrer Analyse streift: Humor, Intertextualität und Gesellschaftskritik – die drei vorher genannten ‚typischen‘ Merkmale, die die verschiedenen Themen- und Motivkomplexe in Brussigs Werk mit gestalten. Diese drei Dimensionen der Dialogizität bürden für die Struktur der einzelnen Analysen im zweiten Teil dieser Dissertation.

Ein Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf der genauen Definierung der Begriffe Wende, Wendeliteratur und ‚des Wenderomans‘ einerseits, und auf dem Begriffsapparat in Bezug auf die Dialogizität andererseits. Trotzdem versteht sich diese Arbeit nicht primär als theoretisch: Es ist das Anliegen meiner Dissertation, eine einheitliche Studie über Brussigs Romanwerk anzubieten. Dazu dienen die **Textanalysen im zweiten Teil**: Sie widmen sich vor allem der Frage, wie sich die Dialogizität und die drei dialogischen Schreibstrategien Humor, Intertextualität und Gesellschaftskritik in Brussigs Prosawerk und in den Verfilmungen zueinander verhalten. Ein Vorhaben dieser Dissertation, das in dem zweiten Teil der Arbeit in die Praxis umgesetzt wird, ist der Frage nachzugehen, inwieweit und in welchen (aktualisierten) Formen und Aspekten wir ‚Bachtinsche‘ Konzepte in einer ästhetischen und gesellschaftsbezogenen Analyse zum Einsatz bringen können. Renate Lachmann zufolge hat das Dialogizitätskonzept zwei Antipoden: neben der poetischen Sprache, die wegen ihrer starken Einbettung in ästhetische und stilistische Prozesse als monologisch betrachtet werden kann, steht die dialogische Sprache gegenüber der „offizielle[n] Sprache eines vereinheitlichten Kanons mit festgelegten Bedeutungshierarchien, die von einem einzigen Wertungs- und Wahrheitsanspruch aus behauptet wird“.²⁰ Die vorliegende Dissertation beleuchtet, wie Brussig in seinen Werken der ideologischen und literarischen Sprache der ehemaligen DDR, die er und viele Andere seiner Generation als monologisch erfahren, eine eigene, ‚neue Sprache‘ gegenüberstellt, sowohl im Sinne des typischen humoristischen Stils, seiner beliebten Themen – *coming of age*, Sex und Körperlichkeit (oft in aberranten Formen), Fußball – und narrativer Strukturen als auch im Sinne der Sprache, der Konstellation und des Sprachbewusstseins der verschiedenen Figuren in seinen Werken. Dabei betrachte ich seine Romane chronologisch: erstens *Wasserfarben*, dann *Helden wie wir*, drittens *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* und viertens

unzulässig, die Analyse (von Erkenntnis und Verständnis) allein auf den jeweiligen Text zu beschränken. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext (in meinem, im gegenwärtigen, im künftigen).“

²⁰ Renate Lachmann, „Dialogizität und poetische Sprache“, in *Dialogizität*, hg. von ders., Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen (München: Wilhelm Fink, 1982), S. 51-62, hier S. 51.

und letztens *Wie es leuchtet*. Pro Roman wird in einer Einführung nachgeprüft, welche Merkmale der Wendeliteratur und der Popstmoderne jeweils vorzufinden sind. Anhand einer thematischen Analyse der drei Pfeiler in den vier Romanen wird dann analysiert, wie die Dialogizität bei Brussig für produktions- und rezeptionsästhetisch relevante Interpretationen bürgt. Die Schlussfolgerung fasst die wichtigsten Befunde noch einmal zusammen.

Im Gesamtblick möchte diese Dissertation das Potenzial der Dialogizität als eines tragfähigen literaturtheoretischen Ausgangspunkts demonstrieren, und darüber hinaus vor allem Brussigs eigenständige Position in den Kategorien der Wendeliteratur sowie der Gegenwartsliteratur einerseits, und die wichtigsten Phänomene seines Erzählens andererseits erörtern. Um den Rahmen meiner Darlegungen zum Wenderoman und zur Popstmoderne nicht zu sprengen, konzentriere ich mich in den Analysen auf seine Romanwerke und auf die beiden Verfilmungen, *Sonnenallee* und *Helden wie wir*. Einzelne Verweise auf seine Drehbücher (vor allem *Heimat 3* und *NVA*) und auf seine Theaterstücke – in dem die Monologe keineswegs mit dem ‚Monologischen‘ als Antithese der Dialogizität, wie das von Bachtin selber analysiert wird, verwechselt werden sollten – werden jedoch gelegentlich auftauchen.

Teil 1 Theorie

Kapitel 1

Thomas Brussig: Wendeautor in der Popstmoderne

„Es blieb mir nichts übrig, als mir meine Bücher selbst zu schreiben.“¹

1.1 Schreiben vor und nach der Wende

Auf welche Art und Weise wir von Thomas Brussig als Wende-Autor reden können, und wie die Kategorie der Wendeliteratur in den breiteren literarischen und ästhetischen Traditionen angesiedelt ist, hängt von verschiedenen Parametern, die in den folgenden Kapiteln erkundet werden, ab. Selbstverständlich sollte hierbei bemerkt werden, dass die verschiedenen Literaturgattungen, -Genres und -Stilrichtungen, die hier besprochen werden (Wendeliteratur, Popliteratur, Gedächtnisliteratur, und so weiter – vielleicht sogar Unterhaltungsliteratur?), sich nicht gegenseitig ausschließen. Was beinhaltet genau das ‚Schreiben nach der Wende‘ – und was beinhaltet es jetzt noch? Bestimmt nicht, dass ab November 1989 nur noch die damaligen Ereignisse und der Vereinigungsprozess während der darauf folgenden Monate für sowohl etablierte als auch anfangende Autoren der einzige Anlass waren, zur Feder zu greifen. Was mit dem Begriff ‚Wende‘ und der damit zusammenhängenden Suche nach dem Wenderoman? Was kommt nach dem Wenderoman? Inwieweit ist die Wendeliteratur modern, postmodern, oder Pop? Und wie ist das Werk von Thomas Brussig beim Beantworten dieser Fragen einzustufen? Schreiben vor der Wende bedeutete für Brussig, dass er,

¹ Jörg Magenau, „Kindheitsmuster. Thomas Brussig oder Die ewige Jugend der DDR“, in *Aufgerissen: zur Literatur der 90er*, hg. von Thomas Kraft (München: Piper, 2000), S. 39-52, hier S. 44.

während er bei der Bereitschaftspolizei seinen Grundwehrdienst leistete (1984), insgeheim ein Tagebuch führte, sodass sein jüngerer Bruder später wissen würde, wie es in der Armee langgeht, dabei aber von einem Obersten erwischt wurde und seine dem Papier anvertrauten Seelenregungen darauf in aller Öffentlichkeit vorgelesen wurden.² Später hat er, nach eigener Aussage, genau am 9. November 1989 beim Aufbau Verlag das Manuskript von *Wasserfarben* angeboten, das also noch in der DDR geschrieben wurde. Sein zweiter Roman *Helden wie wir*, wie der Rest seines Oeuvres nach der Wende geschrieben, geht schon auf eine gravierend andere Art und Weise mit (dem Leben in) der DDR um, wie ich später in den Analysen darlege. Im Folgenden wird keine historische Arbeit geleistet, in der alle politisch-gesellschaftlichen Faktoren tief gehend erforscht, analysiert und kommentiert werden. Wofür genau 1989 in der Literaturgeschichte, in den gesellschaftlichen Debatten, im deutschen Sprachgebrauch und in der Literatur an und für sich steht, wird hier ansatzweise erkundet.

1.1.1 Quid ‚Wende‘?

Bevor überhaupt erforscht werden kann, was genau Wendeliteratur ist, seien der Begriff ‚Wende‘ und vor allem sein Gebrauch und seine Bedeutung ab 1989/1990 hier erklärt. Es ist nicht die Absicht, eine linguistische Analyse oder eine vollständige, kommentierte Übersicht des Gebrauchs des Wortes und seiner Synonyme in Zeitungen, Zeitschriften, Geschichtsbüchern oder Literatur darzubieten. Das haben unter anderen Burkhardt et al.,³ Heringer und Fritzsche,⁴ und Dieter Herberg, Doris Steffens und Elke Tellenbach in ihrem *Wörter-Buch zum öffentlichen Sprachgebrauch 1989/90*⁵ sehr gründlich und auf eine textdokumentative, korpusbezogene Art und Weise gemacht. ‚Wende‘ führt als das Lexem, das heute allgemein für den gesellschaftspolitischen Prozess des Herbstes 1989 benutzt wird, eine lange Reihe von Benennungsversuchen an:

Wende
Revolution
Umwälzung (umwälzen)
Umbruch

² Vgl. Barbara Felsmann, „Wer saß unten im System? Icke! Thomas Brussig über DDR-Nostalgie, Sex, sozialistische Perversion und seinen Roman *Helden wie wir*“, *Wochenpost*, 21. September 1995.

³ Vgl. Armin Burkhardt und K. Peter Fritzsche, Hrsg., *Sprache im Umbruch. Politischer Sprachwandel im Zeichen von „Wende“ und „Vereinigung“*, Sprache, Politik, Öffentlichkeit 1 (Berlin/New York: de Gruyter, 1992).

⁴ Vgl. Hans Jürgen Heringer et al., Hrsg., *Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache* (Tübingen: Niemeyer, 1994).

⁵ Vgl. Dieter Herberg, Doris Steffens, und Elke Tellenbach, *Schlüsselwörter der Wendezeit: Wörter-Buch zum öffentlichen Sprachgebrauch 1989/90*, Schriften des Instituts für Deutsche Sprache, Bd. 6 (Berlin/New York: de Gruyter, 1997).

Umsturz (umstürzen)
Veränderung (verändern)
Wandlung
Wandel (wandeln)
Erneuerung (erneuern)
Reform⁶

All diese Lexeme enthalten die Bedeutung einer grundlegenden Veränderung, die eine Richtungsveränderung gegenüber der bisherigen Richtung impliziert. Wende hat sich dabei als allgemein gültiger Begriff durchgesetzt. Doch war ‚Wende‘, vom althochdeutschen *wenten* (8. Jh.), was ‚(sich) umdrehen, umkehren, verändern‘ bedeutet, vielleicht nicht die nächstliegende Benennung für die Veränderungen, die hier gemeint sind. Im Allgemeinen wird der erste Gebrauch von Wende in diesem Zusammenhang auf Egon Krenz zurückgeführt,⁷ der nach der Absetzung von Erich Honecker bei seinem Amtsantritt als SED-Generalsekretär am 18. Oktober 1989 den Begriff verwendete, um einen liberaleren Kurs anzukündigen.⁸ Trotzdem benutzten die Vereinigten Linken ‚Wende‘, zwischen Anführungszeichen, schon in einem Text vom 5. Oktober 1989,⁹ und taucht das Wort auch schon auf der Titelseite des *Spiegels* vom 16. Oktober 1989, also noch zwei Tage, bevor Krenz den Begriff angeblich prägte, auf (Abbildung 1).

⁶ Herberg, Steffens, und Tellenbach, *Schlüsselwörter der Wendezeit*, S. 10 (Hervorhebung im Original).

⁷ Vgl. dazu u. a. Frank Thomas Grub, „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Band 1: Untersuchungen (Berlin/New York: de Gruyter, 2003), S. 117; Eckart Conze, Katharina Gajdukowa, und Sigrid Koch-Baumgarten, „1989“ - Systemkrise, Machtverfall des SED-Staates und das Aufbegehren der Zivilgesellschaft als demokratische Revolution“, in *Die demokratische Revolution 1989 in der DDR*, hg. von Eckart Conze, Katharina Gajdukowa, und Sigrid Koch-Baumgarten (Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009), S. 7-24, hier S. 11; Ludger Kühnhardt, „Umbruch – Wende – Revolution. Deutungsmuster des deutschen Herbstes 1989“, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 40/41 (1997): S. 12-18, hier S. 13.

⁸ So Egon Krenz am 18.10.1989: „Fest steht, wir haben in den vergangenen Monaten die gesellschaftliche Entwicklung in unserem Lande in ihrem Wesen nicht real genug eingeschätzt und nicht rechtzeitig die richtigen Schlußfolgerungen gezogen. Mit der heutigen Tagung werden wir eine Wende einleiten, werden wir vor allem die politische und ideologische Offensive wieder erlangen.“ In: *Neues Deutschland. Organ des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, 19. Oktober 1989, Jg. 44, Nr. 246, S. 1.

⁹ „Die Zeit ist vielmehr reif für einen radikalen Umbruch in Richtung Sozialismus! Wir hören jetzt häufig, die ‚Wende‘ sei da, und manchmal schon, sie sei unumkehrbar.“ Aus einem Aufruf vom 05.10.1989, Vereinigte Linke, Dokumente, S. 945. Als Beleg 259 zitiert in Herberg, Steffens, und Tellenbach, *Schlüsselwörter der Wendezeit*, S. 81.

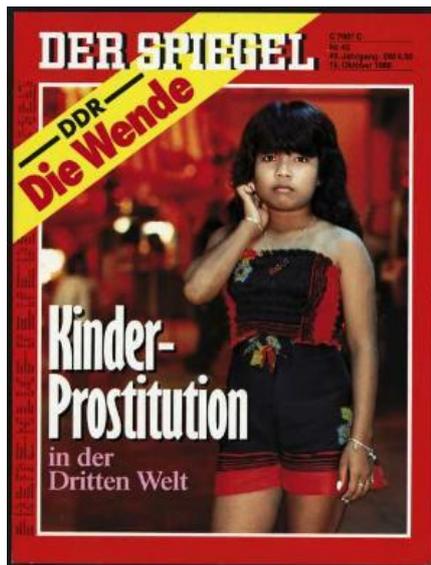


Abbildung 1 Titelseite *Der Spiegel* 42/1989 vom 16.10.1989¹⁰

Seitdem sind zu den Ereignissen viele Begriffe im Umlauf, neben den oben genannten auch noch ‚Mauerfall‘ und ‚friedliche Revolution‘. Alexandra Kaiser erwähnt in ihrem Übersichtsbeitrag über die damals verwendeten Begriffe ein Plädoyer der deutschen Bundesregierung, die Geschehnisse im November 1989 nur noch mit ‚Friedlicher Revolution‘ anzudeuten. Dieser Text ist aber heute nicht mehr auf der Heimseite der Bundesregierung aufzufinden.¹¹ Zur genaueren Erklärung dieses Begriffes skizziert Stefan Wolle, dass insbesondere die Demonstrationen im September und Oktober, die überwiegend „den Charakter von Handlungen im Sinne des gewaltfreien Widerstandes trugen“, in Leipzig, Dresden, Plauen/Karl-Marx-Stadt und anderen Städten mit ‚friedlicher Revolution‘ gekennzeichnet werden können.¹² In meiner Arbeit wird nun nicht die Frage aufgerollt, welcher Terminus dem Herbst 1989 am ehesten gerecht wird. Da ‚die Wende‘ sich als gängiger Begriff für die Ereignisse und vor allem als prägend für

¹⁰ „Titelseite Heft 42“, *Der Spiegel*, 16. Oktober 1989, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1989-42.html>.

¹¹ Die aufgerufene Ressource, zitiert in Alexandra Kaiser, „‘We were heroes‘. Local Memories of Autumn 1989: Revising the Past“, in *Remembering and Rethinking the GDR: Multiple Perspectives and Plural Authenticities*, hg. von Anna Saunders und Debbie Pinfold, Palgrave Macmillan Memory Studies (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), S. 179-194, hier S. 186 und S. 192, ist unter <http://www.bundesregierung.de/Content/DE/Artikel/20Jahre/2009-10-20-wende-oder-wie.html> nicht länger vorhanden. Aus einigen Sucheingaben im Thema „Deutsche Einheit“ (http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Themen/Deutsche_Einheit/_node.html, zuletzt abgerufen am 27. November 2013) geht aber schon hervor, dass die Bundesregierung den Terminus „friedliche Revolution“ bevorzugt (bei „Wende“ werden 3 Treffer gefunden, bei „friedlich + Revolution“ 24).

¹² Vgl. Stefan Wolle, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*, Schriftenreihe Bd. 349, (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1999), S. 324.

die Benennung verschiedener literarischer Texte, die aus den Umwälzungen entstanden sind, erwiesen hat, wird er im Folgenden weiter im Fokus der Betrachtungen stehen.

Eine Übersicht (und oft ist es leider nicht mehr als lediglich das) der *literarischen* Darstellung der 1989/1990er Umwälzungen bietet Frank Thomas Grub. Dass ‚Wende‘ ein problematischer Begriff ist, deutet der Literaturwissenschaftler alleine schon dadurch an, dass er das Wort ständig von Anführungszeichen versieht – in dem zweibändigen, Vollständigkeit beanspruchenden aber dadurch oft an der Oberfläche der literarischen Analyse bleibenden Übersichtswerk mit dem Titel ‚Wende‘ und ‚Einheit‘ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur müsste die Sorgfältigkeit diesbezüglich ihm doch einige Redaktionszeit abverlangt haben. Grubs Vorbehalte gegen den unmarkierten Gebrauch des Wortes haben aber gute Gründe, da die begriffliche Festlegung der Ereignisse oft schwankend ist. Mit dem Begriff ‚Wende‘ deutet Grub ziemlich präzise die Ereignisse vom Sommer 1989 bis zu den Volkskammerwahlen am 18. März 1990 an.

Herberg, Steffens und Tellenbach dagegen sehen die Wende als Bezeichnung für die politischen Ereignisse des Herbstes 1989 in der DDR, schränken den Zeitraum im Vergleich zu Grub also ein, aber introduzieren dann einen neuen *terminus technicus* für den viel längeren Zeitabschnitt „vom Sommer 1989 bis zum Ende des Jahres 1990“: dafür verwenden sie die Bezeichnung „Wendezeit“,¹³ die meines Erachtens eher redundant ist. Sie erwähnen auch die Schwierigkeiten, die andere Forscher mit der Festlegung und dem Gebrauch des Wortes ‚Wende‘ haben: Christina Schäffner stellt einfach fest, dass es „keine eindeutige Festlegung“ gebe, welcher Zeitraum genau mit ‚Wende‘ zu bezeichnen ist,¹⁴ und Hans-Jürgen Heringer hebt vor allem den prozesshaften Charakter der Wende hervor, obwohl das Wort „auch seine punktuellen Aspekte [hat], weil es ein Resultat betont.“ Er stellt sich die Wende wie „einen langsam anlaufenden, dann kumulierenden und schließlich auslaufenden“¹⁵ historischen Prozess vor, ohne Anfang und Ende. Andere Forscher, wie Kaufmann, der meint, Krenz habe „die Vagheit des Lexems [ausgenutzt]“,¹⁶ um nicht spezifisch darlegen zu müssen, wie die von ihm angekündigten Veränderungen genau aussehen würden, und Eckart Conze, Katharina Gajdukowa und Sigrid Koch-Baumgarten, verwerfen den „unspezifischen“ Begriff Wende „wissenschaftlich getrost“ und halten ihn weiterhin besser geeignet im Jargon

¹³ Vgl. Herberg, Steffens, und Tellenbach, *Schlüsselwörter der Wendezeit*, S. 1, S. 10-90.

¹⁴ Vgl. Christina Schäffner, „Sprache des Umbruchs und ihre Übersetzung“, in *Sprache im Umbruch. Politischer Sprachwandel im Zeichen von „Wende“ und „Vereinigung“*, hg. von Armin Burkhardt und K. Peter Fritzsche, Sprache, Politik, Öffentlichkeit, Band 1 (Berlin/New York: de Gruyter, 1992), S. 135-153, hier S. 141.

¹⁵ Hans-Jürgen Heringer, „Das Stasi-Syndrom“, in *Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*, hg. von Hans-Jürgen Heringer u. a. (Tübingen: Niemeyer, 1994), S. 163-176, hier S. 164.

¹⁶ Michel Kauffmann, „Wende und Wiedervereinigung: Zwei Wörter machen Geschichte“, in *Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*, hg. von Hans Jürgen Heringer u. a. (Tübingen: Niemeyer, 1994), S. 177-190, hier S. 181.

eines Seglers – wie auch Christa Wolf in ihrer Rede am Alexanderplatz vom 4. November, die in *Helden wie wir* vollständig übernommen wird, die unerwünschte Polysemie an den Pranger stellt:

Mit dem Wort Wende habe ich meine Schwierigkeiten. Ich sehe da ein Segelboot, der Kapitän ruft: Klar zur Wende, weil der Wind sich gedreht hat oder ihm ins Gesicht bläst. Und die Mannschaft duckt sich, wenn der Segelbaum über das Boot fegt. Aber stimmt dieses Bild noch? Stimmt es noch in dieser täglich vorwärts treibenden Lage? Ich würde von revolutionärer Erneuerung sprechen. Revolutionen gehen von unten aus. Unten und oben wechseln ihre Plätze in dem Wertesystem.¹⁷

Die Maueröffnung oder Grenzöffnung, der Fall der Mauer: diese Begriffe, die durch ihre Plastizität eine konkrete Vorstellungskraft hervorrufen (die Mauer wird in der letzten Wendung sogar personifiziert), deuten an und für sich spezifisch auf die Ereignisse am Abend des 9. Novembers hin. Das Lexem ‚Wende‘ hat sich aber, in fester Verbindung mit dem bestimmten Artikel, als „eigennamenähnlichen Bezeichnung“ für die politischen Ereignisse 1989 durchgesetzt.¹⁸ Selbstverständlich umfasst der Begriff ‚Wende‘ mehr als nur den Fall der Mauer und die Ereignisse am 9. November 1989 und wurden die Umwälzungen von verschiedenen Akteuren herbeigeführt, im Gegensatz zu demjenigen, was der Interviewer in *Helden wie wir*, Mr Kitzelstein, sich von Klaus Uhltzsch weismachen lässt: dass nur er den Fall der Mauer verursacht hat, indem er den Grenzern seinen riesengroß gewachsenen Penis zeigte und sie vor Erstaunen die Grenze öffneten.

Der unruhige X. Schriftstellerkongress der Deutschen Demokratischen Republik 1987 war an sich schon exemplarisch für die sich wandelnde Haltung verschiedener DDR-Schriftsteller im Besonderen und der politischen Verhältnisse im Lande im Allgemeinen: anekdotenhaft beschreibt Dieter Schlenstedt, wie, nach der These *the medium is the message*, der Kongress durch „seine Art, gegen Sitten zu verstoßen, Normenbruch zu versuchen“,¹⁹ eine Mentalitätsänderung ankündigte. Der ganze Prozess läuft in groben Zügen ab den gefälschten Kommunalwahlen im Mai 1989 bis zu der staatlichen

¹⁷ Thomas Brussig, *Helden wie wir* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1998), S. 283. Die vollständige „Rede auf der Demonstration für Pressefreiheit in Berlin“ ist als Textanhang auch aufgenommen in Christina Schäffner, „Sprache des Umbruchs und ihre Übersetzung“, in *Sprache im Umbruch. Politischer Sprachwandel im Zeichen von „Wende“ und „Vereinigung“*, hg. von Armin Burkhardt und K. Peter Fritzsche, Sprache, Politik, Öffentlichkeit Band 1 (Berlin / New York: W. de Gruyter, 1992), S. 135-153, hier S. 149-150.

¹⁸ Herberg, Steffens, und Tellenbach, *Schlüsselwörter der Wendezeit*, S. 11.

¹⁹ Dieter Schlenstedt, „Der aus dem Ruder laufende Schriftstellerkongreß von 1987“, in *Retrospect and Review: Aspects of the Literature of the GDR 1976-1990*, hg. von Robert Atkins und Martin Kane, German Monitor 40 (Amsterdam/New York: Rodopi, 1997), S. 16-31, hier S. 21.

Vereinigung am 3. Oktober ein Jahr später. Auf dem Weg zwischen diesen beiden ‚begrenzenden‘ Ereignissen befinden sich verschiedene Meilensteine: die Ausreisebewegung über Ungarn und die Tschechoslowakei aus der DDR während des Sommers 1989, die Montags- und andere Massendemos überall im Lande im September und Oktober, der gewaltsam niedergeschlagene friedliche Protest („Gorbi Gorbi!“, „Demokratie – jetzt oder nie“, „Wir sind das Volk“ und „Keine Gewalt“ erklangen dabei als häufigste Parolen) am 40. Tag der Republik (7. Oktober) in Berlin, der ‚gezwungene Rücktritt‘ (die Absetzung) von Erich Honecker am 18. Oktober, die Alexanderplatz-Demonstration am 4. November, die Öffnung der Mauer am 9. November und die Installierung des Runden Tisches am 7. Dezember, an dem auch Oppositionsgruppen saßen und der die Regierung Modrow stark beeinflussen würde.²⁰ Im Jahr 1990 folgten am 18. März die erste demokratische Volkskammerwahl in der DDR, die Währungsunion am 1. Juli und schließlich der Vereinigungstag. In dieser Arbeit, die nicht beabsichtigt, eine genaue soziopolitische Darstellung der 1989er Umwälzungen zu sein, aber für die Analyse von Thomas Brussigs Werken trotzdem einen gründlichen historischen Hintergrund liefern will, deutet ‚Wende‘ diesen Prozess an, d.h. die breitere Periode vom Sommer 1989 bis zum 18. März 1990 und die Nachwirkung – etwa der Zeitabschnitt, der in Brussigs *Wie es leuchtet* dargestellt wird. Bleibt dann trotzdem noch die Frage, wie wichtig für vorliegende Analysen die Wende eigentlich ist. Der Begriff *Wendeliteratur* als Bezeichnung für Brussigs Werk kann sich als problematisch erweisen: der Begriff ‚Mauerfall‘ (oder anders, „das Umschmeißen der Mauer“, zum Beispiel in *Helden wie wir*) wird viel öfter verwendet und ihm wird eine viel größere Bedeutung beigemessen, andererseits wird aber in einigen Werken die Wendenacht gar nicht erwähnt. In *Helden wie wir* und in *Wie es leuchtet* ist die Wende vielmehr etwas, was den Figuren ‚anheimfällt‘, was ihnen passiert. Der Begriff ‚Mauerfall‘ bringt diesen Zufallsaspekt dann besser zum Ausdruck, als das vielmehr ‚prozesshafte‘ Wende. Andererseits wird auf den Prozess einer allmählichen Änderung und auf die Atmosphäre, dass sich auf individueller Ebene einen größeren Hang nach Freiheit entwickelt, sicherlich in *Wasserfarben*, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (in diesen beiden Werken ohne dabei auf die Wende an und für sich zu verweisen oder sie zu einem Element im Handlungsverlauf zu machen) und auch in *Wie es leuchtet* fokussiert. Da ‚Wende‘ in diesem Zusammenhang der Name der Sache schon deckt, wird anhand einer ausführlichen Darstellung der Merkmale Brussigs Einbettung in die *Wendeliteratur* in 1.2.1 untersucht.

Auch wie die Phase nach der Wende, in der die staatliche Einheit Deutschland hergestellt wurde, benannt werden sollte, war eine heikle Sache und ergab viel Stoff zur Diskussion. Grub wählt explizit das Wort ‚Einheit‘ (wie ‚Wende‘ auch symptomatisch

²⁰ Vgl. Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, S. 323.

zwischen Anführungszeichen) und zieht es der historisch falschen ‚Wiedervereinigung‘ (denn 1990 „wurden zwei Staaten vereinigt, die in dieser Form zuvor keine Einheit gebildet hatten“²¹) oder sogar Vereinigung vor. Der Begriff ‚Vereinigung‘ umfasst dann die Zeit nach dem 18. März 1990 (wo nach Grub die Grenze des Begriffs ‚Wende‘ liegt) bis zum Tag der deutschen Einheit am 3. Oktober 1990. Willy Brandt, der kein Befürworter vom Wort ‚Wiedervereinigung‘ war und sprachinnovativ lieber von einer ‚Neuvereinigung‘ redete,²² formulierte es lyrischer und organischer, und sprach von einem ‚Zusammenwachsen‘²³: „Aus dem Krieg und aus der Veruneinigung der Siegermächte erwuchs die Spaltung Europas, Deutschlands und Berlins. Jetzt erleben wir, und ich bin dem Herrgott dankbar dafür, daß ich dies miterleben darf, daß die Teile Europas zusammenwachsen.“²⁴ Herberg, Steffens und Tellenbach dokumentieren genau, wie der Begriff ‚Wiedervereinigung‘ auch noch von anderen Instanzen, unter ihnen auch der offiziellen DDR-Seite, aufgrund der Missverständlichkeit gemieden und zurückgedrängt wurde: die Bezeichnung konnte auch im Sinne der Wiederherstellung der Grenzen des Deutschen Reiches im Jahr 1937 interpretiert werden.²⁵ Bei Brussig kommt, genauso wie auch von Wende nicht so oft die Rede ist, der Begriff ‚Wiedervereinigung‘ nur selten vor, und wenn es dann doch der Fall ist, wird er ironisiert oder kommentiert:

Die besten Fußballer sollen ja aus den Slums kommen. Wenn das stimmt, gibts in Deutschland bald tolle Spieler.

Stimmung wurde immer mieser. Haben unsern nicht die Länderspiele angerechnet. Hieß zwar Wiedervereinigung und hieß auch Deutscher Fußball Bund, aber die ham beim DFB symbolisch die ganze Statistik in den Papierkorb geschmissen. (LBM: 53)

Drinne redete der Ministerpräsident. Bedankte sich. Besonders Helmut Kohl. Deutschland. Großer Sieg. Deutschland. Eindeutiges Bekenntnis. Deutschland.

²¹ Grub, „Wende“ und „Einheit“ im *Spiegel der deutschsprachigen Literatur*. Bd. 1, S. 1.

²² Vgl. Herberg, Steffens, und Tellenbach, *Schlüsselwörter der Wendezeit*, S. 392, S. 415.

²³ Er sprach diese Worte angeblich in seiner Rede am 10. November 1989 vor dem Rathaus Schöneberg zu Berlin; Bernd Rother aber zeigt, wie dieser in einem anderen Interview ausgesprochene Satz irrtümlicherweise dieser Rede zugeschrieben wurde, in „Jetzt wächst zusammen, was zusammengehört“ – Oder: Warum Historiker Rundfunkarchive nutzen sollten“, in *Wächst zusammen, was zusammengehört? Deutschland und Europa zehn Jahre nach dem Fall der Mauer: Vortrag im Rathaus Schöneberg zu Berlin, 5. November 1999*, hg. von Timothy Garton Ash, Schriftenreihe der Bundeskanzler-Willy-Brandt-Stiftung, Heft 8 (Berlin: Bundeskanzler-Willy-Brandt-Stiftung, 2001), S. 25-30.

²⁴ Rother, „Jetzt wächst zusammen, was zusammengehört“ – Oder: Warum Historiker Rundfunkarchive nutzen sollten“, hier S. 26.

²⁵ Herberg, Steffens, und Tellenbach, *Schlüsselwörter der Wendezeit*, S. 391-392.

Marktwirtschaft. Wiedervereinigung. Morgen an die Arbeit. Freiheit errungen. Menge nachzuholen. (WEL: 417)

Der Arm war tätowiert, primitive Motive, wer-weiß-wo angefertigt, wohin der Sänger wofür-auch-immer geraten war. Nicht streng gereckt war der Arm, nur somnambul erhoben. Das sah Waldemar, und es lief ihm kalt den Rücken runter: Es gab welche, die das Wort *Wiedervereinigung* so verstanden, daß Deutschland da weitermacht, wo es zuletzt aufhören mußte. (WEL: 418)

Die gleichsam neutralen und nicht politisch belasteten Bezeichnungen ‚Vereinigung‘ und ‚Einigung‘ traten stattdessen während der Wendezeit in den Vordergrund, aber die Forscher betonen auch, dass die zeitliche Distanz und die bildhafte Stärke des Wortes ‚Wiedervereinigung‘, zusammen mit dem unbefangenen Gebrauch der Bezeichnung von verschiedenen Politikern, dafür gesorgt haben, dass dieses Lexem nach der Herstellung der staatlichen Einheit am 3. Oktober 1990 wieder üblich und allgemein verwendbar wurde.²⁶ Die Bezeichnung mit dem Präfix ‚wieder-‘ wird in Brussigs Werken jedoch explizit pejorativ benutzt – wie auch die Hauptfigur in *Wie es leuchtet*, Lena, bei ‚Wiedervereinigung‘ nicht versteht, „was daran »wieder« war“ (WEL: 451). In dieser Arbeit wird daher von der neutralen Vereinigung die Rede sein, wenn es um das politische Ereignis geht.

1.1.2 Eine, zwei, drei – deutsche Literaturen?

Die im vorigen Kapitel besprochenen geschichtlichen Begriffe, wie Wende, Mauerfall, Wiedervereinigung, Vereinigung, Einheit, genauso wie Jahreszahlen mit hohem politischem Signalwert, die eine Epocheneinteilung zu konstruieren versuchen, wie 1989 und 1990, prägen die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen in den 1990er Jahren einschneidend. Davon zeugt der folgende Aufriss: Forscher analysieren die deutsche „Literatur zur Einheit“²⁷ und die „Wende-Literatur“,²⁸ manchmal in einem

²⁶ Vgl. Herberg, Steffens, und Tellenbach, *Schlüsselwörter der Wendezeit*, S. 393-394, S. 402.

²⁷ Hier war vor allem Volker Wehdeking sehr produktiv, vgl. Wehdeking, *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*; Volker Wehdeking, *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)* (Berlin: Erich Schmidt, 2000); Volker Wehdeking und Anne-Marie Corbin, Hrsg., *Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext: Interpretationen, Intertextualität, Rezeption* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003).

²⁸ Vgl. Hannelore Scholz, Hrsg., *ZeitStimmen: Betrachtungen zur Wende-Literatur* (Berlin: Trafo Verlag, 2000); Gerhard Fischer und David Roberts, Hrsg., *Schreiben nach der Wende: ein Jahrzehnt deutscher Literatur: 1989-1999*, Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur = Studies in contemporary German literature, Bd. 14 (Tübingen: Stauffenburg, 2001); Ulrike Bremer, *Versionen der Wende: eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutscher Autoren zur Wiedervereinigung* (Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 2002); Dirk Schröter, *Deutschland einig Vaterland: Wende und Wiedervereinigung im Spiegel der zeitgenössischen deutschen*

Vergleich mit der Literatur aus der ‚anderen‘ Wendezeit um 1945.²⁹ Auch analysieren einige Forscher die ‚textuellen Antworten‘ auf die „German Unification“.³⁰ Manche untersuchen Strategien wie den Humor in „Post-Unification German Literature“³¹ und die inszenierte Naivität in der „Nachwendeliteratur“.³² Sie schreiben die Literaturgeschichte der DDR noch in den 1990er Jahren weiter³³ – oder machen die DDR-Literatur³⁴ oder „Eastern German literature“,³⁵ die erst nach dem Ende des DDR-Staates geschrieben wurde, zum Forschungsgegenstand: „The GDR is dead, long live the GDR!“³⁶ Einige Literaturwissenschaftler aber analysieren gerade, wie in der Literatur von der DDR Abschied genommen wird.³⁷ Häufig wird von einer gedächtnisforschungsorientierten Frage ausgegangen,³⁸ wird eine postkolonialistische

Literatur (Leipzig: Kirchhof & Franke, 2003); Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*; Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth, Hrsg., *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*, Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Band 7 (Göttingen: V&R unipress, 2010).

²⁹ Vgl. Dirk Niefanger und Walter Erhart, Hrsg., *Zwei Wendezeiten: Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989* (Tübingen: Niemeyer, 1997).

³⁰ Vgl. Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, und Kristie A. Foell, Hrsg., *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film* (Berlin/New York: de Gruyter, 2001); Martin Kane, Hrsg., *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification* (Bern: Peter Lang, 2002).

³¹ Jill E. Twark, Hrsg., *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011); Vgl. auch Igel, *Gab es die DDR wirklich?*

³² Tanja Nause, *Inszenierung von Naivität. Tendenzen und Ausprägungen einer Erzählstrategie der Nachwendeliteratur* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002).

³³ Vgl. Holger Helbig, Hrsg., *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR* (Berlin: Akademie Verlag, 2007); Klaus R. Scherpe, „Die Demission der Helden. DDR-Literatur nach der DDR“, in *Zehn Jahre nachher: poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, hg. von Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini (Trento: Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 2002), S. 11-27.

³⁴ Heinz Ludwig Arnold, Hrsg., *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, Text+Kritik. Sonderband IX/00 (München: Edition Text + Kritik, 2000).

³⁵ Twark, *Humor, Satire and Identity*.

³⁶ Laurence McFalls, „Introduction“, in *After the GDR: New Perspectives on the Old GDR and the Young Länder*, hg. von Laurence McFalls und Lothar Probst, German Monitor 54 (Amsterdam/New York: Rodopi, 2001), i - iv, hier S. i.

³⁷ Klaus Welzel, *Utopieverlust: die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren*, Epistemata 242 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998); Vgl. Valeska Steinig, *Abschied von der DDR: autobiografisches Schreiben nach dem Ende der politischen Alternative*, Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 61 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007).

³⁸ Vgl. Igel, *Gab es die DDR wirklich?*; Friederike Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Philologische Studien und Quellen, Heft 192 (Berlin: E. Schmidt, 2005); Barbara Beßlich, Katharina Grätz, und Olaf Hildebrand, *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Bd. 198, Philologische Studien und Quellen (Berlin: Erich Schmidt, 2006); Carsten Gansel und Pawel Zimniak, Hrsg., *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, Bd. 3, Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien (Göttingen: V&R Unipress, 2010); Elisa Goudin-Steinmann und Carola

Herangehensweise an der Wendeliteratur vorgeschlagen,³⁹ und angesichts der großen Filmproduktion zum Thema ist auch eine medienwissenschaftliche und -übergreifende Untersuchungsthese oft vorgegeben.⁴⁰ Welche Merkmale genau die Wendeliteratur oder Nachwendeliteratur (ich werde die beiden Begriffe als Synonyme durcheinander verwenden) ausmachen, inwieweit sich diese Literatur von der ‚Vorwendeliteratur‘ in Ost und West oder der Gegenwartsliteratur im Allgemeinen unterscheidet, und wie Brussigs Werk sich mit diesem Begriff vereinen lässt, wird in diesem (1.1.2 Eine, zwei, drei – deutsche Literaturen?) beziehungsweise im nächsten Kapitel (1.2 Schreiben nach der Wende, suchen nach dem Wenderoman) untersucht.

Die Wichtigkeit historischer Ereignisse und Epochenzäsuren für die Literaturwissenschaft ist bestimmt hinterfragbar, denn es ist nie so, dass ihnen literarische Innovationen unausweichlich oder inhärent sind. Das bemerkt auch Claudia Albert: Historische Meilensteine „scheinen geradezu zwangsläufig die Erwartung hervorzurufen, die Literatur müsse sich ihrer annehmen“, aber „deren analytisches Potenzial [ist] durchaus begrenzt.“⁴¹ Wie Thomas Anz warnt sie vor einer ‚Epochenzäsurhmetik‘:⁴² Die Literaturgeschichtsschreibung, wie die Geschichtsschreibung im Allgemeinen, verachtet nicht gerade Geburts- und Todesmetaphern, um historische Abläufe zu beschreiben. Auch 1990 wird diese Metaphorik neu belebt: Sowohl die Literatur der DDR als auch die Literatur der Bundesrepublik werden von Vielen totgesagt,⁴³ aus den darauffolgenden ‚Geburtswehen‘ entsteht eine neue Literatur und mit ihr auch eine neue Generation von Literaten, Literaturgeschichtsschreibern und -Kritikern. Diese Diagnose sei nur einer der

Hähnel-Mesnard, Hrsg., *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität*, DDR-Diskurse – Interdisziplinäre Studien zu Sprache, Land und Gesellschaft 1 (Berlin: Frank & Timme, 2013).

³⁹ Vgl. Paul Cooke, *Representing East Germany since Unification: From Colonization to Nostalgia* (Oxford/New York: Berg, 2005).

⁴⁰ Vgl. Wolfgang Bergem und Reinhard Wesel, *Deutschland fiktiv: Die deutsche Einheit, Teilung und Vereinigung im Spiegel von Literatur und Film*, Studien zur visuellen Politik (Münster: LIT Verlag, 2009); Lüdeker und Orth, *Nach-Wende-Narrationen*.

⁴¹ Claudia Albert, „Zwei getrennte Literaturgebiete? Neuere Forschungen zu ›DDR‹- und ›Nachkriegswende‹-Literatur“, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 34, Nr. 1 (2009), S. 184–223, hier S. 204.

⁴² Thomas Anz, „Epochenumbruch und Generationenwechsel? Zur Konjunktur von Generationenkonstrukten seit 1989“, in *Schreiben nach der Wende: ein Jahrzehnt deutscher Literatur: 1989-1999*, hg. von Gerhard Fischer und David Roberts, Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur = Studies in contemporary German literature 14 (Tübingen: Stauffenburg, 2001), S. 31-40, hier S. 31-32.

⁴³ Unter anderen in der FAZ: „Die Literatur der Bundesrepublik wurde dreiundvierzig Jahre alt. Wie jener in der DDR steht auch ihr das Ende bevor. Nicht heute vielleicht, aber morgen.“, in: Frank Schirrmacher, „Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe: Über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Selbstbewußtseins“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Oktober 1990.

„forcierten Versuche, die 90er Jahre zu einem Neuanfang der deutschen Literaturgeschichte zu erklären“.⁴⁴ Dagegen ist manchen Literaturwissenschaftlern sehr bewusst, dass die Zäsur in erster Linie eine politisch-kulturelle, und keine ästhetische ist, was viele vor allem im neuen Millennium veröffentlichte Literaturgeschichten – vielmehr als Übersichten, die in den 1990er Jahren und also der Wende noch zu nahe erschienen – zu einem gewissen Vorbehalt gegenüber der Charakterisierung der Wende von 1989/90 als literarischer Neubeginn veranlasste.⁴⁵ Trotzdem ist die thematische Inspiration, die die Wende mit sich brachte, kaum zu übersehen und sehr produktiv, was auch die oben dargestellte und keineswegs exhaustive Auflistung literaturwissenschaftlicher Monografien und Sammelbände zur Wende bezeugt, und werden mit der Vereinigung auch zwei, sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch verschiedene deutsche Literaturen nun in ein literarisches Feld zusammengebracht. In der Literaturwissenschaft hat sich die Wende auf diese Art und Weise als Zäsur etabliert.

Obwohl manche Forscher und Literaturkritiker das analytische Potenzial der Wende als gering oder gar nicht existierend erklären, möchte ich diese These hier, unter Anlehnung an das Literaturverständnis des *New Historicism*, in dem nicht sosehr Forschungsfragen der Abspiegelung der außerliterarischen Welt in fiktionalen Welten, sondern vielmehr der gegenseitigen Wechselwirkung zwischen den beiden in den Mittelpunkt gerückt werden, zumindest teilweise widerlegen. Tatsächlich sollte die Literaturwissenschaft nicht annehmen, dass ein politischer Umbruch notwendigerweise auch eine neue, innovative Ästhetik mit sich bringt. Auf diese Art und Weise wird die Literatur zu stark von der Zeitgeschichte abhängig gemacht – was in den 1990er Jahren öfter passierte: es war offenbar leichter, „die jüngste Gegenwartsliteratur nach Thema

⁴⁴ Anz, „Epochenumbruch und Generationenwechsel?“, S. 32-33.

⁴⁵ Vgl. dazu Norbert Otto Eke, „Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwärtigkeit“, in *Doing Contemporary Literature: Praktiken, Wertungen, Automatismen*, hg. von Maik Bierwirth, Anja K. Johannsen, und Mirna Zeman, Schriftenreihe des Graduiertenkollegs „Automatismen“ (München: Wilhelm Fink, 2012), S. 23-40, hier S. 31; Jürgen Egyptien, *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006), S. 9-10; Clemens Kammler, „Deutschsprachige Literatur seit 1989/90. Ein Rückblick“, in *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen, Analysen, Vermittlungsperspektiven*, hg. von Clemens Kammler und Torsten Pflugmacher (Heidelberg: Synchron, 2004), S. 13-35, hier S. 20; Karl Esselborn, „Neue Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in aktuellen germanistischen Veröffentlichungen“, in *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Übertragungen zwischen den Disziplinen und den Theoriekulturen*, hg. von Willy Michel, Bd. 28, *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* (München: Iudicium, 2002), S. 413-427, hier S. 426; Eine Ausnahme in den 1990 Jahren bietet uns im schlussfolgernden Kapitel seiner 1994er Literaturgeschichte Barner, „Epilog: Abrechnen und Rechthaben“, in *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, hg. von Wilfried Barner, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 12* (München: C. H. Beck, 1994), S. 923-938, hier S. 938.

oder Diskurszugehörigkeit einzuordnen als über ihre Poetik oder Erzählform“,⁴⁶ stellte Meike Hermann 2006 resigniert fest. Manche Studien untersuchen aber gerade, nachdem sie die zu erforschende Literatur als Wendeliteratur oder Nachwendeliteratur klassifiziert haben, poetische oder erzähltechnische Phänomene, die in dieser Periode, in Romanen mit dieser Thematik, oder im Oeuvre ein und desselben Schriftstellers – wie auch vorliegende Dissertation – als vorherrschend oder prägend charakterisiert werden. Die Einordnung mag wohl thematisch geschehen – auch davon zeugen die Titel der genannten Werke –, viele Ausarbeitungen vernachlässigen in keinem Fall die poetischen, erzähltechnischen und rhetorischen Komponenten der Analyse.

Literatur in der DDR und in der Bundesrepublik Deutschland: eine kulturelle Alterität

Es ist wichtig, genau zu unterscheiden, wo und vor allem *wann* in der Literaturgeschichte von Zäsuren, Brüchen und Trennungen die Rede ist, und welche Gegenüberstellungen dann genau in der Forschung in den Vordergrund gestellt wurden. Es gibt erstens den Unterschied zwischen Literatur aus der DDR *vor der Wende* und der zeitgenössischen ‚anderen‘ Literatur aus der Bundesrepublik. In der Literaturgeschichte und Literaturkritik herrscht allgemeiner Konsens darüber, dass die DDR-Literatur mit anderen produktions- und rezeptionsästhetischen Bedingungen zu rechnen hatte. Schon 1959 schrieb Hans Magnus Enzensberger in einer Rezension von Uwe Johnsons *Mutmaßungen über Jakob*, dass *die* deutsche Literatur erloschen ist, „weil es zwei deutsche Literaturen gibt, die so gut wie unabhängig von einander existieren, kaum Notiz voneinander nehmen und sich von Jahr zu Jahr weiter voneinander entfernen.“⁴⁷ Zwölf Jahre zuvor, auf dem ersten Deutschen Schriftstellerkongress 1947, der noch als eine gesamtdeutsche Angelegenheit gedacht war, vertrat der Dichter Johannes R. Becher, der später in der DDR zum Kulturminister ernannt werden würde, noch eine gemeinsame deutsche Kulturnation. Er ließ aufzeichnen, er finde es

„verwerflich, Osten und Westen einander gegenüberzustellen oder die Deutschen der verschiedenen Zonen gegeneinander auszuspielen, während es das Interesse aller Deutschen sein müßte, unter keinen Umständen zuzulassen, daß wir uns, aufgrund der Zonenteilung, auseinanderleben, und somit gibt es in diesem Sinne auch keine westdeutsche oder ostdeutsche Literatur, keine süddeutsche und

⁴⁶ Meike Herrmann, „Die Historisierung hat begonnen. Die Gegenwartsliteratur seit 1990 als Gegenstand der Lektüre und Forschung“, *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 1 (2006), S. 109-18, hier S. 113.

⁴⁷ Hans Magnus Enzensberger, „Die große Ausnahme. Uwe Johnson: *Mutmaßungen über Jakob*“, *Frankfurter Hefte* 14, Nr. 12 (1959), S. 910-912, hier S. 910.

norddeutsche, sondern nur eine, eine deutsche, die sich nicht in Zonengrenzen bannen läßt [...].“⁴⁸

In den zehn Jahren nachher wird sich diese Haltung durchgreifend ändern. Beim Vierten Schriftstellerkongress der DDR 1956 geht Walter Ulbricht davon aus, daß „der Teil Deutschlands, in dem die Arbeiterklasse und das werktätige Volk die Macht hat, [...] ein anderes spezifisches Gewicht [hat] als der Teil Deutschlands, in dem 150 Multimillionäre herrschen“, ⁴⁹ und proklamiert die „Eigenständigkeit einer sozialistischen deutschen Nationalkultur“. ⁵⁰ Zwei Jahre später spricht der DDR-Kulturminister Becher von den „ernste[n] und tiefe[n] Folgen“, die die Existenz der beiden deutschen Staaten, der DDR-Bevölkerung von den „imperialistischen Mächte[n] und ihre[n] deutschen Handlanger[n]“ aufgezwungen, für die kulturelle Entwicklung der DDR habe.⁵¹ Die gesellschaftlichen Erfahrungen in der DDR und der Bundesrepublik waren so verschieden, dass die Staaten ein unterschiedliches kulturelles und ästhetisches Normensystem entwickelten. Mit dem Begriff der „Diskulturalität“ von Jürgen Link⁵² beschreibt Emmerich in diesem Sinne eine Entwicklungsphase der DDR vom Jahr 1947 bis 1967, „in der sie nicht nur eine eigene Staatlichkeit entwickelte, sondern vor allem eine eigene »kulturelle Identität« [...]“.⁵³

Während dieser Phase ist für die Literaturproduktion der DDR aus kulturpolitischer Sicht die Bitterfelder Konferenz im April 1959 nachhaltig einflussreich: die Literatur sollte eine sozialistische Kulturrevolution herbeiführen. Dazu mussten zwei entscheidende Richtlinien befolgt werden. Erstens sollten die Schriftsteller ihren Horizont erweitern und in die Betriebe und Werkstätte gehen, um danach in ihren

⁴⁸ Zitiert nach Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe*, 4. Aufl. (Berlin: Aufbau, 2009), S. 518.

⁴⁹ Protokoll des IV. Schriftstellerkongresses. In: Akte 72: IV. Schriftstellerkongreß, zitiert nach Carsten Gansel, „Uwe Johnsons Frühwerk, der IV. Schriftstellerkongreß 1956 und die Tradition des deutschen Schulromanes um 1900“, in *Internationales Uwe-Johnson-Forum: Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte*, hg. von Bernd Neumann, Nicolai Riedel, und Carsten Gansel, Bd. 2, Internationales Uwe-Johnson-Forum (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993), S. 75-129, hier S. 92.

⁵⁰ Theo Buck, „Deutsche Literatur, deutsche Literaturen? Zur Frage der Einheit der deutschen Literatur seit 1945“, in *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur: Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Text+Kritik. Sonderband (München: Edition Text + Kritik, 1988), S. 183-192, hier S. 186.

⁵¹ Johannes Robert Becher, *Die sozialistische Kultur und ihre nationale Bedeutung. Ansprache, gehalten auf dem V. Bundestag des Deutschen Kulturbundes (7. bis 9. Februar 1958)* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1958), S. 20.

⁵² Vgl. Jürgen Link, „Von der Spaltung zur Wiedervereinigung der deutschen Literatur? (Überlegungen am Beispiel des Produktionsstücks)“, in *Literatur im geteilten Deutschland*, hg. von Paul Gerhard Klusmann und Heinrich Mohr, Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Bd. 1 (Bonn: Bouvier, 1980), S. 59-77 (Hervorhebung im Original).

⁵³ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 520.

Büchern eine ‚richtige‘ Haltung den Arbeitern und den Arbeitsbedingungen gegenüber zu vertreten. Zweitens sollte sich dieser Prozess auch in entgegengesetzte Richtung vollziehen und sollten die Arbeiter selbst über ihre Tätigkeiten berichten, um so „die alltäglichen Kämpfe und Fortschritte im Produktionsbereich zu dokumentieren“, ⁵⁴ unter dem Motto „Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische Nationalkultur braucht dich!“ Die Absicht hierbei war, die Trennung zwischen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ aufzuheben und die Literaten und Arbeiter näher zueinander zu bringen – oder sogar die Unterschiede zwischen Hand- und Kopfarbeitern verschwinden zu lassen. Einige Elemente aus der schon 1932 verbindlich gewordenen künstlerischen Leitlinie des sozialistischen Realismus und Georg Lukács’ Realismustheorie bildeten dabei – obwohl oft als „Schematismus und Schönfärberei“⁵⁵ kritisiert – eine einflussreiche Basis. Die Künstler sollten die objektive Wirklichkeit wahrheitsgetreu und in ihrer revolutionären Entwicklung darstellen, Hauptthema sollte die sozialistische Produktion sein, und die Darstellung eines positiven, musterhaften und werktätigen Helden sollte die Identifikation der Leser herbeiführen. Trotz anfänglicher Begeisterung vor allem bei den Arbeitern, die sich rasch in Hunderte von *Zirkeln schreibender Arbeiter* vereinigten und Texte produzierten, blieben die erhofften Erfolge des Bitterfelder Weges aus, vor allem, was den ersten Aspekt betraf. In der von den DDR-Kulturpolitikern geforderten Aufbau-literatur, in der Schriftsteller den ‚werdenden‘ sozialistischen Staat beschrieben, waren nur wenig Arbeiterschriftsteller tätig, und trotz späterer Bemühungen änderte sich dies nicht: eine sozialistische, nicht-bürgerliche Produktionsliteratur konnte sich in der DDR nie recht durchsetzen, der Löwenanteil der Prosaliteratur der 1950er und 1960er Jahre war eine „Literatur von Individuen“.⁵⁶

Daneben griffen Schriftsteller auf das vertraute Modell des klassisch-bürgerlichen Bildungs- und Entwicklungsromans zurück, was auch in der späteren Ankunfts-literatur – der Begriff geht auf Brigitte Reimanns Roman *Ankunft im Alltag* aus dem Jahr 1961 zurück – der Fall ist. Es handelt sich in dieser Gattung um die Ankunft eines suchenden Subjekts in die reale sozialistische Gesellschaft: Der Held arbeitet sich „über verschiedene Stationen bis an die Wende zu sozialistischem Bewußtsein“⁵⁷ durch und findet seine eigene Stelle im größeren Ganzen des sozialistischen Arbeitslebens. Seine Lebensgeschichte ist gemäß den Anregungen des Bitterfelder Weges folglich öfter im Betriebsmilieu angesiedelt, und nicht länger (wie es in der Aufbau-literatur noch der Fall

⁵⁴ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 129.

⁵⁵ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 125.

⁵⁶ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 97-98.

⁵⁷ Dieter Schlenstedt, *Wirkungsästhetische Analysen: Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur*, Literatur und Gesellschaft (Berlin: Akademie-Verlag, 1979), S. 102-103. Es ist ironisch, dass Schlenstedt den Begriff „Wende“ benutzt, der später gerade als eine Abwendung vom „sozialistischen Bewusstsein“ geprägt werden wird.

war) zu dem beschränkt. Jedoch erfolgt die Bildung oder Entwicklung noch in einem politisch beschränkten, von den Kulturpolitikern genau definierten Raum: Der Held soll sich in „eine Welt fortgeschrittenerer sozialistischer Praxis“⁵⁸ einordnen. Der positive Held wird selber mündig, aber kommt dafür nicht um die sozialistische ‚Bevormundung‘ herum. Emmerich bemerkt diese Bevormundung nicht nur im Erzählstoff, sondern in der ganzen Erzählweise, die er als von der „verinnerlichte[n] Version genormten, stereotypen, die ‚wirkliche Wirklichkeit‘ ausblendenden Wahrnehmens und Denkens“⁵⁹ begrenzt charakterisiert. Die Bildung oder Entwicklung des individuellen Helden erfolgt nicht aus seinem eigenen Antrieb heraus, sondern ist in diesen Romanen immer relativ: Sie ist an erster Stelle von den gesellschaftlichen Verhältnissen aufgefordert und geprägt, und erst erfolgreich, wenn der Held eine eigene Stelle *in der sozialistischen Gesellschaft* gefunden hat.

Während die Ankunftsliteratur noch sehr auf den Moment der Ankunft selbst fokussiert und demzufolge eine geglückte und stabile Einordnung des Subjekts in die sozialistische Gesellschaft der Endpunkt der Teleologie ist, sehen wir in den späten 1960er und 1970er Jahren eine Änderung in diesem Paradigma: das persönliche Innenleben des Subjekts tritt in den Vordergrund. Der Rückzug ins Private in der Literatur, den Marcel Reich-Ranicki übrigens als einen allgemeindeutschen Vorgang umschreibt, wird von demselben als typische Erscheinung der ‚Neuen Subjektivität‘ gekennzeichnet.⁶⁰ Die Autoren rücken jetzt vielmehr die Suche an und für sich und den Prozess des ‚Erwachsenwerdens‘ in den Mittelpunkt und trauen sich auch, in einer verstärkt formalistischen Sprache Ideologiekritik zu leisten. Das zeigt sich unter anderem in der Tatsache, dass sie sich von den kulturpolitischen Anforderungen des sozialistischen Realismus (z. B. von dem ewig positiven Helden) distanzieren: „[E]in bruchloses ‚Ankommen‘ im ›realen Sozialismus‹ ist schon eher die Ausnahme“,⁶¹ bemerkt auch Emmerich. Die neue Subjektivität, deren einschlägige Werke öfter resigniert auf die ideale *Ankunft* in die Gesellschaft verzichten (Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* gilt als Musterbeispiel) wurde von der offiziellen Kritik in der DDR selbstverständlich verurteilt, aber konnte sich in der Literatur, sei es in ‚lektorierte[r]‘ und somit teilweise zensierter Form, trotzdem behaupten. Weiter in dieser Arbeit wird dargelegt, wie Thomas Brussigs Erstling *Wasserfarben* aus dem Jahr 1991 mit diesem Schreibstil noch sehr viele Berührungspunkte aufweist, wo das bei seinen späteren Werken gar nicht mehr der Fall sein wird.

⁵⁸ Schlenstedt, *Wirkungsästhetische Analysen*, S. 109.

⁵⁹ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 103.

⁶⁰ Vgl. Marcel Reich-Ranicki, *Entgegnung: zur deutschen Literatur der siebziger Jahre* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979) S. 26-27, S. 32.

⁶¹ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 197.

Zusammen mit dem lockereren Umgang mit der Regelästhetik und der neuen Subjektivität wird die ‚These der kulturellen Alterität‘ zwischen Literatur aus der DDR und der Bundesrepublik vor allem in den 1970er Jahren unhaltbar. Die frühere präskriptive Ästhetik des sozialistischen Realismus (mit den lähmenden kulturpolitischen ‚Geboten‘ „Widerspiegelung, Volkstümlichkeit, Parteilichkeit, Perspektive des Typischen und Vorbildcharakter“⁶²) verschwindet zwar nicht völlig, aber wird durch neue Themen und eine kritischere Herangehensweise an die DDR und ihre Darstellung (u. a. im schon genannten *Die neuen Leiden des Jungen W.* von Plenzdorf, 1972, und in Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.*, 1968) und innovative Schreibstrategien (Autoreflexivität und Diskontinuität, u. a. bei Wolf, Irmtraud Morgner und Fritz Rudolf Fries) in den Hintergrund gedrängt. Dass Erich Honecker beim 4. ZK-Plenum im Dezember 1971 in einer Rede dafür plädierte, „von der festen Position des Sozialismus“ auszugehen und somit was Kunst und Literatur betrifft sowohl bei der inhaltlichen Gestaltung als auch beim Stil „keine Tabus“ zu erlauben, schaffte nicht direkt eine freiere Kulturpolitik – die wichtige Vorbedingung, man sollte als Schriftsteller seiner Arbeit noch immer die feste Position des Sozialismus voranstellen, gesteht Andersdenkenden selbstverständlich keinen Freiraum zu –, kündigte trotzdem Veränderungen an.⁶³ Die zwar von der Staatssicherheit organisierten und zweifelsohne belauschten Zusammenkünfte von ‚Lesegruppen‘ mit Schriftstellern aus den beiden deutschen Staaten – Roland Berbig spricht sogar von einer „Gruppe 74“⁶⁴ –, stimulierten nicht nur die Autoren in ihrem Schaffensprozess,⁶⁵ sondern schlugen auch eine Brücke zwischen der Literaturpraxis in Ost und West und stifteten ein „nicht mehr sehr entwickeltes Wir-Gefühl unter deutschsprachigen Autoren“.⁶⁶ Manche DDR-Autoren, die in den 1970er und 1980er Jahren in den Westen übersiedelten, konnten da ihre Arbeit produktiv fortsetzen, ohne dass sie sich einem grundsätzlich anderen Schreibparadigma anpassen sollten.⁶⁷ Denn was von den Veränderungen und Tabulockerungen auch sei, Zensur, Einschränkungen, Publikationsverbote und Behinderungen herrschten in der

⁶² Buck, „Deutsche Literatur, deutsche Literaturen?“, S. 187.

⁶³ Vgl. Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 247.

⁶⁴ Roland Berbig, „Allzeit Ost-Berlin im Auge. Günter Grass – deutsch-deutsches Literaturleben intern“, in *Stille Post: inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost*, hg. von Roland Berbig (Berlin: Ch. Links Verlag, 2005), S. 218-237, hier S. 227.

⁶⁵ Hauptanreger dieser Treffen waren Bernd Jentzsch und Günter Grass, andere regelmäßige und sporadische Teilnehmer waren u. a. Nicolas Born, Hans Christoph Buch, Uwe Johnson, Peter Schneider von westlicher Seite, Rainer und Sarah Kirsch, Elke Erb, Hans-Joachim Schädlich, Klaus Schlesinger und Volker Braun östlicherseits.

⁶⁶ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 251.

⁶⁷ Vgl. Buck, „Deutsche Literatur, deutsche Literaturen?“, S. 190; Brigitte Burmeister, „Schriftsteller in gewendeten Verhältnissen“, *Sinn und Form* Jg. 46, Heft 4 (1994), S. 648-654, hier S. 654.

literarischen Öffentlichkeit der DDR noch immer und verstärkt nach der Ausbürgerung von Wolf Biermann 1976. Dementsprechend kam es auch zu einer Auswanderungswelle wie nie zuvor.

Pointiert könnte man zusammenfassen, dass in der DDR in den 1950er und 1960er Jahren kulturpolitisch *eine* deutsche Literatur verkündet wurde, während in den beiden deutschen Staaten deutlich zwei grundsätzlich verschiedene deutsche Literaturen wahrzunehmen sind. In den 1970er und 1980er Jahren wird dann im Rahmen der strengeren und oppressiveren DDR-Kulturpolitik eine Abgrenzung von der deutschen Literatur West angestrebt, wo die beiden Literaturen eigentlich sehr viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Nicht nur ist so tatsächlich von zwei deutschen Literaturen die Rede, sondern es gab durch eine bestimmte deutsche Kulturpolitik auch zwei verschiedene, sich ändernde Konstellationen, in denen sich die beiden Literaturen gegenseitig zueinander verhielten.⁶⁸

1988 zitiert Theo Buck in einer „Bestandsaufnahme“ der deutschen Gegenwartsliteratur – „deutsch“ hier im Sinne des Sprachgebiets aufgefasst, d.h. Literatur aus der Bundesrepublik, der DDR, Österreich und der Schweiz⁶⁹ – den ostdeutschen Schriftsteller Rolf Schneider, der den Unterschied zwischen Literatur aus dem Osten und aus dem Westen demonstrativ auf die folgenden Feststellungen zurückführt:

So sehe ich, zur Kennzeichnung des Problems, die folgenden Feststellungen als gleichermaßen möglich:

- Es gibt zwei voneinander absetzbare deutsche Literaturen der Gegenwart: eine in der Bundesrepublik, eine bei uns.
- Es gibt nur eine deutsche Literatur: die westdeutsche. Manche Autoren leben in der DDR.
- Es gibt zwei Literaturen: eine gute und eine schlechte.

Ich selbst ziehe mich gerne auf die letzte Feststellung zurück, da alles Nachdenken über die beiden anderen mich zunehmend zu langweilen beginnt.⁷⁰

Sicherlich ist es empfehlenswert, die Texte aus der DDR und weiter auch die Nachwendeliteratur aufgrund ihrer literarischen Qualität zu analysieren und

⁶⁸ Vgl. Wolfgang Emmerich, „Gleichzeitigkeit. Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR“, in *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur: Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Text+Kritik. Sonderband (München: Edition Text + Kritik, 1988), S. 193-211, hier S. 193-194.

⁶⁹ Vgl. Heinz Ludwig Arnold, Hrsg., *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur: Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, Text+Kritik. Sonderband (München: Edition Text + Kritik, 1988).

⁷⁰ Rolf Schneider, „Brief, die neueste deutsche Literatur betreffend“, *Frankfurter Rundschau*, 15. Februar 1978; In: Rolf Schneider, *November* (München: Goldmann, 1981), S. 273-276, hier S. 276.

einzuordnen. Immerhin ging, wie schon erwähnt, die Angleichung der DDR-Literatur an Formen und Themen der westlichen Spätmoderne ab den siebziger Jahren sehr weit. Die ästhetische Doktrin der DDR hat aber eben dafür gesorgt, dass der „Pferdefuß“ nicht nur der DDR-Literaturforschung, sondern der DDR-Literatur im Allgemeinen, die „umfassende und allseitige Politisierung“ derselben ist.⁷¹ Auch Jörg Schönert betont, dass wir, „abgesehen von besonderen Konstellationen für einzelne Autoren oder Texte“ davon ausgehen können, „daß der gesellschaftlich-politische Bedingungsrahmen für Schreiben, Herstellen, Vertreiben und Lesen von Literatur in der DDR ein Wirkungsfaktor ist, der selbst in seiner Negation die Semantik der Texte prägt.“⁷² Literarisch hoch geschätzte AutorInnen aus der DDR wie Christa Wolf, Volker Braun, Stefan Heym und Heiner Müller, haben zwar „hier und da in Büchern innere Reformen andeutungsweise [angemahnt], dennoch insgesamt systemerhaltend [gewirkt], weil sie an der Illusion eines »Sozialismus mit menschlichem Gesicht« kosmetisch mitwirkten, ohne die fast seit Beginn der DDR überfällige Stalinismus-Debatte auch nur verdeckt einzufordern“,⁷³ – weil ihnen das einfach nicht erlaubt wurde. Die Texte der DDR wurden eher selten als *literarische* Texte untersucht, und „weit häufiger als Widerspiegelung gesellschaftlicher-politischer Verhältnisse – oder umgekehrt (was methodisch wenig ändert): als Protest gegen sie.“⁷⁴ In diesem Rahmen ist auch Heiner Müllers Einschätzung der Lage, „der Aufenthalt in der DDR [sei] zuallererst der Aufenthalt in einem Material“,⁷⁵ zu verstehen, einem Material, das auch nach dem Ende der ‚politischen Alternative‘ weiter thematisch durchwirkt.

Ursula Heukenkamp bemerkt, dass Literatur aus der DDR nach der „Ernüchterung“ seit 1989 und dem Verschwinden der Überzeugung, diese Literatur stelle im Vergleich zur westdeutschen Literatur etwas Neues, Originelles, eine Alternative dar, jetzt über das Prinzip einer „synchronen Integration“ nicht länger im politisierten Kontext der DDR analysiert wird. Vielmehr rückt z. B. eine gattungsbezogene Forschungsfrage in den Mittelpunkt.⁷⁶ Trotzdem funktioniert das Autonomiekonzept für DDR-Literatur, oder Literatur aus der DDR, in der von ihr vorgeschlagenen ortsgebundenen Formulierung, ihrer Meinung nach nicht:

⁷¹ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 17.

⁷² Jörg Schönert, „Identität und Alterität zweier literarischer Kulturen in der Bundesrepublik und DDR als Problem einer interkulturellen Germanistik“, in *Das Fremde und das Eigene: Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*, hg. von Alois Wierlacher (München: Iudicium Verlag, 1985), S. 212-232, hier S. 218.

⁷³ Wehdeking, *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*, S. 8.

⁷⁴ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 18.

⁷⁵ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992), S. 113.

⁷⁶ Vgl. Ursula Heukenkamp, „Ortsgebundenheit. Die DDR-Literatur als Variante des Regionalismus in der deutschen Nachkriegsliteratur“, *Weimarer Beiträge* 42, Heft 1 (1996), S. 30-53, hier S. 30-31.

die DDR-Literatur war heteronom, mit diversen Funktionen, die von der Panegyrik bis zur Moraldidaktik reichen, sie war Bestandteil eines Systems, dessen Wirkungen sich ihr gegenüber nicht auf Stagnation oder Unterdrückung reduzieren lassen. Sie war determiniert, wurde aber auch benötigt als Produzentin adäquater Wertvorstellungen.

Die soziopolitische und kulturelle Wirklichkeit im Osten hat die Literatur zweifelsohne bis zum Ende, und noch eine Weile nachher, sehr prominent im deutsch-deutschen Literaturstreit, gefärbt.

Weiterhin fremd, oder doch schon längst zusammengewachsen?

Nach dieser Übersicht der deutschen Literaturen vor der Wende, sollten wir uns selbstverständlich mit der Situation nach der Wende beschäftigen, da Brussigs Werke anfänglich zwar von der Vorwende-Ästhetik geprägt sind, aber ausschließlich nach der Wende veröffentlicht sind. Es wird oft von einem Unterschied zwischen Literatur aus Ost und West *nach* der Wende gesprochen, die „Anerkennung von Fremdheit und Andersheit“ ist auch weiterhin ein „viel diskutiertes Erkenntnisziel“,⁷⁷ was mit der in der Literaturwissenschaft wahrgenommenen Neigung, 1989-1990 als Zäsur in der jüngsten Literaturgeschichte zu begründen, zusammenhängt. In dieser Hinsicht ist auch der deutsch-deutsche Literaturstreit natürlich nicht zu vernachlässigen, der den Bruch in seiner Benennung schon trägt.⁷⁸ Fest steht, dass Stimmen, die nach der Wende zwei verschiedene deutsche Literaturen proklamieren, öfter emotional aufgeladen sind. So auch Jurek Becker, dem als prestigeträchtigen Schriftsteller in der DDR eine wichtige Funktion vorbehalten war, „that far transcended the realm of belles lettres in Western capitalist societies“:⁷⁹ 1990 sieht er die Zukunft der literarischen Kultur der DDR schwarz. DDR-AutorInnen müssen jetzt ohne den ‚Kompaß der Zensur‘ auskommen und

⁷⁷ Hans Peter Herrmann, „Der Platz auf der Seite des Siegers. Zur Auseinandersetzung westdeutscher Literaturwissenschaft mit der ostdeutschen Literatur“, in *Baustelle Gegenwartsliteratur: die neunziger Jahre*, hg. von Andreas Erb (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998), S. 32-46, hier S. 32.

⁷⁸ Die Geschichte, Akteure und Folgen des Literaturstreits werden an diesem Ort, mit der Absicht, nicht zu viel vom ursprünglichen Thema abzuweichen, nicht im Einzelnen beleuchtet. Stattdessen verweise ich auf einige von zahlreichen Beiträgen zur Sache. Vgl. Thomas Anz, Hrsg., „*Es geht nicht um Christa Wolf*“. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland* (München: Spangenberg, 1991); Karl Deiritz und Hannes Krauss, Hrsg., *Der deutsch-deutsche Literaturstreit, oder, „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“: Analysen und Materialien* (Hamburg: Luchterhand, 1991); Bernd Wittek, *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland: eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften* (Marburg: Tectum, 1997); Robert Weninger, *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser* (München: C.H. Beck, 2004), S. 133-148; Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 462-477.

⁷⁹ David Bathrick, *The Powers of Speech: The Politics of Culture in the GDR* (University of Nebraska Press, 1995), S. 30.

könnten deswegen richtungslos werden, und sind zudem auch nicht länger so interessant für den westdeutschen Büchermarkt, wie sie unter den repressiven und kontrollierenden Publikationsbedingungen der DDR noch waren. In den 1980er Jahren tauchte in Werken von etwa Heiner Müller und Volker Braun die Metapher des Wartesaals für den Zustand, in der sich ihre Literatur befand, auf: es war eine Zeit der unübersehbaren Stagnation, jedoch ohne dass die Autoren in Resignation oder Skepsis zu verfallen drohten.⁸⁰ Die Wende könnte in diesem Zusammenhang bedeuten, endlich ins Kabinett des Arztes berufen zu werden, aber so sieht Becker das nicht. Mit dem Zusammensturz des DDR-Regimes und dem Wegfallen der Zensur verschwinde gerade ein wichtiger Beweggrund, zum Schreiben *und* zum Lesen:

Plötzlich ist die DDR-Wirklichkeit voll von dem Stoff, der in der Vergangenheit nur in Romanen zu finden war. Wenn ich bisher ein Buch deshalb gelesen habe, weil darin von der Willkür der Behörden die Rede war, dann nehme ich heute lieber an einer Protestdemonstration gegen Behördenwillkür teil. Wenn ich bisher ein Buch gelesen habe, das von der Erziehung zur Heuchelei in den Schulen handelte, beteilige ich mich heute an der Schule meiner Kinder an einer Elterninitiative, die die Entlassung heuchlerischer Lehrer fordert. Wenn ich bisher ein Buch gekauft habe, weil ich neugierig war, etwas über das Leben in Paris zu erfahren, so fahre ich heute nach Paris.⁸¹

Er beobachtet zwischen deutscher Literatur Ost und deutscher Literatur West vor allem einen Statusunterschied,⁸² in dem die DDR-Literatur leider untergehen werde. Die ‚Wiedervereinigung‘ – denn was Becker betrifft, gehört dieses Wort sicherlich zwischen Anführungszeichen – werde sich auch in der Literatur vielmehr als eine westdeutsche Vereinnahmung herausstellen, die DDR-Literatur werde sich in eine westdeutsche Literatur verwandeln (müssen). Den Unterschied zwischen den beiden sieht er an erster

⁸⁰ Davon zeugt u. a. die Veränderungsatmosphäre des schon erwähnten Schriftstellerkongresses 1987. Vgl. Schlenstedt, „Der aus dem Ruder laufende Schriftstellerkongreß von 1987“, S. 22.

⁸¹ Jurek Becker, „Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur“, *The German Quarterly* 63, Nr. 3 (1990), S. 359-366, hier S. 363.

⁸² Wo in der DDR Bücher gerade um ihren kritischen Ton gelesen und geschätzt wurden, so Becker, sind Publikum und Feuilletons im Westen „von nichts [...] so schnell gelangweilt, wie von Gesellschaftskritik“, Becker, „Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur“, S. 365. Im selben Atemzug gibt uns der ehemalige DDR-Dissident, der nach der Unterschreibung des Protestbriefs bei der Ausbürgerung von Wolf Biermann mit DDR-Zulassung in den Westen zog, sein eindeutiges Urteil über die Literatur der Bundesrepublik: „Wenn man sich einen umfassenden Überblick über die bundesdeutsche Literatur der letzten zehn, fünfzehn Jahre verschafft hat, schwimmen mit einigem Abstand die Bücher leicht zu einem einzigen, großen, schweren, an dessen Einzelheiten man sich kaum mehr erinnert; und es taucht schnell die Frage auf, ob man mit seiner Zeit nicht etwas Sinnvolleres hätte anfangen können. Die Autoren produzieren ihre Texte in einer Umgebung, die an Literatur, wie an allen anderen immateriellen Angelegenheiten auch, vollkommen uninteressiert ist.“ Ebd.

Stelle nicht in der Talentlosigkeit der westdeutschen Autoren, die sich nach Beckers Meinung trotzdem in „Anbiederung, Gefallsucht, Marktschreierei und Schlichtheit der Gedanken“ verlieren, sondern in den spezifischen ‚kapitalistischen‘ Marktbedingungen der „desorientierten und veroberflächlichten Gesellschaft“,⁸³ an die sich ostdeutsche Schriftsteller jetzt werden anpassen müssen.

Auch Iris Radisch trägt im Jahr 2000 mit einem emotionalen und streckenweise chargierten Beitrag zur Debatte bei, in dem sie die literaturwissenschaftliche, ästhetische Komponente der Analyse der Nachwendeliteratur auf den ersten Blick vollständig ausschließt. Sie erwähnt einen ‚Kulturkampf‘ mit zwei Polen: einerseits werden in der Nachwendeliteratur „Fragen von Moral und Stasi“ gestellt, andererseits gehe es grundsätzlich „um die Bewertung des Verlustes eines ganzen Landes, einer nationalen und politischen Identität“.⁸⁴ Ihr zufolge geschieht in der westdeutschen Literatur der Nachwendejahre „wirklich nicht viel“: sie sieht da nur Irene Disches *Ein fremdes Gefühl* und Thomas Hettches *Nox* als achtenswert, ironischerweise thematisch zwei „Wiedervereinigungsromane“.⁸⁵ Sie bevorzugt sehr explizit die ‚Ost-Variante‘ der deutschen Literatur der 1990er Jahre, die nicht – was Becker wohl befürchtete – wie die westliche Literatur das Banale inszeniere, in Konsumfetischismus ver falle und mit einem minimierten Kunstanspruch ihr ästhetisches Programm einfach von der Avantgarde vom Anfang des 20. Jahrhunderts abgelascht habe, sondern in einer „originellen und expressiven Sprache [die] deutsche Wirklichkeit decouvriert, dekonstruiert, destabilisiert – mit einem Wort: literarisch kommentiert.“⁸⁶ In ihrer Begeisterung verliert Radisch ihre Zählfähigkeit, genauso wie sie vergisst, wie sie sechs Jahre zuvor etwa vorschnell und verallgemeinernd die „zweite Stunde Null“ proklamierte und die Autoren der „jungen Generation“, von denen nur Kerstin Hensel aus dem Osten stammt, bejubelt, weil diese Generation „keine epochalen Werke mehr schreiben [will], und das [...] gerade ihre Stärke [ist]“:

Bestellungen nimmt sie keine mehr an und steht auch niemandem mehr zur Verfügung. Wie es aussieht, klappt sie im Buch der Literaturgeschichte ein neues Kapitel auf. Ohne Last, ohne Begrenzung, ohne Verpflichtung – so frei, wie die Kunst immer sein wollte und wie sie es selten war.⁸⁷

⁸³ Becker, „Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur“, S. 366.

⁸⁴ Iris Radisch, „Zwei getrennte Literaturgebiete. Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West“, in *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Text+Kritik. Sonderband IX/00 (München: Edition Text + Kritik, 2000), S. 13-26, hier S. 16.

⁸⁵ Radisch, „Zwei getrennte Literaturgebiete“, S. 21.

⁸⁶ Radisch, „Zwei getrennte Literaturgebiete“, S. 26.

⁸⁷ Iris Radisch, „Die zweite Stunde Null. Generationsbruch in der deutschen Gegenwartsliteratur: Die jungen Autoren klappen das Große Buch der Geschichte zu“, *Die Zeit*, 7. Oktober 1994, 41. Auflage, hier S. 100.

Sie skizziert die vergangene Praxis von ‚Arbeiten on demand‘ und verweist damit auf die jetzt verschwundenen Produktionsbedingungen im ehemaligen Osten, aber sie erwähnt keine genauen thematischen, stilistischen, rhetorischen oder erzähltechnischen Merkmale, die von der Wende und der Vereinigung in den genannten Werken als literarische Erneuerungen herbeigebracht sein könnten. In dieser Hinsicht betont auch im selben Jahr Wilfried Barner im Epilog seiner Literaturgeschichte, die Literatur habe zwar auf die politischen Veränderungen reagiert, „keine innovativen literarischen Würfe“ wurden jedoch schon hervorgebracht.⁸⁸

Drittens sind manche Forscher davon überzeugt, es gebe keinen Bruch welcher Art auch immer in der deutschen Literatur nach der Wende, oder betonen zumindest, dass die politischen Ereignisse im Herbst 1989 nicht den einschneidenden thematischen Schwerpunkt bilden, der das Epitheton ‚Zeitenwende‘ verdient. Klaus-Michael Bogdal weigert sich, sich

an der angestregten Suche nach den ‚Spuren des Sturms der Geschichte‘ in den nach 1989 geschriebenen Texten [zu] beteiligen, sondern [behauptet], daß ohne die deutsche Vereinigung nahezu die gleichen Texte geschrieben worden wären, die wir jetzt zu lesen bekommen.⁸⁹

Sogar Romane und Erzählungen, die die Wende und die Vereinigung sehr deutlich thematisieren, wie Christa Wolfs *Medea* oder Brussigs *Helden wie wir*, behandeln Bogdal zufolge im Grunde eigentlich andere Stoffe: „andere (alte) Themen dominieren.“⁹⁰ Auch die ehemals ostdeutsche Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin Brigitte Burmeister 1994 ist dieser Meinung. Sie geht dabei einerseits von den Konvergenzen zwischen den beiden Literaturen, die es schon vor der Wende gab, aus, und betont, dass nicht die Literatur sich ändert, sondern der Literaturbetrieb:

Genausowenig wie die Autoren, die schon früher die DDR verlassen haben, im Westen völlig neue Schreibweisen an den Tag legten, wird das bei denen aus dem „Beitrittsgebiet“ der Fall sein. Nur sind wir allesamt jetzt konfrontiert mit einem anderen Literaturbetrieb, einem anderen Umfeld der Maßstäbe, Erwartungen, Urteile, der Geschwindigkeiten und Lautstärken. Und wir haben etwas Gemeinsames an der Erfahrung, innerhalb eines Lebens zwei gegensätzliche Gesellschaftssysteme bewohnt zu haben.⁹¹

⁸⁸ Barner, „Epilog: Abrechnen und Rechthaben“, hier S. 936.

⁸⁹ Klaus-Michael Bogdal, „Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur“, in *Baustelle Gegenwartsliteratur: die neunziger Jahre*, hg. von Andreas Erb (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998), S. 9-31, hier S. 10.

⁹⁰ Bogdal, „Klimawechsel“, S. 10.

⁹¹ Burmeister, „Schriftsteller in gewendeten Verhältnissen“, S. 654.

Andererseits bemerkt sie, dass beim Feststellen eines Wechsels oder einer Kontinuität unmöglich eine allgemeine Situation hinterfragt werden kann: nur das „Ensemble aller Einzelschicksale – jedenfalls kein einzelnes stellvertretend für die übrigen“⁹² könnte eine Antwort geben. Wo sie die Einschätzung von 1989 als Zäsur so ziemlich offen lässt, geht Frank Thomas Grub fast zehn Jahre später davon aus, dass die Ereignisse um 1989 keinen Bruch in der Geschichte der deutschsprachigen Literatur darstellen. Eine Wende im Schreiben sei bis heute nicht zu erkennen, so schließt Grub den Analysenband seiner Übersicht der Wendeliteratur, zu der auch noch ein Bibliografieband gehört, ab.⁹³ Ich werde diese Behauptung, zumindest was das Werk von Thomas Brussig betrifft, teilweise widerlegen. Teilweise, denn meine Arbeit fokussiert nur auf das Oeuvre eines Autors und die Befunde sind deswegen beschwerlich für die ganze Nachwendeliteratur zu erhärten. Ich argumentiere, dass die Wende bei Brussig eine ganz andere ästhetische Herangehensweise an die Wende herbeigeführt hat, was sehr deutlich im Unterschied zwischen *Wasserfarben* (1991) und *Helden wie wir* (1995) zum Ausdruck kommt.

Abschließend lässt sich sagen, dass erst nach einer „kurze[n] Euphorie nach dem Fall der Mauer“⁹⁴ die Literatur beider Deutschland ein Zusammenwachsen aufweist: thematisch möge es wohl noch einige Unterschiede geben, ästhetische Konvergenzen zwischen den beiden gebe es am Ende der 1990er Jahre bestimmt. Des methodologischen Ausgangspunkt der Dialogizität eingedenk schließt sich diese Arbeit der etwas überraschenden,⁹⁵ ausgewogenen Schlussfolgerung von Wolfgang Emmerichs Standardwerk zur DDR-Literatur an. Er meint, dass es anfänglich mit dem ‚Zusammenwachsen‘, wie es einst von Willy Brandt vorhergesagt und erhofft wurde, „nicht so recht geklappt“ hat⁹⁶ – die beiden Literaturen seien sogar frontal aufeinander gestoßen –, aber auch, dass die Frage, oder besser gesagt: das Wunschbild der *einen* deutschen Literatur überflüssig und obsolet geworden ist. Die Gegenwartsliteratur in Deutschland vereine sich in einige übergreifende, beliebte Themen wie Zivilisationskritik, Fortschrittsskepsis, die Anerkennung der unberechenbaren Geschichte und Abneigung von allzu simplifizierenden Sinnkonstruktionen.

⁹² Burmeister, „Schriftsteller in gewendeten Verhältnissen“, S. 653.

⁹³ Vgl. Grub, „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1, S. 674, auch S. 13.

⁹⁴ Volker Wehdeking, „Mentalitätswandel im deutschen Roman zur Einheit (1990-2000)“, in *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, hg. von Volker Wehdeking (Berlin: Erich Schmidt, 2000), S. 29-41, hier S. 29.

⁹⁵ Überraschend, weil Emmerich in den letzten Kapiteln seiner Literaturgeschichte doch eher einen Fortschrittsgedanken vertritt, da er einen Modernisierungsprozess der DDR- und Nachwendeliteratur rekonstruiert und er mit seiner offenen Schlussfolgerung jetzt die vorher präsentierten Kategorien und Einordnungsversuche mehr oder weniger außer Acht lässt. Vgl. dazu auch Herrmann, „Der Platz auf der Seite des Siegers“, S. 43-44.

⁹⁶ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 517.

Demgegenüber steht eine „Vielfalt der ästhetischen Konzepte und Schreibpraxen, der literarischen Regionen und gesellschaftlichen Funktionen, der Autorengenerationen und ihrer politischen Standorte“,⁹⁷ die für die literarische Analyse nur Gewinn bringen kann, umso mehr, wenn sie um einen komparatistischen, internationalen Blickwinkel erweitert wird. So ist die einstige DDR-Literatur, und auch die Wendeliteratur, eine der „vielen zueinander offene[n] Szenen“ der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, der Gegenwartsliteratur überhaupt.

1.2 Schreiben nach der Wende, suchen nach dem Wenderoman

*Wie schon gesagt, konnten die schnelllebigen
Wendejahre nicht die Zeit großer Literatur sein.⁹⁸*

Im vorigen Kapitel begegneten wir einigen Perspektiven, in denen der Mangel an literarischen Innovationen und Originalität im Brennpunkt steht, sowohl was die DDR-Literatur als auch die Nachwendeliteratur aus den beiden deutschen Staaten betrifft. Dieses ‚Problem‘ hat mit dem schon genannten ‚Pferdefuß‘, nicht nur der DDR-Literatur, sondern auch der Nachwendeliteratur im Allgemeinen, zu tun, dass literarische Texte in den 1990er Jahren oft einer politischen Lesart unterworfen wurden, vor allem in der Literaturkritik, in Zeitschriften und in Feuilletons.⁹⁹ Umgekehrt haben sich sehr viele Schriftsteller gerade in den publizistischen Diskurs eingemischt, was Hanno Möbius zufolge die Lektüre ihrer literarischen Werke beeinflusst hat:

Der politische Blick der Rezensenten kommt dem politischen Anspruch einiger Schriftsteller entgegen. Ihre Essays, Reden und Interviews, in denen sie sich unmittelbar zur Wende geäußert haben, erscheinen der Presse als unverstellter

⁹⁷ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 525.

⁹⁸ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 498.

⁹⁹ Vgl. Susanne Ledanff, „Die Suche nach dem ‚Wenderoman‘ – zu einigen Aspekten der literarischen Reaktionen auf Mauerfall und deutsche Einheit in den Jahren 1995 und 1996“, *Glossen. Eine internationale Zeitschrift zu Literatur, Film und Kunst nach 1945*, Heft 2 (1997); Helmut Peitsch, „Zur Rolle des Konzepts ‚Engagement‘ in der Literatur der 90er Jahre: ‚Ein gemeindeutscher Ekel gegenüber der „engagierten Literatur“?““, in *Schreiben nach der Wende: ein Jahrzehnt deutscher Literatur: 1989-1999*, hg. von Gerhard Fischer und David Roberts, Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur = Studies in contemporary German literature, Bd. 14 (Tübingen: Stauffenburg, 2001), S. 41-48, v.a. S. 42-43; Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 17.

Klartext jener Romane, Erzählungen, Gedichte oder Dramen, die so viel weniger faßbar sind.¹⁰⁰

Über das Unfassbare oder Fassbare der Nachwendeliteratur scheiden sich jedoch die Geister, denn in der Literatur der 1990er Jahre, und wie später noch erörtert wird, auch spezifisch in der ‚Wendeliteratur‘ werden gerade eine Leichtigkeit, eine Lust am Erzählen, eine Vorliebe für mitreißende Geschichten vorgefunden – eine willkommene Abwechslung nach der in den Feuilletons geführten Streiterei und den angekündigten Literaturkrisen. Wenn wir jetzt dem Diskurs von Jurek Becker – sprich: seiner Hiobsbotschaft – beipflichten würden, könnten wir an dieser Stelle behaupten, die Schriftsteller passen sich tatsächlich den Marktbedingungen und -Fragen an, unter denen auch Brussig, dessen Werke Claudia Albert als „ästhetisch weniger komplex [...] als die von Kafka und Hilbig“¹⁰¹ umschreibt und den Hans-Georg Soldat in seiner Übersicht der wichtigsten Texte zur Wende sogar als „vom literarischen Standpunkt her [...] eher belanglos“ einstuft, „aller Medieneuphorie zum Trotz“.¹⁰² Ich möchte nicht auf diese literaturkritische Debatte eingehen, aber was schon feststeht, ist, dass auch Brussigs Werk unter den Nenner der so genannten „Neuen Lesbarkeit“¹⁰³ – der Begriff stammt von Martin Hielscher – zu bringen ist. Die von mir ‚popstmodern‘ getaufte Stilrichtung, die eine spielerische, komische Erzählhaltung mit großem Sprachbewusstsein und tief gehender Sprachkritik kombiniert, erläutere ich weiter in 1.2.2. Zuerst aber wird, nachdem ich im vorigen Kapitel die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs ‚Wende‘ unter die Lupe genommen habe, auch nach der Bedeutung des ‚Wenderomans‘, oder sogar nach dem *großen* Wenderoman an und für sich, gesucht.

¹⁰⁰ Hanno Möbius, „Zur ästhetischen Dimension der ‚Wendeliteratur‘“, *Berliner LeseZeichen* 4, Nr. 3/4 (1996), hier S. 46.

¹⁰¹ Albert, „»Zwei getrennte Literaturgebiete«?“, hier S. 199.

¹⁰² Hans-Georg Soldat, „Die Wende in Deutschland im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur“, *German Life and Letters* 50, Nr. 2 (1997): 133-54, hier S. 135.

¹⁰³ In diesem Sinne lautet die Antwort auf die von Martin Hielscher gestellte Frage – „Sollte man wirklich die Einschüchterungsrhetorik einer oberlehrerhaften Einteilung der Literatur in eine wahre, ernste, regelhafte, ‚durchgearbeitete‘ und eine angeblich hingerotzte, stilllose, oberflächliche, modische und scheinbar vergängliche wieder aufbauen, die modrige Vermeidungslitanei einer verspäteten Moderne absingen?“ – was meine Arbeit betrifft aufs Entschiedenste „nein!“. Vgl. Martin Hielscher, „Geschichte und Kritik. Die neue Lesbarkeit und ihre Notwendigkeit“, hg. von Mariatte Denmann, Peter M. McIsaac, und Werner Jung, *Was bleibt – von der deutschen Gegenwartsliteratur? Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 31, Heft 124 (Dezember 2001): S. 65-71, hier S. 67.

1.2.1 Thomas Brussig: der, der *den* Wenderoman schrieb. Oder?

Der ‚wahre Wenderoman‘ – ein Fingerzeig: Variationen dieser festen Floskel werden im Folgenden noch auftauchen – wird auch am Ende dieser Arbeit nicht plötzlich ein für alle Mal ins Rampenlicht geraten. Schon Vieles ist über die Suche nach ‚dem letztendlichen Wenderoman‘ gesagt und geschrieben worden, und was von der Skepsis¹⁰⁴ um das ‚Genre‘ auch sei, der Roman wurde auch tatsächlich gefunden – und später noch mal (und dann noch mal). Mehrmals fiel in den Diskussionen über diese Suche der Name Thomas Brussig, und vor allem der Titel *Helden wie wir*, weil dieser Roman als erster eine andere, frische, neue Art und Weise etalierte, die DDR-Vergangenheit zu bewältigen.¹⁰⁵ Andere Kandidaten für ‚Autor/Autorin des Wenderomans‘ waren Ingo Schulze (*Simple Storys*, 1998, aber vor allem *Neue Leben*, 2005), Joachim Lottmann (des Popromans mit dem programmatischen Titel *Deutsche Einheit*, 1999), Monika Maron, Angela Krauss,¹⁰⁶ und neueren Datums Yadé Kara mit dem türkisch-deutschen Wenderoman *Selam Berlin* (2003), Clemens Meyer (*Als wir träumten*, 2006), Uwe Tellkamp (*Der Turm*, 2008) und Eugen Ruge (*In Zeiten des abnehmenden Lichts*, 2011). Bei Grub ist oft von Wenderoman als Genre die Rede, obwohl er betont, dass der Begriff tatsächlich „gattungsübergreifend“ ist.¹⁰⁷ Da so viele Gattungen und Stilrichtungen in der Wendeliteratur vertreten sind, an und für sich schon was das Gesamtwerk von Brussig alleine betrifft, möchte ich die Bezeichnung der Wendeliteratur als einheitliches Genre denn auch aus dem Wege gehen. Es ist für die Wendeliteratur schwierig, invariante Merkmale zu finden, die den Begriff als ‚Genre‘ prägen. Thematisch-motivisch sind selbstverständlich die Wende, die Vereinigung und

¹⁰⁴ Vgl. u. a. Holger Helbig, „Wandel statt Wende. Wie man den Wenderoman liest/schreibt, während man auf ihn wartet“, in *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, hg. von Holger Helbig (Berlin: Akademie Verlag, 2007), S. 75-88.

¹⁰⁵ Vgl. u. a. Klaus R. Scherpe, „Die Demission der Helden. DDR-Literatur nach der DDR“, in *Zehn Jahre nachher: poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, hg. von Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini (Trento: Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 2002), S. 11-27, S. 15; Inge Stephan und Alexandra Tacke, „Einleitung“, in *Nachbilder der Wende*, hg. von Inge Stephan und Alexandra Tacke, Literatur, Kultur, Geschlecht. Kleine Reihe Bd. 25 (Köln: Böhlau, 2008), S. 7-16, hier S. 8; Reik Möller, „Von Vorbildern zu Nach-Bildern. Found Footage in *Der Rote Elvis* (2007) & *ostPUNK! - too much future* (2006)“, in *Nachbilder der Wende*, hg. von Inge Stephan und Alexandra Tacke, Literatur, Kultur, Geschlecht. Kleine Reihe Bd. 25 (Köln: Böhlau, 2008), S. 198-213, hier S. 198.

¹⁰⁶ Die „politische Kraft“ ihrer Werke wurde kontrastiv mit dem Werk von Monika Maron (v.a. *Animal Triste*) von Anja K. Johannsen besprochen. Vgl. „Dem Sichtbaren War Nicht Ganz Zu Trauen‘: Poetic Reflections on German Unification in Angela Krauss Und Monika Maron“, in *Debating German Cultural Identity since 1989*, hg. von Anne Fuchs, Kathleen James-Chakraborty, und Linda Shortt (Rochester, N.Y.: Camden House, 2011), S. 170-183.

¹⁰⁷ Grub, „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1, S. 71. Zur Wendeliteratur als Genre: S. 458, S. 676.

ihre Folgen für das Leben der Figuren das bedeutendste Merkmal, aber dieses Thema wird in die drei Hauptgattungen aufgenommen und mit so vielen verschiedenen Stilen, Subgenres und Formen kombiniert, dass nicht von einem richtigen ‚Genre‘ die Rede sein kann. Brussigs Theater Texte benutzen verschiedene Redeweisen (Monolog und Dialog) und Plottypen (z. B. das auf Spannung ausgerichtete Geiseldrama *Heimsuchung*), die Filme *Helden wie wir*, *Sonnenallee* und *NVA* sind Komödien, das *Heimat*-Drehbuch eine Familiensaga. Brussig wurde aber vor allem als Autor von *Wenderomanen* bekannt, die eine große Verschiedenheit in Formen aufzeigen: *Wasserfarben* ist ein Entwicklungsroman, *Helden wie wir* wird als Pikaroroman gelesen, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* ist eine sanfte Komödie, *Wie es leuchtet* ein episodisches, mosaikartiges Panorama – und es gibt daneben noch so viele andere ‚Labels‘, die wir diesen Werken zukennen können. Sie vermischen außerdem oft Faktum und Fiktion miteinander und zeigen eine intertextuelle und intermediale Integration verschiedener anderer ‚Textsorten‘ (Gedichte, Reden, Musiktex te, Theater Texte, Filmszenen, ...) auf, weswegen naheliegt, den Wenderoman als „hybrides Genre“¹⁰⁸ zu definieren. Christin Galster macht in ihrer Definition des hybriden Genres im *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* die Verbindung zu Michail Bachtins Begriff der ‚Hybridisierung‘, die ich später in dieser Arbeit ausführlicher erklären werde.¹⁰⁹ Diese Beobachtung unterstützt die Ausgangsposition vorliegender Dissertation, dass Bachtins Dialogizität ein geeignetes theoretisch-methodologisches Konzept ist, um die Polyfonie des Wenderomans im Allgemeinen, und die Polyfonie und Hybridität in Brussigs Werk im Besonderen zu analysieren. Durch die Hybridität wird die nach der Wende neu entstandene Kategorie des Wenderomans also nie einen ‚endgültigen‘ Vertreter haben, wie das beim Bildungsroman zum Beispiel der Fall ist. *Wilhelm Meister* ist aber nicht nur eine Ikone des letztgenannten Genres, sondern auch ein Pionier: was diesen Pionierstatus für den Wenderoman betrifft, möchte ich in dieser Arbeit doch entschieden *Helden wie wir* nach vorne schieben. Damit ist Brussig zwar nicht derjenige, der *den* Wenderoman schrieb, aber die Geschichte von Klaus Uhltzsch kann, wie wir sehen werden, schon mit guten

¹⁰⁸ „[D]er Terminus hybrides Genre dient der Bezeichnung literarischer Textsorten, die Merkmale unterschiedlicher Gattungen in sich vereinen [...] und daher mit den traditionellen Gattungsbegriffen westlicher Poetik nicht mehr adäquat beschrieben werden können.“ Jutta Ernst, „Hybride Genres“, in *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning (Stuttgart: J.B. Metzler, 2008), S. 258.

¹⁰⁹ Vgl. Christin Galster, „Hybrid Genres“, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (New York: Routledge 2005), S. 226-227, hier S. 227: „By transgressing genre boundaries, hybrid genres aim at distancing themselves from the homogenous, one-voiced, and ‚one-discoursed‘ worldview conventional narratives seem to suggest, a notion which is closely related to Bakhtin’s (sic) concept of the dialogic imagination.“

Gründen den *ersten* Wenderoman genannt werden, den ersten Roman, der das ‚Planziel‘ der gefragten literarischen Verarbeitung der DDR und der Wende erfüllte.

Wie definieren wir jetzt den Begriff ‚Wendeliteratur‘ oder für diese Arbeit spezifischer ‚Wenderoman‘? Es mag klar sein, dass einerseits eine thematische Herangehensweise bei der Begriffsbestimmung *the way to go* ist, wie das auch für die Herausgeber verschiedener Wende-Bibliografien der Fall war. So bei Fröhling, Meinel und Riga, bei denen die Titel, die sie in ihr umfassendes Werk aufgenommen haben, „[s]o unterschiedlich die Folgen auch sein mögen“ alle „die politischen Veränderungen thematisieren: authentisch, fiktional oder reflexiv.“¹¹⁰ Andererseits berücksichtigen sie auch Texte, die erst nach der Wende und nach dem Wegfallen der Zensur erscheinen konnten, und daneben auch noch „Veröffentlichungen, die auf intensiven Materialaufarbeitungen, wie etwa Stasiakten, beruhen“, selbstverständlich auf den *literarischen* Produktionsbereich beschränkt.¹¹¹ 1995 schon unterscheidet Wehdeking im einführenden Kapitel einer oft kritisierten¹¹² und freilich streckenweise übereilt geschriebenen Monografie, vier „Portalromane“ zum literarischen Stoff der Wende und Vereinigung, weil sie „den epochalen Mentalitätswandel ästhetisch gelungen präsentieren“.¹¹³ Diese Romane sind Martin Walsers *Die Verteidigung der Kindheit*, Monika Marons *Stille Zeile Sechs* (beide 1991), Wolfgang Hilbigs „*Ich*“ aus dem Jahr 1993 und Brigitte Burmeisters *Unter dem Namen Norma* (1994). Er schließt seine Auseinandersetzung mit der Ankündigung eines kulturellen und literarischen Paradigmenwechsels ab, den er in Romanen des Frühjahrs 1995 wahrnimmt, wie Thomas Hettches *NOX* und Reinhard Jirgls *Abschied von den Feinden*, genauso wie im Film *Das Versprechen* von Margarethe von Trotta. Interessant zu bemerken ist, dass von den genannten ‚Portalromanen‘ nur Burmeisters Roman explizit die Wende thematisiert. Zu Wehdeking's Einschätzung der vier Portalromane äußert sich auch Frank Thomas Grub: er findet die Argumentation, diese Romane als wichtige Wendetexte zu behandeln, durchaus nachvollziehbar, da zur Wendeliteratur in Grub's Auffassung auch diejenigen Texte gehören, in denen gesellschaftliche Zustände thematisiert werden, „die möglicherweise zur ‚Wende‘ geführt haben oder diese vorbereiteten“¹¹⁴; er betont aber mit Recht, dass diesen Texten in Wehdeking's Auflistung zu viel Bedeutung beigemessen

¹¹⁰ Jörg Fröhling, Reinhild Meinel, und Karl Riha, Hrsg., *Wende-Literatur: Bibliographie und Materialien zur Literatur der Deutschen Einheit*, 3., überarbeitete und erw. Aufl, Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte, Bd. 6 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999), Vorwort S. 7-12, hier S. 7.

¹¹¹ Fröhling, Meinel, und Riha, *Wende-Literatur*, S. 12.

¹¹² Vgl. unter anderen Ledanff, „Die Suche nach dem ‚Wenderoman‘ – zu einigen Aspekten der literarischen Reaktionen auf Mauerfall und deutsche Einheit in den Jahren 1995 und 1996“, hier Anm. 4; Herrmann, „Der Platz auf der Seite des Siegers“, S. 33-36; Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*, S. 15.

¹¹³ Wehdeking, *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*, S. 14.

¹¹⁴ Grub, „Wende“ und „Einheit“ im *Spiegel der deutschsprachigen Literatur*. Bd. 1, S. 70.

wird. Erst 1995 wird sich nämlich als das „Wendebloom“-Jahr herausstellen, in dem verschiedene ‚veritable‘ Wendetexte veröffentlicht werden. So schlägt Wolfgang Emmerich für den „hartnäckig geforderten großen ‚Wenderoman‘“ seinerseits drei Kandidaten, die erst in jenem Jahr (oder Ende 1994) veröffentlicht wurden, vor: erstens Erich Loests *Nikolaikirche* (1995), drittens – ich erlaube es mir, Emmerichs willkürliche Reihenfolge aus wohl deutlichen Gründen umzugestalten – das schon von Wehdeking erwähnte *Unter dem Namen Norma* (1994) von Brigitte Burmeister, und zweitens Thomas Brussigs *Helden wie wir*.

Wehdeking's vorschnelles Festlegen der Wenderomane hängt zweifelsohne mit dem Druck um den Roman der deutschen Einheit, der von der deutschen Öffentlichkeit gefordert wurde, zusammen. Jurek Becker beschwert sich 1994 darüber:

[Heute] herrscht ein gewaltiger Erwartungsdruck. Seit drei Jahren sehe ich in Deutschland die Kritiker mit den Fingern auf den Tisch trommeln: Wo ist der deutsche Einheitsroman? Das kann den armen Hund, der sich hinsetzt vor ein leeres Blatt Papier, schon lähmen. In vielen Schriftstellerzimmern schwebt die Erwartung wie eine fürchterliche giftige Wolke.¹¹⁵

Auch zahlreiche andere Schriftsteller stießen den Seufzer aus, durch den Ruf nach dem endgültigen Wenderoman in ihrer Produktivität gehemmt, beschränkt zu werden. Schon im November 1989 wurde Hans Christoph Buch bei einer Lesung an einer amerikanischen Universität gefragt, ob er das Manuskript nicht schon in der Tasche hatte,¹¹⁶ Brigitte Burmeister bat 1995 die Literaturkritiker darum, ihr Schaffen von dieser Forderung wieder freizumachen,¹¹⁷ und Autoren wie Heiner Müller, Christoph Hein („Kunst strickt ungern mit heißer Nadel“¹¹⁸), Günter Grass („Es wird ihn nie geben, den Roman über die deutsche Einheit, ich habe ihn nicht schreiben wollen“¹¹⁹) verweigerten sich eine Chronistenrolle (obwohl Grass mit *Ein weites Feld* doch einen lobenswerten Versuch machte). Andere, wie Friedrich Christian Delius, freuten sich über die Erwartung eines deutschen Romans zur Einheit:

¹¹⁵ Martin Doerry und Volker Hage, „Zurück auf den Teppich! Der Schriftsteller Jurek Becker über seine neue Fernsehserie, über deutsche Dichter und die Nation“, *Der Spiegel*, 12. Dezember 1994, hier S. 197.

¹¹⁶ Vgl. Hans Christoph Buch, „Intra Muros. Die Berliner Mauer und die deutsche Literatur“, in *An alle! Reden, Essays, und Briefe zur Lage der Nation* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), S. 11-20, hier S. 11.

¹¹⁷ Vgl. Dorothea von Törne, „Haben Sie noch die Mauer im Kopf, Frau Burmeister? Ein Gespräch“, *Der Tagesspiegel*, 9. November 1995, S. 31.

¹¹⁸ Dieter Krebs, „Weder das Verbot noch die Genehmigung als Geschenk. BZ sprach mit dem Schriftsteller Christoph Hein nicht vorrangig über Literatur“, *Berliner Zeitung*, 4. November 1989, S. 10.

¹¹⁹ Jochen Hieber, „‘Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen.’ Ein Gespräch mit Günter Grass über den Roman ‚Ein weites Feld‘, die Reaktionen der Kritik, die deutsche Einheit und den Blick aufs eigene Leben“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Oktober 1995, B3.

Erwartet wird offenbar ein Werk, das die Umbrüche und Umstürze der letzten Jahre ordnet, unserer Gesellschaft auf 500 Seiten zum Ausdruck verhilft, Figuren vorstellt, welche mindestens die Erfahrungen der potenziellen Leser gemacht haben, und die beschleunigte Zeit, die wir im Rausch erlebt haben, einmal gerinnen läßt und dadurch überschaubar, konkret und wieder „wirklich“ macht und „die Epoche“ widerspiegelt [sic]. Auch wenn dies eine eher naive Erwartung an die Literatur ist, ich freue mich, das es sie gibt. Immerhin ist das ein deutliches Zeichen, das nicht nur Schriftsteller den (literarischen) Wörtern eine Zukunft wünschen.¹²⁰

Dieser positiven Stimme zum Trotz gab es auch auf Seiten der Literaturkritik Skepsis über die „Suche nach [dem] Phantom“¹²¹, das der Wenderoman sei, unter anderem weil die Geschichte zu frisch sei, und weil die Komplexität unserer Gesellschaft keine derart übergreifende Sicht zulasse, in der ‚alle Erfahrungen‘ aus dieser Zeit an die Reihe kommen.¹²² Auch sollte der Roman die Struktur eines Diptychons aufweisen, in dem sowohl die östliche als auch die westliche Sicht vertreten sind:

Den Epochenroman zwischen Wende und Einheit kann es nicht geben, wenn schon dann mindestens zwei, nämlich einen aus West- und einen aus Ostperspektive. Epochenromane als Gesamtpanorama der gesellschaftlich-politischen Strömungen können angesichts unserer vieldimensionierten Wirklichkeit heute nicht mehr entstehen. Die neue Unübersichtlichkeit läßt kein Porträt der Gesellschaft als Ganzes mehr zu.¹²³

Um den Begriff ‚Wendeliteratur‘ korrekt und erschöpfend zu interpretieren, bietet Grub in seiner Monografie eine Liste von fünf Aspekten, anhand deren er die Wendeliteratur umfassend zu charakterisieren versucht.

Aspekt 1: der thematisch-stoffliche Bezug zur ‚Wende‘

Aspekt 2: ‚Wendeliteratur‘ im Sinne von Literatur, die erst nach dem Wegfall von Publikationsbeschränkungen (Zensur, Selbstzensur usw.) erscheinen durfte

¹²⁰ Friedrich Christian Delius, *Die Verlockungen der Wörter, oder Warum ich immer noch kein Zyniker bin* (Berlin: Transit, 1996), im Kapitel „Warum ich ein Einheitsgewinnler bin oder Die neuen alten Erwartungen an die Literatur“, S. 58-84, hier S. 70-71; auch zitiert in Grub, „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1, S. 88.

¹²¹ Grub, „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1, S. 84.

¹²² Vgl. Mirjam Gebauer, „Blinde werden sehend‘: Mythos Mauerfall und Thomas Brussigs Roman *Wie es leuchtet*“, in *Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen: zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (IV)*, hg. von Edgar Platen und Martin Todtenhaupt (München: Iudicium, 2007), S. 25-38, hier S. 26.

¹²³ Karl-Rudolf Korte, „Berichte zur Lage der Nation. Vom Umgang mit der erzählenden Literatur im vereinten Deutschland“, *Revue d'Allemagne et des pays langue allemande* 4 (1996), S. 551-64, hier S. 556.

Aspekt 3: ‚Wendeliteratur‘ im Sinne von Texten, die das Leben in Deutschland vor und nach der ‚Wende‘ aus der Perspektive der Nachwendezeit reflektieren

Aspekt 4: ‚Wendeliteratur‘ im Sinne von dokumentarischen Texten, deren Publikation durch das Ende der DDR erst möglich wurde, sowie Forschungsberichte über die DDR und Teilbereiche des Lebens in der DDR

Aspekt 5: ‚Wendeliteratur‘ im Sinne von vor 1989 geschriebener Literatur, die die ‚Wende‘, etwa durch die explizite oder implizite Thematisierung von Missständen in der DDR ‚vorbereitete‘¹²⁴

Genauso wie er sich vor einer allzu definitiven Festlegung der Begriffe ‚Wende‘ und ‚Einheit‘ durch den Gebrauch der Anführungszeichen scheut, macht er das bei der Umschreibung der fünf Aspekte der ‚Wendeliteratur‘, die den Begriff tatsächlich sehr deutlich definieren, aber dies meiner Meinung nach mit der Hinzufügung des vierten Aspekts zu weit. Dies mögen ja alle Aspekte der Wendeliteratur sein, meines Erachtens sind sie eigentlich vielmehr thematische und praktische Voraussetzungen, um dieses Prädikat zu bekommen, und bringen nicht die spezifischen ästhetischen, formalen und stilistischen Charakteristiken der Wendeliteratur zur Sprache. Weiter in dieser Arbeit werde ich anhand des Werks von Thomas Brussig versuchen, diese Lücke auszufüllen.

Dass ‚die Wendeliteratur‘ an und für sich, was genau die genannten Charakteristiken betrifft, sehr disparat, komplex, mehrdeutig und zudem auch gattungsübergreifend ist (außer Texten aus den drei Hauptgattungen Epik, Lyrik und Dramatik wurden zum Thema der Wende daneben noch zahlreiche feuilletonistische, essayistische, dokumentarische und philosophische Texte geschrieben), hat auch in der literaturwissenschaftlichen Debatte seinen Niederschlag gefunden.¹²⁵ Julia Kormann betrachtet in ihrer Dissertation über ostdeutsche Schriftsteller nach 1989 den Moment der Erinnerung als übergreifendes Merkmal der Wendeliteratur anhand sechs analysierter Texte (Volker Brauns Gedicht ‚Das Eigentum‘, Thomas Rosenlöchers *Die*

¹²⁴ Grub, „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1, S. 72-84. Dass Grub auch beim ersten Aspekt eine sehr breite Auffassung der Idee des thematischen Bezugs und des Begriffs Literatur hantiert, spricht aus folgender Argumentation: „Wieder andere, wenn auch nur wenige, lange vor der ‚Wende‘ verfasste Texte, werden zur ‚Wendeliteratur‘, wenn sie durch die ‚Wende‘ einen neuen Stellenwert erhielten und deshalb eine Neuauflage gedruckt wurde, wie im Falle von Karl Jaspers‘ (1883-1969) Essay über *Freiheit und Wiedervereinigung* (1960)“, S. 73.

¹²⁵ Vgl. Julia Kormann, *Literatur und Wende: ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989*, Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft (Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1999), S. 114-115: „Die literaturwissenschaftlichen Versuche, Gemeinsamkeiten auszumachen, „die über das Thematische, also über den historischen Bezug zur Wende, hinauszugehen“ [sic], können kaum über die Komplexität und Mehrdeutigkeit der literarischen Texte hinwegsehen.“ Das Zitat, das Kormann hier benutzt, stammt aus Möbius, „Zur ästhetischen Dimension der ‚Wendeliteratur‘“, S. 49.

verkauften Pflastersteine und *Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern*, Kerstin Hensels *Tanz am Kanal* und *Im Schlauch* und Helga Königsdorfs *Gleich neben Afrika*). Im Ausblick (mit dem an sich schon vagen, oder „bewußt mehrdeutig[en]“ Titel „Anfang ohne Ende“¹²⁶) besagt sie, dass es in der Wendeliteratur eine „große Zahl von Entwicklungen gibt“,¹²⁷ die aber nicht mit neuen Themen oder Techniken einhergehen. Aspekte, die sie in der Literatur nach 1989 wahrnimmt, sind die „Thematisierung der Grenzen, des fragmentierten Subjekts und seiner Schwierigkeit, „ich“ zu sagen, die Frage nach dem Deutschsein und der persönlichen Verantwortung oder Schuld“,¹²⁸ und daneben auch realistische, sprachexperimentelle und postmoderne Erzähltechniken, die sich schon vor der Wende in der DDR manifestierten.

Im Sammelband *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, der die Ergebnisse einer gleichnamigen Tagung in Erlangen 2006 dokumentiert, wird von einer stark DDR-bezogenen Analyse der Nachwendeliteratur ausgegangen: Helbig skizziert in der Einführung vier „Gruppen von Prozessen bzw. Phänomenen“,¹²⁹ die die Nachwendeliteratur bestimmen. Erstens beschreibt er, wie das ‚Umschreiben‘ die Literatur und Literaturgeschichte nach der Wende dominiert; zweitens werden unter den Stichwörtern Verarbeitung, Rückblick und ‚Weiterschreiben‘ (dem Titel sowohl des Bandes als auch Helbigs eigenen Beitrags) Autoren, die bereits in der DDR veröffentlicht haben, in den Mittelpunkt gerückt; drittens wird die Rubrik des ‚Nachschreibens‘ eingeführt, in der die (noch) nicht veröffentlichten Werke „aus den befreiten ostdeutschen Schubladen“¹³⁰ beleuchtet werden. Viertens und letztens wird das ‚Neuschreiben‘ betrachtet und vorschnell gleich im ersten Satz mit der Ostalgie in Verbindung gebracht, wo die Autoren, die zu dieser Kategorie gerechnet werden, doch nicht alle oder nur als (n)ostalgisch zu charakterisierende Texte geschrieben haben. Auch in dieser Auflistung wird mit anderen Worten nicht primär auf ästhetische Aspekte fokussiert, sondern wird die Literatur allzu sehr von „den gesellschaftlich vorgeprägten Rastern“ abhängig gemacht.¹³¹

Auch Kerstin E. Reimann bietet in ihrer Dissertation eine Definition der Wendeliteratur. Sie macht das genauso wie Kormann weniger strikt und strukturiert als Grub, der eine fixe Merkmalsliste darbietet, und deswegen auch weniger ‚determinierend‘. Das ist meines Erachtens aber kein Muss und sogar positiv, da die

¹²⁶ Kormann, *Literatur und Wende*, S. 391.

¹²⁷ Kormann, *Literatur und Wende*, S. 391.

¹²⁸ Kormann, *Literatur und Wende*, S. 394.

¹²⁹ Holger Helbig, „Weiterschreiben. Zum literarischen Nachleben der DDR“, in *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, hg. von Holger Helbig (Berlin: Akademie Verlag, 2007), S. 1-7, hier S. 2.

¹³⁰ Helbig, „Weiterschreiben“, 2007, S. 4.

¹³¹ Helbig, „Weiterschreiben“, 2007, S. 7.

Heterogenität literarischer Formen schon als „ein signifikantes Merkmal der Wendeliteratur“¹³² definiert werden kann. In der Schlussfolgerung sind sechs Aspekte vorzufinden, von denen der erste und zweite Aspekt mit dem soeben genannten Merkmal der Heterogenität zusammenhängen. Um das Wendejahr 1989/90 selbst herum bemerkt Reimann erstens eine deutliche „Dominanz essayistischer, biographischer und dokumentarischer Texte gegenüber Erzählerischem, Lyrik und Dramatik.“¹³³ Die vielen essayistischen Beiträge einerseits und biografisch-dokumentarisch ausgerichteten Schreibformen wie Tagebücher, Autobiografien und Protokollliteratur andererseits vermitteln den engagierten Ton und das oft psychosoziale Verarbeitungspotenzial der Wendeliteratur. Dieser „Selbstverständigungsprozeß“¹³⁴ wird in einer späteren Phase, während des deutsch-deutschen Literaturstreits, von einem politischen Aspekt ergänzt und sogar ins Abseits gestellt, als die Wendeliteratur ein Politikum wird in einer Debatte, die ostdeutsche Biografien ‚abwertet‘.¹³⁵ In einer noch späteren Phase, Mitte der 1990er Jahre, lässt sich ein dritter Aspekt festlegen: der spielerische Umgang mit DDR-Lebensgeschichten, noch immer in (auto-)biografischen Selbstinszenierungen, oft durch Schelmenmotive und „inszenierte Naivität“ geprägt, die Tanja Nause ihrerseits als zentrale literarische Kategorie der Wendeliteratur analysiert hat.¹³⁶ Romane wie Brussigs *Helden wie wir*, Kerstin Hensels *Tanz am Kanal* und Thomas Rosenlöchers *Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern* liefern Belegstellen für das Spiel mit DDR-Identitäten. Ein vierter Aspekt oder „Gemeinsamkeit“ verschiedener Wendetexte ist die Schilderung der Nacht des Mauerfalls, obwohl diese spezifische Begebenheit meines Erachtens nicht explizit als neuralgisches Element in die Handlung integriert sein muss, um einen Text als Wendeliteratur zu charakterisieren. Reimann scheint auch selber die Wichtigkeit dieses spezifischen Ereignisses auf eine breitere ‚Atmosphäre‘ auszuweiten: sie betont, dass „Geschichte [...] in allen diesen Texten als Geschichte erinnerter Stimmungen, Gefühle, Tageseindrücke und laufender Diskurse geschrieben [wird].“¹³⁷ In diesem Sinne legt auch Soldat nahe, dass „Wende eher als Prozeß denn als etwas Punktuell empfunden wird“, und hebt die Wichtigkeit indirekter Beschreibungen für die Literatur im Anschluss an 1989-1990 hervor.¹³⁸ Die Wende wird oft als Aufhebung topografischer Grenzen gesehen, was Reimann als fünften Aspekt definiert. Sie erwähnt die Begegnung von Ostbildern und -Menschen mit Westbildern und -Menschen und die

¹³² Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*, S. 293.

¹³³ Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*, S. 294.

¹³⁴ Weninger, *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walsler*, S. 11.

¹³⁵ Vgl. Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*, S. 296.

¹³⁶ Vgl. Nause, *Inszenierung von Naivität*.

¹³⁷ Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*, S. 297.

¹³⁸ Soldat, „Die Wende in Deutschland Im Spiegel Der Zeitgenössischen Deutschen Literatur“, S. 134.

daraus folgende „Konfrontation beider Seiten“, oft gegenseitig mit Klischees durchsetzt, als Strategie, um die „kollektive Identität als Ostdeutsche“¹³⁹ als sechsten und letzten Aspekt der Wendeliteratur zu erfassen. Gemeinsam bei diesen sechs Aspekten ist die Frage nach der ostdeutschen Identität: Reimann definiert Wendeliteratur als eine (Selbst-)Verständigungsliteratur, die entsteht, nachdem „bisherige Identitätskonstruktionen ins Wanken geraten und Lebenskonzepte neu zu bestimmen sind“.¹⁴⁰ Dabei unterscheidet sie einen Bruch zwischen der ‚biografischen‘ Literatur, die gleich im Anschluss an der Wende erschien, und der ‚fiktionalen‘ Literatur, die in zeitlicher Distanz (sprich: ab der Mitte der 1990er Jahre) entstand, den sie als ‚Wende im Schreiben‘ als Nebenprodukt der Wende in der DDR analysiert. Der schon genannte Unterschied zwischen Brussigs verhaltenem Erstling *Wasserfarben* und dem absurden Nachfolger *Helden wie wir* belegt diese Wende.

Reimanns ‚Merkmalsliste‘ der Wendeliteratur ist, genauso wie die Analyse von Kormann 1999, die Liste von Grub 2004 und die Rubriken, die Helbig 2006 beschreibt, obwohl in ihrer Vollständigkeit und Nuance durchaus nachvollziehbar, eine vorwiegend thematische. Die genannten Merkmale werden später im Analysenteil dieser Dissertation noch aufgegriffen, um Brussigs einzelne Texte als Wendetexte einzustufen. Trotzdem wird hier eine vielmehr ästhetische Herangehensweise vorgestellt, die, wohlgermerkt, nicht die komplexe Fülle an Erscheinungsformen der Wendeliteratur übergreifend skizzieren kann. Es gibt jedoch auch ästhetische Tendenzen im Werk von Brussig, die zugleich den spezifischen Charakter der Wendeliteratur ausmachen. So folgert Möbius schon 1996, der vereinende Faktor der Wendeliteratur gehe über viel mehr als nur das Thematische – den historischen Bezug zur Wende – hinaus: einerseits (thematisch) nimmt er eine radikalisierte Sprachkritik wahr, andererseits (ästhetisch) verschiedenste Spielarten des Komischen im Erzählverfahren.¹⁴¹ Die Wendeliteratur von Brussig ordnet sich meiner Meinung nach vielmehr in diese ‚allgemein‘ herrschenden Tendenzen der modernen Literatur ein: ein kritisches Gesellschafts- und Sprachbewusstsein, das sowohl thematische als auch formale Folgen hat, eine neue, spielerische Lust am Erzählen, die verschiedene Formen von Humor mit sich bringt, und ein postmodernes Spiel mit einem literarischen, sowohl nach vorne als auch nach hinten – und wenn möglich auch seitwärts – ‚Gucken‘, in dem intertextuelle, intratextuelle und intermediale Zusammenhänge gebildet werden. Der von mir vorgeschlagene ‚Merkmalscluster‘ wird in Kapitel 2 dieses ersten Teils näher erläutert.

Aber jetzt, zurück zur unmöglichen Gralssuche dieses Kapitels, die Einstufung von *Helden wie wir* als dem Wenderoman – oder zumindest, zu der Darlegung von Brussigs

¹³⁹ Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*, S. 298.

¹⁴⁰ Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*, S. 299.

¹⁴¹ Vgl. Möbius, „Zur ästhetischen Dimension der ‚Wendeliteratur‘“, S. 49.

Bedeutsamkeit und Pionierstatus in der Wendeliteratur. Ein „Paukenschlag in gedrückter Stille“,¹⁴² eine lustige „Kabarettnummer“,¹⁴³ in der doch die richtigen Fragen gestellt werden, „ein grotesker Mythos [...], reich an subversiver Ironie und satirischen Ausfällen“¹⁴⁴: Mit unter anderen diesen Lobesworten wird Brussigs zweiter Roman 1995 durch Literaturkritiker innerhalb, aber auch außerhalb der deutschen Landesgrenzen empfangen. Obwohl Wolf Biermann aus seiner persönlichen Perspektive feststellt, die Staatssicherheit sei im Buch vielleicht doch allzu harmlos dargestellt, ist auch er über das neue Talent aus Ost-Berlin begeistert: „Verehrte Damen und Herren, das Werk *Helden wie wir* handelt vom Wichsen. Ich empfehle es Ihnen - das Buch -, es ist ein herzerfrischendes Gelächter.“¹⁴⁵ *Helden wie wir* ist eine Belegstelle für fast alle Aspekte der Wendeliteratur, die Reimann im Fazit ihrer Dissertation auflistet, vor allem für den spielerischen Umgang mit der DDR-Lebensgeschichte und zugleich für den Verständigungsaspekt, die *ad absurdum* geführten Bilder von Ost und West, die Schilderung der Mauerfallnacht, und die Aufhebung von Grenzen, sowohl topografischen als auch moralischen sowie literarischen.

Die Geschichte vom Stasi-Agenten Klaus Uhltscht ist eine Schelmengeschichte, in der der naive und sexuell frustrierte Antiheld einem Journalisten der *New York Times* erzählt, wie er, und er allein, die Berliner Mauer öffnete, indem er den Grenzposten seine außerordentlich groß gewachsenen Genitalien zeigte. Bevor er aber zu diesem teleologischen Endpunkt seines Berichts kommt, erzählt er in einem mit dem Inhalt seiner oft jämmerlichen Lebensgeschichte kontrastierenden megalomanen Stil seine ganze Biografie *ab ovo*, dabei nicht ein Detail seiner sexuellen Fantasien, seiner Überwachungsaufträge beim Ministerium für Staatssicherheit, seiner kritisierenden Missbilligung von Christa Wolf und zur gleichen Zeit der ganzen Muttergeneration, und der schwierigen Beziehung zu seinen Eltern außer Acht lassend. Der „thematisch-stoffliche Bezug zur Wende“, den sowohl Grub, Kormann und andere Forscher zur Wendeliteratur erwähnen, ist hier sicherlich abgedeckt. Aus der Nachwendezeit hinaus, als Klaus sich im Westen schon von einer Karriere als Pornodarsteller versichert hat, reflektiert er frei über sein Leben im spießbürgerlichen Milieu der DDR, obwohl sich am Anfang deutlich herausstellt, dass er Schwierigkeiten hat, über sich selbst zu reden, oder zumindest, zu schreiben, denn von seiner Autobiografie konnte Klaus in zwei

¹⁴² Frauke Meyer-Gosau, „Ost-West-Schmerz. Beobachtungen zu einer sich wandelnden Gemütslage“, in *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Text+Kritik. Sonderband IX/00 (München: Edition Text + Kritik, 2000), S. 5-12, hier S. 8.

¹⁴³ Radisch, „Zwei getrennte Literaturgebiete“, hier S. 19.

¹⁴⁴ Heide Hollmer, „The next generation. Thomas Brussig erzählt Erich Honeckers DDR“, in *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Text+Kritik. Sonderband IX/00 (München: Edition Text + Kritik, 2000), S. 107-21, hier S. 111.

¹⁴⁵ Wolf Biermann, „Wenig Wahrheiten und viel Witz“, *Der Spiegel*, 29. Januar 1996, S. 186.

Jahren nicht mehr als den Anfangsabsatz schreiben. Die Schwierigkeit, „ich“ zu sagen und die Darstellung des fragmentierten Subjekts (Kormann) sind wichtige Topoi in *Helden wie wir*, die unmittelbar mit der Frage nach der persönlichen Verantwortlichkeit und Schuld zusammenhängen und sich im Titelzitat, das einmal ziemlich am Anfang der Erzählung und ein zweites Mal am Ende vorkommt, kristallisieren:

Es kann doch nicht alles schlecht gewesen sein, um mal einen Ausspruch zu bemühen, den Helden wie wir blankziehen, wenn wir nicht mehr weiterwissen. Aber es muß sich doch auch etwas unverwechselbar Nettos über meine Mutter sagen lassen. (HWW: 26)

„Natürlich“, sagte sie. „Helden wie wir haben nichts zu bereuen.“ Wie kann man da widersprechen? Bald werden sie sich von ihren Heldentaten erzählen. Und ich? Von welchen Heldentaten soll ich erzählen? [...] ich habe nie in aller Unschuld mitgemacht, mit ihrer naiven Begeisterung der Aufbaujahre. Ich kann nicht für mich reklamieren, mich für die Menschen aufgeopfert zu haben! Ich kann auch nicht vom Sozialismus träumen [...] (HWW: 299)

Beide Male taucht die Phrase „Helden wie wir“ in Bezug auf Klaus' Mutter, und stellvertretend auf die ganze Muttergeneration, auf. Zusammen mit Luzie Uhltscht, Klaus' Mutter, wird auch Christa Wolf angegriffen, womit Brussig sich mit dem Roman in den politisierten deutsch-deutschen Literaturstreit hineinschreibt und sehr deutlich eine Grenze zwischen der Generation, zu der er selber gehört, und der Generation von Schriftstellern wie Wolf, aber auch Braun, Müller, Heym und Hein zieht.

Der Autor wirft sich in den 1990er Jahren zum Protagonisten einer jüngeren und deswegen auch eindeutig kritischeren Generation von DDR-Autoren auf – in deutlicher Abgrenzung von jenen älteren Schriftstellern, die während der DDR-Zeit schon ihre Bücher veröffentlichten, zur Zeit der Wende einen dritten Weg für die DDR vertraten und deswegen auch in ihren Nachwende-Büchern eine ambivalentere Haltung gegenüber der verschwundenen DDR aufweisen. Brussig dagegen ist ja in der DDR aufgewachsen und sozialisiert, glaubt bis zu seinem 16. Lebensjahr auch noch an die DDR-Ideologie, aber zeigt ihr dann doch die kalte Schulter und kann sich letztendlich auch nicht mit dem Programm des Dritten Weges abfinden:

Als Hineingeborener lernte er den real existierenden Sozialismus nicht mehr als Hoffnung kennen, sondern als eine deformierte Realität mit grotesken Zügen, die

sich aus den Widersprüchen zwischen offizieller Sprachregelung und gegenteiliger Wirklichkeit konstituiert.¹⁴⁶

Brussigs literarische Verarbeitung der DDR-Periode fängt erst nach dem Verschwinden des autoritären Systems an, als sich die Publikationsbedingungen für Schriftsteller aus der DDR schon durchgreifend geändert – vereinfacht – haben. Er tobt in seiner Literatur gegen eine Institution, die es in Wirklichkeit nicht mehr gibt – gerade deswegen kann er überhaupt so rücksichtslos toben –, die aber im heutigen Leben der Ost- und in geringerem Maße auch der Westdeutschen noch sehr stark und auf verschiedene Weisen durchwirkt.

Es wird sich in den Analysen weiter in dieser Arbeit herausstellen, dass Brussigs Werke der 1990er Jahre, *Wasserfarben*, *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, sowohl durch das politische Ereignis ‚Wende‘ als auch durch die persönlichen ‚Wenden‘ der jeweiligen Hauptfigur geprägt sind. Dazu kommt noch eine literarische Wende, auf die in dieser Einführung schon ein paar Mal hingewiesen wurde. Vor allem was *Helden wie wir* betrifft, gibt es verschiedene Elemente, die die literarische Wende illustrieren. Seinen Sonderstatus verdankt der Roman dem rücksichtslosen, humorvollen und scharfkritischen Ton und dem sexuell geprägten und grotesken Erzählstrang. Nie zuvor war mit dem Thema der DDR-Vergangenheit so skurril und frivol umgegangen:

Indem Brussig das Pathos aus der jüngsten deutschen Geschichte getrieben hat, initiierte er einen Umschwung im literarischen Diskurs. [...] Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, daß zukünftige Literaturgeschichten *Helden wie wir* als die entscheidende Zäsur in der ostdeutschen Nachwendeliteratur betrachten werden, die einen befreiteren Umgang mit der DDR-Geschichte markiert.¹⁴⁷

Brussig scheut sich nicht, sich selbst und dem DDR-Volk die entsprechenden Fragen zu stellen und zu beantworten,¹⁴⁸ die gesellschaftliche Debatte anzugehen und sowohl die Vergangenheit als auch die deutsch-deutsche Gegenwart in seine Literatur einzubeziehen. Er bricht „das Tabu des Nicht-gewußt-habens und des Nicht-beteiligt-gewesen-seins, dessen sich jeder bescholtene und unbescholtene Bürger, nicht nur der

¹⁴⁶ Ensikat und Meller, „Helden? Ach was, die brauchen wir nicht.“; Vgl. dazu auch Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 404 zu der Generation der „Hineingeborenen“, S. 500 zu Brussig.

¹⁴⁷ Daniel Sich, *Aus der Staatsgegnerschaft entlassen: Katja Lange-Müller und das Problem humoristischer Schreibweisen in der ostdeutschen Literatur der neunziger Jahre*, Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1873 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), S. 141-142.

¹⁴⁸ „Fragen sie nie einen Ostdeutschen nach den Menschenrechtsverletzungen damals; wir sind diese Art von Unterstellungen leid. Wenn Sie wirklich in Abgründe schauen wollen, dann fragen Sie lieber, was Menschenrechte sind. Darüber können wir reden wie der Blinde von den Farben – wir kennen sie vom Hörensagen.“ (HWW: 103)

DDR, nach der Wende zu rühmen wusste.“¹⁴⁹ Ab *Helden wie wir* gehen verschiedene Autoren und Medien auf eine freiere, aber nie unverbindliche Art und Weise um mit dem DDR-Thema. In dieser Hinsicht könnten wir schlussfolgern, dass Brussigs Werk selber eine ‚Wende‘ herbeigeführt hat.

Nach dem Riesenverkaufserfolg seines zweiten Romans *Helden wie wir* wird Brussig von den deutschen und internationalen Medien sogar als Sprachrohr der DDR-Bürger schlechthin bezeichnet: sie stellen seine Meinung über die deutsche Identität und das kollektive DDR-Gedächtnis in Feuilletons und an literarischen Veranstaltungen als maßgeblich dar. Mit dem Film *Sonnenallee* (1999) von Leander Hausmann, der als Parallelprojekt neben Brussigs drittem Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* betrachtet werden muss (die Idee für den Film kam zuerst), wird er beim großen und vor allem beim jüngeren deutschen Publikum noch bekannter, und als er in den späten 1990er Jahren in Babelsberg Dramaturgie studiert, lenkt er die Aufmerksamkeit seines Professors und Deutschland-Chronisten Edgar Reitz, dessen kultisches und epochales *Heimat*-Projekt große nationale und internationale Beachtung fand, auf sich. Reitz engagiert Brussig als Koautor und DDR-Sachverständigen für *Heimat 3*, weil Reitz seine eigenen Erfahrungen und Kenntnisse über das Leben der Menschen im Osten Deutschlands für unzureichend hält.¹⁵⁰ Nach sieben Jahren Zusammenarbeit wird der letzte Teil der Trilogie 2004 ausgestrahlt. Der Autor drückte sehr deutlich seinen Stempel auf das Resultat: Eins seiner Lieblingsthemen, Fußball, hier im historischen Hintergrund der Weltmeisterschaft 1990 gefasst, bildet den Hintergrund für die ganze Geschichte, und in der Figur Gunnar Brehme, Fußballfan und Mauerspecht, erkennen wir die Pikaroqualitäten einiger anderer Romanfiguren aus Brussigs Arsenal.

Die DDR und die Mauer sind in Brussigs literarischer und filmischer Karriere primäre Motive, obwohl er inzwischen auch journalistische Werke (*Berliner Orgie*, 2007, und verschiedene Beiträge in Feuilletons und in den Sportteilen verschiedener Zeitungen) und Kindergeschichten veröffentlichte (*Der Wurm am Turm*, zusammen mit der Illustratorin Kitty Kahane, 2011), die weniger direkt mit der Wende verbunden sind. Kritische Stimmen meinen, das ‚Genre‘ der Wendeliteratur erreichte in Brussigs Werken einen Tiefpunkt: „Den Ausverkauf dieses Genres hat schon zuvor Thomas Brussig betrieben, erst kalauernd in *Helden wie wir*, dann sentimental in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, und das in jeder gewünschten Darreichungsform, ob als Roman,

¹⁴⁹ Dirk Schröter, *Deutschland einig Vaterland: Wende und Wiedervereinigung im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur*, EKF Wissenschaft, Bd. 1 (Leipzig: Kirchhof & Franke, 2003), S. 63.

¹⁵⁰ Ingo Fliess, „Interview mit Heimat-Regisseur Edgar Reitz“, *Archiv Heimat 3*, 2004, <http://www.daserste.de/heimat3/interview.asp> (zuletzt abgerufen am 02. Juli 2013).

Theaterstück oder Film.“ Das Thema sei fürs erste erledigt, so Hans-Jörg Knobloch.¹⁵¹ Zwanzig Jahre nach der Vereinigung wird Brussig aber nicht länger als DDR-Autor, sondern stets häufiger als gesamtdeutscher Autor betrachtet.¹⁵² Brüns umschreibt ihn sogar als den ehemaligen „literarischen Revolutionär“, der jetzt folgerichtig „der neue Souverän oder der *primus inter pares* dieser [gesamtdeutschen, mvl] Geschwisterhorde geworden“ ist.¹⁵³

1.2.2 Brussig als Vertreter der ‚Popstmoderne‘

*Nicht der Pop, sondern seine Abwesenheit hat die Wende befördert. Das Grau. Die ausbleibenden Überraschungen.*¹⁵⁴

Um das Bild der monolithischen DDR-Literatur, in der Wolfgang Emmerich zufolge in über vierzig Jahren keine Differenzierung oder weitere Teilepochen unterschieden wurden, zu beseitigen, unternimmt er 1988 den Versuch, die DDR-Literatur ‚in sich zu *historisieren*‘. Das macht er in einem inzwischen zum DDR-literaturhistorischen Kanon gehörenden Beitrag mit – ironischerweise – dem Titel „Gleichzeitigkeit“, in dem er sich Jürgen Habermas anschließt und schlussfolgert, die Literatur in der DDR sei 1988 eine Szene der „neuen Unübersichtlichkeit“ geworden, „in der ‚vormoderne‘, ‚moderne‘ und ‚postmoderne‘ Tendenzen miteinander konkurrieren“.¹⁵⁵ Die ästhetische Anwendung dieser Begriffe sollte von dem allgemeingeschichtlichen, gesellschaftlichen Sinn der Konzepte „strikt geschieden werden“, aber letztendlich stellen sich doch Zusammenhänge heraus.¹⁵⁶ Emmerich stellt die Tendenzen in ein dialektisches Verhältnis zueinander: Die ästhetische Moderne zeige sich erstens in der Tendenz der „zugleich zerstörerische[n] und künstlich-konstruktive[n] Subjektphantasie im Ästhetizismus“, zweitens dichotomisch demgegenüber im Avantgardismus, der „die

¹⁵¹ Hans-Jörg Knobloch, „Deutsche Einheit im Roman?“, in *Der „gesamtdeutsche“ Roman seit der Wiedervereinigung*, hg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann, Stauffenburg Colloquium, Bd. 59 (Tübingen: Stauffenburg, 2003), S. 11-26, hier S. 23.

¹⁵² Vgl. u. a. Stefan Neuhaus, *Literatur und nationale Einheit in Deutschland* (Tübingen/Basel: Francke, 2002), S. 474; Zachau, „Über das ‚erfüllteste Jahr seines Lebens‘: Thomas Brussigs *Helden wie wir*, *Sonnenallee* und *Wie es leuchtet*“, hier S. 29 .

¹⁵³ Brüns, *Nach dem Mauerfall*, S. 261.

¹⁵⁴ Alexander Osang, „Beatmusik – staatlich gepflegt. Levi’s, Springsteen, Coca-Cola und die Herbstrevolution im Osten“, in *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*, hg. von Leander Haußmann und Bettina Gries (Berlin: Quadriga, 1999), S. 25-31, hier S. 31.

¹⁵⁵ Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 209.

¹⁵⁶ Vgl. Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 195.

Emanzipation der Subjekte als auch eine radikale Gesellschaftsveränderung anstreben“, und drittens in einem vielmehr essayistischen und selbstreferentiellen Schreibstil, mit dem „die schlechte Wirklichkeit kritisch destruiert“ und zugleich „eine neue Wirklichkeit“ entworfen wird.¹⁵⁷ Diesen drei ‚modernen Tendenzen‘ ist „das Festhalten an Utopie“ gemeinsam, im Gegensatz zu den Gefühlen von Verlust und Trauer, die Karl Heinz Bohrer als grundlegend für die moderne Ästhetik betrachtet.¹⁵⁸ In der Postmoderne verschwindet Fredric Jameson zufolge die Utopie, erscheint „the massive dystopian horizon of our collective as well as individual praxis.“¹⁵⁹ In der Kunst wird nicht länger repräsentiert, ästhetische Kriterien fehlen, es entstehen „multiple surfaces“,¹⁶⁰ die eine Hermeneutik außer Kraft setzen. Wie Emmerich es pointiert-witzig in Worte fasst: der Modernist sagt „Die Lage ist ernst, aber nicht hoffnungslos“, während der Postmodernist sagt „Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst“.¹⁶¹ In der DDR erfolge der Übergang von ‚vormodernen‘, konformistisch-konservativen Schreibweisen – kulturpolitisch von der Doktrin des vormodernen oder sogar antimodernen ‚sozialistischen Realismus‘ aufgedrängt, aber von einigen nonkonformistischen ‚modernen‘ Literaten wie Bertolt Brecht (im Drama), Erich Arendt (in der Lyrik) und Uwe Johnson (in der Prosa) beiseite geschoben – zur ‚Moderne‘ viel später als in der Bundesrepublik, erst recht in den 1960er Jahren. Thematisch finden Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft, ästhetisch „Rückblenden und Zeitenschichtung, innerer Monolog und Bewußtstemsstrom, ironische Brechung und Wechsel der Erzählperspektive“¹⁶² ihren Eingang in die DDR-Literatur, vor allem bei Christa Wolf, Fritz Rudolf Fries, Volker Braun und Heiner Müller. Im Werk des Letztgenannten sind dann ab der Ausbürgerung von Wolf Biermann 1976 die ersten Spuren der Postmoderne vorzufinden. Biermanns Ausbürgerung markiere in der Entwicklung Vormoderne/Moderne/Postmoderne eine Zäsur: einerseits illustriere sie die Durchsetzung einer irrationalen, „forcierten Staatsraison“,¹⁶³ andererseits bringe sie als Reaktion auch eine Enttabuisierung in der Literatur und das Ende der Dichotomie ‚Vormoderne/Moderne‘ in der DDR-Literatur mit sich. Müller artikuliert die Sentiments einer Gruppe von DDR-Autoren „der mittleren Generationen“ (wie Braun, Wolf,

¹⁵⁷ Vgl. Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 196-197.

¹⁵⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer, „Nach der Natur. Ansicht einer Moderne jenseits der Utopie“, *Merkur* 41, Heft 8 (1987), S. 631-645, hier S. 632.

¹⁵⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham (N.C.): Duke University Press, 1991), S. 35.

¹⁶⁰ Jameson, *Postmodernism*, S. 12.

¹⁶¹ Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 198.

¹⁶² Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 203.

¹⁶³ Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 205.

Christoph Hein),¹⁶⁴ die die Utopie nicht in der gegenwärtigen Zeit, sondern in der ästhetischen Produktion, in der Form realisierbar sehen. Daneben besteht auch eine jüngere Generation der „Hineingeborenen“ (der Begriff geht auf ein Gedicht aus dem Jahr 1980 und den gleichnamigen Gedichtband von Uwe Kolbe, *Hineingeboren*¹⁶⁵ zurück) Diese Autoren, die Jobs „am Rande der DDR-Gesellschaft“ ausüben, wo sie schon „etwas zur notwendigen Reproduktion ihrer Gesellschaft [...], kaum zu ihrer Produktion“¹⁶⁶ beitragen und selten publiziert werden, benutzen vormoderne und moderne Stilmittel zugleich und teilen mit der westlichen Postmoderne „die entdramatisierte, antiutopische, voyeuristische Haltung der gelassenen Hilflosigkeit gegenüber der allerorten in Gang befindlichen Katastrophe“.¹⁶⁷ In der DDR-Literaturszene anno 1988 konkurrieren Emmerich zufolge vormoderne, inzwischen schon von der DDR-Kulturpolitik inkorporierte moderne und der DDR-Ästhetik konterkarierende postmoderne Tendenzen miteinander:¹⁶⁸ das ist die „Neue Unübersichtlichkeit“ (Habermas) oder gar das „Püree“ (Enzensberger).¹⁶⁹ Diese Mischung von Traditionen setzt sich auch nach der Wende fort, und spezifisch im Werk von Thomas Brussig, das an dieser Stelle und auch schon von anderen Forschern als postmodern charakterisiert wurde.¹⁷⁰

Vor allem in der „humorvollen und spielerischen“¹⁷¹ Erzählhaltung von *Helden wie wir* sind postmoderne Elemente zu unterscheiden, obwohl der Roman doch die Geschichte der Wende anhand der alten Gattung des Schelmenromans und des karnevalesken

¹⁶⁴ Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 207.

¹⁶⁵ Im Gedicht finden wir den fast gelassen dargestellten Kontrast zwischen dem Reservat DDR, der Stacheldrahtlandschaft, und anderen Horizonten vor, aber nur die Innenperspektive, das isolierte „Hinein“ ist vertreten: „Hohes weites grünes Land, / zaundurchsetzte Ebene. / Roter / Sonnenbaum am Horizont. / Der Wind ist mein / und mein die Vögel. / Kleines grünes Land enges, / Stacheldrahtlandschaft. / Schwarzer / Baum neben mir./ Harter Wind./ Fremde Vögel.“ Uwe Kolbe, *Hineingeboren: Gedichte 1975-1979* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), S. 46.

¹⁶⁶ Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 208. Emmerichs Auflistung „Kleindarsteller und Gärtner, Turnhallenwart und Hausmeister, Pferdepfleger, Würstchenverkäufer und Wirtschaftskraft im Kindergarten, Friedhofsarbeiter und Totengräber“ erinnert an die Reihe von Jobs, die schon im Auftakt dieser Arbeit genannt wurde und in fast jeder Biografie von Brussig erscheint: Baufacharbeiter, Möbelträger, Museumspfortner, Tellerwäscher, Fremdenführer, Fabrikarbeiter und Hotelportier.

¹⁶⁷ Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 209.

¹⁶⁸ Vgl. Emmerich, „Gleichzeitigkeit“, S. 209.

¹⁶⁹ Die beiden Termini werden von Heinz Ludwig Arnold in der Vorbemerkung zur „Bestandsaufnahme“ erwähnt. Vgl. Arnold, *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur*, S. 9.

¹⁷⁰ Vgl. u. a. Roxana Ghiță, „Fiktive Autobiographie und postmoderne Auseinandersetzung mit der Geschichte. Perspektiven auf die Wende 1989 in Thomas Brussigs *Helden wie wir*“, *Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien* 11 (2012), S. 189-201.

¹⁷¹ Reinhard Zachau, „Das Volk jedenfalls war's nicht! - Thomas Brussigs Abrechnung mit der DDR“, *Colloquia Germanica* 30, Nr. 4 (1997), S. 387-395, hier S. 387.

‚grotesken Realismus‘ präsentiert. Die ‚traditionelle‘ Inszenierung aber, in der Humor eine Distanzierung in der Erzählung einer persönlichen Krise herbeiführt, wird auf postmoderne Art und Weise mit einer gesellschaftlichen Krise verbunden (wie Salman Rushdie das schon in *Midnight's Children* tat). Brussig spielt daneben oft mit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion, nicht immer sehr subtil (*Helden wie wir*) und auch nicht unbedingt als grundlegendes Prinzip für die Erzählstruktur (in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* und *Wie es leuchtet*), aber trotzdem mit einer wichtigen Wirkung in seinem Oeuvre. In ihrer Poetik der Postmoderne beschreibt Linda Hutcheon die „historiografische[...] Metafiktion“,¹⁷² in die wir Brussigs Werk einordnen können. Diese Metafiktionen stellen die Geschichte zwar als Fiktion dar, aber zielen vielmehr darauf ab, die Fiktion der Geschichte an und für sich zu entlarven. Öfter stellen Brussigs Werke unbeachtete Aspekte der Wendegeschichte oder weniger naheliegende Lebensgeschichten aus Ost und West ins Rampenlicht, oder werden Stilmittel – vor allem humoristische – benutzt, die eine ‚andere‘ als die gängige – wenn es die überhaupt gibt –, eine multifacettierte Version der Geschehnisse präsentieren, und dadurch darauf weisen, dass es *die* eine Geschichte an und für sich nicht gibt, sondern dass sie immer von einem Amalgam, von einer Vielzahl an Fakten, Fiktionen, Gefühlen und Interpretationen zusammengestellt wird, vor allem was die jüngste deutsche Geschichte betrifft. Auf diese Art und Weise problematisiert Brussig in seinen Werken die Erzählbarkeit der Geschichte.¹⁷³

Ich werde in dieser Arbeit keine genaue Definition der Postmoderne präsentieren – das hat sich schon viele Male als unmöglich herausgestellt, was auch die zeitdiagnostischen Bonmots von Habermas und Enzensberger illustrieren, und im Rahmen dieser Arbeit ist es gar unnötig –, trotzdem werden hier einige Aspekte hervorgehoben. Die Ironie und Parodie, die Metafiktion und das Multigenre, und schließlich die historische Einbettung der Fiktion sind hier von besonderem Interesse. Damit folge ich den allgemeinen Tendenzen postmoderner Kunst, von Linda Hutcheon als Schreibanlass ihres Standardwerks zur Sache beschrieben: postmoderne Kunst ist „both intensely self-reflexive and parodic, yet it also attempts to root itself in that which both reflexivity and parody appear to short-circuit: the historical world“.¹⁷⁴ Diese drei ‚Teilbereiche‘, die Hutcheon wahrnimmt, stimmen mit den drei Pfeilern, die meiner Meinung nach das Werk von Brussig prägen und die im zweiten Kapitel dieser Arbeit unter dem gemeinsamen Begriff der Dialogizität vereint werden, überein: erstens mit

¹⁷² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London/New York: Routledge, 1988), S. 5.

¹⁷³ Vgl. Heide Hollmer und Albert Meier, „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe“ Der 9. November 1989 in Thomas Brussigs *Helden wie wir* und in Thomas Hettches *Nox*“, *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, 1999, S. 112-131, hier S. 130.

¹⁷⁴ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, S. x.

den humoristischen Schreibstrategien, zweitens mit der metareflexiven Intertextualität, die mit einem großen Sprachbewusstsein kombiniert wird, und drittens mit dem der Geschichte gegenüberstehenden, gesellschaftskritischen Blickwinkel.

Die historische Einbettung, das kritische Potenzial und die Wechselwirkung mit der jüngsten deutschen Geschichte in Brussigs Werken gehen mit der Einstufung als Wendeliteratur einher. Daneben ist Ironie ein vorherrschendes rhetorisches Mittel in Brussigs Werken, mit dem manchmal subtil, manchmal mit der Holzhammermethode Kritik an verschiedenen Instanzen (der Elterngeneration, der DDR, den Schriftstellern der DDR, dem Vereinigungsprozess, der allgemein herrschenden Stimmung im Osten Deutschlands nach der Wende, usw.) geübt wird. Auch parodistische Erzählverfahren scheut Brussig nicht. Nur einige Beispiele: *Helden wie wir* ist eine Parodie einer Autobiografie und zugleich eine Parodie der Wende, im Monolog *Leben bis Männer* wird als Parodie eines ‚Jammer-Ossis‘¹⁷⁵ und zugleich als Kritik an diesem Stereotyp ein misogynen, ignoranter und von Selbstmitleid umgebener Fußballtrainer aus der ehemaligen DDR aufgeführt, und auch der Film *NVA* (für den Brussig zusammen mit Leander Haußmann das Drehbuch schrieb) ist eine Parodie eines Armeefilms (die zwar manchmal ihr Ziel verfehlt). Wie wichtig und wirksam Humor in Brussigs Werk ist, mag jetzt schon deutlich sein, aber im zweiten Kapitel dieser theoretischen Einführung wird der Humor als einer der drei Pfeiler der Dialogizität¹⁷⁶ analysiert, und selbstverständlich werden die verschiedenen Erscheinungsformen in den einzelnen Werken im Analyseteil der vorliegenden Dissertation weiter beleuchtet. Der zweite Aspekt von Brussigs Oeuvre, der als nächster Pfeiler der Dialogizität betrachtet wird, die Intertextualität, zeugt von der großen Selbstreflexivität und dem metafiktionalen Charakter seines Werks. In postmodernen Werken ist das Bewusstsein der Abhängigkeit vom sozialen und institutionellen Kontext, in dem Diskurse entstehen und eingebettet sind, sehr hoch: dieser Link spielt auch in Bachtins Theorien eine große Rolle. Die Übereinstimmung und damit die erneute Aufmerksamkeit für und Popularität von Bachtin bemerkt auch Linda Hutcheon: Bachtins Theorien bieten „a framework in which to deal with those parodic, ironic, paradoxical forms of modernist practice and also make overt the connection between the aesthetic and the social, historical, and institutional.“¹⁷⁷

¹⁷⁵ Vgl. zu diesem Label u. a. Jens Bisky, „Zonensucht. Kritik der neuen Ostalgie.“, *Merkur* 58, Nr. 2 (2004), S. 117-127; Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 7.

¹⁷⁶ Der Begriff der „Dialogizität“ stammt von Michail Bachtin und prägt die Methodologie dieser Arbeit. Sie wird in „Kapitel 2: Die dialogische Trias Humor, Intertextualität, Gesellschaftskritik“ ausführlich erläutert.

¹⁷⁷ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, S. 54.

Neben den postmodernen Erzählenden sind in Brussigs Werk noch (spät)modernistische Literaturcharakteristiken zu unterscheiden,¹⁷⁸ was in Anbetracht der von Emmerich beschriebenen Verspätung der Postmoderne in der DDR-Literatur und der ästhetischen Heterogenität Anfang der 1990er Jahre nicht wundert. In den Analysen von Brussigs einzelnen Werken soll dargelegt werden, wie moderne Elemente wie Maskerade und Ironie, karnevalistische Ambivalenz (da taucht Bachtin noch mal auf), offenes und nichtlineares Erzählen mit der postmodernen Vorliebe für „Pastiche, Anspielung, Zitatenrecycling“ und einem Rückgriff „auf populäre Genres und Erzählmuster“ kombiniert werden.¹⁷⁹ Genau die Mischung von modernen und postmodernen Aspekten hat die ‚Neue Deutsche Popliteratur‘¹⁸⁰ der 1990er Jahre – ein Label, das am häufigsten Brussigs Romanen zuerkannt wird,¹⁸¹ obwohl ich hier argumentiere, dass es bei Brussig um mehr als Pop geht – zutiefst beeinflusst; daher möchte ich den Begriff ‚popstmodern‘ einführen (und also noch einen Schritt weiter gehen, als dass bei der Wortprägung ‚popmodern‘ von Degler und Paulokat¹⁸² der Fall ist).¹⁸³ Diese Kontamination umschreibt das Gesamtwerk von Brussig und legt dar, wie es in der zeitgenössischen Poetik eingebettet ist. Brussigs Werk ist nicht nur modern, nicht nur postmodern, nicht nur Pop: es umfasst auf eine dialogische Art und Weise Elemente aus den drei Stilrichtungen. Durch die Introduction von ‚Pop‘ in ‚post-modern‘, das in sich noch immer die Charakteristiken der Moderne trägt, werden nicht die drei Begriffe an und für sich, sondern ihre Grenzen einer zusätzlichen Relativierung ausgesetzt, die von manchen Theoretikern, vor allem was das Pop- und das Pomo-Etikett betrifft, schon unternommen wurde.¹⁸⁴ Mit Pop wird hier selbstverständlich nicht die ‚erste Welle‘ der

¹⁷⁸ Vgl. auch Wehdeking, der dazu meint, dass „[d]ie ästhetischen Mittel von Brussig, Drawert, Schulze und Kuczynski auf die Wiederaufnahme westlicher Spätmoderne [verweisen]“ In: Wehdeking, „Mentalitätswandel“, S. 33.

¹⁷⁹ Vgl. Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (Tübingen/Basel: Francke, 1997), S. 252-260.

¹⁸⁰ Der in dieser Bezeichnung anwesende Verweis auf den ‚Neuen Deutschen Film‘, die Avantgardebewegung um u. a. Wim Wenders, Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder, die unverhohlenen politische und gesellschaftskritische Filme drehten und von der reinen Unterhaltungsfunktion von Filmen wegkommen wollten, beabsichtigt einen deutlichen Prestigettransfer.

¹⁸¹ Vgl. u. a. Frank Degler und Ute Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur* (Paderborn: Fink, 2008), S. 72.

¹⁸² Vgl. Degler und Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 10-11.

¹⁸³ Der saloppe Kalauer in dieser Neuschöpfung, auf den Dr. Thorsten – *a dirty mind is a joy forever* – Ries mich aufmerksam machte, war nicht beabsichtigt, passt aber im Nachhinein eigentlich gut zum Werk von Thomas Brussig, in dem die Thematik der von der Norm abweichenden Sexualität nie weit weg ist.

¹⁸⁴ Auf die Frage „Was ist Pop?“ gibt es nach Vielen nur eine Antwort: Pop sei Pop, wenn es dafür gehalten wird. Vgl. dazu Georg M. Oswald, „Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort“, in *Der deutsche Roman der Gegenwart*, hg. von Wieland Freund und Winfried Freund, Bd. 2251, UTB für Wissenschaft (München: Wilhelm Fink, 2001), S. 29-43, hier S. 29-30; Heinrich Kaulen, „Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der deutschsprachigen Popliteratur seit den 1990er Jahren“, *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 55, Nr.

1960er und frühen 1970er Jahre und die zweite Welle der achtziger Jahre (von Diedrich Diederichsen zusammen als „der dissidente ›Pop I‹“ bezeichnet¹⁸⁵) gemeint. Beide ‚Wellen‘ überspülten vor allem die Kultur im Westen Deutschlands, denn wie aus dem Zitat, das dieses Kapitel einführt, hervorgeht, gingen „in der DDR [...] die Uhren des Pop langsamer.“¹⁸⁶ Ich gehe vordergründig auf den vielmehr konsensuellen ‚Pop II‘ ein,¹⁸⁷ auf die ‚neue‘ Popliteratur in den 1990er Jahren, in der ein direktes Verhältnis zwischen Text und Leben, eine „wache Weltwahrnehmung“¹⁸⁸ von besonderer Bedeutung sind. Aus den Werken von deutschen Pop-Literaten der 1990er Jahre, wie Rainald Goetz, Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre – viele von ihnen lieferten einen Beitrag zu dem Sammelband und der Pop-Anthologie *Mesopotamia*¹⁸⁹ – tritt eine der von den 1960er Popkünstlern initiierten ähnliche Mischung aus hohen und niedrigeren Kulturformen nach vorne, wobei Popkultur in den 1960er Jahren von einer Subkultur oder einer *Underground*-Bewegung ausging, während sie in den 1990er Jahren von der breiten jüngeren Mittelklasse getragen wird.¹⁹⁰

2 (2008), S. 120-142, hier S. 120; Dirk Frank, „Literatur aus den reichen Ländern“. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre“, in *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, hg. von Olaf Grabienski, Till Huber, und Jan-Noël Thon (Berlin/New York: de Gruyter, 2011), S. 27-51, hier S. 31.

¹⁸⁵ Diedrich Diederichsen, „Pop - deskriptiv, normativ, emphatisch (1996)“, in *Texte zur Theorie des Pop*, hg. von Charis Goer, Stefan Greif, und Christoph Jacke (Stuttgart: Reclam, 2013), S. 182-95, hier S. 183.

¹⁸⁶ Thomas Jung, „Von Pop international zu Tristesse Royal (sic). Die Popliteratur zwischen Kommerz und postmoderner Beliebtheit“, in *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, hg. von Thomas Jung (Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2002), S. 29-54, S. 35. Jung verweist auf das 11. Plenum des ZK der SED 1965, das ursprünglich als Wirtschaftsplenium gedacht war, dann aber in einen kulturellen „Kahlschlag“ entartete, da die Hauptagitatoren Ulbricht und Honecker den westlichen Einflüssen im Gebiet der Literatur, des Films und des Fernsehens und auch der Konsumwaren Zügel anlegten. Mehr zum 11. Plenum in Günter Agde, *Kahlschlag: das 11. Plenum des ZK der SED 1965: Studien und Dokumente* (Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991); Wie popliterarische Phänomene sich in der DDR dann doch – mit Verzögerung – entwickelten, man denke an Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972) und die Prenzlauer Berg-Szene in den 1980er Jahren, wird von Thomas Ernst prägnant beschrieben in *Popliteratur*, Rotbuch 3000 3015 (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch, 2001), S. 46-49.

¹⁸⁷ Zu den Unterschieden zwischen Pop I und Pop II, vgl. Diedrich Diederichsen, „Ist was Pop? (1999)“, in *Texte zur Theorie des Pop*, hg. von Charis Goer, Stefan Greif, und Christoph Jacke (Stuttgart: Reclam, 2013), S. 242-58, hier v.a. S. 247-250.

¹⁸⁸ Carsten Gansel, „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur“, in *Pop-Literatur*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Text+Kritik. Sonderband X/03 (München: Edition Text + Kritik, 2003), S. 234-257, hier S. 234.

¹⁸⁹ Vgl. Christian Kracht, Hrsg., *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999). Bei der zweiten Auflage 2001, diesmal bei dtv veröffentlicht, wurde der Untertitel in *Ein Avant-Pop-Reader* verändert. Mehr zu dieser Anthologie bietet uns Wolfgang Höbels Insertgeschichte „Ist ja gar nicht alles supergut“ in Volker Hage, „Die Enkel kommen“, *Der Spiegel*, 11. Oktober 1999, S. 246-247 .

¹⁹⁰ Vgl. Sabine von Dirke, „Pop Literature in the Berlin Republic“, in *Contemporary German Fiction: Writing in the Berlin Republic*, hg. von Stuart Taberner (Cambridge: University Press, 2007), S. 108-124, hier S. 115.

In Zusammenhang damit sollte auch das ‚andere‘ politische Engagement betrachtet werden: die vielen internationalen Konflikte, die politischen Revolutionen und die studentischen Liberalisierungsforderungen riefen 1968 deutlich schärfere und ostentativere politische Stellungnahmen auf, als dass das in der Popliteratur der 1990er Jahre der Fall ist. So ist auch das politische Engagement in den Texten von Brussig viel weniger präsent, aber dem Autor und anderen Autoren der Pop- und Wendeliteratur darf nicht vorgeworfen werden, ihr politisches und historisches Bewusstsein bleibe zu oberflächlich und unverbindlich, denn gesellschaftskritische und soziopolitische Betrachtungen treten in ihren Werken sicherlich nach vorne. Wie Frank Degler und Ute Paulokat in ihrer Übersicht der „Neuen Deutschen Popliteratur“ betonen, geht es den Popliteraten nicht darum „die Welt zu verbessern, sondern darum, die Art und Weise zu beeinflussen, in der die Menschen die Welt wahrnehmen.“¹⁹¹ Die von Adorno vertretene Idee, man soll sich außerhalb der Kultur stellen, um an ihr Kritik üben zu können, wird von den Popliteraten beiseite geschoben: sie befinden sich ‚mitten drin‘, beschäftigen sich mit und beteiligen sich an der hohen wie an der niederen Kunst. Diese ‚Grenzaufweichung‘, zusammen mit einer Entdifferenzierung und einer pauschalen Verwendung des Pop-Labels, haben ein etwas verschwommenes Bild von Pop in den 1990er Jahren herbeigeführt.

Elke Brüns zeigt, dass die Vereinigung von Ost und West unter Pop-Auspizien erfolgt ist, wobei vor allem die Verfilmungen verschiedener literarischer Werke aus den 1990er und Anfang der Jahre 2000 untereinander ein lustiges, wenn man will ‚meta-intertextuelles‘ Spiel spielen. So arbeitete Brussig zum ersten Mal mit dem Regisseur Leander Haußmann zusammen für das Drehbuch von *Sonnenallee*, das er dann fast gleichzeitig auch als Romantext veröffentlichte in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Zusammen mit seinem Filmpartner Boje Buck Produktion (der Produktionsfirma vom Schauspieler Detlev Buck, der in beiden Filmen eine Rolle spielt) inszenierte Haußmann vier Jahre später auch *Herr Lehmann*, die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Sven Regener, in dem die Wende aus ‚Wessi‘-Perspektive gezeichnet wird – oder, genauer gesagt, wo sie eher als Vorfall nebenbei erfolgt, obwohl Herr Lehmanns früherer Aufenthalt im Ostteil Berlins weitgehende persönliche Folgen hat.¹⁹² Am Ende des Filmes, in der Nacht der Maueröffnung, begegnet Herr Lehmann einem vor Freude verrückt gewordenen ‚Ost-Jürgen‘ (Torsten Ranft), der schon als ‚der Olaf aus Dresden‘ in *Sonnenallee* bei Michas Eltern als Quartiergast während des Berliner Jugendfestivals unterkommt. Thomas Brussig tritt seinerseits als der DDR-Zöllner, der Herr Lehmann verhört, auf. Auch die Kulissen der beiden Filme sind fast identisch, was den Eindruck

¹⁹¹ Degler und Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 11.

¹⁹² Leander Haußmann, *Herr Lehmann* (Boje Buck Produktion, 2003).

vermittelt, dass „alles im gleichen Raum stattfindet – nur ist dieser nicht unbedingt ein historischer.“¹⁹³ Ein Jahr später, 2005, erscheint *NVA*, ein Film über das Leben in einer Kaserne der Nationalen Volksarmee kurz vor der Wende, wofür Haußmann und Brussig aufs Neue zusammen das Drehbuch schrieben. Detlev Buck spielt diesmal den Standortkommandanten Oberst Kalt, Thomas Brussig macht einen Cameo-Auftritt als Sanitäter, und auf dem Soundtrack sind zwei Songs von *Element of Crime* zu hören, der deutschen Rockband, deren Sänger Sven Regener ist. Dass sich die Pop-Elemente auch innerhalb der Werke selber befinden, wird im Folgenden klargemacht. Anhand dreier (pop-)theoretischer Werke, die Versuche machen, den ‚neuen deutschen Pop‘ eingehender zu definieren – erstens Thomas Jungs Sammelband *Alles nur Pop* und Heinrich Kaulens Merkmalskatalog, zweitens Nikolaus Försters Betrachtung der *Wiederkehr des Erzählens* und drittens Moritz Baßlers Analyse des *deutschen Popromans* als schriftstellerischer Leistung der *neuen Archivisten* – möchte ich hier auch die Einbettung von Brussigs Werk in dieser Tradition beleuchten.

Mit einer Auflistung von fünf Merkmalen, die eigentlich eine synoptische Übersicht von Thomas Jungs Deutung der Grundlagen des Pop (verwandte „Probleme und Stilorientierungen“¹⁹⁴) ist und mehrmals als sehr brauchbar bewertet wurde,¹⁹⁵ versucht Heinrich Kaulen ein wenig Ordnung in die Begriffsverwirrung zu bringen. Erstens ist die lebensweltliche Orientierung der Popliteratur wichtig: vorwiegend wird der Lebensalltag von Jugendlichen „aus der Binnensicht der Beteiligten“¹⁹⁶ geschildert, entweder aus einer Zugehörigkeitsposition, oder aus einer ironisch-distanzierten, aber immer teilnehmenden Perspektive. Im zweiten und dritten Merkmal herrschen intertextuelle und intermediale Bezüge vor: Grenzen werden überschritten, zwischen Kunst und Alltag, zwischen verschiedenen Gattungen und Stilebenen. Dieser „postmodern[e] Cross-Over“¹⁹⁷ lässt also keinen Platz für moderne Hermetik und gesuchte Innovation und Originalität. Die institutionalisierte Grenzüberschreitung wird mit der sprachlichen Adaption von popmusikalischen und audiovisuell-elektronischen Strukturen kombiniert: „Tempo, Dynamik und Drive“¹⁹⁸ oder noch, „Spontaneität,

¹⁹³ Brüns, *Nach dem Mauerfall*, S. 261.

¹⁹⁴ Vgl. „Was macht Pop aus der Literatur?“, Jung, „Die Popliteratur zwischen Kommerz und postmoderner Beliebigkeit“, S. 39-51.

¹⁹⁵ Vgl. Frank, „Literatur aus den reichen Ländern“. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre“, S. 31.

¹⁹⁶ Kaulen, „Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der deutschsprachigen Popliteratur seit den 1990er Jahren“, S. 124.

¹⁹⁷ Kaulen, „Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der deutschsprachigen Popliteratur seit den 1990er Jahren“, S. 125.

¹⁹⁸ Kaulen, „Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der deutschsprachigen Popliteratur seit den 1990er Jahren“, S. 126.

Alltagsnähe, Gegenwartsbezug, Sprachwitz, Lustprinzip und Unmittelbarkeit¹⁹⁹ sind die ästhetischen Maximen. Viertens ist Popliteratur vor allem eine Zielgruppenliteratur, sie ist ein ‚Szenemedium‘²⁰⁰ für Jungerwachsene zwischen 15 und etwa 35 Jahren alt. Fünftens und letztens sind die Autoren keine Außenseiter, sondern nehmen wie ihre Protagonisten aktiv an der aktuellen Konsum- und Mediengesellschaft teil. Sehr oft sind Popliteraten Medienarbeiter, nebenbei auch Journalisten, Musiker, DJs oder Werbeberater, die sich selber gerne und geschickt inszenieren.

Wie Kaulen selber angibt, treffen nicht alle Kriterien auf Thomas Brussig und seine Werke zu; er verdiene deswegen die Bezeichnung von Popliterat nicht. Ich stimme Kaulen in dieser Beobachtung, Brussig sei kein Pop *pur sang*, zu. Tatsächlich gehört Brussig nicht in die Reihe der *Tristesse Royale*-Autoren, des so genannten popliterarischen Quintetts (Christian Kracht, Joachim Bessing, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre).²⁰¹ Die Adaption von popmusikalischen und audiovisuell-elektronischen Strukturen, die die Ästhetik ihrer Werke prägt, finden wir bei Brussig nicht vor. Auch inszenieren die genannten Autoren sich viel deutlicher als ‚Pop‘ als Brussig, der zwar auch – sei es sporadisch – als Journalist tätig ist²⁰² und sich selber vor allem als Wende-Spezialist inszenierte und von Anderen (u. a. Edgar Reitz) inszenieren ließ. Dieser Wendeblickwinkel hat in der bestehenden, thematisch orientierten Forschung meiner Meinung nach die Aufmerksamkeit von den Popaspekten in Brussigs Werk abgelenkt.

In seinen Werken jedoch, und vor allem in den drei der 1990er Jahre, *Wasserfarben*, *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, kommen auch Pop Elemente vor. Es wird dreimal eine Binnensicht des Adoleszentenlebens geschildert, die genremäßige, intertextuelle und ästhetische Grenzüberschreitung ist noch nicht so manifest aber bestimmt da in *Wasserfarben* und sehr deutlich in den beiden anderen Werken. Auch Brussigs Filme, die eine auffallende collagenartige Montage (mit Filmmaterial, Archivbildern, Sequenzen aus alten und neu konzipierten Zeichentrickfilmen), eine große Aufmerksamkeit für Konsumwaren (was sich auch im Entwurf des Buchumschlags der Erzählung *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* äußert, siehe dazu Abbildung 2) und einen effektenreichen Gebrauch von Musik aufzeigen, gehören zur Poptradition. Die adoleszenten Protagonisten durchlaufen in einer (post-)modernen Gesellschaft eine

¹⁹⁹ Andreas Neumeister und Marcel Hartges, „Tectstasy“, in *Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion*, hg. von Andreas Neumeister und Marcel Hartges (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996), S. 13.

²⁰⁰ Vgl. Kaulen, „Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der deutschsprachigen Popliteratur seit den 1990er Jahren“, S. 126.

²⁰¹ Vgl. Christian Kracht u. a., *Tristesse Royale: das popkulturelle Quintett* (München: Ullstein, 2001).

²⁰² Eine Probe dieser Tätigkeit ist der Sammelband *Berliner Orgie* (München: Piper, 2007), in dem Brussigs Eindrücke der deutschen Prostitutionswelt, die er für die Berliner Boulevardzeitung B.Z. aufzeichnete, zu finden sind.

„Ich-Findung“²⁰³, ihre Existenz wird öfter anhand von Poperelementen (aus Musik, Mode, Film, Fernsehen, Journalismus) inszeniert.

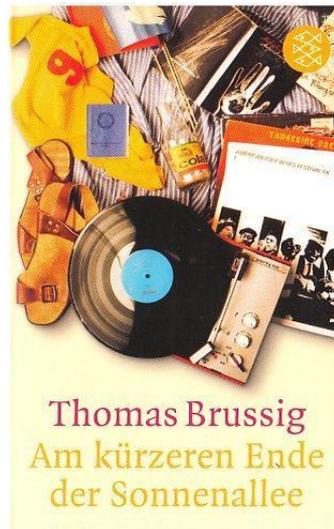


Abbildung 2 Buchcover von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*.
Umschlaggestaltung: Gundula Hißmann und Andreas Heilmann, Hamburg. Foto: Jörg Steinmetz, mit freundlicher Genehmigung des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR e.V., Eisenhüttenstadt

Der Poproman sei „im weitesten Sinne offen für die Totalität aller Lebensformen, für Wirkliches und Mögliches, für das Ich und die Welt, mit der es unauflöslich verknüpft ist“:²⁰⁴ obwohl Winfried Freund in seine Übersicht von Popautoren keine Schriftsteller, die in der DDR aufgewachsen sind, aufnimmt,²⁰⁵ ist genau dieses Merkmal der offenen Welt, der Vielfalt von Lebensgeschichten in den Werken von Brussig, vor allem intratextuell, wenn wir sein ganzes Oeuvre betrachten, aber auch in seinen einzelnen Werken, von denen *Wie es leuchtet* (2004) dafür das beste Beispiel liefert. Dieses thematische und stilistisch-formale Merkmal findet sich auch im Werk anderer Autoren aus der ehemaligen DDR, wie bei Ingo Schulze (*Simple Stories*).

Nach dem 11. September 2001 wird Pop übrigens totgesagt,²⁰⁶ doch hier passt der Aphorismus, den angeblich Klaus Uhltscht Erich Honecker in *Helden wie wir* einflüstert,

²⁰³ Gansel, „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur“, S. 241.

²⁰⁴ Winfried Freund, „Neue Objektivität“. Die Rückkehr zum Erzählen in den neunziger Jahren“, in *Der deutsche Roman der Gegenwart*, hg. von Wieland Freund und Winfried Freund, Bd. 2251, UTB für Wissenschaft (München: Wilhelm Fink, 2001), S. 77-99, hier S. 79.

²⁰⁵ Ulrich Woelk, Patrick Süskind und Roland E. Koch stammen aus der ehemaligen Bundesrepublik, Gerhard Kelling wurde im polnischen Westpommern geboren, lebt aber seit Langem im Westen Deutschlands; Robert Schneider, Christoph Ransmayr und Josef Haslinger sind Österreicher, und schließlich betrachtet Freund auch die Schweizer Peter Weber und Zoe Jenny.

²⁰⁶ Vgl. Daniel-Dylan Böhler, „Der große Crash. Der Markt der Popliteratur ist abgestürzt. Nun setzen die Verlage auf die neue Ernsthaftigkeit“, *KulturSPIEGEL* 3, 24. Februar 2003, S. 14; Eine Gegenstimme zu Böhler

nachdem der dem DDR-Staatsratvorsitzenden mit einer Blutspende das Leben rettet: „Totgesagte leben länger.“²⁰⁷ In den drei Theaterwerken, die Brussig ab 2000 konzipiert (*Heimsuchung*, *Leben bis Männer* und *Schiedsrichter Fertig*) wird der Adoleszenz-/Bildungserzählstrang verlassen, werden prägnanter sozialkritische Fragen aufgeworfen und die Popelmente dementsprechend zurückgeschraubt, aber noch in *Wie es leuchtet* (2004) folgen wir einigen Adoleszenz- und Ichfindungsgeschichten, von denen die wichtigste die von Lena ist. Ihre etwas naive Offenheit, ihre Selbstinszenierung als ‚die Sängerin mit den Rollschuhen‘, die zusammen mit ihren Kollegen und Krankenwagenfahrern Paulchen und Sebastian die Popmusikgruppe „Trickbeatles“ oder „PlanQuadrat“ bildet, und ihr dazugehöriges gesellschaftliches Engagement: das alles ist Pop. Die Tatsache, dass ihr Leben aber von einem ‚Beobachter‘, ihrem „großen Bruder“, erzählt wird, der ihr sehr nahe ist, aber trotzdem außerhalb der Gesellschaft und außerhalb der Welt steht, in der Lena lebt, passt nicht in Kaulens Merkmalskatalog. Die Pop-Lebensgeschichte wird hier von einer passiven, registrierenden – in Wort und Bild – Instanz erzählt, die nur manchmal an der von ihm beobachteten Lebenssituation teilnimmt.

Abgesehen von Kaulen und Jung, die die Popliteratur in der Breite und systematisch anhand von Vollständigkeit beanspruchenden ‚Merkmalskatalogen‘ zu definieren versuchen, wird die Popliteratur in den 1990er Jahren auch in der Tiefe anhand von Analysen einzelner Aspekte erkundet. Moritz Baßlers schon erwähntes Werk *Der deutsche Pop-Roman*, „eines der am euphorischsten besprochenen Bücher auf den Literaturseiten des Jahres 2002“,²⁰⁸ erwähnt einen lustvollen ‚neuen Archivismus‘ der „Waren- und Medienwelt des 21. Jahrhunderts“²⁰⁹ als Quintessenz der literarischen Praxis von Popliteraten der 1990er Jahre. Obwohl Baßler damit eine genaue Beobachtung artikuliert, droht jedoch dem kritischen Böttiger zufolge manchmal die Gefahr, dass die Popliteratur damit auf das reduziert wird, „was Andy Warhol bereits in den sechziger Jahren mit seiner „Campbell Soup“-Dose praktizierte“.²¹⁰ Eberhard

liefert Kaulen, „Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der deutschsprachigen Popliteratur seit den 1990er Jahren“, S. 122; Degler und Paulokat dagegen behandeln in ihrer Analyse der „Neuen Deutschen Popliteratur“ auch nur Werke aus dem Zeitabschnitt 1995 bis 2001, mit Christian Krachts Roman 1979 als Endpunkt, da der Roman für die zunehmende Ernsthaftigkeit exemplarisch sei. Vgl. Degler und Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 114-115.

²⁰⁷ Honecker hat diese Worte wirklich ausgesprochen, vgl. „Die Geduld ist zu Ende“, *Der Spiegel*, 9. Oktober 1989, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13497043.html>, S. 18. In *Helden wie wir* tritt Klaus als Urheber dieses Aphorismus nach vorne (HWW: 276).

²⁰⁸ Das ist desto beachtenswerter, weil es sich um ein Sekundärwerk handelt, das es laut den deutschen Literaturredaktionen zum Ereignis des Jahres gebracht hat. Helmut Böttiger, *Nach den Utopien: eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Wien: Zsolnay, 2004), S. 277.

²⁰⁹ Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (München: Beck, 2002), S. 184.

²¹⁰ Böttiger, *Nach den Utopien*, S. 278.

Scheiffele bemerkt, dass die Pop-Etikettierung von Baßler „freilich nichts [besagt], was für die Wendeliteratur spezifisch wäre“.²¹¹ Daneben ist Meike Herrmann der Meinung, Baßler benutze das Etikett ‚Pop‘ zu leichtsinnig: er gruppiere lediglich einige Texte, die „eine im subjektiven Lektüregeschmack fundierte Literaturgeschichte der 90er Jahre“ darstellen, und präge nicht eine literaturwissenschaftliche Gattung auf eine eingehende Art und Weise.²¹² Das Archivieren ist tatsächlich keine Exklusivität der 1990er Jahre (was Baßler im Kapitel „Kleine Geschichte des Markennamens in der deutschen Literatur“²¹³ auch illustriert) oder des Pop, aber trotzdem ein wichtiges Merkmal und auch in Brussigs Werk wahrnehmbar. Er ist zwar kein Enzyklopädiiker wie die Popliteraten von Stuckrad-Barre²¹⁴ oder – in der älteren Tradition des poeta doctus – Arno Schmidt und Alexander Kluge:²¹⁵ das Archivieren von bestimmten Markennamen und sogar von ganzen Erinnerungen hat mehr damit zu tun, dass Brussig in seinen Werken auch eine ‚Verarbeitung‘ einer verloren gegangenen Zeit, eines verloren gegangenen Raums sogar, leistet. Er archiviert also nicht wie die beiden anderen genannten Autoren die Gegenwart, sondern vielmehr eine Vergangenheit.

Das dritte Phänomen, das ich mit der popstmodernen Ästhetik assoziiere, ist die Wiederkehr des Erzählens. Diese ‚Poetik der Oberfläche‘²¹⁶ entspricht u. a. der Publikums- und Kritikerfrage, keine Literatur aus Elfenbeintürmen hinaus zu schreiben und nicht länger ästhetische Schönschreibereien zu produzieren, einem Ruf, den dem oft zitierten Essay von Uwe Wittstock, über die neue ‚Lust‘ am Schreiben und am Lesen, die Heiterkeit und die Erzählbarkeit, zufolge, schon in den 1980er Jahren verschiedene Westdeutsche Schriftsteller in die Praxis umsetzten.²¹⁷ Im Jahr 1999, kurz vor dem Anfang der letzten Frankfurter Buchmesse des 20. Jahrhunderts, wird unter diesem *cri*

²¹¹ Eberhard Scheiffele, „Notizen zu ‚Zwanzig Jahre ›Wendeliteratur‹“, in *Zwanzig Jahre „Wendeliteratur“*, hg. von Yuko Furusawa und der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Neue Beiträge zur Germanistik, Heft 1, Band 8 (München: Iudicium, 2009), S. 35-44, hier S. 36.

²¹² Herrmann, „Die Historisierung hat begonnen“, S. 114.

²¹³ Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 160-166.

²¹⁴ Vgl. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 94-134.

²¹⁵ Vgl. dazu Arnout De Cleene und Helena Elshout, „Een georkestreerde chaos: een analyse van Kluges ‚Die Lücke, die der Teufel läßt‘“, in *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en auto-fictie*, hg. von Gunther Martens (Gent: Academia Press, 2009), S. 73-92; Gunther Martens, „Wann wird man soweit sein, Bücher wie Kataloge zu schreiben: Alexander Kluge und die enzyklopädische Literatur“, *TEXT & KRITIK*, Nr. 85/86 (2011), S. 128-136.

²¹⁶ Vgl. den Titel des Sammelbands zur deutschen Popliteratur in den 1990er Jahren von Olaf Grabienski, Till Huber, und Jan-Noël Thon, *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre* (Berlin/New York: de Gruyter, 2011).

²¹⁷ Wittstock erwähnt u. a. Sten Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983), *Das Parfüm* von Patrick Süskind (1985) und *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr (1988). Vgl. Uwe Wittstock, *Leselust: wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay* (München: Luchterhand, 1995), S. 35.

de cœur eine neue, jüngere Generation deutscher Schriftsteller dem Lesepublikum des *Spiegels* präsentiert (Abbildung 3), die so genannten Enkel von Günter Grass, „aus Ost und West, männlichen wie weiblichen Geschlechts“, die aufs Neue „ein vitales Interesse am Erzählen, an guten Geschichten und wacher Weltwahrnehmung“ aufzeigen.²¹⁸ Die ‚neuen Wilden‘ – genannt werden unter anderen Karen Duve, Judith Hermann, Thomas Brussig, Ingo Schulze, Jenny Erpenbeck, Elke Naters, Thomas Lehr, Michael Kleeberg und Julia Franck – bringen wieder Schwung in die deutsche Literatur.



Abbildung 3 Titelbild *Der Spiegel* 41/1999 vom 11.10.1999²¹⁹

Es werden „popkulturell geprägte Sozialisationsmuster“ nacherzählt, und das in einem literarisch weitgehend konventionellen, in seiner Konventionalität jedoch durchaus unkonventionell[en]²²⁰ Schreibstil. Das tritt vor allem in *Helden wie wir* nach vorne: die Befreiung von Klaus aus seinem gehemmten und frustrierten Leben, und zugleich auch die Befreiung aus der DDR, äußert sich auf diese Art und Weise auf der Ebene der Aufzeichnung, durch die vielen intertextuellen Verweise auf anglo-amerikanische Erzählweisen als Vorbild (von J.D. Salinger, John Irving, Philip Roth) und eine Abneigung gegen DDR-Schriftsteller (in diesem Falle: gegen Christa Wolf). Es findet die „Befreiung des Brussig-Romans von tradierten, ernsten Erzählweisen“²²¹ statt. Was diesen Aspekt betrifft, weicht Brussigs Werk von postmodernen Erzählenden ab: Die postmoderne Sprengung narrativer Strukturen oder eine disparate Erzählhaltung wird

²¹⁸ Hage, „Die Enkel kommen“, S. 244.

²¹⁹ „Titelbild Heft 41“, *Der Spiegel*, 11. Oktober 1999, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1999-41.html>.

²²⁰ Eckhard Schumacher, *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), S. 10.

²²¹ Möbius, „Zur ästhetischen Dimension der ‚Wendeliteratur‘“, S. 52.

man bei ihm nicht gleich vorfinden. Er „bedient zwar souverän medial vorgeformte Erzählmuster, führt dabei jedoch sowohl deren Realismus (Schwanz öffnet Mauer) als auch deren Strukturen (etwa mit seiner Hypertrophie von Happy-Ends) an ihre Grenzen“,²²² so Baßler. Der Schreibstil Brussigs, sowie der Stil der Generation der neueren kritischen deutschen Wendeliteraten ist nicht dermaßen innovativ, dass wir ihre Literatur grundlegend als eine stilistische Wende charakterisieren können. Die Literatur dieser Generation können wir in das von Martin Hielscher beschriebene Paradigma „Neue Lesbarkeit“²²³ einordnen: Die alltägliche und humorvolle Sprache und die Aufmerksamkeit für die Geschichte, das Alltägliche (Mode, Musik, Mädchen) werden in eine erzählende und konsistente Strategie, und oft in ein ‚Biografienerzählen‘ eingesetzt, wie auch Magenau bemerkt.²²⁴

Der narrative Stil ist keineswegs neu oder bahnbrechend, aber entspricht einfach dem Bedürfnis, über das eigene Leben, die eigene Geschichte und die persönliche Verarbeitung derselben zu berichten, damit sowohl Schriftsteller als auch Leser diese Ereignisse ‚verkräften‘ können. In der biografisch-anekdotischen Einführung zu seiner ‚lustvollen‘ Monografie *Der deutsche Pop-Roman* erwähnt Baßler zwei Vorwürfe an die neuen Literaten: erstens „mangle [es] ihren Texten an sprachlich-stilistischer Kompetenz“, zweitens „böten [sie] (in mimetischer Angleichung an die kapitalistische Warenwelt) nichts als schöne »Benutzeroberflächen«, denen aber jede Tiefe (und damit jedes kritische Potenzial) fehle“.²²⁵ Baßler widerlegt selber die erste Behauptung im Laufe der verschiedenen Analysen in seinem Buch, der zweiten Behauptung stimmt er zu, aber möchte ich hier widerlegen. Baßler analysiert die Oberflächlichkeit zwar nicht als Vorwurf, sondern als ein „Phänomen eigenen Rechts“ ausgewählter Texte der 1990er Jahre, so auch der Texte von Brussig. Dadurch aber, dass sein Schreibstil kein ‚Pop pur sang‘ genannt werden kann, und eine moderne, gesellschaftskritische Haltung und ein postmoderner Dialog mit der Geschichte die Unverbindlichkeit des Pop aufheben, entsteht sicherlich ein ‚kritisches Potential‘ in Brussigs Texten. Mit dieser popstmodernen Schreibpraxis passt der Schriftsteller sich einerseits schon den Marktforderungen an, andererseits relativiert er zugleich seine Rolle als Publikumsliebling, die er nach *Helden wie wir* bekam:

Es gibt eine ganze Reihe von Autoren, die haben so um die 30 ein Buch rausgeknallt, und das war es dann. Die haben sich literarisch weiterentwickelt,

²²² Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 186.

²²³ Hielscher, „Die neue Lesbarkeit und ihre Notwendigkeit“, hier S. 65.

²²⁴ Vgl. Jörg Magenau, „Literatur als Selbstverständigungsmedium einer Generation“, hg. von Mariatte Denmann, Peter M. McIsaac, und Werner Jung, *Was bleibt - von der deutschen Gegenwartsliteratur? Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 31, Heft 124 (2001), S. 56-64, hier S. 59.

²²⁵ Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 15.

aber die haben den Erfolg nicht wiederholt. Und so ein Schicksal ahne ich auch für mich. Damit kann ich leben. Ich bin kein Bestsellerautor. Ein Bestsellerautor schreibt kalkuliert einen Bestseller nach dem anderen. Ich habe einen Roman geschrieben. Und der ist zufällig ein Bestseller geworden.²²⁶

Was ist nun die Popstmoderne? Wie ich schon bei der Einführung des Begriffs deutlich gemacht habe, sind die Grenzen der drei Stilrichtungen, die die Kontamination enthält, gerade durch die Vermischung einer Relativierung ausgesetzt, zusammen mit den Grenzen des popstmodernen Konzeptes selber. Vielleicht wird mit dem Begriff der ‚Popstmoderne‘ einfach eine neue „Problematik“,²²⁷ im wahrsten Sinne des Wortes, eingeführt: drei an sich oft vage definierte Paradigmen werden miteinander zu einer Neuschöpfung kombiniert, die von Kritikern gerade deswegen als eine Unbrauchbarkeit zweiten Grades bezeichnet werden könnte. Trotzdem habe ich schon mehrmals dargelegt, und werde ich die These selbstverständlich auch mit den einzelnen Analysen im zweiten Teil dieser Dissertation argumentieren, wie der Begriff mit der Nachwendeliteratur und insbesondere mit Brussigs Werken zu assoziieren ist und ein aufschlussreiches Konzept für die Interpretation seiner Werke (und anderer Werke aus der Nachwendeprosa) darbietet. Die Popstmoderne umfasst ästhetische, formale und stilistische Elemente aus der Moderne, der Postmoderne und dem Pop, und kann nicht mit einer der drei Stilrichtungen gleichgesetzt werden. Die folgende Übersicht listet die grundlegendsten Merkmale, die meines Erachtens in Brussigs Werk sehr deutlich in den Vordergrund rücken und daher in den Analysen im zweiten Teil dieser Arbeit näher beleuchtet werden.

DIE POPSTMODERNE (Zusammenfassung)

1. *Die Vorliebe für traditionelle Gattungen*
2. *Die Frage nach der Identität, der Entscheidungsfreiheit und der Verantwortung des Individuums, sowohl was die persönliche Identität betrifft, als auch die deutsche Identität*
3. *Die rhetorisch-stilistischen Strategien der Ironie und der Karnevalisierung*
4. *Der metatextuelle, selbstreflexive Ton*
5. *Die Bezugnahme auf die historische Welt, und die damit zusammenhängende „aktive“, d.h. nicht-resignierte Ideologie- oder Gesellschaftskritik*
6. *Die „Neue Lesbarkeit“ (Hielscher)*
7. *Die Adoleszenzperspektive, nicht selten um die Thematik der (gestörten) Sexualität ergänzt*

²²⁶ Silke Lambeck, „Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie? Der Schriftsteller über Heimat, trügerische Erinnerungen und den glücklichsten Moment im Leben“, *Berliner Zeitung*, 6. November 1999, <http://www.thomasbrussig.de/Seiten/Interviews/inte6.htm>, zuletzt abgerufen am 30. Oktober 2013.

²²⁷ Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 20.

8. *Das Archivieren von (Jugend)Erinnerungen, von Kultsymbolen, und spezifisch in der Wendeliteratur von der DDR an und für sich*
9. *Die Offenheit und Vielheit von verschiedenen Lebensgeschichten*
10. *Die Fortsetzung des postmodernen Cross-overs von Genres und Stilen*

Aus der Anlehnung an **modernen** Schreibstrategien, die in der DDR erst in den 1970er und 1980er Jahren in Schwang kamen, werden die Vorliebe für ‚traditionelle‘ Gattungen (wie den Schelmenroman und den Bildungsroman) übernommen. Auch die moderne „Frage nach der Identität, Entscheidungsfreiheit und Verantwortung des Individuums“²²⁸ wird im Wendekontext vordergründig: die dargestellten Figuren stellen sich nicht nur Fragen über ihre eigene persönliche Identität, sondern auch die Frage nach einer kollektiven, gesamtdeutschen Identität wird aufgeworfen. Die Ironie und die Karnevalisierung, zwei Merkmale aus der Moderne, die in **postmoderner** Literatur weitergeführt werden, werden auch in der Popstmoderne eingesetzt. In diesem oft parodistischen Erzählverfahren passen der postmoderne metatextuelle, selbstreflexive Ton, und die Bezugnahme auf die historische Welt. Dabei ist in der Popstmoderne nicht von der „Indifferenz“ die Rede, die Zima zufolge in der Postmoderne das Resultat der Karnevalisierung und Verfremdung sei.²²⁹ Nein, wie in der Moderne mündet das Erzählverfahren in eine ‚aktive‘ Ideologie- oder Gesellschaftskritik, die wir in Brussigs Werk als wichtigen Pfeiler wahrnehmen. Das Revival von **Pop**-Elementen und die neue Lesbarkeit in den 1990er Jahren prägen zum Schluss auch die Popstmoderne: die häufige Adoleszenzperspektive, das Archivieren nicht nur von (Jugend)Erinnerungen sowie Kultsymbolen, sondern spezifisch für die Wendeliteratur auch von der DDR an und für sich, die Offenheit für verschiedene Lebensgeschichten und die Fortsetzung des postmodernen Cross-over von Genres und Stilen. Es gibt meines Erachtens jetzt drei wichtige popstmoderne Schreibstrategien, die die drei Pfeiler und die wichtigsten Charakteristiken von Brussigs Werk sind: der Humor, die Intertextualität und die Gesellschaftskritik. Anhand Bachtins Begriff der Dialogizität werde ich diese drei Begriffe miteinander verbinden und im Licht von Brussigs Werken im nächsten Kapitel näher erläutern.

²²⁸ Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 20.

²²⁹ Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 300.

Kapitel 2

Die dialogische Trias Humor, Intertextualität, Gesellschaftskritik

*Mittlerweile ist es nachgerade selbst topisch geworden,
auf die Notwendigkeit einer Rückgewinnung der
terminologischen Trennschärfe hinzuweisen.
Ob dies gelingt, steht freilich noch dahin.¹*

2.1 Bachtins Dialogizität als Verbindung

Das Zitat, das dieses Kapitel zur Einführung vorangestellt ist und aus der tief gehenden Studie zu ‚einfachen‘ intertextuellen Formen von Theodor Verweyen und Gunther Witting stammt, hat nicht die Dialogizität – einen Begriff, der vom sowjetrussischen Literaturwissenschaftler Michail Michailowitsch Bachtin (1895-1975) geprägt wurde –, sondern spezifisch die Intertextualität zum Objekt. Dieser Satz wäre aber genauso gut in einer ähnlichen Formulierung aus meiner Feder geflossen, um dieses Kapitel zur Dialogizität einzuführen, denn auch die begriffliche Genauigkeit dieses der Intertextualität vorangehenden Begriffs schwankt: „Dialogism can mean, and indeed has meant, many things to many critics, sometimes without reference to Bakhtin.“² Ich erlaube mir die Übernahme, zumal im Zitat absichtlich die Frage offen gelassen wird, ob

¹ Theodor Verweyen und Gunther Witting, *Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen*, Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft (Paderborn: mentis, 2010), S. 57.

² Paul De Man, „Dialogue and Dialogism“, *Poetics Today* 4, Nr. 1 (1983), S. 99-107, hier S. 100.

hier die Dialogizität, in Anbetracht aller im Laufe der Zeit auseinandergelassenen Begriffsfestlegungen und Gebräuche der Bezeichnung, jetzt endgültig und wie Bachtin sie ‚wirklich‘ gemeint hatte, festgelegt werden wird. Liebe Leser, *spoiler alert*, diese weitgehende Aufgabe habe ich mir nicht gestellt, der Aussprache eines Teilnehmers am Moskauer Bachtin-Symposiums 1993, Bachtins Werk sei „eine geniale Sackgasse“,³ eingedenk. Trotzdem und selbstverständlich werfe ich hier auch nicht gleich das Handtuch: Genauso wie Verweyen und Witting, als nur zwei von vielen Forschern, versuchen, aus der Vielheit der Definitionen und Erscheinungsformen der Intertextualität einen brauchbaren Begriffsapparat zu destillieren, stelle ich mich für die Dialogizität eine ähnliche Zielsetzung. Nochmals ist darauf hinzuweisen, dass ich in meiner Argumentation auch auf neuere Definitionen und Interpretationen des Begriffs Bezug nehmen werde (etwa von den Beiträgern zum Sammelband *Dialogizität*,⁴ von dem Sammelband, den Manfred Pfister und Ulrich Broich zur Intertextualität vorgelegt haben⁵ und von Norbert Mecklenburgs Studie zur Vielstimmigkeit bei Fontane⁶). Außerdem beziehe ich mich, was Bachtins Texte betrifft, aufgrund meiner mangelnden Sprachkenntnisse nicht auf die russischen Originaltexte, sondern auf ‚Überlieferungen‘, d. h. Übersetzungen ins Deutsche und Englische, die bekanntlich gewissermaßen immer Interpretationen oder sogar Reduktionen sind.⁷ Um eine genaue Rekonstruktion oder Definition des Bachtinschen *dialogičnost* geht es in vorliegender Arbeit also nicht. Diese Arbeit beabsichtigt schon aufzuzeigen, auf welche Art und Weise die Dialogizität und die verschiedenen Teilkonzepte, die ihr in dieser Arbeit zugeschrieben werden, sowohl produktionsästhetisch als auch rezeptionsästhetisch aufschlussreiche Spuren für die Interpretation postmoderner Wenderomane darbieten.

Trotz des Appells zur terminologischen Klarheit im Einführungszitat scheint es ironischerweise so, dass ich in der Chronologie der Terminologie gerade einen Rückschritt mache und auf den Begriff eines Theoretikers zurückgreife, den Julia Kristeva 1967 zu rehabilitieren versucht hat, indem sie mit der neuen Bezeichnung

³ Larissa N. Polubojarinowa, „Intertextualität und Dialogizität: Michail Bachtins Theorien zwischen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft“, *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 3, März 1998, <http://www.inst.at/trans/3Nr/polubo.htm>, zuletzt abgerufen am 8. Dezember 2014.

⁴ Vgl. Renate Lachmann, Hrsg., *Dialogizität, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen* (München: Wilhelm Fink, 1982).

⁵ Vgl. Ulrich Broich und Manfred Pfister, Hrsg., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Tübingen: Niemeyer, 1985).

⁶ Vgl. Norbert Mecklenburg, *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998).

⁷ Vgl. zu dieser Problematik das erste Kapitel „The Structuralist in the Closet“ in Karine Zbinden, *Bakhtin Between East and West: Cross-Cultural Transmission* (Oxford: Legenda (MHRA & Maney Publishing), 2006), S. 10-35, hier v.a. S. 12-22.

„Intertextualität“ seine ursprünglichen Theorien terminologisch und konzeptuell verfeinern wollte.⁸ Nach Kristevas Auseinandersetzung mit Bachtin ist die allgemeine Auffassung entstanden, der von ihr neu geprägte Begriff der Intertextualität sei eine fortgeschrittene Form der Dialogizität, etwa Dialogizität 2.0, aber unter einem anderen Nenner. In der dadurch angestachelten Intertextualitätsforschung hat man sich in der Regel dann noch weiter von der oft vagen, oft doppeldeutigen Definition des von Bachtin geprägten Begriffs der Dialogizität entfernt, indem man jetzt Kristevas wegbereitende, aber trotzdem weniger praktische – weil sehr breit aufgefasste – Aufarbeitung der Intertextualität theoretisch zu verfeinern versuchte. Im Vergleich zu der massiven, nahezu unübersehbaren literaturtheoretischen Produktion zu Intertextualität, die ich als nur *ein* Teilkonzept der Dialogizität analysiere, stellt sich die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Dialogizität als eher bescheiden heraus. Im Folgenden möchte ich dann auch versuchen, den Begriff meinerseits zu rehabilitieren, und auseinandersetzen, wie die Dialogizität ein sehr vielseitiges Konzept ist, das in sich drei bestimmte ‚popstmoderne‘ Aspekte kombiniert. Dadurch ist sie für die literaturwissenschaftliche Analyse der populären Gegenwartsliteratur im Allgemeinen, und natürlich der Wendeliteratur und von Brussigs Werk im Besonderen – der Kontext der politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen spielt dabei eine große Rolle, weil die Verbindung mit dem Karnevalesken naheliegt –, ein höchst ergiebiges Instrument.

Bevor ich zur terminologischen Klärung der drei dialogischen Teilkonzepte übergehen kann, sei hier dargelegt, wie Dialogizität als die zentrale Kategorie, als der Oberbegriff bezeichnet wird, der in sich die Wirkungen von Humor, Intertextualität und Gesellschaftskritik vereint. Die *philosophische* Dimension und Auslegung des Begriffs der Dialogizität, die stark von Bachtins Faszination für das Werk des jüdischen Religionsphilosophen Martin Bubers geprägt wurde⁹ und die unter anderen Michael Holquist in seinem Standardwerk zu Bachtins *Dialogism* im zweiten Kapitel in den Mittelpunkt rückt, wird in dieser Arbeit nicht fokussiert. Bachtin fasste jedoch am Ende seines Lebens seine Theorie, die er im Laufe der Jahre manchmal fragmentarisch und nicht immer konsequent entwickelt hatte (sogar die Werke, die in Buchform

⁸ Vgl. Julia Kristeva, „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, *Critique* 33/239 (1967), S. 438-465. Im Folgenden wird auf die deutsche Übersetzung des Aufsatzes zurückgegriffen: Julia Kristeva, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, hg. von Jens Ihwe. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II, *Ars Poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst* 3. (Frankfurt am Main: Athenäum, 1971), S. 345-375.

⁹ Vgl. Maurice Friedman, „Martin Buber and Mikhail Bakhtin: The Dialogue of Voices and the Word That Is Spoken“, *Religion & Literature* Vol. 33, No. 3 (Autumn, 2001), S. 25-36, hier v.a. S. 26.

veröffentlicht wurden, hatte Bachtin nicht als „concise, self-sufficient theoretical statements“¹⁰ konzipiert), unter diesem Nenner zusammen:

Our analysis must be called philosophical mainly because of what it is not: it is not a linguistic, philological, literary or any other particular kind of analysis... On the other hand, a positive feature of our study is this: [it moves] in spheres that are liminal, i.e., on the borders of all the aforementioned disciplines, at their junctures and points of intersection.¹¹

In meiner Arbeit wird aber ausschließlich die philologische, literaturwissenschaftliche Einsetzbarkeit der Dialogizität von Interesse sein.

In dem *Living Handbook of Narratology* wird Dialogizität („dialogism“) verstanden als die Eigenschaft einer Diskursinstanz, die explizit anerkennt, dass sie von ihren Beziehungen zu anderen Instanzen, sowohl aus der Vergangenheit, auf die sie reagiert, als auch aus der Zukunft, deren Reaktionen sie antizipiert, definiert wird. Die dialogische Eigenschaft wird oft dem Monolog diametral entgegengesetzt. In diesem Sinne wird der Monolog verstanden als ein Diskurs, der sich seine Einbettung in und Beziehung zu anderen Instanzen, Texten, usw. verweigert, und sich selber als unabhängig und unanfechtbar maßgeblich betrachtet.¹² Es ist in Bachtins Fallstudie zur Poetik von Fjodor Dostoevskij, dem „Schöpfer des *polyphonen Romans*“,¹³ aus dem Jahr 1929, dass das Begriffspaar *dialogizm* and *dialogičnost'* zum ersten Mal benutzt wird: In den Werken des großen russischen Schriftstellers erreiche die Dialogizitätsästhetik ihre maximale Wirkung. Die Schlüsselpassage jedoch, die in der Regel als die Prägung der Dialogizität gilt, stammt aus Bachtins Essay „*Slovo v romane*“ oder (wortwörtlich

¹⁰ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson, Introduction by Wayne C. Booth, *Theory and History of Literature*, Vol. 8 (Manchester: Manchester University Press, 1984), S. xxxi.

¹¹ Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his world* (London/New York: Routledge, 1990), S. 14.

¹² Diese Definition ist eine getreue Übersetzung der Definition von David Shepherd, „Dialogism“, hg. von Peter Hühn u. a., *the living handbook of narratology* (Hamburg: Hamburg University), <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/dialogism>, zuletzt abgerufen am 5. August 2014: „The term „dialogism“ is most commonly used to denote the quality of an instance of discourse that explicitly acknowledges that it is defined by its relationship to other instances, both past, to which it responds, and future, whose response it anticipates. The positive connotations of dialogism are often reinforced by a contrast with „monologism“, denoting the refusal of discourse to acknowledge its relational constitution and its misrecognition of itself as independent and unquestionably authoritative.“ Ich habe schon betont, dass sich Brussigs Monologe nicht anhand dieser Definition beschreiben lassen: Auch sie könnten anhand der Dialogizität analysiert werden.

¹³ Michail M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. von Adelheid Schramm (Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1985), S. 10 (Hervorhebung im Original). Bachtins Überlegungen zum „dialogischen Wort“ finden sich vor allem im fünften Kapitel, „Das Wort bei Dostoevskij“, S. 202-302.

übersetzt) „Die Redevielfalt im Roman“,¹⁴ das er schon 1934-1935 schrieb, aber erst 1975, in Bachtins Todesjahr, zusammen mit drei anderen Aufsätzen veröffentlicht wurde:

So findet jedes konkrete Wort (die Äußerung) jenen Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet vor und von einem ihn verschleiernenden Dunst umgeben oder umgekehrt vom Licht über ihn bereits gesagter, fremder Wörter erhellt. Der Gegenstand ist umgeben und durchdrungen von allgemeinen Gedanken, Standpunkten, fremden Wertungen und Akzenten. Das auf seinen Gegenstand gerichtete Wort geht in diese dialogisch erregte und gespannte Sphäre der fremden Wörter, Wertungen und Akzente ein, verflucht sich in ihre komplexen Wechselbeziehungen, verschmilzt mit den einen, stößt sich von den anderen ab, überschneidet sich mit dritten; und all das kann das Wort wesentlich formen, sich in allen seinen Bedeutungsschichten ablagernd, seine Expression komplizieren, auf das gesamte stilistische Erscheinungsbild einwirken.

Eine lebendige Äußerung, die sinnvoll aus einem bestimmten historischen Augenblick, aus einer sozial festgelegten Sphäre hervorgeht, muß notwendig Tausende lebendiger Dialogstränge berühren, die vom sozioideologischen Bewußtsein um den Gegenstand der Äußerung geflochten sind, muß notwendig zum aktiven Teilnehmer am sozialen Dialog werden. Sie entsteht ja aus ihm, aus diesem Dialog, als seine Fortsetzung, als eine Replik und nähert sich dem Gegenstand nicht von irgendeiner beliebigen Seite.¹⁵

Aus diesem ziemlich langen Zitat geht hervor, dass das Konzept der Dialogizität an erster Stelle auf den Dialog, auf die Mehrstimmigkeit innerhalb eines einzelnen Werkes abzielt, und dass erst in einem zweiten Schritt die Brücke zur Gesellschaft und zu anderen ‚Dialogsträngen‘, anderen Texten geschlagen wird. Kristeva weist darauf hin, dass der Dialog für Bachtin, der im unruhigen, revolutionären Russland sozialisiert wurde und dessen Theorien stark von der gesellschaftlich problematischen Atmosphäre beeinflusst sind, vor allem eine Schreibweise („écriture“) ist, „in der man den anderen liest“, was sie allzu schnell dazu führt, Dialogizität mit „Subjektivität und Kommunikativität“, und schließlich mit ihrem Neologismus „Intertextualität“

¹⁴ Von diesem Essay liegen zwei Übersetzungen auf Deutsch vor. Ich werde mich in vorliegender Arbeit auf die erste, von Rainer Grübel, beziehen. Vgl. Michail M. Bachtin, „Das Wort im Roman“, in *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Michail M. Bachtin, hg. von Rainer Grübel, übers. von Rainer Grübel und Sabine Reese (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), S. 154-300; Michail M. Bachtin, „Das Wort im Roman“, in *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, hg. von Edward Kowalski und Michael Wegner, übers. von Michael Dewey (Berlin: Aufbau, 1986), S. 77-261. In letztgenannter Übersetzung wird *dialogičnost* nicht mit „Dialogizität“, sondern mit den meiner Meinung nach umständlicheren Begriffen „Dialoghaftigkeit“ bzw. „Dialogcharakter“ bezeichnet. Vgl. S. 535.

¹⁵ Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 169-170.

gleichzusetzen.¹⁶ Die dialogische Eigenschaft des ‚slovo‘, das auf Russisch ‚Wort‘, aber auch ‚Diskurs‘ bedeutet, ist jedoch zweifach: Einerseits deutet sie auf die intrinsische, ‚intratextuelle‘ Mehrstimmigkeit, andererseits auf die Harmonie und Dissonanz mit anderen Worten, Texten und Diskursen („Dialog“), Geschichte und Gesellschaft („Ambivalenz“). Die Dialogizität äußert sich nirgendwo deutlicher und besser als im Prosawort, und genauer, wenn wir die musikalische Stimmenmetaphorik weiterführen, im *polyfonen* Roman: „Der Roman ist künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt.“¹⁷ Das orchestrierte Nebeneinander verschiedener einzelner Figurenstimmen, gesellschaftlicher Diskurse, Ideologeme und anderer Texte, in dem

eine dezentrierte Denk- und Redeweise gegen die zentrierte ausgespielt werden [kann], gesprochene und Umgangssprache gegen Schrift- und Literatursprache, niedrigerer gegen hohen Stil, sinnliches, trieb-, phantasie-, gefühlsnahes gegen abstraktes, rational kontrolliertes Sprechen, ‚materialistisches‘ gegen ‚idealistisches‘ Denken [...], skeptisch-relativierender gegen dogmatisch-absolutistischen Diskurs, plebejisch salopper, ‚vulgärer‘ gegen adlig-bürgerlich ‚feinen Ton‘,¹⁸

macht genau auf die verschiedenen Diskurse aufmerksam, und setzt sie als Ideologien einer Relativierung und manchmal auch einer Kritik aus. Die Eigenschaften der Stimmenvielfalt aus dem oben erwähnten Zitat lassen sich auch sehr deutlich in Brussigs Werken unterscheiden, wie die Analysen noch im Detail aufzeigen werden. Schon die manchmal ‚oberflächlich‘ vorgeführte, konkrete Stimmenvielfalt der Figurenrede, der inszenierte Wechsel zwischen Erzählerpositionen sowie das Spiel mit Stimmen aus anderen literarisch-künstlerischen Werken und Traditionen heben unterschiedliche, oft einander gegengesetzte Diskurse hervor. Daneben spielt auch Brussigs typischer humoristischer Erzählstil, zwar von jeweils anderen ‚Humorformen‘ am meisten geprägt, mit Spannungen zwischen Gesagtem/Geschriebenem und Gemeintem. Da ich die Dialogizität bei Brussig aus diesen fürs Erste nur ansatzweise erkündeten Gründen als Merkmal seiner Poetik betrachte, definiere ich Brussigs Werk demzufolge auch als polyfonisch.

Augenfällig bei Bachtins Behandlung des Dialogs ist, dass er Dialogizität sehr oft mit **Humor** verbindet, in dem polyfonen „humoristischen Roman“ oder in „parodistisch-ironisch[en]“ Erzählungen ansiedelt und sogar als deren Charakteristikum betrachtet.¹⁹

¹⁶ Kristeva, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, S. 351.

¹⁷ Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 157.

¹⁸ Mecklenburg, *Theodor Fontane*, S. 81.

¹⁹ Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 192.

Etwa die rhetorische Figur der Ironie wirkt mit den Effekten einer uneigentlichen, doppelten Sprache, einer Heteroglossia. Bachtin betrachtet den ‚humoristischen Roman‘ (er nennt Fielding, Smollet, Sterne, Thackeray und Dickens als Vertreter dieses ‚Genres‘) als den Spielraum *par excellence*, wo die Polyfonie zwischen verschiedenen sozialen Sprachen zum Ausdruck kommt. Auch die Romane, Theaterstücke und Drehbücher von Brussig wirken alle mit verschiedenen Arten von Humor, gehend von milder, relativierender Ironie (in *Wasserfarben*) über groteske Absurditäten (*Helden wie wir*, *Wie es leuchtet*), bis zu vernichtendem oder gelassenem Sarkasmus (ebenfalls in *Helden wie wir* und in den Theaterwerken). Keine dieser Humorformen ist aber *exklusiv* in einem Werk erkennbar: Immer ist eine Verschiedenheit an humoristischen und komischen Denk-, Schrift- und Verhaltensformen wirksam, die m. E. in einen direkten Zusammenhang mit der Polyfonie und mit ihren konkreten Erscheinungsformen der „Hybridisierung“,²⁰ „Stilisierung“²¹ und „Variation“²² zu bringen sind. Wo und wie sich diese Bachtinschen Kategorien in den einzelnen Werken manifestieren, werde ich in den Fallstudien im zweiten Teil dieser Arbeit aufzeigen.

Ferner bemerkt Bachtin den dialogischen Charakter in einer Polyfonie zwischen der Figurensprache und einer Sprache auf einer zweiten Ebene: Vor allem in humoristischen Romanen, in denen die zeitgenössische mündlich-schriftliche Hochsprache parodierend nachgebildet wurde (Bachtin spricht von einer „Enzyklopädie“:²³ Die Verbindung zum postmodernen Merkmal des Archivs leuchtet ein), wird die Sprache manchmal von einer pathetischen, sentimental-idyllischen ‚Stimme‘ unterbrochen, die die anderen Stimmen genau durch die vorher genannte Stilisierung kommentiert. Diese letzte Sprache hat er als „Autorwort“ bezeichnet, das

²⁰ Vgl. Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 244: „Sie ist die Vermischung zweier sozialer Sprachen innerhalb einer einzigen Äußerung, das Aufeinandertreffen zweier verschiedener, durch die Epoche oder die soziale Differenzierung (oder sowohl durch diese als auch durch jene) geschiedener sprachlicher Bewußtseine in der Arena dieser Äußerung.“

²¹ Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 247: „Von der Hybridisierung im eigentlichen Sinn unterscheidet sich die in sich dialogisierte wechselseitige Erhellung von Sprachsystemen in ihrer Gesamtheit. Hier gibt es keine direkte Vermischung zweier Sprachen innerhalb einer einzigen Äußerung mehr; hier ist in der Äußerung eine einzige Sprache aktualisiert, doch sie wird *im Licht einer anderen Sprache* dargestellt. Diese zweite Sprache wird nicht aktualisiert und bleibt außerhalb der Äußerung. Die charakteristischste und klarste Form einer solchen in sich dialogisierten wechselseitigen Erhellung von Sprachen ist die *Stilisierung*.“ (Hervorhebungen im Original)

²² Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 248: „Wenn jedoch das zeitgenössische Sprachmaterial (Wort, Form, Wendung usw.) in die Stilisierung eindringe, wäre eben dies ihr Mangel, ihr Fehler: Anachronismus, Modernismus. Eine solche Inkonsequenz kann freilich beabsichtigt und organisiert sein: das stilisierende Sprachbewußtsein kann die zu stilisierende Sprache nicht nur beleuchten, sondern auch selbst zu Wort kommen und sein eigenes thematisches und sprachliches Material in die zu stilisierende Sprache integrieren. In diesem Fall liegt keine Stilisierung mehr vor, sondern eine Variation (die oft in Hybridisierung übergeht).“

²³ Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 192.

„die Bedeutungs- und Wertungsintentionen des Autors unmittelbar (ohne Brechung) verkörpert.“²⁴ Das Autorwort und die explizit anerkannten Intentionen des Autors erweisen sich in Zeiten von totgesagten Autoren selbstverständlich als problematische Begriffe, aber der Wert, den Bachtin auf sie legt, ist durchaus nachvollziehbar, wenn wir den repressiven Kontext, in dem Bachtin lebte und arbeitete, beachten. Trotzdem werde ich in den Analysen darlegen, wie auch in Brussigs Werk die Figurensprache manchmal tatsächlich von einer ‚anderen‘, kommentierenden Sprache unterbrochen wird, die erheblich zu dem **gesellschaftskritischen** Potenzial der Werke beiträgt. Diese Unterbrechungen möchte ich aber mit praktischeren narratologischen Kategorien wie dem *discordant narrator* von Dorrit Cohn,²⁵ der ‚inszenierten Naivität‘ von Tanja Nause²⁶ oder auch mit Bachtins Begriffen der Hybridisierung verbinden, lieber als sie mit ‚Autorwort‘ zu bezeichnen, da die Analysen an erster Stelle von den Texten ausgehen, und nicht von der Autorintention, die Bachtin doch stark betont. Ich werde nicht versuchen, Bachtins Konzepte narratologisch zu operationalisieren, wie Ralf Grüttemeier das in seinem Aufsatz *Bachtin en de narratologie* gemacht hat.²⁷ Es soll allerdings bemerkt werden, dass auch ohne ein solches Operationalisierungsprogramm eine Brücke zwischen Bachtins Theorien und narratologischen Konzepten geschlagen werden kann – und schon geschlagen worden ist. Monika Fludernik bringt die Theorie der „dual voice“ und Stanzels Konzept der Ansteckung mit Bachtins Dialogizität in Verbindung, indem sie die freie indirekte Rede mit der Polyfonie vergleicht,²⁸ und zusammen mit Jan Alber macht sie auf die Beziehung zwischen einer subversiven „double-voicing“-Technik und Bachtins Heteroglossia aufmerksam,²⁹ die Richard Walsh unter dem Nenner „interpellation“ ausarbeitete und im selben Band weiter beleuchtet.³⁰ David Shepherd deutet darauf hin, dass Bachtins Dialogizitätskonzept, wenn der Gefahr der Fehlinterpretation wegen der ganz spezifischen historischen, ideologischen und philosophischen Position seiner Theorien ausgewichen wird, einen interessanten

²⁴ Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 192.

²⁵ Vgl. Dorrit Cohn, „Discordant Narration“, *Style* 34 (Summer 2000), S. 307-316.

²⁶ Vgl. Nause, *Inszenierung von Naivität*.

²⁷ Vgl. Ralf Grüttemeier, „Bachtin en de narratologie. Een aanzet tot kruisbestuiving“, in *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*, hg. von Liesbeth Korthals Altes und Dick Schram (Assen: Van Gorcum, 2000), S. 145-156.

²⁸ Vgl. Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness* (London/New York: Routledge, 1993), S. 324.

²⁹ Jan Alber und Monika Fludernik, „Introduction“, in *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, hg. von Jan Alber und Monika Fludernik, *Theory and Interpretation of Narrative* (Columbus (Ohio): Ohio State University Press, 2010), S. 1-31, hier S. 8.

³⁰ Vgl. Richard Walsh, „Person, Level, Voice: A Rhetorical Reconsideration“, in *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, hg. von Jan Alber und Monika Fludernik, *Theory and Interpretation of Narrative* (Columbus (Ohio): Ohio State University Press, 2010), S. 35-57.

Anhaltspunkt narratologischer Aspekte wie Perspektivierung (*point of view*) und Erzählstimme (*voice*) bietet, und außerdem eine Kombination mit sozialen und ideologischen Faktoren darreicht.³¹

Nach diesem kleinen Seitensprung zu der gesellschaftskritischen Wirkung der Dialogizität, kehre ich zurück zur Hauptargumentation und zum zweiten Teilaspekt. Die Beziehung zwischen Bachtins Dialogizität und der 1967 von Kristeva geprägten **Intertextualität** liegt nahe:

Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Es ist unzulässig, die Analyse (von Erkenntnis und Verständnis) allein auf den jeweiligen Text zu beschränken. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext (in meinem, im gegenwärtigen, im künftigen). [...] Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt. Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorn und nach hinten leuchtet, das den jeweiligen Text am Dialog teilnehmen läßt.³²

Aus diesem Zitat wird nochmals ersichtlich, dass Bachtin das Konzept der Dialogizität vielmehr ‚intratextuell‘ und ‚kontextuell‘ aufgefasst hat. Außerdem betrachtet er die ‚fremden Wörter‘, die einen Text erhellen, nicht dominant als literarisch, sondern deutet er hauptsächlich auf *alle* sozioideologischen Stimmen der Epoche und legt somit eine breitere, synchrone kulturwissenschaftliche Studie vor. Manfred Pfister erörtert, wie Zeitgenossen von Bachtin wie T.S. Eliot (im Essay „Tradition and the Individual Talent“, 1919³³) und Jurij Tynjanov („Über die literarische Evolution“, 1927³⁴) viel deutlicher die diachronischen Beziehungen zwischen verschiedenen literarischen Texten betonten und damit eigentlich als ‚genuinere‘ Vorläufer der Intertextualitätstheorien betrachtet werden könnten.³⁵ Ich betrachte daher die Intertextualität als ein Teilkonzept der Dialogizität.

Manfred Pfister macht aber noch einen weiteren Schritt, indem er die Dialogizität tatsächlich als Ausgangspunkt der Intertextualität betrachtet, zugleich aber Dialogizität zu einem ‚Teilaspekt‘ der Intertextualität benennt. In Rahmen seiner zusammen mit

³¹ Vgl. Shepherd, „Dialogism.“

³² Bachtin, „Zur Methodologie der Literaturwissenschaft“, S. 352-353.

³³ Vgl. T.S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent. Part I“, *The Egoist* Vol. 6, No. 4 (September 1919), S. 54-55; T.S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent. Part II and III“, *The Egoist* Vol. 6, No. 5 (Dezember 1919), S. 72-73.

³⁴ Vgl. Jurij Tynjanov, „Über die literarische Evolution“, in *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. von Jurij Striedter (München: Wilhelm Fink, 1971), S. 433-61.

³⁵ Vgl. Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister (Tübingen: Niemeyer, 1985), S. 21-30, S. 5.

Ulrich Broich herausgegebenen maßgeblichen Studie zur Intertextualität, die sich von der universalistischen Auffassung der Poststrukturalisten absetzen vermag und stark autorzentriert ist, stellen verschiedene Literaturwissenschaftler sich die Frage, wie man die Intertextualität in konkreten Kategorien, systematischen Konzeptionen und literarischen Funktionen ‚festlegen‘ kann. Um Kristevas Begriff der Intertextualität praktisch und theoretisch zu definieren, schlägt Pfister sechs Kriterien zur Skalierung der Intensität von Intertextualität vor. Von diesen Kriterien ist Dialogizität der sechste und letzte qualitative Skalierungsmaßstab (neben Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität und Selektivität, die ich später erläutere):

Dieses Kriterium besagt, daß – wie immer *ceteris paribus* – ein Verweis auf vorgegebene Texte oder Diskurssysteme von umso höherer intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen.³⁶

„Spannung“ ist hier das Schlüsselwort: Ein Hypertext (der Begriff stammt aus der später noch ausführlicher zu beschreibenden Intertextualitätstheorie von Gérard Genette) ist umso ‚intensiver‘ intertextuell, wenn er andere Texte nicht einfach generisch ‚nachschreibt‘, in ein anderes Zeichensystem versetzt (was z. B. bei einer Dramatisierung oder Verfilmung der Fall sein kann) oder als bewunderndes *Namedropping* erwähnt, sondern wenn sich ein Dialog mit dem Hypotext entfaltet, wenn der Hypotext verarbeitet wird und Kontextualisierungen gegeneinander ausgespielt werden oder einander gerade verstärken. Die beiden ‚Arten‘ von intertextuellen Verweisen, sowohl bestätigend als auch ablehnend, finden wir in Brussigs Werk vor: Dadurch, dass die Intensität der Beziehung zur Vielzahl an anderen Texten und Textsorten dadurch stark variiert, wird das Gesamtwerk semantisch und ideologisch umso ‚spannungsvoller‘, reicher und zugleich kaleidoskopischer. Auch Heinrich F. Plett hebt die dialogische Funktion der Intertextualität hervor: „The more quotations are encoded in a poetical text, the more complex will be its intertextual deep structure, the more polyphonic the textual dialogue.“³⁷ Plett fokussiert zwar spezifisch auf das (encodierte) *Zitat*, aber seine Befunde können auf die allgemeine Wirkung von intertextuellen Verweisen, implizit oder explizit, unverändert oder verändert, verdeckt oder offen, markiert oder unmarkiert, übertragen werden.

In der Verbindung von der Dialogizität mit dem Humor streifte ich schon kurz den dritten Pfeiler der Dialogizität, die **Gesellschaftskritik**: Das kritische Potenzial von Formen wie der Satire und Figuren wie der Parodie, der Ironie, der Karikatur und dem

³⁶ Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, hier S. 29.

³⁷ Heinrich F. Plett, „Intertextualities“, in *Intertextuality*, hg. von Heinrich F. Plett, Research in text theory 15 (Berlin/New York: de Gruyter, 1991), S. 3-29, hier S. 10.

Sarkasmus liegt nahe. Bachtin bespricht diese Kategorien vor allem in seinen Überlegungen zum Karneval, und er betrachtet die Karnevalisierung als eine Eigenart des polyfonischen Romans.³⁸ Im Mechanismus der Karnevalisierung ist die Dichotomie zwischen Höherem und Niedrigerem, zwischen Offiziell und Inoffiziell wichtig: In der „inoffiziellen Lachkultur“ erkennt man Ambivalenz, während die „offizielle Ordnungskultur“ eine Monovalenzkultur darstellt. Die Tatsache, dass im Karneval eine ‚Alternative‘ dargeboten wird, tritt der Autorität des herrschenden Systems entgegen. Das Lachen (es wird übrigens jetzt allmählich deutlicher, dass die Grenzen zwischen den drei Pfeilern der Dialogizität manchmal fließend sind) enthält in dieser Hinsicht auch eine greifbare Grenzüberschreitung, die ein Merkmal des Grotesken ist, nämlich eine zwischen verschiedenen Systemen, die einander gegenübergestellt werden können:

Das Karnevalslachen ist [...] auf das Höchste gerichtet, auf den Wechsel der Mächte und Wahrheiten. Das Lachen umfasst beide Pole des Wechsels, bezieht sich auf den Prozess des Wechsels selbst, auf die *Krise*. Im Akt des Karnevalslachens verbinden sich Tod und Wiedergeburt, Verneinung (Spott) und Behauptung (triumphierendes Lachen). Es ist ein ausgesprochen weltanschauliches, universales Lachen.³⁹

Da sich außerdem unter der sozialen Redevielfalt im polyfonen Roman ideologische Gegenstellungen und ‚Sinnhybriden‘ verbergen, oft sogar nicht so sehr ‚verborgen‘, wird auch auf diese intratextuelle Weise ein gesellschaftskritisches Potenzial eröffnet. Renate Lachmann zufolge hat das Dialogizitätskonzept zwei Antipoden: Neben der poetischen Sprache, die wegen ihrer starken Einbettung in ästhetische und stilistische Prozesse als monologisch betrachtet werden kann (obwohl Bachtin dies selber nicht so formuliert hat), steht die dialogische Sprache gegenüber der „offizielle[n] Sprache eines vereinheitlichten Kanons mit festgelegten Bedeutungshierarchien, die von einem einzigen Wertungs- und Wahrheitsanspruch aus behauptet wird“.⁴⁰ In der Analyse der Gesellschaftskritik spielen auch die Hybridisierung, die Variation und die Stilisierung eine wichtige Rolle, weil sie durch ihre ironisierenden Effekte einen bestimmten Diskurs (oder eine Ideologie) fokalisieren und zugleich relativieren können.⁴¹ Verschiedene Forscher, die sich mit der Beziehung zwischen Literatur und Ideologie beschäftigen, weisen ebenfalls auf die Wichtigkeit der Dialogizität und Polyfonie für die ‚sozioideologische‘ Interpretation des Textes. Peter V. Zima beleuchtet die allgemeine

³⁸ Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur* (München: Carl Hanser, 1969), S. 62.

³⁹ Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 142.

⁴⁰ Lachmann, „Dialogizität und poetische Sprache“, hier S. 51.

⁴¹ Vgl. Grüttemeier, „Bachtin en de narratologie. Een aanzet tot kruisbestuiving.“

gesellschaftskritische Funktion eines Romans – „Roman und Theorie [richten] Ambivalenz, Indifferenz und Reflexion als kritische Instrumente gegen den Dualismus und den Monologismus (das „Identitätsdenken“) der Ideologien“⁴² –, während Paul de Man spezifisch auf die Heteroglossia (die englische Übersetzung von Polyfonie) hinweist; „heteroglossia (multi-variedness between discourses) is a special case of exotopy (otherness as such) and the formal study of literary texts becomes important because it leads from intralinguistic to intracultural relationships.“⁴³

In literarischen Texten, die die DDR, die Wende und die Vereinigung thematisieren, ist die Thematik der wechselnden Mächte selbstverständlich vertreten. Der Dialog zwischen Brussigs Werk und anderen ‚Texten‘ entspinnt sich mit der Wirkung, entweder einen Diskurs zu bestätigen bzw. fortzuführen, oder mit Diskursen zu brechen, diese zu kommentieren oder stärker noch, öffentlich zu kritisieren. Auf diese Art und Weise versucht der Schriftsteller sich eine neue, eigene Sprache zu gestalten. Mit der von Bachtin geprägten Kategorie des Karnevalesken, die auch in Brussigs Werk sehr stark vertreten ist (davon zeugt schon der Ausgangspunkt für die Erzählung des Protagonisten in *Helden wie wir*), oder mit einer bis ins Absurde entwickelten metaphorischen Sprache (z. B. in den ‚Fußballmonologen‘ *Leben bis Männer* und *Schiedsrichter Fertig*) kombiniert, werden diese Gegensätze oft selber auf den Kopf gestellt und relativiert, wird an festen Denkstrukturen und Ideologien Kritik geübt.

Aus Bachtins Schriften sowie der literaturwissenschaftlichen Nachbereitung wird ersichtlich, dass die dialogische Sprache eine große Innovationskraft in sich trägt, in sich karnevalesk ist. Die Suche nach einer neuen Sprache haben verschiedene reformsozialistische Schriftsteller schon lange vor 1989 propagiert,⁴⁴ bei Kurt Drawert wird sie nach der Wende Schreibanlass für eine Geschichte über die DDR als

⁴² Peter V. Zima, *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans* (München: Wilhelm Fink, 1986), S. 21.

⁴³ De Man, „Dialogue and Dialogism“, S. 103.

⁴⁴ Der Schriftsteller Stefan Heym ironisierte im Stern 1977 einige feste DDR-Floskel, die er aus Sendungen der Aktuellen Kamera aufgezeichnet hatte, vgl. Stefan Heym, „Je voller der Mund, desto leerer die Sprüche. Vier Wochen Aktuelle Kamera, 1977 (Auszug). In: Stern vom 10. Februar 1977“, in *DDR-Geschichte in Dokumenten: Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, hg. von Matthias Judt (Berlin: Ch. Links Verlag, 1997), S. 353-354; Auch Volker Braun verspottet die Sprache des Regimes, und zwar insbesondere des SED-Zentralorgans Neues Deutschland, im Langgedicht „Allgemeine Erwartung“: „Mit denen ich solidarisch bin beziehungsweise unverbrüderlich verbunden/Mit denen ich eine gemeinsame Sprache spreche/In allen wesentlichen Fragen“, siehe Volker Braun, „Allgemeine Erwartung“, in *Gegen die symmetrische Welt. Gedichte*, 4. Aufl. (Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1980), S. 51-55; beide Beispiele werden zitiert in Sich, *Aus der Staatsgegnerschaft entlassen*, S. 28.

sprachliches Gefängnis,⁴⁵ und auch Brussig macht sie zu einem seiner beliebten Themen, indem er die Sprache seiner Protagonisten der offiziellen, bürokratischen Sprache der Vertreter des Regimes gegenüberstellt, bestimmte Schriftsteller, die zu einer älteren Generation aus der DDR gehören, direkt zitiert (z. B. Volker Braun in *Wie es leuchtet*) und ihre Sprache direkt angreift (im Fall von Christa Wolf in *Helden wie wir*), oder sich in die Rolle eines Regimetreuen versetzt und dessen Sprache sehr bewusst zu manipulieren beginnt und mit anderen Idiomen vermischt (in den beiden ‚Fußballmonologen‘). Viele seiner Figuren entfalten daneben ein großes Sprachbewusstsein, mit dem sie versuchen, ideologische Fehlschlüsse zu entlarven. Ich möchte im Analyseteil anhand der Untersuchung der Dialogizität bei Brussig eine ästhetische und gesellschaftsbezogene Betrachtung seines Gesamtwerks miteinander verbinden. Die popstmoderne Dialogizität, in der Karnevalisierung, Parodie, sozioideologische Stimmenvielfalt, Intertextualität, und Gesellschaftskritik zusammentreffen, die ich in dieser Arbeit zu definieren und belegen versuche, ist nicht nur in Brussigs Werken vorzufinden, sondern prägt auch das Werk anderer Gegenwarts- und spezifisch auch Wendeliteraten. Auch in Ingo Schulzes Werk sind Elemente dieser Ästhetik erkennbar, wie der Autor in einem Beitrag zu seiner eigenen Poetik beschreibt. Er habe sich bei seinen ersten geglückten Schreibversuchen (spezifisch geht es um *33 Augenblicke des Glücks*) darum gekümmert, das „ICH“ zu verlieren, weil er sonst nicht zum Schreiben kam:

Ich las Bjeli, Sorokin, Puschkin, Lermontow, Mandelstam, Mamlejew, Gogol, Dostojewski, Charms, Prigow, Chlebnikow, Kawerin, Rubinstein, Majakowski, Sostschenko, Brodski, Jessenin und andere, auch Märchen und Heiligenlegenden. Jedes Buch wurde zu einer Anregung, nicht nur weil es meine eigenen Erfahrungen rührte, sondern weil es mir auch Muster lieferte, die mich zur Sprache brachten, die mir etwas sagbar werden ließen. Ich übernahm Stile, Motive, einzelne Sätze oder versuchte nachzuerzählen.⁴⁶

Julia Kormann stellt in ihrer Dissertation zur Wendeliteratur fest, was genau die Literatur nach 1989 auszeichnet: „Die Notwendigkeit, zugleich zurück und nach vorn zu sehen, zugleich Erfahrungen der Vergangenheit zu bearbeiten, die angesichts sich ändernder Umstände in neuem Licht erscheinen, und in einer sich verändernden Realität sich neu zu orientieren“.⁴⁷ Ausgehend von der dialogischen Analyse des Werks von Thomas Brussig, könnte in zukünftigen Forschungen der Frage nachgegangen

⁴⁵ Vgl. Kurt Drawert, *Spiegelland. Ein deutscher Monolog* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992); siehe auch Hubert Winkels, „Leichendeutung: Kurt Drawerts ‚Spiegelland. Ein deutscher Monolog‘“, *Die Zeit*, 6. November 1992, S. 91.

⁴⁶ Ingo Schulze, „Lesen und Schreiben. Wie wird man ein Schriftsteller? Und warum? Auf der Suche nach Atemwende, Gleichnis, Zauberwort“, *Süddeutsche Zeitung*, 6. Juli 2000, Nr. 153, S. 18.

⁴⁷ Kormann, *Literatur und Wende*, S. 117.

werden, ob die Poetik der Wendeliteratur nicht als eine dialogische definiert werden kann.

In den folgenden Teilkapiteln werde ich die drei Pfeiler der Dialogizität näher beleuchten. Es ist dabei nicht meine Absicht, eine erschöpfende und kritische Begriffsgeschichte der Intertextualität, der Humorforschung und der literarischen Gesellschaftskritik darzubieten. Ich werde einen allgemeinen Überblick der Erscheinung der drei Pfeiler in Brussigs Werk skizzieren, und vor allem die für meine Forschung wichtigsten Begriffe und Schwerpunkte hervorheben, um auf diese Art und Weise den Begriffsapparat und die Theorien, auf die ich im Analyseteil zurückgreife, vorwegnehmend zu deuten.

2.2 Humor: Brussigs Werk als Karneval

*Die Literatur muß so leicht werden, daß sie auf der
Waage der heutigen Literaturkritik nichts mehr wiegt.
Nur so wird sie wieder gewichtig.⁴⁸*

Von allen Autoren, die sich mit ihren Werken der Nachwendeliteratur in die ‚neue‘ Tradition der humoristischen oder satirischen Verarbeitung der jüngsten deutschen Geschichte einschrieben,⁴⁹ ist Thomas Brussig sicherlich ein Pionier. Mit *Helden wie wir* hat er sogar das Werk geschrieben, das für diese Art der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ – wie Humor auf diese Art und Weise wirksam werden kann, erkläre ich gleich – den Weg eröffnet hat. Deutschland konnte wieder lachen, so hieß es 1996 in *Der Spiegel*, das komme in Filmkomödien, im Theater, aber auch in der Literatur, mit der Erwähnung von *Helden wie wir* als Paradebeispiel, zum Ausdruck:

In Deutschland macht sich eine neue Generation von Spaßverliebten breit, deren fast angelsächsisch anmutendes Pointentempo, deren Sinn für Nonsens, Blödelei,

⁴⁸ Friedrich Dürrenmatt, „Theaterprobleme“, in *Theater und Drama: theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*, hg. von Horst Turk (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992), S. 169-90, hier S. 170.

⁴⁹ Jill Twark spricht sogar von einem „postwall comedy boom“ und erwähnt noch ein Dutzend weitere Quellen aus der Literaturwissenschaft und den Feuilletons, die ihre These belegen, vgl. Jill E. Twark, „Introduction: Recent Trends in Post-Unification German Humor“, in *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media*, hg. von Jill E. Twark (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011), S. 1-25, hier S. 2-3.

Parodie, Sarkasmus, Ironie, überhaupt für intelligente Unterhaltung ohne metaphysischen Hintersinn das bewährte Humor-Elend überraschend aufhellen.⁵⁰

Der humoristische Aspekt von Wendeliteratur im Allgemeinen ist auch schon mehrmals erforscht worden, und dabei wurden fast ausnahmslos auch einige von Brussigs Werken unter die Lupe genommen (meistens natürlich *Helden wie wir*, oft auch *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* und dessen Filmfassung): Markus Symmank, Daniel Sich, Lyn Marven, Mirjam Gebauer und Tanja Nause veröffentlichten Studien, die sich mit einer bestimmten Art oder Kategorie des Humors – der bachtinschen Kategorie des Karnevalesken,⁵¹ dem Grotesken⁵² oder des Pikaresken⁵³ – oder mit einer dem Humor verwandten Erzählstrategie – der „inszenierten Naivität“⁵⁴ – auseinandersetzten. Auch allgemeinere Studien über die Darstellung der DDR in komischer Nachwendeprosa wurden veröffentlicht:⁵⁵ Aus dieser Kategorie stammt auch die ergiebigste Forschung im Gebiet, von Jill Twark, die zum Gebrauch von Humor in ‚Post-Wall Literature‘ Grundlegendes erforscht und zusammengebracht hat, sowohl in ihrer Monografie *Humor, Satire and Identity. Eastern German Literature in the 1990s* (2007) als auch im Sammelband *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media* (2011). Sie unterscheidet im letzten Band vier „Trends“ in der Nachwendeliteratur: erstens Texte, die die „postwall German identity (re)construction“ thematisieren, zweitens Texte zur *Vergangenheitsbewältigung*, drittens „popular literature“, und viertens „contributions of several generations of immigrants“.⁵⁶ Die verschiedenen Kategorien laufen aber ineinander und sind meines Erachtens auch zu disparat, um eine systematische, schlüssige Kategorisierung der Nachwendeliteratur darzubieten. Die Kategorisierung ihrer Monografie, in der sie erstens selbstironische Werke behandelt (Thomas Rosenlöchers *Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern*, Bernd Schirmers *Schlehwains Giraffe* und Jens Sparschuhs *Der Zimmerspringbrunnen*), zweitens das pikareske Genre in der Nachwendeliteratur (Thomas Brussigs *Helden wie wir*, Matthias Biskupeks *Der Quotensachse*, Reinhard Ulbrichs *Spur der Broiler*), drittens den ironischen Realismus (Erich Loests *Katerfrühstück* und Ingo Schulzes *Simple Stories*) und viertens das

⁵⁰ „Sei schlau, hab Spaß“, *Der Spiegel*, 19. Februar 1996, S. 170-184, hier S. 171.

⁵¹ Vgl. Markus Symmank, *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Untersuchungen anhand ausgewählter Texte von Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk, Katja Lange-Müller, Ingo Schulze und Stefan Schütz* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002).

⁵² Vgl. Sich, *Aus der Staatsgegnerschaft entlassen*; Lyn Marven, *Body and narrative in contemporary literatures in German: Herta Müller, Libuše Moníková, and Kerstin Hensel* (Oxford/New York: Clarendon Press, 2005).

⁵³ Vgl. Mirjam Gebauer, *Wendekrisen: der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006).

⁵⁴ Vgl. Nause, *Inszenierung von Naivität*.

⁵⁵ Vgl. Igel, *Gab es die DDR wirklich?*

⁵⁶ Twark, *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media*, S. 7.

Groteske (Volker Brauns *Der Wendehals* und Kerstin Hensels *Gipshut*), eignen sich meiner Meinung nach viel besser zu einer Systematisierung der Nachwendeliteratur – selbstverständlich mit dem Bedenken, dass Twark nur den „general trend toward the comic genre in literature, film, and cabaret in unified Germany“ behandelt, und die nicht primär humoristisch oder satirisch ausgerichteten Werke (etwa *Neue Leben* von Ingo Schulze, *Der Turm* von Uwe Tellkamp und Eugen Ruges *In Zeiten des abnehmenden Lichts*) außer Betracht gelassen werden. Die Multiperspektivität und Polyfonie dieser letztgenannten Romane wären ein Argument dafür, der Frage nachzugehen, ob nicht das Konzept der Dialogizität ein geeignetes Instrument wäre, um auch diese Werke zu interpretieren, und so eine ‚gattungsübergreifende‘ Analyse der Wendeliteratur darzubieten. Da vorliegende Arbeit nur auf Thomas Brussigs Oeuvre Bezug nimmt, wird die Frage zeitweilig unbeantwortet bleiben.

Humor in der Nachwendeliteratur dient vor allem der Satire, da sehr oft in einer pointierten, manchmal polemischen Sprache eine soziopolitische Kritik, sowohl an dem vergangenen Regime, als auch an der gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Realität in Deutschland, geäußert wird. Diese Kritik erzielt ihre Wirkung über verschiedene humoristische Stilmittel (Übertreibungen, Understatements, Malapropismen, Wortwitze usw.) und Humorformen wie Ironie, Groteske, aber auch Sarkasmus und Zynismus. Im Zusammenhang mit dieser Dichotomie hat Arntzen eine Differenzierung in eine komische (d. h. lachende, scherzhafte, heitere) und eine tragische (d. h. ernsthafte, strafende, pathetische) Satire vorgeschlagen, mit der er der Sichtweise von Friedrich Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* beipflichtet.⁵⁷ Die erste Art nimmt dabei entsprechend ‚leichtere‘ Mängel zum Gegenstand des Spotts, die tragische Satire richtet sich gegen gewichtigere, gravierende Misstände.⁵⁸ Wir werden sehen, wie die beiden Typen der Satire in Brussigs Werk vertreten sind. Ich betrachte die Satire im Folgenden nicht als einzelne Humorform, sondern als eine Schreibweise, mit der sich Brussig gegen die ihm nichts sagenden, in der DDR vorherrschenden Schreibweisen abzusetzen versucht. Es gab jedoch in der DDR schon eine starke satirische Tradition (nicht zuletzt) in satirischen Zeitschriften wie *Frischer Wind* und vor allem im Nachfolger *Eulenspiegel*, und manche Werke der Wendeliteratur, die unter politisch lockereren und weniger restriktiven Umständen geschrieben wurden, stellen nach Twark zugleich eine Fortsetzung als auch einen Bruch

⁵⁷ Vgl. Helmut Arntzen, *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989), S. 15.

⁵⁸ Vgl. Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, hg. von Klaus L. Berghahn (Stuttgart: Reclam, 2002), S. 39.

mit der Tradition dar.⁵⁹ In ihrer Studie zur Satire in Film, Kabarett und Zeitungen erklärt Sylvia Klötzer das Entstehen dieser ‚Tradition‘:

Die dürre Satire-Landschaft zu Beginn der DDR offenbarte deutlich: Parteierrschaft über öffentliche Rede und innenpolitische Satire, die diese Herrschaft attackiert hätte, schlossen einander aus. Die SED sah bis in die frühen fünfziger Jahre keine Notwendigkeit zu verbergen, daß sie DDR-Satire nicht tolerierte. Erst aus taktischen Überlegungen wurden ihr begrenzte Foren eröffnet. Satire war für die SED ein Notprogramm.⁶⁰

Aus diesem Zitat geht deutlich hervor, dass Humor und Satire in der DDR trotzdem immer eine heikle Sache gewesen sind. Humor wurde von den Kulturpolitikern und Ästhetikern einerseits als eine potenzielle Gefahr für die Ideologie und eine Untergrabung der Autorität gesehen, und dementsprechend auch oft negativ gekennzeichnet. Sogar der damalige Chefredakteur der satirischen DDR-Zeitschrift *Eulenspiegel*, Gerd Nagel, beschrieb Humor aus einem pejorativen Blickwinkel als Waffe des ‚Klassenfeindes‘, wobei er auf einem Humor-Symposium 1976 folgende Worte aufzeichnen ließ: „Der Gegner unternimmt [...] den Versuch, den Humor für Konvergenztheorie und Nonkonformismus zu nutzen und damit im ideologischen Kampf einzusetzen.“⁶¹ Andererseits ist es nicht so, dass die in der DDR veröffentlichte Literatur überhaupt keine Spur von Humor aufweist. Joachim W. Jaeger legt in seiner Studie *Humor und Satire in der DDR* (1984) dar, wie die DDR-Ästhetiker humoristische Strategien in der Literatur einsetzen wollten: Humor sollte vor allem positiv sein, sollte „immer mit der Generallinie der Partei übereinstimmen und ihrer Verwirklichung dienen.“⁶² Im Bereich der ‚harmlosen‘ Komik war diese Positivität relativ einfach zu erzeugen, was die Satire dagegen betrifft, gab es schwierig auflösbare Gegensätze. Die Satire trägt nämlich eine ‚Gefahr‘ in sich, ist absichtlich feindselig gegenüber herrschenden Strukturen.⁶³ Werner Neubert beschreibt 1966 in seiner Studie *Die Wandlung des Juvenal* die Themen, die in der sozialistischen Literatur nicht mehr „satirefähig“ sind:

⁵⁹ Vgl. Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 2.

⁶⁰ Sylvia Klötzer, *Satire und Macht: Film, Zeitung, Kabarett in der DDR* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006), S. 230.

⁶¹ Gerd Nagel, „Haben Satire und Humor eine Perspektive?“, *Neue Deutsche Presse*, Nr. 5 (1976), S. 9, zitiert in Joachim W. Jaeger, *Humor und Satire in der DDR. Ein Versuch zur Theorie* (Frankfurt am Main: R.G. Fischer, 1984), S. 36. Ironischerweise war das Resultat dieser Aussage im Westen öffentliches “[s]chaltendes Gelächter über diese Infiltrationsängste durch Humor und Satire” (S. 36-37).

⁶² Peter Nelken, „Die Satire - Waffe der sozialistischen Erziehung. Ein Diskussionsbeitrag“, *Einheit*, Nr. 3 (1962), S. 102-113, hier S. 109.

⁶³ Vgl. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten - Der Humor* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006), S. 111.

das satirische Thema des Staates; das satirische Thema der antagonistischen Widersprüche der Gesellschaft und die hieraus hervorgehenden Katastrophen; das Thema des speziellen antagonistischen Widerspruchs zwischen Individuum und Gesellschaft.⁶⁴

Es gab in der DDR also eine Form von Satire, aber sie wurde so konzipiert, dass sie eine affirmative Wirkung hatte, was an und für sich dem Wesen der Satire widerspricht, und dass sie weit von den oben genannten Themen entfernt blieb. Heiner Müller zitiert in seiner Autobiografie *Krieg ohne Schlacht* (1992) seinen Bühnenbilder, den Künstler Jannis Kounellis: „Je mehr Staat, desto mehr Drama. Je weniger Staat, desto mehr Komödie.“⁶⁵ Dass Humor in der Wendeliteratur ein so wichtiges Merkmal ist, ist in einen Zusammenhang mit dem Wegfallen des kontrollierenden DDR-Staates zu bringen, der nach der Wende rücksichtslos verspottet und verlacht werden kann. In der Nachwendeliteratur im Allgemeinen und in Brussigs Werk im Besonderen verschwinden mit der Zensurpraxis auch die Vorbehalte gegen Tabuthemen und die satirische Schreibweise. Jill Twark bemerkt, dass nach der Wende,

the author's material and, to some degree, their writing styles have changed. Satirists now openly name all the politicians and public figures whom they wish to hold up to scrutiny. They are also at liberty to use their humor directly to criticize the GDR state, the socialist system, and the Socialist Unity Party (SED). This directness represents a radical change from GDR times where authors were generally forced to codify their criticism in parables or symbols.⁶⁶

Genauso verschieden wie die Formen des Humors in Wendeliteratur sind, sind auch die Funktionen: Die kritische Wirkung ist hier vorläufig abgedeckt, aber die humoristische Annäherung an das Thema des DDR-Staates und der Wende enthält zugleich eine Verarbeitung, eine (Vergangenheits-)Bewältigung. Humor wirkt in Nachwendezeiten als eine Befreiung, „ein trotz alledem befreiendes Lachen in schwerer Zeit“.⁶⁷ Volker Wehdeking assoziiert den Gebrauch von Satire und Humor mit einer Normalisierung, einer allgemeinen Akzeptanz, offener über die jüngste deutsche Geschichte zu reden, trotz der unveränderten gesellschaftlichen und politischen Empfindlichkeiten:

⁶⁴ Werner Neubert, *Die Wandlung des Juvenal. Satire zwischen gestern und morgen* (Berlin: Dietz, 1966), S. 174.

⁶⁵ Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 112-113.

⁶⁶ Jill E. Twark, „'Hurra, Humor ist nicht mehr eingeplant!' East German satirists speak out“, in *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification*, hg. von Martin Kane (Bern: Peter Lang, 2002), S. 127-147, hier S. 145.

⁶⁷ Wolfgang Ertl, „Denn die Mühen der Ebene lagen hinter uns und vor uns die Mühen der Berge‘: Thomas Rosenlöchers diaristische Prosa zum Ende der DDR“, in *Literatur und politische Aktualität*, hg. von Elrud Ibsch und Ferdinand Van Ingen (Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1993), S. 21-37, hier S. 37.

Daß nun, seit 1994 zunehmend, Satireformen und Humor in die deutsch-deutsche Thematik oder die DDR-Generationen- und Aufarbeitungsthematik Einzug halten, ist ein Zeichen für die allmähliche Normalisierung im Kulturbereich ungeachtet weiterbestehender Ungleichzeitigkeiten.⁶⁸

Gerade die ‚Ungleichzeitigkeiten‘ und die Konflikte, die sich zwischen den beiden, jetzt vereinten deutschen Staaten vor allem in den 1990er Jahren ereignen, bilden meines Erachtens den Grund für die Zunahme an humoristischen, komischen und satirischen Kulturformen. „Alles Komische geht aus einem Konflikt hervor“,⁶⁹ so sagte bereits Friedrich Georg Jünger. Auch wenn die Wende, oder zumindest die demokratische Mitbestimmung, von manchen herbeigesehnt wurde, ereignete sich ein Zusammenstoß zwischen dem alten Leben in der DDR und den neuen Lebensumständen, der neuen politischen und gesellschaftlichen Ordnung im vereinten Deutschland. Einerseits geht der Humor also aus dieser Konfliktsituation hervor, andererseits werden humoristische und komische Formen gerade zum Einsatz gebracht, um unangenehme Ereignisse zu beseitigen und problematische Episoden zu bewältigen. Ironie, Satire, Sarkasmus und andere Äußerungen von Humor bewirken nicht nur die Relativierung eines tragischen Erlebnisses, sondern erlauben auch, dass man eine Vergangenheitsbewältigung in Gang setzt, in der man sich von diesem Erlebnis distanzieren kann. Die Distanzierung führt dabei nicht notwendigerweise zu einem Verlust der Schärfentiefe, wohl im Gegenteil. Julia Kormann betont das in ihrer Analyse der Wendeliteratur wie folgt:

[...] sich distanzieren bedeutet in diesem Zusammenhang nicht, die Augen vor Vergangenheit und Gegenwart zu verschließen, sondern jenen Abstand einzunehmen, aus dem heraus Konturen erkennbar werden, wenn der zu betrachtende Gegenstand zu nah vor Augen steht.⁷⁰

Jill Twark weist daneben auf die identitätsstiftende Wirkung von Humor: Nicht nur ist Humor für Bürger der ehemaligen DDR eine Art und Weise, um eine schwierige Vergangenheit zu bewältigen, sondern er funktioniert auch als *Empowerment*-Strategie einer ‚marginalisierten‘ Gruppe. Sie zitiert Joachim Ritter, der besagt, dass Humor „die vorgegebene und angemähte Ordnung der verständigen Welt in Frage [stellt], durchsichtig [macht] und selbst der Lächerlichkeit [preisgibt].“⁷¹ Twark argumentiert

⁶⁸ Wehdeking, „Mentalitätswandel“, hier S. 32.

⁶⁹ Friedrich Georg Jünger, *Über das Komische* (Berlin: Widerstands-Verlag, 1936), S. 9.

⁷⁰ Julia Kormann, „Satire und Ironie in der Literatur nach 1989. Texte nach der Wende von Thomas Brussig, Thomas Rosenlöcher und Jens Sparschuh“, in *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, hg. von Volker Wehdeking, *Philologische Studien und Quellen* 165 (Berlin: Erich Schmidt, 2000), S. 165-176, S. 169.

⁷¹ Joachim Ritter, „Über das Lachen“, in *Luzifer lacht: philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*, hg. von Steffen Dietzsch (Leipzig: Reclam, 1993), S. 92-118, hier S. 117.

weiterhin wie folgt: „Through laughter the marginalized can call the dominant order into question and thereby assert their existence. By reproducing their identity in relation to the dominant culture and laughing at it, the marginalized act out their belonging to this group.”⁷² Damit legt sie eigentlich eine Umschreibung jener Strategie vor, die Bachtin als die der Karnevalisierung geprägt hat, und von der sie sich in ihrer Arbeit absetzt.⁷³ In den zehn Werken, die sie in ihrer Analyse behandelt, geht es stets um einen Protagonisten, meist in der Form einer Ich-Erzählung, was Twark dazu bringt, die Verbindung dieser Romane mit dem kollektiven Charakter des Karnevals abzulehnen. Genauso wie Symmank seinerseits in seiner gediegenen Studie zu dem „von Michail Bachtin beobachtete[n] Phänomen einer Karnevalisierung von Literatur in Phasen epochalen Paradigmenwechsels“, ⁷⁴ möchte ich jedoch argumentieren dass die Nachwendeliteratur und vor allem Brussigs Werk sich sehr einfach mit Karnevalisierung verbinden lassen. Bachtin selber verband den Karneval nicht nur mit der Kollektivität eines Volkes, sondern auch mit dem Individuum: „Der Karneval hat eine Sprache von konkret-sinnlichen Symbolformen ausgearbeitet, die von großen und komplizierten Massenhandlungen bis zu karnevalistischen Einzelgesten reicht.“⁷⁵ Ich werde in den Analysen argumentieren, dass ein Werk wie *Helden wie wir* vielmehr die karnevalistische ‚Einzelgeste‘ zur Schau trägt, während *Wie es leuchtet* tatsächlich die Massenhandlung, in der sich die vier Kategorien des Karnevals⁷⁶ zeigen, thematisiert.

Das Definieren und Fixieren des ‚Komischen‘, des Humors im Allgemeinen und der verschiedenen humoristischen Formen, Stilfiguren und literarischen Methoden ist, wie die Sekundärliteratur einstimmig betont, sehr schwierig,⁷⁷ nicht zuletzt, weil Humor an und für sich eine subjektive Angelegenheit ist. Twark verweist in diesem Rahmen auf Robert C. Elliotts These:

Real definitions of terms like satire, tragedy, the novel are impossible. These are what philosophers call open concepts; that is, concepts in which a set of necessary

⁷² Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 6.

⁷³ Vgl. Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 24.

⁷⁴ In seiner Analyse betrachtet Symmank auch spezifisch Texte, die im Gefolge des „Systemwechsel[s] von der DDR zur BRD“ entstanden sind und diesen Wechsel thematisieren, wie *Simple Storys* von Ingo Schulze. Symmank, *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, S. 7, S. 13.

⁷⁵ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 47.

⁷⁶ Diese Kategorien sind die Familiarisierung, die Exzentrizität, die Mesalliance und die Profanation. Ich werde sie in der Analyse von *Wie es leuchtet* ausführlich erläutern. Vgl. Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 48-49.

⁷⁷ Vgl. Jünger, *Über das Komische*, S. 59.

and sufficient properties by which one could define the concept, and thus close it, are lacking.⁷⁸

Die Erscheinungsformen von Humor, die in meiner Dissertation – weil: in Brussigs Werk – hauptsächlich im Vordergrund stehen, sind die Ironie, das Grotteske und der Sarkasmus. Selbstverständlich haben auch die Satire und der Karneval in Brussigs Werk eine erhebliche Wirkung, aber da diese ‚Schreibweisen‘ vielmehr *mit* den genannten Formen von Humor arbeiten, als dass sie *selbst* eine Humorform *sind*, definiere ich sie nicht als solche. Satire und Karneval sind die ‚Produkte‘ der eigentlichen Wirkung der Humorformen. Wir werden sehen, wie in jedem Werk diese Formen in einem bestimmten Maße ihre Wirkung entfalten. Für eine übersichtliche Analyse wäre es interessant, wenn jeweils nur eine Kategorie in einem Werk zu unterscheiden wäre, aber das ist selbstverständlich, des so eben beschriebenen Charakters des Humors und der Humorforschung eingedenk, nicht der Fall. In den Textanalysen werde ich daher versuchen, ein allgemeines Bild der Wirkung verschiedener Humorformen darzubieten, und dabei trotzdem immer eine Form als dominant hervorzuheben. Die Parodie, der Cento, die Persiflage und die Travestie, die wir auch in Brussigs Werk vorfinden, sind literaturtheoretisch als humoristische oder komische Formen der Intertextualität zu betrachten,⁷⁹ und werden deswegen auch unter diesem Nenner analysiert.

Unter Berücksichtigung der in meiner Untersuchung gestellten Frage nach der dialogischen Zusammenarbeit zwischen Humor, Intertextualität und Gesellschaftskritik werde ich in den Analysen der jeweiligen Werke keine Auflistung der ‚humoristischen‘ – in welcher Art auch immer – Textstellen darreichen, sondern wird an erster Stelle der Frage nachgegangen, wie der Humor im jeweiligen Text ‚funktioniert‘. Hierbei werden Textpassagen hervorgehoben, die meiner Meinung nach den spezifischen Charakter des einzelnen Werks prägen. Die werde ich dementsprechend einer *close reading* unterziehen. Auch sollte bemerkt werden, dass die hier vermittelten Erläuterungen der Ironie, der Grotteske und des Sarkasmus (und die Überlegungen zur Parodie, zur Satire und zum Karneval) als allgemeine Definitionen gelten und dass in den Fallstudien, falls sich das als sachdienlich herausstellt, spezifischere theoretische Begriffsbestimmungen gegeben werden.

⁷⁸ Robert C. Elliott, „The Definition of Satire: A Note on Method“, *Yearbook of Comparative and General Literature* XI (1962), S. 19-23, hier S. 22. Zitiert in Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 13.

⁷⁹ Vgl. dazu die „Definitionsvorschläge“ dieser Begriffe bei Verweyen und Witting, *Einfache Formen der Intertextualität*, S. 259-273.

Die Ironie

Wir haben vorher in der vorliegenden theoretischen Einführung die Ironie als Merkmal der Popstmoderne bezeichnet. Eine erste, sehr allgemeine Definition von Ironie läutet wie folgt: Die Ironie ist eine Stilfigur, die den Kontrast zwischen dem, was scheinbar gesagt, gezeigt oder suggeriert wird, und der wahren Bedeutung der Äußerung oder Situation hervorhebt. Eine mögliche Absicht oder ein mögliches Ziel der Ironie besteht darin, ein „Überlegenheitsgefühl gegenüber einem Dritten [zu] schaffen“.⁸⁰ So besagt auch Jünger: „in einer intakten Wirklichkeit ist die Ironie nicht am Platze.“⁸¹ Dass die Ironie sich immer ‚maskieren‘ muss und etwas anderes bestimmt, als dasjenige, was sie auf den ersten Blick zu bedeuten scheint, könnte man als die Folge einer Schwäche analysieren, denn nur, wenn man sich nicht (mehr) in einer überlegenen Position befindet, braucht man in der Replik ‚indirekte‘, ‚verhüllte‘ Ausdrucksweisen. „Die Notwendigkeit, sich ironisch zu äußern, zeigt sich erst dort, wo eine offenbare, unverhüllte und sofort zu erweisende Überlegenheit nicht mehr besteht,“ so Jünger.⁸² Wir werden sehen, wie die Ironie in *Wasserfarben*, wo die Überlegenheit sich sehr deutlich noch beim politischen Regime befindet, und wo die Hauptfigur Anton die Unfreiheit und Beschränkungen tatenlos erleiden muss, die vorherrschende Erscheinungsform des Humors ist.

In seinem grundlegenden Werk *Poétique de l'ironie*, zur Wirkung von Ironie in literarischen Texten, ordnet Pierre Schoentjes die Ironie in vier verschiedene Kategorien ein. Eine erste Subkategorie ist die sokratische Ironie, die wir als rhetorischen ‚Kunstgriff‘ auffassen können.⁸³ Die Strategie dieser Ironie, die von Sokrates in seinen Reden oft verwendet wurde, hat zum Ziel, anhand einer naiven Fragestellung den Befragten über seine Wahrnehmung der Welt nachdenken zu lassen, und diese in Zweifel ziehen zu lassen. Auf diese gerissene Art und Weise werden die Überheblichkeit und Anmaßung eines selbstsicheren Dialogpartners entkräftet. Eine zweite Art von Ironie ist die romantische Ironie, eine produktionsästhetische literarische Theorie, die vor allem in der deutschen Romantik bekannt wurde. Friedrich Schlegel wollte mit der romantischen Ironietechnik „das Produzierende mit dem Produkt“⁸⁴ darstellen: Er unterscheidet romantische Ironie da, wo der Autor in seinen Texten auf eine metareflexive Art und Weise vorgeht und in seinem eigenen Text einen

⁸⁰ Wolfgang Schmidt-Hidding u. a., *Humor und Witz* (München: M. Hueber, 1963), S. 50-51.

⁸¹ Jünger, *Über das Komische*, S. 67.

⁸² Jünger, *Über das Komische*, S. 67.

⁸³ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie* (Paris: Seuil, 2001), S. 22.

⁸⁴ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2*, hg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, und Hans Eichner (München, Paderborn, Wien: Schöningh, 1967), S. 204.

spielerischen Kommentar zu seiner eigenen Person und Schreibweise gibt.⁸⁵ Diese Art von Ironie kann mit Bachtins Begriff der Polyphonie innerhalb eines Werkes verbunden werden: Nicht nur den Figurenstimmen, sondern auch einem ‚Autorwort‘ wird auf diese Art und Weise Ausdruck gegeben. Drittens geht die situationelle Ironie von Umkehrungen und vom Unerwarteten aus. Das beinhaltet, dass eine gegebene Situation auf etwas ganz Anderes hinausläuft als auf dasjenige, was in dem ‚normalen‘ Erwartungshorizont passt.⁸⁶ Schoentjes bestimmt noch eine vierte Kategorie, die verbale Ironie, die zusammen mit der dritten Kategorie in Brussigs Werk vorherrschend ist. In dieser Kategorie wird der Widerspruch in den Mittelpunkt gerückt. Man sagt das Eine, aber meint eigentlich das Entgegengesetzte der Aussage. Literarische Verfahrensweisen in dieser Kategorie sind die Hyperbel, das Understatement, die Umkehrung (Antiphrase), der Malapropismus, der Stilbruch und der nicht-passende Wortgebrauch. Diese letzte Form der Ironie erhält oft einen Spott und wirkt kritisierend.⁸⁷

Twark legt in *Humor, Satire, and Identity* anhand einer textuellen Analyse zweier ostdeutscher Nachwendebücher, Ingo Schulzes *Simple Storys* (1998) und Erich Loests *Katerfrühstück* (1992) dar, dass Ironie in der ostdeutschen Wendeliteratur vor allem die ‚neuen‘ negativen Aspekte des vereinten Deutschlands und im weiteren Sinne des Westens einerseits, andererseits aber auch die des alten DDR-Systems beleuchtet. Darin wird die Ironie vor allem durch den Kontrast zwischen ‚östlichen‘ und ‚westlichen‘ Mentalitäten erzeugt und zeigt die Verzerrung von deutschen Identitäten an beiden Seiten der Mauer, vor und in dem Prozess der Vereinigung.⁸⁸ Aus den Analysen von Brussigs Werk wird sich herausstellen, dass die Ironie tatsächlich auch diese zwei ‚Ausrichtungen‘ aufzeigt.

Das Groteske

Zunächst sollte bemerkt werden, dass im Folgenden nicht auf den Gattungsbegriff der Groteske Bezug genommen wird, sondern auf das Groteske in einzelnen Elementen. Zur theoretischen Deutung dieser Humorform landen wir aufs Neue bei Michail Bachtin, der sich ausführlich und sehr kritisch mit Wolfgang Kayzers Werk *Das Groteske in Malerei und Dichtung* (1957)⁸⁹ auseinandergesetzt hat, und daneben, als Verbesserungsvorschlag gegenüber Kayser, seine eigenen Einsichten über das Groteske, den grotesken Körper

⁸⁵ Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, S. 23-24.

⁸⁶ Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, S. 50.

⁸⁷ Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, S. 98-99.

⁸⁸ Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 195.

⁸⁹ Vgl. Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Rowohlts deutsche Enzyklopädie 107 (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1960).

und seine Funktion in der Karnevalisierung aufgezeichnet hat.⁹⁰ Eine etymologische Betrachtung des Wortes ‚grotesk‘ führt auf die seltsamen Wandmalereien in der römischen Domus Aurea des Kaisers Nero zurück, die die höhlenmäßigen Säle (im Italienischen: ‚grotta‘) dekorierten. Das italienische ‚grottesco‘ bedeutet ‚wunderlich, verzerrt‘ und bezieht sich anfänglich nur auf die bildende Kunst, aber wird schon schnell auch für die Beschreibung von überspitzten, verzerrten Schilderungen in der Literatur benutzt.⁹¹ Scheinbar Unvereinbares wird beim Grotesken miteinander verbunden: Humor und Gräuel, Lächerlichkeit und Angst, Schönheit und Hässlichkeit. Nach Bachtin „eröffnet die Groteske [...] die Möglichkeit einer ganz anderen Welt, einer anderen Weltordnung, eines anderen Lebens. Sie führt über die Grenzen der scheinbaren Einzigartigkeit, Unabdingbarkeit und Unerschütterlichkeit der bestehenden Welt hinaus.“⁹² Hier liegt die Verbindung mit dem Karneval, wo ‚oben‘ gegenüber ‚unten‘, ‚offiziell‘ gegenüber ‚inoffiziell‘ steht, nahe, indem das Groteske ein Element der karnevalistischen Regeneration ist:

Die bestehende Welt wird zerstört, um sich in einer neuen Geburt zu erneuern. Die Welt gebiert sterbend. Die Relativität des Bestehenden ist in der Groteske stets eine fröhliche Relativität. In der Groteske herrscht immer die Freude des Wechsels, mag diese Freude und Fröhlichkeit auch reduziert sein.⁹³

Das Metzler Lexikon assoziiert die Gattung der Groteske vor allem mit „Epochen, in denen das überkommene Bild einer heilen Welt angesichts der veränderten Wirklichkeit seine Verbindlichkeit verloren hat, in denen die Welt unfassbar, der Vernunft unzugänglich und von unversöhnlichen Widersprüchen beherrscht scheint.“⁹⁴ Das Groteske als Stilmerkmal, so auch Mensching, „gedeiht in Zeiten des Verfalls, der Unsicherheit, des Übergangs.“⁹⁵ Mit der Wende wurde – auf der Makro-Ebene der *Weltgeschichte* – die politische und historische Weltkarte neu gezeichnet, aber die Veränderungen auf der Mikro-Ebene der *Lebensgeschichte* eines Menschen, bei den unmittelbar Beteiligten, den DDR-Bürgern, waren wenn möglich noch umwälzender. Symmank stellt in seiner Analyse der *karnevalesken Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur* die Karnevalisierung als höchst ergiebiges Interpretament der

⁹⁰ Vgl. „Die groteske Gestalt des Leibes“ und „Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken“, in Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 15-23 und S. 24-31.

⁹¹ Vgl. „Groteske“, *Metzler Literatur Lexikon: Stichwörter zur Weltliteratur* (Stuttgart: Metzler, 1984).

⁹² Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 26.

⁹³ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 27.

⁹⁴ Gunther Schweikle und Irmgard Schweikle, Hrsg., *Metzler Literatur Lexikon: Stichwörter zur Weltliteratur* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1984), S. 178.

⁹⁵ Gerhard Mensching, „Das Groteske im modernen Drama: Dargestellt an ausgewählten Beispielen“ (1961), S. 171.

Literatur der „letzten zehn bis fünfzehn Jahre“ dar, in der eine grotesk-karnevaleske Weltsicht, Stoffe und Motive des Karnevals, rituelle Strukturen und eine karnevalisierte Sprache als wichtige Merkmale nach vorne treten.⁹⁶ Symmank betrachtet hierbei auch die Intertextualität als einen Indikator von Karnevalisierung: Es wird auf eine ironische Art und Weise eine Distanz von literarischen Vorbildern genommen, Autoritäten werden verlacht, Alltags- oder Vulgärsprache wird eingeführt, um das Pathos gesellschaftlicher Umwälzungen zu entkräften, und schließlich wird durch intertextuelle Verweise bezweckt, dass Texte sich von Traditionszusammenhängen absetzen.⁹⁷ Auch ich habe die Karnevalisierung, mit dem Grotesken als literarische Darstellungsweise, in vorliegender Arbeit schon als Merkmal der Popstmoderne analysiert.

In dieser Hinsicht möchte ich einen kurzen Seitensprung zur sexuellen Thematik in Brussigs Werk machen, die nicht immer, aber oft Züge des grotesken Körpers (in der Form von Klaus' ‚Megapenis‘ in *Helden wie wir* oder von den sieben Transsexuellen aus dem Osten in *Wie es leuchtet*) annimmt, und der Frage nachgehen, wie diese Form des Grotesken in der Nachwendeliteratur auch einen Bruch mit der früheren Literatur darstellt. In seiner Analyse des Humors und der Satire in der DDR-Literatur stellt Joachim W. Jaeger fest, dass schwarzer Humor wie die damit verbundene Sexualität in der DDR Tabuthemen *par excellence* waren. Ironisch kommentiert er:

Tabu ist in der DDR sogenannter schwarzer Humor. Ebenso Darstellungen sexuellen Charakters in Wort und Bild außer den tolerierten „gesunden“, „sauberen“. Was für eine Art von kleinbürgerlichem, schlüpfriem Schlüsselloch-Sex [...] dabei herauskommt, wäre ein Kapitel für sich wert.⁹⁸

Sex und Pornografie wurden als Elemente des dekadenten Formalismus (und des kapitalistischen Westens) betrachtet, die in der ‚sauberen‘ DDR fehl am Platze sind: „In [der DDR] gibt es unverrückbare Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte.“⁹⁹ 1971 aber wurde mit der 4. Tagung des ZK der SED eine Tauwetterperiode eingesetzt, weil Honecker jetzt, ausgehend von der „festen Position des Sozialismus“,¹⁰⁰

⁹⁶ die Studie erschien 2002 und analysiert Werke von Katja Lange-Müller, Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk, Ingo Schulze und Stefan Schütz. Vgl. Symmank, *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, hier v.a. S. 8-9.

⁹⁷ Vgl. Symmank, *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, S. 51.

⁹⁸ Jaeger, *Humor und Satire in der DDR*, S. 75.

⁹⁹ Erich Honecker, „Bericht des Politbüros an das 11. Plenum des ZK der SED (Dez. 1965)“, in *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, 1946-1970*, hg. von Elimar Schubbe (Stuttgart: Seewald, 1972), S. 1076.

¹⁰⁰ Erich Honecker, „Hauptaufgabe umfasst auch weitere Erhöhung des kulturellen Niveaus. Schlußwort auf der 4. Tagung des ZK der SED, Dezember 1971“, in *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, 1971-1974*, hg. von Gisela Rüß (Stuttgart: Seewald, 1976), S. 287-288.

eine tabufreie Literatur proklamierte. Ab diesem Zeitpunkt – den wir trotzdem nicht als den ‚Startpunkt‘ der Verarbeitung des Themas ‚Sex‘ in der DDR-Literatur sehen sollten, denn Honeckers Rede war vielmehr eine Reaktion auf die aktuelle literarische Produktion, in der schon ab 1968 der Themenbereich der Sexualität öfter behandelt wurde – kamen Themen wie Körperlichkeit, Sexualität und Sinnlichkeit in der Literatur immer häufiger vor. Auch ‚extremere‘ Formen von Sexualität („prostitution, pornography, sexual violence, homosexuality and references to the work of Freud“¹⁰¹) wurden in literarischen Werken eingearbeitet, u. a. in Brauns *Hinze-Kunze-Roman* (1985), Maxie Wanders *Guten Morgen, du Schöne* (1977) und Monika Marons *Flugasche* (1981). Trotzdem blieb es ein Tabuthema: Zensoren verhinderten oft Veröffentlichungen aufgrund der expliziten Sexualität in der Geschichte (so durfte Marons *Flugasche* nur in der Bundesrepublik veröffentlicht werden) und schlossen sogar Schriftsteller aus dem Schriftstellerverband aus. Die Beschäftigung mit diesen tabuisierten, ‚extremen‘ und freizügigen Themen in der (v.a. späten) DDR-Literatur stand aber im Kontrast zur selbst erklärt offenen und normalen Sexualmoral der DDR. In Siegfried Schnabls Sexualhandbuch, das Klaus in *Helden wie wir* als Basis für seine Perversionen benutzt, wird eine nicht-fiktionale Betrachtungsweise der Sexualität dargeboten, die weitgehend von der sozialistischen Ideologie beeinflusst ist:

Die marxistische Ethik bejaht die Liebe nicht nur als geistiges Band und tiefempfundenes Gefühl zwischen Mann und Frau, sondern auch als sinngegenständliches Erleben ihrer innigen Zuneigung in der körperlichen Vereinigung.¹⁰²

Genau durch diese Auffassungen, viel mehr als durch die sexuelle Freizügigkeit, die es in manchen Romanen gab, war die Sexualitätserfahrung des DDR-Volkes und der Jugend weitgehend geprägt. Sex sollte etwas zwischen zwei gleichberechtigten Partnern sein, war etwas Schönes und Aufrichtiges, „sittlich wertvoll, gesellschaftlich verantwortlich“ und „verbunden mit der Forderung nach moralischer Sauberkeit“.¹⁰³ Die DDR-Auffassung der Sexualität hatte den Anschein, völlig enttabuisiert zu sein, ließ aber durch den hohen Anspruch auf Normalität keinen Raum für die ‚abnormalen‘ und exzessiveren Aspekte der Sexualität. In dieser Hinsicht bildet die späte DDR-Literatur – und die Nachwendeliteratur von Brussig – einen foucauldianischen ‚Gegendiskurs‘, wie Linklater bemerkt: „The polyvocality of literary discourse means that it can offer an

¹⁰¹ Beth V. Linklater, „Und Immer Zügelloser Wird Die Lust“: *Constructions of Sexuality in East German Literatures* (Bern: Peter Lang, 1997), S. 49.

¹⁰² Siegfried Schnabl, *Mann und Frau intim. Fragen des gesunden und des gestörten Geschlechtslebens*, 13., unveränderte (Berlin: Verlag Volk und Gesundheit (VEB), 1980), S. 48.

¹⁰³ Schnabl, *Mann und Frau intim*, S. 48.

alternative to official mainstream ideology.“¹⁰⁴ Die Verdrängung und Unterdrückung der Sexualität betrachtet auch der Psychologe und Chefarzt der psychotherapeutischen Klinik in Halle, Hans-Joachim Maaz, von dessen psychoanalytischer Studie des ‚DDR-Volkes‘ Brussig beim Schreiben von *Helden wie wir* weitgehend beeinflusst wurde:

Die Gesamteinschätzung ist vernichtend: Wir waren ein gefühlsunterdrücktes Volk. Wir blieben auf unseren Gefühlen sitzen, der Gefühlsstau beherrschte und bestimmte unser ganzes Leben. Wir waren emotional so eingemauert, wie die Berliner Mauer unser Land abgeschlossen hatte.¹⁰⁵

In den folgenden Analysen werden wir sehen, wie in Brussigs Werken vor allem die Aspekte der Unterdrückung und Abnormität thematisiert werden, oft gerade durch eine groteske Verzerrung und Übertreibung dieser Thematik, und wie verschiedene (junge) Protagonisten mit ihrer Sexualität mehr oder minder in der Klemme sitzen.

Der Sarkasmus

Der Sarkasmus bedient sich oft der Ironie, deswegen ist die Grenze zwischen den beiden Humorformen manchmal schwer zu ziehen, aber der sarkastische Humor richtet sich immer sehr explizit auf eine dritte Instanz, die angegriffen wird. Diese kann eine Meinung, eine bestimmte Person oder auch eine ganze Gruppe von Menschen sein. Wo die Ironie eine indirekte Verfahrensweise aufzeigt, indem sie ihre Wirkung aus einer Ambiguität, einer Diskrepanz zwischen dem expliziten verbalen Ausdruck und der impliziten Bedeutung schöpft, ist der Sarkasmus direkter und destruktiver. Das Wort stammt vom griechischen ‚sárx‘, was ‚(rohes) Fleisch‘ bedeutet, und dem davon abgeleiteten Verb ‚sarkázein‘, wortwörtlich ‚zerfleischen‘ und übertragen ‚verhöhnern‘. Im Sarkasmus wird das Objekt des Spotts ‚zerfleischt‘, der Hohn ist beißend. In der sarkastischen Bemerkung verschwindet das Spielerische, das ‚Relative‘, das in den Formen der Ironie und des Grotesken noch überleben kann.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung sind bisher, vor allem wenn wir die reiche Begriffsgeschichte und die weit gehende rhetorische Wirkung in Acht nehmen, erstaunlich wenig spezifische Studien zum Sarkasmus erschienen, abgesehen von der Habilitationsschrift von Burkhard Meyer-Sickendiek.¹⁰⁶ Er betrachtet die Polemik, die Satire und die Groteske als die drei *Grundformen* sarkastischer Literatur (während in

¹⁰⁴ Linklater, *Und Immer Zügelloser Wird Die Lust*, S. 66.

¹⁰⁵ Hans-Joachim Maaz, *Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR* (München: Knauer, 1992), S. 76.

¹⁰⁶ Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek, *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne* (München: Wilhelm Fink, 2009).

dieser Arbeit die/das Groteske auch als Humorform, und nicht, wie bei Meyer-Sickendiek der Fall, als Gattung oder Schreibweise analysiert wird); die drei von ihm unterschiedenen *Modi* Provokation, Agitation und Kompensation gelten als die drei Grundintentionen oder -funktionen des literarischen Sarkasmus. Der Sarkasmus kann erstens „schlicht darauf aus sein, Reaktion, Protest, Irritation, aber auch heimliche Sympathie hervorzurufen“; zweitens kann er „mobil machen, sich u. a. an Gesinnungsgenossen richten, [...] anstacheln bzw. jenes Moment satirischen Witzes bezeichnen, in dem die gegnerische Partei, deren Dummheit und Verlogenheit der reinen Lächerlichkeit preisgegeben wird“; und drittens kann der Sarkasmus selbstbezogen zum schwarzen Humor oder Galgenhumor werden: „Das Unrecht und das Leid, welches der Sarkasmus ironisiert, muss nicht unbedingt fremdes Unrecht und fremdes Leid sein.“¹⁰⁷ In den Analysen, vor allem des Romans *Helden wie wir* und der Theaterwerke, wird sich zeigen, dass sowohl auf textueller als auch auf metatextueller Ebene mit diesen *Modi* gespielt wird.

Es wird sich zudem herausstellen, dass, wenn in Brussigs Werk solche sarkastischen, verhöhnenden Stimmen zu Wort kommen, oft von einer ‚Variation‘ in der Terminologie von Bachtin die Rede ist. In *Helden wie wir* zum Beispiel werden wir sehen, wie im naiven Blödeln des Protagonisten plötzlich sehr luzide, sarkastische Bemerkungen auftauchen, die sich zum gängigen Diskurs als Fremdkörper, als Anachronismen sogar verhalten. Auf diese Art und Weise werden zwei Sprachen durcheinander ‚erhellt‘, wird eine meines Erachtens absichtliche Sprachenvielfalt organisiert und stilisiert, sodass die beiden Diskurse und die zu ihnen gehörenden Kontexte einem kritischeren Blick ausgesetzt werden, einander verstärken oder gerade relativieren.

Durch den primär tendenziellen Charakter des Sarkasmus, der viel ausgeprägter ist als bei der Ironie und dem Grotesken, bietet sich eine Verknüpfung mit dem dritten Pfeiler der vorliegenden Studie, der Gesellschaftskritik an. Daher wird nicht selten weniger stringent an den Grenzen zwischen den Konzepten in dem Analyseteil festgehalten, da die Gesellschaftskritik ihre Wirkung oft durch Hohn und beißenden Spott erzielt. Aus der Analyse der Grundintentionen des Sarkasmus in Brussigs Werk werden sich Rückschlüsse auf die gesellschaftskritische Ausrichtung seines Werkes ziehen lassen.

¹⁰⁷ Meyer-Sickendiek, *Was ist literarischer Sarkasmus?*, S. 11.

2.3 Intertextualität als Blick über die Grenzen

In den Erläuterungen zum Konzept der Dialogizität habe ich schon auf einige Theorien der Intertextualität hingewiesen. Hier seien noch kurz die Begriffe erläutert, die ich weiter in den Analysen benutzen werde, und sei auch allgemein auf die Funktionen der Intertextualität eingegangen, die ich in Brussigs Werk unterscheide. Eine ausführliche Darstellung der einzelnen Intertextualitätsstudien und der herrschenden Defizite ist im Rahmen der vorliegenden Dissertation nicht sinnvoll: Als konzise, aber erschöpfende Bestandsaufnahme dazu eignet sich das einführende Kapitel von Anthonya Vissers Studie zur Verbindung von Körper und Intertextualität¹⁰⁸; etwas umfangreicher sind die Bestandsaufnahmen der theoretischen Positionen bei Susanne Holthuis,¹⁰⁹ Jörg Helbig,¹¹⁰ Josef Klein und Ulla Fix,¹¹¹ und Peter Stocker.¹¹² Das Standardwerk jedoch, und ein wichtiger ‚Vermittler‘ zwischen der weit gefassten, poststrukturalistischen Auffassung (‚alles ist Text‘) einerseits und der konservativen, sich auf die traditionellen Formen (Zitat, Parodie, Übersetzung, usw.) beschränkenden Auffassung andererseits, ist der bereits genannte Sammelband von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Einige im Band vorgeschlagene pragmatische Konzepte, wie die Kriterien zur Skalierung von Intertextualität (insbesondere, wie ich schon erläuterte, das der Dialogizität) und die Markierung, werden bei der konkreten Analyse von Brussigs Werken ihre Brauchbarkeit für die Interpretation beweisen.

Skalierung der Intertextualität

Die sechs Kriterien, die Broich und Pfister zur Skalierung von Intertextualität vorschlagen, sehen im Einzelnen wie folgt aus:¹¹³

¹⁰⁸ Vgl. Anthonya Visser, *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*, Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 63 (Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2012), S. 21-34.

¹⁰⁹ Vgl. Susanne Holthuis, *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption* (Tübingen: Stauffenburg, 1993).

¹¹⁰ Vgl. Jörg Helbig, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge, Bd. 141 (Heidelberg: Winter, 1996).

¹¹¹ Vgl. v.a. „Teil 1: Bestandsaufnahme und theoretische Positionen“, Josef Klein und Ulla Fix, Hrsg., *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Stauffenburg Linguistik (Tübingen: Stauffenburg, 1997), S. 19-106.

¹¹² Vgl. Peter Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*, Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft (Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh, 1998).

¹¹³ Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 26-30.

- 1) *Referentialität*: der Nachdruck, mit dem ein Text auf einen Prätext verweist und ihn thematisiert. Die Intensität wird umso größer, je deutlicher der Zitatcharakter hervorgehoben wird und nicht eine bloße, nahtlose Übernahme stattfindet;
- 2) *Kommunikativität*: der Bewusstseinsgrad, sowohl beim Autor als auch beim Leser, einer intertextuellen Referenz. Hierbei spielt die produktionsästhetische und rezeptionsästhetische Deutlichkeit der Markierung eine erhebliche Rolle. Die Kommunikativität ist umso größer, je bewusster sich Autor und Leser der Referenz sind;
- 3) *Autoreflexivität*: die Reflexion über und die Thematisierung von bewussten und markierten intertextuellen Beziehungen, deren Voraussetzungen gerechtfertigt oder problematisiert werden. Die Autoreflexivität ist umso größer, je expliziter der Autor sich über die von ihm hergestellte Referenz im Text Gedanken macht;
- 4) *Strukturalität*: bezieht sich auf die syntagmatische Integration des Prätextes (oder Elemente eines Prätextes) in den vorliegenden Text. Die Strukturalität ist umso größer, je mehr der Prätext als strukturelle Folie fungiert und es nicht um punktuell und beiläufiges Anzitieren geht;
- 5) *Selektivität*: hier geht es um die Frage, wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird. Die Selektivität ist umso größer, wenn die Intertextualität von einem wörtlichen Zitat konstituiert wird, und nicht um eine pauschale Anspielung auf den ganzen Text oder sogar die Textsorte;
- 6) *Dialogizität*: das semantische und ideologische Spannungsverhältnis zwischen Hypertext und Hypotext. Die Dialogizität ist umso höher, je deutlicher der Hypertext als Antithese gegen den Strich des Originals aufgefasst ist und es nicht um eine möglichst getreue Übersetzung oder Affirmation geht.

Es liegt nahe, dass nicht alle Kriterien innerhalb eines Hypertextes gleichermaßen intensiv sind: Für bestimmte Kriterien werden bestimmte Texte als ‚schwach‘ bzw. ‚stark‘ intertextuell skaliert werden. Wie ich schon hervorgehoben habe, wird meine Analyse sich primär auf das Kriterium der Dialogizität ausrichten, da die Intertextualität bei Brussig oft dazu eingesetzt wird, um den ideologischen und stilistischen Kontrast zwischen seinem eigenen Werk und dem Werk einer ihm vorangehenden Generation von Schriftstellern aus der DDR zu betonen. Andererseits wird auch da die Dialogizität umso intensiver sein, wenn auf Hypotexte Bezug genommen wird, die im DDR-Kontext tabuisiert wurden: In der Anlehnung an angloamerikanische Vorbilder zum Beispiel zeigt sich die sehr bewusste Abgrenzung von der DDR-Literatur. Der intertextuelle Dialog wird als allgemeines Merkmal der Nachwendeliteratur wahrgenommen:

Wenn man überhaupt von einer ostdeutschen Dominante im Erzählen am Jahrhundertende sprechen darf, wo so viele Stile und Sichtweisen auftreten, dann ist sie eher in der Zuwendung zu neueren angloamerikanischen ästhetischen Strukturen zu finden, vom Minimalismus der Alltagsschilderung in den szenischen Fragmenten bei Sparschuh, Schulze, und Lange-Müller bis zur Philip Roth und John Irving (neben Grass) verpflichteten Satire Thomas Brussigs und zum psychologischen Realismus der Burmeister und späten Christa Wolf (in den Amerikaerzählungen von *Hierzulande Andernorts. Erzählungen*, 1999).¹¹⁴

Schließlich werden wir auch sehen, wie manche intertextuellen Bezüge zu zeitgenössischen, ebenfalls postmodernen Texten eine ideologische Affirmation ausdrücken und gerade ein ‚Wir‘-Gefühl inszenieren. Die Intertextualität dient bei Brussig oft dem Überschreiten von Grenzen: zwischen Texten und anderen medialen Kulturformen (Musik, Film, Theater) sowie zwischen Ländern, ideologischen Systemen, politischen Überzeugungen und Generationen.

Markierung

Ein weiterer hilfreicher Begriff, den ich aus dem Sammelband von Broich & Pfister übernehme, ist die *Markierung*: die Art und Weise, wie intertextuelle Verweise signalisiert werden. Jörg Helbig hat die Basisbefunde, die Broich im Sammelband vorlegt, noch weiter in einem Stufenmodell entwickelt, das die Markierungen nach einer „graduellen Hierarchie der Explizitheit“¹¹⁵ typologisiert. Da ich in meiner Arbeit nicht vorwiegend auf die Markierung, sondern vielmehr auf die Funktionen und auf die Zusammenarbeit von Intertextualität mit Humor und Gesellschaftskritik fokussiere, werde ich nicht auf seine Typologie zurückgreifen. Ich möchte im Allgemeinen auf die von Broich erwähnte Dynamisierung der Markierung weisen, die Brussigs Werke aufzeigen: Der Autor benutzt sowohl Markierungen in *Nebentexten* (der Titel des Kapitels „Der geheilte Pimmel“ aus *Helden wie wir* bezieht sich auf Christa Wolfs Erzählung *Der geteilte Himmel*), im *inneren Kommunikationssystem* (Figuren wie Anton Glienicke und Klaus Uhltscht lesen andere literarische Texte, „über sie diskutieren, sich mit ihnen

¹¹⁴ Wehdeking, „Mentalitätswandel“, S. 33. Vgl. dazu auch Katarzyna Norkowska, „Das Jahr 1989 als Wende in der Literatur? - Erzählstrategien Thomas Brussigs, Thomas Rosenlöchers und Ingo Schulzes“, in *„Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen“*. Zur Literatur in Deutschland und Mitteleuropa nach 1989/90, hg. von Stephan Krause und Friederike Partzsch, Literaturwissenschaft, Band 27 (Berlin: Frank & Timme, 2012), S. 203-214, hier S. 207.

¹¹⁵ Helbig, *Intertextualität und Markierung*, S. 94.

identifizieren oder sich von ihnen distanzieren“¹¹⁶) und im *äußeren Kommunikationssystem* (in den Namen der Figuren, wie Oscar Kitzelstein, des Interviewers von Klaus Uhltzsch in *Helden wie wir*, zugleich auf Oskar Matzerath aus *Die Blechtrommel* und Dr. Spielvogel aus *Portnoy's Complaint* verweist; durch Anführungszeichen, abwechselnde Drucktypen oder Schriftbilder; und in plötzlichen Stilkontrasten, die darüber hinaus die Polyfonie und Dialogizität eines Textes im Sinne Bachtins markieren).

Hypertext

Broich und Pfister erwähnen in ihrem Vorwort die eindrucksvolle und höchst unterhaltsame Monografie *Palimpsestes* (1982) von Gérard Genette als ihr Beispiel für die systematische Herangehensweise an die Ausgiebigkeit der intertextuellen Erscheinungsformen, und sie loben die Tatsache, dass Genette als einer der ersten Forscher eine übergreifende Taxonomie der Intertextualität darzulegen versucht hat. Sie weisen dahingegen auf die streckenweise chaotisch wirkende Arbitrarität seiner Systematik¹¹⁷ und auf die Vernachlässigung bestimmter pragmatischer Analyseaspekte (wie die Markierung). Obwohl ich Broich und Pfister in dieser Beurteilung zum größten Teil zustimme, stellen sich Genettes Begriffe der Metatextualität und Hypertextualität für die Analyse einiger von Brussigs Texten (vor allem der Romanwerke) als aufschlussreich heraus. In seiner Systematik ersetzt Genette den allgemeinen Überbegriff ‚Intertextualität‘ durch ‚Transtextualität‘ – einen Vorschlag, der in der späteren Forschung keine Nachahmung gefunden hat und den auch ich nicht befolgen werde. Er unterscheidet weiter fünf Typen von Transtextualität (deren Grenzen oft offen sind; innerhalb eines einzelnen Textes schließt der eine Typus die Erscheinung eines anderen also nicht aus, sodass die Typen eigentlich zu Aspekten der *Textualität* im Allgemeinen werden):¹¹⁸

¹¹⁶ Ulrich Broich, „Formen der Markierung von Intertextualität“, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister (Tübingen: Niemeyer, 1985), S. 31-47, hier S. 39.

¹¹⁷ Genette ist sich dieser Unübersichtlichkeit übrigens selber sehr bewusst. So fügt er der Inhaltsangabe den folgenden Disclaimer hinzu: „Bei den Angaben hinter den römischen Ziffern handelt es sich nicht um Kapitelüberschriften, sondern lediglich um Anhaltspunkte für diejenigen, die ohne nicht auskommen, aber kaum etwas finden werden, um sich darin zurechzufinden (sic).“ Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Neue Folge Band 683, Aesthetica (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), S. 5.

¹¹⁸ Genette, *Palimpseste*, S. 10-15. Da ich den dritten und den vierten Typus von Genettes Transtextualität hervorheben möchte, nehme ich mir die Freiheit, genauso wie Genette (S. 13) kreativ mit der Reihenfolge umzugehen.

- 1) *Intertextualität*: die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“, d.h. ‚einfache‘ Formen der intertextuellen Praxis, wie das Zitat, das Plagiat oder die Anspielung;
- 2) *Paratextualität*: Paratexte sind alle wortwörtlichen ‚Nebentexte‘ eines literarischen Textes, wie „Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen“ und so weiter. Auch der Gattungsvertrag oder -Pakt (z. B. die Bezeichnung ‚Erzählung‘ auf dem Umschlag eines Buches), der die Lesererwartungen erheblich steuert, ist hier von Bedeutung;
- 5) *Architextualität*: genauso wie bei der Paratextualität wird hier die Gattungszugehörigkeit eines Textes in den Mittelpunkt gerückt, die in diesem Fall aber an erster Stelle vom Lesepublikum bestimmt wird (das sich auch gegen die paratextuellen Angaben für die Einschreibung in eine andere Gattungskategorie entscheiden kann);
- 3) *Metatextualität*: die „kritische Beziehung par excellence“, bei der es sich um eine kommentierende Beziehung handelt zwischen „einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen“;
- 4) *Hypertextualität*: der für Genette wichtigste und komplexeste Typus der Transtextualität. Ein *Hypertext* ist jeder Text, der von einem früheren Text (dem *Hypotext*) durch eine *Transformation* (eine Deformierung) oder durch eine *Nachahmung* (eine Gestaltung nach dem vorhergehenden Modell) abgeleitet wurde. Es werden drei Register abgegrenzt – *spielerisch*, *satirisch* und *ernst* –, aus denen für die beiden hypertextuellen Beziehungen jeweils drei ‚Kategorien‘ hervorgehen. Die *Parodie* ist die spielerische Transformation, die *Travestie* die satirische und die *Transposition* die ernste. Bei der Nachahmung nimmt der *Pastiche* seinen Platz im spielerischen Register ein, die *Persiflage* im satirischen und die *Nachbildung* im ernsten.¹¹⁹

Da im Werk von Brussig die intertextuellen Verweise oft mit den Kategorien, die Genette unter Hypertextualität erörtert, genau umschrieben werden können, werde ich in der intertextuellen Analyse den Begriff ‚Hypertext‘ für (in der Regel) Brussigs Texte übernehmen; die Texte, die dann in Brussigs Werk ‚einfließen‘, bezeichne ich als ‚Hypotexte‘. Von ‚Intertexten‘ – jetzt benutze ich diesen Begriff einmalig im Genetteschen Sinne – wie dem Zitat ist in Brussigs Werk sehr wenig die Rede, da sich immer eine metatextuelle (d. h. kritische), genauer: hypertextuelle Transformation oder Nachahmung vollzieht.

¹¹⁹ Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 39-47.

Ein zweiter Grund, weshalb ich den Begriff des ‚Hypertexts‘ zur Bezeichnung von Brussigs Werken vorziehe, hat mit dem popstmodernen Aspekt des Archivs zu tun. Wie Kormann feststellt, sind Autoren der Literatur nach 1989 sehr aufmerksam für die Veränderungen der Realität und leisten eine „Trauerarbeit“ im freudschen Sinne,¹²⁰ wobei „die Aufnahme und Transformation von Aussagen eines außerliterarischen Diskurses ebenso wie der intertextuelle Diskurs mit literarischen Traditionen einen Aspekt unter anderen darstellen“ kann.¹²¹ Brussigs Verarbeitung der Wende kann, vor allem was die Romane der 1990er Jahre betrifft, keine Trauerarbeit genannt werden, aber aus dem Zitat geht hervor, dass die Vermischung von intertextuellen und außerliterarischen Referenzen als allgemeines Merkmal der Nachwendeliteratur wahrgenommen wird. Ebenfalls in dieser Hinsicht möchte ich Peter V. Zima erwähnen, der sich von den französischen Semiotikern Kristeva und Greimas absetzt und auf den ‚Fehler‘, die Annahme, dass auch Geschichte und Gesellschaft Text sind, in ihrer Argumentation weist: „Die Gesellschaft *ist* nicht ein Ensemble von Texten, sondern kollektive (subjektive) Interessen sind *als* Textstrukturen darstellbar.“ In vorliegender Analyse wird auch immer nur *Intertextualität* zwischen Brussigs Texten und dem ‚zeichensystematischen‘ Niederschlag von Gesellschaft und Geschichte (d.h. von literarischen Texten, aber auch von Filmen, Musik(texten), philosophischen Theorien, politischen Propagandatekten, Slogans, usw.) untersucht und wird nicht der von manchen als „Irrweg“¹²² beschriebene poststrukturalistische Duktus „alles ist Text“ befolgt. Zima schlägt den Unterschied zwischen *interner* und *externer* Intertextualität vor: „Während die interne Intertextualität den innerliterarischen Dialog meint, bezieht sich die externe Intertextualität auf die literarische Verarbeitung nichtliterarischer Diskurse: Diskurse der Philosophie, der Politik, der Wissenschaft und der Werbung.“¹²³ Daneben ist es aber so, dass Brussigs Werke, als popstmoderne Texte – oder, um ein von Moritz Baßler geprägtes Paradigma zu benutzen, als Werke des ‚populären Realismus‘, in denen der intertextuelle Raum oft zu einem Kosmos wird¹²⁴ – ein Archiv der (damaligen und heutigen) Geschichte und Gesellschaft darbieten. Im Sinne von Baßlers

¹²⁰ Vgl. Kormann, *Literatur und Wende*, S. 118-119.

¹²¹ Kormann, *Literatur und Wende*, S. 137.

¹²² Rolf Klopfer, „Grundlagen des ‚dialogischen prinzip‘ in der Literatur“, in *Dialogizität*, hg. von Renate Lachmann, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen (München: Wilhelm Fink, 1982), S. 85-106, hier S. 87.

¹²³ Peter V. Zima, „Formen und Funktionen der Intertextualität in Moderne und Postmoderne“, in *Literatur als Text der Kultur*, hg. von Moritz Csáky und Richard Reichensperger (Wien: Passagen, 1999), S. 41-64, hier S. 42; Zima erwähnt diesen Unterschied zum ersten Mal in seiner *Textsoziologie: eine kritische Einführung* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1980), S. 82-83.

¹²⁴ Vgl. Moritz Baßler, „Populärer Realismus“, in *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, hg. von Roger Lüdeke (Bielefeld: transcript, 2011), S. 91-103, hier S. 96.

früher Auffassung des „Hypertexts der Kultur“, von der er sich in seinem späteren Werk *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv* jedoch distanziert hat,¹²⁵ fungieren Brussigs Werke somit als Hypertexte und ermöglicht diese Bezeichnung „das poststrukturalistische Theorem universaler Vernetzbarkeit“.¹²⁶ Wenn in den Texten eine solche (wie wir sehen werden vorwiegend kritische, oder zumindest kommentierende) Beziehung zur Geschichte und Gesellschaft vorliegt, wird ihre Analyse aber im Rahmen des ‚gesellschaftsbezogenen‘ Pfeilers meiner Untersuchung erfolgen, dem der Gesellschaftskritik.

Auto-Intertextualität, Motive und Themen

Brussig spielt oft auch mit Bezügen zwischen seinen eigenen Texten. In der Forschung werden solche Bezüge als „auto-intertextuell“¹²⁷ bezeichnet. Meistens handelt es sich jedoch um Motive, wie die Sonnenallee, den Beruf des Taxifahrers (in *Wasserfarben* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* denken Anton und Mario darüber nach, diesen Beruf, den sie mit Freiheit verbinden, auszuüben – dies ist übrigens ein autobiografisches Element). Spezifischer sind das Motiv der Blindheit und die Redewendung „Blinde wieder sehen lassen“, um die Umwälzungen, die die DDR-Bürger 1989 und 1990 mitmachen, zu beschreiben (in *Wasserfarben*, *Helden wie wir* und am Ausgeprägtesten in *Wie es leuchtet*). Auch das Thema der aberranten Sexualität kehrt in Brussigs Werk ständig wieder. Den Höhepunkt der Ausarbeitung dieses Themas erleben wir natürlich in *Helden wie wir*, aber schon in *Wasserfarben* ist die als deviant *wahrgenommene* Sexualität des Protagonisten ein Thema: Anton und sein Freund André machen eine Gewohnheit daraus, ‚Tunten-Sketches‘ aufzuführen. Als André nach so einem Sketch suggeriert, Anton möge vielleicht Probleme mit seiner Sexualität haben, und Anton ihn entsetzt fragt, sein Freund denke doch nicht, dass er schwul sei, antwortet André: „»Wenn es nur das wäre! Dann wüßtest du zumindest, wo du hingehörst.«“ (W: 76-77) Anton schweigt weiter, aber gibt seinem Freund heimlich recht: „Die schönste Sache der Welt, daß ich nicht lache. Ich habe das mal mitgemacht. Allerdings nur ein einziges Mal. Ich will nichts mehr davon wissen, aber ganz so einfach ist das auch nicht. Mit meiner Sexualität ist es wahrscheinlich wirklich nicht normal“, schlussfolgert er (W: 77). Anton ist sexuell

¹²⁵ Vgl. Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie* (Tübingen: Francke, 2005), S. 299.

¹²⁶ Moritz Baßler, „New Historicism und der Text der Kultur. Zum Problem synchroner Intertextualität“, in *Literatur als Text der Kultur*, hg. von Moritz Csáky und Richard Reichensperger (Wien: Passagen, 1999), S. 23-40, hier S. 31.

¹²⁷ Ulrich Broich, „Zur Einzeltextreferenz“, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister (Tübingen: Niemeyer, 1985), S. 48-52, hier S. 49-50.

frustriert, genauso wie auch Lena, eine der Hauptfiguren aus *Wie es leuchtet*, diese Verklemmung und Abneigung von Intimität aufweist, aber dieses Merkmal ist nicht entscheidend für ihre Charakterisierung: Anders als Klaus wirken Anton und Lena nicht von Sex („6“) besessen oder gar pervers. Die Probleme, die Lena zum Beispiel erfährt, sind eher auf die typischen Zweifel eines Adoleszenten und auf traumatische Erfahrungen während der Jugend zurückzuführen, als dass sie mit der Sozialisierung in der DDR zusammenhängen – wie das bei Klaus schon der Fall ist. Die gestörte Sexualität in Brussigs Werk wird intertextuell oft mit dem Werk vom Psychologen Hans-Joachim Maaz verbunden, der mit seinem Band *Gefühlsstau* ein Psychogramm der DDR skizziert hat.

Ein weiteres Thema in Brussigs Werken, das ich hier wegen seines auto-intertextuellen, aber zugleich intertextuellen Charakters erwähne, ist die intensive Beschäftigung der Protagonisten mit Literatur: Sie erwähnen und kommentieren im inneren Kommunikationssystem der Texte verschiedene andere literarische Werke und Schriftsteller und versuchen außerdem, sich von diesen Hypotexten abzusetzen, sogar abzuschreiben. So entsteht eine doppelte intertextuelle ‚Abneigungsbewegung‘: nicht nur der Schriftsteller Brussig, sondern auch seine Figuren schreiben ‚gegen den Strich‘ von früheren literarischen Werken aus der DDR. Es mag vom Anfang an deutlich sein, dass Brussigs Werke produktionsästhetisch niemals als Ankunftsromane aufgefasst worden sind. Trotzdem ist es kein Zufall, dass die Romane Ähnlichkeiten mit genau jener Gattung, die für die Gestaltung der sozialistischen Prosaliteratur von großer Bedeutung gewesen ist, aufweisen, aber sich zugleich auch sehr explizit (W: 203-204) von dieser Art von Literatur distanzieren. Brussig wurde in der ‚Literaturgesellschaft‘ DDR sozialisiert, wo die Beschäftigung des Volkes mit Literatur durch eine aktive und fördernde Kulturpolitik größer und breiter war als irgendwo sonst in Europa, und hat demzufolge auch die vom Staatswesen der DDR auferlegten gängigen Literaturmuster und Figurendarstellung einverleibt. Der Autor sagt darüber in einem Interview, er schreibe aus einer negativen Motivation heraus:

„Irgendwann habe ich mich nicht mehr für die DDR-Literatur interessiert. Deren Probleme waren nicht meine Probleme, deren Sprache nicht meine Sprache. Es blieb mir nichts übrig, als mir meine Bücher selbst zu schreiben.“¹²⁸

Dieselbe intensive Literaturbeschäftigung finden wir bei den Protagonisten in Brussigs Romanen selbst vor, von denen einige selber ‚zur Feder greifen‘. Anton (*Wasserfarben*) schreibt sehr nachdenklich über sein eigenes Leben und zugleich über das Schreiben an sich – und erwähnt dabei die Bücher von Günter Görlich, Erik Neutsch und Ulrich

¹²⁸ Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 44.

Plenzdorf als Negativbeispiele: „»[...] Kann man nicht ehrlich eine Geschichte erzählen, bei der mal alle überleben? Als ob sich Haarsträubendes nur dort ereignet, wo jemand stirbt.«“ (W: 204) –; auch Klaus (*Helden wie wir*) versucht, mit seiner Biografie einen Anfang zu machen, scheitert dabei aber und bedient sich dann der Strategie der in der DDR-Literaturproduktion oft benutzten Tonbandprotokolle; Michael (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*) wird zum Schriftsteller, indem er für Miriam teils fingierte Tagebücher über das Leben am kürzeren Ende der Sonnenallee schreibt; und schließlich wird in *Wie es leuchtet* auch Waldemar Bude aufgeführt, der aus Unfrieden mit der Literatur aus der DDR selber anfängt, Bücher zu schreiben. Sein sehr atypischer ‚Ankunftsroman‘ wird beim Aufbau Verlag angenommen. Die drei Geschichten als ‚mislungene‘ Ankunftsromane (das Adjektiv deutet sowohl auf den ersten, als auch den zweiten Teil des Kompositums) zu bezeichnen, würde einen Schritt zu weit gehen, weil es in dem Produktionskontext und oft auch im inneren Rahmen der Texte keine sozialistische Gesellschaft mehr gab, in die die Protagonisten ankommen können. Die Nicht-Darstellung der Ankunft in *Wasserfarben* und *Sonnenallee*, die Darstellung der Ankunft in ein ganz anderes gesellschaftliches System als das der DDR in *Helden wie wir* und die absurde Ankunftsgeschichte, die Waldemar (als autobiografische ‚Hülle‘ von Thomas Brussig selber) veröffentlicht, sind explizit als abweichend inszeniert, und somit erfolgt eine Abgrenzung, eine Pervertierung des in den DDR-Ankunftsromanen üblichen Erzählmusters.

Funktionsweisen

Die Funktionen von Intertextualität sind genauso verschieden wie ihre Definitionsversuche und, wie Peter Stocker behauptet, „wie ihre Formen“.¹²⁹ Aus seinem höchst interessanten Definitionsversuch möchte ich auf seine Überlegungen zur Funktionalität zurückgreifen. Er entwirft keinen Katalog *aller* intertextuellen Funktionen, weil ein Katalog zum einen sehr ausgedehnt ausfallen, zum anderen immer unvollständig sein würde. Da ich im Oeuvre von Thomas Brussig (d. h. in den einzelnen Prosawerken und den Filmen), das an und für sich schon sehr differenziert ist, die intertextuellen Bezüge betrachten möchte, scheint auch für meine Arbeit die Zielsetzung eines übergreifenden ‚Funktionskatalogs‘ nicht angemessen. Sowieso werde ich vor allem darauf achten, wie die Intertextualität bei Brussig einen ‚Dialog‘ mit anderen Texten aus verschiedenen literarischen Traditionen, oder auch mit der Gesellschaft und der Geschichte erzeugt, und werde ich den Dialog selber schon als eine kardinale Funktion überhaupt betrachten. Der genaue Charakter des Dialogs – und

¹²⁹ Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre*, S. 73.

natürlich der Intertextualität – wird selbstverständlich im Analyseteil dieser Dissertation ausgeprägter beschrieben, es werden sozusagen schon „Einzelkataloge intertextueller Funktionen“¹³⁰ der jeweiligen Werke konzipiert. Allgemein aber finden wir in der Intertextualität bei Brussig die *Funktionsweisen* vor, die auch Stocker unterscheidet: die kulturelle Funktion, die poetische Funktion und die Funktion der Leserlenkung.

Die kulturelle Funktion, mit der der hypertextuelle Text sich in eine Tradition der Gedächtniskunst einschreibt, verbindet Stocker, in Anlehnung an die Theorien von Foucault und Baudrillard zum ‚simulacrum‘, mit der Praxis des Totengedenkens: Intertextuelle Kunst erscheint als eine Errungenschaft, mit der ein kulturelles Erinnerungsvermögen gesteigert werden kann, „mit der sie ihre Identität und Kontinuität gewährleisten kann.“ Die kulturelle Funktion ist in Brussigs Werk insofern vertreten, als die ‚Kultur‘, auf die sich die Geschichten teilweise beziehen, nach dem Fall der Mauer tatsächlich ‚verstorben‘ ist, und sie in den verschiedenen Romanen, Filmen und Theaterstücken erhalten bleibt. Die hypertextuelle Auseinandersetzung mit literarischen Texten (intern), nicht-literarischen Texten (extern) und sogar nicht-textuellen Elementen aus dieser Kultur, die in Brussigs Werk als Referenzen erscheinen, wirkt archivierend und ‚gedächtnisspeichernd‘. Die Hauptfiguren setzen sich mit den Referenzen explizit auseinander (zum Beispiel mit der Geschichte und dem dazugehörigen Lied des ‚kleinen Trompeters‘ in *Helden wie wir*), oder es wird eher implizit auf sie angespielt (z. B. die Anspielung darauf, dass Stasi-Opfer erzählen sollten, sie seien die Treppe heruntergefallen, als sie aus der Haft oder aus einer Vernehmung mit schweren Verletzungen zurückkamen, in Klaus Uhltschts doppeltem Treppensturz in *Helden wie wir*). Visser hebt hervor, dass literarische Texte, die thematisch oder formal auf andere Texte verweisen, sei es nun thematisch oder formal, affirmativ oder abgrenzend, „durch diese Machart eine Reflexion der eigenen Geschichtlichkeit zur Schau“ stellen.¹³¹ In Brussigs Werk ist das nicht anders. Die Vielzahl an intertextuellen Verweisen führt ein breit gefächertes Netz von geschichtlichen, kulturellen, politischen und ideologischen Stimmen herbei, das im Mikrokosmos der jeweiligen einzelnen Werke entsteht, aber sich auch auto-intertextuell, wenn wir das ganze Oeuvre Brussigs betrachten, als wirksam herausstellt. Auch betont Visser die Funktion des intertextuellen Textes als einen Mechanismus des kulturellen Gedächtnisses: Intertextualität fungiere als ein solcher Mechanismus, insofern „sie den Fixpunkt einer expliziten Auseinandersetzung mit Vergangenen bildet, die dem Zweck dient, über ein

¹³⁰ Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre*, S. 75. Stocker versucht ansatzweise einen solchen Katalog der Polyvalenz der Intertextualität für Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz aufzustellen. .

¹³¹ Visser, *Körper und Intertextualität*, S. 10.

zum Zeitpunkt des Erscheinens (noch immer oder wieder) als aktuell empfundenes Thema auszusagen.“¹³² Der ‚vergangene‘ Text wird somit

ein immanent kulturell bedeutungsvoller Text, der nun anders als in der bisherigen dominanten Lektüre gelesen, das heißt neu interpretiert wird. Eine solche Neuinterpretation hat, indem sie sich in die Literaturgeschichte einschreibt, zumindest den Anspruch, einen gegenwarts- und zukunftsbezogenen Geltungswert zu besitzen.¹³³

Ein ähnliches Verfahren – ich betone ‚ähnlich‘ und benutze absichtlich nicht ‚gleich‘, da die Texte, um die es in meiner Dissertation geht, noch nicht zum kulturellen Gedächtnis gehören, sondern sich noch im kommunikativen Gedächtnis befinden¹³⁴ – finden wir in Brussigs Zitieren vollständiger Texte von Christa Wolf und Volker Braun vor. Für diese Texte bietet die Lektüre von *Helden wie wir* bzw. *Wie es leuchtet* neue Interpretationsansätze, da sich zwischen Brussig einerseits und Wolf und Braun andererseits ein altersbedingter und zugleich ideologischer Generationsunterschied ergibt. Wie aber Bachtins Interpretation der Karnevalskultur zeigt, so Stocker, ist Intertextualität zugleich auch imstande, eine „Störung der kulturellen Akkumulationsprozesse“ zu vermitteln, und tritt in der kulturellen Funktionsweise auch die kommentierende Funktion der Intertextualität nach vorne: „Intertextualität als Gegenkultur zum offiziellen Kulturgedächtnis.“¹³⁵ Nicht selten werden wir diese Gegenbewegung, als kritischen, kommentierenden intertextuellen Dialog, in den einzelnen Werken vorfinden.

Zweitens, und das ist in der Definition der Popstmoderne schon beleuchtet worden, dient die Intertextualität auch zum Zweck der literarischen Sinnkonstitution und zum Erzeugen von semantischem Mehrwert. Wo die kulturelle Funktionsweise von Intertextualität eine kulturtheoretische ist, ist die poetische eine textfunktionale: sie hebt das Poetische, den ästhetischen und semantischen Mehrwert eines intertextuellen Textes hervor. Dadurch, dass Leser auch Elemente der Interpretation des Hypotextes in die Interpretation des Hypertextes einfließen lassen, steigert sich selbstverständlich der Aufwand für den Leser, die literarische Sinnkonstitution des Hypotextes zu durchschauen und zu interpretieren. Diese Funktionsweise der Intertextualität werden wir in dem Analyseteil zum Beispiel bei der Interpretation des intertextuellen Verweises auf Christa Wolfs Rede am Alexanderplatz vorfinden, die Klaus in *Helden wie wir*

¹³² Visser, *Körper und Intertextualität*, S. 11.

¹³³ Visser, *Körper und Intertextualität*, S. 11.

¹³⁴ Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 6. Auflage (München: Beck, 2007), S. 50.

¹³⁵ Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre*, S. 78.

fälschlich der Eisläufertrainerin Jutta Müller zuschreibt, oder bei der Analyse von einem Gedicht von Volker Braun in *Wie es leuchtet*, das von einem anderen Dichter, einer fiktiven Romanfigur mit einer eigenen, anderen Biografie, konzipiert wird.

Drittens und letztens hebt Stocker die Funktion der Leserlenkung hervor. Intertextualität kann „als eine mögliche Textstrategie aufgefaßt werden, die durch das Markieren von intertextuellen Bezugfeldern mit anderen Textstrategien zusammen die Erfahrungsbedingungen des jeweiligen Posttextes beeinflusst.“¹³⁶ Dadurch, dass in Brussigs Werken oft sehr explizit und markiert kritisch gegen z. B. Ankunftsromane und gegen die literarische Produktion einer älteren Generation von DDR-Schriftstellern vorgegangen wird, werden Leser Brussigs Texte auch als das ideologisch und literarisch ‚Andere‘ wahrnehmen.

2.4 Gesellschaftskritik in einer ‚anderen Sprache‘

*Und kommen Sie mir nicht mit der Schönheit von
Phänomenen, die das Alter vergoldet hat! Wissen Sie, wie
die Auster Margaritifera ihre Perle produziert? Indem sie
in lebensgefährlicher Krankheit einen unerträglichen
Fremdkörper, zum Beispiel einen Sandkorn, in eine
Schleimkugel einschließt. Sie geht nahezu drauf bei dem
Prozeß. Zum Teufel mit der Perle, ich ziehe die gesunde
Auster vor.¹³⁷*

In *Wasserfarben* äußert Anton, der Protagonist und Erzähler der Geschichte, den Wunsch, er hätte gerne mal mit Brechts Galilei darüber gesprochen, wie man in einem repressiven System Mut fassen kann, um der Obrigkeit trotzdem entgegenzutreten. In *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* wird der Brechtsche Text nicht direkt erwähnt oder zitiert, aber auf den allerletzten Seiten wird auf ihn angespielt, wenn der Erzähler sich über die Vorgehensweise der Erinnerung, die dasjenige, was gewesen ist, durch eine zeitliche Distanz ‚vergoldet‘, Gedanken macht. Obwohl Brussig und einigen anderen Schriftstellern und Filmemachern aus der Nachwendezeit genau diese ostalgische Vergoldung vorgeworfen wurde (das bekannteste Beispiel ist zweifelsohne die Anklage wegen „Beleidigung der Maueropfer“ gegen Sebastian Peterson, Regisseur von

¹³⁶ Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre*, S. 92.

¹³⁷ Bertolt Brecht, *Leben des Galilei* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963), S. 77.

Sonnenallee), werde ich vor allem in der Analyse der Gesellschaftskritik gegen eine solche Lesung von Brussigs Werk argumentieren.

Wie sollten aber Schriftsteller aus der ehemaligen DDR nach der Wende überhaupt noch Gesellschaftskritik leisten können oder müssen: Die einschränkenden kulturpolitischen Schreibbedingungen sind nicht länger da, gegen den Strich des sozialrealistischen Regimes und dessen Ästhetik einzuschreiben, bringe also nichts mehr, und was die neuen Schreibbedingungen betrifft, sollten die Schriftsteller jetzt nur noch auf drei Sachen achten – dass sie möglichst wenig mit Ernsthaftigkeit schreiben, dass sie in der ‚Vergnügungsindustrie *ankommen*‘ und dass der Sinn der Produktion nicht länger „in irgendeiner Art von Einflußnahme oder Aufklärung, sondern im Umsatz“ liegt.¹³⁸ So argumentiert Jurek Becker in seiner hier schon kurz erwähnten und stellenweise sehr theatralisch-undifferenzierten Stellungnahme zur Position der DDR-AutorInnen nach der Wende. Besser gleich aufhören, oder sich den Marktbedingungen der Oberflächlichkeit und Schlichtheit anpassen, denn „von nichts sind Publikum und Feuilletons so schnell gelangweilt, wie von Gesellschaftskritik.“¹³⁹ Beckers Vehemenz findet zweifelsohne ihre Grundlage in der zeitlichen Nähe zu den politischen Ereignissen in Deutschland 1989-1990, denn 2014 stellt sich heraus, dass Beispiele von gesellschaftskritischen Autoren im deutschen Sprachgebiet, noch in den 1990er Jahren, Legion sind – Peter Handke, Martin Walser und Günter Grass sind wohl die bekannteren –, aber tatsächlich zu einer älteren Generation gehören, die die Rolle als kritischen und engagierten Whistleblower gerne annahm. Dieser Reflex, umerziehen und aufklären zu wollen, eine *littérature engagée* zu sein, hat in den letzten Jahrzehnten stark in Vehemenz abgenommen und wurde neuerdings vor allem von elektronischen Medienkanälen übernommen.¹⁴⁰ Die ‚neue‘ Generation von Schriftstellern, die nach der Wende tätig wird und sich in das Genre der ‚neuen deutschen‘, lesbaren und manchmal affirmativen Popliteratur einschreibt, sieht die Erfüllung der Funktion eines moralischen Vorbilds und einer Stimme der Nation immer weniger als ihre Aufgabe. Trotzdem soll betont werden, dass popstmoderne Schreibweisen eine kritische Haltung nicht an und für sich ausschließen. „Postmoderne Kultur und Literatur“, so Henk Harbers im Vorwort des Bandes *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache* (mit dem vielsagenden, mit Fragezeichen abgeschlossenen Untertitel *Eine Ästhetik des Widerstands?*), „stehen oft im

¹³⁸ Becker, „Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur“, S. 365.

¹³⁹ Wie ich schon darlegte, war das Urteil des ehemaligen DDR-Dissidenten über die Literatur, die in der Bundesrepublik ab der Hälfte der 1970er Jahre veröffentlicht wurde, vernichtend: „[...] es taucht schnell die Frage auf, ob man mit seiner Zeit nicht etwas Sinnvolleres hätte anfangen können. Die Autoren produzieren ihre Texte in einer Umgebung, die an Literatur, wie an allen anderen immateriellen Angelegenheiten auch, vollkommen uninteressiert ist.“ Becker, „Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur“, S. 365.

¹⁴⁰ Vgl. Thomas Jung, *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002), S. 12.

Verdacht, den ethischen, gesellschaftskritischen und utopischen Impuls der Moderne für ein zwar amüsanter und intellektuelles, aber letzten Endes systemkonformes oder gar affirmatives Spiel eingetauscht zu haben.“¹⁴¹ Luc Lamberechts und Alison Lewis entkräften diesen Verdacht für einige Texte (von Peter Weiss, Peter Handke und Heiner Müller, bzw. von den Dichtern der Prenzlauer Berg-Gruppe), die sie unter den Nenner der „resistenten Postmoderne“ oder der „Postmoderne des Widerstands“ bringen.¹⁴² Brussigs Werk fällt meiner Meinung nach nicht unter diese Begriffe, bürgt aber trotzdem für ein gesellschaftskritisches Potenzial, das eher mit Harbers Begriff des „fröhlichen Skeptizismus“¹⁴³ zu umschreiben ist.

Peter V. Zima, der in *Moderne/Postmoderne* die Entwicklung der modernen ‚Ambivalenz‘ zu der postmodernen ‚Indifferenz‘ beleuchtet und damit m. E. vor allem eine interessante Übersicht verschiedener Stilbegriffe der beiden Strömungen darbietet,¹⁴⁴ teilt postmoderne Texte aufgrund ihrer gesellschaftskritischen ‚Orientierung‘ – ich benutze absichtlich dieses eher vage Wort, weil Zima betont, dass postmoderne Texte nicht primär gesellschaftskritisch wirken wollen – in vier Typen ein (wobei er aber bemerkt, dass es sicherlich noch mehrere gibt): Erstens gibt es „radikale Experimente ohne kritische Zielsetzungen im Sinne der alten Avantgarde“; die zweite Kategorie umfasst „lesbare, konsumierbare Erzählungen, die populäre Tradition und Experiment kombinieren“; drittens werden auch ideologische, d. h. laut Zima „feministische, ökologische oder konservative“ Antworten auf die „Indifferenzproblematik“ gegeben; und viertens unterscheidet Zima „ästhetisch-politische Revolten gegen eine Gesellschaftsordnung, die als sinnlos und nihilistisch

¹⁴¹ Henk Harbers, „Vorwort“, in *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands?*, hg. von Henk Harbers, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49* (Amsterdam/New York: Rodopi, 2000), S. 9-14, hier S. 10.

¹⁴² Vgl. Luc Lamberechts, „Von der Spätmoderne zu einer resistenten Postmoderne. Über die Dynamik eines Literatur- und Kulturwandels“, in *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands?*, hg. von Henk Harbers, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49* (Amsterdam/New York: Rodopi, 2000), S. 59-78; Alison Lewis, „Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs: Zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne“, in *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands?*, hg. von Henk Harbers, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49* (Amsterdam/New York: Rodopi, 2000), S. 257-286.

¹⁴³ Henk Harbers, „Gibt es eine ‚postmoderne‘ deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs“, *Literatur für Leser* 97, Heft 1 (1997), S. 52-69, hier S. 57.

¹⁴⁴ Vgl. Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 253-256. Zima formuliert seine Thesen vor dem Hintergrund der Kritischen Theorie bzw. einer Weiterentwicklung literatursoziologischer Ansätze, die sich auf den Marxismus berufen (Goldmann). Der Begriff „Indifferenz“ leitet Zima aus der Analyse spätmodernistischer Autoren (z. B. Moravia, Gli Indifferenti) ab, um so eine veränderte Haltung zu Fragen der kapitalistischen Entfremdung zu signalisieren. Da Zima davon ausgeht, dass jedes Werk unterschiedlichen, aber homogenen „Weltbildern“ zugeordnet werden könne, atmet sein Werk den Geist des Kalten Krieges.

erfahren wird.“¹⁴⁵ Brussigs Werk gehört zu der zweiten, auf den ersten Blick unverbindlichen und kritiklosen Kategorie, obwohl ich hier und in den Erläuterungen zur Popstmoderne schon betont habe, dass es sich bei ihm immer um eine Mischung von postmodernen und modernen – d. h. auch kritischen – Elementen handelt. Zima sagt, die postmoderne Literatur schenke im Gegensatz zum Modernismus der „Wahrheits- und Wertproblematik“ keine Aufmerksamkeit und gehe stattdessen von einem Bewusstsein von der Indifferenz, der Austauschbarkeit der Werte aus.¹⁴⁶ Etwa die Karnevalisierung mündet im ‚Modernismus‘ (Zimas Begriff für die literarische Moderne) nicht in Indifferenz aus, sondern in eine Ideologiekritik. In diesem Sinne wäre Brussigs Werk tatsächlich modern zu nennen. Trotzdem schließt auch Zima eine Mischung aus modernen und postmodernen Elementen im Oeuvre eines und desselben Schriftstellers nicht aus; er könnte sich einen „Postmodernist[en] mit ausgeprägtem Sinn fürs Zeitgemäße“ vorstellen, der vorschlägt, „man solle doch das kritisch-analytische Instrumentarium des Modernismus beibehalten und den metaphysischen Sinnballast über Bord werfen.“¹⁴⁷

Martin Kane bemerkt in dieser Hinsicht einen Generationenkonflikt bei den deutschen Schriftstellern nach der Wende und weist auf eine abnehmende Relevanz von Schriftstellern wie Günter Grass „a tetchy if still endearing figure“ und Christa Wolf, „the contemporary, and distinctly unfashionable embodiment of the anguished German idealist“:

In the context of the so-called ‚Neue Lesbarkeit‘ of recent years [...] and of an experimentally playful literary landscape being fashioned by an array of younger East and West German writers, both appear strangely out of place, anachronistic even. It would seem that what lies beyond any eventual literary *Bewältigung* of, and conclusion to, the complex issues surrounding the legacies of German division, will be the creation of a new generation of writers who have disengaged themselves from the burden of commitment and concern for so long associated with a Christa Wolf or a Günter Grass.¹⁴⁸

In diesen Fußstapfen tritt tatsächlich eine neue Generation, zu der auch Brussig gehört, mit einer ähnlichen (intertextuellen) und doch auch anderen (humoristischen und kritischen) Sprache. In seinen Werken, wie aus den Analysen hervorgehen wird, sind manchmal scharfkritische Passagen vorzufinden, in denen nicht selten der Humor der Kritik zu Diensten steht: ironischer Spott, geringschätzig Äußerungen,

¹⁴⁵ Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 257.

¹⁴⁶ Vgl. Zima, *Moderne/Postmoderne*, u. a. S. 300, 313.

¹⁴⁷ Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 323.

¹⁴⁸ Kane, *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification*, S. 9-10.

Herabwürdigung in grotesken Übertreibungen, Verhöhnung, Sarkasmus – eine ganze Skala wird eingesetzt. Objekte des Spotts sind hierbei, selbstverständlich, die DDR und das gesellschaftspolitische System an sich, das Volk, die älteren Generationen (in der Gestalt der Elterngeneration und einer älteren Generation von Schriftstellern), aber auch Klischees an beiden Seiten der jetzt verschwundenen Mauer sowie der ‚Mauer in den Köpfen‘, die Art und Weise, wie die Vereinigung nach der Wende sich vollzogen hat, und wie die Medien über die Wende und die Vereinigung berichteten. Mit dem Konzept der Dialogizität kann meines Erachtens die soziologische Annäherung an Geschichten (wie die von Zima und Jameson) aktualisiert werden, indem das methodologische Konzept auch Rhetorik (Humor, intertextuelle und hypertextuelle Strategien) und die Polyfonie im figürlichen Sprachgebrauch in die Analyse einbezieht. Ich werde der Frage nachgehen, auf welchen narrativen Ebenen Gesellschaftskritik geäußert wird, gegen welche Aspekte von Ideologien die Figuren sich auflehnen, und wie die beiden anderen Pfeiler dabei zum Einsatz gebracht werden. Dabei werde ich auch die von den Figuren benutzte Sprache (im Sinne von Zima, der Ideologie als ein diskursives Instrument betrachtet¹⁴⁹), d. h. in den meisten Fällen des DDR-Soziolektes, analysieren, und ihre eventuellen Parodien und Travestien (Genette) behandeln. Auch hier wird sich die Bachtinsche Polyfonie als ein wichtiges Stichwort herausstellen: Es wird sich zeigen, dass die Gesellschaftskritik in den verschiedenen Werken ‚polyvalent‘ ist, dass also verschiedene Sichtweisen und Meinungen, die auch in der Gesellschaft vertreten sind, nach vorne treten, mit einem Höhepunkt in *Wie es leuchtet*.

Autoren wie Christa Wolf, Heiner Müller, Volker Braun und Stefan Heym, die mit der Wende auch ihre Idee einer sozialistischen Utopie verloren,¹⁵⁰ haben in ihren Werken, sowohl vor als auch nach der Wende, in bestimmtem Maße versucht, den Sozialismus wortwörtlich und übertragen ‚beim Wort zu nehmen‘. Genauso wie es bei Christa Wolf, in ihrer Rede des vierten Novembers 1989 am Berliner Alexanderplatz, aber vor allem in *Was bleibt*, um das Finden einer ‚richtigen‘, einer „anderen Sprache“¹⁵¹ geht, um der DDR, der Wende und der Vereinigung den passenden Ausdruck zu geben, thematisiert auch Brussig in seinen Werken das Fehlen einer präzisen oder gar angemessenen Ausdrucksmöglichkeit und die Schwierigkeiten und Grenzen der Sprache: Das wird aus den Analysen aller einzelnen Werke hervorgehen. „Jede revolutionäre Bewegung befreit auch die Sprache“, sagte Wolf (vgl. HWW: 282): In dieser Arbeit argumentiere ich, wie

¹⁴⁹ Vgl. Zima, *Roman und Ideologie*.

¹⁵⁰ Vgl. dazu die Studie von Klaus Welzel, der in seiner Analyse von den Texten von fünf „Statisten im großen SED-Literatur-Staatszirkus“ (Christa Wolf, Wolfgang Hilbig, Volker Braun, Stefan Heym und Heiner Müller) untersucht, wie die Autoren mit dem Verlust des Staates DDR und der sozialistischen Utopie umgehen: Welzel, *Utopieverlust*.

¹⁵¹ Christa Wolf, *Was bleibt. Erzählung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), S. 7.

Brussig anhand der hochintensiven Dialogizität und der Einschreibung in das postmoderne Paradigma auf seine eigene Art und Weise eine neue Sprache sucht. Wo bei Christa Wolf die Sprache noch zu viele „Fragezeichen“ enthält, weil es noch „zu früh“ sei,¹⁵² wählt Brussig resolut das Ausrufezeichen. Er will und muss nicht mehr mit den Grenzen des Sagbaren rechnen.¹⁵³

¹⁵² Wolf, *Was bleibt*, S. 11, S. 93.

¹⁵³ Das Wegfallen dieser Beschränkung mündet verschiedenen Kritikern zufolge darin, dass er manchmal mit den Grenzen des Anstands flirtet. Vgl. u. a. Roberto Simanowski, „Die DDR als Dauerwitz. Thomas Brussigs *Helden wie wir*“, *Neue Deutsche Literatur*, Nr. 2 (1996), S. 156-163.

Teil 2 Analysen

Kapitel 1 Einführung

„Wir haben einen Auftrag: das Maul aufzutun, die Tasten zu schlagen, Denken anzuzetteln und dem Leben das Wort zu reden. Das passende, klärende, ermunternde, ermutigende Wort. Ein deutliches Wort, ein gutes, ein ernstes, ein warnendes, ein offenes Wort. Ein Hauptwort. Ein Machtwort. Das Wort.“
(Hermann Kant, X. Schriftstellerkongress der Deutschen Demokratischen Republik, 1987)

Aus diesem Zitat von Hermann Kant, am Ende seiner Rede beim zehnten Schriftstellerkongress der DDR 1987, tritt ein sehr ‚lebendiger‘ Autorbegriff hervor. Literatur sei in diesem Sinne Wiedergabe und Kommentar des öffentlichen, gesellschaftlichen Lebens, der Schriftsteller der engagierte, verantwortliche Volkserzieher. Mit Bachtins Begriff des ‚Autorworts‘ noch frisch in unserer Erinnerung leuchtet der Bezug zur dialogischen, polyfonen Sprache als idealem Instrument für diese ‚Machtermittlung‘ ein. Obwohl man es sich als Literaturforscher vielleicht manchmal wünschte, ist der Autor in stark politisch geprägter Literatur, zu der auch verschiedene Werke aus der Wendeliteratur gehören, nicht immer (ganz) tot.¹ Auch hier gilt der Aphorismus „Totgesagte leben länger“. Dies bedeutet keineswegs, dass dieser Analyseteil den Schriftsteller Thomas Brussig in den Mittelpunkt rückt: Die Analysen der Romane und „das Wort“ sind selbstverständlich primordial. Erscheinungsformen der Hybridisierung, Stilisierung und Variation, die zumindest eine Spur dieses Autorworts aufzeigen könnten, werden in den Romanen, denen die dialogische Sprache inhärent ist, sicherlich auftauchen. Ich werde u. a. erörtern, wie Brussig in seinen Werken der ideologischen und literarischen Sprache der damaligen DDR eine eigene, neue ‚Sprache‘ entgegenstellt, sowohl im Sinne seines typischen humoristischen Stils, seiner beliebten Themen und narrativen Strukturen als auch im Sinne der Sprache, Sprachkonstellation und des Sprachbewusstseins der jeweiligen Figuren.

¹ Vgl. dazu das vehement diskutierte und kritisierte Werk von Thomas Vaessens, *De revanche van de roman: literatuur, autoriteit en engagement* (Nijmegen: Vantilt, 2009).

In *Wasserfarben* herrscht die stille Ironie vor; *Helden wie wir* ist eine skurrile Satire an sich; obwohl *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* auf den ersten Blick nur witzig zu sein scheint, haben Ironie und Sarkasmus auch hier ihre eigene Gestalt; und *Wie es leuchtet* mutet streckenweise als absurder Karneval an, in dem persönliche und politische Umwälzungen groteske Züge annehmen. Lauter vom Zeitpunkt des Erscheinens her können wir aus der ‚Evolution‘ und Unterschiedlichkeit der verschiedenen Formen von Humor einige logische Folgerungen ziehen. 1991 war die Zeit für die Schriftsteller im Besonderen und die Ostdeutschen im Allgemeinen noch nicht reif, ihre individuelle Lebensgeschichte und ihre politische Geschichte aus der Sicht einer absurden Groteske wie *Helden wie wir* oder eines auf den ersten Blick melancholisch-ostalgischen Witzekatalogs wie *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* aufzufassen. So analysiert auch Magenau den Vergleich zwischen *Wasserfarben* und *Sonnenallee*, das laut ihm „ein Remake oder ein Weiter- und Umschreiben desselben Materials [von *Wasserfarben*, mvl]“ ist: „1991 war Ostlern nicht allzu viel Melancholie erlaubt. Für den Erfolg solcher Sujets war die gesamtdeutsche Öffentlichkeit noch nicht bereit.“² Die bergsonsche „Empfindungslosigkeit“, die ich später erläutern werde, hatte so kurz nach der Wende und noch im vollen Prozess der Vereinigung noch keinen festen Fuß fassen können. Die Emotionen um die Wende, die Vereinigung, die Befreiung aus einem geschlossenen System und das Chaos des neuen, kapitalistischen Weltbilds sind für die meisten Ostdeutschen 1991 noch zu ‚frisch‘ und deswegen zu überwältigend, als dass man diese Gefühle schon zum Gegenstand einer Satire machen kann. 1995 ist die Zeit reif für die rücksichtslose satirische Abrechnung, und 1999 folgt dann eine angeblich versöhnende humorvolle Geschichte, aber dennoch können wir auch *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* als kritische Satire bezeichnen. Mit den benutzten Humorformen, die für Brussigs Werk typisch geworden sind, greift der Schriftsteller nicht nur das verschwundene politische System und dessen soziale Praxis an, sondern schafft er eine deutliche Distanz zwischen seinen Werken und dem ‚positiven‘ Humor, der in DDR-Zeiten in der Literatur erlaubt wurde:

In Brussigs Texten sind die Schrecken des Stasi- und Mauer-Staates jedenfalls nicht verharmlost, sondern in einer zugleich populären und komplexen Form codiert, die ein Verdrängen womöglich nachhaltiger ausschließt als die gemessen-ersten Prätexte, auf die sie reagieren.³

Die dialogische Analyse von Brussigs vier Romanen wird aufzeigen, in welchem Maße die Werke als Wenderomane charakterisiert werden können. Selbstverständlich werden die politischen Ereignisse der Wende und Vereinigung dabei einen entscheidenden

² Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 46-47.

³ Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 68.

Faktor bilden, es wird aber auch deutlich werden, dass Brussigs Wenderomane auch ‚Wenden‘ in persönlichem und in literarisch-stilistischem Sinne thematisieren können. Neben der politischen Lesart des Begriffs Wende ist in den Romanen auch und vor allem eine persönliche Lesart möglich und sogar erforderlich. *Wasserfarben*, *Helden wie wir*, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* und *Wie es leuchtet* sind nämlich auch Entwicklungsromane: Sie sind nicht nur als Wenderomane im politischen Sinne – d. h. auf die Ereignisse um 1989 oder um die Erzählung der DDR-Zeit aus einer Nachwende-Perspektive heraus fokussiert – zu verstehen, sondern auch als Romane, in denen eine persönliche Wende in den Mittelpunkt gerückt wird. Sie handeln von einer Umbruchszeit oder einer Wandlung im Leben des adoleszenten Protagonisten, von einem Prozess des Erwachsenwerdens. Auch Simone Bilz verbindet anhand zweier Wenderomane – Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* und Clemens Meyers *Als wir träumten* (2006) – das Politische mit dem Persönlichen:

Die Wende kann [...] genauso gut eine Zeit des Umbruchs im Leben eines jeden Individuums beschreiben, die als schicksalhaft, lehrreich oder richtungsweisend zu werten ist. Nach wie vor ist die Zeit des Erwachsenwerdens dadurch gekennzeichnet, eine Neuorientierung zu finden.⁴

Die literarische Taktik der parallelen Verbindung eines persönlichen Schicksals mit einer größeren, übergreifenden historischen Geschichte hat sich in der Literaturgeschichte schon mehrmals als ergiebig erwiesen: Die Geschichte des Einzelnen kann als eine metaphorische Projektionsfläche für die übergreifende Geschichte verstanden und ausgearbeitet werden, wobei der Einzelne dann als Stellvertreter für das Volk eine vollständige Nation oder sogar die politische Entität des Staates vertritt. Das ist zum Beispiel der Fall in Salman Rushdies *Midnight's Children* (1980), das als einer der vielen intertextuellen Referenztexte von *Helden wie wir* gilt, oder im Film *Forrest Gump* (1994), dessen Bildsprache und Montage für die Verfilmung von *Helden wie wir* eine große Inspirationsquelle boten. Wie sich die Einzelschicksale von Anton, Klaus, Michael und (hauptsächlich, denn es gibt noch andere Lebensgeschichten in *Wie es leuchtet*) Lena mit der DDR-Geschichte und dem ostdeutschen Volk verknüpfen lassen, wird im Laufe der Romananalysen erforscht.

Aufgrund der im ersten Teil erörterten theoretischen Konzeptualisierungen des Wenderomans und der Popstmoderne, beabsichtigt diese Arbeit, die vier Romane von Brussig als popstmoderne Wenderomane zu analysieren, und dabei auch die drei Schreibstrategien aus der Dialogizität zu beleuchten. In zwei Exkursen wird darüber

⁴ Simone Bilz, „Der Wenderoman als neues Genre der jungen deutschen Gegenwartsliteratur. Clemens Meyers *Als wir träumten* und Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* im Focus der Betrachtung“, in *Transitträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg. von Andrea Bartl (Augsburg: Wißner, 2009), S. 299-311, hier S. 310.

hinaus gezeigt, wie die Dialogizität auch in den Filmen *Helden wie wir* und *Sonnenallee* zu einem wirkungsästhetischen und rezeptionsästhetischen Konzept wird. Es wird in einer Einführung jeweils der Frage nachgegangen, inwieweit die Werke als postmoderne Wenderomane einzustufen sind. Dann erfolgt die Analyse der Dialogizität anhand der drei Teilkonzepte Humor, Intertextualität und Gesellschaftskritik. Es wird sich zeigen, dass diese Vorgehensweise zulässt, die Multiperspektivität und die Vielstimmigkeit, zu der die drei Teilkomplexe oder sogar Schreibstrategien beitragen, innerhalb des jeweiligen Romans oder des Filmes zu erschließen und zu analysieren, und dass darüber hinaus auch einige diachrone Unterschiede und Parallelen zwischen Brussigs Werken ersichtlich werden.

Kapitel 2 *Wasserfarben* (1991)

Kann man nicht ehrlich eine Geschichte erzählen, bei der mal alle überleben? Als ob sich Haarsträubendes nur dort ereignet, wo jemand stirbt. (W: 204)

2.1 Einführung

„Ich kann nicht mal sagen, ob das jetzt noch der alte oder schon der neue Tag ist.“ (W: 8) Im ersten Kapitel von *Wasserfarben* stellt der Ich-Erzähler, Anton Glienicke, mit diesem Satz nicht nur den exakten Zeitpunkt, zu dem er anfängt, seine Geschichte niederzuschreiben, in Frage, sondern wird meines Erachtens auch auf noch drei andere *twilight zones*, die im Laufe dieses Kapitels eingehend beleuchtet werden, hingewiesen. Anton führt hier gleich das Thema der Erzählung, den ständigen Zweifel, ein. Er schätzt den Zeitpunkt des Schreibens, „halb vier morgens“ (W: 7), als „kaum allgemein üblich“ für die literarische Schaffensarbeit ein, und weiß zudem auch nicht richtig, mit was für einem Satz man eigentlich ein Buch beginnen soll. Der Zweifel beherrscht das kurze erste Kapitel des Romans, und zugleich auch Antons Leben. Er fragt sich, an welchem Punkt er sich in seinem Leben genau befindet, welchen Weg er gehen soll: „Ich bin jetzt runter von der Schule und weiß nicht, was ich anfangen soll.“ (W: 7). Genauso wie er sich im Schwebezustand zwischen dem vorigen und dem neuen Tag befindet, in einer buchstäblichen ‚Grauzone‘, befindet Anton sich auch allgemein in einem ‚Dazwischen‘. Zweitens wird auf die Übergangssituation, in der das damals, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Wasserfarben*, gerade vereinigte Deutschland sich befindet, hingewiesen. Drittens und letztens werde ich in diesem Kapitel auch darlegen, inwiefern *Wasserfarben* poetologisch noch ein Übergangswerk ist.

Im Jahr 1991 wurde es veröffentlicht, unter dem Pseudonym Cordt Berneburger. Erst ab 1996, nach dem Erfolg von *Helden wie wir*, veröffentlichte Brussig seinen Erstling unter eigenem Namen. Brussig bot das Manuskript aber angeblich genau am 9.

November 1989 dem Aufbau Verlag an,¹ und fing schon vier Jahre früher mit dem Schreiben an. So erzählt er 1995 in einem Interview mit Barbara Felsmann: „Angefangen habe ich mit dem Roman, da war ich 20 [im Jahr 1984, mvl] und wußte nicht, was ich werden will. Und davon handelt auch der Roman. Ich wußte zwar, daß es Wahnsinn ist, einen Roman zu schreiben, aber ich habe mich durchgebissen.“² Echos dieser Unsicherheit finden sich auch in Antons Nachsinnen über das Schriftstellertum im ersten Kapitel. Bevor ich die drei Aspekte der Dialogizität in *Wasserfarben* analysiere, möchte ich zunächst, anhand der theoretischen und methodologischen Überlegungen aus dem einführenden Teil dieser Arbeit, der Frage nachgehen, inwieweit Brussigs Erstling als Wenderoman eingestuft werden kann. Anschließend wird auch der ‚popstmoderne‘ Charakter der Erzählung unter die Lupe genommen.

Obwohl *Wasserfarben* nach der Wende veröffentlicht wurde, wird die Wende in *Wasserfarben* im Gegensatz zum Nachfolger *Helden wie wir* und zum späteren *Wie es leuchtet* nicht erwähnt oder gar als solche thematisiert: die Geschichte erstreckt sich vom November 1988 bis zum Juni 1989, grob genommen Antons Abiturjahr an einer Ostberliner erweiterten Oberschule. Auch eine deutliche Anspielung auf das politische Ereignis, wie in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, wo die Wende ebenfalls nicht erzählt wird, aber schon allegorisch angekündigt wird, ist nicht auffindbar, es sei denn in der stark literarisierten, in einem Erzählstil, der dem von Anton sehr ähnlich ist, geschriebenen und daher schwierig zuzuordnenden Widmung. Weil man in Widmungen normalerweise „immer wieder [...] affiges Zeug“ (W: 5) lesen müsse, entscheidet sich der vorerst noch anonyme Erzähler, der offenbar in einer Band Schlagzeug spielt, dafür, eine Anekdote über einen Mann aufzuschreiben, dem er nach dem Ende eines Konzerts begegnet: „Ich möchte mein Buch dem Mann widmen, der mir einmal und für immer klarmachte: Alle, die je Gewalt über mich wollten, konnten noch nicht mal den nächsten Sommer verhindern.“ (W: 5) Es wird nicht erklärt, wer hier genau spricht, genausowenig wer der Mann ist. Es ist aus dem Kontext nicht mit Sicherheit zu schlussfolgern, ob es hier um eine Widmung des Autors des Romans, Thomas Brussig, geht (was, da es eine Widmung ist, logisch sein würde), oder ob es einen Moment im späteren Leben von Anton betrifft. Durch den Erzählstandpunkt der fiktiven Autobiografie in *Wasserfarben*, die Stilübereinstimmungen („affiges Zeug“) und Charakterähnlichkeiten („ich sah wieder mal überhaupt nicht durch“) zwischen Widmung und Erzählung landen wir in eine doppeldeutige Position zwischen dem realen Autor des Romans und dem fiktiven Autor der Erzählung, Anton Glienicke. Der „Sommer“ in der Schlusszeile dieser Widmung deutet meines Erachtens auf den

¹ Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 46.

² Felsmann, „Wer saß unten im System? Icke! Thomas Brussig über DDR-Nostalgie, Sex, sozialistische Perversion und seinen Roman *Helden wie wir*“, S. 40-41.

bewegten Sommer 1989 hin: Die Machthaber wurden machtlos, als einige entscheidende Ereignisse, die letztendlich in den Mauerfall im November mündeten, ihren Anfang fanden (die Massenflucht aus der DDR über Ungarn und verschiedene westdeutsche Botschaften in Europa, die Montagsdemonstrationen, die seit dem 4. September in Leipzig und später auch in anderen Städten stattfanden). In diesem Fall spricht in der Widmung sicherlich der Autor Brussig, da einfach die biografischen Fakten (neunzehn Jahre alt im Sommer 1989, die Armeezeit schon hinter sich) nicht mit der Figur von Anton übereinstimmen. Wie es Anton in und nach diesem Sommer ergeht, finden wir als Leser nicht mehr heraus: die Geschichte endet im Juni 1989. Wir können aber vermuten, dass er nach dem für ihn sehr erhellenden Gespräch mit seinem Bruder Leff am Ende der Geschichte, über seine Zweifel, seine Angst, nie eine Richtung im Leben zu finden, und über seine Zukunft, wieder Mut fasst, sich einen eigenen Weg zu suchen. Die Epiphanien, die sowohl Anton als auch der Erzähler aus der Widmung durch Zutun einer Art Vorbildfigur (Leff beziehungsweise „der Mann, der nach keiner Pfeife tanzt“, W: 5) erleben, sind einander ähnlich.

Die Wende an sich wird nicht erzählt und die Erzählung thematisiert die spezifischen politischen Veränderungen auf keine Weise, aber trotzdem ist die Einstufung von *Wasserfarben* als ‚Wenderoman‘ berechtigt. *Wasserfarben* wurde in den vier bis fünf Jahren, die der Wende vorangingen, geschrieben, und trägt in dieser Hinsicht sehr deutlich die Spuren einer persönlichen und auch politischen Mentalitätsänderung. Wie ich schon dargelegt habe, deutet bereits die Widmung auf einen Veränderungen bringenden Sommer hin, der meines Erachtens mit dem nicht erzählten Sommer 1989, der Anton bevorsteht, übereinstimmt. Ob der Roman, der der DDR und dem Schulsystem gegenüber sehr kritisch ist, auch ohne die Wende, also in der DDR veröffentlicht hätte werden können oder nicht, wird immer eine offene Frage bleiben. Zu vermuten ist aber, dass ‚Lektoren‘ der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel der DDR beim „Genehmigungsverfahren“³ wohl einige Passagen, die Antons Skepsis und seine Unzufriedenheit mit dem System illustrieren und die weiter in dieser Arbeit analysiert werden, gekennzeichnet hätten.

Von Frank Thomas Grubs Merkmalskatalog der Wendeliteratur, den ich im einführenden Teil erläutere, treffen also zwei Aspekte zu:

³ In ihrer Untersuchung der Zensur in der DDR deutet Laura Bradley auf die euphemistische und oft vage Amtssprache hin, in der Begriffe wie „Zensur“ oder „Verbot“ durch ‚freundlichere‘ Alternativen ersetzt wurden. Vgl. Laura J. R. Bradley, *Cooperation and Conflict: GDR Theatre Censorship 1961-1989* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2010), S. 12.

Aspekt 2: ‚Wendeliteratur‘ im Sinne von Literatur, die erst nach dem Wegfall von Publikationsbeschränkungen (Zensur, Selbstzensur usw.) erscheinen durfte⁴

Aspekt 5: ‚Wendeliteratur‘ im Sinne von vor 1989 geschriebener Literatur, die die ‚Wende‘, etwa durch die explizite oder implizite Thematisierung von Missständen in der DDR ‚vorbereitete‘⁵

Angemessener ist bei *Wasserfarben* von einer ‚Wende-Perspektive‘ zu reden, die in übertragener Form auch in Antons Bemerkungen zum richtigen Zeitpunkt für das Schreiben eines Buches zu erkennen ist: Er schreibt seine Geschichte an der Grenze zwischen altem und neuem Tag, in der allmählichen ‚Wende‘ (verstanden als Prozess, und nicht als plötzliche Änderung) zwischen Dunkel und Licht:

Ich kann nicht mal sagen, ob das jetzt noch der alte oder schon der neue Tag ist. Solange ich noch nicht geschlafen habe, denke ich, es ist immer noch der alte Tag. Aber draußen ist es nicht mehr richtig dunkel, der Morgen graut, und man kann sogar schon ahnen, was für ein Tag es wird. Man weiß, wie das Wetter wird und so, aber es ist eben noch nicht so weit. (W: 8)

Anton weiß noch nicht genau, was kommen wird, weil „die Sonne noch nicht scheint“ (W: 8), etwas, das nicht nur für den Tag, sondern im übertragenen Sinne auch für sein Leben gilt, dem er am Ende des Romans optimistisch entgegenseht. Genauso unsicher ist noch die Situation, in der sich Deutschland beim Erscheinen des Romans befindet, weil sie noch zu nahe bei der Wende liegt: Sie entspricht der Unsicherheit und Zurückhaltung, mit denen sich auch Brussig, damals noch unter einem Pseudonym, als Exponent für das ostdeutsche Volk, in der neuen und ihrem früheren ideologischen System gegenübergestellten Realität schüchtern bewegt. Thomas Jung analysiert *Wasserfarben* noch als „eine Art Spät- oder Postsozialistischer Bildungsroman“, eine Behauptung, die ich später in diesem Kapitel auch unterstütze, aber er spürt schon den „Gestus des Erzählens [...], der die folgenden Romane ausmachen sollte: lakonisch, heiter und ohne große Brüche.“⁶ Es wird sich tatsächlich herausstellen, wie vier Jahre später in *Helden wie wir* die anfänglichen Hemmungen über Bord geworfen werden. In dieser Hinsicht ist *Wasserfarben* ein Musterbeispiel für dasjenige, was Hans-Georg Soldat und Kerstin Reimann in ihren Analysen der Wendeliteratur betonten, nämlich für die Wende-Atmosphäre, die durch indirekte Beschreibungen in Literatur im Anschluss an

⁴ Grub, „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1, S. 74.

⁵ Grub, „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1, S. 81.

⁶ Thomas Jung, „Topographie der Wendeerfahrung. Thomas Brussigs *Sonnenallee* als Gedächtnisort einer Zeitenwende“, in *Weltfabrik Berlin: eine Metropole als Sujet der Literatur*, hg. von Matthias Harder und Almut Hille (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), S. 273-286, hier S. 279.

1989-1990 herbeigeführt wird.⁷ Antons rebellische Haltung und seine Weigerung, sich in das DDR-System einzuordnen, entsprechen der Umbruchstimmung in der damaligen DDR. Später in diesem Kapitel analysiere ich die Gesellschaftskritik, die Anton, aber vor allem einige andere Figuren, im Roman üben.

Reimann spricht in ihrer Merkmalsübersicht der Wendeliteratur von der Dominanz biografischer Texte um 1990:⁸ auch *Wasserfarben* zeugt davon, sei es in literarisierter Form. Der Roman ist ein Zeugnis der Vorliebe für das (auto-)biografische Erzählen, das auch später in den 1990er Jahren in der deutschen Literatur im Allgemeinen und zur Wende im Besonderen immer beliebter wird. Laut Jörg Magenau wird diese Literatur vor allem als „Selbstverständigungsmedium einer Generation“ verwertet.⁹ Er verknüpft diese Beobachtung mit der politischen und historischen Ausnahmesituation der Wende:

Weil die DDR verschwunden ist und mit ihr so viele Dinge, Gewohnheiten und Lebensweisen, haben sie [ostdeutsche Autoren, die ihre Jugend noch in der DDR verbrachten, mvl] um so mehr von ihr zu erzählen. Weil sie sich nach 1989 plötzlich in einem anderen Gesellschaftssystem wiederfanden, können sie auf ihr früheres Leben wie mit fremden Augen blicken und die Merkwürdigkeiten ihrer Sozialisation über den Abgrund eines Zeitenwechsels hinweg betrachten.¹⁰

Obwohl *Wasserfarben* vor der Wende geschrieben und kurz nach der Vereinigung veröffentlicht wurde, und deswegen von einem richtigen „Zeitenwechsel“ noch nicht die Rede sein kann, spricht aus der ‚registrierenden‘ Erzählperspektive, aus Antons Weigerung, sich dem DDR-System zu fügen, und aus dem offenen Traum-Ende, in dem ein Abschied von der DDR angekündigt wird, trotzdem eine Distanzierung, die tatsächlich die Merkwürdigkeiten fast aus einer Außenseiterperspektive beschreibt und *betrachtet*. Ein richtiger Kommentar zu ihnen oder eine *Analyse* wird aber noch nicht geliefert: darauf muss man bis zum Jahr 1995 warten, bis zu *Helden wie wir*. Als letztes Merkmal der Wendeliteratur erwähnt Reimann die Aufhebung von Grenzen, und dann spezifisch von topografischen Grenzen. Selbstverständlich ist die eigentliche Aufhebung der deutsch-deutschen Grenze in *Wasserfarben* kein Thema: Ausgerechnet die Tatsache, dass die Grenzen sich für Anton und für seine Zukunft im wahrsten Sinne des Wortes schließen, dass seine Welt nicht offen ist, nicht einmal innerhalb der deutsch-deutschen Grenze (er hat Westverwandte, wodurch er von den beiden Studiengängen seiner Wahl,

⁷ Vgl. Soldat, „Die Wende in Deutschland Im Spiegel Der Zeitgenössischen Deutschen Literatur“, S. 134; Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*, S. 297.

⁸ Vgl. Reimann, *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben?*, S. 294.

⁹ Magenau, „Literatur als Selbstverständigungsmedium einer Generation“, S. 56.

¹⁰ Magenau, „Literatur als Selbstverständigungsmedium einer Generation“, S. 58.

Journalistik und Außenwirtschaft, ausgeschlossen wird), verursacht seine Identitätskrise:

Alle Welt redet auf einen ein: Du-bist-doch-jung-dir-steht-doch-der-Himmel-offen. Das ist Quatsch. Ich will wissen, was die sich dabei denken. Mir steht der Himmel nicht mehr offen. Ich muß das in Zukunft berücksichtigen. Ich muß mir ganz fest versprechen, von nun an immer dran zu denken, daß mir der Himmel nicht mehr offensteht. Ich muß mich zum Beispiel nach einem ziemlich durchschnittlichen Beruf umsehen. Kosmonaut oder so ist nicht mehr drin. Nicht mal Journalist. (W. 72)

Diese Perspektive ändert sich aber im Laufe der Erzählung, indem Anton sich daran wagt, zumindest ‚geistig‘ Grenzen zu überschreiten. Als er bei dem Abituraufsatz über ein völlig selbst erfundenes Buch schreibt, in dem die Hauptfigur mit nur drei Dollars in der Tasche eine Weltreise macht, werden Trennungslinien sehr deutlich ausradiert: „[...] als ich mir die Handlung ausdachte und sie runterschrieb, wurde mir klar, daß dieser Typ vor allem eins gelernt haben muß: daß es nur eine Welt und eine Menschheit gibt.“ (W: 168) In seiner zügellosen Fantasie erinnert Anton sich auch an eine Geschichte seines Sportlehrers, der an den Olympischen Spielen teilgenommen hat, und auf diese Weise „Sportler der ganzen Welt [...] und außerdem noch das Gastgeberland mit der Kultur und so“ (W: 169) kennengelernt hat: ein sehr großes Privileg für einen Einwohner der DDR. Obwohl Anton sich die ganze Geschichte des Dreidollartrips in den leuchtendsten Farben ausmalt, bleibt dieses „We are the world“-Gefühl (W: 168) nur ein ferner Traum. Er ist sich dessen sehr bewusst, dass er, im Gegensatz zu seiner Hauptfigur, innerhalb der Grenzen einer fahlen Welt gefangen ist:

Dieser Dreidollartrip ist ein Riesenabenteuer, das ist klar. Er ist ein Riesenabenteuer für *den einen*, der es sich zutraut und der sich auch mal durchbeißt. Das ist bestimmt ein Weg, um aus einem Staatsbürger einen Weltbürger zu machen, aber leider ist das für denjenigen, der das will, sicherlich verboten, wenn er östlich der Sonnenallee 371 wohnt. (W: 169)

Auch in den allerletzten Zeilen des Romans, als Anton über einen Traum erzählt, den er in einer der letzten Nächte hatte, wird eine Freiheit suggeriert:

Ich habe geträumt, daß ich mit einem Motorrad im Wald rumfahre. Ich saß auf dieser Maschine, und es ging drunter und drüber. Mir war vielleicht sonstwie zumute, zumal ich kein bißchen Motorrad fahren kann. Ich kann mich aber trotzdem nicht erinnern, wie diese ganze Geschichte letzten Endes ausging. Kann sein, daß sie gut ausging. Ich weiß es nicht. Ich kann mich nicht mehr daran erinnern. (W: 229)

Das offene, leicht melancholisch-optimistische Ende deutet aufs Neue sehr deutlich auf den „Ausgang“ der Geschichte der DDR hin, und auf die Verknüpfung des persönlichen Schicksals von Anton mit diesem politischen Ereignis.

Antons Selbstfindungskrise stimmt mit dem Element des fragmentierten Subjekts, das Julia Kormann in ihrer Merkmalsübersicht der Wendeliteratur¹¹ als prägend analysiert, überein: während der Suche nach sich selbst, die wohl jeder Adoleszent in bestimmtem Maße durchmacht, erfährt Anton tatsächlich Schwierigkeiten, sein ‚Ich‘ zu bestimmen. Dabei ist nicht sosehr die *politische* Entität der DDR die Instanz, die ihn dabei behindert, sondern die EOS, die Erweiterte Oberschule, ihr Direktor und ihre Lehrer, als indirektes, aber in Antons Leben sehr anwesendes Repressionsinstrument des Regimes. Die Frage nach dem Deutschsein, die Kormann erwähnt und vor allem erst nach der Wende wichtig wird, stellt Anton sich kaum, wohl aber macht er sich Gedanken über seine persönliche Verantwortlichkeit und Verantwortung im DDR-System, zu der er von seinem Umfeld eigentlich ständig aufgerufen wird. Die Tatsache, dass Anton den Erwartungen, die seine Eltern, sein Direktor, seine Lehrer, seine Freundin an ihn stellen, nicht ohne Weiteres entsprechen will, bereitet ihm praktische, emotionale und persönliche Schwierigkeiten und viel Kopfzerbrechen, was er in seinem Buch verarbeitet. Seine Revolte ist jedoch, wie ich später noch ausführlicher darlegen werde, eine ziemlich passive. Er hätte das selber lieber anders gesehen, hätte sich lieber keine Fragen gestellt, das würde ihm alles leichter machen, aber es ist nun einmal nicht so: „Um ganz ehrlich zu sein, ich hätte lieber zu den Bekloppten dazugehört und diese Show allen Ernstes mitgemacht, als bloß dumm rumzusitzen.“ (W: 154)

Obwohl von Pop (II) als Merkmal in der deutschen Literaturwissenschaft so früh in den 1990er Jahren noch nicht die Rede war, ist Brussigs Erstling schon in großem Maße in das popstmoderne Paradigma einzuordnen. Das Pop-Merkmal des Archivs (Baßler) und die Offenheit hinsichtlich verschiedener Lebensgeschichten, Stile und Genres sind nicht sehr deutlich vorfindlich, dafür orientiert sich die Geschichte noch zu stark an dem damals in der DDR traditionellen, ‚modernen‘ Paradigma des Bildungs- und Ankunftsromans. *Wasserfarben* ist jedoch eine Selbstfindungsgeschichte mit einem zweifelnden, adoleszenten Protagonisten, der in sich eine Gelassenheit und eine Rebellion vereint, die ständig miteinander kämpfen. Auch Brussigs Schreibstil der ‚neuen Lesbarkeit‘, der sich in seinen weiteren Werken deutlicher entwickeln wird, ist schon erkennbar. Neben der modernen Vorliebe für traditionelle Gattungen, wird die Frage der eigenen Identität in den Mittelpunkt gerückt. Dabei fällt die ironische, manchmal lakonische Erzählweise auf, mit der manchmal subtil, manchmal sehr offen Gesellschaftskritik geleistet wird. Die popstmoderne Metareflexivität äußert sich nicht

¹¹ Kormann, *Literatur und Wende*, S. 394.

sosehr im Erzählstil, wohl aber in den vielen expliziten und impliziten intertextuellen Verweisen, die, wie dargelegt werden wird, ebenfalls eine gesellschaftskritische Funktion erfüllen. Im Folgenden möchte ich den Reigen eröffnen und die drei dialogischen Pfeiler Humor, Intertextualität und Gesellschaftskritik mit Beziehung auf *Wasserfarben* einer Analyse unterziehen.

2.2 Die ‚komische Einschüchterung‘

Im ersten Teil dieser Dissertation habe ich Humor als eines der wichtigsten Merkmale von Brussigs Werk bezeichnet. Über *Helden wie wir* sagte Wolf Biermann, es sei ein Buch mit „wenig Wahrheiten und viel Witz“:¹² Witz und Humor werden tatsächlich Brussigs Steckenpferde. Das gilt aber noch nicht für *Wasserfarben*: der Hauptton der schwermütigen Geschichte erträgt kein leichtes, unverbindliches Lachen, keinen Witz. „Je mehr Staat, desto mehr Drama. Je weniger Staat, desto mehr Komödie“: das Müller/Kounellis-Zitat¹³ dürfte auf *Wasserfarben* sehr gut zutreffen. Die DDR war gerade noch da, die Beklemmung ist noch allzu anwesend, die Erinnerungen noch zu frisch, die erlangte Freiheit noch unbehaglich. Im Roman ist die Freiheit sogar noch nicht erreicht; die ganze Geschichte bildet erst den Weg dahin. In *Wasserfarben* kann also nicht wirklich die Rede sein von humoristischen Strategien, die bei der Verarbeitung oder der Bewältigung einer abgeschlossenen Ära eingesetzt werden, denn die Geschichte wird noch aus einem 360°-Panorama der DDR heraus erzählt, befindet sich noch ‚mitten drin‘: Es wird nicht jenseits des Herbstes 1989 geschaut. Die Situation scheint Anton aussichtslos. Die Humorpalette, die *Wasserfarben* prägt, umfasst dementsprechend ‚offensiven‘ Sarkasmus, sogar Zynismus und eine vorsichtig-aggressive Ironie. Im Folgenden werde ich den Humorgebrauch in *Wasserfarben* näher analysieren und der Frage nachgehen, auf welche Art und Weise Humorformen eingesetzt werden, um gegen die etablierte Ordnung vorzugehen.

Zuerst aber analysiere ich zwei Momente in *Wasserfarben*, die auf den ersten Blick nicht in das ironisch-sarkastische Schema passen und sogar slapstickartig anmuten, und demzufolge die ständig ironische Erzählweise durchbrechen. Nicht nur für das Erzählverfahren sind diese Szenen bestimmend, sondern auch in Antons Leben fungieren sie als einprägsame Kairos-Momente. Der erste findet sich relativ früh in der

¹² Biermann, „Wenig Wahrheiten und viel Witz“, S. 186-187.

¹³ Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 112-113.

Erzählung. Nachdem Anton, trotz seiner Zweifel über die Relevanz für seine Geschichte („Ich bin mir nicht klar darüber, ob es nötig ist, all dieses Zeug über meine Eltern zu erzählen.“, W: 39), im fünften Kapitel seine Familie eingeführt hat – seinen rebellischen Bruder Leff, seine ständig hektische Mutter und seinen ruhigen, coolen Vater (W: 34-42) – skizziert er das Geburtstagsfest seiner Mutter. Einige ihrer Freundinnen sind zu Besuch gekommen und gackern, als ob sie sich in einem Hühnerstall statt eines Plattenbauwohnzimmers befinden. Nachdem ihre lebendige Konversation über *Rasenmäher* erloschen ist, suchen sie in Anton einen neuen Gesprächsgegenstand. Die Reaktionen auf Anton, der sich auf die Zunge gebissen hat, häufen sich in einen einzigen übertriebenen Worterguss, der aus den Freundinnen regelrechte Revuekarikaturen macht:

„Unangenehm, wirklich. Gott sei Dank, passiert mir das nur selten. Aber den Musikantenknochen stoße ich mir öfter.“

Alle: „Oouu!“ [...]

„Ich kriege regelrecht weiche Knie vor Schmerzen!“

„Wasss?“

„Ja!“

„Doch, das habe ich auch schon erlebt!“

„Mir wird regelrecht schlecht vor Schmerzen, richtig speiübel!“

„Ja! Ja!“

„Allerdings ist mir das noch nicht beim Musikantenknochen passiert...“

„Doch! Ich habe regelrecht Schwierigkeiten zu atmen!“

„Nierenkolik...“

„... sondern wenn ich mir die Finger in der Tür einklemme.“

Alle: „Oouu!“

„Dabei kann mir regelrecht schlecht werden. E-ke-l-haffft.“

„Das stimmt. Ich habe mir letzten Sommer erst die Tür, äh, die Finger in einer Taxitür eingeklemmt.“

„Maxitür ??“

„Taxitür!!“

„... Nierenkolik...“

„Nee, also da passe ich wirklich auf. Ich gehe prin-zi-piell nicht mit meinen Fingern in den Türspalt.“

„Ja! Ja! Ja! Ja! Ja! Völlig richtig! Vollkommen richtig!“ (W: 44-45 – und es geht noch weiter so auf Seite 46)

Sieglinde, Renate, Heiderose, Waltraut und Irmgard liefern einen befremdenden grotesk-komischen Gag in Antons sonst ernsthafter und ruhig dahin plätschernder Erzählung. Der Ton der Szene ändert sich aber rasch: zu Anfang wirkt der „Geburtstagsmob“, wie Anton sie nennt (W: 48), noch unschuldig und komisch, höchstens ein wenig anstrengend, das Gespräch entwickelt sich jedoch weiter in Antons Richtung, bis er nach seiner Studienwahl gefragt wird und die Bombe platzt. Die Freundinnen

weisen ihn auf die Freiheit hin, die er hat, seine eigene Wahl zu treffen, und auf seine Intelligenz, die ihn bei der Entscheidung nicht behindern darf. Die Spannung steigt, bis unerwartet zwei einander diametral entgegengesetzte Weltbilder aufeinander prallen: „Ich habe überhaupt genug von diesen Sprüchen. *Irgend etwas muß dich doch interessieren.* Ich kann das nicht mehr hören. Ich kann das nicht mehr hören.“ (W: 49) Zwei Generationen stoßen aufeinander: einerseits eine, die es wohl schade findet, dass ein junger Mensch nicht studieren kann, was er will, aber auch selbstverständlich, dass dieser sich zufrieden geben sollte mit dem, was möglich ist. Andererseits gehört Anton zu einer jüngeren Generation, die sich bei diesen Einschränkungen Fragen stellt. Es fällt auf, dass Antons Mutter sich hier nicht in die Diskussion einmischt, nur diese „Irmlindes oder Heidetrauts“ (W: 49) vertreten die erstgenannte Position: Von einem Eltern-Kindkonflikt, wie das zum Beispiel in *Helden wie wir* schon sehr stark der Fall ist, kann hier nicht die Rede sein. Wieder ist es im Anschluss an diese Szene Antons Bruder Leff, der ihn zur Ruhe bringt, wenn auch ohne aktives Eingreifen. Die bloße Erinnerung an die Tatsache, dass Leff (der eigentlich Torsten heißt) sich als Zehnjähriger einfach einen neuen Namen gab, auf diese Art und Weise seinen Trotz und seine Selbstbehauptung zum Ausdruck brachte, für die Anton ihn sehr bewundert und um die er ihn auch beneidet, bringt die Erzählung aufs Neue in ihre lässig-ironische Tonart.

Die zweite Szene, die wir als ‚witzig‘ beschreiben können und einen Lichtblick in seiner depressiven Stimmung darstellt, ist Antons Besuch bei seiner Schulfreundin Nicole und ihren Schwestern Karla und Irina, wo er einen Nachmittag erlebt, „wie in irgendeinem schönen Märchen mit drei guten Schwestern und so.“ (W: 127) Ich möchte die Szene, die für die Handlung der Geschichte eigentlich nicht so wichtig ist, trotzdem hervorheben, weil die leichte, positive Atmosphäre schon den üblichen Erzählstil durchbricht. Schon der Anlass für den Besuch ist absurd: Anton möchte während der Weihnachtsferien Nicoles Hamstern Julius (nicht ‚Julius Cäsar‘, denn dieser Name „geht doch nicht für einen *Hamster!* So ein berühmter Mann!“, W: 109), Jonny und Sigmund Freud einen Krankenbesuch abstatten. Vom üblichen Sarkasmus oder den ironischen Kommentaren, die Anton sonst ständig liefert, ist hier nichts zu merken: Wortwitze, Situationskomik – als die Mutter der Mädchen ins Zimmer kommt, während Anton wie ein französischer Profimasseur Karla massiert, weil „ihr alles so weh tut“ (W: 120), glaubt Anton, dass er neben Karlas rotem Gesicht „geradezu blaß gewirkt haben muss“, bis Nicole sagt, nicht sosehr Karla, sondern Anton sei „ganz schön rot geworden“ (W: 126-128) –, und nicht zuletzt die erwachenden Gefühle zwischen Anton und Karla bestimmen diesen seltsamen, sogar einzigen *feel good*-Moment in *Wasserfarben*. Auch ist Karla gerade dabei, für das Studium *Don Quijote* zu lesen, und obwohl sie das Buch als „[t]ausend Seiten Blödsinn“ beschreibt, findet Anton es sehr lustig, wie Karla Anekdoten aus dem parodistischen Ritterroman nacherzählt. Die optimistischen, unbeschwerten Schwestern, die Herzlichkeit der ganzen Familie und die lockere Atmosphäre beeindruckten Anton tief: „Ich fühlte mich wohl. Ich fühlte mich wohl wie schon lange

nicht mehr.“ (W: 114) Zum ersten Mal erwähnt Anton das Wort „Zukunft“ in einem positiven Sinne, als er beim Abschied bemerkt, dass Nicole wahrscheinlich seinetwegen Wimperntusche und Lidschatten aufgetragen hat: „Wahrscheinlich werde ich in Zukunft mehr auf solche Dinge achtgeben müssen. Man kann ja nicht sein Leben lang ein Trampeltier bleiben.“ (W: 130)

Der Rückschlag, den er einige Tage später erleidet, als Nicole und Karla zu seinem Geburtstag nicht auftauchen, ist dann auch ein schwerer. Ironischerweise erlebt Anton im Anschluss daran seine persönliche Don Quijote-Episode. Weil er es satt hat, auf Karla und Nicole zu warten, beschließt er, sich zu betrinken, auf die Straße zu gehen und ein Killer aus einem amerikanischen Film zu *sein*:

Ich war'n Killer, und ich sollte noch in dieser Nacht den Präsidenten umlegen und dann für drei Wochen nach Kalifornien verschwinden. Meine Pistole lag in meiner Manteltasche, und ich hatte den Finger schon am Abzug. Ich war vollkommen ruhig. Ich hatte niemanden eingeweiht. So was mach ich prinzipiell alleine. Ich führe den Auftrag aus, kassiere mein Geld und verschwinde ins Nichts. Ich habe keine Herkunft und kein Ziel, und es gibt keinen, der mich kennt. [...]Als ich den Drugstore betrat, war nur eine Verkäuferin im Laden. Ich nahm eine Flasche aus dem Regal, ging zur Kasse und fragte die Verkäuferin, ob sie auch meine Uhr in Zahlung nehmen würde. Ich brauchte mein Geld noch. Sie sagte irgendwas, was nicht ins Drehbuch paßte, und ich machte die Uhr ab und zeigte sie ihr. (W: 135)

Leider zerstört die Kassiererin Antons fantasiertes Heldentum, da sie seine Uhr nicht annehmen will. Mit seiner Flasche in einer Papiertüte, die er letztendlich bar bezahlt, und schon davon überzeugt, dass die Kassiererin sich noch monatelang an ihn erinnern wird, setzt er seinen Weg in seinem persönlichen *Film noir* weiter. Die Transposition dieser beiden schon an und für sich höchst parodistischen Hypotexte, mit deren Hauptfiguren (dem alten idealistischen, törichten Edelmann von der Mancha, und dem klischeehaften einsamen coolen Killer, von denen zwölf auf ein Hollywoodduzend gehen) Anton sich zu identifizieren scheint, prägt die Charakterisierung von Anton in hohem Maße und schafft neue Interpretationsmöglichkeiten: Anton will gern ein Held sein, will rebellieren, aber genau wie seine intertextuellen Vorbilder ist alleine schon der Weg zur Äußerung seiner Unzufriedenheit allererst ein innerlicher, und sobald veräußerlicht, nicht mehr das, was er eigentlich sagen oder erreichen wollte. Resultate erzielt er nicht. Die genaue intertextuelle Wirkung erkläre ich der Übersichtlichkeit halber im nächsten Kapitel; hier sei jedoch schon darauf hingewiesen, dass Antons jämmerliches Auftreten lächerlich, fast grotesk und zugleich Mitleid erregend wirkt. Er versucht sich auf eine sehr unglückliche Art und Weise, aus der lähmenden Routine zu befreien, leider ohne Erfolg. Am Ende der Episode ist er einfach wieder Anton, der dann ganz in seinem defätistischen und unrevolutionären Stil „doch lieber ohne Stiefel“ schläft (W: 150).

Jetzt aber zurück zu dem, was ich vorher als dem Hauptton des Humors in *Wasserfarben* bestimmt habe: die ständig ironischen, manchmal sogar sarkastischen und zynischen Bemerkungen. Diese Humorformen werden vor allem da eingesetzt, wo die Konflikte zwischen dem Protagonisten und der (politischen) Gewalt zum Ausdruck kommen:

Alles nur fauler Zauber. Die ganze Schule war ein einziger fauler Zauber. Wirklich. Die Lehrer haben uns ständig versichert, daß sie sooo viel Vertrauen in uns haben und uns für sooo erwachsen halten, aber trotzdem haben sie andauernd unserer Evelin Zahn zugesetzt, ob denn der Kai Wenner wirklich der richtige Freund für sie sei. (W: 9)

Die Ironie hat in diesem Fall noch gar keine positive, bewältigende Wirkung, sondern wird oft zwecks Aggression, als beißender Spott eingesetzt. So schreibt der Lyriker und Kulturkritiker Friedrich Georg Jünger über die Ironie: „Ihre heilende Wirkung ist geringer als die des Humors. Es ist mehr Säure in ihr. Sie ist ätzender, schärfer, schneidender; sie bedient sich leichter des Spottes und Hohns.“¹⁴ Ob Humor, ob Ironie in einem Werk in den Vordergrund rückt, wird Jünger zufolge von der politischen Situation, „an die der Mensch mit seinem Denken gebunden ist“, beeinflusst: wenn zwischen den beiden keine Konflikte herrschen, überwiegt der Humor, wenn aber keine Aussöhnung möglich ist und „die Möglichkeit des Ausgleichs dahinschwindet“, was auch zwischen Anton und dem politischen System, in dem er lebt, der Fall ist, waltet die Ironie.¹⁵

Die Ironie in *Wasserfarben* gibt beim Leser kaum zum Vergnügen oder Lächeln Anlass. Das lässt sich teilweise durch den persönlichen Erzählton erklären und durch die ‚doppelte‘ zeitliche Position des Romans: die Handlung spielt sich noch während der DDR ab, die Geschichte wurde sehr kurz nach der Vereinigung veröffentlicht. Diese beiden Aspekte haben einen großen Einfluss auf die Distanz, die Henri Bergson als „l’insensibilité“,¹⁶ die „Empfindungslosigkeit“,¹⁷ beschrieben hat und ihm zufolge die Voraussetzung für das Lachen überhaupt ist: „L’indifférence est son milieu naturel. Le rire n’a pas de plus grand ennemi que l’émotion.“¹⁸ Dies ist die ‚invertierte‘ Beschreibung von demjenigen, was Bergson weiter darlegt: Wenn man zu nah an der

¹⁴ Jünger, *Über das Komische*, S. 69.

¹⁵ Jünger, *Über das Komische*, S. 69.

¹⁶ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, hg. von Bertrand Gibier (Chicoutimi, Québec: J.-M. Tremblay, 2002), http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf, S. 10.

¹⁷ Henri Bergson, „Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Auszug (1900)“, in *Luzifer lacht: philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*, hg. von Steffen Dietzsch (Leipzig: Reclam, 1993), S. 33-69, hier S. 34-35.

¹⁸ Bergson, *Le rire*, S. 10.

Sache beteiligt ist, zu intensiv und persönlich ‚mitlebt‘, ist das Lachen fern, aber „[d]étachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent: bien des drames tourneront à la comédie.“¹⁹ Brüssig hat, so sagt er in einem Interview, mit *Wasserfarben* versucht, eine „sehr ehrliche[] und auch persönliche[]“²⁰ Geschichte zu schreiben: Antons tiefste Gefühle, Frustrationen und Hoffnungen werden bloßgelegt. Genau dieser *Mangel* an Distanz, an Indifferenz verhindert, dass das Komische sich durchsetzen kann, etwas, was auch aus der Analyse der zwei ‚komischen‘ Momente am Anfang dieses Kapitels ersichtlich wurde. Die Szene, in der Anton von den karikaturistisch dargestellten Freundinnen seiner Mutter umgeben ist, die anscheinend von nichts Anderem als Rasenmähern, Leffs unorthodoxem Lebensstil und Antons Zukunft reden können, scheint auf den ersten Blick ein komisch-absurder Ausschnitt aus einer größeren Geschichte zu sein. Wenn wir jedoch darauf achten, wie sehr sich Anton in dieser Gesellschaft als einsamer Fremdkörper fühlt, wird klar, dass nur noch die tragische Ironie übrigbleibt.

Der bevorzugte Tropus von Anton, sehr prägend für seine Figur und seinen Sprachgebrauch, ist die Hyperbel. Durch ständige quantitative Übertreibungen relativiert er sehr stark seinen eigenen Diskurs und seine eigene Position, intendiert oder nicht. Er verpasst seine Bahn „um zwanzig Stunden“ (W: 69), weil er nicht in der Kälte auf den nächsten Zug warten will und in eine benachbarte Kunstgalerie hineingeht, in der Disko muss er „[a]n der Bar [...] ungefähr zweitausend Stunden rumstehn“ (W: 89), weil der Barkeeper ihn einfach nicht bemerkt, und auch in seiner ‚betrunkenen‘ Episode verschwindet Antons Selbstrelativierung nicht: „Ich brauchte schätzungsweise ein Dreivierteljahr, um die Treppe auf dem Bahnhof hochzukommen.“ (W: 136) und „Großer Gott! Ich hatte ein halbes Jahrhundert geschlafen.“ (W: 145) Der hyperbolische Stil wird außerdem – und das hat nicht sosehr mit dem humoristischen Gehalt seiner Sprache zu tun, als schon mit der allgemeinen Wirkung seines Sprachgebrauchs – mit ständigen Formeln aus der Jugendsprache kombiniert, wodurch sein Vokabular und sein ganzes Benehmen unter anderem von dem Schuldirektor Schneider als provozierend nonchalant bezeichnet wird: „Allein schon Ihr schnoddriges – äh – Vokabular ist nicht normal: ‚Studium schmeißen‘, ‚die Tour vermässeln‘, ‚die Geschichte platzte‘.“ (W: 20) Anton wird so vielleicht von dem Leser, sicherlich aber von den ‚übergeordneten‘, erwachsenen Figuren im Roman relativiert und weniger ernst genommen.

Andererseits werden Hyperbeln nicht nur zur Selbstrelativierung eingesetzt, sondern auch als kritischer Angriff auf die Instanzen und Figuren, die ihn wegen der

¹⁹ Bergson, *Le rire*, S. 11.

²⁰ Herlinde Koelbl, *Im Schreiben zu Haus: wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche* (München: Knesebeck, 1998), S. 98.

verschiedenen oben genannten Gründe nicht für voll ansehen und sogar geringschätzen. Die Eltern von Antons Freundin Silke, die gelinde gesagt keine großen Befürworter der Partnerwahl ihrer Tochter sind und bei denen Anton sich demzufolge gleich unerwünscht und drittklassig fühlt, haben das Vorrecht, in Antons zynischem Stil beschrieben zu werden: „Silkes Mutter starrte die ganze Zeit in den Fernseher. Seitdem sie einen Farbfernseher hatten, lief der mindestens achtzig Stunden täglich.“ (W: 53) Als sie Anton beim Abendbrot vorwurfsvoll fragt, warum er „die Pelle“ von seinem Schinken – diesem „Schinken aus dem Freß-Ex, mit Gewürzallerlei drumrum“ (W:54) – nicht aufisst, gibt es kein Halten mehr: „Beim Fleischer kosten hundert Gramm Schinken eine Mark acht, aber von diesem Schinken kosten hundert Gramm zweidreißig.“ (W: 55) Die gegenseitige Geringschätzung ist komplett, als Silke letztendlich die Seite ihrer Eltern wählt. Silkes Eltern werden auf diese Art und Weise als Verkörperung der Spießbürgerlichkeit der DDR, von deren Bevormundung die jüngere Generation, in casu Silke, sich sehr schwierig lösen kann, geschmäht. Auch die Leute, die es schon gewohnt sind, in die Disco zu gehen und gleich bedient zu werden, entrichten der Kritik nicht: „Direkt vor uns saß ein Pärchen, so Ende zwanzig. Beide sehr schick. Wahrscheinlich gingen sie dreimal täglich zum Friseur.“ (W: 87) Schließlich werden während Antons nächtlicher betrunkenen Eskapade die ‚Industriearchitektur‘ in der Leninallee (heute der Landsberger Allee), und als Erweiterung die ganze Monotonie und Grauheit, in denen Anton sich wie ein Gefangener fühlt, mit einer kafkaesken Übertreibung beschrieben: „Ich stand vor dem ersten Elfgeschosser, und dahinter kamen noch Tausende. Auf der anderen Straßenseite standen ebenfalls Tausende Elfgeschosser. Es war mitten in der Nacht.“ (W: 137) Im ersten Hochhaus begegnet er einem anständig aussehenden Paar, das ihm bei der Suche nach seiner früheren Freundin Katrin Kupferpfennig, die in einem dieser ‚Elfgeschosser‘ wohnt, nicht helfen will. Anton nimmt sie dann auch in seinem bekannten, provokativ hyperbolischen Stil zur Zielscheibe seiner Kritik:

Wahrscheinlich werden sie jetzt in ihre Marzahner Neubauwohnung fahren und sich in ihr Kreditdoppelbett legen und vor lauter Mütterjahr und zweitem Kind sehr glücklich sein, und am Montag werde ich davon wieder in der Zeitung lesen.
(W: 138)

In einem Atemzug werden mit der ironischen Darstellung dieses idyllischen Familienporträts auch das Wohnungsbauprogramm der DDR, von dem im Berliner Ortsteil Marzahn 1975 der vorfabrizierte Grundstein gelegt wurde,²¹ die Familienpolitik mit Ehekredit und „Babyjahr“, die Zensur und die Zeitungen, die lediglich eine

²¹ Vgl. zu den Wohnungsproblemen und Städtebau in der DDR Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, S. 182-188.

„kastrierte Wahrheit“²² präsentieren, ins Visier genommen. Das Verfahren, ironische Stilmittel in die eigene Sprache zu integrieren, lässt sich Jünger zufolge öfter bei „jugendlichen und unreifen Personen“²³ feststellen, als eine Bewältigungsstrategie, die einerseits ihre Unsicherheit (der sie sich bewusst sind) zu verhüllen sucht und ihnen andererseits ermöglicht, sich trotzdem aus einer fingierten, ‚maskierten‘ Überlegenheit heraus kritisch zu äußern. In diesem Sinne ist die kritisierende Wirkung von Ironie immer defizitär und sind ironische Stilmittel Zeichen des Unvermögens, offen und frei Kritik üben zu können. Genau in diesem Patt befindet sich Anton.

Deutlich aber ist in jedem Fall, dass an die Themen, die laut Werner Neubert in der sozialistischen Literatur kein Objekt des Humors sein durften – z. B. die „antagonistischen Widersprüche zwischen dem Individuum und der sozialistischen Gesellschaft“²⁴ –, im vor der Wende geschriebenen *Wasserfarben*-Roman doch öfter – sei es (noch) nicht satirisch, sondern ironisch und sarkastisch – herangegangen wird. Dabei kommt vor allem die Schule schlecht weg: Sie ist auf institutioneller Ebene ein Pars pro toto für den sozialistischen, abgeschlossenen Staat (der nach ‚außen‘ orientierten Studiengänge wie Journalistik und Außenwirtschaft für Schüler mit Westverwandten für zugänglich hält), auf der Ebene ihrer Vertreter und ihres Personals eine Personifikation desselben: die Lehrer als ständige ‚Spitzel‘ und Moralapostel – „Die bekämen wahrscheinlich die schlimmsten Minderwertigkeitskomplexe, wenn sie nicht die Illusion hätten, die Elite heranzuziehen.“ (W: 9) –, der Direktor Schneider als verbissener Repressor, der mit dem Instrument der Relegation mögliche ideologische Ungereimtheiten im Keim erstickt, und die meisten Schüler als Mitläufer des Systems, weil sie es oft ‚nicht besser wissen‘ (W: 179). Mit ironischen Bemerkungen, wie gesagt oft Übertreibungen –

Und bei einem wird das dann plötzlich hochgespielt, und dann heißt es, daß derjenige unter feindlichen oder westlichen oder antisozialistischen oder was weiß ich für Einflüssen steht, und dann kann man nur noch zwischen Kohlenhandel und Straßenbau wählen. So ungefähr läuft es. (W: 164)

– kommentiert Anton die anscheinend ausweglose Situation, in der er sich befindet. Sein Lachen ist ein gequältes Lachen. Manchmal kommt der Sarkasmus ins Spiel, dem immer ein Angriff unterliegt, und der sich sehr oft der Ironie bedient, nicht aber mit ihr

²² Monika Maron, *Flugasche* (Frankfurt am Main: Fischer, 1995), S. 36. In diesem Roman mit autobiografischen Zügen aus dem Jahr 1981 kämpft die Hauptfigur, die Journalistin Josefa Nadler, darum, in der Zeitung zu schreiben, was sich wirklich in der DDR abspielt, statt eine artifizielle Aufführung einer Gutenachrichtenshow weiter zu unterstützen. Der regimekritische Roman nimmt unter anderen die Umweltproblematik und die mangelnde Pressefreiheit ins Visier.

²³ Jünger, *Über das Komische*, S. 73.

²⁴ Neubert, *Die Wandlung des Juvenal*, S. 174.

gleichzusetzen ist. Die Klotür-Karikatur eines Schülers, der seinen Lehrer fragt „»Warum hast du so ein großes Herz?« [...] »Damit ich dich besser fressen kann.«“ (W: 11), enthält einen fast sarkastischen, hier wortwörtlich zerfleischenden Spott über die Tatsache, dass das Schulpersonal immer behauptet, für seine Schüler nur das Beste zu wollen, dabei aber deutlich an deren wahren Interessen vorbeigeht. Die Karikatur erzeugt kein Lachen, zeigt uns vielmehr, wie unerträglich und ‚tragisch‘ das Aufwachsen in einem totalitären Regime sein kann.

Die einzige Stelle, an der neben der erkennbaren Ironie die Komik oder der Witz noch mal an die Oberfläche kommen, findet sich fast am Ende der Erzählung, als Anton mit dem Zug vom Abschlussfest zurück nach Berlin und zu seinem Bruder fährt. Anton beobachtet einen sechsjährigen Buben, der seiner Mutter keine Ruhe lässt. Auf einmal erinnert er sich an ein neues Wort, das er im Kindergarten gelernt hat, „ein ganz schweres“ (W: 208), und quengelt bei seiner Mutter, weil er nicht mehr genau weiß, welches Wort es war:

„Mutti, Mutti, du weißt doch sonst immer alles! Ein ganz schweres Wort war das, so mit *soll* und *muß*. Das, was wir hier haben!“

„Junge, ich *weiß* es nicht!“

„Mutti ...! Muttiiää!“ (W: 209)

Dem Wortwitz „Sollzialismus“, den Anton dem kleinen Markus zuflüstert, unterliegt, wie Anton, und die Jugend im Allgemeinen, das Leben in der DDR erfahren: Alles dreht sich um Sollen und Müssen, um ‚Schulpflicht‘, ‚Wehrpflicht‘, ‚Ausbildungspflicht‘ und ‚Arbeitspflicht‘. Eine Aussicht auf eine eigene Wahl oder Freiheit kommt nicht in Frage.

Genauso wie in einigen anderen Wenderomanen, die in den Jahren kurz nach der Vereinigung erschienen, wirken die humoristischen Elemente verhalten. Thomas Rosenlöchers *Die verkauften Pflastersteine* (1990), *Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern*, ebenfalls von Letztgenanntem und ein Jahr später veröffentlicht, *Schlehwains Giraffe* von Bernd Schirmer (1992) und Jens Sparschuhs *Der Zimmerspringbrunnen* (1995) sind Werke, die humoristische Elemente zum Einsatz bringen, um das Ende der DDR zu thematisieren und zu verarbeiten, und dabei vor allem mit ironischen Stilmitteln arbeiten. Jill Twark hat das als „self-irony“ analysiert, nicht als eine selbstsichere, offensive Form des Humors, sondern als defensive Selbstrelativierung und als eine Strategie der Hauptfiguren, den Veränderungen Herr zu werden und ihre negativen Gefühle über die Wende zu beseitigen, „as a coping mechanism“.²⁵ In *Wasserfarben* ist von der Wende noch nicht die Rede, aber die Ironie wird von Anton ebenfalls als eine Bewältigungsstrategie eingesetzt, als sein Versuch, dem DDR-System, dessen Einfluss er

²⁵ Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 15.

erst jetzt ganz konkret in seinem eigenen Leben zu fühlen beginnt, die Stirn zu bieten und durchzuhalten, auch wenn seine unterlegene Position in diesem ‚politischen‘ Konflikt feststeht. Stärker als die Selbstironie gewinnt in dem Roman der oft ohnmächtige Spott die Oberhand. In einem seltsam ernsthaften Gespräch mit seinem Freund André versuchen die beiden, das Gefühl zu beschreiben, das sie mit Blick auf die Repression auf Schulebene, und darüber hinaus hinsichtlich des allgemeinen soziopolitischen Klimas in der DDR haben:

„Komisch ist es aber.“

„Ja.“ Wir meinten wahrscheinlich dasselbe, aber es ließ sich nicht leicht beschreiben.

„Man läuft mit einem anderen Gefühl rum. So eingeschüchtert.“

„Ja. Eingeschüchtert.“ (W: 82)

Andrés Wortwahl von „komisch“, um das schwer zuzuordnende Gefühl nach seiner Relegation in Worte zu fassen, ist, unter Berücksichtigung des ironischen Erzähltons in *Wasserfarben*, auffällig. Mit „komisch“ meinen Anton und André hier bestimmt nicht, ihre Situation reize zum Lachen, sondern sie sei ‚sonderbar‘, ‚eigenartig‘. Noch treffender erweist sich die Wortwahl, wenn wir dieses „komisch“ an und für sich im Licht des ironischen Erzählstils interpretieren: das Wort lässt sich sogar mit dem genauen Gegenteil verbinden; die Situation, in der sie sich befinden, ist nicht komisch, sondern tragisch, verhängnisvoll, desolat, mit dem Zweifel als Grundprinzip. Im komischen Konflikt (denn, erinnern wir uns an Jüngers These aus dem einführenden ersten Teil dieser Arbeit, „alles Komische geht aus einem Konflikt hervor“²⁶), der in *Wasserfarben* zur Schau getragen wird, beherrscht die Ironie, das „Kampfmittel des Besiegten, dessen, der eine Niederlage empfangen hat,“²⁷ die Szene. Diese reflexive Ironie würde ich deswegen nicht als komische Ironie, genausowenig als tragische Ironie (im Sinne der *tragic irony* oder der *ironie dramatique* aus Sophokles‘ *König Ödipus*,²⁸ wo das Publikum um das tragische oder sogar tödliche Ergebnis weiß, das eine Figur gerade im Ausweichversuch heraufbeschwört – von dieser Konstellation ist hier deutlich nicht die Rede), sondern als tragikomische bezeichnen. Die Ironie in *Wasserfarben* ist deswegen komisch, weil sie im Konflikt dem Unterlegenen die Möglichkeit gibt, die Obrigkeit trotzdem gezielt anzugreifen, und zugleich tragisch, weil sie Ausdrucksmittel derer ist, die nolens volens doch immer den Kürzeren ziehen und ständig und bis zum Ende daran zweifeln, ob ihre Geschichte gut ausgehen wird (vgl. W: 229). Dass sich die Obrigkeit und die Unfreiheit kurz nach Ablauf des Erzählvorgangs auflösen werden, und der Leser

²⁶ Jünger, *Über das Komische*, S. 9ff.

²⁷ Jünger, *Über das Komische*, S. 68.

²⁸ Vgl. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, S. 57-59.

zwar kein Happy End bekommt, aber es trotzdem erahnen kann, bestimmt die Tragikomik des Romans.

2.3 *Wasserfarben* als metatextueller Antiroman

Der zweite Pfeiler der Dialogizität, die sich in Brussigs Werk abzeichnet, ist bekanntlich die Intertextualität. Ich analysierte schon, wie der parodistische Ritterroman *Don Quijote*, der von Karla gelesen wird, Anton indirekt zu einer eigenen ‚Fantasie-Gralssuche‘ und zu einem Abenteuer im Stil des *Film noir* inspiriert (W: 135). *Don Quijote* ist bei Weitem nicht der einzige Roman, der in *Wasserfarben* erwähnt oder sogar in einem gewissen Maße literarisch analysiert wird. Ständig tauchen verschiedene intertextuelle Verweise auf, deren Funktion und Gewinn für die Interpretation von Antons Geschichte ich in diesem Kapitel näher beleuchten werde. Erstens erörtere ich im Folgenden den Bezug zum irrenden Ritter und zu den irrenden Figuren aus dem *Film noir*, zweitens beleuchte ich Antons explizite und Thomas Brussigs implizite, aber von beiden Seiten kritische Auseinandersetzung mit den DDR-Literaturtraditionen des Ankunftsromans und der neuen Subjektivität. Drittens werden noch die intertextuellen Vorfahren von *Wasserfarben* beleuchtet, sowohl aus dem deutschen als auch aus dem internationalen Literaturbereich.

Dass in *Wasserfarben* gerade auf zwei ikonische ‚Hypotexte‘ (Genette) – auf den einen, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (übersetzt: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*), sehr konkret, auf den anderen, den *Film noir*,²⁹ als struktureller Genreverweis – so kurz nacheinander verwiesen wird, ist nicht zufällig. Don Quijote, einer „der achtbarsten und berühmtesten komischen Helden“,³⁰ verfolgt nutzlose Ziele, bildet sich ein, jemand zu sein, der er nicht ist und eine Aufgabe erfüllen zu müssen, die er nicht hat. Er ist eine tragikomische Figur *pur sang*: er kämpft einen hoffnungslosen Kampf gegen alle Arten von Ungerechtigkeit. Diese kämpferische Mentalität finden wir

²⁹ Es wurden wohl verschiedene Hollywoodfilme im Stil des Genres gedreht, die die Ermordung des Präsidenten als wichtigstes Handlungselement haben, wie der klassische *Film noir* *Suddenly!* aus dem Jahr 1954 und der in schwarz-weiß gefilmte, jedoch nicht mehr als *Film noir* bezeichnete Politthriller *The Manchurian Candidate* aus dem Jahr 1962, beide mit Frank Sinatra. Ein expliziter Verweis auf einen bestimmten Film ist in *Wasserfarben* allerdings nicht vorhanden. Vgl. Lewis Allen, *Suddenly!* (United Artists, 1954), deutscher Titel: *Der Attentäter*; John Frankenheimer, *The Manchurian Candidate* (United Artists, 1962), deutscher Titel: *Botschafter der Angst*.

³⁰ Jünger, *Über das Komische*, S. 36.

auch bei Anton, und ebenso bildet er sich an seinem Geburtstag eine geheime Mission in absichtlich eskapistischem Stil ein, deren Rausch aber viel schneller vorbei ist, als dass bei Don Quijote (erst nach zwei Büchern mit 53 beziehungsweise 75 Kapiteln) der Fall ist. Die Wirkung der Don Quijote-Figur ist daneben zweideutig: Einerseits ist er der törichte Narr, der nicht durchblickt – das stetige „Ich Idiot“ (W: 85, 136, 212, und auf der allerletzten Seite, 229) und die Variante „Ich Hornochse“ (W: 138) von Anton fallen uns ein), andererseits weist der weltverlorene Idealist, der auf seinem Sterbebett wieder zu sich kommt, auf den ständigen Konflikt zwischen Traum und Realität. Während seiner Abenteuer sieht Don Quijote nichts so, wie es ist, sondern so, wie es nach seinem Dafürhalten sein sollte. Das ist zum Teil, sei es auch nicht in dem selben Maße wie bei dem fahrenden oder ‚irrenden‘ Ritter, auch Antons großes Problem. Er fühlt sehr deutlich, dass er nicht in der Welt lebt, in der er leben möchte, und protestiert auf seine eigene Art und Weise dagegen: „Leider bin ich nicht der Typ, der das so einfach wegsteckt. Ich bin eben nicht souverän genug.“ (W: 50) Diesen ‚Typ‘ des einsamen Wolfes, den Anton manchmal vorgibt zu sein – einen, „der in der Bar sitzt, seine letzte Zigarette ausdrückt, die Kellnerin »Schätzchen« nennt, seinen Hut aufsetzt, den Trenchcoat über den Arm legt und dann seinen Weg durch die Nacht geht“ (W: 74) –, finden wir in verschiedenen Films noirs oder, eher allgemeiner, in *hard-boiled*-Filmen vor.³¹ Auch da blickt der Held nicht gerne in die Zukunft – „Für Erwachsene ist die Zukunft schon vorbei“, seufzt Anton (W: 72) – und legt die Betonung seines Charakters auf Selbstzweifel, auf „loss, nostalgia, lack of clear priorities, insecurity“.³² Die Art von Antons Protest, mit diesen Charakterzügen kombiniert, wird ausführlicher im nächsten Kapitel erörtert, aber es soll an dieser Stelle und weiter in der intertextuellen Analyse betont werden, dass Antons intertextuelle ‚Vorbilder‘ sowohl in thematischer Hinsicht neue Interpretationsebenen für seine kritische Haltung aufdecken als auch unter formalem Gesichtspunkt für die Lektüre des Hypertextes aufschlussreich sind.

Don Quijote wird nämlich an erster Stelle öfter als eine Parodie auf die vielen Ritterromane, die Cervantes gar nicht hoch schätzte, manche sogar verabscheute, betrachtet. Cervantes benutzt den intertextuellen Verweis auf zweierlei Weise: thematisch-inhaltlich führt er sie als das Vehikel ein, das Don Quijotes ‚Wahnsinn‘ auslöst, weil er zu viele (alle!) Ritterromane gelesen und für bare Münze gehalten hat, und attackiert sie in der hyperbolischen Darstellung; er verwendet aber genau die

³¹ Die Grenzen zwischen den beiden (*hard-boiled* Filmen und Films noirs) sind manchmal fließend; im Allgemeinen wird angenommen, dass die *hard-boiled* Tradition, in der Schriftsteller wie Raymond Chandler, Ernest Hemingway und James M. Cain sehr einflussreich waren, eine der Voraussetzungen und zugleich Inspirationen des Film noir ist. Vor allem in der letzten Phase des Film noir fallen die beiden als „Genre“ quasi zusammen. Vgl. Paul Schrader, „Notes on Film Noir“, *Film Comment* 8, Nr. 1 (Spring 1972), S. 8-13, hier v.a. S. 10.

³² Schrader, „Notes on Film Noir“, S. 11.

thematischen und formalen Genrekonventionen der (amadischen) Ritterromane wieder, mit unglaublichen Abenteuern, der Liebe für eine ideale, unerreichbare Frau (Dulcinea von Toboso) und dem episodischen Aufbau. Das Genre des Film noir teilt mit *Don Quijote* die selbstbewusste Metatextualität und Selbstreflexivität, vor allem was die Filme der dritten und letzten Phase in der Film noir-Geschichte (1949-1953) angeht, die sogar „painfully self-aware“ waren und sehr bewusst zeigten, dass sie am Ende einer reichen filmischen Tradition standen³³ – wie *Wasserfarben* am Ende der Tradition des Ankunftsromans und der subjektiven Innerlichkeit steht. Genrekonventionen, vor allem die Konvention des harten, zynischen, einsamen, machohaften Helden, wurden ausdrücklich beleuchtet.

Auch bei Gérard Genette werden *Don Quijote* und der Film noir übrigens miteinander verbunden, und zufällig wird der ‚Katalysator‘ zwischen den beiden, Woody Allen, auch in dieser Arbeit noch zur Sprache kommen, als wichtige hypotextuelle ‚Instanz‘ in Brussigs Werk. Genette bietet in seiner schönen Analyse von *Don Quijote* eine konzise Umschreibung für dasjenige, was dieser ‚erste moderne Roman‘ eigentlich ist. Er betont, dass *Don Quijote* aus verschiedenen Gründen keine satirische Imitation, kein reiner Kommentar, kein nicht-satirisches Pastiche und keine „Parodie der Ritterromane“ genannt werden kann, sondern dass eine präzisere Definition nötig ist, um all diese Aspekte, die Cervantes‘ Werk tatsächlich in sich vereint, zu benennen. Dazu schlägt er den Begriff ‚Antiroman‘ vor. Im Folgenden werde ich Argumente für die These anbringen, dass *Wasserfarben* sich zu den literarischen Produkten aus dem sozialistischen Realismus, und spezifisch zum Ankunftsroman, ebenfalls als Antiroman verhält. In seiner Auseinandersetzung zum Antiroman macht Genette dann einen Seitensprung zu Woody Allens ‚hyperfilmischem‘ *Play it again, Sam* (1972),³⁴ einer „Art filmische[m] Gegenstück zum Antiroman“:³⁵ der Wahn, dem Anton sich nur ab und zu hingibt, nämlich die Vorstellung, dass er der zynische Held eines hard-boiled Film noir ist, ist bei der Figur Allan Felix (bemerke die Ironie im Namen), von Woody Allen gespielt, in diesem Film fortwährend vorhanden. Genauso wie diese Verkörperung bei Anton kein großer Erfolg ist, verläuft es auch für Allan/Allen nicht so einfach: er träumt davon, wie sein Idol Humphrey Bogart, Rick Blaine im Film noir *Casablanca* (1942),³⁶ zu sein, der aber genau das „Gegenstück seiner eigenen Gestalt ist, des häßlichen, schüchternen, übersensiblen, tolpatschigen Nervenbündels, das immer ins Fettnäpfchen tritt und vor den Frauen ständig grotesk wirkt.“³⁷ Allan Felix‘ Verführungsversuche

³³ Schrader, „Notes on Film Noir“, S. 12.

³⁴ Herbert Ross, *Play It Again, Sam* (APJAC Productions, 1972).

³⁵ Genette, *Palimpseste*, S. 216.

³⁶ Michael Curtiz, *Casablanca* (Hal B. Wallis, 1942).

³⁷ Genette, *Palimpseste*, S. 216.

werden so zu seinem eigenen hoffnungslosen Kampf gegen die Windmühlen. Woody Allen wird hier zum ersten, aber sicherlich nicht zum letzten Mal erwähnt, denn auch in den späteren Werken von Brussig taucht er noch als hypotextuelle Inspiration auf.

Jetzt aber, nach diesem kleinen Exkurs, zurück zur Einstufung von *Wasserfarben* als Antiroman. Die Genreselbstbewusstheit des Antiromans, dessen „Hypotext [...] im Grunde eine Hypogattung“ ist,³⁸ finden wir auch in *Wasserfarben*: sehr explizit wird an der literarischen Prägung der Ankunfts-literatur und an der späteren ‚Neuen Subjektivität‘ Kritik geübt, deren einschlägige Werke öfter resigniert auf die ideale *Ankunft* in der Gesellschaft verzichten. Zugleich aber werden Elemente aus diesen literarischen Typen von Brussig gerade zum Einsatz gebracht und produktiv gemacht, sowohl thematisch, inhaltlich als auch formal. Das Thema von *Wasserfarben*, die Selbstfindungskrise und Identitätssuche eines jungen Adoleszenten, weist sehr viele Berührungspunkte mit den Romanen aus der Ankunfts-literatur auf – die sich sowieso an der Tradition des Entwicklungs- und Bildungsromans orientierten –, wie mit den Werken von Erik Neutsch oder sogar mit Reimanns paradigmatischem Roman *Ankunft im Alltag* (1961). Es ist aber nicht Anton, der sich in die Produktion begibt und damit anfängt, praktische Arbeit zu leisten und darüber literarisch zu reflektieren, sondern sein bester Freund André, nachdem er von der Schule relegiert wird. Die „alltägliche Bewährung in der gesellschaftlichen Arbeit“, das „Realistischwerden gegenüber den eigenen idealistischen Erwartungen“ und „die pragmatische Einrichtung im »realen« Sozialismus“:³⁹ es sind Entwicklungsschritte, die sich in Andrés Leben zu ereignen scheinen, und die Anton mit Argusaugen und wenig Begeisterung betrachtet. André meint, die Schule sei eine „Halbwissensfabrik“, der Staatsbürgerkundeunterricht erreiche gar nicht sein Ziel. Erst im Produktionsbereich sehe man wirklich ein, wie wichtig das Arbeitertum sei und welche Bedeutung das Kollektiv habe: „Jedenfalls lerne ich in unserer Werkstatt tausendmal nachhaltiger als in unserem Bildungswesen.“ (W: 79) André wird tatsächlich ‚pragmatisch‘: weil er Angst vor Repressalien hat, habe er „nie mehr 'ne Lippe riskiert. Ich habe lieber nicht gesagt, was ich manchmal so dachte. Ich war lieber brav. – Naja, und so läuft der Laden eben.“ (W: 83) In diesem Gespräch, in dem André seinem Freund seine Überlegungen kundtut, scheinen die beiden nicht auf derselben Wellenlänge zu liegen: Anton versucht während der ganzen Zeit André zu erklären, wie hoffnungslos er sich manchmal fühlt– „Ja, daß wir an einem dünnen Faden hängen. Fühlst du das nie?“ (W: 84) Der nüchterne, realistische und durch die Mutlosigkeit seines Freundes verunsicherte André jedoch kann sich in dieses pessimistische Lebensgefühl sehr schwer hineinversetzen, er leidet nicht so wie Anton

³⁸ Genette, *Palimpseste*, S. 209.

³⁹ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 145.

unter der schweren Bürde eines idealistischen Wunschweltbildes: „Klar weiß ich, daß die Welt ein Pulverfaß oder ein Giftbottich ist, aber es reicht einfach nicht zu der Vorstellung, mir das Ende auszumalen.“ (W: 86)

Antons Suche nach dem Sinn des Lebens in einer Welt, die ihm so viele Beschränkungen auferlegt, führt ihn auf keinen Fall zu einer Einordnung in die sozialistische Welt, die Tendenz der Introspektion und der Beschreibung der subjektiven Innerlichkeit zeigt sich in *Wasserfarben* sehr deutlich. In diesem Roman ist keine Spur von dem ‚positiven Helden‘ aus den kulturpolitischen Vorschriften des sozialistischen Realismus vorzufinden: Anton hat keine sonderlich starke Persönlichkeit, seine Geschichte zeugt nicht von einer positiven Haltung dem sozialistischen Staat gegenüber.⁴⁰ Auch ist in seinem Fall nicht von einer ‚Ankunftsfigur‘ die Rede: Anton kommt gar nicht an, er schiebt wichtige Entscheidungen für seine Zukunft auf die lange Bank, man könnte ihn sogar als defätistisch beschreiben, zumindest bevor er sein Gespräch mit seinem Bruder und ‚Mentor‘ Leff hat, das ihm wieder Hoffnung gibt. Trotzdem wurde *Wasserfarben* beim Erscheinen und später in der Forschung hauptsächlich als eine Weiterführung der subjektiven Authentizität betrachtet, u. a. von Heide Hollmer, die die kritische Ansicht formulierte, *Wasserfarben* sei noch sehr stark vom literarischen Paradigma der Ankunftsliteratur geprägt, klinge „streckenweise nach einer Neuauflage der systemstabilisierenden ‚Ankunftsliteratur‘ und nach der Poetik der ‚subjektiven Authentizität““. Brussigs Erzählweise wirke im Nachhinein „[f]ast hausbacken und irritierend nah am DDR-Staat und an dessen literarischem Establishment [...]. *Wasserfarben* hat noch keinen eigenen Ton, lässt noch keinen überzeugend neuen Zugriff auf das Thema ‚Nischensuche‘ erkennen.“⁴¹ Hannes Krauss ist derselben Meinung: Brussigs Debüt sei eine „Schul- und Adoleszenzgeschichte in inszenierter Schnoddrigkeit, die auch den Einfluß von Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* und anderer Exempel osteuropäischer ‚Jeansprosa‘⁴² nicht verleugnen kann.“⁴³

Obwohl ich Hollmer und Krauss in ihrer Argumentation, zumindest mit Blick auf ihre These des Stilkonservatismus, beipflichten möchte, geht *Wasserfarben* durch die ‚doppelte‘ Auseinandersetzung mit den Hypotexten meines Erachtens bestimmt viel weiter als bis zu einer einfachen Übernahme traditioneller Erzählweisen. Zum einen

⁴⁰ Vgl. Edward Mozejko, *Der sozialistische Realismus: Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturmethode*, Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 54 (Bonn: Bouvier, 1977), S. 25.

⁴¹ Hollmer, „The next generation“, S. 107, S. 109.

⁴² Der Begriff geht zurück auf Aleksandar Flaker, *Modelle der Jeans-Prosa: zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext* (Kronberg: Scriptor Verlag, 1975).

⁴³ Hannes Krauss, „Zonenkindheiten. (Literarische) Rückblicke“, in *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, hg. von Holger Helbig (Berlin: Akademie Verlag, 2007), S. 89-101, hier S. 97.

sind die herkömmlichen Erzählstile einer expliziten Literaturkritik ausgesetzt, zum anderen fließen in *Wasserfarben* auch stilistische Elemente aus anderen literarischen Traditionen ein, die nicht selten der DDR-Ästhetik⁴⁴ gegenübergestellt sind. Die inhaltliche, kritische Auseinandersetzung mit Werken aus der Ankunfts-literatur und dem neuen Subjektivismus erfolgt in der Metatextualität, die Genette als den dritten Typus textueller Transzendenz betrachtet, als „die üblicherweise als »Kommentar« apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt“.⁴⁵ Die Erzählung leistet direkte Kritik an der DDR, und verhält sich daneben als metatextueller Kommentar eines anderen Textes oder sogar eines vollständigen Genres. Zugleich ist *Wasserfarben* auch dadurch metatextuell, dass der so anwesende Erzähler Anton, wie ich schon beleuchtet habe, über sich selbst und seine literarische Praxis und Poetik spricht, sich selbst vor allem am Anfang und am Ende der Geschichte beim Schreiben kommentiert. *Wasserfarben* steht in einer „kritische[n] Beziehung par excellence“⁴⁶ zu den Werken, die Anton oder andere Figuren unmittelbar literarisch analysieren oder sogar kritisieren. Da aber um den Kommentar herum ein neues literarisches Werk entstanden ist, ist hier mit Genette von deklariertem oder massiver „Hypertextualität“ zu sprechen, dem vierten Typus der Transtextualität: *Wasserfarben* ist eine kommentierende, explizit kritische „Transformation“⁴⁷ der genannten literarischen Kategorien. Diese metatextuelle Auseinandersetzung, oder kritische Intertextualität enthält einen hohen Grad an Dialogizität (Broich/Pfister): nicht nur entsteht ein Dialog zwischen Hypertext und Hypotext, sondern die Geschichte erlangt durch die verschiedenen ‚Traditionen‘, die kritisiert, transformiert oder nachgeahmt werden, die dialogische Mehrstimmigkeit, die für Brussigs Werke typisierend ist.

Nicht zuletzt ist *Wasserfarben*, wie gesagt, daher als metatextuell zu bezeichnen, dass sehr viele poetologische Betrachtungen in die Erzählung einfließen. Anton Glienicke träumt davon, Journalist zu werden: Auch als er am Ende der Geschichte, nachdem er herausfindet, dass er auch mit Westverwandtschaft mit dem Studium anfangen kann, diese berufliche Ambition trotzdem auf unbestimmte Zeit verschiebt, lernt der Leser ihn in einer modifizierten Version dieser Tätigkeit kennen. Er ist die nachdenkliche und sich bewusst als Autor inszenierende Instanz, die uns ihre eigene Geschichte vermittelt. „Mit den Widmungen ist das so eine Sache“, lesen wir schon auf der ersten Seite, und

⁴⁴ Ich bin mir sehr dessen bewusst, dass von einem einheitlichen Ganzen in diesem Sinne nicht die Rede sein kann, aber sammle die ‚einheimischen‘ etablierten literarischen Strömungen in der DDR der Einfachheit halber nur hier unter diesen verallgemeinernden Kollektivbegriff.

⁴⁵ Genette, *Palimpseste*, S. 13.

⁴⁶ Genette, *Palimpseste*, S. 13.

⁴⁷ Genette, *Palimpseste*, S. 15.

dann bietet uns der Erzähler (*identity unknown*) eine überproportionierte und fikionalisierte Widmung an, um gleich danach auf die Schwierigkeiten, mit denen ein Schriftsteller zu rechnen hat, einzugehen:

Wenn sie je versucht haben, ein Buch zu schreiben, dann wissen Sie, daß das eine verrückte Angelegenheit ist. Besonders der Anfang. Man sitzt da und weiß genau, daß man eine Menge aufschreiben könnte, aber man bringt kein Wort aufs Papier. Weil man den Anfang nicht findet. (W: 7)

Er weiß nicht, wie er seine Geschichte erzählen und inszenieren soll, und wie das ‚übliche Arbeitsschema‘ eines Schriftstellers normalerweise aussieht. Ab der ersten Seite des Buches jedoch ist Anton, der bisher nicht wusste, was er im Leben eigentlich machen soll, oder vor allem, will, ein Schriftsteller *und* Literaturkritiker.

Er lässt zahlreiche literarisch-kritische Bemerkungen in seine Erzählung einfließen, die deutlich machen, von welchen Schreibmustern er sich distanziert, als Inspirationen *ex negativo*:

Wenn mir etwas zuwider ist, dann sind es Kapitelanfänge der Art: „Draußen empfang mich ein kalter, scharfer Nordost.“ Ich war viel zu sehr mit mir selbst beschäftigt, als daß ich irgendeinen kalten, scharfen Nordost hätte registrieren können. (W: 60)

Mit diesen Sätzen fängt Anton das Kapitel an, in dem er über seine Erschütterung wegen der Einmischungen von Silkes Eltern erzählt, die dazu führen, dass die Beziehung zwischen ihm und Silke letztendlich scheitert. Sie bilden einen Aufruf zu einer persönlichen, ‚echten‘ Literatur, zu einer Literatur die von genuinen Gefühlen handelt, statt der Naturbeschreibungen der Ankunfts-literatur, die der DDR-Jugend in der Schule um die Ohren gehauen wird, die aber Anton zufolge nie den Kern der Sache treffen. So widern ihn auch die Anfangssätze der Bücher an, die bei ihm im Wohnzimmer stehen – „Verlassen lag das Vorwerk im Tal“, „Mühsam kroch ein Auto die Serpentina hinauf“ oder „Wie ein zäher Brei quoll der Lärm in Halle sieben.“⁴⁸ Die zitierten Sätze fokussieren alle drei nicht zufällig auf Nicht-Menschliches, auf Objekte und Landschaftsbeschreibungen. Diese Art von Beschreibungen finden wir in *Wasserfarben*, und in Brussigs Werk überhaupt, nicht vor. Sie seien Anton zufolge ‚nichts sagend‘ und deswegen reiner „Schwachsinn“ (W: 133). Er äußert sich Nicole gegenüber kritisch über den typischen Erzählstrang der Ankunfts- oder Schülerromane der DDR:

⁴⁸ Ich habe versucht, die Herkunft dieser Sätze in der DDR-Literatur zu lokalisieren, aber meine Suche blieb leider erfolglos. Die Bücher im nächsten, längeren Zitat (W: 203) sind von Günter Görlich (*Eine Anzeige in der Zeitung*, 1978; *Den Wolken ein Stück näher*, 1971), Erik Neutsch (*Zwei leere Stühle*, 1979) und Ulrich Plenzdorf (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 1973).

„Wie soll ich sagen – in jedem dieser Bücher muß einer sterben. ‚Eine Anzeige in der Zeitung‘ – Lehrer stirbt, ‚Zwei leere Stühle‘ – der ewig verkannte Schüler stirbt, sogar heldenhaft. In ‚Den Wolken ein Stück näher‘ ist wieder der Lehrer dran, und bei den ‚Neuen Leiden des jungen W.‘ muß der jugendliche Held dran glauben. Weißt du, wie mir das vorkommt? Als ob mit aller Macht irgend so was wie Konflikt oder weiß der Geier was glaubhaft gemacht werden soll.“ (W: 203)

Die hier erwähnten Geschichten von Görlich, Neutsch und Plenzdorf seien nicht „ehrlich“ – auch wenn sie von Individuen handeln, deren ‚Ankunft‘ in die sozialistische Gesellschaft nicht immer so erfolgreich verläuft – und behandeln nicht die Probleme, die Anton beschäftigen. Als erzieherisches Mittel, wie sie von den Kulturpolitikern gemeint waren, verfehlen sie hier deutlich ihr Ziel. Auch aus dem Zitat, das dieser Analyse von *Wasserfarben* vorangeht, spricht Antons Sehnsucht nach ‚echten‘, ‚authentischen‘, nach wahren und aufrichtigen Geschichten. Genau so eine Geschichte ist diejenige, die er selbst aufschreibt. Niemand stirbt, große Dramen ereignen sich nicht, von einer Ankunft oder Nicht-Ankunft in der sozialistischen Gesellschaft ist nicht die Rede. Anton, der in der Eigenschaft als unsicherer, widerspenstiger und oft frustrierter adoleszenter junger Mann ein Musterbeispiel ist, erzählt ruhig und gelassen über sein Leben, seine Familie und Freunde, die Schule und die vielen „haarsträubenden“ Sachen, die ihm das Leben erschweren.

Die Ironie dabei ist, dass der Erzählstil von *Wasserfarben*, während der Protagonist Anton gerade *Die neuen Leiden des jungen W.* von Plenzdorf kritisiert, in sich sehr viel Elemente aus genau diesem Hypotext mit sich trägt.⁴⁹ Eine zweite ‚positive‘ Inspiration für Brussig beim Schreiben seines Debüts war sehr deutlich J.D. Salingers *The Catcher in the Rye*, aus dem Jahr 1951, obwohl der Roman in Antons Geschichte nicht explizit erwähnt wird.⁵⁰ Der Protagonist Holden Caulfield ist zu einer Symbolfigur jugendlicher Revolte aufgerückt, einem Status, den der nachdenklichere und weniger zu Extremen verführte Anton nie erreicht hat oder gar erreichen könnte; gleichwohl ist er in bestimmtem Maße als Holdens intertextueller Bruder zu bezeichnen. Die trübe Stimmung des Protagonisten, die Regelwidrigkeit, die sich vor allem in der Schule zeigt, der ältere Bruder als Vorbildfigur, die nicht-sexuelle, jedoch liebevolle Beziehung zu zwei einander sehr ähnlichen Frauenfiguren (zu Jane in *The Catcher in the Rye* – „when

⁴⁹ Anton wurde u. a. vom Literaturrezensenten Horst Buder als der nicht-tragische „Bruder des legendären Edgar Wibeau aus Plenzdorfs Leiden des jungen W.“ beschrieben, vgl. „Wer tanzt gern nach einer fremden Pfeife? Cordt Berneburgers Debüt-Roman *Wasserfarben*“, *Neue Zeit* 95, 24. April 1991.

⁵⁰ Siehe dazu auch u. a. Christoph Dieckmann, der behauptet, *Wasserfarben* „vermähle Hesse mit Salinger“, vgl. „Klaus und wie er die Welt sah Der junge Ostberliner Autor Thomas Brussig hat den heißersehten Wenderoman geschrieben“, *Die Zeit*, 8. September 1995, http://www.zeit.de/1995/37/Klaus_und_wie_er_die_Welt_sah_Der.

she was talking and she got excited about something, her mouth sort of went in about fifty directions“⁵¹ – und zur Zwei-Einheit Nicole/Karla in *Wasserfarben* – „[Karla] hatte Lippen wie zwei kleine Regenwürmer, und die bewegte sie mit affenartiger Geschwindigkeit“, W: 119), die gestörte Sexualität und die leisen Anspielungen auf die Homosexualität der Hauptfigur, die durchaus ‚deprimierenden‘ Erfahrungen, die sie mit Sex haben (die Geschichte von Antons Entjungferung, mit einem namenlosen kränklichen Mädchen, das er im Kino kennenlernt (W: 143-144), weist viele Berührungspunkte auf mit der Episode, in der Holden die Prostituierte Sunny abweist, weil sie ihn deprimiert⁵²), und schließlich die digressive Art des Erzählens, um nur einige Elemente zu erwähnen, führen dazu, dass *Wasserfarben* als eine Salinger-Adaption gilt, wie auch *Die neuen Leiden des jungen W.* bezeichnet wurde.⁵³ Der intertextuelle Bezug zwischen Salingers Roman und dem Letztgenannten ist im Gegensatz zu dem mit *Wasserfarben* schon explizit: *Der Fänger im Roggen*, das Edgar fälschlicherweise als die Lebensgeschichte des Autors Salinger – „ein[es] edle[n] Kerl[s]“⁵⁴ – statt der des Ich-Erzählers Holden Caulfield betrachtet, ist eins von Edgars Lieblingsbüchern. Anton, Holden und Edgar teilen eine Bewunderung für Schriftsteller und für Romanfiguren, die mit denselben Sorgen und Problemen wie sie konfrontiert werden, und die sie gerne mal als Vertrauensperson um Rat angehen würden. „Wenn ich seine Adresse gewußt hätte, hätte ich ihm geschrieben, er soll zu uns rüberkommen“, sagt Edgar über Salinger (während er hier eigentlich Holden meint),⁵⁵ und auch Holden möchte gerne mal die Schriftsteller anrufen, die er bewundert:

⁵¹ J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (New York: Back Bay Books / Little, Brown and Company, 2001), S. 100.

⁵² „The trouble was, I just didn’t want to do it. I felt more depressed than sexy, if you want to know the truth. She was depressing. Her green dress hanging in the closet and all. And besides, I don’t think I could ever do it with somebody that sits in a stupid movie all day long. I really don’t think I could“, grübelt Holden. J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (New York: Back Bay Books / Little, Brown and Company, 2001), S. 125. Anton bedauert die Tatsache, dass er schon mit einer Person geschlafen hat, für die er gar keine Liebe fühlt und die ihn sogar deprimiert: „Wir machten es, und dann ging ich wieder. War so was von deprimierend – Sie machen sich kein Bild. Ich dachte immer, solche Geschichten passieren nur in Büchern oder in Filmen. Oder schlimmstenfalls den hoffnungslosesten Typen. Ich hätte nie gedacht, daß so etwas mir passieren kann. [...] Man sollte es nie aus Langeweile oder Einsamkeit_oder Neugier machen. Man versaut sich nur seine Gefühle dabei. Echt.“ (W: 144)

⁵³ Vgl. dazu u. a. Marcel Reich-Ranicki, „Ein Rebell – halb so schlimm: Der Fänger im DDR-Roggen“, *Die Zeit*, Mai 1973, <http://www.zeit.de/1973/19/der-faenger-im-ddr-roggen>; Peter J. Brenner, Hrsg., *Plenzdorfs „Neue Leiden des jungen W.“ Materialien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982); Siegfried Mews, *Ulrich Plenzdorf*, Beck’s Autorenbücher 41 (München: Beck, 1984).

⁵⁴ Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W. Text und Kommentar*, Suhrkamp BasisBibliothek (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), S. 26.

⁵⁵ Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W. Text und Kommentar*, S. 26.

What really knocks me out is a book that, when you're all done reading it, you wish the author that wrote it was a terrific friend of yours and you could call him up on the phone whenever you felt like it. That doesn't happen much, though. I wouldn't mind calling this Isak Dinesen up.⁵⁶

In *Wasserfarben* rückt dieser Annäherungswunsch sehr deutlich in Antons Auseinandersetzung mit dem Werk von Bertolt Brecht über das Leben von Galileo Galilei, die ich weiter in 2.4 analysiere, in den Vordergrund. Jetzt sei aber schon vorweggenommen, dass auch Anton gerne mit Galilei darüber gesprochen hätte, wie der Wissenschaftler den Mut gefasst haben könnte, doch gegen die Obrigkeit vorzugehen. Anton wünschte sich, er hätte sich dann an Galilei ein Vorbild nehmen können, um *seine* Angst zu beseitigen (vgl. W: 162). Die drei Protagonisten lesen Bücher in dem Sinne, wie der DDR-Schriftsteller Jurek Becker ihre spezifische ‚Funktion‘ in der DDR umschrieben hat: „Für viele Leute waren Bücher wie ein Lebensmittel; man brauchte sie nicht nur als ein Freizeitvergnügen, sondern um mit seiner Existenz fertigzuwerden.“⁵⁷

Wie Ulrich Plenzdorfs Edgar in *Die neuen Leiden des jungen W.* sucht Anton seinen Platz in der DDR-Gesellschaft, wo die realsozialistischen Bedingungen (scheinbar) dafür sorgen, dass diese Hauptfiguren in ihren Leben nicht ihren eigenen Weg gehen können. Von dem Mangel an Selbstwertgefühl bei Edgar Wibeau, psychologisch manchmal mit einer bestimmten Arroganz der Außenwelt gegenüber kombiniert – „Ich Idiot war so verrückt, daß ich ein empfohlenes Buch blöd fand, selbst wenn es gut war“⁵⁸ –, lesen wir wortwörtliche Echos in Antons Selbstdarstellung. Was in Plenzdorfs höchst intertextuellem Roman innovativ und in der DDR-Literatur revolutionär war,⁵⁹ nämlich der Verzicht auf eine Ausgewogenheit in der Erzählperspektive, mit dem er mit den Maximen des realen Sozialismus bricht, und die normverletzenden verschiedenen Sprachebenen (die Collage mit den Zitaten aus Goethes *Werther*, Tonbandausschnitten, den Zeitungsnutzen und Edgars kommentierender Erzählstimme aus dem Jenseits, die Kontraste zwischen der Jugendsprache und der gehobenen Sprache der Erwachsenen), wird in *Wasserfarben* (und noch mehr in dem späteren Werk von Brussig) zu einer Inspiration für den Schreibstil. Obwohl Anton die Geschichte von Edgar wegen ihres Mangels an Authentizität kritisiert – wie auch die relativ unbekannte Schriftstellerin

⁵⁶ Salinger, *The Catcher in the Rye*, S. 25. Der manchmal ignorant wirkende Holden wäre höchstwahrscheinlich sehr überrascht, wenn er beim Anrufen des Letztgenannten eine Frauenstimme hören würde (Isak Dinesen ist das Pseudonym der dänischen Schriftstellerin Karen Blixen).

⁵⁷ Becker, „Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur“, S. 359.

⁵⁸ Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W. Text und Kommentar*, S. 26. Weiter u. a. auch noch auf S. 33.

⁵⁹ Peter Hutchinson, „Plenzdorf, Die neuen Leiden des jungen W.“, in *Landmarks in the German Novel (2)*, hg. von Peter Hutchinson, Michael Minden, und W.E. Yates, Bd. 47, Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur (Bern: Peter Lang, 2010), S. 61-76, hier S. 65.

und Künstlerin Gabriele Stötzer (unbekannt, weil sie ihre Werke in der DDR nicht veröffentlichen durfte) in einem Brief an den Literaturwissenschaftler Roland Berbig schrieb, der Osten wurde dank Geschichten wie dieser von Ulrich Plenzdorf für sie „ein Raum der unerfüllten Geschichten mit meist tödlichem Ausgang, ohne dass deren Ursache eindeutig ausgesprochen wurde“,⁶⁰ sodass Stötzer als Reaktion darauf in ihren Werken resolut dafür eintrat, ‚unsagbare‘ Dinge immer explizit auszuschreiben –, weisen die beiden Erzählungen viele Berührungspunkte auf: den Versuch des Protagonisten, seine Persönlichkeit unter den strengen Bedingungen der realsozialistischen Gesellschaft zu entwickeln, die Abwendung von der Kleinbürgerlichkeit, die sogenannte Jeanssprache, in der Anton sich ausdrückt, die vielen intertextuellen Verweise und die kritische Auseinandersetzung mit Literatur. Diese Dialogizität ist also nichts Neues in der DDR-Literatur, und wird in *Die neuen Leiden des jungen W.* sogar viel weitgehender durchgeführt, als in *Wasserfarben*, das eine traditionelle Ich-Erzählperspektive hat. Jedoch durchbrechen die verschiedenen intertextuellen Stimmen, die hypertextuellen Verweise und die metatextuelle Auseinandersetzung mit ihnen meines Erachtens vor allem auf thematisch-inhaltlicher Ebene die Eindimensionalität des Lebens, die Anton bis jetzt erfahren hat und die ihm in der Schule aufgezwungen wird, genauso wie sie auf formal-stilistischer Ebene von einer ‚neuen‘ Sprache, einer ‚neuen‘ Ausdrucksform eines angehenden Schriftstellers aus der ehemaligen DDR zeugen, der sich von den Sprachmustern seiner literarischen Vorfahren absetzen will.

Die Schriftsteller, die Anton dann schon explizit zum Vorbild wählt, haben alle gemeinsam, dass sie in ihren Werken eine dissidente Kraft zur Schau tragen. Der Revolutionär und mit einem Kult-Status ausgestattete Büchner gefällt Anton, während der „Star“ Goethe „ein Schuft“ (W: 166) ist, und Thomas Mann ein Feigling: Sie treten beide nicht „gegen Unrecht auf [...], wenn Unrecht geschieht“ (W: 167), was laut Anton offensichtlich doch eine gesellschaftliche Aufgabe eines Schriftstellers ist. Auch Antons bester Freund André gehört in die Reihe der ‚guten‘ Schriftsteller: er leistet Kritik und stellt die Dinge so dar, wie sie sind, ohne zu heucheln oder die Realität in ein bestimmtes Schema zu zwingen. „In einer Atmosphäre von Verbissenheit kann man nie zur Wahrheit kommen“ (W: 171), sagt er in einem seiner Monologe, und so vermittelt er Anton einen klareren Blick auf die Verhältnisse in der DDR – und auf die gängige Rezeption kritischer künstlerischer Stimmen. Genauso wie Rolf Schneider über den Unterschied zwischen Literatur aus dem Westen Deutschlands und DDR-Literatur sagte,

⁶⁰ Gabriele Stötzer, „Brief vom 27. August 2002, Nachtrag vom 24. September 2002“, in *Stille Post: inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost*, hg. von Roland Berbig (Berlin: Ch. Links Verlag, 2005), S. 238-242, hier S. 239.

es sei ergiebiger, der Frage nachzugehen, ob die Literatur gut oder schlecht sei,⁶¹ stellt André sich in dem Monolog, den er selber geschrieben hat und der von seinem früheren Werk „Freiheitsberaubung (II)“ handelt, genau dieselbe Frage: „Es lief alles bloß auf die alberne Diskussion hinaus, ob dieses Stück antisozialistisch ist oder nicht. Es wäre doch [...] viel vernünftiger, erst mal darüber zu diskutieren, ob es ein gutes oder ein schlechtes Stück ist.“ (W: 170) Die Tatsache, dass Anton sich nach der Aussage überrascht zeigt und sich über die ästhetische Frage ‚noch keine Gedanken gemacht‘ hat, zeigt, wie stark die Literaturproduktion und -Rezeption in der DDR von der Ideologie, und dann vor allem von der (Nicht-)Bestätigung dieser Ideologie, beeinflusst und demzufolge auch teilweise beschränkt war.

Die intensivste und zugleich produktivste Auseinandersetzung mit der DDR-Literatur in *Wasserfarben* erfolgt dann, wenn Anton bei seiner Abiturprüfung über eine solche ‚angekommene‘ Figur schreiben soll:

Nach allem, was ich mitkriegte, sollten wir eine Figur in der DDR-Literatur ausfindig machen, die eine Bewährungsprobe zu bestehen hat und dabei klüger geworden ist. Wir sollten darüber schreiben, was derjenige lernte, welche Horizonte sich ihm auftaten und welche Illusionen über Bord gingen. (W: 168)

Indem er hier gerade, nach einer Idee und einem Zukunftsplan seines Bruders Leff (W: 51), ein Buch fingiert, in dem ein Jugendlicher wie er eine Dreidollarreise macht, weicht er auf ingeniose Art und Weise von der Aufgabe, dass die Figur in der DDR-Literatur angesiedelt sein muss, ab. Mit der Jackson & Richie-Parole „We are the world“ (einem Songtitel der karitativen Gelegenheitsgruppe *USA for Africa* aus dem Jahr 1985) erteilt er in seiner Geschichte die Lektion, dass „es nur eine Welt und eine Menschheit gibt“ (W: 168), und reißt die Mauer, die ihm selber eine derartige Freiheit versagt, literarisch ab, der allerletzten Zeilen des *USA for Africa*-Songs eingedenk: „Let us realize that a change can only come / When we stand together as one“.⁶² Indirekt fällt natürlich, durch die verdeckten Anspielungen auf die Wende und die Vereinigung in *Wasserfarben*, auch die „Wir sind das Volk / Wir sind ein Volk“-Parole ein. Den Widerstand, den Anton leistet, lesen wir in erster Linie also nicht aus einer expliziten Regimekritik heraus, sondern aus seiner literarischen Fantasie. Meines Erachtens können wir gerade diese Szene als Ansatz von Brussigs Poetik betrachten, zumindest, was seine drei Romane der 1990er Jahre betrifft. Anton macht hier einen eigenen Helden ausfindig, genauso wie Thomas Brussig das macht. Seine Helden bestehen, wie unterschiedlich sie auch sind, jeweils eine Bewährungsprobe und werden, vor allem in Hinsicht auf ihre eigene Jugend, Vergangenheit oder auch Zukunft (Anton) klüger.

⁶¹ Schneider, „Brief, die neueste deutsche Literatur betreffend“, S. 276.

⁶² *USA for Africa, We Are the World*, Single (New York: Columbia Records, 1985).

Nicht nur Anton, sondern auch Nicole äußert sich, wenn auch nicht so abwertend, über ein ‚typisches‘ Produkt der DDR-Literatur. Am Ende der Erzählung, wenn die zwölfte Klasse ihr Abitur feiert, erzählt Nicole von einem bekannten DDR-Buch, das sie gerade liest: „Das ist ein Buch über Frauen. Es ist nach Tonbandprotokollen entstanden.“ (W: 192) Es geht hier um *Guten Morgen, du Schöne* von Maxie Wander, eine 1977 veröffentlichte Sammlung verschiedener ‚ungeschminkter und lebendiger‘ Frauenporträts, die allerdings keine reine Wiedergabe des Gesagten aus den Tonbändern sind, sondern die von der Autorin zu „Vorformen von Literatur, deren Gesetzen nicht unterworfen, der Versuchung zur Selbstzensur nicht ausgesetzt“,⁶³ umgeschrieben wurden. Es liegt nahe, dass *Guten Morgen, du Schöne* wegen der möglichst authentischen Wiedergabe von in der DDR oft tabuisierten Lebensbereichen und der zu Papier gebrachten tiefsten Seelenregungen, und wegen der Tatsache, dass die Dokumentarliteratur in der ‚kapitalistischen Welt‘ seit 1968 ein höchst populäres Genre war,⁶⁴ ein kritisches Potenzial in sich trug. Nicole erzählt von einer Geschichte – vielleicht die tragischste im Buch –, in der die sechzehnjährige Gabi versucht, zu erklären, was Glück für sie bedeutet. Ihre Antwort auf diese Frage kommt der allgemeinen Stimmung in *Wasserfarben* nahe, wo die Jugend – in diesem Fall von Anton vertreten – nicht so richtig weiß, wie das Glück zu erreichen ist, und was es eigentlich genau bedeutet, wie es sich anfühlt: „Ich weiß ja auch nicht, vielleicht wenn man sich was wünscht, und das erfüllt sich dann. Als ich von meiner Mutti das Tonbandgerät bekommen hab.“⁶⁵ Dass gerade eine derart positive und frivole *feel good*-Figur wie Nicole mit der deprimierenden Geschichte, aus der fast nichts Anderes spricht als die Unfreiheit, Unsicherheit und unfreiwillige Resignation eines jungen Menschen, verbunden wird, erzeugt einen besonderen Kontrast, parallel dazu, wie Nicole (und ihre Schwester Karla) das Gegenteil des trübsinnigen Antons darstellen. So seufzt auch Anton an einem bestimmten Moment: „Ich wollte einfach mal wieder wahnsinnig glücklich sein.“ (W: 97) Der Nachmittag bei Nicole zu Hause und seine Gespräche mit ihr bilden jedoch schon einzelne Lichtblicke in Antons Leben, die ihn dazu bringen, das Wort „Zukunft“ auf eine positive Art und Weise in den Mund zu nehmen (W: 130, 188-189). Es ist auch Nicoles Kommentar zum Buch *Guten Morgen, du Schöne*, der auf eine Hoffnung für die Zukunft, für eine bessere und freiere Zukunft, hindeutet: „Aber in ein paar Jahren kräht danach kein Hahn mehr. [...] in ein Paar Jahren wird ein Griff ins bunte Leben eben anders aussehen.“ (W: 202) Genauso wie im Roman noch andere

⁶³ Diese Lobesworte stammen aus dem Vorwort zum Buch, einem Text aus der Feder von Christa Wolf, „Berührung. Ein Vorwort“, in *Guten Morgen, du Schöne: Protokolle nach Tonband. Mit einem Vorwort von Christa Wolf*, von Maxie Wander (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), S. 11-22, hier S. 14.

⁶⁴ Vgl. Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 290.

⁶⁵ „Gabi A., 16, Schülerin. *Die Welt mit Opas Augen.*“ In: Wander: *Guten morgen, du Schöne*, S. 144-151, hier S. 151.

Anhaltspunkte für diese Interpretation geboten werden, dürfte man vermuten, dass darauf hingedeutet wird, dass in der Zukunft (implizit ist nach der Wende gemeint) in Kontrast zu den im Moment des Erzählens noch dominierenden Wasserfarben, ein Griff ins bunte Leben irgendwie ‚bunter‘ aussehen wird.

Die wichtigsten hier besprochenen intertextuellen Verweise in *Wasserfarben* gehen alle zurück auf Geschichten, die vom Scheitern, von unerfüllten Ambitionen und von persönlichen Ernüchterungen handeln. Auch Antons Geschichte passt auf den ersten Blick in diese Reihe: oft weiß er nicht mehr weiter, sein Selbstbild ist sehr negativ – „Ich wollte nicht mehr mein Freund sein, weil ich dachte, ich bin einfach zu blöd für alles und stehe mir bloß im Wege und bereite mir immer bloß Ärger und Kummer.“ (W:62) –, er „wäre gern ein anderer gewesen, eben einer, der nicht [s]eine Sorgen hat“ (W: 141). Manchmal kommen ihm Selbstmordgedanken, das eine Mal eher vage – „Ich wäre wirklich ganz gerne gestorben, zumindest für ein paar Wochen.“ (W: 60) –, das andere Mal konkreter: er hört sich eine „richtige Selbstmörderplatte“ (W: 74) an und prüft wie sein Gesicht aussieht, wenn er keine Luft mehr bekommen und ersticken würde. „Es ist schlimm – ich weiß das –, aber ich habe mir tatsächlich schon mal die Finger um den Hals gelegt und das passende Gesicht dazu gemacht. Sogar schon ein paarmal, um die Wahrheit zu sagen.“ (W: 132-133) Anton fühlt sich ‚müde, abgekämpft, so gottverdammte erfolglos‘ (W: 141), und sucht in seiner Umgebung und in der Literatur Personen, Figuren, oder einfach Zeichen, die einen Hoffnungsschimmer in sich tragen, die ihm versichern, dass alles wie auch immer wieder gut werden wird:

Vielleicht hätte mir irgendeiner helfen können. Einfach nur ein bißchen trösten. Es würde mir schon reichen, wenn einer nur sagt „Wird schon wieder werden!“ oder so was und mich dabei fest ansieht und selbst hofft, daß alles wieder wird. Das hätte mir schon gereicht. Ehrlich, ich schwörs. (W: 61)

Dreimal schimmert diese Hoffnung in einem metatextuellen – ‚meta-‘ im Genetteschen Sinne des Kommentars – Verweis durch: erstens in der Dreidollartrip-Geschichte, die er für den Abituraufsatz schreibt und die zugleich eine kritische Stellungnahme zur Ankunftsliteratur ist, zweitens in Nicoles Maxie Wander-Kommentar. Drittens, zum Schluss, auch in *Wasserfarben* selbst, das an und für sich, wie ich versucht habe in diesem Kapitel darzulegen, thematisch, inhaltlich und stilistisch-formal eine kommentierende Bezugnahme auf etablierte Gattungen aus der DDR-Literatur, im Sinne eines Antiromans, ist.

2.4 Anton als rebel with or without a cause?

„Immer wenn ich heucheln soll, kriege ich Krämpfe.“ (W: 35) Anton vertraut dies dem Papier an, als er erzählt, dass er die Stellungnahme, die er beim Schuldirektor einreichen muss wegen seiner Weigerung, eine Studienwahl zu treffen und sich wie seine Kommilitonen für den längeren Wehrdienst von achtzehn Monaten anzumelden, noch immer nicht geschrieben hat. Das ist sein größtes Problem: er kann es wirklich schwer verhüllen, wenn ihm etwas zuwider ist. Sein Protest, seine Kritik sind nicht die eines aufmüpfigen Teenagers, der einfach Tabus durchbrechen will, sondern die eines jungen Menschen, der sich in einem repressiven System fehl am Platz fühlt, und außerdem keinen einzigen Ausweg sieht. Entpersönlicht und vergewaltigt, so fühlt er sich:

Die FDJ-Gruppe der Klasse beschließt, daß alle Jungs der Klasse länger dienen. Wenn die FDJ-Gruppe vor der Klassenfahrt mit den Gegenstimmen der Mädchen beschließt, daß sich die Mädels den Jungs hinzugeben haben, dann wäre es ungefähr dasselbe, was mit mir hier veranstaltet wird. (W: 32)

Im Stil des ‚neuen Subjektivismus‘, wo „autobiographische Darstellungen mit deutlicher Tendenz zur Bilanz und Zusammenfassung“ den Hauptton ausmachen und auch in der DDR „viele Autoren von ideologischen Brillen nichts mehr wissen“ wollen,⁶⁶ handelt die Geschichte an erster Stelle vom Persönlichen, vielmehr als vom Politischen: Antons wesentlichste Bekümmernis ist nicht sosehr das ideologische und politische Klima an sich, sondern seine persönliche Entwicklung, und, wohlgermerkt, wie diese durch die herrschende Unfreiheit im Keim erstickt wird. Genau das hat Reich-Ranicki auch in *The Catcher in the Rye* und *Die neuen Leiden des jungen W.* festgestellt: „Sowohl Salingers College-Student Holden Caulfield als auch Plenzdorfs Lehrling Edgar Wibeau halten die Gesellschaftsordnung in den Ländern, in denen sie geboren wurden und aufgewachsen sind, für etwas Selbstverständliches. Eine andere Welt kennen sie überhaupt nicht.“⁶⁷ Es ist so, dass mit der FDJ, der Freien Deutschen Jugend, in diesem Zitat ein ideologisches Instrument der DDR zur Sprache kommt. Diese einzige zugelassene Massenorganisation in der DDR konnte auf die politische Erziehung und, ‚dank‘ der stark politisierten Gesellschaftsstruktur, auf den persönlichen Lebensentwurf von Jugendlichen einen

⁶⁶ Marcel Reich-Ranicki, „Rückkehr zur schönen Literatur. Eine Bilanz aus Anlaß der Frankfurter Buchmesse“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Oktober 1975, S. 21.

⁶⁷ Reich-Ranicki, „Der Fänger im DDR-Roggen“, S. 28.

entscheidenden Einfluss ausüben.⁶⁸ Anton hat mithin doch mehr Schwierigkeiten mit der Gesellschaftsordnung in der DDR, als seine zwei intertextuellen Brüder.

Inwieweit ist Anton Glienicke aber als genuinen Widerstandskämpfer zu bezeichnen? Das ist die Frage, die ich hier zunächst zu klären versuche, bevor ich noch zwei andere Figuren, die in *Wasserfarben* ein ausgeprägteres regimekritisches und oppositionelles Profil haben, beleuchten werde. Die Antwort auf diese Frage ist nicht so einfach: Widerstand leistet Anton sowieso, aber dabei scheint er vor allem mit dem Wunschbild zu kämpfen, das seine Eltern, seine Lehrer, sein Schuldirektor, seine Freundin (und ihre Eltern), von ihm haben. Zweifel ist ein zentrales Thema in diesem Roman. Wie häufig Anton „ich weiß nicht“ in irgendeiner Form benutzt, ist nicht zu zählen. Von Sturm und Drang ist in Antons Leben keine Spur zu finden, obwohl er es vielleicht gerne so gehabt hätte:

Vielleicht nehme ich mein Schicksal auch mal in die eigenen Hände. Ich weiß aber nicht, wann und überhaupt aus welchem Grund, und schon gar nicht, wie das eigentlich aussehen soll. Wenn du nämlich zur Sache kommen willst, merkst du, daß da keine Sache ist. Es sieht trübe aus an manchen Tagen.“ (W: 156)

Allerdings geht Anton oft sehr explizit gegen die Schule und die Lehrer vor – und somit auch mittelbar gegen die politischen Prinzipien, die die Schule vertritt. Sie ist schon auf den ersten Seiten der Hauptgegenstand von Antons Erzählung, und wird bis ins kleinste Detail beschrieben: die Mentalität, die Lehrer, der Schuldirektor, die Kommilitonen. Die ‚höhere Instanz‘, gegen die Anton sich auflehnt, ist aber nicht die DDR an sich. Es ist ebenfalls nicht so, dass Anton einfach rücksichtslos und impulsiv lästert und kritisiert: er wägt seine Worte ab, wählt sie sorgfältig, überdenkt dauernd das System, in dem er lebt, und seine Rolle darin. Dabei berücksichtigt er vor allem die praktische Seite, und analysiert die Folgen des politischen Systems, die auf seinen Alltag und auf seine Zukunft eine unmittelbare Auswirkung haben. Ideologische oder theoretische Reflexionen zum realen Sozialismus, zum Marxismus-Leninismus und zu demjenigen, was ihm in der Schule angeboten wird, lassen sich seinem Munde nicht entnehmen. Diese Rebellion ist dem Genre des Schüler- und Adoleszentenromans eigen – in dieser Hinsicht wird man an *Die neuen Leiden* und an *The Catcher in the Rye* erinnert – und bedeutet also nicht unmittelbar, dass Anton auch DDR-Kritiker ist. Im Gegenteil, er

⁶⁸ Das FDJ-Kollektiv hatte in allen Aspekten des Alltagslebens von Jugendlichen, den ideologischen und vor allem den praktischen, von der Vergabe von Studienplätzen bis hin zur Vergabe von Arbeitsplätzen, eine gewaltige Wirkung. An den erweiterten Oberschulen galt eine Mitgliederquote von nahezu 100 Prozent. Vgl. Wollé, *Die heile Welt der Diktatur*, S. 113-114; Öfter wurde man Mitglied, „um sich durch eine Nichtmitgliedschaft seine berufliche Zukunft nicht zu verbauen.“ Siehe Birgit Wolf, *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch* (Berlin/New York: de Gruyter, 2000), S. 61 (Lemma „FDJ“).

hütet sich davor, sich nicht ‚falsch‘ auszudrücken, auch wenn er der DDR und ihrer Gesellschaftsordnung kritisch gegenübersteht, damit sie ihn nicht „politisch drankriegen“:

Schneider kam mir andauernd politisch. Ich habe aber nichts gesagt. Ich habe nichts gesagt, was er gegen mich verwenden kann. Das ist es nämlich. Erst machen sie einen auf vertraulichen Gesprächspartner, und dann drehen sie einem daraus ‚nen Strick. (W: 21)

Er ist viel mehr ein Gesellschaftskritiker, als dass er ein Ideologiekritiker ist. Auch als Anton über den ‚Fall Henry Obermüller‘ erzählt, wagt er es nicht, die undemokratische und totalitär anmutende Relegation seines Mitschülers offen zu kritisieren. Die Geschichte um den Schüler Henry Obermüller, der nach seinem ständigen aber nicht unhöflichen Nachfragen bei einer politischen Schuldebatte, was jetzt eigentlich eine Gegenstimme sei und was „freie Wahlen“ bedeute, von der Schule entfernt wird, hat Anton zutiefst beeindruckt. Die heute selbstverständlich anmutende, in der DDR aber als höchst kritisch verstandene Frage eines Adoleszenten, der sich mit Politik auseinanderzusetzen beginnt und sich nach den demokratischen Grundprinzipien erkundigen will, wird vom Schuldirektor Schneider in einer Mitteilung an alle Klassen der Schule wie folgt interpretiert:

[...] daß „der ehemalige Schüler Henry Obermüller durch sein provokatives Verhalten eine politische Massenveranstaltung an unserer Schule massiv sabotierte und in der Auswertung dieses Zwischenfalls eine politische und moralische Unreife zutage treten ließ, mit der er als Schüler unserer Schule untragbar ist“. (W: 163)

Es war „beklemmend wie sonstwas“, gibt Anton zu, aber „mehr kann [er] dazu nicht sagen“ (W: 163), obwohl die Strafmaßnahme im Verhältnis zu dem ‚Verbrechen‘ absurd streng ist, und an dieser Stelle die DDR ihr wahres Gesicht zeigt. In seiner tagebuchartigen Erzählung offenbart er aber schon, wie er sich während des Geschehens fühlte, und dass dieses Gefühl anhält: „Heute lebt man zwar nicht in der Angst vor dem Tod, aber Angst hat man trotzdem.“ (W: 162) Diese Angst verursacht Antons Passivität und bildet den Grund für den fehlenden aktiven Widerstand. Eine ähnliche Rhetorik benutzt Schneider in der Rede, mit der er den Schülern erklärt, weshalb Antons bester Freund André relegiert wird. Er erklärt,

daß er ohnehin schon seit längerem bedenkliche Tendenzen in der Persönlichkeitsentwicklung des Schülers Andre Sänger beobachtet. [...] Daß wir uns alle erinnern, daß dieser Schüler gestern noch mit einem politisch äußerst fragwürdigen Theaterstück für Unruhe und Empörung sorgte, und daß wir heute sehen müssen, daß dieser Schüler bedenkenlos dringend benötigte öffentliche

Telefone zerstört – „Ja und morgen?“ –, und daß mit der Relegierung die fällige disziplinarische Konsequenz aus dieser Entwicklung gezogen wird. (W: 30)

Die genaue Wiedergabe der Rede, mit wortwörtlichen Zitaten zwischen Anführungszeichen, ironisiert die hier benutzte Sprache mit der typischen DDR-Idiomatik, die darüber hinaus noch in krassem Gegensatz steht zur Jugendsprache, in der Anton seine Geschichte niederschreibt. Auch Antons nachdenklicher, empfindlicher, persönlicher Schreibstil kontrastiert mit der trockenen und lakonischen Ausdrucksweise von Schneider: „»Gut, aus kaderpolitischen Gründen Können Sie das Studium Ihrer Träume nicht aufnehmen«“, und damit sollte die Sache erledigt sein (W: 17). Die Distanz zwischen den beiden ‚Lagern‘ wird durch den großen Sprachunterschied extra betont, ohne dass hier explizit Kritik geübt wird. Nie wird die DDR beim Namen genannt. Nur im Zusammenhang mit einer von ihm fantasierten, absurden Verfassungsänderung, die die Leninsche Bezeichnung für die sozialistische Staatsform bagatellisiert, kommt das Wort aus Antons Feder, als er sich darüber Gedanken macht, was für ein Hundeleben Tramper eigentlich haben:

Ich finde, die Tramper müßten schon durch die Verfassung geschützt werden, am besten gleich im Artikel I. Bei der nächsten Verfassungsdiskussion werde ich diesen Satz für Artikel I vorschlagen: „Die DDR ist ein Staat der Arbeiter, Bauern und Tramper.“ Der Satz muß rein, sonst stimme ich gegen den Entwurf, verlaßt euch drauf. (W: 175)

Anton ist natürlich ironisch: Verfassungsdiskussionen in der DDR waren freilich selten, und der Wert einer solchen Gegenstimme wird schon früher im Roman angezeigt. Er besteht übrigens, wider besseres Wissen, einmal auf sein Recht, eine Gegenstimme artikulieren zu dürfen. Wie die Diskussion mit dem Schuldirektor über seine Studienwahl und seinen Wehrdienst beweist, wird sie in diesem System gar nicht berücksichtigt:

„Ja, was den Wehrdienst angeht“, fing er wieder an, „so hat Ihre FDJ-Gruppe den Beschluß gefaßt, daß alle Jungs der Klasse länger dienen. Sie setzen sich also noch obendrein über Beschlüsse der FDJ-Gruppe hinweg.“
„Ich habe dagegen ge...“
„Augenblick, *noch* rede ich!“ (W: 19)

Für das Abitur soll Anton Bertolt Brechts *Leben des Galilei* lesen: Er erkennt die Unfreiheit, die die DDR den Bürgern auferlegt, und vergleicht sie mit der Unfreiheit, die der Physiker und Philosoph Galileo Galilei erfahren haben muss, als er mit seiner Theorie des Heliozentrismus im frühen 17. Jahrhundert gegen die Lehre der katholischen Kirche vorging. Aus der Analyse von Brechts Geschichte hätte Anton gerne gelernt, wie Galilei mit der Angst, die sicherlich auch in seinem Leben eine wichtige

Rolle spielte, umgegangen ist, und wie er sie produktiv gemacht hat. Anton hätte gerne gewusst, wie sie beide mehr Widerstand leisten könnten:

Wenn einem der Mut fehlt, dann fehlt er eben. Man hat ihn einfach nicht. Und deshalb hätte mich interessiert, wie Galilei zu diesem Mut gekommen wäre. Was er vielleicht tun sollte oder was seine Freunde tun sollten, damit er sich ohne Angst entscheiden kann. (W: 161)

Die Angst von Anton ist eine existenzielle: einerseits, dass sein Leben schon vorbei ist und dass er alle Chancen verpasst hat (W: 84), andererseits, dass die Welt, in der er lebt, auf einmal einfach verschwinden kann.

Mein Gott, diese Sicherheit, in der wir uns neuerdings wiegen dürfen, die war bei mir wie weg, als ich die vielen Leute vor den Zeitungskiosken sah: Alles nur Illusion, diese Sicherheit und Stabilität. So was kann ganz schnell kaputtgehen, und das Schlimme ist, daß du nichts dagegen machen kannst. Du kannst es in der Zeitung gerade noch lesen, und dann reißt dich der Strudel mit Millionen anderen hinab. Ist so was nicht furchtbar? Daß du dich an nichts, an gar nichts mehr klammern kannst, verstehst du? (W: 85)

Das Wort „Strudel“ beschreibt für Anton perfekt, wie er seine Position in der Gesellschaft, in seiner Welt wahrnimmt: ohne Halt – weil er sich fast von allem, was sich um ihn als fest und stabil ausgibt (einer anständigen Studienwahl, dem Wehrdienst, den bürgerlich anmutenden Eltern seiner Freundin Silke, dem Rat seiner Eltern, seiner Lehrer, des Schuldirektors, der verhaltenen Anschauung der Dinge seines Kommilitonen Martin), abzusetzen versucht. Er *möchte* diese Sachen ja gerne zu einem Halt machen, diesen Seufzer stößt er mehrmals aus (vgl. W: 154), kann sich selbst aber nicht dazu bringen. Er versucht sich vorzustellen, wie es ist, ein Raumfahrer zu sein, der „mitkriegt, daß seine Kapsel undicht ist“ (W: 139): Anton kann dieses Gefühl, rettungslos verloren zu sein, ohne jemanden, der noch Hoffnung oder Trost bringen kann, perfekt nachvollziehen. Die „Entscheidung ohne Angst“, die er und Galilei gerne getroffen hätten, impliziert ein sich Entscheiden *für* einen eigenen Weg und somit auch eine Entscheidung *gegen* die herrschende Ideologie. Anton identifiziert sich mit der Hauptfigur aus Brechts epischem Drama, sieht ihn als einen Schicksalsgefährten, da sie beide gegen die herrschende Ideologie als ‚Widerstandskämpfer‘ auftreten wollen, aber nicht den ausreichenden Bekennermut haben. Galilei widerruft seine Befunde und stellt sie unter Zwang lediglich als eine ‚theoretische Möglichkeit‘ dar; Anton ist davon überzeugt, dass alles, was in der Schule unterrichtet wird, „ein einziger fauler Zauber“ (W: 9) ist, geht aber genauso wie Galilei nicht gegen diesen Zauber vor. Ihr innerer Widerstand ist groß, jedoch können sie nicht als richtige Kämpfer bezeichnet werden. Anton seufzt,

[e]s ist eine reichlich blöde Atmosphäre, wenn man nicht sagen kann, was man denkt, weil man Angst vor den Folgen hat. Es ist ja nicht mehr so wie bei Galilei, daß man gleich verbrannt wird. Aber es hat doch was mit Unterdrückung zu tun, wenn ein Lehrer plötzlich als Straßenbahnfahrer arbeiten muß. Und wenn alle anderen nichts dagegen tun, weil sie Angst vor den Folgen haben, dann hat die ganze Atmosphäre was mit Unterdrückung zu tun, was weiß ich. (W: 165)

Antons Widerstand ist ein passiver, entsteht nicht aus den Aktionen, die er gegen das Regime unternimmt, sondern aus der Verweigerung, der erfolgreiche Abiturient zu werden, den alle in ihm sehen möchten.

Erst nach einer Begegnung mit einem trampenden Philosophiestudenten am Ende der Erzählung, die bei Anton einen tiefen Eindruck nachlässt, beginnt Antons Passivität abzubrockeln. Anton erzählt dem Tramp, er habe gerade seine letzte Prüfung gemacht, „Stabü“ (W: 176), Staatsbürgerkunde, worauf der Tramp nachfragt, was er alles habe lernen müssen und welche Prüfungsfragen gestellt wurden. Der ideologische Diskurs, den Anton ohne allzu viel Fragen hinnimmt und bei der Prüfung reproduziert hat –

„Ich habe gesagt, naja – der Marxismus ist allmächtig, weil er wahr ist, und er ist die einzige wissenschaftliche Weltanschauung, und daß die ganze philosophische Entwicklung in den Marxismus mündete und all das.“ (W: 178)

– wird vom Studenten minutiös dekonstruiert und kritisiert. „Stabü kann vor dem Marxismus ungefähr den Anspruch an Wissenschaftlichkeit erheben, den die Alchemie vor der Chemie hat“, (W: 179) so sagt der Student. In einem späteren Gespräch mit dem FDJ-Sekretär seiner Klasse Martin, das eine Schlüsselszene im Roman darstellt, greift Anton auf die neuen Einsichten zurück, die ihm aus dem philosophischen Disput im Gedächtnis haften geblieben sind. Erst jetzt, wo Anton seinen Kommilitonen zu überreden versucht, bei der Schulabschlussfeier eine Abrechnungsrede statt einer Danksagung abzuhalten, macht Anton den Eindruck, gegen die Ideologie vorgehen zu wollen, und versucht, Martin zu demselben Widerstand aufzuwiegen, als sie über den Spruch aus dem Unterricht, „Eine fremde Sprache ist eine Waffe im Kampf des Lebens!“, diskutieren:

„[...] Es geht doch um diesen Mief, diesen Moder, der in allem, in allem drinsteckt, was mit Schule zu tun hat. Wenn dieser Spruch einfach nur erfunden ist, wieso heißt es dann nicht, daß eine fremde Sprache eine Brücke ist oder meinetwegen eine entgegengestreckte Hand oder...“ (W: 197)

Anton verwirft die Interpretation der Fremdsprache als eine Waffe, und schlägt friedfertiger Begriffe wie „Brücke“ und „Hand“ vor, die zeigen, dass er der verschlossenen DDR-Situation und des manichäischen Diskurses überdrüssig ist. Martin zeigt zwar Verständnis für Antons Aufregung und Empörung, aber seine Antwort auf

Antons erregte Rede passt musterhaft in das Fortschrittsschema des realen Sozialismus, bei dem das Ideal nur durch eine allmähliche Revolution erreicht werden kann: „Wilde Posen geben uns nur das trügerische Gefühl, schon alles getan zu haben.“ (W: 199) Das Feuer von Antons beabsichtigter Umwälzung sprüht wohl einige Funken – denn Martin verspricht Anton, über seine Worte nachzudenken –, aber es zündet keine weitere dauerhafte Revolution an.

Neben Anton gibt es in *Wasserfarben* einige Figuren, die viel eindeutiger als Widerstandskämpfer zu charakterisieren sind: zufällige Passanten, aber auch ‚feste‘, wichtige Fixpunkte in Antons Leben. Es gibt den Taxifahrer, der Anton am Abend seines Geburtstages nach Hause bringt, nachdem er sich wegen des Nicht-Auftauchens von Nicole und Karla betrunken hat. Sein ‚Widerstand‘ ähnelt dem von Anton. Anton beklagt sich beim Taxifahrer darüber, wie alles in seinem Leben schief läuft. Der Taxifahrer hört angeblich uninteressiert zu, bis er eine Bemerkung macht, die in einem Satz perfekt Antons allgemeine Gemütslage, und bei Erweiterung ein weit verbreitetes Gefühl in der DDR in den letzten Monaten vor der Wende in Worte fasst:

„... und ich hänge rum und sehe nicht durch. Es ist eine total kaputte Welt...“

„Genau.“

„... und alles steht Kopf, und Ceaușescu kriegt den Karl-Marx-Orden... Mann!“ Ich schüttelte den Kopf.

„Mußt du kotzen?“ Er fuhr rechts ran und bremste.

„Ich? Nee.“

„Wirklich nicht?“ Er musterte mich mißtrauisch.

„Nein!“ So was kann mir den letzten Nerv rauben.

Er fuhr wieder an.

„Tja“, sagte er nach einer Weile, „alle habens satt.“

Wir bogen in die Baumschulenstraße ein. Wir waren fast da.

„Alle habens satt“, sagte er noch mal. Ich war plötzlich wieder todmüde. (W: 149)

Viel einflussreicher und wichtiger für Antons Geschichte aber sind Leff Glienicke und André Sänger, die beide eine ‚ideologische‘ Doppelrolle erfüllen. Ich werde darlegen, wie sie einerseits, jeder auf seine Art, eine explizit kritische Stimme verkörpern, sich andererseits als ‚positive Gegenfiguren‘ zum zweifelnden, zu rettenden Protagonisten verhalten – was in sozialistischen Bildungsromanen produktions- und rezeptionsästhetisch ein festes Element ist. Vor allem Leff Glienicke, Antons großer Bruder, Rocksänger und eine Schlüsselfigur bei dessen Selbstfindung, steht für die Outlaw-Figur, die sich von der herrschenden Ordnung nichts diktieren lässt. Anton bewundert seinen Bruder nicht zuletzt um die selbst erkämpfte Freiheit, und auch der Leser erlebt ihn anfänglich als einen sympathischen, ausschweifenden Fremdkörper im totalitären DDR-System. Als Anton seinen Bruder zum ersten Mal erwähnt, erzählt er gleich eine kleine Anekdote, die ihm zufolge Leffs Charakter perfekt schildert: „Ich habe ihn mal auf der Bühne erlebt, als er sagte, daß es mit dieser *Scheiß-Resigniererei* nicht so

weitergehen kann. Das war fesselnd wie nur irgendwas.“ (W: 34) Anton versucht gegen die Resignation, die er bei sich selber spürt, zu kämpfen, aber wie ich schon darlegte, weiß er nicht genau, welche Aktionen er dazu unternehmen kann. Als Anton achtzehn wird, versucht er sogar, aus dem Drang heraus, wirklich etwas zu tun, die Outlaw-Rolle seines Bruders zu übernehmen, und inszeniert den *Film Noir*, in dem er einen amerikanischen Gangster spielt, nein, sogar wirklich einer ist. Er scheitert aber daran, seinen ‚Cool‘ zu bewahren, und übergibt sich dann der Betäubung des Alkohols: nicht länger positiver Eskapismus herrscht vor, sondern eine resignierte Vogel-Strauß-Haltung. Als Anton am Ende des Romans endlich seinen Bruder trifft, haben die beiden ein ernsthaftes, brüderliches (guter Rat und jugenhafte Unbehaglichkeit einbegriffen) Gespräch miteinander, in dem Leff seinem kleinen Bruder nahelegt, ein „von Grund auf positives Lebensgefühl“ zu suchen, „Lebensfreude, Lebensintensität“ (W: 223). Anton solle wirklich darauf achten, nicht „prinzipiell“ zu zweifeln, sondern „produktiv“:

„Wenn ein Mensch nicht mehr durchsieht [...], kippt er schnell aus den Latschen und legt sich eine viel zu umfassende und prinzipielle Sichtweise zu, weil er glaubt, nur so läßt sich die Welt erklären. Man ist nur noch zu einer Kritik fähig, und die betrifft dann gleich alles.“ (W:225)

Mit dem Ratschlag, die „gedankliche Abrechnung [...] nicht gleich mit dem ganzen System“ zu halten, und der anfänglichen Erwähnung einiger anderer ziemlich klischeehafter Anekdoten (W: 221) und Sprüche, gegen die Anton heftig protestiert – „Immer wieder Sprüche, Sprüche, Sprüche. *Es steht mir bis hier*. Du grinst mich an und verteilst Weisheiten“ (W: 219)⁶⁹ –, schlägt Leff trotzdem eine empfindliche Saite bei seinem Bruder an: der Kontrast zwischen Leffs Unangepasstheit einerseits und der Tatsache, dass aus seinen Ratschlägen an und für sich keine Rebellion spricht, mutet für Anton fast revolutionär und zugleich selbstverständlich an. Leff lässt seinen bisher fatalistischen jüngeren Bruder einsehen, dass man sich nicht allen sozialen ‚Vorschriften‘ und dem idealen sozialistischen Lebensentwurf fügen muss, um sich trotzdem behaupten zu können. Keine Utopiegedanken, aber auch kein Defätismus: Der Refrain aus Leffs neuem Song, den er seinem Bruder vorsingt und der seine Botschaft perfekt unterstreicht, könnte aus einem Biermann-Lied stammen:

Entweder du kapiertst oder nicht
Glaube an gar nichts oder glaube an dich
Leg dich zur Ruhe oder leg dich schräg
Geh vor die Hunde oder geh deinen Weg (W: 215)

⁶⁹ Der Bezug zu Günter Kunerts „Komm mir nicht / Mit Vorgefertigtem“ leuchtet ein. Diese Zeile stammt aus dem Gedicht „An einen ostalgischen Dichter“, Kunerts lyrischer Auseinandersetzung mit Volker Braun. Vgl. Günter Kunert, *NachtVorstellung. Gedichte* (München: Carl Hanser, 1999), S. 18.

Dass es Leff ist, der durch seine moralische, pragmatische und positive Rede dem kleinen Bruder seine Resignation und Adoleszenzkrise zu überwinden hilft, indem er sich einen Diskurs aneignet, der für die Ankunftsromane der DDR kennzeichnend ist, vernichtet zum Teil die rebellische Kraft dieser Figur und läuft unvermeidlich auf eine Lektüre des Buches als ein Nachfolger der Ankunfts-literatur hinaus, was auch in Hollmers treffender Analyse des Romanablaufs zwischen den Zeilen zu lesen ist:

Die Verpflichtung zur produktiven Kritik anstelle des prinzipiellen Rundumschlags führt zielsicher zum erwachsenen *homo socialis*, zum Helden, der am Ende seiner Reise dank eines Mentors deutlich geläutert ist: „Entstanden ist ein Buch, das heiter und nachdenklich zugleich ist; ein Buch des Aufbruchs und der Wegsuche; ein Buch, das über den schmalen Grat der Resignation ins Leben weist.“⁷⁰

Die zweite Figur in *Wasserfarben*, die explizit als Regimekritiker hervortritt, ist André, Antons bester Freund. Genauso wie Leff ist André in der DDR sozialisiert, obwohl man das dem Erstgenannten ursprünglich eigentlich nicht ansehen würde; er setzt sich aber von einer bürgerlich-konventionellen Seite des Lebens in der DDR ab, und nicht so sehr vom Leben in der DDR an und für sich. Leff und André nehmen die Lebensumstände, die die politische Situation mit sich bringt, viel mehr in Kauf, als Anton das macht, sie stellen sich nicht solche große Fragen: wo Anton einfach noch mit der Tatsache und deren Annahme kämpft, dass die soziopolitischen Umstände in der DDR so sind, wie sie sind, haben André und Leff sich an diese Situation gewöhnt und versuchen, in diesen Umständen ihren eigenen Weg zu finden. Wie Leff sich in einem entscheidenden Moment für Anton zu einer positiven Gegenfigur und einem konstruktiven Kritiker entfaltet, scheint sich auch bei André eine parallele Entwicklung zu ereignen. Er erfüllt wie Leff eine Doppelrolle, indem er sowohl eine kritische Stimme verkörpert als auch eine positive Gegenfigur zu Anton ist.

André ist intertextuell mit den kritischen DDR-Autoren Günter de Bruyn und Ulrich Plenzdorf verbunden, da er mit seinem Stück „Freiheitsberaubung (II)“ eine Fortsetzung der Erzählung *Freiheitsberaubung* schreibt, in den siebziger Jahren von de Bruyn geschrieben, und am Ende der achtziger Jahren von Plenzdorf als Monolog für das Theater adaptiert (die Uraufführung fand am 17. Juni 1988 im Theater im Palast Berlin statt, die Regie führte Vera Oelschlegel).⁷¹ Zu Wort kommt (oder berlinert) Anita Paschke, „wohnhaft Linienstraße 263, Hinterhaus vier Treppen, zwei Zimmer, Küche,

⁷⁰ Hollmer, „The next generation“, S. 110; Hollmer zitiert hier selbst aus Horst Buder, „Wer tanzt gern nach einer fremden Pfeife? Cordt Berneburgers Debüt-Roman *Wasserfarben*“, *Neue Zeit*, Nr. 95, 24. April 1991, S. 30.

⁷¹ Ulrich Plenzdorf, *Freiheitsberaubung. Ein Stück. Nach der gleichnamigen Erzählung von Günther de Bruyn* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990).

Klo'ne halbe Treppe tiefer, Ofenheizung, Bad keins, Mann keinen, Kinder drei, Ratten mindestens fünf, und damit isse endversorgt, soll heißen: mehr Wohnraum steht ihr nicht zu.“⁷² Sie hat sich in Siegfried verliebt, der seine Machtposition als VEB-Direktor und Genosse missbraucht und ihr eine neue Wohnung versprochen hat, der aber, wenn es darauf ankommt, die Beine in die Hand nimmt und sich letztendlich doch für seine Familie entscheidet, mit der er von Leipzig nach Berlin umziehen wird, anstatt zusammen mit Anita ein neues Leben in einer neuen, von ihm versprochenen Wohnung in Berlin anzufangen. Als dies ans Licht kommt, schließt Anita Siegfried in ihrer Wohnung ein, wonach sie ihrerseits im Polizeirevier Berlin-Mitte festgehalten wird. In diesem Moment begegnet das Publikum ihr und sie erzählt ihre Geschichte: es wird schnell deutlich, dass sie nicht enttäuscht ist, weil Siegfried letztendlich nicht zu ihr kommt, sondern weil sie keine neue Wohnung bekommen wird. Sie ist der ständigen DDR-Regelpolitik, die auch Anton verhöhnt (W: 138), inzwischen überdrüssig: „Kinder ständig krank? Gehen sie in die Poliklinik! Röhren immer kaputt? Gehen Sie zum Klempner! Im Winter frieren Sie ein? Gehn Se zum Wetterdienst! Kein Mann?! Gehn Se zur Familienpolitik!“,⁷³ seufzt sie lakonisch. André nimmt diesen Stoff und schreibt sozusagen das Gegenstück, indem er sich Siegfried, dem „Waschlappen von verheiratetem Liebhaber“ (W: 24) widmet, den er in einem Monolog als ständig sächselnden Hanswurst mit einem Parteiabzeichen darstellt. Sein Stück wird von den Lehrern als diffamatorisch, als „Spott und Satire für ein Mitglied der Partei der Arbeiterklasse“ (W: 25) eingeordnet, aber erst sechs Monate später wird er wegen der Vernichtung eines Telefons „von der Schule geschmissen“ (W: 29) – dieser Vorgang ist ein Beispiel im Kleinen für den Ausschluss aus der Partei, oder sogar die Ausbürgerung aus der DDR, die manchem Schriftsteller zuteil wurde. Bildungsdiskriminierung galt in der DDR als wichtiges Repressionsinstrument, die Relegation bot eine Rechtsgrundlage, um unzuverlässige, oppositionelle Bürger mundtot zu machen.

Wie manche Schriftsteller, die nach Biermanns Ausbürgerung bis zum Ende in der DDR blieben, in den achtziger Jahren eine gemäßigttere Haltung annahmen, scheint auch André in seinem Standpunkt gegenüber der DDR verhaltener, neutraler zu werden. Nachdem er anfängt, in einer Werkstatt als Tischler zu arbeiten, wird er fast Befürworter der DDR-Ideologie: „... all diese Dinge [die Stabü-Theorie, mit Aussagen wie „die Arbeit ist Quelle allen Reichtums“, mvl] kapiert man erst, wenn man arbeitet.“ (W: 80) Als Anton versucht, André zu widersprechen, wirft der Letztgenannte ihm vor, er glaube unfehlbar zu sein. In *Wasserfarben* oszilliert André meines Erachtens zwischen der Figur des Arbeiters, der zur Feder greift, und des Schriftstellers, der sich in das

⁷² Plenzdorf, *Freiheitsberaubung*, S. 26.

⁷³ Plenzdorf, *Freiheitsberaubung*, S. 27.

Arbeitermilieu begibt. Als Anton von seinem hoffnungslosen Gefühl, dass alles im Leben schon passiert sei, erzählt, verwandelt der sonst so redselige und luzide Schriftsteller sich in einen verunsicherten Arbeiter, der nicht versteht, wovon Anton spricht, denn für ihn gibt es immer noch einen möglichen Weg. Die Figur von André erfüllt so weiter ihre Funktion in der Schriftstellerallegorie und ist als Vertreter der Schriftsteller des dritten Weges, die trotz ihrer (positiv gemeinten, vgl. das Zitat unten, aus Andrés zweitem Stück *Nachspiel*) Kritik an die Realisierung eines ‚guten‘, ‚wahren‘ Sozialismus glaubten, zu analysieren:

„Für das Denken dürfen keine unbequemen und verbotenen Zonen existieren. Unanfechtbare Wahrheiten werden in einem offenen und ehrlichen Disput bewiesen. Langweilige Didaktik, deklarative Thesen können den denkenden Menschen nur abstoßen und diese Wahrheiten verdunkeln.“ (W: 172)

Es liegt in derselben Linie des benutzten ‚bescheidenen‘ Humors, dass in *Wasserfarben* andere Personen als der Protagonist die eigentlichen Kritiker sind, und dass Anton sich von diesen ‚rebellischen‘ Figuren, die einen klareren Blick auf die politischen Verhältnisse haben und deswegen auch persönlich stärker, selbstbewusster und mit weniger Identitätsproblemen im Leben stehen, bei seiner eigenen Identitätskrise führen lässt. Der Widerstand des Protagonisten bleibt nämlich ebenfalls ‚bescheiden‘.

Am Anfang dieser Analyse habe ich *Wasserfarben* in der Terminologie von Frank Thomas Grub als Wenderoman definiert, weil die vor 1989 geschriebene Geschichte die Wende durch die Thematisierung von Missständen in der DDR ‚vorbereitete‘. Ein berechtigtes Argument dagegen ist natürlich, dass die Geschichte erst 1991 veröffentlicht wurde, und in diesem Sinne gar nicht für eine sich nach und nach entwickelnde Mentalitätsänderung mit verantwortlich gewesen sein kann oder das literarische Fundament einer kritischeren Haltung der DDR gegenüber mitgebildet haben könnte. Das, so möchte ich jetzt klarstellen, war nicht der Fall: von einer ‚aktiven‘ Vorbereitung kann gar nicht die Rede sein. Trotzdem ist die Kritik, die im Roman geäußert wird, und die Spannung zwischen dem resignativen Anton und seinen zwei ‚positiven‘, aber zugleich kritischen ‚Gegenfiguren‘ kennzeichnend für die Zerrissenheit, die Gedankenwende bei einem breiten Teil der DDR-Bevölkerung und für die stetige Abkehr von dem bevormundenden und beschränkenden System. Anton lehnt sich gegen die Normen der DDR-Gesellschaft, die er als fragwürdig und beengend erfährt, auf, ohne ein oppositioneller Regimekritiker zu werden. Das offene Ende von *Wasserfarben* suggeriert die Freiheit und Autonomie eines modernen Menschen, und schlägt in der Person von Anton Glienicke eine Brücke (*what's in a name?* – doch einiges, so würde ich

meinen ⁷⁴) zu einer Selbstentwicklung, unabhängig von gesellschaftspolitischen Beschränkungen.

2.5 Von verschwommenen Wasserfarben zu knalligem Farbgebrauch

Wasserfarben ist die Darstellung von Antons Kampf um Selbstfindung und den Drang nach Eigenheit in einer in allen Aspekten weitgehend standardisierten Welt. Das große Thema dieser Geschichte, das sich in verschiedenen Motiven und Elementen entwickelt, ist die Freiheit: ihr Fehlen, die Suche nach ihr, und die Folgen davon. Anton ist gerade achtzehn Jahre alt, die Welt sollte ihm zu Füßen liegen, aber die Tatsache, dass er ‚von allen Welten‘ ausgerechnet in der DDR wohnt, gibt ihm das Gefühl, dass er nicht ‚sein‘ Leben führen darf. Gesinnungsfreunde, die auch dieses Gefühl erfahren, scheint er nur sehr selten zu finden: manche missbilligen sein kritisches Verhalten, andere, von den Freundinnen seiner Mutter bis hin zu André, Antons bestem Freund, sind in einem gewissen Maße der Meinung, es gehe tatsächlich manchmal schief in der DDR, aber sie sei „das kleinere Übel“ (W: 79). Die Geschichte entstand in der Verslossenheit der DDR, als die Mauer noch eine greifbare Realität ist, und nicht etwas, was nur noch aus Geschichtsbüchern bekannt war oder ‚in den Köpfen‘ anwesend ist, und deswegen im Schaffensprozess ostdeutscher Schriftsteller keine kulturpolitische Hemmung der Kreativität mehr bedeuten muss. Im Hinblick auf diesen zeitlichen Aspekt wird sich weiter in dieser Arbeit herausstellen, wie grundlegend ‚anders‘ in Brussigs späteren Werken Humor, Intertextualität und Kritik zum Ausdruck gebracht werden: wo *Wasserfarben* noch als „still und differenziert“⁷⁵ umschrieben wurde, werden diese Adjektive für die Beschreibung seiner späteren Werke nicht mehr benutzt. Was das größtenteils autobiografische *Wasserfarben* betrifft, ist in diesem Sinne tatsächlich

⁷⁴ Antons Nachname, Glienicke, deutet meines Erachtens an und für sich auf die Übergangssituation, die für den Roman so prägend ist, hin: die Glienicker Brücke verbindet Berlin und Potsdam, über die Havel hinweg. Ein Kabinettsbeschluss der Landesregierung von Brandenburg bestimmte 1949 die Umbenennung des Bauwerks in *Brücke der Einheit*. Genau in der Mitte der Brücke wurde ein weißer Grenzstrich gezogen, der die Grenze zwischen der DDR und West-Berlin markierte. Auch der Nachname von André, Sänger, verweist in der veralteten Bedeutung auf seine Tätigkeit als ‚Dichter‘ und Verfasser von Geschichten.

⁷⁵ Thomas Kraft, „Die silbernen Löffel der DDR. Thomas Brussigs *Helden wie wir* (1995)“, in *Der deutsche Roman der Gegenwart*, hg. von Wieland Freund und Winfried Freund, Bd. 2251, UTB für Wissenschaft (München: Wilhelm Fink, 2001), S. 145-49, hier S. 145.

anzunehmen, dass der Roman auch dem zweiten Kriterium Grubs (d.h. Literatur, die erst nach dem Wegfall von Publikationsbeschränkungen erscheinen durfte oder konnte) entspricht, denn er zeugt noch von jener gewissen Gehemmtheit, die stellenweise jedoch bereits behutsam durchbrochen wird. Der Hoffnungsschimmer am Ende der vorher resignierten und aussichtslosen Geschichte und die Widmung, die subtil auf die politischen Umbrüche verweist, resultieren m. E. teilweise aus der Umbruchstimmung, die damals schon vor der Wende, während Brussig das Buch fertig stellte, herrschte. In diesem Sinne ist *Wasserfarben* eine Geschichte, die erst nach der Wende erscheinen konnte. Die Mischung zwischen Resignation und Hoffnung auf inhaltlicher Ebene, genauso wie das Schwanken zwischen ‚alten‘, bekannten DDR-Erzählmustern und einer neuen, eigenen Sprache auf stilistischer und rhetorischer Ebene, kennzeichnen den Übergang vom geschlossenen, realsozialistischen DDR-System zur Offenheit nach der Wende. Brussig zeigt in seinem Debüt also noch eine gewisse Zurückhaltung, die es in *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* nicht mehr gibt, da hier aus einer deutlichen Nachwende-Perspektive heraus erzählt wird. Auch die Art von Humor, die Ironie, die in *Wasserfarben* den Hauptton der Geschichte prägt, ist noch sehr deutlich eine ‚vorsichtige‘, trägt noch eine Schwäche in sich: sie wird noch nicht zur Verarbeitung, zur Bewältigung eingesetzt, sondern wirkt noch sehr stark resigniert-kritisch.

Anton kann letztendlich doch Journalistik studieren, das erzählt ihm der Philosophiestudent, dem er auf dem Weg zum Abschlussfest begegnet: „Du, meine Schwester fängt in diesem Jahr mit Journalistik an, und wir *haben* Westverwandte. [...] Sie haben dir etwas Falsches gesagt! Man kann trotz Westverwandtschaft Journalistik studieren.“ (W: 184) Das Gefühl, das Anton nach dieser Mitteilung hat, ist fast ein melancholisches. Er beschreibt es sehr poetisch: „Oder ich habe mich einfach einmal so gefühlt wie jetzt, und es ist nur die Erinnerung an ein Gefühl, das verlorenging“ (W: 185) Dieses Déjà-vu-Erlebnis erinnert an seine Betrachtungen über den Unterschied zwischen Kindern und Erwachsenen. Ein Kind hat noch die Idee, dass alles möglich ist: „Kinder spielen Zukunft. Für Erwachsene ist die Zukunft schon vorbei. Nie im Leben.“ (W: 72) Anton erinnert sich noch sehr gut daran, wie es sich anfühlte, diese Art Zukunftsträume zu hegen, realisiert aber, dass er ab jetzt dem Schicksal der Erwachsenen unterliegen wird, dass er mit beiden Beinen auf der Erde stehen muss und dass die Welt nicht länger offen steht. Das verloren gegangene Gefühl ist die Unbekümmertheit der Kindheit, die er jetzt, wo sich Perspektiven erneut eröffnen, wieder wachrufen kann. Die Offenheit wird dann gleich von Anton ‚praktiziert‘: die Wahl, Journalistik zu studieren, stellt sich als möglich heraus, aber trotzdem möchte Anton doch lieber warten und herausfinden, was er mit seinem Leben eigentlich wirklich machen will: „Irgendwann werde ich wieder durchsehen. Aber eher fange ich kein Studium an. Ich fange nichts an, was ich nicht wirklich anfangen will.“ (W: 185) Er hat die Freiheit, will ihr aber wohl überlegt und mit entsprechendem Respekt einen

Inhalt geben. Die Kritik an der Unfreiheit nimmt nie verbissene oder revolutionäre Züge an, ebenso wird auch die Heiterkeit nie euphorisch.

Ich legte schon dar, wie Anton erzählt, dass er bei seinem Abituraufsatz nicht über Büchner, Goethe oder Kuba schreiben will. Stattdessen wählt er das freie Thema und schreibt über die Dreidollarweltreise: „Ich hatte nämlich mit einem Mal die Idee, über ein Buch zu schreiben, das es gar nicht gibt.“ (W: 168) Dieses Vorhaben ist programmatisch für Brussigs späteres Werk: wo er mit *Wasserfarben* noch aus einer institutionalisierten, braven DDR-Erzähltradition schöpft, wird Brussig mit *Helden wie wir* tatsächlich ein Buch schreiben, das es in seiner Art noch gar nicht gab. Mit *Wasserfarben* hat Brussig aber ein Buch geschrieben, das ihm in der DDR fehlte und das ihm, und neben ihm vielen jungen Menschen, die sich ‚eingeschüchtert‘ fühlten und irgendwo – in der Literatur – einen (geistigen) Ausweg suchten, einen gewissen Trost hätte bieten können. Er – oder Anton Glienicke – schreibt selber die ehrliche Geschichte, in der sich Haarsträubendes ereignet, und trotzdem niemand stirbt.

Kapitel 3 *Helden wie wir* (1995)

*The one duty we owe to history is to re-write it.*¹

3.1 Einführung

Genauso wie Anton Glienicke in *Wasserfarben* es sehr schwierig findet, mit seinem Buch einen Anfang zu machen (W: 7), tut auch Klaus Uhltscht, der Protagonist von *Helden wie wir*, sich schwer, seine Lebensgeschichte aufzuschreiben. Seine Geschichte ist die eines verunsicherten, in der DDR sozialisierten kleinen Muttersöhnchens, der während seiner überbehüteten Jugend mit Sex die größten Schwierigkeiten erfährt, nicht zuletzt, weil er „den kleinsten Pimmel“ von allen (HWW: 136) hat; der nach seiner Abiturzeit wie sein Vater bei der Stasi arbeiten geht; und dessen teleologisch ausgerichteter Lebensweg in der Nacht vom 9. November dazu führt, dass er, indem er den staunenden Grenzposten seine außerordentlich groß gewachsenen Genitalien zeigt, die Berliner Mauer öffnet. Einen Abschnitt dieses Tatbestandes, „seiner historischen Verantwortung voll bewusst“ (HWW: 5), hat er in einer Zeitspanne von zwei Jahren schon fertig geschrieben, nicht mehr, das erzählt er dem Journalisten der *New York Times*, Mr. Kitzelstein, der ihn interviewt und dessen sieben Tonbänder das Material für Klaus' ‚Lebenswerk‘ *Helden wie wir* sind. Schon aus diesem einen Abschnitt und aus dem anschließenden Vorstellungsgespräch („Das 1. Band: Kitzelstein“), das Klaus mit Kitzelstein hat (obwohl ‚Gespräch‘ hier nicht das richtige Wort ist: der Journalist meldet sich nicht einmal in der ganzen Erzählung, wir lesen nur Klaus' Monolog), geht deutlich sein Größenwahn hervor und wird der Ton für eine vollkommen absurde und zugleich scharfkritische

¹ Oscar Wilde, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, hg. von Richard Ellmann (Chicago: University of Chicago Press, 1982), S. 359.

Geschichte, in der das Schicksal Deutschlands unmittelbar mit dem persönlichen Schicksal von Klaus Uhltscht verbunden ist, angegeben:

Ich darf von mir behaupten, durch ein ganzes Panzerregiment Geburtshilfe genossen zu haben, ein Panzerregiment, das am Abend des 20. August 1968 in Richtung Tschechoslowakei rollte und auch an einem kleinen Hotel im Dörfchen Brunn vorbeikam, in dem meine Mutter, mit mir im neunten Monat schwanger, während ihres Urlaubs wohnte. Motoren dröhnten, und Panzerketten klirrten aufs Pflaster. In Panik durchstieß ich die Fruchtblase, trieb durch den Geburtskanal und landete auf einem Wohnzimmertisch. Es war Nacht, es war Hölle, Panzer rollten, und ich war da: Die Luft stank und zitterte böse, und die Welt, auf die ich kam, war eine politische Welt. (HWW: 5, Hervorhebung im Original)

Helden wie wir, das, wie ich in dem einführenden, theoretischen Teil dieser Arbeit dargelegt habe, mit Recht als der erste ‚Wenderoman‘ gesehen wird, weil in der Literatur nie zuvor so frei, so offen kritisch, zugleich auch so humorvoll und treffsicher, kurzum, so ‚neu‘ mit der Wendethematik umgegangen wurde, zeigt nicht nur einen „thematisch-stofflichen Bezug“ zur Wende (Grub) auf, es ist ja ihre Erzählung, sei es eine weitgehend fikionalisierte: Klaus Uhltscht macht seinen Zuhörern vom Anfang an deutlich, dass seine ganze Lebensgeschichte mit der Geschichte der DDR zusammenhängt und folglich eine politische ist. Nicht nur verbindet Klaus seinen Lebensbeginn mit dem Prager Frühling,² dem gewaltsamen Niederschlagen des Wunsches nach einem neuen, ‚menschlicheren‘ Sozialismus in der Tschechoslowakei – eines Wunsches, an dessen Erfüllung er später in seinem eigenen Land wesentlich beitragen wird –, sondern er ordnet sich daneben auch in bestehende literarische Traditionen ein, indem er sich als Nachfolger verschiedener weltberühmter (Roman)Figuren bekannt gibt. Seine erwünschte Schriftstellerkarriere sollte sich in Erfolg und Größe an jener von Heinrich Mann und Charles Dickens messen können (HWW: 7): Offenbar gibt sich Klaus‘ Lebensgeschichte genauso wichtig wie die Geschichte Europas – für die Mann übrigens oft einen sarkastischen Blick übrig hat, den man auch in *Helden wie wir* erkennen kann – und ähnelt dem turbulenten Leben David Copperfields. Auch in seiner Karriere bei der Stasi soll er legendär werden: tagsüber der

² Die intertextuelle Auseinandersetzung von Brussig mit Christa Wolf, die einen wichtigen Teil des kritischen Potenzials des Romans ausmacht und die ich weiter in dieser Arbeit noch ausführlich behandle, fängt schon bei dieser Geburtsgeschichte an. In einem Interview erzählt Brussig, er habe „ein Interview mit Christa Wolf gelesen, in dem sie sagte, ihr sei schon ‘68 beim Einmarsch in die CSSR klar gewesen, dass die DDR-Gesellschaft keine Chance mehr hatte. Darauf habe ich reagiert, indem ich einen Romanhelden erschuf, der eben an dem Punkt, an dem die Schriftstellerin Christa Wolf sagt, ab hier war es aus und vorbei, geboren wird. Ihre Bemerkung hatte mich ziemlich geärgert. Wenn sie das alles tatsächlich wusste, dann hätte sie das ja auch in ihren Büchern so deutlich sagen können.“ Volker Günske und Sven S. Poser, „Nachdenken über Thomas B.“, *tip Berlin*, 30. September 1999.

unauffällige Stasi-Agent, dessen noch verborgene Wichtigkeit für die DDR als Retter des Sozialismus und als Blutspender für den todkranken Erich Honecker sich aber rasch herausstellen wird. Der Kontrast zwischen seiner öffentlichen und seiner verborgenen Person veranlasst Klaus zu der Identifikation mit der Seeräuber-Jenny aus Brechts *Dreigroschenoper*, die für die Öffentlichkeit nur ein Arbeitstier in einer Kneipe ist, jedoch eine mächtige Frau wird, die über Leben und Tod der Stadtmenschen entscheidet – „*Und sie wissen nicht, mit wem sie reden.*“ (HWW: 110)

Obwohl die beiden Protagonisten es schwierig finden, ihre eigene Geschichte dem Publikum zu erzählen, kann der biografische Unterschied zwischen Anton und Klaus nicht größer sein, wie auch der Ton der beiden Romane grundsätzlich anders ist. Wo *Wasserfarben* noch als nachdenklich beschrieben wird, ist *Helden wie wir* rücksichtslos und ungeniert: „confused sincerity“ versus „burlesque folly“, „stille[r] Trauer“ versus „aggressive Satire“. ³ Es ist eine Geschichte, die „quer zu den wehleidigen, tiefeschürfenden, nostalgischen, trotzigem, melancholischen, verbitterten, verzweifelt optimistischen oder selbstgerecht pessimistischen Texten“ ⁴ über die deutsche Vereinigung steht. Der höchst erfolgreiche Roman wurde noch kein Jahr nach der Veröffentlichung von Peter Dehler und vom Autor selber zu einem Einpersonenstück für das Theater bearbeitet und hatte am 27. April 1996 in den Berliner Kammerspielen, dem Nebenhaus des Deutschen Theaters, Premiere, mit Götz Schubert in der Hauptrolle.⁵ Noch drei Jahre später war auch die Verfilmung vom Regisseur Sebastian Peterson da, die ich weiter in dieser Arbeit zusammen mit der Verfilmung von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* und dem Film *NVA* (beide von Leander Haußmann inszeniert), für den Brussig zusammen mit Haußmann das Drehbuch schrieb, analysiere. Die Pressestimmen und Meinungen der Literaturrezensenten und -Kritiker waren zahlreich aber verteilt,⁶ das literaturwissenschaftliche Interesse bisher sehr groß. Kein einziges anderes Werk von Brussig wurde so ausführlich in der Sekundärliteratur besprochen – der Nachfolger *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* setzt sich mit einem kleinen Rückstand auf Platz zwei –, und *Helden wie wir* ist meiner Meinung nach auch der Schlüsseltext, aus dem die drei Aspekte der Dialogizität und die Pfeiler der Vergangenheitsbewältigung, Humor, Intertextualität und Gesellschaftskritik, sehr prägnant in den Vordergrund treten. Diese drei Aspekte standen, wie es sich

³ Margrit Frölich, „Thomas Brussig’s Satire of Contemporary History“, *GDR Bulletin* 25 (Spring 1999): S. 21-30, hier S. 21; Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 45.

⁴ Manfred Jäger, „Satirisches Kunststückchen. Thomas Brussig: *Helden wie wir*“, *Deutschland Archiv*, Nr. 4 (August 1996), S. 631-632, hier S. 631.

⁵ Eine positive Theatererfahrung hatte Carl Weber, vgl. dazu seine Rezension „A Picaresque Tale. East Germany’s Last Act“, *PAJ - A Journal of Performance and Art* 65 (2000), S. 142-145.

⁶ Eine Übersicht gibt Igel, *Gab es die DDR wirklich?*, S. 569.

herausstellen wird, auch bei anderen Forschern des Öfteren im Brennpunkt. Was vorliegende Arbeit grundlegend anders macht, ist, dass die drei Aspekte miteinander verbunden werden, um in einem ersten Schritt eine umfassende, extensive Analyse von Brussigs Werk, die bisher fehlte, durchzuführen, und um in einem zweiten Schritt eine Methodologie und einen Begriffsapparat darzureichen, mit denen den literarischen Umgang mit der DDR- und Wende Vergangenheit im Allgemeinen literaturwissenschaftlich angegangen werden kann.

Dadurch, dass das Angebot an expliziten und impliziten intertextuellen Verweisen so umfangreich ist, der Rahmen einer Dissertation beschränkt und der Ansatz außerdem ein anderer, beanspreche ich, was die Analyse der Intertextualität in diesem Roman betrifft, auch schon wegen der im Einführungsteil erwähneter Möglichkeit, bestimmte intertextuelle Bezüge bleiben durch eine nicht-erkannte Markierung einfach unter meinem Radar, keine absolute Vollständigkeit. Manche Forschungsbeiträge, die oft auch spezifisch auf den intertextuellen Charakter des Romans fokussieren, haben weiterhin Lücken in meinem ‚Referenzrahmen‘ ausgefüllt (z. B. was die Beziehungen zwischen *Helden wie wir* und der psychoanalytischen Studie des DDR-Volkes in *Der Gefühlsstau* von Hans-Joachim Maaz⁷ betrifft, oder Brad Pragers smarte Verbindung der Figur Martin Eule mit dem Philosophen Hegel und das von ihm skizzierte, umfangreiche Netz zwischen *Helden wie wir*, Michel Foucault und Louis Althusser⁸). Auf einige Analysen der intertextuellen Bezüge, die für meine Analyse wichtig sind, werde ich mich dann auch gelegentlich beziehen. Auch werde ich bestimmte Befunde aus meiner eigenen Magisterarbeit, und zwar spezifisch der dialogischen Beziehung zwischen Klaus Uhltscht einerseits und den Protagonisten Oskar Matzerath (aus Günter Grass' *Blechtrommel*) und Alexander Portnoy (aus Philip Roths *Portnoy's Complaint*) andererseits, in überarbeiteter und verkürzter Form in die hier vorliegende Untersuchung integrieren. Die intertextuelle Auseinandersetzung mit diesen ‚Hypotexten‘ war schon oft Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analysen, genauso wie die aggressive Auseinandersetzung mit dem Werk von Christa Wolf oft unter die Lupe genommen wurde. Ich analysiere die zwei wichtigsten Hypotexte von *Helden wie wir*, die meiner Meinung nach am Eingreifendsten zur Hypertextualität, zum ‚Dialog‘ und zur kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte und mit der Gegenwart, beigetragen haben, und

⁷ Vgl. u. a. Hollmer, „The next generation“, S. 113, 115; Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 43; Brad Prager, „The Erection of the Berlin Wall: Thomas Brussig's *Helden Wie Wir* and the End of East Germany“, *Modern Language Review* 99 (Oktober 2004), S. 983-998, S. 993; Igel, *Gab es die DDR wirklich?*, S. 35.

⁸ Vgl. Prager, „The Erection of the Berlin Wall“, zur Verbindung mit Foucaults *Histoire de la Sexualité* S. 986-989; zur Verbindung mit Louis Althusser's *Idéologie et appareils idéologiques d'État* und der Tatsache, dass Althusser seine Frau ermordete und sich selbst danach bei der Polizei anzeigte, wie auch Klaus ein großes Bedürfnis nach Schulbekenntnis aufzeigt, S. 989 und S. 996.

werde also auch auf Wolf fokussieren, weiterhin aber auch versuchen, von den ausgetretenen Pfaden wegzukommen. Dazu analysiere ich die Transformation, die dem stark von der DDR-Ideologie geprägten Lied des kleinen Trompeters in *Helden wie wir* ausgesetzt wird.

Mit derselben ‚dialogischen‘ Erwägung als Richtschnur werde ich die Erscheinungsformen des Humors untersuchen. Die oben geschilderte, absurde Plotbeschreibung lässt schon vermuten, dass die Humoranalyse von *Helden wie wir* an sich schon für eine Arbeit des Ausmaßes einer (halben) Dissertation reichen würde; das beweisen auch die vielen Veröffentlichungen – Dissertationen, Monografien, Aufsätze und Sammelbandbeiträge – zum Thema.⁹ Aufmerksamkeit soll der Bachtinschen Kategorie des Karnevalesken und des Grotesken geschenkt werden, und daneben der Wirkung vom Sarkastischen (die beachtlich mit der Analyse der Gesellschaftskritik zusammenhängt) und der Ironie, die beide auf eine ganz andere Art und Weise ihre Ziele treffen, als noch in *Wasserfarben* der Fall war.

Erstens aber widme ich der Einstufung von *Helden wie wir* als popstmoderner Wenderoman noch einige Worte. Das erste und wichtigste Kriterium der Wendeliteratur, das Grub erwähnt, wurde hier schon abgedeckt, obwohl die wirklichen Gründe und die Nachbereitung der politischen Ereignisse 1989 im Roman nicht behandelt werden und bestimmte faktuale Elemente sogar in die absurde Fiktion zum Einsatz gebracht werden. Vielmehr wird das – überspitzt dargestellte – Leben in der DDR, vor allem vor, aber auch kurz nach der Wende aus einer Nachwendeperspektive heraus thematisiert, was mit dem dritten Merkmal aus Grubs Übersicht übereinstimmt. Kormanns Merkmalskatalog ist in seiner Vollständigkeit durch *Helden wie wir* zu illustrieren: Grenzen werden

⁹ Vgl. u. a. Simanowski, „Die DDR als Dauerwitz“; Christine Cosentino, „Scherz, Satire und Ironie in der ostdeutschen Literatur der neunziger Jahre“, *Journal of English and Germanic philology* 97, Nr. 4 (1998), S. 467-487; Stephen Brockmann, „The Politics of German Comedy“, *German Studies Review* 23 (2000), S. 33-51; Tanja Nause, „Reduction, Regression, Silence: A Critical Look Beyond the Category of the Picaresque“, in *German-Language Literature Today: International and Popular?*, hg. von Arthur Williams, Stuart Parkes, und Julian Preece (Bern: Peter Lang, 2000), S. 173-196; und Nause's Dissertation zur Kategorie des Schelms in der Wendeliteratur, *Inszenierung von Naivität*; Kormann, „Satire und Ironie in der Literatur nach 1989“; Holger Briel, „Humor im Angesicht der Absurdität. Gesellschaftskritik in Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Ingo Schulzes *Simple Storys*“, in *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, hg. von Gerhard Fischer und David Roberts (Tübingen: Stauffenburg, 2001), S. 263-273; Rachel J. Halverson, „Comedic Bestseller or Insightful Satire: Taking the Interview and Autobiography to Task in Thomas Brussig's *Helden wie wir*“, in *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film*, hg. von Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, und Kristie A. Foell (Berlin/New York: de Gruyter, 2001), S. 95-105; Roswitha Skare, „Panorama und Groteske - Erzähl- und Vermarktungsstrategien populärer Wendeliteratur. Zu Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Erich Loests *Nikolaikirche*“, in *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, hg. von Thomas Jung (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002), S. 81-102; Twark, *Humor, Satire and Identity*; Igel, *Gab es die DDR wirklich?*; Twark, *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media*.

thematisiert (Klaus' wortwörtliches ‚Weltbild‘, das er anhand von den Weltkarten aus dem DDR-Unterricht aus verschiedenen Jahren, die immer ‚röter‘ und also besser werden, und natürlich die für Klaus immer verlockende Anwesenheit der „Westfrauen“ in Berlin, tragen dazu bei) und am Ende der Geschichte zerstört. Das Subjekt erweist sich als fragmentiert und erfährt die Schwierigkeit, „Ich“ zu sagen, bei sich selbst und bei anderen. Klaus' extensive, farbige Selbstdarstellung, vor allem am Anfang seiner Geschichte, zeigt deutlich, wie ‚fragmentiert‘ er sich selber erfährt:

Ich hatte den widerwärtigsten Namen, ich war der schlechtstinformierteste Mensch, ich war Toilettenverstopfer, Sachenverlierer, Totensonntagsfick und letzter Flachschwimmer. Ich konnte mir nicht mal einen runterholen. Und als Antityp brachte ich es sogar auf die Titelseite. (HWW: 92-93)

Die nahezu psychologische Studie, die Klaus uns auf den sieben Tonbändern von seiner Persönlichkeit anbietet, belegt auf den ersten Blick nicht die Schwierigkeit, „Ich“ zu sagen; jedoch, genau diese immer wiederkehrende Selbstcharakterisierung anhand von den festen Floskeln und von Eigenschaften, die ihm von anderen (oft von seinen Eltern) zugesprochen wurden, zeigt, wie schwierig Klaus es findet, selber seine Persönlichkeit zu definieren, und nährt das Minderwertigkeitsgefühl, das paradoxerweise, als Klaus älter wird, in eine Megalomanie ein Pendant findet. Klaus stellt schon von seiner Kindheit an solche hohe Ansprüche an seine Kandidat-Spielkameraden – „nur wer von Kompass, Atlas und Lexikon die Mehrzahl weiß, kann mit mir Frisbee spielen“ (HWW: 61) –, sodass er letztendlich gar keine Freunde hat und sich damit ganz einfach abfindet. Als er, vom Frisbee-Werfen mit sich selber erschöpft, die Unannehmlichkeiten seiner Superiorität erfährt und trotz seines arroganten Benehmens mit den Kindern mitspielen darf, lehnt er diese Chance zur Freundschaft zum zweiten Mal ab. Er wird von seinen Eltern sogar in seinem Größenwahn bestätigt und unterstützt, was er ihnen allerdings später verübelt. Trotzdem verschwindet sein Größenwahn auch später nicht, wohl im Gegenteil: Er glaubt, er sei einer der wichtigsten Steine im Stasi-Mosaik. Er stellt sich fast immer über die Gesellschaft: „Es reichte, dass *er* (wer auch immer das sein möchte – Minister Mielke?) und ich wissen, dass ich etwas Besonderes bin [...]. Ich fühlte mich so aufgehoben.“ (HWW: 169) Klaus verweigert sich ständig die Identifizierung mit seiner Umgebung, die Anderen sind seiner Meinung nach ihm immer untergeordnet, sowohl seine Kollegen bei dem Stasi-Deckmantel „Postzeitungsvertrieb, Abteilung Allgemeine Abrechnung“ als auch seine Kumpel im Militärlager Freienbrink:

Was hatte ich mit den Leuten in meinem Zelt gemeinsam? Nichts! Ich hatte eine Legende, ich hatte meinen ersten konspirativen Auftrag, ich saß schon mit der Stasi an einem Konferenztisch, vom bedeutsamen Tuscheln bei der Musterung mal ganz zu schweigen – ich war was viel Wichtigeres, Bedeutendes, Besseres... (HWW: 118)

Das Bild, das den Lesern also vom Protagonisten Klaus Uhltscht übermittelt wird, ist ein intrinsisch widersprüchliches und, vor allem durch die verklemmte DDR-Sozialisation, ein höchst fragmentiertes.

Auch die Frage nach dem ‚Deutschsein‘ wird mehrmals gestellt – Klaus ist sich sehr davon bewusst, dass sein Grund bei der Wende „Deutschland“ zu rufen, ein ganz anderer ist als der von Westdeutschen:

Die Westdeutschen nahmen es natürlich wörtlich, allerdings, indem sie es um eine entscheidende Nuance entstellten: Sie taten so, als ob alle, die *Deutschland* sagten, *Bundesrepublik* meinten. Wie phantasielos! [...] Deutschland war mein Wort gegen die Angst vor dem, was ich angerichtet hatte, gegen die Angst vor den Folgen und davor, daß es aus war mit den geregelten Rechten und Pflichten. Daß nach der Befreiung die Freiheit kommt, war mir nicht in dieser Deutlichkeit bewußt. (HWW: 322-323)

Die Frage nach der persönlichen Verantwortung und Schuld lässt Klaus nicht locker und ist sogar der Grund, weshalb er Mr. Kitzelstein seine Geschichte in manchen Momenten fast als Bekenntnis, als Beichte übermittelt. Es sind seine „*Schuldgefühle*“ (HWW: 281, Hervorhebung im Original), so sagt er, über seine Tätigkeiten als Stasi-Agent und über die Tatsache, dass er dabei ein kleines Mädchen für eine kurze Zeit entführt hat, um ihrer von Dissidenz verdächtigten Mutter Angst einzuflößen, die ihn zu der Massendemonstration auf dem Berliner Alexanderplatz am 4. November 1989 bringen: „Vielleicht würde mich Sara erkennen und mit dem Finger auf mich zeigen. Mit ihrem Ausruf »Mama, das ist der Mann, mit dem ich Mensch ärgere dich nicht! spielen mußte!« wäre ich geliefert, mein Spiel wäre aus, die Stunde der Abrechnung gekommen.“ (HWW: 281) Klaus, der immer alles brav und artig mitgemacht hat und sich von seiner ‚sozialistischen Aufgabe voll bewusst‘ immer für den Staat eingesetzt hat, fängt jetzt an, sich Fragen zu stellen. Aus Reimanns Merkmalsübersicht der Wendeliteratur treffen vor allem der spielerische Umgang mit der DDR-Vergangenheit und die Erscheinung von schelmischen Hauptfiguren zu: genau in dieser Eigenschaft findet sich die innovierende Qualität, die veranlasste, *Helden wie wir* als den deutschen Wenderoman einzustufen.

Lässt sich die Popstmoderne in *Wasserfarben* noch zögernd erkennen, erweisen sich ihre Merkmale jetzt in *Helden wie wir* als ausgeprägte Elemente, die die Interpretationen des Romans erheblich beeinflussen. Die moderne Vorliebe für traditionelle Gattungen ist erkennbar: Die Gattung des Schelmenromans wird, anfänglich vor allem in den Feuilletons, aufgegriffen, um *Helden wie wir* zu charakterisieren, und auch andere Romane der Nachwendezeit, wie *Der Zimmerspringbrunnen* (1995) von Jens Sparschuh,

Kerstin Hensels *Tanz am Kanal* (1996), *Simple Storys* (1998) von Ingo Schulze, *Die Nonnen von Bratislava* (1994) und *Der Roncalli-Effekt* (1999) von Fritz Rudolf Fries, wurden ähnlich etikettiert.¹⁰ So vieldeutig Klaus Uhltscht sich selbst charakterisiert, so eindeutig wurde er in der Rezeption des Romans bezeichnet: er sei ein Simplicissimus, ein Schelm, ein Forrest Gump, und *Helden wie wir* ein Schelmenroman, ein Narrenspiegel, ‚a picaresque tale‘.¹¹ Die Charakterisierung von Klaus Uhltscht als Schelm und *Helden wie wir* als satirischem Schelmenroman geschah damals eher spontan, ist mittlerweile aber schon weitgehend erforscht worden und auf theoretischen Grundlagen gestützt.¹² Klaus stellt

¹⁰ Vgl. Nause, *Inszenierung von Naivität*.

¹¹ Vgl. u. a. Sabine Brandt, „Bleiche Mutter DDR. Thomas Brussig kuriert den Sozialismus aus einem Punkt“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. Oktober 1995; Marion Löhndorf, „Wer hat die Mauer umgeschmissen? Thomas Brussigs Wenderoman *Helden wie wir*“, *Neue Zürcher Zeitung: Internationale Ausgabe*, 10. Oktober 1995; Konrad Franke, „Der Sieger der Geschichte. Thomas Brussig stellt vor: *Helden wie wir*“, *Süddeutsche Zeitung*, 11. Oktober 1995, S. 906; Thomas Kraft, „An der Charmegrenze der Provokation. Thomas Brussigs Realsatire über 20 Jahre DDR-Geschichte“, *Freitag*, 13. Oktober 1995, S. 6; Marion Löhndorf, „Neues aus dem wilden Osten. Wenn das Unglaubliche glaubhaft wird: Thomas Brussigs Schelmenroman *Helden wie wir*“, *General-Anzeiger*, 15. November 1995; Biermann, „Wenig Wahrheiten und viel Witz“, S. 186; Tilman Krause, „Kleine Trompete, zur großen Tuba aufgeblasen. Götz Schubert als darstellerischer Tausendsassa in *Helden wie wir* an den Kammerspielen“, *Der Tagesspiegel*, 29. April 1996, S. 20; Weber, „A Picaresque Tale“, S. 142; Wehdeking, „Mentalitätswandel“, S. 35; Frank Auffenberg, „Erich, Maria und Josef in Personalunion. Über Thomas Brussig“, *Kritische Ausgabe. Signale aus dem Kulturbetrieb* 1 (Juni 2001), S. 32-34, hier S. 33; Prager, „The Erection of the Berlin Wall: Thomas Brussig’s *Helden Wie Wir* and the End of East Germany“, S. 983.

¹² Unter anderen Nause ist in ihrer *Inszenierung von Naivität* der Frage nachgegangen, ob Klaus nun wirklich ein Pikaro sei. Sie spricht von einer „scheinbaren Wiederkehr der Schelme“ in der Nachwendeliteratur, und versucht nachzuweisen, dass die Einordnung verschiedener Nachwendegeschichten in die Gattung des Schelmenromans nicht stimmt. Dazu benutzt sie die Merkmale der Gattung des pikaresken Romans, wie sie Claudio Guillén vorgeschlagen hat in „Toward a Definition of the Picaresque“, in *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, hg. von Claudio Guillén (Princeton: Princeton University Press, 1971), S. 71-106. Nause unterlässt in ihrer Arbeit aber, alle acht Merkmale des pikaresken Romans spezifisch auf *Helden wie wir* anzuwenden und lehnt daher die Ansicht, der Roman sei als Schelmenliteratur einzustufen, allzu schnell ab. Ihre Behauptung, Klaus Uhltscht sei kein Schelm, stimmt nach meinem Empfinden nicht, und habe ich in meiner Magisterarbeit mit einer Untersuchung der acht Guillénschen Merkmale bei Klaus Uhltscht versucht, zu widerlegen. Vgl. Maaike Van Liefde, „‚Wir sind Helden, ganz verschiedene Helden.‘ Eine intratextuelle und intertextuelle Analyse von Thomas Brussigs *Helden wie wir*, Philip Roths *Portnoy’s Complaint* und Günter Grass’ *Blechtrommel*“ (Magisterarbeit - Master Taal- en Letterkunde, Universiteit Gent, 2009), S. 43-71. Auch in dem Aufsatz „‚Mosaiksteine der historischen Wahrheit‘. Thomas Brussigs *Helden wie wir*: een moderne encyclopedische schelmenroman“, in *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*, hg. von Gunther Martens, Studia Germanica Gandensia (Gent: Academia Press, 2009), S. 57-71, hier S. 62-65, biete ich eine etwas konzisere Analyse von Klaus’ „Schelmengehalt“. Trotzdem möchte ich die neuen Ansichten von Nause sicherlich nicht radikal ablehnen. Die zwei von ihr entgegengesetzten Begriffe, d.h. „Schelmenroman“ und „(inszenierte) Naivität“, schließen m. E. einander nicht aus, denn die Naivität ist in der Sekundärliteratur – auch wenn Guillén sie in seiner „Definition“ nicht erwähnt – als „eine Haupteigenschaft des pikarischen Helden“ beschrieben worden, u. a. von Manfred Kremer, „Günter Grass, Die Blechtrommel und die pikarische Tradition“, *The German Quarterly* 46, Nr. 3 (Mai 1973), S. 381-392, S. 388. Ihre Beobachtungen bieten dennoch

sich zweitens auch die Frage nach seiner Identität, sowohl als Individuum als auch als ‚Deutscher‘, und die Geschichte an und für sich ist das Resultat des Grübelns über seine persönliche und über die kollektive Verantwortung gegenüber Mr. Kitzelstein, wohlgerichtet einer westlichen Instanz, Das dritte Merkmal der Popstmoderne, nämlich den Einsatz von Humor, spezifisch der Ironie und der Karnevalisierung, behandle ich weiter in diesem Kapitel ausführlicher. Das Element des metatextuellen, selbstreflexiven Tons ist in der kaleidoskopischen Intertextualität enthalten, aber auch in der Erzählweise, die auf den ersten Blick als rücksichtslos tobend einzuschätzen ist, jedoch an manchen Stellen unterbrochen wird und einen viel reflexiveren Ton annimmt, der gar nicht zur Figur Klaus Uhltscht zu passen scheint. Auf diese Brechungen im Erzählverfahren, die dieses Verfahren an sich relativieren und evaluieren, komme ich in den Analysen des Sarkasmus und der Gesellschaftskritik noch zurück. In diesem Kapitel werde ich die Bezugnahme – in diesem Fall eine kontrafaktische¹³ – auf die historische Welt, die zu einer ‚aktiven‘ (keiner resignativen) Ideologie- und Gesellschaftskritik führt, erforschen. Auch Rachel Halverson erkennt das kritische Potenzial der revidierten (Lebens-)Geschichte:

In positioning himself from the outset as the maker of and also as the reviser of history, Uhltscht transforms the telling of his life story into an implicit criticism not only of the tremendous role of interviews with average citizens in explicating the demise of the German Democratic Republic, but also of historical accounts.¹⁴

Die ‚neue Lesbarkeit‘ als sechstes Merkmal der Popstmoderne ist, das habe ich im theoretisch einführenden Teil dieser Dissertation schon dargelegt, die Qualität, mit der Brussigs zweites Werk seinen großen Publikumserfolg erreicht hat. Die (anscheinend) oberflächliche Trivialität der Narrative, in der einer behauptet, er habe mit seinem Schwanz die Mauer umgeschmissen, das Fehlen von tief greifenden Charakterskizzen und von philosophischen Überlegungen zur neuesten deutschen Geschichte, der unterhaltende Schreibstil, der nicht unbedingt das Experimentelle aufsucht, diese Elemente zeugen von der unwiderlegbaren Lust am Erzählen. Die adoleszente Perspektive, die in popstmodernen Werken oft erkennbar ist – das siebte Merkmal der Popstmoderne –, gibt es auch in *Helden wie wir*, nicht nur weil rückblickend eine Erzählung der Kindheit und Jugend präsentiert wird, sondern auch weil die Naivität der

eine schöne und durchgearbeitete Alternative beziehungsweise Erweiterung der traditionellen Definition des Schelmenromans.

¹³ Vgl. zur Definition der Kontrafaktizität Andreas Martin Widmann, *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr* (Heidelberg: Winter, 2009), S. 17: „Das fiktional entworfene Geschichtsbild weicht stark von dem ab, welches explizit oder implizit beim Rezipienten vorausgesetzt wird.“

¹⁴ Halverson, „Comedic Bestseller or Insightful Satire“, S. 98.

Hauptfigur die Unreife eines Heranwachsenden suggeriert. Hier ist eine ‚sokratische Ironie‘ wirksam, die wir als rhetorisches Stilmittel auffassen können, indem eine unwissende Figur aufgeführt wird, die ihre Inkompetenz und Ignoranz zur Schau trägt, damit die Empfänger der Botschaft dazu gezwungen werden, über das Dargestellte nachzudenken.¹⁵ Sonderbar ist, dass der ‚scheinbar Unwissende‘ und der ‚eingebildete Selbstsichere‘ ein und dieselbe Person sind; Klaus Uhltscht als erzählendes Ich bzw. als erzähltes Ich. Der erzählende Klaus umschreibt sich selbst als der ‚Schlechtstinformierteste‘, und sein erzähltes Ich zeigt mehrmals Unwissenheit auf, deren glänzendste Beispiele zweifelsohne die Fehldeutung von Mikrofiche/Mikrofische (HWW: 175) und die Verwechslung von Christa Wolf mit Jutta Müller sind. Wir bezeichnen den Erzähler Klaus als ‚scheinbar unwissend‘: Er ist nicht mehr ganz unwissend, denn sehr oft kritisiert er das System, in dem er aufgewachsen und gebildet worden ist. Diese Kritik, die an bestimmten Stellen sehr ausgeprägt aus der Erzählung über das ‚frühere Ich‘ tritt, greift dieses Ich an und erstreckt sich oft auch auf Vater und Mutter (Stellvertreter ihrer Generationen) sowie auf die Absurdität und Unmenschlichkeit der Stasi. So auch bei der Entlassung des Physiklehrers Herr Küfer:

Herr Küfer bekam in den großen Ferien ein Disziplinarverfahren und wurde entlassen. Niemand protestierte dagegen – soweit ich das als schlechtstinformiertester Mensch beurteilen kann. Ich protestierte auch nicht, und wenn er mich zehnmal auf die Titelseite gebracht hätte: Ich hielt es für *normal*. Warum auch nicht! Ich war dreizehn und dachte, wenn Lehrer und Eltern, wenn die Älteren, Erfahrenen und Informierteren nicht protestieren, dann werden die wohl wissen, was sie tun. Aber daß niemand etwas sagte! Das hatte etwas Unheimliches – als ob ein Erpresser im Spiel war. Vermutlich steckte die Stasi dahinter. (HWW: 79)

Klaus, der einst unwissend war, jetzt aber bei seiner Erzählung erscheinen lässt, er sei völlig zur Einsicht gekommen, übt Kritik an den bedenklichen Praktiken der Stasi: Er stellt sich als scheinbar unwissend dar. Jedoch ist ‚scheinbar‘ hier auf eine doppelte Art und Weise zu interpretieren: Gerade durch die Art und Weise, *wie* er erzählt, *scheint* es nur, als ob er jetzt alles sehr luzid sehen kann, aber gleichwohl ist sein Beurteilungsvermögen oft noch immer nicht makellos. Wir müssen daher damit rechnen, dass der erzählende Klaus noch immer Spuren von seinem Größenwahn aufzeigt, die einer einleuchtenden und eindeutigen Perzeption im Wege stehen, und dass er also noch immer einen Teil seines erzählten, unwissenden Ich in sich trägt.

Das Archiv, das in *Helden wie wir* aus der DDR gemacht wird, vor allem mit DDR-typischen Phänomenen – Stichwörter Wartburg, Wofasept, Goldbroiler, *Neues*

¹⁵ Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, S. 22.

Deutschland, kleiner Trompeter, Egon Olsen, ... –, und das auch in der Hypertextualität enthalten ist, ist als achttes popstmodernes Merkmal ebenfalls vertreten. Weiterhin denkt Klaus sehr oft ‚archivarisch‘, enzyklopädisch:¹⁶ Seine Gedanken und die Art und Weise, wie er die Gedanken in Worte fasst, sind von Lemmata und Kategorien gesteuert. Lucie Uhltzsch erzieht ihren Sohn mithilfe von Lexiken und Enzyklopädien – „Kennen Sie den Bolustod? Hatten Sie keine Mutter, die Ihnen von Zeit zu Zeit aus dem Wörterbuch der Medizin vorlas?“ (HWW: 33) –, und Klaus übernimmt ihre systematische Art und Weise der Kenntnissammlung und -speicherung. So basiert, wie ich schon kurz streifte, sein Weltbild auf vier wortwörtlichen Weltkarten aus dem Schulatlas (HWW: 95), sein Bild des Westens holt er aus dem Quelle-Katalog (HWW: 172), seine Kenntnisse über die menschliche Fortpflanzung aus dem Sexualhandbuch *Mann und Frau Intim* von Dr. Siegfried Schnabl oder aus einem fünfzehnteiligen Lexikon, aus dem in *Helden wie wir* direkt zitiert wird, Verweispeile einbegriffen: „Bei Schwangerschaft wurde ich fündig und hangelte mich über →Befruchtung und →Samenzelle zu →Geschlechtsorgane. Andauernd stieß ich auf den →Eisprung. Wichtige Sache, dieser →Eisprung. Von Bumsen ist nie die Rede, vom →Eisprung andauernd.“ (HWW: 65) Die beiden letzten Merkmale, die Offenheit für verschiedene Lebensgeschichten und die Fortsetzung des postmodernen Cross-overs von Genres und Stilen, sind intratextuelle Merkmale von Brussigs Werk, die weiter im Laufe der Analysen noch ausgeprägter nach vorne kommen werden.

„Nach feinsinnigen Formulierungen oder tieferlegenden Ebenen muß in *Helden wie wir* nicht gesucht werden.“¹⁷ Daniel Sich hat in seiner Analyse, die auf das Groteske und Karnevaleske in Nachwendeprosa fokussiert, insofern recht, als Brussigs Erzählweise in diesem Roman alles andere als verschleiert oder verschlüsselt ist; trotzdem lohnt es sich, nach den sicherlich anwesenden ‚tieferen Ebenen‘ zu suchen, die die Verbindung der Intertextualität, Humor (der einzigen Kategorie, die Sich in seine Analyse wirklich tief greifend erforscht) und Gesellschaftskritik in *Helden wie wir* hergibt. Reinhard Zachau schrieb in seiner Analyse des Romans, dass das Buch „letztlich nicht literarisch

¹⁶ Moritz Baßler verbindet das Archiv mit der Enzyklopedie: „Sammeln und Generieren sind, so gesehen, verwandte Kulturtechniken: Generieren ist eine Sammeltätigkeit in einem Bereich der Kultur, über den man bereits verfügt – vor- und außerliterarisch zwar, aber durchaus schon in Form eines geordneten Wissensvorrates oder, um einen Begriff Umberto Ecos zu verwenden, der auch Flaubert gefallen hätte: in Form einer Enzyklopädie.“ Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten.*, S. 96. Die Verbindung dieser verschiedenen Objekte und der Erinnerungen, in denen sie eine Rolle spielen, erzeugt eine asystematische Textur des Romans, die ein Bild der DDR generiert und konserviert: „Im Archiv [hier spezifisch: dem literarischen Archiv, dem Roman *Helden wie wir*, mvl] sind die Dinge in einer Weise gespeichert, daß man auf sie zugreifen kann, und zwar wiederholt.“ Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie* (Tübingen: Francke, 2005), S. 181.

¹⁷ Sich, *Aus der Staatsgegnerschaft entlassen*, S. 143.

beurteilt werden [kann], da es aus der DDR-Perspektive für DDR-Bürger geschrieben wurde.“¹⁸ Ich werde im Folgenden versuchen, das Zachau zufolge Unmögliche zu tun, und den Roman literarisch zu analysieren (beurteilt wurde er in den letzten zwanzig Jahren schon ausreichend). Wir werden sehen, wie die Dialogizität in *Helden wie wir* und die drei dazugehörigen Textstrategien dazu beitragen, die DDR- und Wende Vergangenheit zum ersten Mal in einer ‚neuen Sprache‘ – sei es in einer anderen, persiflierten Fassung dieser neuen, anderen Sprache, die Christa Wolf in ihrer Erzählung *Was bleibt* ständig heraufbeschwört¹⁹ – literarisch zu gestalten.

3.2 „Eigentlich wäre es zum Lachen, wenn es nicht so scheißtragisch wäre“: Humor als Pervertierung eines perversen Systems

Wo in *Wasserfarben* noch die stille Ironie vorherrschte und ich den Humor in Brussigs erstem Werk als ‚bescheiden‘ charakterisiert habe, ganz in Analogie zum Titel des Romans, sehen wir bei *Helden wie wir* eine viel grellere, flammendere Farbenpalette. Der Roman ist ein Karneval, in dem feststehende Werte bzw. Kenntnisse vernichtet werden, Autoritäten verlacht und Machtverhältnisse umgedreht. Der Humor spielt jetzt im komisch-pathetischen, realistisch-fantastischen Register, das kein Schriftsteller, der sich mit der Thematik der Wende und Vereinigung auseinandersetzte, bis dann spielen lassen hatte. Die zeitliche Distanz spielt sicherlich eine Rolle in der Tonänderung zwischen den beiden Romanen: Die von Bergson genannte ‚insensibilité‘ ist größer geworden, weil die repressiven, beschränkenden Umstände des DDR-Regimes während der Entstehung der Geschichte²⁰ auf den Inhalt des Geschriebenen keinen Einfluss mehr ausüben. Ich werde in dieser Analyse drei für die Wirkung des Romans ausschlaggebende Formen von Humor beleuchten: die Ironie (die ironische Umkehrung als Ausgangspunkt für die Geschichte), das Grotteske (in Form der Pervertierung) und den Sarkasmus, der auf den ersten Blick eine Humorform ist, die nicht zum Dummerjan, der Klaus Uhltscht schließlich ist, zu passen scheint, aber trotzdem sehr deutlich im Roman vorzufinden ist.

¹⁸ Zachau, „Das Volk jedenfalls war’s nicht!‘ - Thomas Brussigs Abrechnung mit der DDR“, S. 394.

¹⁹ Vgl. Wolf, *Was bleibt*, S. 7, S. 10-11, S. 13-14, S. 15, S. 19, S. 27, S. 93.

²⁰ Brussig schrieb drei Jahre, von 1992 bis 1994, an seinem zweiten Roman. Vgl. Birgit Lahann, „Der Gigant aus dem Gartenzweig“, *Stern*, 24. August 1995, S. 144-146, hier S. 145.

Es mag klar sein, dass sich der Humor in *Helden wie wir* natürlich noch auf anderen Ebenen manifestiert: Sehr wirkungsvoll ist zum Beispiel der parodierende Umgang mit Christa Wolf. Da diese Parodie aber in einem breiteren intertextuellen Umgang mit der Nummer 1-Schriftstellerin der DDR eingebettet ist, in dem neben dem Humor auch der Pfeiler der Kritik vertreten ist, werde ich sie bei der Besprechung der Intertextualität behandeln. Auch in der Analyse des kritischen Potenzials von *Helden wie wir* wird der Sarkasmus, der zur Satire oder sogar Polemik, die *Helden wie wir* schließlich ist, einen erheblichen Beitrag leistet, von Belang sein. Der Übersichtlichkeit halber werde ich im Folgenden vor allem auf die ‚stilistisch-formale‘ Wirkung des Sarkasmus für die (Struktur der) Erzählung fokussieren, während die Analyse der Gesellschaftskritik eher inhaltlich-thematisch ausgerichtet sein wird.

Die ironische Umkehrung als Ausgangspunkt des Romans

Bei der Besprechung von Klaus‘ Naivität im einführenden Kapitel wies ich schon kurz auf seine Fehlinterpretation des Wortes ‚Mikrofiche‘ hin. Klaus kommt zur Stasi, weil er fest davon überzeugt ist, er werde für den Sozialismus und für die Deutsche Demokratische Republik noch bedeutende Triumphe erringen. Als ihm sein Oberleutnant Martin Eulert – „Eule“ – während einer Trainingssession in seiner eigen(artig)en Mundart einen vollständig hypothetischen Auftrag skizziert, in dem er vom NATO-Hauptquartier wichtige Dokumente – „Mikrofiche“ – entwenden solle, versteht Klaus das als ‚Mikrofische‘. In seinem perversen Mindset, und vor Angst, dass er wieder etwas nicht verstanden hat, was die anderen schon längst wissen (etwas, was ihm in seiner Jugend vor allem im Bereich der Sexualaufklärung passierte), wird dieses Wort zum Synonym für Sperma. Die ganze Periode hindurch, in der Klaus bei der Stasi arbeitet, glaubt er, ‚sie‘ werden ihn eines Tages auffordern, seinen Auftrag jetzt endlich zu erfüllen. So weit kommt es aber nicht. Die Szene, in der Klaus beschreibt, wie er seinen Irrtum einsieht, ist possierlich vergnügend:

In einer Kriminaltechnik-Vorlesung an der Juristischen Hochschule benutzte der Dozent am Overheadprojektor das Wort Mikrofiche, und mir dämmerte, daß Eule, der auch in *Jeanette* das letzte -e nicht unausgesprochen läßt... Was für ein Mißverständnis! Man hört ja gelegentlich davon, daß auf Samenbanken die Röhrchen verwechselt werden, aber eine Verwechslung zwischen dem Ejakulat des NATO-Generalsekretärs und seinen Mikrofilmen kann nur mir passieren! Man stelle sich vor, Eule hätte mir mündlich den Geheimauftrag übermittelt, die Mikrofiches zu erbeuten - und ich hätte nach einer Gelegenheit gesucht, dem NATO-Generalsekretär einige Tropfen seines Ejakulats abzuluchsen. Was für eine Blamage, wenn ich nach Beendigung meiner Mission im Dienstzimmer von Minister Mielke stünde! Statt der erhofften Dokumente würde ich ihm die ranghöchste NATOWichse auf den Schreibtisch legen! (HWW: 254)

Kalauer und Malapropismen in ähnlichem Stil gibt es verschiedene im Roman, unbewusste sowie bewusste, und längst nicht alle mit Klaus als ‚Urheber‘. Vor allem seine Stasi-Kollegen tragen eine ähnliche weitgehende Inkompetenz zur Schau. Das Bild der allwissenden Stasi wird vernichtet, sowohl Eule, Grabs als auch Wunderlich wissen im Gegenteil sehr wenig:

„Das war bestimmt wieder dein OV *Induvidialist*.“ Dann raunte er mir zu: „Das ist ein Deckname, und OV heißt Optimaler Vorwand.“ „Oppositioneller Vorfall“, verbesserte Grabs. „Operativer Vorgang“, sagte Wunderlich. (HWW: 162, meine Hervorhebung, mvl)

„Also befragen wir einige Bürger des Wohngebietes“, sagte Wunderlich. „A – Polizisten, B – Lehrer, C – Arbeitsveteranen, vertrauensvolle Genossen und unsere IMs.“ „Interessante Mitläufer“, raunte mir Eule zu. „Inoffizielle Mitglieder“, verbesserte Grabs. „Oder Informative Mitarbeiter?“ Er war sich nicht sicher. (HWW: 163)

Schließlich spricht aus ihrem Versuch, zu erklären, was Poststrukturalismus genau bedeutet, eine ähnliche ‚Originalität‘. Dass die Stasi-Agenten das Präfix ‚post-‘ aus ihrer beruflichen Tarnung heraus definieren und als Substantiv verstehen, erzeugt aufs Neue Spott mit ihrer engen, beschränkten Welt und ihrem dito Weltwissen:

„Poststrukturalismus“, sagte Wunderlich eines Morgens bei der Dienstbesprechung. „Was wißt ihr darüber?“
Eule und Grabs halfen sich stockend aus.
„Eine Gruppe von...“
„Künstler kann man es nicht nennen...“
„... Elementen...“
„Eine Gruppe von Elementen, die unter dem Deckmantel künstlerischer Betätigung...“
„... chiffrierte Botschaften...“
„Chiffrierte Botschaften chiffriert, ...“
„Ja, sie benutzen Zeichen...“
„Zeichen und Symbole.“
„Nun kommt mal zur Sache“, sagte Wunderlich. „Jeder Diversant benutzt Zeichen. Diese Elemente aber sagen ganz unverhohlen, worauf es ihnen ankommt: Post-Strukturalismus, also – A – die Struktur der Post zu erkunden, um – B – im Spannungsfall die Effizienz unserer Nachrichtenwege zu unterminieren.“ (HWW: 221)

Dieser Kalauer könnte übrigens auf Heiner Müller verweisen, der in einem Interview aus dem Jahr 1984 seinem Gesprächspartner Carl Weber auf die Frage, was nach seiner Meinung genau postmodernes Drama und Theater ausmache, antwortete: „The only postmodernist I know of was August Stramm, a modernist who worked in a post

office.“²¹ Ich will an dieser Stelle nicht auf Müllers Einschätzung der Postmoderne in der DDR eingehen²² und es bei dieser letzten Probe der Unwissenheit belassen. Die Inkompetenz dieser Stasi-Agenten steht im Kontrast zu Klaus' Talent für die Agententätigkeit: Als Sohn seines Vaters ist er wie für den Beruf geschaffen. Klaus macht schon als Kind genau dasjenige, was zur Hauptbeschäftigung der Stasi gehört: Bei seiner Bespitzelung des „Ministerium[s] des Bösen“ im Gebäude auf der anderen Straßenseite notiert er alles sorgfältig in sein „Fassadenprotokoll“ (HWW: 79). Ohne dass er sie von jemandem gelernt hätte, schreibt er seine ersten Observationsberichte auch gleich in der typischen Stasi-Idiomatik, in einer „ich will es mal so nennen, in einer neuen Sprache“ – so sagt Eule (HWW: 180). Hier wird aufs Neue auf Christa Wolfs Auffassung einer ‚neuen Sprache‘ angespielt, mit der sie natürlich alles andere als die telegrammartige Agentensprache meinte. Brussig schildert die Tätigkeiten der Stasi als ein Kinderspiel: Die Tatsache, dass genau der Prototyp eines Schafskopfs, Klaus Uhltscht, das Talent hat, zu denken wie ein Spitzen-Stasi-Agent („Jede leere Seite ist ein potentiell Flugblatt!“, HWW: 166), setzt die Staatssicherheit und ihre Agenten herab, was auch Tanja Nause bemerkt: „[Sie] sind natürlich absolute Spottbilder von Wächtern einer Gesellschaft, die ihren Bürgern grundsätzlich misstraute.“²³

Dass ein so biederer, so törichter junger Mann bei der Stasi arbeitet, wo seine Kollegen ihm in Dummheit den Rang ablaufen, hat manche Kritiker, unter denen Wolf Biermann, dazu gebracht, die Darstellung der Stasi in *Helden wie wir* als eine Verharmlosung zu interpretieren.²⁴ Das ist meines Erachtens – auch wenn es aus dem Standpunkt eines Beteiligten durchaus begreiflich ist – ganz und gar nicht der Fall: Die Geschichte ist keineswegs nur zum Lachen. An manchen Stellen, von denen ich die wichtigsten im Kapitel der Gesellschaftskritik erläutern werde, wird es Klaus bitterer Ernst und schimmern die Angst und das Klima des ständigen Argwohns und Verdachts, die die Stasi verursachte, durch. Außerdem sollte beibehalten werden, dass genau der Ausgangspunkt von *Helden wie wir* auf einer Umkehrung beruht und dass der Roman eine an und für sich *ironische* Grundlage hat: Die Verantwortlichkeit der politischen und gesellschaftlichen Umwälzung, die die Wende war, liegt hier nicht beim Volk, das für

²¹ Carl Weber, „19 Answers by Heiner Müller. ‚I Am Neither a Dope- Nor a Hope-Dealer.‘“, in *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, hg. von Carl Weber (New York: Performing Arts Journal Publications, 1984), S. 136-140, hier S. 137.

²² Siehe dazu die interessante Auseinandersetzung von Gerrit-Jan Berendse mit der Kategorie des Karnevalesken in postmoderner Literatur der DDR, u.a. im Werk Heiner Müllers: Gerrit-Jan Berendse, „Karneval in der DDR. Ansätze postmodernen Schreibens 1960-1990“, in *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands?*, hg. von Henk Harbers, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49 (Amsterdam/New York: Rodopi, 2000), S. 233-256, hier v.a. S. 233-239.

²³ Nause, *In szenierung von Naivität*, S. 156.

²⁴ Vgl. Biermann, „Wenig Wahrheiten und viel Witz“, S. 186-187, hier S. 187.

das ‚Demokratische in DDR‘ kämpfte, wie wir das in der geschichtlichen Überlieferung mitbekommen haben, sondern wurde von einem, der sich selber als größter Blödling je inszeniert, verursacht. Klaus fungiert dabei als „ideale Folie, auf der die Konturen des Typischen gezeichnet und überzeichnet werden können“.²⁵ Im Akt der humoristischen Verniedlichung und zugleich Erniedrigung wird versucht, die Machtverhältnisse im Nachhinein umzudrehen. Die ganze Geschichte von Klaus ist auf Makro-Ebene des Romans ein Beispiel von situationeller Ironie, in der durch eine Umkehrung von historischen Informationen mit dem Erwartungshorizont des Lesers gespielt wird. Es gibt eine Diskrepanz zwischen der expliziten, unerwarteten Äußerungsebene und einer impliziten Bedeutungsebene, wobei auf der ersten Ebene vor allem mit Übertreibung, Untertreibung und Umkehrung der zweiten Ebene gearbeitet wird. Schon das erste Kapitel von *Helden wie wir* bietet uns eine Häufung von Hyperbeln, bezogen auf die Figur von Klaus, und eine Umkehrung eines der wichtigsten historisch-politischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts, das Teil des Kollektivgedächtnisses geworden ist: die Pressekonferenz des SED-Regierungssprechers Gunther Schabowski am 9. November, auf der er Erlaubnis zur freien Ausreise in den Westen suggerierte, und mit den unzusammenhängenden Worten „Das tritt nach meiner Kenntnis... ist das sofort, unverzüglich“,²⁶ den endgültigen Riss in der Mauer machte, wird von Klaus nacherzählt und als „ein Märchen“ (HWW: 6) abgetan. Er umschreibt sich selbst unverschämt als „Beendiger der Geschichte, auf der Titelseite der *New York Times*“ – selbstverständlich, denn wo sonst wird man so jemanden präsentieren – „Doch nur auf der Titelseite? Woanders geht’s gar nicht!“ (HWW: 8) Brussig schiebt eine absurde Geschichte vor die tatsächliche DDR-Wirklichkeit, ‚wie sie eigentlich gewesen‘, wie die Ereignisse im Kollektivgedächtnis gespeichert sind.

In dieser ironischen Umkehrung liegt nicht nur eine Kritik an der DDR und den Vertretern ihres repressiven Systems beschlossen, sondern wird mit der Hyperbolisierung einiger schon an und für sich übertriebenen Klischees zugleich auch eine Kritik an den mediatisierten gegenseitigen Vorstellungen von beiden ideologischen Seiten geleistet: der unwissende, dumme Ossi, der seine persönliche Geschichte einem Journalisten einer großen, sensationshungrigen westlichen Zeitung erzählt; die neue professionelle Karriere als Pornodarsteller, die Klaus unmittelbar nach dem Mauerfall in West-Berlin angeboten wird²⁷; die große Aufmerksamkeit, die die Medien dem Einzelschicksal, der ‚petite histoire‘ widmen, um eine historische und politische Umwälzung zu deuten. Brussig fingiert neue Mythen, um bestehende zu entkräften: Der

²⁵ Kormann, „Satire und Ironie in der Literatur nach 1989“, S. 174.

²⁶ Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, S. 326.

²⁷ Vgl. Halverson, „Comedic Bestseller or Insightful Satire“, S. 104.

Roman „steht nicht nur im Dienst der Entlarvung falscher Revolutionsmythen, sondern ebenso im Kontext einer unheroischen, mediatisierten und subjektlosen Revolution.“²⁸

Das Groteske

Klaus' Triebfeder, sich in seiner Ausbildung bei der Staatssicherheit zu perfektionieren und danach ein Topagent zu werden, beruht auf einem Missverständnis (dem der „Mikrofische“ des NATO-Generalsekretärs), das in seiner Naivität und Unwissenheit auf zwei Ebenen seinen Ursprung hat: Sex und Stasi. Die beiden Verantwortlichen für diese Unwissenheit sind einerseits seine Mutter, die prude Hygieneinspektorin, die ihren Sohn mit einem enormen Schamgefühl über seine sexuelle Entwicklung aufhält – Gefühle, die der Psychologe Maaz auch bei anderen Menschen aus der DDR konstatiert hat: „Unsere Patienten berichteten durchweg von großen Unsicherheiten, von Verlogenheit und Prüderie mit einer unvorstellbaren Fülle von Falschdarstellungen der menschlichen Sexualität [...]“²⁹ Andererseits trägt Eberhard Uhltzsch die Verantwortlichkeit für die Unwissenheit seines Sohnes über die Stasi, und vor allem für dessen Argwohn, indem er nie über seine Arbeit redet, sogar darüber lügt. Nachdem der kleine Klaus mal versucht hat, seinen Vater mit einem Besuch der Arbeitsstelle, angeblich des Ministeriums für Außenhandel, zu überraschen, aber es sich da herausstellte, dass der Pförtner noch nie vom Namen ‚Uhltzsch‘ gehört hat, führt Eberhard als Ausrede an, er arbeite in einer Außenstelle. Erst als Klaus mit vierzehn Jahren nach einem Ferienlager mit nur ‚Mitarbeiterkindern‘ seinen Vater fragt „Sag mal, wo arbeitest du?“, wird es ihm – mehr oder weniger, denn eine explizite Bejahung folgt der Frage nicht – klar:

mein Vater reckte sich, verschränkte die Arme hinter dem Nacken, grinste mich an – und für dieses Grinsen *hasse* ich ihn wirklich – und sagte: *Na endlich hast du's rausgekriegt*. Dieser Scheißtyp, der mein Vater war, hielt mich für einen Versager, weil ich ihm seinen Außenhandelsjob abgekauft habe. Und er hielt sich für pfiffig, weil ich erst mit vierzehn kapierte. (HWW: 84)

Haargenau skizziert Klaus seine Sozialisierung in der DDR, in der zwei sehr wichtige Elemente, einerseits die Prüderie, andererseits der ständige Kampf, die Gunst und Aufmerksamkeit seines Vaters zu gewinnen und „alles so gut zu machen, wie die Großen, die Genossen, die ausgewachsenen Sozialisten“ (HWW: 93), seinen Charakter weitgehend prägen. Als Klaus dann endlich zu seinem Dienst bei der Stasi kommt und

²⁸ Brüns, *Nach dem Mauerfall*, S. 119.

²⁹ Maaz, *Der Gefühlsstau*, S. 37.

seine Kollegen Major Harald Wunderlich, Oberleutnant Martin Eulert und Hauptmann Gerd Grabs kennen lernt, die er wenn möglich noch dümmer einschätzt, als wir als Leser ihn, fragt er sich hin und wieder, ob er wohl bei der ‚echten Stasi‘ ist:

Wenn Wunderlich die ganze lächerliche Liste sämtlicher DDR-Rekorde im 800-Meter-Lauf aus dem Gedächtnis herunterbetete oder mit ähnlichen Spezialeffekten glänzte, dann habe ich immer erwartet, daß sich daran ein Aha-Effekt für den Geheimdienst-Novizen anschließt, etwa, daß die Ziffernfolge der Rekorde zwischen 1950 und 1972 der Schlüssel zu einem komplizierten Codesystem waren, als er 1978 aus dem Keller des Brüsseler NATO-Hauptquartiers Funkprüche absetzte... Aber Wunderlich sagte die Statistik auf - und aus! Dann wollte er bewundert werden für sein fabelhaftes Gedächtnis! Wozu bin ich hier? fragte ich mich immer wieder. Was habe ich hier zu suchen? Ich will groß rauskommen, ich will die Weltkarte rotmachen helfen, ich warte auf meinen Einsatz, ich würde den NATO-Planungschef entführen – wozu um alles in der Welt muß ich miterleben, wie mein Vorgesetzter, stolz wie ein Sechsjähriger, Sportstatistiken herunterbetet? (HWW: 153-154)

Als Eule kurz nachher den fiktiven Mikrofiche-Auftrag gibt, Klaus durch die Erwähnung des für ihn fast magischen Wortes ‚NATO‘ dabei glaubt, eine Glocke läuten zu hören, aber offenbar nicht weiß, wo sie hängt, und die bekannten falschen Assoziationen macht, ist die Verbindung zwischen der Verbreitung des Sozialismus und Sex gemacht.

Da Klaus in seiner Erziehung nie mit einer ‚normalen‘ Form von Sexualität vertraut gemacht worden ist, sondern seine Erläuterungsfragen von seiner Mutter immer gekontert wurden – sie brachte es nicht einmal fe, das Wort richtig auszusprechen: „Was heißt hier *Sex*, für sie gab es nicht mal *Sex* [...]. Sie sprach »Sex« nur mit stimmhaftem S: Sechs. 6idol, homo6uell, 6film. Ihre schaurigste Kreation war – wollen Sie es wirklich hören? – bittesehr, ihre schaurigste Kreation war: 6i.“ (HWW: 58-59) –, verbindet er die Thematik immer mit einer Atmosphäre des Tabus und der Widerlichkeit. „Was? *Vater-Pisser-reinstecken-Muschi-Mutter*? Unmöglich! So eine Sauerei würden meine Eltern niemals tun!“ (HWW: 63) Seine Auffassung von Sex, Sexualität und Liebe ist eine aberrante. Davon zeugen seine ersten ‚romantischen Bekanntschaften‘ mit Frauen, bei denen er überhaupt keine Ahnung davon hat, wie er sich verhalten soll:

Ich lebte immer im Glauben, daß man vor, während und nach dem Vögeln *Ich liebe dich* sagen muß. *Vor* und *während* war vorbei. Was tun?

„Ich liebe dich“, sagte ich probeweise.

„Nun beruhige dich mal wieder“, sagte sie.

Was? Keine Liebe? War es der pure 6? (HWW: 129)

Klaus‘ Entjungferung resultiert in Gonorrhöe, und seine zweite sexuelle Erfahrung mit einer Frau, die er einfach von der Straße aufgelesen hat und ihn wegen der Größe seines Penis verlacht (HWW: 190), ist letztendlich als Vergewaltigungsversuch einzustufen. Um

„seinen Ständer loszuwerden“, um es mit Klaus' Worten zu sagen, masturbiert er im Treppenhaus der Wohnung der Wurstfrau, und später – weil: „*Den Täter zieht es immer an den Ort seiner Verbrechen zurück*“ (HWW: 194) – noch einmal, diesmal mit Minister Mielke als Hauptfigur in seiner sexuellen Fantasie. In der Form eines fiktiven Briefes, in dem die sozialistische Ideologie mit Wichsonomatopöien karikiert wird, stellt er seine Onanie in den Dienst der sozialistischen Ideale: „*mein Abspritzen war gesetzmäßig – floggfloggflogg – und unterstreicht die Gültigkeit unserer Lehre – floggfloggflogg –, der Marxismus ist allmächtig – floggfloggflogg – weil er wahr ist [...] meine Onanie war der pure Patriotismus*“ (HWW: 197-198). Die absurde, slapstickartige Szene, die damit endet, dass Klaus auf seinem Sperma ausrutscht, (zum ersten Mal) die Treppe hinunterfällt und sich dabei die beiden Hände bricht, vereint ‚scheinbar Unvereinbares‘: der „Genosse Minister“ als Objekt einer „Wichsphantasie“ im Dienst der Verbreitung des Sozialismus (HWW: 196).

Erst später schlägt die Ignoranz in eine gegenpolige Obsessivität um, wodurch ein Zwiespalt entsteht zwischen dem *homo exterior* Klaus (dem unerwartet talentvollen Stasi-Agenten, dem komplexbeladenen Sohn, dem unauffälligen Freund und Kollegen) und dem *homo interior*, dem ‚perversesten Perversen‘ (HWW: 248). Schon durch diesen übertriebenen 180 Grad-Umschwung wird der erwachsene Klaus eine groteske Karikatur seiner selbst, nie geht er in seinem sexuellen Leben den goldenen Mittelweg. Da die Mittel, um Devisen für den sozialistischen Staat einzubringen, immer knapper werden, fasst Klaus die Idee, Perversionen in den Westen (schließlich den idealen Absatzmarkt dafür, so glaubt er), zu exportieren, um „dem Sozialismus zum Sieg zu verhelfen“ (HWW: 247). Sabine Schlüter zitiert Ed Nyman in ihrer Argumentation, dass die Perversion, als eine „entstellte oder entstellende Verfremdung der Norm“, ³⁰ an und für sich eine Form des Grotesken ist: „Perversion challenges the essential, the hierarchical, and the sacred.“³¹ Klaus' Beschäftigung mit allerhand Körperöffnungen, und seine Gründe dafür, wirken grotesk. Er treibt es jede Woche mit Goldbroilern und wird ein „Hühnerficker“ (HWW: 239), um die Gedanken und Handlungen des Gegners besser zu durchschauen. Im Sommer 1989 vergewaltigt er Kaulquappen, die er „entsprechend der täglichen Flüchtlingsquote“ abzählt und in ein Kondom stopft: „Je größer die Fluchtwelle, desto wohliger wurde das Gezappel an der Trompete.“ (HWW: 256) Er entwickelt einen *Fellatiomat*, einen Lippensimulator aus erwärmten Gummitieren, mit dem er die aufregendsten „Lippenbewegungen für Millionen West-Eicheln und -Schafte“ testet. Dazu sucht er „Botschaften aus dem real existierenden Sozialismus“, die „Millionen Männer der blauen Welt bis zum Moment restloser Beglückung hören

³⁰ Sabine Schlüter, *Das Groteske in einer absurden Welt: Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker*, Kieler Beiträge zur Anglistik und Amerikanistik 23 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007), S. 31.

³¹ Ed Nyman, „Out with the Queers“, *Australasian Drama Studies* 29 (1996), S. 57-66, hier S. 58.

wollen“, aber die Sprache, die ihm in der Stasi-Akademie angereicht wird, ist unbefriedigend: „*Read my lips*, Mr. Kitzelstein: *Feindlich-negative Elemente, Schwert und Schild der Partei, Marxismus-Leninismus*. Und so weiter - nur Stakkato. Verstärkt die Kastrationsangst.“ (HWW: 251) In der „*Kartei neuen Typus*“ (HWW: 247) sammelt Klaus seine Erfahrungen mit den verschiedensten Perversionen und ihrem Verdienst für den Sozialismus. Die Absicht der „Partei neuen Typus“, einer Idee, die im Leninismus-Marxismus³² entwickelt wurde, ist genau dieselbe wie die Absicht von Klaus: eine Modellgesellschaft des Sozialismus bewirken, hier allerdings gegründet auf der Diktatur des Proletariats und *nicht* auf einer Diktatur von Perversionen, wie Klaus sie konzipiert. Hier wird eines der ältesten Grundprinzipien des Sozialismus herabgesetzt und als absurd kritisiert, indem es in die Grotteske eingebettet und karikiert wird. Auch Holger Briel erkennt im Grottesken die Kritik an der Absurdität der DDR und bezeichnet den Roman als „eine fortschreitende, andauernde Korrelation zwischen der Zunahme der sexuellen Perversionen Klaus‘ und den Perversionen des DDR-Staates“. ³³ Ironischerweise ist die Perversionsforschung von Klaus als ein Rettungsmittel für den Sozialismus gemeint, nur erreicht und benutzt er die endgültige Perversion, seinen Riesenpimmel, gerade in dem Moment, in dem der Sozialismus zusammenbricht: Seine Perversion ist letztendlich für den Fall der Mauer verantwortlich, so behauptet er.

Es ist nicht nur der Umschwung von naiver Prüderie zu perverser Expertise, der uns zulässt, Klaus als groteske Gestalt zu analysieren. Selbstverständlich sollte die ‚unglaubliche Wandlung‘ (Wolf), die sein Körper mitmacht, als Höhepunkt des Grottesken in *Helden wie wir* betrachtet werden. Von demjenigen mit dem kleinsten ‚Zipfelchen‘ evoluiert Klaus nach einem Treppensturz und konsekutiver Operation zum Besitzer des „größte[n] Glied[es], das Sie je gesehen haben“ (HWW: 300). Der groteske Körper ist nach Bachtin ein „werdender Leib“, in dem die wesentliche Rolle für diese Körperteile vorbehalten ist, „wo der Leib über sich hinauswächst, wo er seine Grenzen überschreitet, wo er einen neuen (zweiten) Leib zeugt: der Unterleib und der Phallus.“³⁴ Die führende Rolle übernimmt Klaus‘ Phallus, insofern er „einer Hyperbolisierung“ ausgesetzt wird und anfängt, ein „selbstständiges Leben“ zu führen.³⁵ Die Geschichte des Mauerfalls, so Klaus schon auf den ersten Seiten des Romans, ist die Geschichte seines Pinsels: Die Grenzüberschreitung wird am Ende der Erzählung ganz konkret gemacht, als Klaus den Grenzern seinen Penis zeigt und sie wie von dieser unerwarteten

³² Vgl. Gerhard König et al., Hrsg., *Kleines Politisches Wörterbuch* (Berlin: Dietz, 1967) (Lemma „Leninismus-Marxismus“); Wolf, *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch*, S. 166 (Lemma „Partei neuen Typus“).

³³ Briel, „Humor im Angesicht der Absurdität. Gesellschaftskritik in Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Ingo Schulzes *Simple Storys*“, hier S. 266.

³⁴ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 16-17.

³⁵ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 17.

Machstdemonstration „hypnotisiert“ das Tor entriegeln (HWW: 319). Der Phallus wird unabsichtlich zum Mauerbrecher, denn Klaus war eigentlich im Sinne, der Wurstfrau seinen Riesenpenis zu zeigen. Als er aber die Volksmassen bei dem Grenzübergang an der Bornholmer Straße so brav und gehemmt warten sieht, bis etwas sich ändert, fühlt er sich dazu gerufen, dem Volk Mut zu machen. Seine spontane ‚Eingebung‘ kontrastiert mit der historischen Figur von Aram Radomski, dem „besonnene[n] Rebell, der mit den Worten »Ich möchte mal den Verantwortlichen sprechen!« auf den Plan trat“ (HWW: 317). Die unbeabsichtigte Emanzipation eines grotesken Leibes, der eine karnevalistische Menschenmasse zu einer umwälzenden Bewegung anfeuert und mit ihr für eine kurze Weile zusammenschmilzt, führt einen karnevalistischen „Wechsel der Weltordnungen“³⁶ ein: Tod der DDR, Wiedergeburt eines neuen Deutschlands, Bejahung und Triumph und andererseits Verneinung und Spott vereinigen sich in einem Moment. Gleich nach dem Mauerfall und nachdem Klaus das Wort des Jahres in Umlauf bringt – „Waaahnsinn! Jawohl! Ich war’s!“ (HWW: 320) – überfällt ihn eine Angst: „Deutschland war mein Wort gegen die Angst vor dem, was ich angerichtet hatte, gegen die Angst vor den Folgen und davor, daß es aus war den geregelten Rechten und Pflichten.“ (HWW: 322) Mit dieser luziden Bemerkung, die auf den letzten Seiten des Romans öfter Klaus’ Diskurs prägen, machen wir den Übergang zur Besprechung der nächsten Humorform in *Helden wie wir*: des Sarkasmus.

Der Sarkasmus

Die Vielfalt an verschiedenen Humorformen, das Flickwerk von hypertextuellen Verweisen, das im nächsten Kapitel analysiert wird, und die gesellschaftskritische Auseinandersetzung des Romans mit dem DDR-System, dem Volk und der Elterngeneration: diese Aspekte tragen zur Multiperspektivität und zur Dialogizität im Roman bei. Keine andere Humorform als der Sarkasmus spielt meines Erachtens aber eine größere Rolle in der Einschätzung von *Helden wie wir* als dialogischem Roman, in dem die Polyfonie einer Zeitenwende zum Ausdruck kommt. Der Sarkasmus stellt im Roman eine Stimme an und für sich da. Wie ich schon in der Einführung dieses Kapitels betonte, werde ich an dieser Stelle die sarkastischen Textstellen vielmehr auf stilistischer und rhetorischer Ebene betrachten und wird in der Analyse der Gesellschaftskritik von den Instanzen, die von der Kritik betroffen sind, ausgegangen.

Eins von den Merkmalen aus Julia Kormanns Dissertation zur Wendeliteratur betrifft das fragmentierte Subjekt. Ich habe diese Eigenschaft bei Klaus in der Einführung dieses Kapitels anhand der vielfältigen Beschreibungen, die er für sich selber hat, schon

³⁶ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 54.

beleuchtet. Er präsentiert sich selbst nicht nur als zukünftiger Literatur-, Friedens- und Wirtschaftsnobelpreisträger (HWW: 5, 249), als Titelbild der auflagenstärksten Illustrierten (HWW: 13-14), als zukünftiger Straßename (HWW: 63) und „Missing link der jüngsten deutschen Geschichte“ (HWW: 323), sondern auch als „Klutz am Bein“ (HWW: 25), der „letzte Flachschwimmer“ (HWW: 40), verlachter „Totensonntagsfick“ (HWW: 46), ein „sagenhafter Sachenverlierer“ (HWW: 48) und „Frauschänder und Treppenbekleckerer“ (HWW: 194). Ich möchte die Fragmentierung an dieser Stelle gerne etwas näher beleuchten. Es hat sich schon herausgestellt, dass Klaus Uhltschts Persönlichkeit von dem Kontrast zwischen einem ernsthaften Minderwertigkeitsgefühl und einem unglaublichen Größenwahn geprägt ist. Der Kontrast erklärt viele seiner Lebensentscheidungen sowie die auseinanderlaufenden Selbstbeschreibungen und bürgt außerdem für die skaz- Erzählung, in der Klaus angeblich keine Probleme damit hat, sowohl seine Bedeutung für die jüngste deutsche Geschichte haargenau zu erklären, als auch – und vor allem – seine Dummheiten zur Schau zu stellen. Diese Art und Weise des Erzählens wird von Tanja Nause als „Blödeln“ beschrieben, ein Begriff, den sie von Dieter Wellershof übernimmt. Der Blödelnde sei ein „mangelhaft sozialisierter, infantil gebliebener Mensch“³⁷: diese Umschreibung trifft auf Klaus Uhltscht durchaus gut zu. Die Diskrepanz zwischen seiner eigenen Kenntnis und der des Publikums ist groß, denn er „scheint nicht in der Lage zu sein, seine angebliche ‚Zurückgebliebenheit‘ wahrzunehmen, weswegen er sich äußerst wichtig vorkommt und nahezu schamlos wirkt.“³⁸

Trotzdem tritt in seinem ‚naiven Geplauder‘ oft eine Stimme hervor, die nicht die seine zu sein scheint: Die Figur von Klaus Uhltscht ist auch in diesem Sinne fragmentiert. Es gibt nämlich in *Helden wie wir* Textstellen, an denen Klaus‘ Naivität völlig verschwindet und sich eine andere, direktere Stimme zeigt. Die Unmittelbarkeit mancher Passagen, in denen Brussig Ironie und Komik völlig ausklammert, steht in scharfem Kontrast zum dominanten Ton der Geschichte. Wenn der naive Antiheld Klaus plötzlich so nüchtern und mit klarem Blick über die damalige (und auch über die heutige) Situation in Deutschland spricht, hebt er sich von seinen gewöhnlichen ‚dumm-komischen‘ Aussagen ab. Nicht die Ironie, die Satire oder die Groteske sind dann wirksam, sondern der Sarkasmus. Die sarkastischen Passagen bilden scharfkritische und tief sinnige Zwischenspiele, die die naiv-ironische, groteske und satirische Erzählhandlung unterbrechen. Der Sarkasmus in *Helden wie wir* wird, zugleich mit der

³⁷ Dieter Wellershof, „Infantilismus als Revolte oder das ausgeschlagene Erbe - Zur Theorie des Blödelns“, in *Das Komische*, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, Bd. 7, Poetik und Hermeneutik (München: Wilhelm Fink, 1976), S. 335-357, hier S. 338.

³⁸ Nause, *Inszenierung von Naivität*, S. 143.

Anrede „Mr. Kitzelstein“, die dem Leser sehr oft die ernsthaften Passagen signalisiert, als ein erzähltechnisches Mittel benutzt, um die ‚leichtere‘ humoristische Erzählung von den ernsthaften und gesellschaftskritischen Kommentaren abzugrenzen. Objekt solcher sarkastischer Passagen ist sehr oft das DDR-Volk. Charakterisiert wird es als dumm und verblendet vor der Wende, und faul und feige danach, indem es mit „erbärmlichen Ausreden, »ich habe niemandem geschadet...«“ (HWW: 312) nicht eingestehen will, welche *seine* Rolle während der DDR-Zeit gewesen ist. Aber auch Christa Wolf, die Stasi und das politisch-gesellschaftliche System der DDR werden ‚zerfleischt‘, wie an Klaus‘ Vater und Mutter demonstriert, die oft als Stellvertreter für ihre ganze Generation eintreten.

Im folgenden Zitat wird dieser Stilbruch, denn so können wir die Risse im Erzählverfahren beschreiben, treffend wiedergegeben; Klaus liefert gleich zuvor noch eine Probe seines naiven Größenwahns, als er über seine Ambitionen als Nobelpreisträger erzählt, aber plötzlich unterzieht er sich selber einer ernsthaften Analyse, die in folgende ätzende, sarkastische Beobachtung seiner Vergangenheit mündet:

Wenn es heute keiner gewesen sein will, dann hat das mit einer Scham zu tun, die verhindert, über die Schande und über das Versagen zu sprechen. Die Grenze für das, was Widerstand gewesen sein soll, zieht man da, wo man selbst mal aufmuckte. Logisch, keiner will’s gewesen sein, alle waren irgendwie dagegen. Trotzdem flog Küfer von der Schule. Trotzdem stand die Mauer. (HWW: 105)

Der Spott mit dem DDR-Volk wird noch beißender und verletzender gegen Ende von Klaus‘ Geschichte. Er beschreibt, wie die Menschenmasse am Abend des 9. Novembers vor der Mauer steht, in der Hoffnung, dass Schabowskis Worte sich bewahrheiten:

So artig und gehemmt wie sie dastanden, wie sie von einem Bein aufs andere traten und darauf hofften, sie dürften mal – kein Zweifel, sie waren wirklich das Volk. So kannte ich sie, so brav und häschenhaft und auf Verlierer programmiert [...]. (HWW: 315)

Manche Kritiker und Forscher haben diese Brüche im Erzählverfahren verschiedentlich und unterschiedlich interpretiert. Der Bruch repräsentiert Zachau zufolge „den Übergang von der privaten in die öffentliche Sphäre“ und zeige

Brussigs Schwierigkeit, die beiden Bereiche zu verbinden. Man sieht deutlich, dass es ihm mit der fundamentalen Kritik an Christa Wolf ernst ist, und so vermindert

dieser Eingriff in die Romanstruktur die Wirkung der Romankonstruktion des verklemmten pikaresken Helden.³⁹

Meyer-Gosau erkennt in den Brüchen den „moralischen Gestus von *Wasserfarben*“⁴⁰ wieder, und auch Magenau kritisiert die Brüche:

Ich ist demnach ein anderer, und daran krankt das Buch. Bleischwer fallen die Einsichten des Autors dem tumben Helden aus dem Mund, und daß er am Ende gar noch richtig moralisch wird und dem Reporter verspricht, daß „wir Ostdeutschen uns und der Welt noch eine Debatte schuldig sind“, das nimmt man ihm dann wirklich nicht mehr ab.⁴¹

Sogar in Rezensionen werden die „Einsichten des Autors“ kritisiert: „Ach, die ersten Sätze. Sie fallen zuweilen schwer auf den Leser herab.“⁴² „Brussig directs his unbridled venom - and I say Brussig because Klaus is not endowed with the gift of insight - toward self-righteous would-be Stasi victims. He has no patience for their tired formulae and rationalizations.“⁴³

Tanja Nause aber unterlässt die Kritik und umschreibt den Vorgang des Stilbruches ‚produktiv‘ als „Abbrüche der inszenierten Naivität“,⁴⁴ in denen ein Metakommentar hervortritt, für den die Autorinstanz selber das Wort führt. Gerade dadurch, dass Klaus sonst ein *naiver* Schelm ist, bekommen diese Passagen ihre ausgeprägt sarkastische Profilierung, wird der Sarkasmus ‚markiert‘: Er operiert auf einer Meta-Ebene, entfernt sich somit von der Figur Klaus und nähert sich eher der Autorinstanz (der Link zum problematischen Begriff des ‚Autorwortes‘ von Bachtin leuchtet ein). Ich betrachte diese Brüche im üblichen Erzählverfahren aber lieber auf der Ebene der Erzählung, als Teil der Dialogizität und der polyfonischen, literarischen Darstellung der jüngsten deutschen Geschichte: Die sarkastische Stimme ist eine, die zusammen mit den anderen Stimmen (an erster Stelle der ‚naiven‘ Stimme von Klaus, aber auch die Stimmen, die in den intertextuellen Verweisen in den Vordergrund rücken) zur Multiperspektivität der Erzählung beiträgt. In Bachtins Terminologie sind die sarkastischen Passagen als ‚Variation‘ einzustufen: sie treten als ‚stilisierte‘ Anomalien in der gängigen, ‚zu stilisierenden‘ Sprache auf – obwohl wir die Argumentation aufgrund der hochgradigen

³⁹ Zachau, „Über das ‚erfüllteste Jahr seines Lebens‘: Thomas Brussigs *Helden wie wir*, *Sonnenallee* und *Wie es leuchtet*“, S. 32.

⁴⁰ Meyer-Gosau, „Ost-West-Schmerz“, S. 117.

⁴¹ Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 50.

⁴² Franke, „Der Sieger der Geschichte“, S. 906.

⁴³ Dale Askey, „Review: Brussig, Thomas. *Helden wie wir*. Berlin: Volk und Welt, 1995“, *GDR Bulletin* 24 (1997): 91, S. 91.

⁴⁴ Nause, *Inszenierung von Naivität*, S. 168.

‚Stilisierung‘ von Klaus‘ gängigem, normalem Sprachgebrauch auch umdrehen könnten, und wir die sarkastischen Textstellen als ‚das stilisierende Sprachbewußtsein‘ betrachten können, während das naiv-ironische Geblödel von Klaus die beleuchtete, ‚zu stilisierende Sprache‘ ist. Dann käme der Sarkasmus auch selbst zu Wort und integriere „sein eigenes thematisches und sprachliches Material in die zu stilisierende Sprache“. ⁴⁵ Da Bachtins Definition und Kategorisierung nicht schlüssig und wenig illustriert sind, ⁴⁶ und möchte ich hier auch eine sicherere, narratologische Kategorie vorschlagen, die die Brüche im Erzählverfahren beschreiben können: Wir erkennen nämlich auch Spuren von demjenigen, was Dorrit Cohn als den „discordant narrator“ beschrieben hat. Durch die ganze Erzählung von *Helden wie wir* hindurch sind „generalizing judgmental sentences that are grammatically set apart from the narrative language by being cast in the present tense“ ⁴⁷ vorzufinden, vor allem am Ende der Geschichte, als Klaus die Geschehnisse vor, während und nach der Wende beschreibt und kommentiert. Diese ‚divergente‘ Stimme ist in *Helden wie wir* von dem Sarkasmus stilisiert.

3.3 Die „neue Unbefangenheit“: ⁴⁸ (wie) Klaus spricht

In *Helden wie wir* fällt die ‚neue Sprache‘ auf, mit der an die DDR- und Wendethematik herangegangen wird. Nicht nur der Humor, sondern auch die intertextuellen Verweise tragen zur Innovation dieser Sprache bei, sowohl auf eine ‚positive‘, annähernde Art und Weise, als auch aus einer ‚negativen‘, sich von literarischen Vorgängern abgrenzenden Schreibmotivation heraus. Ich werde diese beiden Pole der intertextuellen Schreibstrategie im Folgenden behandeln. Die Wichtigkeit von *Helden wie wir* für die Wendeliteratur und die Unmenge an intertextuellen Verweisen im Roman führen dazu, dass verhältnismäßig sehr viele Literaturforscher intertextuelle Analysen von *Helden wie wir* durchgeführt haben. Schon am Anfang der Rezeptionsgeschichte des Romans wurde klar, dass Klaus Uhltscht als Romanfigur kein aufgeschlagenes Buch ist, an und für sich schon, weil er sich selbst mit so vielen Epitheta beschreibt. Die radikal gespaltene Selbstcharakterisierung verrät schon die komplexe Mehrschichtigkeit des Phänomens ‚Klaus Uhltscht‘. Zudem ist schon deutlich geworden, dass er sich auch mit

⁴⁵ Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 248.

⁴⁶ Vgl. Grüttemeier, „Bachtin en de narratologie. Een aanzet tot kruisbestuiving“, S. 154.

⁴⁷ Cohn, „Discordant Narration“, S. 307-308.

⁴⁸ Jäger, „Satirisches Kunststückchen. Thomas Brussig: *Helden wie wir*“, S. 631.

den verschiedensten literarischen – fiktiven und realen – Figuren identifiziert, von Heinrich Mann bis David Copperfield.

Zwischen *Helden wie wir* und vielen anderen literarischen Werken sind komplexe intertextuelle Bezüge vorzufinden – und in der Forschung wurden diese schon mehrmals besprochen: unter anderen zum Oeuvre von Sigmund Freud und zu der psychoanalytischen Studie *Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR* (1990) von Hans-Joachim Maaz. Klaus wurde als Nachkomme von ‚älteren‘ Figuren wie Gargantua und Pantagruel (François Rabelais, 1532-1534) und Simplicissimus (*Der abentheuerliche Simplicissimus deutsch* von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, 1668) bezeichnet, aber steht sicherlich und noch viel deutlicher in der Tradition von ‚modernen literarischen Helden‘ wie – nochmals – Holden Caulfield, Edgar Wibeau (auch Klaus‘ Sozialisierung in der DDR ist alles andere als ein Erfolg, zwar nicht mit derselben gravierenden Konsequenz wie in *Die neuen Leiden des jungen W.*) und T.S. Garp (*The World According to Garp* von John Irving, 1978). Der letzte erscheint eher nebenbei als intertextuelles ‚Zitat‘ in *Helden wie wir*, als Gerd Grabs, Klaus‘ Stasikollege, beim Durchsuchen einer Wohnung das Buch von Irving findet. Es ist Grabs Ehrgeiz, dass seine Kinder „einsilbige Vornamen, die mit G beginnen, haben sollten“ (HWW: 154). Da er nach Grit und Götz ohne Inspiration dasteht, während das dritte Kind innerhalb von drei Wochen geboren wird, ist er natürlich froh, den Namen zu sehen, und nimmt das Buch mit, sodass er beim Standesamt beweisen kann, dass Garp ein üblicher Vorname ist – was es, wie es sich aus Irvings Roman herausstellt, nicht ist. Der Name wird von den DDR-Behörden selbstverständlich abgelehnt.

Strukturell, als Folie für den Erzählstil in *Helden wie wir*, sind Autoren wie eben John Irving, J.D. Salinger (dessen Erzählstil aus *The Catcher In The Rye* schon in *Wasserfarben* seine Spuren hinterlassen hat) und die „ejaculatory narratives“,⁴⁹ den „Redeschwall“⁵⁰ eines Henry Millers, Charles Bukowskis und Philip Roths zu nennen, deren Werke auch für die explizite sexuelle Thematik eine Fundgrube bieten. Die Verbindung zwischen dem persönlichen Schicksal eines Skaz-Erzählers und der nationalen Geschichte, die in *Helden wie wir* Ausgangspunkt der Erzählung ist, finden wir auch in Salman Rushdies *Midnight's Children* vor⁵¹ (in dem die Hauptfigur, Saleem Sinai, genau am Tag der Unabhängigkeit Indiens geboren wird und wie Klaus groteske Körperzüge aufzeigt) und

⁴⁹ Prager, „The Erection of the Berlin Wall“, S. 984; Vgl. dazu auch Mirjam Gebauers ausführliche intertextuelle Analyse „Milieuschilderungen zweier verrückter Monologen. Philip Roths Portnoy's Complaint als ein Vorbild für Thomas Brussigs *Helden wie wir*“, *Orbis Litterarum* 57, Nr. 3 (2002), S. 222-240, S. 238.

⁵⁰ Kraft, „Die silbernen Löffel der DDR. Thomas Brussigs *Helden wie wir* (1995)“, S. 146.

⁵¹ Vgl. dazu auch Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, S. 331.

im deutschen Sprachraum auch bei Heinrich Böll.⁵² Noch innerhalb des deutschen Sprachraums, und sogar innerhalb des Paradigmas der Wendeliteratur, ist die Beziehung zwischen *Helden wie wir* und dem viel ernsthafteren „Ich“ von Wolfgang Hilbig⁵³ schon besprochen.⁵⁴ Baßler erwähnte schon die Bezüge zwischen Brussigs Klaus – „War ich wirklich bei der Stasi? Und wenn ja, gibt es einen Ich?“ (HWW 113) – und Hilbigs Cambert, aber siedelt die auf einer höheren Ebene als der der Interfiguralität⁵⁵ an: die „obszöne Allegorie“, die *Helden wie wir* ist, ist eigentlich ein „grotesk aufgeblasenes Hilbig-Zitat“,⁵⁶ denn auch Cambert stellt sich am Ende von „Ich“ als Voyeur und Onanist heraus. Brussigs Roman sei eine Profanisierung und lesbare ‚Umschrift‘ von Wolfgang Hilbigs absurder Satire über den Aspirant-Schriftsteller und Stasi-Mitarbeiter – der Bezug zu Klaus leuchtet ein. Als Klaus aus der Wohnung von Marina flieht, nachdem er sich davon bewusst wird, er war gerade im Begriff, eine Frau zu vergewaltigen, denkt er erleichtert an die Schande, die er seinen Eltern erspart hat: „Papa, dein Sohn hat keine Vaterschaftsklagen zu befürchten!“ (HWW: 193, Hervorhebung – die übrigens auch auf den Titel von Hilbigs Roman verweist – im Original) Das ist bei der Hauptfigur aus „Ich“, M.W., schon der Fall, wodurch dessen Traum, einmal ein bekannter Schriftsteller zu werden, in Scherben geht. Als Gegenleistung dafür, dass der Staat für das angeblich von ihm gezeugte Kind bezahlt, soll er in Berlin als IM „Cambert“ einen Schriftsteller bespitzeln. Die beiden Protagonisten teilen daneben eine große kritische Aufmerksamkeit für die typische ideologische Sprache der DDR und ihrer Systemvertreter. W. kommentiert die „Monstrosität der Abstraktionsreihe“ und die Genitivsprache des Ministeriums für Staatssicherheit, ein Idiom, das er mit der Existenzgeschichte der Staatsform der DDR zu verknüpfen scheint:

Man konnte in dieser Gedankensprache immer nur einen Schritt auf den anderen folgen lassen, lediglich um festzustellen, daß man noch immer nicht am Ziel war und wieder einen nächsten Schritt tun mußte: wenn es geschah, daß man endlich doch das Satzziel erreichte, fühlte man sich schon so verstrickt, und vollkommen eingereicht in eine Abfolge von Konspiration, und vielleicht für immer, daß man nur noch ausgelöscht zurückblickte, und in unendlicher Müdigkeit dorthin, wo

⁵² Vgl. zu der Verbindung des Romans mit Bölls *Billard um halb zehn* (1959) Prager, „The Erection of the Berlin Wall: Thomas Brussig’s *Helden Wie Wir* and the End of East Germany“, S. 984.

⁵³ Wolfgang Hilbig, „Ich“. Roman (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1993).

⁵⁴ Vgl. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 65-66.

⁵⁵ Der Begriff wurde von Wolfgang G. Müller in seiner Analyse intertextueller Beziehungen zwischen verschiedenen literarischen Figuren, die er mit dem Neologismus *interfiguralität* unter einen Nenner bringt, geprägt. Vgl. Wolfgang G. Müller, „Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures“, in *Intertextuality*, hg. von Heinrich F. Plett, *Research in text theory* 15 (Berlin/New York: de Gruyter, 1991), S. 101-121.

⁵⁶ Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 66.

man einmal angefangen hatte, - so, als sei man in der Hoffnung auf einen Ausweg immer weiter dem Satzende nachgegangen, doch dieses habe dann erst die ganze Ausweglosigkeit gezeigt.⁵⁷

Auch Klaus tadelt die endlose und auswegslose Partizipiensprache in der Verfassungspräambel von Christa Wolf – „ein[em] einzige[n] Uhltscht, wenn Sie verstehen, was ich meine“ (HWW: 308) –, die er als die Sprache der Muttergeneration der DDR einstuft: „Sollte hier die edle demokratische Idee der *Partizipation* mit Partizipien angetrommelt werden?“ (HWW: 308) Als Alternative, als eine neue, befreite Sprache schlägt Klaus einige Nonsenswörter vor, die alle einen hypertextuellen Katalog verschiedenster ideologischer Ausrichtungen bilden, von Ernst Toller über Little Richards Hit *Tutti Frutti* bis zu Monthly Python:⁵⁸ „*Hoppla!* ist doch eine starke Verfassungspräambel, oder *A-Wop-Bop A-Loo-Bop*, oder *And now for something completely different*, oder *Mittwoch ist Kinotag* oder *Tüdelüdüdü, tüdelüdüdü...*“ (HWW: 309) Der Wunsch nach dieser klaren Sprache wird auf metatextueller Ebene mit *Helden wie wir* beantwortet.

Eine weitere, wichtige intermediale Inspirationsquelle für *Helden wie wir* bieten die Filme von Woody Allen. Schon in einer Rezension der Theaterfassung von *Helden wie wir* wurde die Figur Klaus Uhltscht aufgrund seiner Darstellung – „zu verklemmt und spießig taubengrau kommt er in seinem Freizeitblouson und dem unverzichtbaren 50er Jahre Herrenhut“ – als ein „Woody Allen des Sozialismus“ umschrieben.⁵⁹ Die interfiguralen Beziehungen zu Woody Allens Filmen und seinen Protagonisten gehen jedoch noch weiter. Klaus' mühsamer Schreibfang, von dem dem Leser auf der allerersten Seite den Beweis erbracht wird, erinnert an Allens *Manhattan*, wo der Protagonist Isaac, ein Gag-Schreiber für TV-Shows aus New York, ebenfalls versucht, ein Buch zu schreiben, und in der Öffnungssequenz fünf Mal aufs Neue mit dem ersten Kapitel anfängt, seine Schreibearbeit dabei kommentierend:

„Chapter One. He adored New York City. Uh, no, let me start this over. Chapter One. [...] No, it's gonna be too preachy, I mean, you know, let's face it, I wanna sell some books here. [...] Chapter One. He was as tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat. Oh, I love this. New York was his town, and it always would be.“⁶⁰

⁵⁷ Hilbig, *Ich*, S. 23-24.

⁵⁸ Vgl. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 63.

⁵⁹ Susanne Raubold, „Woody Allen aus der DDR. Der Solo-Abend *Helden wie wir* erwies sich als Intensivprogramm. Zwei Stunden Osten - hautnah, total verklemmt und urkomisch“, *Die Tageszeitung*, 23. September 1996, S. 23.

⁶⁰ Woody Allen, *Manhattan* (Rollins-Joffe Productions, 1979) (meine Transkription, mvl).

Anders als Klaus scheint er dann doch mit dem, was er aufs Papier bringt, zufrieden zu sein. Weiter teilt er mit Klaus das Talent, Aphorismen und geflügelte Worte aus dem Handgelenk zu schütteln. Die besondere Eigenschaft, eine tief greifende persönliche Verunsicherung mit einem enormen Größenwahn zu kombinieren, ist den beiden gegeben. Ganz am Ende, in der Auflösung des Films, stellt sich heraus, dass Isaac seine Gedanken nicht aufschreibt, aber sie, genauso wie Klaus, auf einen Kassettenrekorder einspricht – womit *Helden wie wir* auch auf das in der DDR sehr populäre Genre der Protokollliteratur anspielt. Auch der Anfang von *Annie Hall*, wo der Protagonist, der New Yorker Komiker Alvy Singer (André Sängler, Antons Freund in *Wasserfarben*, hatte den schon mal grüßen lassen) direkt in die Kamera ein Publikum anspricht und ins Blaue hineinredet, ist dem von *Helden wie wir* ähnlich – Alvy (Woody Allen) fängt ziemlich unverbindlich und locker mit einem Witz an, geht aber über einen Verweis auf Freud dann gleich zum Kern der Sache, „Annie and I broke up, and I still can’t get my mind around that, you know“, wonach die eigentliche Geschichte anfängt. „I would never want to belong to any club that would have someone like me for a member,“⁶¹ so referiert Alvy an Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* und an Groucho Marx: Es könnte genauso gut das Motto des ewigen Versagers Klaus Uhltscht sein.

Auffallend an dieser Auflistung ist, dass die ‚positiven‘ intertextuellen Beziehungen in *Helden wie wir* hauptsächlich Referenzen an angloamerikanischen und bundesdeutschen Romanen sind. Margrit Frölich stellt diese positive Orientierung ebenfalls fest und weist auf den Verdienst dieser Hypotexte und Schriftsteller, die Grenzen zwischen E- und U-Literatur in ihren jeweiligen Produktionskontexten zu verwischen, was auch die Werke der ‚neuen Lesbarkeit‘ im deutschen Sprachraum der 1990er Jahre herbeiführten: „Their saucy narrative styles abounding in comedy, irony, and sexual exuberance irrevocably dissolve the split between highbrow and lowbrow literature.“⁶²

Die zwei wichtigsten intertextuellen ‚Vorbilder‘ für *Helden wie wir* jedoch, sowohl was die Gestaltung der Hauptfigur betrifft, als auch die sexuelle Thematik, die Beschreibung und Behandlung der (deutschen) Geschichte, den Humor, der zum Einsatz gebracht wird, und die Instanzen, die kritisiert werden, sind meines Erachtens Günter Grass‘ *Die Blechtrommel* und Philip Roths *Portnoy’s Complaint*. Schon die Figur von Klaus‘ ‚Gesprächspartner‘ (zwischen Anführungszeichen, denn ein Gespräch kann Klaus‘ Monolog wirklich nicht genannt werden), der Journalist des *NY Times* Mr. Oscar Kitzelstein, enthält eine internymische Beziehung⁶³ zu den beiden Hypotexten: erstens

⁶¹ Woody Allen, *Annie Hall* (Rollins-Joffe Productions, 1977) (meine Transkription, mvl).

⁶² Prager, „The Erection of the Berlin Wall“, S. 983.

⁶³ Müller betrachtet Namen als nahe liegende, jedoch sehr wichtige Mittel, um interfigurale Beziehungen zu gestalten: „Names belong to the most obvious devices of relating figures of different literary texts. Interfigural relations are to a large extent internymic - yet another neologism - relations. The shift of the name of a

zu Oskar Matzerath, dem Protagonisten im kanonischen Grass-Roman, und zweitens zum Gesprächspartner von Alexander Portnoy, dem Psychiater Dr. Spielvogel. Der letzte Bezug ist sowohl internymisch als auch interfigural. Die internymische Beziehung stützt sich diesmal nicht auf die Grundlage des Vornamens, sondern des Familiennamens: die Namen Kitzelstein – man könnte ihn als ‚der, der aus einem steinharten Gesprächspartner die persönlichsten Seelenregungen ‚herauskitzelt‘ interpretieren, obwohl sich Klaus natürlich nicht im Geringsten als ein Buch mit sieben Siegeln erweist – und Spielvogel referieren beide an dem Typus des jüdischen Psychoanalytikers, des ‚shrinks‘, für den auch in Woody Allens Filmen oft eine wichtige Zuhörerrolle vorbehalten ist. Der Bezug geht in dieser Hinsicht viel weiter als nur eine Ähnlichkeit der Namen: Die beiden Zuhörerfiguren erfüllen eine ermittelnde Rolle, die die Wahrhaftigkeit und die Aufrichtigkeit des Erzählten steigern sollen. Alexander Portnoy erzählt seine Geschichte ganz bewusst mit einem bestimmten Ziel: Er sucht Hilfe beim Psychiater Dr. Spielvogel, fleht ihn an „Bless me with manhood! Make me brave! Make me strong! Make me *whole!*“,⁶⁴ er will auf der Couch seinem Missvergnügen und seinen Frustrationen Ausdruck geben und so seine zahlreichen Probleme loswerden. Das primäre Erzählziel von Klaus ist ein anderes: Er will seine bisher nicht erkannte Hauptrolle in der Weltgeschichte endlich offenbar machen, und erzählt deswegen Mr. Kitzelstein seine Version des Mauerfalls. Trotzdem wird auch dieses Erzählen zu einer therapeutischen Session, in der Klaus mit seiner Vergangenheit, seinen Eltern und manchmal sogar mit seiner Naivität abzurechnen versucht: Er erzählt nicht nur diejenigen Ereignisse, die direkt veranlasst haben, dass gerade er den definitiven Fall der Mauer bewirkte, sondern fängt seine Geschichte wortwörtlich *ab ovo* an, weil das alles „noch einen Sinn“ (HWW: 18) bekommt. Er verweist selber auf die therapeutische Wirkung des Gesprächs (oder besser gesagt, des Monologs): „Wären Sie mein Seelenklempner, könnten wir uns stolz auf die Schultern klopfen“ (HWW: 52). Klaus hat ursprünglich also andere Absichten als Alexander, aber letztendlich werden die Sprechproben auch für Klaus ein therapeutisches Medium, mit dem eine gewisse ‚Genesung‘ von seinen Frustrationen zustande kommen soll. In der Figurenkonstellation der drei Romane sind noch Ähnlichkeiten aufzufinden. Das ödipale Familienverhältnis,⁶⁵ das in der Familienkonstellation von den Uhltschts zu erkennen ist, habe ich in meiner Magisterarbeit als aufschlussreiche Spur für die intertextuelle Analyse von *Helden wie*

fictional character, whether in its identical or in a changed form, to a figure in another text is, as far as the linguistic aspect is concerned, comparable to a quotation.“ In: Müller, „Interfiguralität“, S. 102-103.

⁶⁴ Philip Roth, *Portnoy's Complaint* (London: Vintage, 2005), S. 37.

⁶⁵ Freud hat sich in seinen Vorlesungen ausführlich über den Ödipuskonflikt geäußert, vgl. Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Studienausgabe *Conditio Humana* 1 (Frankfurt am Main: Fischer, 1969), S. 324-332, S. 558-560.

wir und den beiden anderen Hypotexten betrachtet: die weitgehende Liebe für die Mutterfiguren (die später oft Züge des Hasses annimmt und (selbst-)destruktiv zu wirken beginnt) bis hin zur Darstellung des symbolischen oder realen Vaternormes, sind in der Entwicklung der drei Protagonisten, Klaus Uhltscht, Oskar Matzerath und Alex Portnoy, entscheidende Elemente.⁶⁶ Auch die Keime ihrer devianten Sexualität sind zum Teil in dem problematischen Verhältnis zu den Mutterfiguren vorhanden.

Wo die weiteren Bezüge zwischen *Helden wie wir* und *Die Blechtrommel* sich vor allem auf der Ebene des grotesken Körpers befinden (während Oskar Matzerath sich entscheidet, durch einen absichtlichen Treppensturz seinen körperlichen Wachstum zum Stillstand zu bringen, sehen wir, dass Klaus – der „spätgeborene Bruder von Oskar Matzerath“⁶⁷ – nichts lieber will, als zu wachsen, und letztendlich durch seinen Treppensturz am Alexanderplatz auch dieses übertriebene Wachstum erlangt), erweist *Portnoy's Complaint* sich für Brussig vor allem auf sprachlicher Ebene als wichtiger Einfluss. Abgesehen von der Tatsache, dass Brussig selber das Buch als eine der wichtigsten (thematischen) Inspirationsquellen für sein Schreiben erwähnt – beim Lesen von „*Portnoys Beschwerden* [...]“ habe er gemerkt, „wie wirksam es sein kann, über Sexualität zu schreiben, wenn man kein Blatt vor den Mund nimmt“⁶⁸ – fällt auf, wie Roth und Brussig aus demselben Arsenal von formalen Erzählstrategien schöpfen. Die als Dialog mit einer therapeutischen Instanz inszenierte monologische Erzählweise, der provokativ-hyperbolische Erzählstil, und vor allem das Schlagzeilen-Reden sind Elemente, mit denen Brussig versucht, eine neue Sprache im deutschen Sprachraum und vor allem in den Erzählkontext der DDR und der Wende zu bringen. Aus den folgenden Zitaten, in denen die jungen Männer über ihre Strategien, während der Schulzeit eine Erektion zu verbergen, erörtern, stellt sich der figurale und sprachliche Bruderbund zwischen Alexander Portnoy und Klaus Uhltscht heraus:

In the classroom I sometimes set myself consciously to thinking about DEATH and HOSPITALS and HORRIBLE AUTOMOBILE ACCIDENTS in the hope that such grave thoughts will cause my “boner” to recede before the bell rings and I have to stand.⁶⁹

Anfangs rief ich mir im Bedarfsfall die Kyklopensage in Erinnerung, aber als sie allmählich ihren Schrecken verlor, konstruierte ich eigene Horrorgeschichten, die immer als Balken-Schlagzeile im Stil der westlichen Gazetten eingeleitet wurden:

⁶⁶ Vgl. Van Liefde, „Wir sind Helden, ganz verschiedene Helden.“, S. 16-26.

⁶⁷ Krause, „Kleine Trompete, zur großen Tuba aufgeblasen“, S. 20.

⁶⁸ Felsmann, „Wer saß unten im System? Icke! Thomas Brussig über DDR-Nostalgie, Sex, sozialistische Perversion und seinen Roman *Helden wie wir*.“

⁶⁹ Roth, *Portnoy's Complaint*, S. 178.

UNFALL IM STAHLWERK – ARBEITER IN HOCHOFEN GEFALLEN! SÄGEWERK-
TRAGÖDIE: SCHLAFENDER ARBEITER ZU KANTHÖLZERN ZERSÄGT! UNFALL AUF
DEM RANGIERBAHNHOF – ZWISCHEN DEN PUFFERN ZERQUETSCHT, UNTER DEN
WAGEN GEDREITELT! (HWW: 71)

Die Suspenssprache steht in großer dialogischer Spannung zu der Berichterstattung in der DDR, wo es keine Boulevard-Presse gab:⁷⁰ Die Medien sollten den Eindruck erwecken, Kriminalität sei eine sehr seltsame Erscheinung in der DDR. Eine strenge Reglementierung, von der Abteilung Presse und Kultur des Ministeriums für Staatssicherheit auferlegt, sorgte dafür, dass in der offiziellen Berichterstattung kaum Gewalt-, Mord- oder Sexualstraftaten erwähnt wurden. Stefan Wolle beschreibt, wie diese Art von zensurierter Presse die Vorstellungskraft der Bürger, was solche Verbrechen betraf, „über Gebühr [anregte].“⁷¹ So auch bei Klaus, der sich seine Zukunft in dieser unbekanntem Sprache, in dem Suspensidiom der ‚westlichen Gazetten‘ ausdenkt. Aus seiner reichen Fantasie stammen u. a. „SCHRAUBENSCHLÜSSEL-BESTIE: LEBENSLÄNGLICH!“ (HWW: 225), „STASI-SCHERGE VERGING SICH AN DISSIDENTEN-TOCHTER“ (HWW: 236) und „HONECKERS PERVERSE AGENTEN - DIE NEUESTEN FERKELEIEN DER STASI. Mit Foto! *Meinem* Foto! Auf der Titelseite der BILD-Zeitung!“ (HWW: 260) Obwohl die weitgehende Anlehnung an Roths Skandalroman produktionsästhetisch als epigonal eingestuft werden könnte, ist das nicht der Fall. Die Modifizierungen sowie Transformationen der Vorlage und der dialogische und hypertextuelle Bezug zu anderen Texten gestalten die Neuartigkeit, und vor allem die neue Sprache von *Helden wie wir*. Das schlussfolgert auch Gebauer: „Um das System der DDR und den nachträglichen Diskurs darüber zu beschreiben und zu kritisieren hat sich dieser Gestus aus der Perspektive obsessiv beschriebener Sexualität und Körperlichkeit noch einmal als fruchtbar erwiesen.“⁷²

Für eine tiefer gehende intertextuelle und intratextuelle Analyse der fruchtbaren Beziehungen der drei genannten Werke verweise ich an dieser Stelle auf meine Magisterarbeit, in der ich argumentiert habe, dass auch in den Hypotexten die Gesellschafts- und Ideologiekritik eng mit humoristischen Schreibstrategien, die ich damals noch nicht unter den Nenner der Dialogizität betrachtete, Hand in Hand gehen.⁷³ In dieser Arbeit sind nämlich zwei andere, wichtige Hypotexte von *Helden wie wir* von besonderer Bedeutung. In der methodologischen Einführung habe ich vorgeschlagen, die Intertextualität in manchen Passagen aus Brussigs Werk mit dem Begriff der Hypertextualität zu beschreiben, erstens weil viele intertextuelle Beziehungen in *Helden*

⁷⁰ Vgl. Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, S. 156.

⁷¹ Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, S. 156.

⁷² Gebauer, „Milieuschilderungen zweier verrückter Monologen“, S. 237.

⁷³ Vgl. Van Liefde, „Wir sind Helden, ganz verschiedene Helden.“

wie wir mit der Kategorie von Genette präziser zu analysieren sind, und zweitens weil oft dieselben Textstellen als ‚Hypertexte‘ des popstmodernen Konzepts des Archivs funktionieren. Genau diese doppelte Funktion erfüllen weitere Hypotexte: Erstens werde ich mich mit der Parodie vom *Lied des kleinen Trompeters* auseinandersetzen, zweitens mit der hypertextuellen Behandlung (der Parodie und daneben auch dem metatextuellen Zitieren) einiger Werke von Christa Wolf (*Der geteilte Himmel*, 1963, *Nachdenken über Christa T.*, 1968, *Was bleibt*, 1979/1990, und „Sprache der Wende“, ihrer Rede am Alexanderplatz in Berlin am 4. November 1989). Bei beiden hypertextuellen Behandlungen ist von einer Parodie im Genettschen Sinne die Rede: der „vornehme Text [wird] beibehalten und so wörtlich wie möglich auf ein vulgäres (reales und aktuelles) Thema angewandt“.⁷⁴ Im ersten Beispiel wird ein wichtiges ideologisches Instrument der DDR und des Sozialismus ‚konserviert‘, im zweiten Beispiel werden nicht nur das Werk und die Figur von Christa Wolf wieder verwendet und verwertet, sondern werden auch die stark mediatisierte Diskussion des deutsch-deutschen Literaturstreits aufgegriffen und sogar wiederholt.

Der kleine Trompeter

Das *Lied vom kleinen Trompeter* ist ein sozialistisches Lied über Fritz Weineck, das alle jungen Pioniere der Pionierorganisation ‚Ernst Thälmann‘ (wie auch Klaus) lernten und das die Ideale des ‚real existierenden Sozialismus‘ besingt. Weineck hat sein Leben, nach der Legende, für Ernst Thälmann – von Klaus liebevoll „Teddy“ genannt – geopfert. Ernst Thälmann war in der Weimarer Republik Vorsitzender der KPD, und 1925 war er auch ihr Reichspräsidentenskandidat. Während einer ursprünglich friedlichen Arbeiterversammlung in Halle, am 13. März 1925, an der für seine Kandidatur demonstriert wurde, fielen im plötzlich entstandenen Chaos einige Schüsse. Es geht die Rede, dass der junge Fritz Weineck, Hornist im Roten Frontkämpferbund, sich in die Bahn der Kugel warf, die sonst Ernst Thälmann getroffen hätte. Es wundert nicht, dass diese Art von Loyalität und Selbstaufopferung von der KPD sofort in der Propaganda eingesetzt wurde: Ein Lied entstand schon 1925. Es wurde später, in der DDR, aufs Neue ideologisch verwertet, und auch als Roman (*Unser kleiner Trompeter*, 1961 geschrieben von Otto Gotsche), Film (*Das Lied vom Trompeter*, DEFA-Film aus dem Jahre 1964 vom Regisseur Konrad Petzold) und als Kinderbücherreihe (*Die kleinen Trompeterbücher*⁷⁵)

⁷⁴ Genette, *Palimpseste*, S. 36.

⁷⁵ Der erste Band dieser Kinderbücherreihe *Der kleine Trompeter und sein Freund* erschien 1959 und erzählt die Geschichte von Fritz Weineck (geschrieben von Inge und Gerhard Holtz-Baumert). Die Reihe läuft heutzutage noch immer fort. Siehe dazu einen Werbungstext des Verlags Beltz/Der KinderbuchVerlag beim Erscheinen

konzipiert. Anhand einer Analyse des nachfolgenden Liedtextes möchte ich den ideologischen Charakter der Trompeterfigur prägen, und nachher veranschaulichen, wie sich Klaus' „kleiner Trompeter“ hypertextuell, als Travestie, zu dieser Figur verhält.

1. Von all' unsren Kameraden
War keiner so lieb und gut
Als unser kleiner Trompeter,
Ein lustiges Rotgardistenblut.

2. Wir saßen so fröhlich beisammen
In einer so stürmischen Nacht;
Mit seinen Freiheitsliedern
Hat er uns so fröhlich gemacht.

3. Da kam eine feindliche Kugel
Bei ein' so fröhlichem Spiel,
Mit einem seligen [mutigen] Lächeln
Unser kleiner Trompeter, er fiel.

4. Da nahmen wir Hacke und Spaten
Und gruben ihm ein Grab.
Und die ihn am liebsten hatten,
Die senkten ihn stille hinab.

5. Schlaf wohl, du kleiner Trompeter,
Dir waren wir alle so gut.
Schlaf wohl du kleiner Trompeter,
Du lustiges Rotgardistenblut.⁷⁶

Der ‚kleine Trompeter‘ ist ein richtiger Held, eine Figur, die die Ideologie des Sozialismus verkörpert: Er hat sich in den Dienst einer größeren Idee gestellt. In seiner Kindheit schwärmt Klaus für diese Figur, und in seiner Kinderlogik schlussfolgert er, er sei „der wiedergeborene Kleine Trompeter“ (HWW: 101), weil er den „kleinsten

des neuesten Bands 2008: „Die Reihe im Taschenformat, die in der DDR zum Inventar eines jeden Kinderzimmers gehörte – jetzt als originalgetreue Reprints für ostalgische Sammler!“ In: „Die Kleinen Trompeterbücher sind wieder da! Da Kutschpferd und der Ackergaul - Beltz“, <http://www.beltz.de/de/kinder-jugendbuch/titelliste/titel/das-kutschpferd-und-der-ackergaul.html>, zuletzt abgerufen am 8. Juni 2014.

⁷⁶ H.C. Grünefeld, *Die Revolution marschirt. Kampflieder der Unterdrückten und der Verfolgten. Band 2: 1806-1930* (Mannheim: Rheinhard Welz Vermittler Verlag, 2006), S. 537-547. Das *Lied vom Trompeter* gehört zu der Kategorie „Lieder aus dem Kampf gegen Reaktion und Faschismus, für den Sieg des Sozialismus (1918-1933)“ (S. 421). Grünefeld zeichnet drei verschiedene Fassungen auf, oft noch mit weiteren Strophen ergänzt und mit unterschiedlichen – oft ideologischen – Kernworten.

Schwanz“ aller Junge seiner Gruppe hat: er hat den ‚kleinsten Trompeter‘. Im ersten Vers des Lieds leuchtet „Kameraden“ als ideologisches Signalwort auf: an erster Stelle impliziert dieses Wort ein Gemeinschaftsgefühl, einen Freundschaftsgedanken. Die DDR rühmte sich dieser Brüderlichkeit: Sie wurde unter anderen von ideologischen „Instrumenten“ wie Ferienlagern und der Pionierorganisation erwirkt und vertreten. An zweiter Stelle wirkt „Kamerad“ als Verweis auf die kommunistische Ideologie. Die etymologische Herkunft des Wortes ist in Frankreich zu finden („camarade“, „camerade“, was ursprünglich auf eine ‚Stubengenossenschaft‘, auf jemanden aus derselben ‚Kammer‘, hinwies). Das Wort findet schnell Eingang in die deutsche (Militär-)Sprache, wo es heutzutage, im Gegensatz zu anderen europäischen Sprachen, eigentlich nur noch ‚eine Person, mit der jemand durch die Gemeinsamkeit der Arbeit, der Schule, oder, selbstverständlich, des Militärdienstes verbunden ist‘, bedeutet, ohne politischen Beiklang. In der DDR war Kamerad die übliche Anredeform unter den Mitgliedern der Gesellschaft für Sport und Technik (GST), der sozialistischen Massenorganisation, die „die Jugend auf den Militärdienst vorbereitet[e] und ihre Ausbildung auf die Laufbahnen in der Nationalen Volksarmee abstimmt[e].“⁷⁷ *Kameraad* (Niederländisch), *camerade* (Französisch) und *comrad* (Englisch) sind alle Übersetzungen vom Russischen *tovarišč*, der Anrede, die Mitglieder der sozialistischen Partei füreinander benutzten, und werden noch, neben der freundschaftlichen bzw. militärischen Bedeutung, mit der sozialistischen und kommunistischen Ideologie assoziiert. Diese Anrede wurde in der deutschen Sprache durch ‚Genosse‘ ersetzt.

Die Adjektive „lieb“, „gut“, „klein“, „lustig“ und weiter im Lied auch „fröhlich“ deuten auf die Tatsache hin, dass es sich hier um ein Kinderlied handelt: Der „lustige Trompeter“ reizt die Fantasie der Kinder, und die Tatsache, dass er „klein“ ist, steigert die Möglichkeit zu der Identifizierung, wie auch Klaus die erfährt. In Wirklichkeit war Fritz Weineck angeblich nicht klein und außerdem auch kein Kind mehr (als er starb, war er fast 30 Jahre alt). Die ausschließlich positiven Adjektive bewirken auch die einseitig positive Charakterdarstellung des Trompeters, der zum Heldenkult der kommunistischen Ideologie gehört. Im letzten Vers der ersten Strophe gibt es aufs Neue einen kommunistisch geprägten Begriff, „Rotgardistenblut“: Weineck war Mitglied des Roten Frontkämpferbundes,⁷⁸ einer paramilitärischen Organisation innerhalb der KPD,

⁷⁷ Michael Kinne und Birgit Strube-Edelmann, Hrsg., „Gesellschaft für Sport und Technik“, *Kleines Wörterbuch des DDR-Wortschatzes* (Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1980), S. 75-76, hier S. 76 ; siehe auch das Lemma „Kamerad“, *Kleines Wörterbuch des DDR-Wortschatzes*, S. 97.

⁷⁸ Vgl. Deutsches Historisches Museum Berlin (DHM), Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland Bonn (HdG), und Fraunhofer Institut für Software- und Systemtechnik (ISST), „Der rote Frontkämpferbund“, *LeMO - Lebendiges virtuelles Museum Online*, <http://www.dhm.de/lemo/home.html>, zuletzt abgerufen am 11. Juli 2014.

deren Gründung durch die Rote Garde und die Rote Armee in Russland inspiriert wurde. In „Blut“ wiederholt sich die rote Farbe und wird eine organozistische Isotopie bewirkt: Die kommunistische Ideologie liegt einem gleichsam im Blut, der Kampf für die marxistisch-leninistischen Ideale soll zu den selbstverständlichen Aufgaben eines im Geiste des Sozialismus erzogenen Menschen gehören.

In der zweiten und dritten Strophe fällt vor allem der Manichäismus auf, die deutlichen Gegensätze zwischen Gut und Böse: „fröhlich beisammen in einer stürmischen Nacht“ und „feindliche Kugel“ gegenüber „fröhlichem Spiel“. Die ‚Volta‘ findet sich am Anfang der dritten Strophe: Plötzlich tritt das Unheil in Form einer Kugel hervor, ohne weitere Erklärung des Kontexts. Das Tragische der Geschichte wird dadurch gesteigert: Beeindruckend sollte es wirken, nicht im Geringsten für Kinder, zu erfahren, wie die Inkarnation der verschiedenen Werte, die im Lied enthalten sind (wie Selbstaufopferung, Loyalität, Liebe für Freunde, Solidarität, Gemeinschaftsgeist, anderen musikalische Freude bereiten, usw.), mit einem Schuss getötet wird. Dass diese Geschichte für junge Pioniere beeindruckend war, zeigt uns auch der Sammelband von Barbara Felsmann über Kindheitserinnerungen in der DDR: Das Werk hat den Titel *Beim kleinen Trompeter habe ich immer geweint* (2004), im entsprechenden Beitrag erzählt der zwölfjährige Karl Maercker über seine emotionale Reaktion beim Lied über Weineck, „eine sagemwobene Figur“, den „Batman in den Geschichten der DDR“.⁷⁹ Das „selige Lächeln“ verweist auf „ein seliges Ende haben“ und betont nochmals die nahezu heilige, heroische Konnotation des Märtyrers Weineck. In einer anderen Fassung singt man über ein „mutiges Lächeln“: Auch das deutet auf den Heroismus des Trompeters hin, auf seine Unerschrockenheit, für eine größere Sache sein Leben zu geben. Der Tod wird weiter auch auf eine ziemlich ‚harmlose‘ Weise dargestellt, als ein ewiger Schlaf.

Das Lied vom kleinen Trompeter ist ein sentimentales Lied, mit einfachen Worten und Kategorien, idyllisch am Anfang (und am Ende), mit dann aber einer drohenden Wende, aber immer auf Maß der Kinder: Es werden keine scharf-ideologischen oder militaristischen Redewendungen benutzt, und der Dualismus in diesem Lied wird auch nicht zum Äußersten getrieben, weil das Böse nicht identifiziert wird. Der Held wird also schon dargestellt, aber dem Antihelden wird wenig oder gar keine Aufmerksamkeit geschenkt. Im ursprünglichen Lied von 1925 gab es noch eine sechste Strophe, die den militaristischen und scharf-ideologischen Charakter schon vertritt:

6. Da erhoben wir drohend die Fäuste
Wir sind zur Rache bereit!

⁷⁹ Barbara Felsmann, „Sozialismus kam immer vor. Gespräch mit Karl und Paul Maercker, zwölf und zehn Jahre alt, in Wien 1991“, in *Beim kleinen Trompeter habe ich immer geweint. Kindheit in der DDR - Erinnerungen an die Jungen Pioniere*, hg. von Barbara Felsmann (Berlin: Lukas, 2003), S. 23–36, hier S. 31.

Wir werden nicht ruhen, nicht rasten
Bis die Welt wird von euch befreit!⁸⁰

In der DDR-Fassung des Liedes, die immerhin als Kinderlied gesungen wurde, wird nicht (mehr) auf den Dualismus zwischen kommunistisch (den Helden, den „Guten“) und faschistisch oder kapitalistisch (den Antihelden, den „Schlechten“) eingegangen. Brussig skizziert in *Helden wie wir* jedoch schon, wie diese Dichotomie den Schulkindern deutlich gemacht wurde: Anhand verschiedener rot und blau gefärbter Weltkarten (HWW: 93-95), auf denen das Rot immer mehr an Boden gewinnt, lernen die Kinder, dass sie sich ‚auf der erfolgreichen Seite‘ (vgl. HWW: 95) befinden. Auch als die Lehrerin ihren Schulkindern über den Tod Ernst Thälmanns erzählt, ist die DDR-Ideologie als ein manichäisches System zu enttarnen: „*Die Faschisten haben unseren Teddy umgebracht. Wie gesagt, an diesen Satz erinnere ich mich. Er hat mich sehr bewegt. Ich war sieben Jahre und liebte meinen Teddy.*“ (HWW: 96) Klaus Uhltzsch blickt auf seine ideologische Ausbildung zurück und evaluiert den vermittelten Dualismus wie folgt:

Oh, Mr. Kitzelstein, so leicht lässt sich das heute alles durchschauen, aber damals, als ich ein kleiner Schuljunge war, las ich diese Geschichte mit leuchtenden Augen, [...] da ging es um [...] Kameradschaft und um ein Geheimnis, das die Guten vor den Bösen hatten, und darum, wie die Schwachen eines Tages doch noch Sieger wurden... Und ich wollte auch einer von ihnen sein! (HWW: 100)

Wie gesagt, ist die ganze Lebensgeschichte von Klaus grotesk und absurd. Brussig verzerrt tatsächlich das Geschehen des Mauerfalls, und ‚scheinbar Unvereinbares‘ wird miteinander verbunden: Der Mauerfall ist nicht länger das Ergebnis einer Revolte des ostdeutschen Volkes, sondern eines ‚riesengroßen Pimmels‘. Von den ersten Seiten der Geschichte wird dem Leser deutlich, wie viel Wert der skaz-Erzähler Klaus auf die Rolle seiner Geschlechtsteile legt, da er sich ernsthaft überlegt, auf welche Art und Weise er seine ‚Qualität(en)‘ am Besten herausstellt: „Die Geschichte des Mauerfalls ist die Geschichte meines Pinsels, aber wie lässt sich dieser Ansatz in einem Buch unterbringen, das als eine nobelpreiswürdige Kreuzung von *David Copperfield* und *Ein Zeitalter wird besichtigt* konzipiert ist?“ (HWW: 7)

Auch in der kritischen Verarbeitung des kommunistischen Liedes wird das Groteske meines Erachtens vor allem durch eine körperlich-sexuelle Konnotation des Grotesken wirksam. Und obwohl Klaus ausdrücklich die traurige Lebensgeschichte von Fritz Weineck erzählt, um „Kitsch mit heutigen Worten“ zu vermeiden (HWW: 97), macht er dieses kommunistische Symbol selbst zu obszönem Kitsch, und das schon im ersten Satz, mit dem er seinem Zuhörer Mr. Kitzelstein über das Lied erzählt: „Im Ferienlager –

⁸⁰ Grünefeld, *Die Revolution marschiert. Kampflieder der Unterdrückten und der Verfolgten. Band 2: 1806-1930*, S. 539.

und zwar in dem Jahr, als ich über die wahren Pimmelgrößen aufgeklärt wurde – lernte ich das *Lied vom Kleinen Trompeter*.“ (HWW: 97) In Klaus‘ Augen bekommt *Das Lied vom kleinen Trompeter* eine sexuelle Konnotation: Er identifiziert sich mit dem kleinen Trompeter, weil er ‚den kleinsten Trompeter‘ hat. Auf diese Weise wird ein wichtiges DDR-Symbol auf eine obszöne Weise zu einer lächerlichen Parodie gemacht, gerade mit der Symbolik des Sexuellen, einem Tabuthema während der DDR:

Ich möchte Sie an eines der beiden Versprechen erinnern, die ich Ihnen am Anfang abgenommen habe, nämlich, daß Sie nicht die Augen verdrehen, wenn ich hin und wieder von meinem Schwanz rede. Sie ahnen es, ich muß wieder. Also: Ich habe den kleinsten Schwanz, den man je gesehen hat. [...] Ich sah meinen Schwanz, ich sah das Lenin-Denkmal und ahnte, daß ich der Kleine Trompeter bin. Genaueres wußte ich nicht. (HWW: 101)

Die hier als naiv-kindlich skizzierte Annahme könnte man noch als harmlos interpretieren, aber die Tatsache, dass die ganze Geschichte mit obszönen und körperlichen Entblößungen (Klaus‘ Pimmel als bildlicher Mauerbrecher, die Wiederverwertung eines Christa Wolf-Zitats – „Hooohaahooo“ – als Ruf eines Pornodarstellers (HWW: 310), die Mielke-Onanie (HWW: 196)) wirkt, vernichtet diese ‚harmlose‘ Interpretation. Im sechsten Kapitel, dessen Titel „Trompeter, Trompeter“ aufs Neue auf das Lied und auf Klaus‘ Messiaskomplex anspielt, können wir erst von einer richtigen Pervertierung der DDR reden. Die Sexualität wird hier zum Rettungsmittel der sozialistischen Ideologie. Neben dem Grotesken spielen auch Ironie und Sarkasmus eine wichtige Rolle in der ideologiekritischen Verarbeitung des Lieds. Obwohl ich die Humorformen in diesem Zusammenhang nicht weiter beleuchten werde, möchte ich trotzdem ein Zitat erwähnen, in dem der Sarkasmus sehr prägnant seinen Ausdruck findet:

Mein Gott, mir ist das alles noch so gegenwärtig. Mr. Kitzelstein, ich rede vom Menschenbild des Totalitarismus. Ich war acht Jahre und fand, daß es einen Menschen geben muß, der sich in die Bahn der Kugel wirft, die auf einen wertvolleren Menschen abgefeuert ist. Wir singen ihm dafür ein Lied, damit ist er unsterblich und hinreichend entschädigt. (HWW: 98)

Auch hier ist wieder eine Brechung des üblichen Erzählstils vorzufinden, eine andere Stimme, ein Vorgang, den ich bei der Besprechung des Sarkasmus schon ausführlich beleuchtet habe, und der auch in der Verwertung von Christa Wolfs Werk bemerkbar ist.

Was bleibt von Christa Wolf?

„Sie war *die* Autorin für ein Publikum, das es nicht fertigbringt, ein Dutzend Grenzsoldaten wegzuschieben.“ (HWW: 316) Thomas Brussigs scharfkritische Auseinandersetzung mit der Person der DDR-Ikone Christa Wolf scheint auf den ersten Blick eine schroffe *ad hominem*-Argumentation und alles andere als nuanciert oder mit klaren Argumenten untermauert zu sein. Mit der gezielten Kritik an der Leitfigur der DDR- und Wendeliteratur Christa Wolf wird im Buch, doch schon fünf Jahre nach dem Ausbruch des deutsch-deutschen Literaturstreits, nochmals polemisch und auf eine auf den ersten Blick ähnliche explizite Art und Weise gegen sie vom Leder gezogen.

In einer hochgradig markierten Intertextualität, die dank der intensiven Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität (hier aber eine *ex negativo*-Strukturalität, da Brussigs Sprache sich in allen Aspekten von Christa Wolfs Sprache abzusetzen versucht), Selektivität und vor allem Dialogizität (die von Pfister postulierten qualitativen Kriterien der Intertextualität) sehr ausgeprägt ist, setzt Klaus sich scharfkritisch mit „Sprache der Wende“, Christa Wolfs Rede am Alexanderplatz am 4. November 1989, mit *Der geteilte Himmel*, *Nachdenken über Christa T.* und *Was bleibt*, mit der Präambel zur neuen DDR-Verfassung, die Wolf 1990 schreibt, und schließlich auch mit der Figur der Schriftstellerin selbst auseinander. „Sprache der Wende“ wird sogar vollständig übernommen, was mit der Aussage „Jede Revolution hat die Reden, die sie verdient, und ich habe Ihnen diese Rede in voller Länge präsentiert, weil sie noch heute als Kristallisationspunkt des 89er Herbstes gehandelt wird“ (HWW: 285-286) ironisch motiviert wird. Der erste Verweis auf Wolf in *Helden wie wir* ist aber impliziter, es sind „die Scherben des Wandspiegels im Waschbecken“, nachdem Klaus' plumper Stasi-Kollege einen Spiegel in der Wohnung einer überwachten Schriftstellerin zerbrochen hat (HWW: 160-161). Die Erzählerin aus Wolfs *Was bleibt* findet in ihrem Badezimmer genau diese Scherben, „ohne dass sich für diesen Tatbestand eine natürliche Erklärung hätte finden lassen.“⁸¹ Die Drohung der Stasi, die in *Was bleibt* Thema ist, wird in *Helden wie wir* verspottet, indem die Stasi-Agenten der Schriftstellerin, die genauso wie in *Was bleibt* mit „Madame“ angesprochen wird, im Nachhinein eine natürliche Erklärung bieten in Form eines absurden und selbst-inszenierten Erdbebens:

„[...] man setzt eine klissekleine Meldung in die Zeitung, daß gestern ein klissekleines Erbehm ein paar klissekleine Schäden angerichtet hat. [...] Soll Madame doch hingehn und schrei'm, die Stasi hat mein Spiegel kaputtehaun, dann sagen wir, Moment, Madame, lesen wir denn keine Zeitung?“ (HWW: 161)

⁸¹ Wolf, *Was bleibt*, S. 25.

Mit Wolfs eigenen sprachlichen Mitteln – auch das inklusive „wir“, das Wolf oft in ihren Appellschriften⁸² und auch in ihrer Alexanderplatz-Rede benutzt, und das „Zeitung Lesen“⁸³ werden parodiert – verniedlichen Klaus‘ sonst nicht so luzide Stasikollegen gemein die Ängste der Schriftstellerin. Später heißt es, Klaus soll bei den Observationen dissidenter Personen lernen, sich in „einer neuen Sprache“ (HWW: 180), d. h. im typischen Abkürzungsjargon der Stasi, auszudrücken: Der persiflierende Verweis auf die Erzählerin in *Was bleibt*, die sich ebenfalls nach einer neuen Sprache sehnt,⁸⁴ die für sie gerade eine Befreiung der Angst vor der Stasi darstellen würde, leuchtet ein.

Brussig suche mit seinen intertextuellen Verweisen „weniger die inhaltliche Auseinandersetzung mit Wolfs Positionen als die gestisch-habituelle“⁸⁵, so der Wolf-Biograf Jörg Magenau. Die Intertextualität zwischen Brussigs Hypertext und Wolfs Hypotexten birgt aber eine große dialogische Spannung in sich, die vor allem durch den Einsatz verschiedener Humorformen von einer ideologischen und auch literarischen Distanz zeugt. Im Folgenden werde ich darlegen, wie die hypertextuelle Distanzierung in *Helden wie wir* nicht nur ideologisch geprägt oder als einfach dahingesagte Polemik aufzufassen ist, sondern auch und vor allem thematisch und motivisch gestaltet wird. Brussigs Beschäftigung mit Wolf ist als hypertextuelle Satire aufzufassen, in der Kritik, Polemik und auch Unterhaltung beabsichtigt werden. Unterstützung für diese Argumentation bietet eine Analyse zweier verschiedener Bereiche, die meines Erachtens für die Distanz zwischen den beiden Autoren grundlegend sind. Die beiden Bereiche konstituieren sich auf der sprachlich-formalen und auf der thematischen Ebene: Erstens befaße ich mich mit dem Sarkasmus und der parodierten Beschäftigung mit der Sprache, zweitens mit dem Einsatz der grotesken Sexualität in *Helden wie wir*.

Die hypertextuelle Auseinandersetzung mit dem Werk von Christa Wolf erfolgt in *Helden wie wir* relativ am Ende, im letzten Anlauf zum Gipfelpunkt der Geschichte. Bei der Volksversammlung am Alexanderplatz am 4. November 1989 regt sich Klaus über die Rede von Christa Wolf auf, die er mit der Eislauftrainerin Jutta Müller verwechselt.

⁸² Vgl. dazu Christa Wolf, *Christa Wolf im Dialog: aktuelle Texte* (Luchterhand, 1990).

⁸³ „Viel zu tun. Und alles neben der Arbeit. Und dazu noch Zeitung lesen“ ist ebenfalls eine Aussage aus Wolfs Rede am Alexanderplatz (HWW: 285).

⁸⁴ Vgl. u.a. Wolf, *Was bleibt*, S. 7: „Nur keine Angst. In jener anderen Sprache, die ich im Ohr, noch nicht auf der Zunge habe, werde ich eines Tages auch darüber reden. Heute, das wußte ich, wäre es noch zu früh. Aber würde ich spüren, wenn es an der Zeit ist? Würde ich meine Sprache je finden?“ und S. 9-10, als die Schriftstellerin darüber redet, wie sie, als sie anfangs von der Stasi beobachtet wurde, die hohen Kopfstützen der geparkten Autos auf der Straße vor ihrer Wohnung für Köpfe hielt: „Köpfe sind ungleichmäßig geformt, beweglich, Kopfstützen gleichförmig, abgerundet, steil - ein gewaltiger Unterschied, den ich irgendwann einmal genau beschreiben könnte, in meiner neuen Sprache, die härter sein würde als die, in der ich immer noch denken mußte.“

⁸⁵ Magenau, „Kindheitsmuster“, hier S. 51.

Er verletzt sich beim Versuch, ans Mikrofon zu kommen, „um Schluss zu machen mit diesem Sozialismus-Hokuspokus“ (HWW: 288), verletzt er sich in einem Treppensturz die Genitalien. Klaus gerät ins Krankenhaus und fängt da an, noch immer in Unkenntnis seiner Verwechslung, Wolfs Werk zu lesen. Seine tragikomische Naivität, die während seiner Kindheit und Jugend dafür sorgt, dass er ideologisch geprägte Geschichten, Lieder und Texte auf eine sehr einfältige Art und Weise interpretiert, ist bei seiner Beschäftigung mit Christa Wolf viel weniger ausgesprochen. Die Unmittelbarkeit mancher Passagen, in denen Brussig Ironie und Komik völlig ausklammert, kontrastiert mit dem dominanten dumm-komischen Ton der Geschichte. Der Sarkasmus in *Helden wie wir* wird, zugleich mit der Anrede „Mr. Kitzelstein“, die dem Leser sehr oft die ernsthaften Passagen signalisiert, als erzähltechnisches Mittel benutzt, um die ‚leichtere‘ humoristische Erzählung von der ‚double voice‘ mit den ernsthaften und ideologiekritischen Kommentaren abzugrenzen.

Erst später, am Vorabend der Wende, entdeckt Klaus seine Verwechslung von Jutta Müller und Christa Wolf. Wenn Klaus gewusst hätte, sagt er, dass es Wolf war, die eine Rede abhielt, und sie nicht für Müller, Idol seiner Mutter, gehalten hätte, hätte er sich nie so aufgeregt, hätte er sich nie Mühe gegeben, zu versuchen, ans Rednerpult zu kommen. Er hätte brav zugehört, weil sie nun einmal Dichterin des Vaterlandes war und man dafür Ehrfurcht haben sollte. (HWW: 304-305) Mit dieser Verwechslung wird schon auf den (auf der Ebene der Geschichte) späteren Literaturstreit (der zur Zeit der Veröffentlichung von *Helden wie wir* natürlich schon längst ‚gestritten‘ war) angespielt (oder besser: zurückverwiesen). Erst als das System, von dem Christa Wolf genauso viel unterdrückt und kontrolliert als auch unterstützt und gefördert wurde, weggefallen war, erst als die Masken abgeworfen wurden, so schien es, konnte ihre Rolle in der Aufrechterhaltung sowie im Untergang der DDR analysiert, evaluiert und zumeist kritisiert werden. Genauso wie im Literaturstreit die Kritiker sich über die Haltung und die Worte von Christa Wolf empörten, zeigt auch Klaus sich entsetzt, als die Maske von Jutta Müller fällt und er einsieht, dass es nicht jene Frau war, „deren Lebensaufgabe darin besteht, anderen beizubringen, wie das nun genau ist mit dem Schliddern und Hüpfen auf dem Eis“, die sehr explizit *nicht* zur Maueröffnung anstachelte, sondern Christa Wolf, ein „intellektuelle[s] Schwergewicht deutscher *Gegenwartsliteratur*“ (HWW: 306). Genau an dem Abend, als er herausfindet, dass Jutta Müller am Alexanderplatz eigentlich Christa Wolf war, öffnet er die Mauer. In den Monaten nach der Wende durchsucht er das Gesamtwerk von Wolf, in der Hoffnung, irgendwo eine kleine Rechtfertigung zu finden, für dasjenige, was er in der Nacht vom 9. November gemacht hat. Die findet er kaum: wie gesagt, benutzte Klaus während seiner Rehabilitation Wolfs *Der geteilte Himmel* schon als Erektionshemmer (die Größe seines ‚Gemächts‘ macht davon nämlich höchst unangenehme Ereignisse), und nach seiner vergeblichen Suche schätzt er ihre politisch intendierten Schriften ironisch als „ähnlich feurig“ (HWW: 307) ein.

Über seine Leseerfahrungen bei Wolfs *Der geteilte Himmel* berichtet Klaus in einer höhnischen Tonart „Christa Wolf hat einen Roman geschrieben. Er ist irgendwie gewidmet“ (HWW: 296), und seine Kurzfassung von *Was bleibt* geht ebenfalls an dessen tieferer Bedeutung vorbei. Es sei eine Erzählung, „in der eine Schriftstellerin von der Stasi durch wochenlanges Anstarren so weit getrieben wird, daß sie schließlich binnen einer halben Stunde einen Pralinenkasten zur Gänze auffrißt.“ (HWW: 309) Ihr Werk ist ihm zu kompliziert, geziert und gekünstelt, beim Lesen fragt er sich „Wasn das? [...] Wer schreibt so was?“ (HWW: 297), und er verlacht sie durch den Vergleich mit einem übereifrigen Schulmädchen, das zu tüchtig versucht, ihr Bestes zu tun: „Aber den schönsten Aufsatz hat wieder unsere Christa geschrieben.“ (HWW: 297) Hier ist nicht sosehr von Hypertextualität die Rede, denn die Transformation oder Nachahmung des Stils oder der Thematik fehlt in diesem Beispiel. Vielmehr liefert Brussigs Hypertext einen Kommentar deskriptiver und intellektueller Art, dasjenige, was Genette als *Metatextualität* bezeichnet. Da Genette darauf weist, dass die Grenzen zwischen den verschiedenen Typen von Transtextualität fließend sind, könnten wir die Metatextualität in diesem Fall in eines der Register ansiedeln, die bei der Hypertextualität vorgeschlagen werden: in das satirische. Die Intertextualität bekommt durch die unüberhörbare dialogische Ironie und den Sarkasmus den Status einer karnevalesken Satire.

Diese Karnevalisierung hat aber nicht die von Bachtin beschriebene „fröhliche Relativierung alles Bestehenden“⁸⁶ inne, sondern enthält eine deutliche aggressive Tendenz. Zu den möglichen tendenziellen Ausrichtungen eines Witzes hat sich Freud ausführlich geäußert: „Nur derjenige Witz, welcher eine Tendenz hat, läuft Gefahr, auf Personen zu stoßen, die ihn nicht anhören wollen.“⁸⁷ Er unterscheidet vier Gattungen des tendenziösen Witzes: die obszöne (oder entblößende), die aggressive (oder feindselige), die zynische und die skeptische Tendenz. Die aggressive Gattung (die „zur Aggression, Satire, Abwehr dient“) und die obszöne Gattung (die „der Entblößung dient“⁸⁸) sind in *Helden wie wir* die nächstliegenden, und diese können wir beide mit Brussigs Darstellung der Figur Christa Wolf verknüpfen. Die obszöne Tendenz ist mit dem zweiten Aspekt in dieser Analyse, der grotesken Behandlung der Sexualität, zu verknüpfen. Zunächst möchte ich vor allem auf die feindselige Tendenz fokussieren. Diese Tendenz beinhaltet laut Freud vor allem „Kritik gegen Höhergestellte, die Autorität in Anspruch nehmen“.⁸⁹ Sie stellt „eine Befreiung von dem Drucke

⁸⁶ Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 140.

⁸⁷ Freud, *Der Witz - Der Humor*, S. 104.

⁸⁸ Freud, *Der Witz - Der Humor*, S. 110-111.

⁸⁹ Freud, *Der Witz - Der Humor*, S. 119.

derselben“⁹⁰ dar, die wir mit der Distanz, die eine jüngere Generation von Schriftstellern nach der Wende zur älteren Generation einzunehmen versucht, in Übereinstimmung bringen können.

Während Christa Wolfs Werk schwer als humoristisch zu charakterisieren ist⁹¹ – obschon ein leichtironischer Ton in *Was bleibt* doch deutlich spürbar ist⁹² –, gehört Humor zu Brussigs eigener Signatur. Die Art und Weise, wie Klaus Uhltscht die literarische Autorität von Christa Wolf in die Mangel nimmt, hat eine sehr direkte und explizite Erzählweise zur Folge, die sich von Wolfs *Leerstellen*-Erzählweise – die vor allem in *Der geteilte Himmel* ausgeprägt ist – abhebt. Jene Erzählweise ist laut Dieter Sevin offen, fragend, abwartend, vage und bewusst vielschichtig,⁹³ Klaus kommentiert sie polemischer wie folgt: „Erhoffen Sie sich keine Klarheit – sie bleibt Ihnen selbst in den simpelsten Dingen verwehrt.“ (HWW: 295) Er kritisiert explizit den Mangel an konkreter Sprache, an „Klartext“ (HWW: 307), sowohl in ihren literarischen Werken als auch in ihren politischen Schriften. Den Klartext, auf den die Erzählerin in *Was bleibt* in ihren Briefen und Telefonaten absichtlich und explizit verzichtet⁹⁴, findet Klaus ironischerweise gerade in dieser Erzählung wieder, aber *ex negativo*: Erst nachdem er *Was bleibt* gelesen hat, entsteht seine „Intellektuellenfeindlichkeit“ (HWW: 307) und wirft er Wolf vor, dass sie sich „politisch fast nie verbindlich äußerte“ (HWW: 309). In Klaus' Auffassung heißt das also vor allem, dass sie sich nie eindeutig gegen die Mauer aussprach. Nur in *Was bleibt* findet Klaus eine Anspielung auf Wolfs Unzufriedenheit mit der Mauer und der deutschen Trennung. Er ärgert sich, dass diese Kritik nicht offener, nicht expliziter dargestellt wird, sondern dass alles in einer höchst umwickelnden und komplizierten Sprache umschrieben wird. Klaus kritisiert diese Feigheit:

⁹⁰ Freud, *Der Witz - Der Humor*, S. 119.

⁹¹ Vgl. dazu Heinz-Dieter Weber: „Was nun die Schreibart Christa Wolfs in ihren drei großen Erzählungen angeht, so fällt zunächst die rigide Ernsthaftigkeit der Erzählhaltung auf, die fast gänzliche Abwesenheit jeder Art von Ironie oder Humor.“ In: *Über Christa Wolfs Schreibart* (Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1984), S. 24. Daneben äußerte sich auch weniger subtil, dafür umso polemischer Marcel Reich-Ranicki: „Den Ruf, Deutschlands humorloseste Schriftstellerin zu sein, kann ihr niemand streitig machen.“ In: „Macht Verfolgung kreativ? Polemische Anmerkungen aus aktuellem Anlaß: Christa Wolf und Thomas Brasch“, in *„Es geht nicht um Christa Wolf.“ Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, hg. von Thomas Anz (München: Spangenberg, 1991), S. 35-40, hier S. 36. Der Text wurde ursprünglich in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12. November 1987 veröffentlicht.

⁹² Vgl. u. a. Wolf, *Was bleibt*, S. 45.

⁹³ Vgl. Dieter Sevin, *Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge, Bd. 123 (Heidelberg: Winter, 1994), S. 36.

⁹⁴ Die Erzählerin bereut die Art und Weise, wie ihre Sprache ‚verschlüsselt‘ werden muss – „So sprachen wir immer, am wahren Text vorbei.“ (Wolf, *Was bleibt*, S. 22) –, und stellt sich später in der Geschichte auch vor, wie sie von einem Stasi-Agenten verhört wird: „Nun, würde er sagen. Reden wir *Klartext*.“ (Wolf, *Was bleibt*, S. 58; meine Hervorhebung, mvl)

Mit dem Ausruf „Die Mauer muß weg!“ wäre alles gesagt, aber der kam eben nicht von Christa Wolf, sondern von Ronald Reagan, dem Sprechproben-Präsidenten. Ganz einfach, und ohne Partizipien, ohne grünliches Licht, gekachelte Fenster, hochgelegte Polizisten und einen sehr schmal bekleideten Gehilfen, der meistens diese Stadt beherrscht. (HWW: 307-308)

Dieser Vorwurf ist Hauptbestandteil der Kritik an Wolf. Er kommentiert ihre Widmung in *Der geteilte Himmel*, „Für G.“⁹⁵ wie folgt: „Sie hätte eindeutig schreiben können, wem sie ihr Buch widmet. Aber sie tut's nicht, und ich weiß nicht, was gemeint ist. Es kann alles Mögliche heißen, und vielleicht soll es auch alles Mögliche heißen.“ (HWW: 296) Es geht Klaus hier natürlich nicht um die Widmung an sich, die gar keine so tief greifende Recherche bedarf, wie Klaus sie sich ausdenkt: Hier wird eine Brücke geschlagen zu Wolfs politischer ‚Hingabe‘ und ihrem Engagement, die schon in ihren in der DDR entstandenen Werken differenziert waren, die aber erst nach der Wende und während des Literaturstreits als ‚doppelt‘, heuchlerisch und opportunistisch bezeichnet wurden (man könnte die Argumentation im oben stehenden Zitat weiterführen: Es soll alles Mögliche heißen, damit es unter anderen politischen Umständen entsprechend interpretiert werden kann).

Zugleich wird impliziter, aber systematisch auch Wolfs umfangreiche reflexive Beschäftigung mit der Sprache, mit ihren Möglichkeiten und den Schwierigkeiten des Sagbaren und Unsagbaren parodiert. Während Klaus nicht die Disziplin oder das Talent hat, seine Erinnerungen selber aufzuschreiben, und deswegen alles dem Journalisten der *New York Times*, Mr. Kitzelstein, erzählt, gibt es bei der Erzählerin in *Was bleibt* eine diametral entgegengesetzte Situation: Sie traut sich nicht mehr, ihre Gedanken laut zu sagen, sie auszusprechen, weil sie ständig fürchtet, von der Stasi abgehört zu werden. In *Helden wie wir* wird diese Angst parodiert, da Klaus nichts lieber will, als seine Erfahrungen in allen Einzelheiten vor dem Mikrofon des amerikanischen Journalisten zu schildern. Auch die ständigen Rückgriffe auf das Lexikon, die Klaus seiner Mutter und auch Wolf vorwirft, persifliert eins von Christa Wolfs Steckenpferde. Die Möglichkeit, Gegenstände präzise zu benennen, ist in ihrem Werk, und vor allem in *Was bleibt*, oft die Art und Weise, wie die Figuren die Kontrolle und die Macht über die Situation zu behalten versuchen. Dieses extreme Sprachbewusstsein wird in *Helden wie wir* mehrmals lächerlich gemacht, erstens in der Figur von Klaus' Mutter, der „Sprachwalterin schlechthin“ (HWW: 53), und ihrer verkrampten Sexualaufklärung. Genauso wie die Erzählerin in *Was bleibt*, die sich danach sehnt, noch mal ‚unbekümmert reden zu können‘ und daraufhin „in Hermann Pauls Deutschem Wörterbuch“ die

⁹⁵ Christa Wolf, *Der geteilte Himmel. Erzählung*, 36. Aufl. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002), S. 4.

Bedeutungsgeschichte des Worts „Kummer“ nachschlägt,⁹⁶ greift Lucie Uhltzsch nach Wörterbüchern, Lexika und etymologischen Begriffserklärungen, sodass sie sich in unbequemen Situationen behaupten kann: „Natürlich wurde auch aus dem Lexikon vorgelesen, natürlich das falsche Wort, wie bei meiner Mutter, die unter → Griechenland nachschlägt, wenn mich Pimmel interessieren. → Wendehals. Auf die Idee muß erst mal einer kommen.“ (HWW: 286)

Lucie Uhltzsch und Christa Wolf (und Jutta Müller) werden in der darauffolgenden sarkastischen, aber zugleich apologetischen Passage als Vertreterinnen einer Generation charakterisiert, die als Nachgeborene einer idealistischen sozialistischen Ideologie noch sehr stark am Gefühl einer Verbundenheit hängt, die die DDR mit sich brachte, aber die die jüngere Generation nicht mehr kennt. Wolfs ständige Beschäftigung mit ihrer Sprache wird auch dann verlacht, als ihre idealistische Interpretation des Begriffs Sozialismus persifliert wird: „Stell dir vor, es ist Sozialismus, und keiner geht weg“, träumt sie in ihrer Rede. Klaus schlägt, genauso wie Wolf das mit dem Lemma ‚Wendehals‘ macht, das Lemma Sozialismus im Lexikon nach und entwirft eine ‚neutrale‘, lexikongemäße Version dieses Traums: „Stell dir vor, die Produktion ist vergesellschaftet, und keiner geht weg. Tut mir leid, Frau Müller, mein Herz macht keinen Hüpf.“ (HWW: 286) So zahlt er Wolf rückwirkend mit gleicher Münze heim und unterminiert ihre Träume von einem dritten Weg: „Stell dir vor, es ist Sozialismus und keinen interessiert’s.“ (HWW: 290)

Die zweite Art und Weise, mit der eine Distanz zwischen Wolfs Prätexten und Brussigs Folgetext geschaffen wird, ist der Einsatz von grotesken und obszönen Sexualitätsschilderungen. Brussig benutzt groteske Elemente (Klaus‘ riesengroßen Penis, seine perversen Erfindungen der ‚Fellatiomate‘, seine Experimente mit Tieren, lebend und tot), mit denen er ein Bild von Klaus‘ obszöner und abnormem Sexualitätserlebnis schildert, in das auch Christa Wolf mit hineingezogen wird. *Helden wie wir* kombiniert die hypertextuellen Referenzen oft – so auch beim ‚kleinen Trompeter‘ – mit für die DDR subversiven Themenbereichen. Die obszöne Sexualität wird auf politische Organisationsformen (und deren ‚Verkörperung‘, z. B. in der Figur vom Minister Mielke, der das Objekt in Klaus Wichsfantasien ist, oder in der Figur der renommiertesten Vertreterin der DDR-Literatur) übertragen: Freuds Analyse des obszöner oder entblößenden Witzes leuchtet in dieser Hinsicht ein. Klaus‘ gesamte Lebensgeschichte ist eine Aneinanderreihung von Entblößungen, sowohl auf einer buchstäblichen, eher oberflächlichen Ebene als auch auf einer bildlichen, tieferen Ebene. Schon das Hauptereignis der Geschichte kann als obszöner Dauerwitz verstanden werden: Die wichtigste buchstäbliche Entblößung ist die Darstellung eines der

⁹⁶ Wolf, *Was bleibt*, S. 15-16.

wichtigsten Ereignisse des 20. Jahrhunderts als die Folge der Entblößung seines ‚Pinsels‘. Diese Obszönität können wir als eine „Zote“ charakterisieren, die Freud wie folgt umschrieben hat:

Die Zote ist wie eine Entblößung der sexuell differenten Person, an die sie gerichtet ist. Durch das Aussprechen der obszönen Worte zwingt sie die angegriffene Person zur Vorstellung des betreffenden Körperteiles oder der Verrichtung und zeigt ihr, dass der Angreifer selbst sich solches vorstellt.⁹⁷

Der Angreifer übt eine Macht über die angegriffene Person aus, die gezwungen wird, sich selbst gegen ihren Willen bloßzustellen. Christa Wolf wird als Jutta Müller dargestellt, die für Klaus die „Alterspräsidentin [s]einer sexuellen Phantasien“ (HWW: 285) verkörpert: Der entblößende Kontrast mit der intellektuellen, ernsthaften und gut angeschriebenen DDR-Schriftstellerin wirkt herabwürdigend und erzeugt ein Lachen, das mit der Elementardefinition des Humors, von Immanuel Kant und Arthur Schopenhauer, verknüpft werden kann. Laut ihnen sorgt das ‚Widersinnige‘⁹⁸, die „Inkongruenz“⁹⁹ zwischen zwei nebeneinandergestellten, aber nicht als kombinierbar gedachten Begriffen dafür, dass das Komische entsteht. Klaus deutet verschiedene markierte, ernsthaft gemeinte Zitate aus Wolfs Werken um, sodass sie in seiner absurden Welt eine eigene, verzerrte Funktion bekommen. Die „unglaubliche Wandlung“, über die Christa Wolf in ihrer Alexanderplatz-Rede spricht, bekommt für Klaus, der zuvor alles andere als ‚den Größten‘ hatte, eine ganz andere Bedeutung, wenn er seine riesengroß gewachsenen Genitalien sieht (HWW: 300). Das von Klaus vertretene „Staatsvolk der DDR“ geht in *Helden wie wir* nicht länger auf die Straße, um sich als „Volk zu erkennen“ (HWW: 285), sondern um sich als Volk zu befreien und schließlich aufzulösen. Darüber hinaus gestaltet er die bedeutendste Schriftstellerin der DDR zu einer ordinären ‚Pornotexterin‘ um, als er den *Hooohaahoo*-Ausruf, ein Zitat aus *Nachdenken über Christa T.* (1968), in seiner Karriere als Pornodarsteller verwendet, weil er beweisen will, dass Wolf eine Schriftstellerin „für jede Gelegenheit“ (HWW: 310) ist.

Während Jutta Müller noch Klaus‘ sexuelle Fantasie reizt, stellt es sich später heraus, dass Christa Wolf bei Klaus eher eine Frigidität hervorbringt. Klaus macht sich im Krankenhaus auf die Suche nach einem Buch, das ihm als „Erektionstöter“ (HWW: 307) dienen kann, und findet das in *Der geteilte Himmel*. Der Mangel an literarischer und politischer Erregung in und für Wolfs Werk wird mit dem Vorwurf in Übereinstimmung

⁹⁷ Freud, *Der Witz - Der Humor*, S. 112.

⁹⁸ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Werke in zwölf Bänden, Band 10 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), S. 272.

⁹⁹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, hg. von Arthur Hübscher, Zürcher Ausgabe: Werke in 10 Bänden, Band 3 (Zürich: Diogenes, 1977), S. 109.

gebracht, sie habe als Schriftstellerin nicht einmal versucht, etwas an der unterdrückten Situation der DDR-Bürger zu ändern. Ironischerweise begleitet gerade ihr Buch Klaus bei seinem Heilungsprozess: *Der geteilte Himmel* – in dem der Mauerbau thematisiert wird – wird im Titel des letzten Kapitels von *Helden wie wir* zu „Der geheilte Pimmel“ umgedichtet. Gerade dieser Körperteil sorgt dafür, dass der Himmel nicht länger ‚geteilt‘ wird und die Mauer abgerissen wird.

Die Dialogizität in *Helden wie wir* ist, wie sich in den vorgehenden Analysen herausgestellt hat, von einer hohen Intensität. Nicht nur werden Christa Wolfs Werk und das ideologische *Lied des kleinen Trompeters* in einem grundverschiedenen literarischen Kontext (Stilmittel, Thematik, Schreibweise, ...) reproduziert und refunktionalisiert, auch wird ein oft explizit feindseliger Dialog angegangen, in dem sowohl der literarischen als auch der ideologischen Distanz Ausdruck gegeben wird. Durch die unerwartete Kombination der hypertextuellen und neuen Elemente (cf. Kants und Schopenhauers Definition des Lachens) untergräbt die Hypertextualität die Autorität der Hypotexte aus dem DDR-Kontext. Die humoristischen Stilmittel der Parodie, Ironie, des Sarkasmus und der Satire sind nicht länger, wie das in der DDR der Fall sein sollte, proaktiv, positiv und konformistisch, sondern, vor allem in der hypertextuellen Behandlung von Wolf, aggressiv, direkt und schroff.

3.4 Schluss mit dem faulen Zauber

Aus der Analyse von *Wasserfarben* ging hervor, dass die Charakterisierung von Anton als ‚Widerstandskämpfer‘ oder gar als Gesellschaftskritiker nicht so eindeutig erfolgen konnte: Anton kritisiert vor allem, auf eine zweifelnde Art und Weise, die Schule und ihre Vertreter, und somit nur indirekt das System der DDR. Während in *Wasserfarben* der Passus „ein einziger fauler Zauber“ (W: 9) auf die Schule hindeutet, wird er in *Helden wie wir* in einem viel expliziteren Kontext eingesetzt. Der faule Zauber der DDR und der darauffolgenden Selbstrechtfertigung des ostdeutschen Volkes nach der Wende ist für Klaus Uhltscht der Anlass, die Wahrheit über den Mauerfall zu erzählen:

Alles, was mit den Worten anfängt „Ich habe schon damals...“ – da können Sie gleich weghören. Bei „Ich will nie wieder...“ wird’s schon interessanter. Aber das packen sie nicht. Alle haben schon damals. Und deshalb muß sich auch niemand ändern. „Es ist doch dasselbe wie früher!“ maulen sie. „Schlimmer!“ Nein, sie sind dieselben wie früher, und sie begreifen’s nicht mal. Sie glauben, weil sie einmal eine Mauer umgeschmissen haben, wären sie geheiligt bis in alle Ewigkeit. Und deshalb mache ich jetzt Schluß mit dem faulen Zauber. Ich sage Ihnen, wie es wirklich war, in der Nacht an jenem 9. November. (HWW: 313)

Obschon Klaus' anfängliche Naivität zunächst vermuten lässt, auch er werde sich nicht als Regimekritiker äußern, stellt er sich trotzdem als ein solcher heraus. In den vorhergehenden Analysen habe ich schon oft auf die sarkastischen Brüche im Erzählverfahren gewiesen, die meines Erachtens nicht als lauter Brüche bezeichnet werden sollen, sondern als Teil der Dialogizität, der Mehrstimmigkeit bei der Thematisierung einer Gesellschaft, ihrer ‚Vertreter‘ und der politischen Umwälzungen. Im Folgenden werde ich die Instanzen, die in *Helden wie wir* in der Schusslinie der sarkastischen Kritik stehen, näher beleuchten. Da die Strategien des Humors und der Intertextualität in dieser Gesellschaftskritik rhetorisch, thematisch und stilistisch-formal mit eingesetzt werden, wurde schon ein erheblicher Teil dieser Kritik beleuchtet, vor allem am ‚System‘ selbst, das oft in pervertierter Form dargestellt und somit kritisiert wird (was diesen Aspekt betrifft, erinnern wir uns die Analyse des Grotesken und der Hypertextualität mit dem *Lied des kleinen Trompeters*).

Die Kritik am DDR-System und ihren Vertretern ist öfter auch subtiler, und nicht immer mit einer Pervertierung verbunden oder nur in den sarkastischen Stilisierungen vorzufinden. Ein Beispiel möchte ich hier hervorheben. Nachdem Klaus an den todkranken Erich Honecker – der im August 1989 auch wirklich in schlechtem gesundheitlichem Zustand im Krankenhaus Berlin-Buch verblieb – sein heilendes Blut spendet und sich somit im nahezu messianischen Sinne für den Sozialismus aufopfert, wird ihm ein Krankenbesuch beim sich erholenden Generalsekretär erlaubt. Honecker ist sehr mit einem Mikado-Spiel beschäftigt: einem „Spiel, das verloren ist, sowie sich etwas bewegt“ (HWW: 273). Damit wird selbstverständlich auf die Haltung der SED-Führung in der Endphase der DDR angespielt. Das Spiel könnte auch auf die kleine Zeitschrift „Der Kaiser ist nackt“ (seit 1981), das seit 1983 unter dem Namen „Mikado“ erschien, verweisen. In dieser Zeitschrift wollten verschiedene Schriftsteller aus der Berliner alternativen Kulturszene mit einer „nüchterne[n] Nonchalance und spielerische[n] Entspanntheit“¹⁰⁰ eine „andere Öffentlichkeit“ darstellen, „die die Worte des einzelnen bündelt, gegen und miteinander sprechen lässt“, und die „die Brisanz der Gegenwart in der Sprache“ suchen, „diesseits und jenseits des Vokabulars der Macht und der Anpassung.“¹⁰¹ Auch Brussig hat sich diese Aufgabe im zeitgenössischen Kontext der Nachwendedebatten mit *Helden wie wir* gestellt. Dabei richtet er sich deutlich gegen eine ältere Generation von maßgebenden Stimmen und möchte eine neue Art der DDR-Vergangenheitsbewältigung befürworten, weg von den Denkweisen und –Diskursen, die mit dem ‚Mauer in dem Kopf‘ verbunden sind: „Thus, *Helden wie wir* written by a young former East German implicitly reflects the unified German character apparent in

¹⁰⁰ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 409.

¹⁰¹ Uwe Kolbe, Lothar Trolle, und Bernd Wagner, Hrsg., *Mikado oder Der Kaiser ist nackt. Selbstverlegte Literatur in der DDR* (Darmstadt: Luchterhand, 1988), S. 9-10.

German youth today, rather than the division embedded in the hearts and souls of the older generation.“¹⁰² Das Bild des Mikadospiels kommt übrigens später auf der Titelseite von Angela Krauss' Geschichte *Wie weiter* (2006) zurück, in der ebenfalls thematisiert wird, wie nach der Wende das Sprechen, die Sprache an sich problematisiert und sogar infiziert wird.¹⁰³

Der DDR-Sozialismus wird bei Brussig daneben, wie ich schon hervorgehoben habe, oft direkt angegriffen, in ernsthaften Passagen, wie folgender, die erst fast versöhnlich klingt, sich dann aber in eine beißende Kritik verwandelt:

Das System war nicht unmenschlich. Es war nicht so, dass es nichts mit uns zu tun hatte. Es war menschlich, es verwickelte Menschen wie dich und mich, auf die eine oder andere Weise. Und darüber müssen wir reden. Über dich und mich. Über uns. Über das gegenseitige Kränken und Demütigen. Über das Abducken. Über das menschlich Miese. [...] Das System war nicht unmenschlich. Aber es war menschenfeindlich. (HWW: 105)

Im Folgenden wird auf die Instanzen, die Vertreter dieses menschenfeindlichen Systems fokussiert. Erstens betrachte ich die kritische Darstellung des Volkes (und natürlich von Klaus als Vertreter dieses Volkes). Zweitens wird die scharfkritische Auseinandersetzung mit der Elterngeneration in *Helden wie wir* beleuchtet. Auch bei diesem letzten Aspekt verweise ich auf meine hypertextuelle Analyse des Werks von Christa Wolf zurück, die doch, zusammen mit Klaus' Mutter Lucie Uhltscht und der Eislauftrainerin Jutta Müller, in einer nahezu heiligen Trinität die Muttergeneration vertritt.

Das (ost-)deutsche Volk

Eine erste Instanz, die in *Helden wie wir* öfter angegriffen wird, ist das ‚ostdeutsche Volk‘. Schon in den ersten Minuten seines Gesprächs mit Mr. Kitzelstein verniedlicht Klaus ‚sein‘ Volk: „Als die Mauer plötzlich nicht mehr stand, rieb sich das Volk die Augen und musste schließlich glauben, es hätte selbst die Mauer abgerissen.“ (HWW: 6) Die Ostdeutschen erscheinen hier als dumm, unwissend und naiv, gerade die Eigenschaften, die Klaus prototypisch seinem jüngeren Ich zuzuschreiben pflegt, was ihn zum

¹⁰² Halverson, „Comedic Bestseller or Insightful Satire“, S. 104.

¹⁰³ Angela Krauss, *Wie weiter*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), S. 44. Die Hauptfigur spielt jeden Sonntagmorgen das Spiel und hofft, damit Ruhe, Stillstand und Gleichgewicht heraufzubeschwören: „Ich beginne die Sonntage mit einer Anhäufung von Mikadostäbchen auf meinem Bett. Was einst ein Spiel war, die Einübung der Zartheit zur Wahrung des Gleichgewichts, heute ist es ein Beschwörungsakt! Ich bitte um Stillstand, um Sammlung, um Verdichtung, um die Erfahrung der reinen Substanz!“ Ebd., S. 23.

Vertreter des Volkes macht. Jedoch zeigt es sich, dass das Volk nicht immer Schuld daran ist, dass es diese weitgehende Naivität aufweist. Es wird vom System, in dem sie aufgewachsen sind und leben, niedergehalten:

Fragen sie nie einen Ostdeutschen nach den Menschenrechtsverletzungen damals; wir sind diese Art von Unterstellungen leid. Wenn Sie wirklich in Abgründe schauen wollen, dann fragen Sie lieber, was Menschenrechte *sind*. Darüber können wir reden wie der Blinde von den Farben – wir kennen sie vom Hörensagen. (HWW: 103)

Die Tatsache, dass Klaus seine Geschichte von seiner Geburt erzählen will und hierbei sehr deutlich skizziert, wie auch er, vor allem von seinen Eltern, psychologisch klein gehalten wird, passt ebenfalls in der Erklärungsmission von Klaus. Er möchte darlegen, weshalb ein Volk so lange in einem unterdrückenden und kontrollierenden Staat leben konnte. Er kritisiert die Feigheit seines Volkes in sehr harten und sarkastischen Worten:

Wenn es heute keiner gewesen sein will, dann hat das mit einer Scham zu tun, die verhindert, über die Schande und über das Versagen zu sprechen. [...] Logisch, keiner will's gewesen sein, alle waren irgendwie dagegen. Trotzdem flog Küfer von der Schule. Trotzdem stand die Mauer. (HWW: 105)

Der ‚Wir sind das Volk‘-Leitspruch, mit dem damals die Pseudo-Demokratie in der DDR an den Pranger gestellt wurde, wird von Klaus einfach weggehöhnt: Sie sind nicht wirklich das Volk, das gegen seine Unterdrückung revoltiert und protestiert, das für seine Freiheit eintritt. Sie sind ein Volk von Versagern, „ein Bild des Jammers“:

Da standen die Tausenden ein paar Dutzend Grenzsoldaten gegenüber und trauten sich nicht. [...] So artig und gehemmt wie sie dastanden, wie sie von einem Bein aufs andere traten und darauf hofften, sie dürften mal – kein Zweifel, sie waren wirklich das Volk. (HWW: 315)

An dieser Stelle identifiziert sich Klaus mit dem Volk, aber es scheint, als ob er dann plötzlich eine Peripetie erlebt und gegen die Masse Abneigung empfindet: „So kannte ich sie, so brav und häschenhaft und auf Verlierer programmiert, und irgendwie hatte ich Mitleid mit ihnen, denn ich war einer von ihnen. Ich *war* einer von ihnen.“ (HWW: 315) Obwohl Klaus sich durch seine ganze Geschichte hindurch explizit als Mitglied der ‚Loser‘ inszeniert, kommt an dieser Stelle durch die Betonung des Präteritums die Abneigung noch stärker zur Geltung, und mithin auch die Multiperspektivität auf das DDR-Volk und das Ende des sozialistischen Staates. Auch später distanziert Klaus sich von ‚seinem‘ Volk: Er sagt, dass er schon die Möglichkeit hatte, sich „die entsprechenden Fragen [zu] stellen“ (HWW: 312), was darauf hindeutet, dass er sich seiner eigenen Vergangenheitsbewältigung sehr bewusst ist. Solche Fragen, von denen er anschließend einige Beispiele gibt, muten ‚historisch‘ und zugleich aktuell an, sie

erinnern einerseits an die Nachkriegszeit (wie auch die ironisch-naive Betrachtung von Klaus, in der die Konnotation ‚wir haben es nicht gewusst‘ spürbar ist: „Aber gab es eine Wahrheit? Etwa, dass ich bei der Stasi anfange? Moment, Mr. Kitzelstein, das muß ich mir nicht in die Schuhe schieben lassen! Von Stasi war nie die Rede!“, HWW: 112), andererseits appellieren sie an die politische Aktualität anderer Staaten: „Alle waren dagegen, und trotzdem waren sie integriert, haben mitgemacht, kleinmütig, verblendet oder einfach nur dumm. Ich will das genau wissen, denn ich glaube, daß sich *alle* modernen Gesellschaften in diesem Dilemma bewegen.“ (HWW: 312) Klaus wird richtig moralisch, als er die Schuld der Ostdeutschen sozusagen auf sich nimmt, und sagt, sie müssten für ihre Tätigkeiten noch Rechenschaft ablegen. Mit der doppeldeutigen Inszenierung der Hauptfigur, die zwischen Selbstbemitleidung und Selbstkritik oszilliert, wird den ehemaligen ostdeutschen Bürgern ein Spiegel vorgehalten und werden sie zu einer ‚ehrlicheren‘ Selbsteinschätzung aufgerufen.¹⁰⁴

Am Ende der Geschichte äußert Klaus zum ersten Mal auch Tadel an Westdeutschland und seinen Bürgern, nachdem er nämlich Angst bekommen hat vor demjenigen, was er verursacht hat, vor der bisher unbekanntenen Freiheit, vor Deutschland. In der Einführung erwähnte ich schon, dass Klaus seiner Angst mit dem Ausruf „Deutschland!“ Ausdruck gibt. Er kritisiert die triumphierenden Westdeutschen und spielt auf das Bild der Vereinnahmung der Bundesrepublik und auf das Gefühl der ‚inneren Spaltung‘ der ehemaligen DDR-Bürger an,¹⁰⁵ aufs Neue in einer schroffen, sarkastischen Tonart:

Was denen zu ihrer vermessenen, verstromten und flußbegradigten Republik noch fehlte, war das Gefühl, ein Leben zu führen, für das sie beneidet werden. Was ist denn dran an dieser Bundesrepublik, außer dass dort die besten BMW's der Welt gebaut werden? (HWW: 322)

Klaus' Schlussworte weisen die Kritik am vereinten Deutschland noch stärker auf, weil er darin beschwört, Deutschland habe noch einen langen Weg vor sich: „Wer meine Geschichte nicht glaubt, wird nicht verstehen, was mit Deutschland los ist!“ (HWW: 323) Nicht nur die DDR, sondern auch – und vielleicht vor allem, da diese Kritik gerade am Ende der absurden Auseinandersetzung mit der DDR-Sozialisierung geäußert wird und somit hervorgehoben wird – das Nachwendedeutschland und die ‚Nachbereitung‘ der

¹⁰⁴ Vgl. dazu auch Paul Cooke, „Opfer or Täter? From Opfer to Täter? Identity and the Stasi in Post-Wende East German Literature“, in *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification*, hg. von Martin Kane (Bern: Peter Lang, 2002), S. 51-66, hier S. 64-65.

¹⁰⁵ Vgl. u. a. zu den unterschiedlichen Identifikationen der Ostdeutschen Thomas Ahbe, „Die DDR im Rücken. Die sozialisatorische Mitgift der Ostdeutschen und der aktuelle Konflikt von Erinnerungen und Leit-Erzählungen im vereinigten Deutschland“, hg. von Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Wien, *Tr@nsit online*, 2010, <http://www.iwm.at/read-listen-watch/transit-online/die-ddr-im-ruecken/>.

Wende in diesem vereinigten Deutschland werden in *Helden wie wir* aufs Korn genommen.

Die Elterngeneration

Im Vorhergehenden habe ich schon ein paar Mal das Mutter- und Vaterbild von Klaus unter die Lupe genommen. Jetzt aber möchte ich Lucie und Eberhard Uhltzsch als Stellvertreter ihrer ‚Generation‘ betrachten, da sie nicht nur an und für sich kritisiert werden, sondern öfter auch als Vertreter einer jeweiligen Generation oder Gruppe. Auch zu ihrer Sprache, genauso wie wir in der Analyse der hypertextuellen Behandlung von Christa Wolf gesehen haben, äußert sich Klaus negativ. Im Hinblick auf Lucie Uhltzsch werde ich den Begriff ‚Generation‘ ganz konkret auffassen, weil Klaus diese Generation – im Sinne von *Altersgruppe* – und vor allem den Generationsunterschied öfter explizit erwähnt. Klaus‘ Mutter vertritt nämlich die Generation, die am Experiment DDR und an der Hoffnung auf einen neuen, einen besseren Menschen, nach dem Gräuel des Zweiten Weltkrieges, fest glaubte, die „Generation Wolf“¹⁰⁶ etwa. Im Hinblick auf Eberhard Uhltzsch als Stellvertreter einer Generation liegen die Dinge allerdings anders: Er repräsentiert in *Helden wie wir* keine spezifische Altersgruppe, sondern den Berufsstand der Stasi-Agenten (wie auch Wunderlich, Eule und Grabs). Der Begriff ‚Vatergeneration‘ als Äquivalent der Stasi-Generation – die im strengsten Sinne des Wortes keine Generation ist – sei deswegen in Anführungszeichen zu lesen. Die Eltern werden daneben auch metonymisch als Vertreter des Systems inszeniert. Der Vater erfüllt die Funktion der unheimlichen, kontrollierenden höheren Instanz, die mit unsichtbaren und sichtbaren Repressionsmechanismen das Volk unter dem Daumen hält, ständig im Auge behält:

Ganz der Stasi-Vater! Verhör! Er ist wahrscheinlich Vernehmer. Er ist der Mann, der immer die Lampe anknipst und ins Gesicht hält, der mit hochgekrempelten Ärmeln durchs Zimmer stakst und bei dem man sich das Glas Wasser erst verdienen muß. Und zu Hause stellt er auch seine Fragen. Hat er ja gelernt. (HWW: 88)

Der Mutter, der allzu besorgten Hygieneinspektorin, wird die Rolle der ‚versorgenden‘ DDR zugehört, in der sie ebenfalls kontrollierend auftritt, aber subtiler, da die Kontrolle hinter einer Art von Liebe versteckt ist (fast nach Mielkes

¹⁰⁶ Vgl. Sebastian Hammelehle, „Zum Tode Christa Wolfs: Genossin einer ganzen Generation“, *Spiegel Online*, 1. Dezember 2011, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/zum-tode-christa-wolfs-genossin-einer-ganzen-generation-a-801074.html>.

Worten „Ich liebe euch doch alle!“ (HWW: 196)¹⁰⁷). Die Mutterfiguren, also auch Symmank, „schmeicheln und drohen, umgarnen und erpressen.“¹⁰⁸ Klaus' Eltern haben ebenfalls intertextuelle ‚Vorbilder‘ in der Nachwendeliteratur: der die DDR-Macht vertretende, autoritäre (Groß-)Vater und die hygienebesessene (Groß-)Mutter in Kurt Drawerts *Spiegelland*.¹⁰⁹

Wie in *Wasserfarben* deutlich Antons Jugendsprache gegenüber die formale, bürokratische Sprache des Schuldirektors Schneider gestellt wird, sehen wir in *Helden wie wir*, dass Klaus sich sehr bewusst mit der Sprache seines Vaters (und seiner Mutter) auseinandersetzt. Die Sprache seines Vaters, Eberhard Uhltzsch, ist für Klaus vor allem während seiner Kindheit insofern sehr problematisch, dass sie zum größten Teil abwesend ist, und in ihren seltsamen Erscheinungen außerdem sehr wenig Emotionen aufweist. Das Fehlen der Sprache finden wir sogar zweifach in Klaus' Namen, dessen Nachname für andere nahezu unaussprechlich ist (HWW: 31-32) und dessen Vorname vom Vater nie ausgesprochen wird:

Ein Vater, der so wenig an mich glaubte, daß er sich nicht mal der Anstrengung unterzog, einen vernichtenden Satz wie »Ach, aus dem Jungen wird doch nichts!« zu Ende zu bringen; er winkte nach den Worten »Ach, aus dem Jungen ...« immer nur resignierend ab. Er sagte nicht mal meinen Namen! Niemals habe ich aus seinem Munde meinen Namen gehört! (HWW: 10)

Klaus prangert die bürokratische Sprache seines Vaters an, als er erzählt, wie er auf einem Tisch im Erzgebirge zur Welt gebracht wird, „in Abwesenheit des geschulten Personals“ – der Sohn kommentiert: „diese Formulierung stammt von meinem pedantischen Vater, er meint »ohne Hebamme«“. (HWW: 20) Eberhard Uhltzsch redet nicht mit seinem Sohn, er führt ein Gespräch, als wäre es ein Verhör, er bastelt allerhand spitzelhafte Konstruktionen zusammen, deren Bedeutung Klaus bloß erraten kann. Nicht einmal auf seinem Sterbebett denkt er daran zu zeigen, welche Schmerzen er empfindet, er bleibt sein ganzes Leben verschlossen und hartherzig. Sogar im

¹⁰⁷ In Wirklichkeit sprach Erich Mielke vor der DDR-Volkskammer am 13. November 1989 den Satz: „Ich liebe – Ich liebe doch alle – alle Menschen – Na ich liebe doch – Ich setze mich doch dafür ein.“ Siehe „11.Tagung am 13.11.1989“, in *Protokolle der Volkskammer der Deutschen Demokratischen Republik*, 9. Wahlperiode, Band 25, S. 262-263; Vgl. dazu auch „MfS-/DDR-Geschichte. 13. November 1989: Mielkes Auftritt vor der Volkskammer“, *Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU)*, http://www.bstu.bund.de/DE/Wissen/DDRgeschichte/Revolutionskalender/November-1989/Dokumentenseiten/13-November_b/13_nov_b_text.html?nn=1930806>p=1939088_list%253D2, zuletzt abgerufen am 25. August 2014.

¹⁰⁸ Markus Symmank, „Muttersprache. Zu Thomas Brussigs Roman *Helden wie wir*“, in *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, hg. von Matthias Harder (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001), S. 177-194, hier S. 184.

¹⁰⁹ Drawert, *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*, S. 25, S. 32.

einzigem Moment, in dem Klaus eine Art von Identifikation mit seinem Vater erfährt, einen Schimmer von Schätzung und einem zurückgewonnenen Selbstwertgefühl, als sein Vater vorschlägt, Klaus könne auch bei der Staatssicherheit arbeiten gehen, wird Klaus nichts gefragt, er wird befohlen: „Sag mal, du fängst doch auch bei uns an.“ (HWW: 92) – ohne Fragezeichen. Ironisch wirkt es, wenn sich nach dem Tod des Vaters herausstellt, er hatte höchstwahrscheinlich eine sehr wichtige Funktion im Bereich der Printmedien (HWW: 258): Der Mann, der fast nie ein Wort mit seinem Sohn wechselte, war für die Form und Inhalt der offiziellen DDR-Sprache verantwortlich.

Wir können Eberhard Uhltzsch – im Gegensatz zu seinen indirekten Kollegen Wunderlich und Co. – als die Verkörperung der ‚echten‘, ‚gefährlichen‘ Stasi betrachten. Ein Hauch von Rätselhaftigkeit hängt um ihn, bis nach seinem Tod. Klaus kritisiert diese Rätselhaftigkeit der Stasi ganz konkret – alle wissen dort, wo sie sind, außer Klaus. Neben der Verhöhnung der Inkompetenz der Stasi lesen wir vor allem eine Kritik daran, dass nach der Wende keiner zugeben wollte, er sei Stasi-Mitarbeiter oder -Agent gewesen:

„Guten Tag, Herr Schulze, ich bin der Herr Mielke vom Ministerium für Staatssicherheit, für das Sie, wenn ich Ihre eigenhändig verfasste Verpflichtungserklärung richtig verstanden habe, als Informeller Mitarbeiter fungieren. Und eh ich's vergesse, möchte ich Ihnen auch heute wieder zu Beginn unserer Unterredung meinen Klappfix vom Ministerium für Staatssicherheit, der mich als Mitarbeiter der Staatssicherheit ausweist, zeigen, damit Sie auch bei ihrem fünfundzwanzigsten Zusammentreffen mit der Staatssicherheit der Gewissheit haben können, mit einem Mitarbeiter der Staatssicherheit zu sprechen und nicht etwa einem der Polizei, der Stadtbezirksverordnetenversammlung oder der Staatlichen Versicherung, um nur die beliebtesten Verwechslungen zu nennen, denen Treffen mit Staatssicherheitsleuten anheimfallen.“ Nein, so lief das nicht. (HWW: 114)

Als sein Vater stirbt, ist das für Klaus eine große Erleichterung: Er kann endlich seinen Kampf, um die Gunst seines Vaters zu erwerben, einstellen. Den pazifistischen Leitspruch ‚Nie wieder Krieg‘, der seit 1924 vor allem durch die Lithografie von Käthe Kollwitz bekannt wurde, verwandelt er in „Nie wieder Vater“ (HWW: 267): Es scheint, als ob ab jetzt nicht nur Eberhard, sondern auch Klaus ‚in Frieden ruhen‘ könnte. Gerade nachdem Klaus über den Tod seines Vaters erzählt hat, fährt er fort mit der Erzählung über sein Nahtoderlebnis bei seiner Blutspende an den todkranken Honecker: Das Leben von Klaus wird hier indirekt mit dem Tod seines Vaters verknüpft.

Obwohl der Dienst der Stasi, wo Klaus arbeitet, unter dem unschuldigen Namen und Deckmantel „Postzeitungsvertrieb, Abteilung Allgemeine Abrechnung“, als lächerlich und harmlos dargestellt wird – „Das sind ein paar Männer, die Salzstangen knabbern und sich einmal in der Woche auf dem Sportplatz tummeln“ (HWW: 153) –, werden jedoch auch da die fieseren, kriminellen Seiten der Agententätigkeit dargestellt: die

Einschüchterung von möglichen Informationsquellen, die Entführung eines Kindes, die ständige Überwachung von ‚feindlich-negativen Personen‘, die Verhaftung von Demonstranten, ... Klaus nimmt das alles als selbstverständlich hin. Erst nachdem er *Das Tagebuch der Anne Frank* gelesen hat, nur weil er mit seinen fünf Bibliotheksausweisen nicht in Verdacht geraten möchte, wenn sich herausstellen würde, dass er diesen Klassiker aus der Weltliteratur (mit dem m.E. auf den „Antifaschismus als Legitimationsbonus des Staates DDR“¹¹⁰ verwiesen wird) noch nicht gelesen hat, fängt Klaus an, die Stasi-Aktivitäten in Frage zu stellen. In einem fingierten Gespräch mit Anne Frank wird sie buchstäblich zur Stimme seines Gewissens:

Anne: *Hier stehen nur Entwürfe. Aber, Klaus Uhltscht, was ist mit dir? Du hockst nicht im Hinterhaus, dein Leben ist nicht bedroht: Kapiteln deiner Geschicke, wohin steuert dein Schiff?*

Ich: Ich habe ein Kind entführt, ich habe in fremden Briefen herumgeschnüffelt, ich habe einen fremden Menschen wochenlang angestarrt, ich habe andere geängstigt, gelähmt, verhöhnt. Ich mache die Welt schlechter, als sie ohnehin ist. Ich fand Vergnügen daran, ein achtjähriges Mädchen zum Weinen zu bringen...

Anne: *Warum?* (HWW: 230-231, Hervorhebungen im Original)

Annes aufrichtige und offene Frage, frei von Verurteilung von Klaus' Benehmen, erinnert ihn an Yvonne, der er auf Anraten Anne Franks einen Liebesbrief schreibt. Mit ihr könnte er sich ein Leben „ohne Einbrüche und Kindesentführungen“ vorstellen, ein „Sonnenblumenleben“ in Holland. (HWW: 231) Yvonne reagiert begeistert: „Sie schrieb, mein Brief wäre ihr schönstes Ferienerlebnis, und ich solle sie am nächsten Sonntag besuchen.“ (HWW: 233) Leider endet der wunderschöne Sonntagnachmittag zusammen in eine Enttäuschung, da der unsichere Klaus aufgrund seines mangelhaften und verzerrten Bildes von Liebe und Sexualität die von Yvonne geflüsterten Worte während des Vorspiels („Tu mir weh!“) nicht passend interpretieren kann: „Soll ich sie blutig kratzen? Schlagen? Beißen? Oder will sie, daß ich ihre Gliedmaßen verrenke?“ (HWW: 237) Klaus blockiert und geht einfach weg. Die ganze Szene bildet in ihrer anfänglichen Atmosphäre von Romantik, Zärtlichkeit und Aufrichtigkeit eine Anomalie in der Geschichte, zumal sie auf eine todernde Desillusion hinausläuft. In dem kleinen Epilog zur Szene (HWW: 237-238) – „... halb fünf, der Morgen graute, und ich wußte, daß mein Leben versaut war. [...] Diese Welt war voller Poesie, die Dinge sprachen zu mir, und alles geschah mir zuliebe – aber ich war blind blind blind.“ – verflucht Klaus die gefühllose, hyperkorrekte und verklemmte Erziehung, die er von seinen Eltern bekommen hat. Er kritisiert nicht so sehr sein persönliches Scheitern, sondern vielmehr seine Sozialisierung:

¹¹⁰ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 39.

Neben einer Bushaltestelle lag eine tote Katze, überfahren, nasses gestrupptes Fell, das Maul aufgerissen, und alles, was mir dazu einfiel, war, daß man tote Tiere nicht berühren darf, weil man davon vergiftet werden kann. Menschen, die Freudentränen vergießen, sind mir fremd. Alles hat seine Ordnung. (HWW: 238)

Mit der Inszenierung von Klaus als mitmachendem Stasi-Agenten, der später mehr oder weniger zu klaren Einsichten über seine früheren Tätigkeiten kommt, spricht Brussig einen Diskurs an, der sich in den 1990er Jahren im vereinigten Deutschland erblicken ließ, und ruft die DDR-Bevölkerung dazu auf, „to examine honestly all aspects of their past, and their own compliance with the state, whatever form this may have taken.“¹¹¹ Dadurch, dass Klaus zu den „tools of the MfS“ reduziert wird, scheint es, dass der ‚Stasi = DDR-Gleichung‘ vom Roman bestätigt wird. Die allzu absurde Darstellung der Staatssicherheit aber und die Tatsache, dass ein großer Bewusstseinsunterschied zwischen dem erzählten Klaus und dem erzählenden Klaus erkennbar ist, deutet Paul Cooke zufolge darauf, dass gerade die Gültigkeit dieser Gleichstellung hinterfragt wird: „Echoing Judith Butler’s examination of the appropriation of authority as a means of its subversion, [...] one sees, ‚the parodic inhabiting of conformity‘ as a means of calling the very norms of conformity into question.“¹¹²

Die Art und Weise, wie Klaus über seine *Mutter* und ihre Generation spricht, ist völlig verschieden von der, wie er über die Vatergeneration denkt und redet. Während Klaus den ‚Vätern‘ gegenüber eher zornig ist, was sich in abfälligem Spott und ätzender Kritik äußert, bemitleidet er die Muttergeneration, deren wichtigste Vertreterinnen selbstverständlich Lucie Uhltzsch, aber auch Jutta Müller, Christa Wolf und Dagmar Frederic sind.

Mr. Kitzelstein, eigentlich wäre es zum Lachen, wenn es nicht so scheißtragisch wäre – aber diese Mütter und Eislauftrainerinnen hängen wirklich am Sozialismus. Sie sind aus den Trümmern der tausend Jahre gekrochen. [...] Sie hatten weiß Gott keine vorzeigbare Vergangenheit und obendrein eine freudlose Gegenwart. Aber die Zukunft! Die muss es bringen! Und wenn sie abends am Lagerfeuer saßen, [...] [soffen alle] sich selig an einer großen Pulle, auf deren Etikett *Sozialismus* stand. Das hielt warm. Und sie schwärmen noch heute vom wahren Sozialismus – aber sie meinen damit eigentlich ihre Lagerfeuergefühle. Ich meine das nicht überheblich. Es wäre mir genauso gegangen. (HWW: 287-288)

Man spürt im Zitat eine Tragik, eine mitleidige, aber zugleich resignierte Haltung gegenüber der Muttergeneration, der ‚Aufbaugeneration‘. Die Lagerfeuergefühle, von denen hier die Rede ist, bieten eine alternative Umschreibung der Ostalgie, in der man

¹¹¹ Cooke, „Identity and the Stasi in Post-Wende East German Literature“, S. 64.

¹¹² Cooke, „Identity and the Stasi in Post-Wende East German Literature“, S. 57-58.

die DDR auf ein Piedestal stellt. Die Ostalgie wird hier nicht als Heimweh nach dem ‚System des Sozialismus‘ bewertet, sondern als Heimweh nach dem Gefühl von Zusammengehörigkeit und scheinbarer Sicherheit in einer ziemlich verschlossenen Gesellschaft, Heimweh nach dem Sozialismus der Anfangsjahre. Dieses sentimentale Lagerfeuergefühl, so wird impliziert, gibt es heute in der inzwischen vereinten kapitalistischen Welt nicht mehr. Der Kontrast mit dem vorangehenden Absatz, in dem Klaus Jutta Müller und Christa Wolf, zwei ganz unterschiedliche Ikonen der DDR, miteinander vertauscht, kann nicht größer sein: Hier tritt plötzlich ein versöhnlicher und viel weniger scharfer Blick auf die Elterngeneration und ihren Lebensbereich in den Vordergrund. Diese Frauen kamen aus den unruhigen Zeiten des Krieges, lebten in einer Zeit, in der man voll dabei war, die Trümmer der Geschichte zu beseitigen. ‚Sie wissen es nicht anders‘, als dass das System des Sozialismus ein Gefühl der Geborgenheit gibt: „Und wenn die Winde des Kalten Krieges heulen, dann müssen wir enger zusammenstehen und uns aneinanderkuscheln und auf Lenin vertrauen, der größer ist als wir und weiter geschaut hat.“ (HWW: 102)

Lucie Uhltscht lässt Klaus diesen Generationsunterschied zwischen ihm und der Aufbaugeneration am stärksten einsehen, als sie einmal die Worte äußert, die den Titel des Buches bilden: „Wir haben uns für die Menschen aufgeopfert. Für ganz normale Menschen. Deshalb sind wir Helden.“ (HWW: 299) Das ‚wir‘, das sie benutzt, schließt nicht Klaus und seine Generation mit ein: Er kann ‚ihrem‘ System und ‚ihrer‘ Ideologie nicht (länger) blind vertrauen, denn er habe „nie in aller Unschuld mitgemacht, mit ihrer naiven Begeisterung der Aufbaujahre“ (HWW: 299). An dieser Stelle wird auch der Begriff ‚Held‘ neu definiert: Ein Held ist hier nicht jemand, der ohne Angst einer gefährlichen oder schwierigen Situation die Stirn bietet, sondern einer, der sich ohne Protest durch das System unterdrücken lässt, weil er einfach nicht klüger ist, und der später fast als Entschuldigung für sein Unterlassen der Vergangenheitsaufarbeitung sagt, „es kann doch nicht alles schlecht gewesen sein“ (HWW: 26). Klaus, der ‚Antityp‘, richtet sich schließlich gegen diese Unfreiheit auf und wird in diesem Sinne zum Antihelden seiner Geschichte.

3.5 Mehr Ausrufezeichen als Fragezeichen

Als Klaus fast am Ende seiner Rede ist, spricht er seinen ‚Gesprächspartner‘ Mr. Kitzelstein an, der sich nie aktiv an der Erzählung beteiligt, und unterscheidet explizit zwischen *histoire* und *récit*:

Was ich Ihnen erzählt habe, hat sich ja alles so zugetragen, aber wie ich es Ihnen erzählt habe... Schwer zu sagen; es macht mich nur noch hilfloser und ich weiß, daß wir Ostdeutschen uns und der Welt noch eine Debatte schuldig sind. Was ich Ihnen erzählt habe und Ihre Zeitung bringen wird, ist nie und nimmer der Auftakt, aber es verweist auf die Notwendigkeit eines Anfangs der Debatte. Ich hätte Ihnen meine Geschichte gern so bedrückend erzählt, wie sie ist. Aber wenn sich alle nur rechtfertigen, fallen auch mir nur Rechtfertigungen ein – da nutzt aller Wille zur Offenheit nichts! (HWW: 312-313, meine Hervorhebung, mvl)

Für den Leser ist es klar, dass was Klaus den *New York Times* erzählt hat, eine alternative Version der Geschehnisse am 9. November 1989 ist. Im Zitat aber stellt er auch das wie seiner Erzählung in Frage und charakterisiert sich als unzuverlässig. In den Brüchen im üblichen Erzählverfahren hören wir die Stimme des unzuverlässigen, diskordanten Erzählers, der zusammen mit den hypertextuellen Stimmen und den auf verschiedene Instanzen ausgerichteten Humorformen ein kaleidoskopisches Bild der DDR und der Diskurse nach der Wende und Vereinigung darstellen. Anna Saunders betrachtet diese ‚medienkritische‘ Tendenz als wichtigste Verwirklichung von Brussigs Roman:

Indeed, if we take one message from *Helden wie wir*, it is the fact that no single text can provide a reliable narrative of the past, whether presented as fiction or as history. Klaus's account makes us highly sceptical of the framing of history in neatly packaged stories, and it is perhaps here that Brussig does his greatest service to the field of contemporary German literature.¹¹³

Mit *Helden wie wir* wird an verschiedenen Stellen eine deutliche Medienkritik geübt: die Hervorhebung der *petite histoire*, die Wichtigkeit, die Videomaterial der Ereignisse in der Nacht vom 9. November beigemessen wird, die Sensationsgier der westlichen Medien. Nach Astrid Erll wird Gedächtnis auf einer kollektiven Ebene medial kommuniziert und vor allem auch (re-)konstruiert¹¹⁴ Brussigs Werke (im Allgemeinen) haben nicht nur zu dieser Rekonstruktion beigetragen, sondern diesen Prozess zur gleichen Zeit auch kommentiert. Der Schriftsteller hat den Aufruf von Oscar Wilde, der dieses Kapitel einführt, zu Herzen genommen, und es als seine Pflicht betrachtet, die Geschichte umzuschreiben. So benutzt Brussig den kontrafaktischen Ausgangspunkt in *Helden wie wir*, um die Abwesenheit einer Debatte über die DDR und ihr Ende an erster Stelle zu kommentieren, und an zweiter Stelle um einen solchen tief gehenden Diskurs

¹¹³ Anna Saunders, „Thomas Brussig's *Helden wie wir* (Heroes Like Us)“, in *The Novel in German Since 1990*, hg. von Stuart Taberner (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), S. 50-63, hier S. 62.

¹¹⁴ Astrid Erll, „Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff“, in *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*, hg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, *Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung* (Berlin/New York: de Gruyter, 2004), S. 3-22, hier S. 5.

anzustacheln: Der Roman ist die absurde, aufs Neue geschriebene und für wahr anzunehmende Geschichte vom Ende der DDR, war in dieser Ausrichtung also vorbestimmt, heftige Reaktionen, sei es nun positive oder negative, zu provozieren. Brussig brachte mit *Helden wie wir* ein einziges Ausrufezeichen in die Debatte, damit neue Fragezeichen entstehen konnten und die Debatte über die DDR und die Vereinigung aufs Neue scharf gestellt wird.¹¹⁵

Die Schroffheit, genauso wie die auf dem ersten Blick fehlende Nuancierung (die aber trotzdem in der ernsthaften Textstelle, in der die „Mütter, die aus den Trümmern der tausend Jahre gekrochen sind“, beschönigt werden (HWW: 287-288), erkennbar ist), dienen neben der Kritik und Polemik ebenfalls einer Unterhaltungsfunktion, mit der das Werk sich in die Ästhetik der PopstModerne einschreibt. Die Polemik in *Helden wie wir* kann durch diese beabsichtigte Unterhaltung, die durch die provozierende Grobheit als gesucht und gewunden empfunden werden könnte, an Relevanz und Subversivität verlieren, auch weil Brussig gerade so spät noch mal Christa Wolf angreift. Man könnte ihm Unoriginalität vorwerfen, weil z. B. die Polemik um Christa Wolfs politisches Engagement schon Anfang der 1990er Jahre ausführlich im deutschen Feuilleton geführt wurde, oder weil er gekonnte Schreibweisen aus einem angloamerikanischen literarischen Kontext in den deutschen Sprachraum transferiert. Aus meiner Analyse der Dialogizität in *Helden wie wir* hat sich inzwischen jedoch eine andere Schlussfolgerung ergeben: Mit der Art und Weise, wie er seine Kritik, nicht nur an Christa Wolf, sondern auch an der DDR im Allgemeinen, an der sozialistischen Erziehung und an den Diskursen nach der Wende, sowohl von ehemaligen Bürgern der DDR als auch der Bundesrepublik, thematisch und motivisch gestaltet, hat Brussig eine neue Stimme, eine neue Sprache in die literarische und gesellschaftliche Debatte im vereinigten Deutschland der 1990er Jahre hören lassen.

Brussig gab bei der Veröffentlichung seines Buches 1995 an, mit seiner Kritik noch nicht fertig zu sein, denn er hatte schon ein Auge auf eine neue ‚zweite Instanz‘ für das Freudsche Dreieck des tendenziösen Witzes geworfen: „Ich will antreten, Kritiker der Bundesrepublik zu werden, jetzt, nachdem ich ein Buch vorgelegt habe, das ganz vehement das System der DDR kritisiert hat.“¹¹⁶ Wie ich versucht habe, darzulegen, ist die Kritik der Bundesrepublik m. E. in *Helden wie wir* in bestimmtem Ausmaß schon erkennbar, wird aber in seinen späteren (Theater-)Werken ausgeprägter. Das passiert jedoch noch nicht im Roman, den ich im Folgenden beleuchten werde. Wo *Helden wie wir*

¹¹⁵ Vgl. Wolf, *Was bleibt*, S. 11: „Aber zu welchem Zweck saßen drei junge Herren viele Stunden lang beharrlich in einem weißen Wartburg direkt gegenüber unserem Fenster. Fragezeichen. Die Zeichensetzung in Zukunft gefälligst ernster nehmen, sagte ich mir. Überhaupt: sich mehr an die harmlosen Übereinkünfte halten. Das ging doch, früher. Wann? Als hinter den Sätzen mehr Ausrufezeichen als Fragezeichen standen?“

¹¹⁶ Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 52.

den Dialog anstacheln wollte – „es soll Anlaß sein, daß man sich ernsthaft und gründlich unterhält und sich über die DDR-Vergangenheit klar wird“¹¹⁷ – und „aus Wut und Enttäuschung über die nicht stattgefundene Vergangenheitsbewältigung“¹¹⁸ geschrieben wurde, wird die Dialogizität in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* eingesetzt, um den ostalgischen Diskurs, den in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre entstanden war, mit eigenen Mitteln zu beurteilen.

Exkurs: Dialogizität in der Verfilmung *Helden wie wir* (1999)

Die Ästhetik der Dialogizität, die zu der kaleidoskopischen, ‚mehrstimmigen‘ Verarbeitung der DDR-Vergangenheit, der Wende und des Vereinigungsprozesses im Roman beiträgt, wird in der Verfilmung des Romans (1999) vom Regisseur Sebastian Peterson ebenfalls weitergeführt.¹¹⁹ Der Film jedoch konnte den Erfolg und die Brisanz des Buches nicht wiederholen und wurde von vielen Kritikern und Rezensenten negativ besprochen.¹²⁰ Vieles der beißenden Satire verschwindet: Jetzt wird die scheinbar unmögliche Liebesgeschichte zwischen dem Stasi-Agenten Klaus und seiner Freundin Yvonne (Tochter eines DDR-Dissidenten, den Klaus bespitzeln soll, die aber selbst auch in einer Untergrundbewegung tätig ist) hervorgehoben. Dieser Fokus, unter anderem zusammen mit dem surrealistischen, kitschigen, Hollywood-artigen Happy End¹²¹ (statt einer kritischen Beurteilung und Besprechung der DDR und der Wiedervereinigung)

¹¹⁷ Felsmann, „Wer saß unten im System? Icke! Thomas Brussig über DDR-Nostalgie, Sex, sozialistische Perversion und seinen Roman *Helden wie wir*“, S. 41.

¹¹⁸ Bremer, *Versionen der Wende*, S. 33.

¹¹⁹ Sebastian Peterson, *Helden wie wir* (Senator Film Produktion, 1999). Am Drehbuch schrieben Brussig und Peterson zusammen mit Markus Dittrich.

¹²⁰ Vgl. u. a. Alexander Osang, „*Helden wie wir*: Eine Packung Ostpralinen“, *Spiegel Online*, 8. November 1999: „In der zweiten Hälfte möchte man nur noch, dass endlich Schluss ist. Die Bilder zerren an den Nerven. Insofern ist der Film wie die DDR in ihren letzten Tagen. Endlos, langsam, nervend, schmutzilig und eng. Die Frage ist, ob er das gewollt hat.“ Renate Holland-Moritz, „Die Filmhelden des Ostens“, *Eulenspiegel*, 1999: „spätestens nach Klaus Uhltschts Eintritt ins Mielke-Bataillon wird die Geschichte flach, banal und langweilig. Dazu trägt nicht unerheblich eine Riege drittklassiger, zudem schlechtgeführter Schauspieler bei.“ Eine einzelne Stimme bevorzugt den Film vor dem Buch, vgl. Christiane Peitz, „Alles so schön grau hier. Leander Haußmanns *Sonnenallee*, Sebastian Petersons *Helden wie wir*: Der Osten ist Kult - jetzt auch im Kino“, *Die Zeit*, 4. November 1999.

¹²¹ Vgl. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 61; Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 80.

unterminieren die Ironie des Romans.¹²² Im Film verschwindet der diskordante Erzähler fast völlig. Auch wenn es am Anfang des Films ein Voice-over von Klaus Uhltscht gibt, wird diesmal keine Unzuverlässigkeit seiner Stimme hervorgehoben.

Der Film führt jedoch die Kontrafaktizität des Romans fort und kultiviert sie, mithilfe von extensiven visuellen Effekten. Diese werden benutzt, um den Protagonisten in Archivbilder und wichtige geschichtliche Szenen einzumontieren und neue Szenen zu entwickeln – Leonard Zelig (aus dem gleichnamigen Mockumentary von Woody Allen) und Forrest Gump lassen grüßen.¹²³ Während in der Eröffnungsszene die idyllischen Töne von Louis Armstrongs *What a wonderful world* erklingen, sehen wir originelles Archivbildmaterial von Ostdeutschen, die lachend, weinend, feiernd die Grenze passieren. Diese Szenen gehen nahtlos in das nächste Shot über, im selben Super-8-Stil, wo wir zunächst Klaus' Gesicht, und dann seine zensierte, pixelisierte Schamgegend sehen. Dies ist das „Videomaterial“, von dem auch im Buch die Rede ist, und das Mr Kitzelstein zu Klaus geführt hat: „Sie sagten am Telefon, daß Sie durch die Analyse von Videomaterial auf mich gestoßen wären. Was soll ich da noch leugnen.“ (HWW: 7) Das Bildmaterial, das in der sprachlich-narrativen Repräsentation zum Beweis und zur Legitimation der Erzählung dient, wird im Film dann auch gezeigt, womit Brussig und Peterson, wie auch Widmann bemerkt, nicht nur „ein zentrales historisches Ereignis in den Mittelpunkt“ stellen, sondern „dessen Aufnahme, Verarbeitung und Wiedergabe in der Geschichtsschreibung, als deren erste Instanz die Massenmedien wirken“, thematisieren.¹²⁴

Nach dem Vorspann gibt es eine Rückblende zur Geburt von Klaus im Jahr 1968 in historisierendem Filmstil, in schwarz-weiß und mit gekratztem Filmstreifen (Abbildung 4). Der visuelle Effekt ist jedoch so ostensiv gesucht und übertrieben – genauso wie die Montage des russischen Soldaten im Hintergrund, der Klaus' Vater während der Geburtswehen von dessen Frau nach dem Weg nach Prag fragt („Immer geradeaus!“) (Abbildung 5) –, dass eine dem Roman ähnliche grotesk-humoristische Wirkung entsteht. Jetzt ist es die visuelle Sprache, die die Effekte der Unzuverlässigkeit, der Ironie, der Hyperbel, und so weiter übernimmt.

¹²² Vgl. dazu auch Muriel Cormican, „Thomas Brussigs Ostalgie in Print and on Celluloid“, in *Processes of Transposition: German Literature and Film*, hg. von Christiane Schönfeld und Hermann Rasche, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 63 (Amsterdam/New York: Rodopi, 2007), S. 251-268, hier S. 258-259; Osman Durrani, „Brussig, *Helden wie wir*“, in *Landmarks in the German Novel (2)*, hg. von Peter Hutchinson und Michael Minden, Bd. 47, *Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur* (Bern: Peter Lang, 2010), S. 129-146, hier S. 130.

¹²³ Vgl. Woody Allen, *Zelig* (Rollins-Joffe Productions, 1983); Robert Zemeckis, *Forrest Gump* (Paramount Pictures, 1994).

¹²⁴ Widmann, *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung*, S. 221.



Abbildung 4 Filmbild aus *Helden wie wir*: Klaus' Geburtsort. Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.



Abbildung 5 Filmbild aus *Helden wie wir*: Eberhard Uhltzsch (Udo Kroschwald) zeigt dem Panzerregiment den Weg nach Prag. Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.

Auch was die Verfilmung von Brussigs Werk betrifft, liegt die Beziehung zu Woody Allen nahe, in diesem Fall vor allem zu Allens Film *Annie Hall* (1977), in dem der Protagonist Alvy Singer für Klaus Uhltzschs Geblödel im Roman schon Modell stand. Allens Filmstil wirkt u. a. mit vielen Metalepsen, Anreden der Zuschauer, den Gedanken der Figuren in den Untertiteln (die oft gerade das Entgegengesetzte enthalten zu demjenigen, was sie im Moment sagen), und der gekonnten Montage auch an und für sich dialogisch und erzeugt eine Multiperspektivität. Die Art und Weise, wie in den beiden Filmen die Kindheitserinnerungen der Protagonisten inszeniert werden, die holprigen Dekors, in denen die karikierten Familienszenen spielen und die visuelle Vielfalt mit Split-Screen-Verfahren und Trickfilmsequenzen erlauben m. E. den intermedialen Bezug. Durch die Fenster der Plattenbauwohnung der Familie Uhltzsch sehen wir eine Zeichentrickfilmprojektion von emsigen Bauarbeiten in Ost-Berlin (Abbildung 6), und später im Film werden auch Ausschnitte aus DDR-Propagandafilmen und Kult-Zeichentrickfilmen wie *Das Sandmännchen* in Klaus' Erzählung montiert.

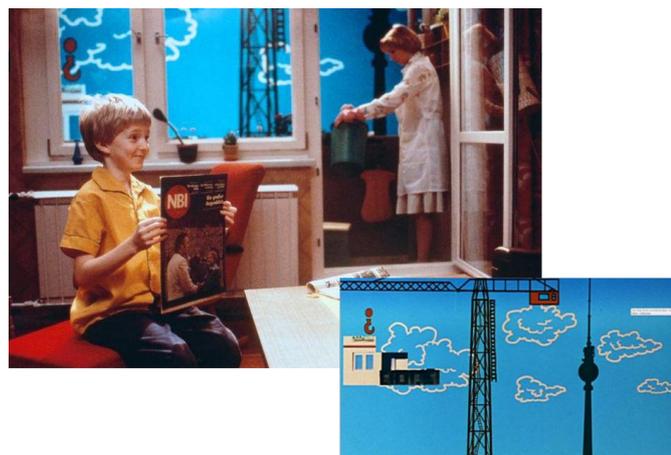


Abbildung 6 Filmbilder aus *Helden wie wir*: Klaus in der geschützten Umgebung der Plattenbauwohnung, während im Hintergrund das ‚wahre Leben‘ stattfindet. Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.

Die ironisierende Fantasie von Klaus, er sei die Reinkarnation des DDR-Helden Fritz Weineck, des „kleinen Trompeters“, der das Leben des KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann rettete, wird als Puppentheater inszeniert: Thälmann wird zärtlich “Teddy” genannt und deswegen als Riesenplüschbär dargestellt. Die sentimentale Pioniergeschichte und das dazu gehörende Lied, das alle Kinder in DDR-Grundschulen auswendig lernen mussten, werden in der sehr wortwörtlichen Interpretation verniedlicht. Die verschiedenen visuellen Genres und Stile, die in dieser Montage, Pasticcio-Videobearbeitung und Collage zusammenkommen, führen die visuelle Heteroglossia, die Bildervielfalt und folglich die Wirkung der Dialogizität und die popstmoderne Ästhetik im Roman weiter.



Abbildung 7 Filmbilder aus *Helden wie wir* (meine Collage, mvl): Montage, Bildmanipulation, neue und bekannte (Kult-)Zeichentrickfilme, Videogames, historisches Videomaterial und erläuternde Untertitel setzen die Multiperspektivität des Romans weiter. Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.

Kapitel 4 *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999)

„Je besser du die Kritik versteckst, desto kritischer kannst du sein.“ (S: 119)

4.1 Einführung

Oscar Wilde lieferte das einführende Zitat zum vorigen Kapitel, der Analyse von *Helden wie wir*: „The one duty we owe to history is to re-write it.“ *Helden wie wir* stellte sich, was den kontrafaktischen Ausgangspunkt der Erzählung betrifft, als gelungenes Ergebnis dieser ‚Pflicht‘ heraus: In dem Roman schreibt Brussig die Geschichte um, die teleologische Entwicklung von Klaus Uhltschts Leben ist direkt mit dem im Roman dargestellten alternativen Ende der DDR verbunden. Auch auf Brussigs dritten Roman, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, trifft die Aussage aber gut zu. Die geflügelten Worte stammen aus *The Critic as Artist*, einem fingierten Dialog zwischen Gilbert und Ernest, der Wilde zulässt, seine philosophische Ästhetik so indirekt, aber extensiv zu erklären. In der betreffenden Textstelle wirft Ernest auf, es sei doch viel schwieriger, etwas zu tun, als darüber zu reden. Gilbert (die führende Stimme) ist damit überhaupt nicht einverstanden:

No, Ernest, don't talk about action. It is a blind thing dependent on external influences, and moved by an impulse of whose nature it is unconscious. It is a thing incomplete in its essence, because limited by accident, and ignorant of its direction, being always at variance with its aim.¹

¹ Wilde, *The Artist as Critic*, S. 359.

Genau den kontingenten, impulsiven und unbewussten Charakter der ‚Aktion‘, den Gilbert in Wildes Text erwähnt, haben auch die Handlungen der Figuren in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*; es ist Michael Kuppisch, die Hauptfigur, der am Ende der auktorialen Erzählung damit anfängt, seine (fingierte) Geschichte aufzuschreiben, auf diese Art und Weise zielstrebig versucht, mit dem geschriebenen Wort in seiner direkten Umgebung etwas grundlegend zu ändern, und sich somit nach Wildes Ästhetik fügt: „Anybody can make history. Only a great man can write it.“² Auch in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* wird von der Hauptfigur, Micha, mit kontrafaktischen Elementen die Geschichte umgeschrieben: In einer Nacht schreibt er sieben fingierte Tagebücher, um seine Freundin Miriam zu ‚retten‘. Die Kontrafaktizität ist in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* nur ein Handlungselement, fügt den Leben der Hauptfiguren aber keine teleologische Entwicklung hinzu und lenkt den Erzählstrang nicht wie in *Helden wie wir*: dieser Roman ist die umgeschriebene Geschichte an und für sich, in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* wird das Umschreiben der Geschichte dargestellt. Die Erzählung fängt immerhin mit einem Kapitel an, das als kontrafaktisch gekennzeichnet werden kann, und endet auch mit einer ähnlichen Szene. Im ersten Kapitel, „Churchills kalter Stumpfen“, fantasiert Micha über den Tag, als die Großmachtführer nach dem Zweiten Weltkrieg auf der Potsdamer Konferenz über die Verteilung von Berlin in verschiedene Sektoren entschieden und demzufolge über das Schicksal der Straße mit dem schönsten Namen, der Sonnenallee, in der er und seine Freunde wohnen. Die gesamte Straße befand sich in den originellen Plänen eigentlich im Westen, aber Micha malt sich in der Fantasie ein kontingentes Szenario aus, in dem Josef Stalin sich in den Kopf gesetzt hat, die Straße ‚rot zu machen‘ („Diktatoren und Despoten sind bekanntlich prädestiniert dafür, poetischem Raunen anheimzufallen“, S: 7). Stalin und Harry S. Truman geraten sich noch gerade nicht in die Haare, bis der britische Premier Churchill interveniert. Micha stellt sich vor, wie Churchills Zigarre erlöscht, Stalin ihm daraufhin rasch anbietet, sie wieder anzuzünden, was der britische Premier dazu veranlasst, seinem Sowjetkollegen dann doch ein kleines Stück von sechzig Metern von dieser etwa vier Kilometer langen Straße zuzubilligen – „[s]o muss es gewesen sein“ (S: 8). Diese kontrafaktische Alternative vom Plot-Typus³ besteht aber nur in Michas Fantasie. Von Anfang an wird unter anderem anhand von Konjunktiven deutlich gemacht, dass es nur Micha ist, der seiner Einbildungskraft freien Lauf lässt. Es scheint nur eine von den vielen episodischen Anekdoten zu sein („Es war einmal“, S: 90), aus denen *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* aufgebaut ist, genauso wie die ebenfalls kontrafaktische Schlusszene der Erzählung. In dieser Szene wird aufs Neue ein politisches

² Wilde, *The Artist as Critic*, S. 359.

³ Vgl. Widmann, *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung*, S. 230.

Schwergewicht – das jetzt nicht beim Entstehen, sondern beim Ende der DDR eine entscheidende Rolle spielte, indem er bei seinen sozialistischen Kollegen der SED für die Notwendigkeit von Glasnost und Perestroika plädierte –, als handelnde Figur in einer absurden, fantastischen Situation aufgeführt. In diesem letzten Kapitel erscheint ein ‚Wunderrusse‘ mit einem Muttermal auf der Stirn (wir erkennen deutlich Michail Gorbatschow) als Deus ex Machina, der in einem Aufwasch Elisabeth, Marios existenzialistischer Freundin, bei der Geburt ihres Kindes assistiert und mit einer Handbewegung Marios alten Trabant repariert. Ich werde im Folgenden dafür argumentieren, diese Öffnungs- und Schlusszene – und daneben die vollständige Erzählung – nicht als anekdotisch zu interpretieren, sondern als wichtige Elemente der popstmodernen Wirkung des Romans zu lesen.

Einige Jahre nach der Veröffentlichung von *Helden wie wir* entstand zuerst, auf Initiative von Brussig und in enger Zusammenarbeit mit Leander Haußmann, das Drehbuch für den Film *Sonnenallee*. Den Film, und vor allem die Art und Weise, wie die Dialogizität auch da erkennbar ist, beleuchte ich im Exkurs am Ende dieses Kapitels. Weil Brussig zufolge „[l]eider [...] die schönsten Ideen, die [er] für den Film hatte, nicht in dem Film“ sind, kam seinem Lektor Dietrich Simon die Idee, ein Buch zu schreiben.⁴ Die Erzählung bietet uns einen versöhnlicheren Blick auf den *coming of age*-Prozess in der DDR als *Helden wie wir*. Dies hat Brussig und Haußmann die Kritik eingebracht, dass sie ein verzerrtes, ostalgisches Bild der DDR zeigen.⁵ Im Roman wird die Vergangenheit mit nur wenigen Interferenzen der Gegenwart erzählt, was den Eindruck der Authentizität, der ‚Natürlichkeit‘ der Erinnerung gibt. Wir begegnen Michael und seiner Clique von Freunden, oder wie Micha sie nennt, dem „Potential“ (S: 10): Sie stehen alle vor dem Abitur, sie hören sich die ‚total verbotene‘ Musik der Rolling Stones an, und sie lieben alle dasselbe Mädchen, Miriam. Michas Versuche, die Frau seiner Träume für sich zu gewinnen, gestalten den größten Teil der Teleologie der Erzählung, zusammen mit einigen anderen Nebenplots. Nachdem Micha und Miriam zusammen die Verfilmung von Jules Vernes Roman *In achtzig Tagen um die Welt* sehen und sie nachher auf der Straße zufällig mit einer Panzerübung für die Militärparade am 7. Oktober konfrontiert werden, sieht Miriam ein, dass eine ähnliche Weltreise wegen des repressiven DDR-Systems für sie nie möglich sein wird, und wird depressiv. Michas Leben bekommt somit ein neues Ziel: die Rettung von Miriam. Er fängt an einem Abend an, fiktive Tagebücher zu schreiben; den nächsten Morgen hat er sieben Stück. So erzählt er seine fiktive Biografie – und die der DDR – ab dem Tag, an dem er zu schreiben lernte bis zum

⁴ Olga Olivia Kasaty, „Ein Gespräch mit Thomas Brussig“, in *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, von Olga Olivia Kasaty (München: Edition Text + Kritik, 2007), S. 15-40, hier S. 23 .

⁵ Vgl. Paul Cooke, „Performing ‚Ostalgic‘: Leander Haussmann’s *Sonnenallee*“, *German Life and Letters* 56 (April 2003), S. 156-167, hier S. 156.

derzeitigen Moment, und erfindet (s)ein Leben, um seiner Freundin zu zeigen, dass sie mit ihren Ängsten und Unsicherheiten nicht alleine steht. Hier wird das tatsächliche Umschreiben der Geschichte thematisiert. Michas Erfindung von Erinnerungen, das Umschreiben seiner persönlichen Geschichte, und die beiden kontrafaktischen, fast fantastischen Szenen an entscheidenden Momenten der Erzählung, am Anfang und am Ende, illustrieren die programmatischen letzten Worte des Romans (und die zweite Durchbrechung des üblichen Erzählverfahrens – die erste erläutere ich weiter unten):

Wer wirklich bewahren will, was geschehen ist, der darf sich nicht den Erinnerungen hingeben. Die menschliche Erinnerung ist ein viel zu wohliger Vorgang, um das Vergangene nur festzuhalten; sie ist das Gegenteil von dem, was sie zu sein vorgibt. Denn die Erinnerung kann mehr, viel mehr: Sie vollbringt beharrlich das Wunder, einen Frieden mit der Vergangenheit zu schließen, in dem sich jeder Groll verflüchtigt und der weiche Schleier der Nostalgie über alles legt, was mal scharf und schneidend empfunden wurde. (S: 156-157)

Diese Worte und die Tatsache, dass die Erzählung mit erkennbaren „Lügendgeschichten“⁶ anfängt und endet, sind als vorzeitige Verteidigung gegen jeden Ostalgie-Vorwurf zu sehen. Auch hier wird die Dialogizität anhand einer Interpellation, einer persönlichen und moralisierenden Meinung des sonst neutralen Erzählers, plötzlich ersichtlich, gibt es einen deutlichen Bruch im Erzählverfahren. Durch die Tatsache, dass es die allerletzten Worte des Romans sind, wird die Diskordanz extra betont. Meines Erachtens sollte davon ausgegangen werden, dass der Roman poetologisch gerade vor Ostalgie warnt, indem durch die nostalgische *Inszenierung*, die sehr deutlich als solche zu erkennen ist, u. a. dank der dialogischen ‚Mehrstimmigkeit‘ im Erzählverfahren, die Aufmerksamkeit auf den Erinnerungskonflikt gelenkt wird, mit dem viele ehemalige Ostdeutsche nach der Wende umgehen mussten – obwohl viele Kritiker das damals anders sahen.⁷

⁶ Kasaty, „Ein Gespräch mit Thomas Brussig“, S. 22.

⁷ Vor allem der Film wurde stark kritisiert. Im Jahr 2000, kurz nach dem Erscheinen des Films und des Romans, stellte Help e.V., eine Hilfsorganisation für Opfer der politischen Gewalt, gegen den Regisseur Leander Haußmann eine Strafanzeige wegen ‚Beleidigung der Maueropfer‘. Der Film zeige ein zu positives, trivialisiertes Bild der DDR und der Grenzer und beleidige die Repressionsopfer: Die harmlose, ostalgische Erinnerung an die Mauer in *Sonnenallee* entsprach nicht der Erinnerung, die die Help e.V.-Klienten von der DDR und ihren Unterdrückungsmechanismen hatten. In einem offenen Brief, den Brussig Help e.V. daraufhin schrieb, sagte der Autor, dass er eigentlich für diese ‚Beleidigung‘ verantwortlich ist, aber dass nicht *Sonnenallee*, sondern die Tatsache, dass so wenige Menschen sich für die Maueropfer überhaupt interessieren, die Beleidigung bildet. Mit *Sonnenallee* wollten sowohl Haußmann als auch Brussig „die unselige Isolation zwischen verletztem Opfer und desinteressierter Gesellschaft überwinden“. Vgl. Thomas Brussig, „Offener Brief von Thomas Brussig an ‚Help e.V.‘“, 28. Januar 2000, <http://www.thomasbrussig.de/Seiten/Vielerlei/publs1.htm>, zuletzt abgerufen am 5. September 2014. Zu

Am kürzeren Ende der Sonnenallee ist wie die anderen Werke von Brussig ein Wenderoman, obwohl das wichtigste Merkmal, der thematisch-stoffliche Bezug zur Wende, auf den ersten Blick nicht so manifest vorfindbar ist wie in dem Vorgänger *Helden wie wir* und in dem späteren *Wie es leuchtet*. *Sonnenallee* spielt – unter der Betrachtung der genannten Musikgruppen und Songs (das One-Hit-Wonder *Hiroshima* von Wishful Thinking wurde schon 1971 aufgenommen, wurde aber erst 1977 populär, Serge Gainsbourgs dampfendes *Je t'aime* ist ein Song aus dem Jahre 1969, *Moscow Moscow* aus 1968, *Exile On Main Street* der Rolling Stones wurde 1972 veröffentlicht) und vor allem auf die Erwähnung eines Jugendfestivals⁸ hin – mit Sicherheit mehr als zehn Jahre vor 1989. Es gibt also keinen expliziten thematisch-stofflichen Bezug zur Wende, denn die Ereignisse im Jahre 1989 werden wie in *Wasserfarben* als solche nicht beschrieben. Michas Horizont endet, wie der von Anton Glienicke, mehr oder weniger an der Mauer, die DDR wirkt wie ein verschlossenes Reservat – eine Bezeichnung, der Micha und Mario ironisch Gestalt geben, als sie bei den Touristenbussen aus dem Westen wie hungrige Tiere um Essen betteln (S: 42). Während in *Wasserfarben* die Grenze mit dem Westen in der Geschichte des Dreidollartrips bildlich überschritten wird, fungiert die Verfilmung von Jules Vernes *In achtzig Tagen um die Welt* als Fernweh induzierendes Vehikel. Es gibt trotzdem einen perspektivischen Unterschied zwischen den zwei Romanen: Die Perspektive in *Sonnenallee*, obwohl tief in den 1970er Jahren, weit von der Wende entfernt, angesiedelt, wird öfter mit einem Blick über die Mauer hinüber erweitert, durch Figuren wie ‚Westonkel‘ Heinz, Miriams Westfreund und Michas Mutter Doris Kuppisch, die das Vorhaben hat, mit einem gefundenen Reisepass nach West-Berlin zu gehen. Trotzdem wird das Leben im Osten Berlins vor der Wende sehr deutlich aus der Nachwendeperspektive heraus reflektiert, viel deutlicher als in *Wasserfarben*: Davon zeugt zumindest die erste Unterbrechung des üblichen Erzählverfahrens, die durch Kursivdruck hervorgehoben wird. Nach der Beerdigung des Westonkels Heinz, einem kollektiven Ereignis, wo alle Figuren der *Sonnenallee* anwesend sind, fokalisiert der

einem Prozess kam es allerdings nicht, da Help e.V. die Strafanzeige nach einem Rundtischgespräch zurückzog. Auch zum Roman waren jedoch ähnliche Stimmen zu hören. Vgl. u. a. Volker Hage, „Der Westen küsst anders“, *Der Spiegel*, 6. September 1999, S. 252-254, hier S. 252; Tom Peuckert, „Der Witz der Provinz. Thomas Brussigs Mogelpackung aus der Sonnenallee“, *Frankfurter Rundschau*, 13. Oktober 1999, Abschn. Literatur in der FR: „Der Erzählhorizont seines Buches wird strikt von den Plattenbauten der Sonnenallee begrenzt, der geistige Rahmen ist durch den pubertären Kalauer abgesteckt.“; Ute Stempel, „Keinerlei Erinnerungskultur. Thomas Brussigs albern-versöhnliche ‚Mauerkomödie‘“, *Neue Zürcher Zeitung*, 8. Februar 2000; und sogar noch 2011 Frank, „‚Literatur aus den reichen Ländern‘. Ein Rückblick auf die Pöpliteratur der 1990er Jahre“, S. 40-41.

⁸ Dieses Jugendfestival, wobei Michas Familie zwei Sachsen einen Schlafplatz bietet (S: 83), deutet aller Wahrscheinlichkeit nach auf das 1979er Nationale Jugendfestival in Berlin, das vom 1. bis zum 3. Juni, während der Pfingsttage, stattfand. Auf dem Festival wurde auch der 30. Geburtstag der DDR gefeiert.

Erzähler plötzlich Micha. Er denkt über seine sieben Tagebücher nach und fragt sich: „Ob ich Schriftsteller werde? [...] Nee, dachte er, wie soll ich denn das beschreiben, ohne daß meine Leser mit dem Kopf schütteln?“ (S: 152) Als Außenseiter beobachtet und beschreibt er die Menschen um sich, langsam wird das Zoom von den einzelnen Figuren ausgefahren bis zu einem übergreifenden, schwebenden Kommentar, der aus einem Text von Micha zitiert:

Mensch, was haben wir die Luft bewegt, schrieb Micha später. Es wäre ewig so weitergegangen. Es war von vorn bis hinten zum Kotzen, aber wir haben uns prächtig amüsiert. Wir waren alle so klug, so belesen, so interessiert, aber unterm Strich war's idiotisch. Wir stürmten in die Zukunft, aber wir waren so was von gestern. Mein Gott, waren wir komisch, und wir haben es nicht einmal gemerkt. (S: 153)

Der auktoriale Erzähler übernimmt daraufhin die Erzählung aufs Neue und kündigt an, es wäre tatsächlich ewig so weitergegangen, „aber es ist was dazwischengekommen.“ (S: 153) Genauso wie Baßler schon die Allegorie des real existierenden Sozialismus in Miriams Versprechen an Micha, ihn eines Tages zu küssen – „[d]ann hast du immer etwas, worauf du dich freuen kannst. Wenn du weißt, dass ich dich irgendwann küssen werde, wirst du nie traurig sein müssen“ (S: 92) – witterte,⁹ ist dasjenige, was ‚dazwischenkommt‘ – die Geburt des Kindes von Mario und der Existentialistin (die allerletzte Szene des Romans) – als groteske Allegorie der Wende zu lesen: die Wende ‚als Kind von Gorbi‘ zur Welt gebracht. Marios kaputter Trabi, Kultsymbol der DDR, als Metapher für die stotternde Staatsstruktur der DDR in ihren letzten Lebensjahren, und der Wunderrusse, der Glasnost und Perestroika bringen will und somit mit für ein ‚neugeborenes‘ (ich führe die charakteristische Hyperbel aus *Sonnenallee* einfach weiter) Deutschland sorgt. Nicht so sehr wird die Frage nach dem Deutschsein oder nach der persönlichen Verantwortung gestellt, sondern eher wird durch die gesucht-nostalgische Erzählweise darauf fokussiert, wie über Deutschland und die DDR im Nachwendedeutschland geredet wird: Dieser Diskurs an und für sich wird poetologisch in Frage gestellt.

Damit zusammenhängend verläuft auch die Einstufung von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* als popstmodernem Wenderoman unproblematisch: Mit der reflexiven Kritik, die der Protagonist an seinem Leben übt, der Hervorhebung des Materiellen, der Darstellung eines ‚Zeitpanoramas‘ und der Bewegungen der Hauptfigur durch das Panorama, und schließlich der episodischen Struktur, werden viele Elemente der traditionellen Gattung des Schelmenromans aufgegriffen.¹⁰ Die Frage nach der Identität und Verantwortung des Individuums wird in der leichtfüßigen Erzählung auf den ersten

⁹ Vgl. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 55.

¹⁰ Vgl. Guillén, „Toward a Definition of the Picaresque“ und die theoretische Einführung dieser Dissertation.

Blick nicht gestellt, aber wie ich gerade beleuchtet habe, wird sie aus dem dialogischen Kontrast zwischen der nostalgischen Erzählweise und den Brechungen auf den letzten Seiten des Romans schon ersichtlich. Diese dialogische Mehrstimmigkeit bringt auch den metatextuellen Ton mit sich, mit dem zur gleichen Zeit auf die historische Welt Bezug genommen wird, und zwar in zweifacher Hinsicht: einerseits wird ein kulturgeschichtliches Bild der 1960er und 1970er Jahre (vor allem aus dem Standpunkt der Jugendlichen) skizziert, andererseits wird an dem kontemporären ‚ostalgischen‘ Diskurs Kritik geübt. Die Witze, die oft mit Ironie und Karnevalisierung wirken und in denen die gesetzten Ordnungen also oft umgekehrt werden – nur eins von vielen Beispielen: die Szene, in der Onkel Heinz, der als ständiger Besucher aus dem Westen von einem Grenzer über dessen *cunning plan* aufgeklärt wird, den weißen Grenzstrich jedes Jahr immer zehn Zentimeter nach Westen zu verschieben, sodass Osteuropa in fünfunddreißig Millionen Jahren bis zur Atlantikküste reichen wird, mit den Worten „Keine Angst, wir holen euch da raus“ beruhigt wird (S: 94) – werde ich weiter in dieser Analyse behandeln. Schließlich sind auch die Popmerkmale in diesem Roman, mit dem Brussig sich am meisten in die neue deutsche Poptradition eingeschrieben hat, selbstverständlich erkennbar: der einfache Erzählstil und die episodische Narrative der neuen Lesbarkeit, die Adoleszenzperspektive, komplett mit Jugenderinnerungen und Archivierung von Kultsymbolen und anderen materiellen *blasts from the past* (Stichwörter Mufuti, Trabant, AWO-Motorrad, die vielen Pop- und Rocksongs, ...). Die übergeordnete, ‚olympische‘ Erzählperspektive trägt extra dazu bei, dass kulturelles Gedächtnis (in diesem Fall der vergangenen DDR) erzählerisch vermittelt wird: das Erzählte wird „im Fernhorizont der Vergangenheit und Zukunft einer Kultur [verortet].“¹¹ Auch der Film hat die Popästhetik weitgehend zum Einsatz gebracht. Haußmann sagte, dass viele Ostdeutsche mit dem Film einfach viel mehr haben lachen müssen als Westdeutsche, aus Gründen der Wiedererkennung: „als wir diesen Film einigen Leuten vorgeführt haben, gab es einen Unterschied zwischen West- und Ost-Zuschauern – die lachten an unterschiedlichen Stellen. Bei den Osis ging das dann so: ‚Ey, guck mal, den Kassettenrekorder hatte ich auch mal!‘“¹² Wie die Dialogizität anhand des Zusammenspiels der drei Teilkomplexe Humor, Inter- und Hypertextualität und

¹¹ Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2005), S. 172; vgl. dazu auch Małgorzata Dubrowska, „Zwischen Fiktion und Realität. Zur Inszenierung der Erinnerung in Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973) und Thomas Brussigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999)“, in *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, hg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Göttingen: V&R unipress, 2010), S. 327-340, hier S. 330.

¹² Sandra Maischberger, „*Sonnenallee* - Eine Mauerkomödie. Interview mit Leander Haußmann“, in *Sonnenallee. Das Buch zum Film*, hg. von Leander Haußmann und Bettina Gries (Berlin: Quadriga, 1999), S. 8-24, hier S. 21.

Gesellschaftskritik aus *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* mehr macht, als nur eine nostalgische DDR-Revue, werde ich im Folgenden darlegen.

4.2 Doppelcodiertes Pointenfestival in der Sonnenallee

Während ich in den Analysen von *Wasserfarben* und *Helden wie wir* an erster Stelle auf Formen des Humors, und nicht sosehr auf Witz und Komik fokussiert habe, ist die Situation bei *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* auf den ersten Blick erheblich anders: Die Erzählung wird, wie schon mehrmals bemerkt, von komischen Episoden mit großem Witzcharakter, Pointe inklusive, vorangetrieben. „Waren die *Helden* eine von Wut getragene Abrechnung mit dem System DDR, so arbeitet Brussig diesmal bewußt mit dem Weichzeichner der Nostalgie,“¹³ so analysiert Mirjam Gebauer. Es scheint so, als ob die Witze ohne Tendenz und also harmlos¹⁴ sind, aber nichts ist weniger wahr. Der Humor in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* ist, auch wenn er angeblich eine eindeutige und von manchen als schlicht kritisierte Natur hat, von den drei schon besprochenen Romanen gerade deswegen vielleicht am schwierigsten zu analysieren: „Der Witz ist jene Form des Komischen, in der es am flüchtigsten und kürzesten in Erscheinung tritt“,¹⁵ so sagte Jünger. Der auf den ersten Blick ‚flüchtige‘ Witzcharakter trübt meines Erachtens anfänglich die Wahrnehmung des Humors im Werk und hat öfters dazu geführt, dass *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* und der Humor als oberflächlich eingestuft wurden. Während *Wasserfarben* und *Helden wie wir* mit Humorformen der Ironie, Parodie und Sarkasmus wirkten, und in erheblichem Maße mit dem von Freud analysierten, ausgesprochen feindseligen Witz („der zur Aggression, Satire, Abwehr dient“), scheint der tendenzielle Charakter einer unverschnittenen Ironie und eines direkten Sarkasmus in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* weniger vertreten zu sein. Die Jugend in der DDR wird nicht als aussichtslos (wie noch in *Wasserfarben*) oder als von einer verklemmten Erziehung verzerrt (*Helden wie wir*) dargestellt, sondern als eine positive, zum größten Teil sorgenfreie Periode: „Alltäglicher politischer Zwang, Planmißwirtschaft, ABV (Abschnittsbevollmächtigter) und Staatssicherheit sind allgegenwärtig, und der Schießbefehl wird sogar ausgeführt. Und trotzdem geht es ihnen, wie uns allen, vor allem um Musik und Mädchen.“¹⁶ Die negativ konnotierten Elemente machten genauso

¹³ Gebauer, „Milieuschilderungen zweier verrückter Monologisten“, S. 237.

¹⁴ Vgl. Freud, *Der Witz - Der Humor*, S. 104.

¹⁵ Jünger, *Über das Komische*, S. 77.

¹⁶ Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 50.

viel die DDR aus wie die positiven und hatten bis dann auch den satirisch-kritischen Hauptton von Brussigs Verarbeitung der DDR bestimmt. Die locker-witzige, *poppy* Erzählweise und die Elemente der Pop-Ästhetik gleichwohl heben in seinem dritten Roman die letztgenannten Elemente hervor: „Im Kontext einer unverbindlichen Popkultur wird der DDR-Geschichte ein buntes, leicht unterbelichtetes ORWO-Color-Bild unterlegt. Dazu Klänge gemixt von den Alt-(Ost)Rockern Puhdys. Und fertig ist die Instant-Bewältigung.“¹⁷ Thomas Jung weist in diesem Zitat zwar nicht direkt auf *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* hin, aber die Tatsache, dass ein solches Instantbild oberflächlich wirken kann, da nicht *alle* Aspekte beleuchtet werden und ein ‚Filter‘ über die Realität gelegt wird, gibt sehr gut die Kritik wieder, der das Buch und der Film mehrheitlich ausgesetzt waren.

„Humor ist, wenn man trotzdem lacht“, lautet ein bekannter deutscher Aphorismus (des deutschen Schriftstellers Otto Julius Bierbaum, der sich auch ‚Simplicissimus‘ nannte¹⁸), und das galt sicherlich in der DDR: Themen und Gegenstände wie Partei und Staat, Repräsentanten des Staates und seiner Organe (z. B. die Volkspolizei), die wirtschaftliche Situation (z. B. die Versorgungsproblematik, die Automobilindustrie der DDR), Beziehungen zu anderen Staaten und Alltagsthemen (z. B. die eingeschränkte Freiheit)¹⁹ waren beliebte Zielscheiben des Witzes, die eine Verletzung der etablierten Ordnung und Distanznahme zum System andeuteten, zugleich aber auch eine Normalisierung, eine Hinnahme desselben Systems. Der Sichtweise des österreichischen Schriftstellers Alexander Roda Roda eingedenk, in manchen Ländern seien Satiriker überflüssig, da die Regierung sich selbst lächerlich mache,²⁰ bildeten (politische) Witze in der DDR einen wichtigen Teil der Ersatzöffentlichkeit, die von allen ‚Schichten‘ (der klassenlosen Gesellschaft) in der DDR zustande gebracht wurde, bis zu den höchsten Führungsetagen. *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, so bemerkt auch Röhl, kommt an kaum einem der Themen des politischen Witzes in der DDR vorbei: Vopo, Trabi, leere Gemüseläden, Stasi-Verdacht – Brussig lässt sie alle die Revue passieren.²¹

Schon im zweiten Kapitel („Die Verdonnerten“, S: 11) werden Micha und seine Freunde, die aus Subversivität, aber wahrscheinlich mehr aus Langeweile „am Platz rumhängen“ und sich zusammen „verbotene“ Musik anhören (ein wichtiges

¹⁷ Jung, „Die ostdeutsche Nachwende-Literatur im Zeichen des Pop“, hier S. 56.

¹⁸ Vgl. Otto Julius Bierbaum, *Die Yankeedoodle-Fahrt und andere Reisegeschichten. Neue Beiträge zur Kunst des Reisens* (München: Georg Müller, 1910), S. 308. Das geflügelte Wort wird dem Band auch als Motto vorangestellt.

¹⁹ Vgl. zu diesen Themen Andrea Schiewe und Jürgen Schiewe, *Witzkultur in der DDR: ein Beitrag zur Sprachkritik* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000), S. 32-74.

²⁰ Zitiert in Ernst Röhl, „Schlechte Zeiten - Gute Witze. Polithumor in der DDR“, in *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*, hg. von Leander Haußmann und Bettina Gries (Berlin: Quadriga, 1999), S. 50-57, hier S. 50.

²¹ Vgl. Röhl, „Beatmusik - staatlich gepflegt. Levi's, Springsteen, Coca-Cola und die Herbstrevolution im Osten“, S. 51.

identitätsbildendes Element für die Jugendlichen), mit einem direkten Vertreter des DDR-Systems konfrontiert: dem ‚Abschnittsbevollmächtigten‘ (ABV) Horkefeld. „Keiner wußte“, so erklärt der Erzähler, „wer die Songs verbietet, und erst recht nicht, aus welchem Grund.“ (S: 11) Die Ignoranz um die politische Situation, in der die Protagonisten leben, scheint groß zu sein, aber es geht in dieser Szene an erster Stelle darum, wie die Jugendlichen mit dem ihnen übergeordneten Volkspolizisten umgehen – und wie er schließlich im Hemd steht. Anstatt auf den von Micha mitgebrachten, ‚verbotenen‘ Song *Moscow, Moscow* zu fokussieren, erteilt der ABV der Clique eine Lektion in „Dienstgrädern“ (S: 13) der Polizei, beschlagnahmt daraufhin trotzdem Michas Kasette, aber nicht wegen der vermuteten subversiven Botschaft des Liedes (die es, wenn man sich den Text anhört, gar nicht gibt), sondern weil er „nämlich selbst auch ganz gerne [eine Platte auflegt], im Kreise der Kollegen.“ (S: 15) Als der ABV eine Woche nicht, wie angekündigt, befördert, sondern degradiert wird, stellt sich Micha eine urkomische Szene vor, in der Horkefeld am Polzeiball tatsächlich das von Micha als subversiv interpretierte *Moscow, Moscow* gespielt hat, damit bei den Polzeibonzen einen Riesenskandal verursacht hat, und ihm so seine Dienstgradabzeichen genommen werden. Auch die Machtlosigkeit des DDR-Bürgers, etwas an seiner Situation zu ändern, wird anhand der ständigen Drohung des Pater Familias dargestellt, er schreibe „eine Eingabe!“ – was er aber nur einmal auch wirklich macht, obwohl solches in der DDR ein ‚Volkssport‘ war.²² Elke Brüns bemerkt, wie die Eingaben nicht nur in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zum Dauerwitz über die DDR werden, denn auch in Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt* und in dem Kinohit *Good Bye, Lenin!* (2003) werden in großer Zahl Eingaben geschrieben.²³ Ein anderer Witz an und für sich ist Marios Trabant, und vor allem dessen nicht-funktionierende Ersatzteile:

Nichts an diesem alten Trabant funktionierte; buchstäblich alles mußte repariert werden. Seitdem sie den Wagen hatten, sah die Existentialistin nur Marios Füße. „Wie kann ein so einfaches Auto nur so oft kaputt sein!“ rief sie eines Tages aus, und als Mario sie beschwichtigte „Nein, das ist nur die Überwurfmutter der

²² Vgl. zu der spezifischen Wirkung der Eingaben Paul Betts, der schreibt: „[Den Eingaben] kam freilich vor allen dort eine zentrale Bedeutung zu, wo sie als ein Mittel galten, um die Distanz zwischen Staat und Bürgern zu überwinden, und sie erfüllten vielfältige Funktionen: Sie dienten als Barometer des individuellen Engagements für den Staat wie auch als kontrolliertes und kontrollierbares Medium alltäglicher Unzufriedenheit gegenüber dem Staat. Ihre große politische Bedeutung bezogen die Eingaben aus ostdeutschen Vorstellungen von Privatheit und privaten Rechten.“ Somit erfüllten die Eingaben auch eine Funktion in der so genannten ‚Ersatzöffentlichkeit‘. Paul Betts, „Alltag und Privatheit“, in *Erinnerungsorte der DDR*, hg. von Martin Sabrow (München: Beck, 2009), S. 314-325, hier S. 320.

²³ Vgl. Elke Brüns, „Generation DDR? Kindheit und Jugend bei Thomas Brussig, Jakob Hein und Jana Hensel“, in *Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990*, hg. von Andrea Geier und Jan Süselbeck (Göttingen: Wallstein, 2009), S. 83-101, hier S. 92.

Dichtungsmuffe, die verkantet manchmal am Mitnehmerritzel ...“, setzten die Wehen ein. (S: 153-154)

Auf den ersten Blick bringe Brussig Humor also in einer Art Situationskomödie auf eine positive, ‚normalisierende‘ Art und Weise zum Einsatz, um das unbesorgte Leben in der DDR und demzufolge die politische Situation der DDR zwar noch nicht retrospektiv zu affirmieren – zu diesem Zweck wurden in DDR-Zeiten auch der ‚positive Humor‘ und die ‚positive Satire‘ in der Literatur und den Medien gefordert, aus denen meistens eine zahnlose Kritik hervorging²⁴ –, aber sie schon als harmloser, weniger eingreifend und „menschenfeindlich“ (um ein Wort aus *Helden wie wir* aufzugreifen, HWW: 105) darzustellen, als normalisiert eben. Der Roman und der Film wurden bei ihrem Erscheinen wegen des apologetischen Tons von Vielen stark kritisiert. Ich möchte im Folgenden aber klarstellen, dass auch der Humor in *Sonnenallee* – der Erzählung und dem Film –, wie in den anderen Werken Brussigs, sich nicht als apologetisch deuten lässt, sondern satirische und ironische Elemente enthält. Michas Leben dreht ja um Musik und Mädchen, aber Brussig negiert die von Baßler erwähnten DDR-Schrecken nicht. Eingestanden, der ABV, dem es nicht gelingt, seinen Ehrgeiz zu realisieren und deswegen seinen Unwillen an den Jugendlichen in der Sonnenallee abreagiert, wird als ein Trottel dargestellt. Das macht ihn als Vertreter des freiheitsberaubenden DDR-Regimes weniger beeindruckend und harmloser, stellt ihn als ‚nur‘ ein notwendiges Übel vor. Auch die Grenzer werden als ungefährlich und naiv charakterisiert, z. B. in der Szene, wo Onkel Heinz fürchtet, seine letzte Stunde als freier Bürger der Bundesrepublik sei geschlagen, da sie ihn als Schmuggler enttarnen werden – das ist, so wissen seine Familie und die Leser, jedoch unmöglich, da Heinz vor allem darin spezialisiert ist, absolut legale Waren zu schmuggeln. Wenn auch Heinz niemals schmuggelwerte Waren über die Grenze bringt, bekommen die Grenzer, indem sie in ihm ganz überraschend einen „Freund [ihrer] Ordnung“ (S: 59) sehen, hier eine dumme, naive Maske – genauso wie das mit ‚der Westverwandtschaft‘ passiert. Die Tatsache, dass sie später den Schießbefehl doch ausführen, steht in schroffem Gegensatz zum Wahn der Ungefährlichkeit, der sie bis dahin umgibt.

Das Erzählen der Vergangenheit in Sepia-artigem Stil kann als konservativ, als (n)ostalgie gesehen werden, ist in diesem Fall aber als eine absichtlich so inszenierte Erzählweise zu betrachten, deren inszenierter Charakter von verschiedenen Textstrategien hervorgehoben wird, bei manchen erst mit rückwirkender Kraft:²⁵ die

²⁴ Vgl. Wolle, *Die heile Welt der Diktatur*, S. 155.

²⁵ Auch Baßler beschreibt seine Leseerfahrung als eine ‚gespaltene‘: „Und jetzt ist es Zeit für ein etwas peinliches Geständnis: Bei meiner ersten Lektüre bin ich dem poetischen Raunen der *Sonnenallee* komplett anheimgefallen. Es ist dem Text gelungen, den (vermeintlich professionellen) Leser sanft einzulullen, der

Häufung von Übertreibungen, Pointen, Witzen und Klischees, die ‚kontrafaktischen‘, absurd-grotesken Szenen am Anfang und am Ende der Erzählung, die seltenen ‚ernsthaften‘ Szenen (ich hebe in der Besprechung der Gesellschaftskritik einige hervor) und nicht zuletzt die dialogische Erzählunterbrechung am Ende des Romans. Hier ist eigentlich ein ‚umgekehrtes‘ Ironieverfahren erkennbar: Hinter Witz und Komik versteckt sich ein ernsthaftes Programm, das zwar nicht das genaue Gegenteil dessen ausdrückt, was in der Erzählung vorgeführt wird, aber genau diesen Erzählmodus doch in Frage stellt und evaluiert. Die Ironie in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* bekommt so gleichsam einen ‚sokratischen‘ Charakter. Anhand von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* kann dasjenige illustriert werden, was Linda Hutcheon in ihrem Aufsatz „Irony, Nostalgia and the Postmodern“ behauptet. Sie verbindet Nostalgie mit Ironie, indem sie in den beiden Begriffen die Verbindung zweier Ebenen unterscheidet, einerseits einer sichtbaren, expliziten und andererseits einer unsichtbaren, impliziten, und sieht die Wirkung der beiden Begriffe nicht als *Beschreibung* des Gegenstands an und für sich, sondern als *Zuschreibung* der Art und Weise, wie man auf den Gegenstand reagiert:

Irony is not something *in* an object that you either „get“ or fail to „get“: irony „happens“ for you (or, better, you *make* it „happen“) when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with a certain critical edge. Likewise, nostalgia is not something you „perceive“ *in* an object; it is what you „feel“ when two different temporal moments, past and present, come together for you and, often, carry considerable emotional weight. In both cases, it is the element of response – of active participation, both intellectual and affective – that makes for the power.²⁶

Der emotionale Aspekt, von dem Hutcheon redet, hat bei der Rezeption der Erzählung einen erheblichen Einfluss ausgeübt. Die Erzählung ist in ihrer ironischen Erzählweise jedoch als eine implizite Kritik an der damaligen und heutigen Kultur zu betrachten, einer Kultur, die heute, auch im Fall der Verarbeitung der DDR, nostalgisch ist – laut Hutcheon und auch Fredric Jameson, die sich zwar nicht spezifisch zu dieser Verarbeitung äußern. Hutcheon betont aber, dass bestimmte Teile dieser Kultur, „postmodern parts“, sich der Risiken und Verlockungen der Nostalgie bewusst sind, und diese durch Ironie bloßzulegen versuchen.²⁷ Die doppelte und auf den ersten Blick zwiespältige Interpretation von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zeugt von der

literarische Weichzeichnereffekt, bei mir hat er - trotz aller poetologischen Warntafeln - nur allzu gut funktioniert.“ Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. (München: Beck, 2002), S. 57.

²⁶ Linda Hutcheon, „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“, in *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, hg. von Raymond Vervliet, Annemarie Estor, und Theo d’ Haen, *Studies in Comparative Literature* 30 (Amsterdam/New York: Rodopi, 2000), S. 189-207, hier S. 199.

²⁷ Hutcheon, „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“, S. 206.

‚doppelten Codierung‘²⁸ eines postmodernen Textes. Der Roman ist eine ironische Geschichte, und einem ironischen Diskurs inhärent ist, dass die Sprache sowohl das ‚Gesagte‘ als auch das ‚Ungesagte‘ in sich trägt und sich demzufolge nicht von dem kritisierten Diskurs befreien kann.²⁹ Die erste Unterbrechung der üblichen Erzählerstimme am Ende des Romans ist als Ironiesignal mit der Kategorie der romantischen Ironie zu verbinden, obwohl ich betonen möchte, dass der Begriff nicht gänzlich zutreffend ist. Schoentjes beschreibt die romantische Ironie als eine Haltung des Künstlers, „une attitude ludique que l’artiste développe par rapport à sa propre création [...], une sorte de dissociation qui permet au créateur de regarder son œuvre avec ironie.“³⁰ Hier wird die Erzählung durch eine kursiv gedruckte Passage unterbrochen, die Micha an einem späteren Zeitpunkt schreibt (S: 153). Diese Unterbrechung führt eine Dissoziation herbei, ist nicht als eine Unterbrechung des ‚Kreators‘ Brussig (wie Bachtins ‚Autorwort‘) und deswegen nicht als richtige ‚romantische Ironie‘ zu bezeichnen: Es ist Micha, der sich von der nostalgischen Art der Erinnerung dissoziiert und sie relativiert. Trotzdem habe ich schon hervorgehoben, dass genau diese Unterbrechung einen poetologischen Schlüssel für *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* bietet und deswegen mit der Ebene des sich dissoziierenden Künstlers verbunden werden kann. Die Ironie bürgt somit für einen wichtigen Teil des impliziten „critical edge“, den Hutcheon erwähnte, in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*.

Der Staat und die Partei sind in den Witzen aber auch oft genug explizit Objekt der Satire: So machen Mario und Micha aus der Partei nicht länger die Vorhut, sondern die Vorhaut der Arbeiterklasse (S: 21). Sie selber sind sich aber der politischen Satire, die sie mit ihrer Zote üben, nicht bewusst und wissen nicht, dass die Parole auf Lenin zurückgeht. Der Erzähler berichtet trocken über die metonymische Logik der Schuldirektorin: „Wer Lenin beleidigt, beleidigt die Partei. Wer die Partei beleidigt, beleidigt die DDR. Wer die DDR beleidigt, ist gegen den Frieden. Wer gegen den Frieden ist, muß bekämpft werden“ (S: 22). Die Widersprüche zwischen Ideologie und Praxis der DDR-Gesellschaft und die daraus hervorgehenden Katastrophen werden vom satirischen Erzählstrang um den Gemüseladen in der Sonnenallee illustriert, der von einem typischen DDR-Laden mit einem armseligen Angebot zu einem richtigen Gemüseparadies (im Film von dem exotisch klingenden Schild ‚Obst Gemüse Südfrüchte‘ betont, mit dem das Fernweh befriedigt werden sollte), und dann schließlich von der Partei zu einem propagandistischen DDR-Gadgetshop gemacht wird, mit Fahnen,

²⁸ Vgl. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, S. 204; vgl. zu dieser Doppelcodierung in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* auch Volker Wehdeking, *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur* (Erich Schmidt, 2007), S. 45.

²⁹ Vgl. Hutcheon, „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“, hier S. 206.

³⁰ Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, S. 23-24.

Pioniertrommeln und Honeckerporträts. Was für eine Enttäuschung ist es für die Ostdeutschen, wenn die Verhüllungen von den Schaufenstern fallen (von Brussig als absolute Antiklimax orchestriert) und sie das für sie nutzlose Angebot sehen, während sie die normalsten Grundbedürfnisse (Wasser, Nahrungsmittel, ein zuverlässiges Elektrizitätsnetz) entbehren müssen: „Dauernd ist Wasser abgestellt, und nüscht zu koofen jibt’s, außer so rotet Jelumpe.“ (S: 88) Schließlich werden auch die Gegensätze zwischen dem Individuum und den ideologischen Forderungen des Staates satirisch vorgeführt. Frau Kuppischs komische Versuche, aus ihrem Sohn einen halben Russen zu machen (der ‚Miiischaaa‘ – „du [mußt] mich doch nicht Mischa nennen! Ich sag doch auch nicht Mamutschka“ (S: 63) – soll am liebsten Soljanka essen, das ND lesen und so zeigen, dass er ein Freund der Sowjetunion ist), um ihn so an der Eliteschule des ‚Roten Klosters‘ studieren zu lassen, scheitern mit dem einzigen Satz „Ras, dwa, tri – Russen wer’n wir nie!“ (S: 133).

Nicht nur die Darstellung der DDR und ihrer Vertreter, sondern auch der Westdeutschen zeugt von einer Satire, und spielt mit der Klischeevorstellung des überheblichen Westens vor *und* nach der Wende, das immerhin lächerlich gemacht wird. Die „tägliche Demütigung“, die Micha erdulden muss, wenn er beim Grenzübergang immer von westdeutschen Schulgruppen angeglotzt und beschimpft wird („Zoni, mach mal winke, winke, wir wolln dich knipsen!“, S: 9), wird später anhand der ‚Hunger! Hunger!-Show‘ in eine unbewusst rebellische Tat umgebogen, mit der Micha und Mario vor allem die Dummheit und Kurzsichtigkeit der westlichen Besucher verlachen. Auch Miriams Westfreund, der „Scheich von Berlin“, von dem Micha sich anfänglich die Butter vom Brot nehmen lässt, stellt sich als naiver Angeber heraus, da er immer mit den schönsten und neuesten Autos zu Miriam fährt, die natürlich nicht sein Eigentum sind, sondern den Gästen im Hotel Schweizer Hof gehören, wo er ‚nur‘ Parkwächter ist. Als er von den DDR-Grenzern eines Tages mit einem Lamborghini, dessen Koffer voller Mafia-Waffen ist, verhaftet wird, nach tagelangen Stasi-Vernehmungen endlich freigelassen wird, aber die sizilianische Mafia ihm schon an dem Grenzübergang auflauert, stößt seine Aufschneiderei ihm sauer auf. Er fleht die DDR-Grenzer um Schutz an, die nach zwei Ablehnungen letztendlich nachgeben: „Der Scheich von Berlin wurde Bürger der DDR und Fußgänger.“ (S: 137) In seinem ironischen Schicksal verliert er seine ursprüngliche Überlegenheit und wird ‚eliminiert‘. Schließlich wird auch die mit viel Sympathie dargestellte Figur des Onkels Heinz in seiner Eigenschaft des misslungenem Meisterschmugglers lächerlich gemacht. Letztendlich stirbt er an Lungenkrebs, genau der Krankheit, die er seiner armen, schlecht versorgten Familie in ihrer Ost-Plattenbauwohnung/Todeszelle – „Asbest, ihr habt Asbest!“ (S: 38) – immer wieder vorausgesagt hatte. In seiner Figur wird die Ahnungslosigkeit des Westens, ihre einseitig negative Sicht auf das Leben in der DDR als nur ein Leben von Mangel, verlacht.

Eine letzte ‚Humorform‘ in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, die ich hier besprechen möchte, ist die Absurdität, den ‚Aberwitz‘, spezifisch bezogen auf die Sprache der DDR, die aufs Neue zu einer parodierten, sogar travestierten, grotesken Missgeburt deformiert wird. Als Michas Bruder Bernd zur Armee geht, fängt er an, eine buchstäbliche Nonsens-Sprache zu reden, eine Sprache, die er selber am Anfang noch kritisierte: Als er der Musterungskommission, für die er vermutlich aufgrund seines administrativ schwierigen Geburtsdatums (29. Februar) keine Aufforderung bekommen hatte, sagt, er komme auf ihre Annonce in der Zeitung, können die anwesenden Offiziere dem Witz keinen Geschmack abgewinnen:

„Hier herrschen andere Maßstäbe! Nicht nur in jeder, sondern in jedester Hinsicht.“ Sie drohten Bernd mit DiktaturdesProlejats und fanden, daß er ohnehin schon an die Grenzen gegangen wäre – „Nicht nur des Erlaubten, sondern des Erlaubtesten“. Als Bernd von der Musterung kam, erzählte er nur, daß „die da alle so komisch sprechen“. (S: 33)

Die unverständlichen Wortbildungen und Ausdrücke, für die auch in *Helden wie wir* kein Verständnis aufgebracht wird und die Klaus Uhltzsch scharf kritisierte (vor allem die Sprache von Christa Wolf), werden hier aufs Neue ins Visier genommen. Das typische Agentenidiom, das sich Klaus so schnell aneignete, wird zu Berndes ‚normaler‘ Umgangssprache: „Und wenn er gefragt wurde, wie’s im Theater war, dann klang seine Antwort ungefähr so: »Nach dem Einrücken in den Zuschauerraum bezog ich in Reihe acht meine Stellung. Keine besonderen Vorkommnisse.«“ (S: 33) Hier wird der absurde Einfluss des DDR-Systems auf das private Leben versinnbildlicht.³¹ Am Ende stößt Bernd eine deformierte und unverständliche Sprache aus, genauso, wie das DDR-System letztendlich immer weiter entartete und von dem ursprünglichen sozialistischen Projekt abwich:

„Effi sein kein Seil“, begann er. „Die Nüsse! Wer putscht, kriegt Hütte weiß. Der E schaukelt sich die Eier, und wenn so ’n Buffi kommt, so ’n Tagesack, der ’n ganzen Container mit sich rumschleppt und sich feiern läßt, so beim Moschen Schnuffi am Mann, dem zeigt der E sein Maß und läßt’n wegtreten. Als Effi mußte dich drehn, und wenn der Guffti sich uffschießt und ’n Spruch macht wegen Hände im Bunker, dann zieh ’n Finger, oder du bist voll bebrillt mit drei Tage Blick in Küchenspind. Na ja, der Resi sagt nur: Sechsmal Kuchen, und ihr könnt mich suchen. Schnee weg, E weg. Die Säcke stinken dermaßen ab. Auf meine letzten Tage VKU beantragt, aber so ’n Raupenschlepper im Stab gibt mir nur ’n KU. Weißt du, wie lange so ’n Batzen noch Abfahrten geben kann?“ (S: 116-117)

³¹ Vgl. dazu auch Dubrowska, „Zwischen Fiktion und Realität“, S. 331.

Michas Bruder liefert ein neues Beispiel von der ‚neuen Sprache‘, die von der DDR und ihren Vertretern gefordert wird, und die Brussig in seinen Werken immer wieder satirisch oder kritisch thematisiert. Anhand des Nebenplots von Bernd bekommen wir einen autobiografisch geprägten Einblick in die NVA (Bernds von dem Kasernenchef ständig anvisierter Armeekumpel heißt nicht zufällig Thomas), der ebenfalls von einer heiteren Witzgeschichte zu einem anderen Dauerwitz in der DDR, „Zettel falten gehen“, ³² gefärbt wird: Durch den Protest, den Thomas gegen den ihm zufolge undemokratischen Wahlvorgang erhebt, bekommt Bernd versehentlich zwei Stimmzettel, die er beide ‚faltet‘. Anstatt „der erste Leiter eines Wahllokals“ zu werden, „der sein Ergebnis weitermeldet“ (S: 114), wird der Chef – spottend „Pik Müggelberg“ genannt – mit dem absurden Resultat von 579 Jastimmen bei 578 Wahlberechtigten konfrontiert, das er stundenlang nachzählen und nachzählen und dann *noch* einmal zählen lässt (von einem „Rekruten, der nach dem Wehrdienst ein Mathematikstudium beginnen würde“, S: 115), aber immer dasselbe bleibt. Schließlich soll ein Parteimensch in die Kaserne kommen, der bestimmt, dass die 579ste Stimme „irrelevant“ sei (S: 115). Die definitiven Wahlergebnisse lassen somit sehr lange auf sich warten, wodurch der Verdacht entsteht, die Wahlergebnisse seien gefälscht (im Osten), oder „die Telefonverbindungen seien mittlerweile so schlecht, daß nicht mal die wichtigsten Wahlergebnisse nach Berlin telefoniert werden konnten“ (im Westen) (S: 115-116). Diese Art von Szenen haben Brussig und Haußmann 2005 im Film *NVA* aneinandergereiht, der unter anderem als „privatistisches Erinnerungsprojekt“³³ (eine Kritik, die auch bei *Sonnenallee* geäußert wurde) nicht positiv rezipiert wurde. Der Szene der vermeintlichen Wahlfälschung bei der NVA geht ein erster, ganz unauffälliger Wechsel der Erzählperspektive voran. Der auktoriale Erzähler, der bisher nur in der dritten Person fokalisiert hat, benutzt geradezu nebenbei das inklusive ‚Wir‘ und stellt sich somit mit den Bewohnern der Sonnenallee und der DDR im Allgemeinen auf die gleiche Stufe:

³² Der Wahlvorgang bei den Volkskammer- und Kommunalwahlen wurde vom Volke als „Zettel falten gehen“ bezeichnet. Es wurde den Wählern eine Einheitsliste übergeben, von der alle Kandidaten im Block gewählt wurden. Man hatte also eigentlich keine Wahl, und öfters betrat man sogar die Wahlzelle nicht: man faltete nur den Wahlschein und steckte ihn in die Wahlurne. Vgl. Wolf, *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch*, S. 255-256 (Lemma „Zettel falten gehen“). Siehe auch S. 51 (Lemma „Einheitsliste der Nationalen Front“).

³³ Vgl. Matthias Dell, „Grenzverletzung“, *Der Freitag*, 7. Oktober 2005, Abschn. Kultur, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/grenzverletzung>: „*Sonnenallee* hat in seiner eingestandenen Künstlichkeit vorgeführt, dass man historische Genauigkeit bewusst torpedieren kann, ohne Wahrhaftigkeit einzubüßen. Bei *NVA* mit der „Fidel-Castro-Kaserne“, den erstaunlich lockeren Umgangsformen, die man eher bei der Bundeswehr vermutet hätte, und den sauberen Plansequenzen (Kamera: Frank Griebe), die nicht zuletzt an den Stil erinnern, den man aus dem ostdeutschen Film kennt, ertappt man sich bei der Frage, die man sich spätestens seit *Good bye, Lenin* nicht mehr stellt: War das wirklich so? Darum geht es natürlich nicht, aber dass es darum nicht mehr geht, ist auch ein Beleg für die Überflüssigkeit dieses Films. Alles egal, solange ein Gag herauspringt.“

Wir taumelten durch die Kampagnen, und ständig war was. Gerade haben wir aufgeatmet, weil der Parteitag vorbei war - da nahte ein Jubiläum und parallel dazu die nächste Kampagne. Nachdem das Jubiläum überstanden war, fanden die Zeitungen, daß mal wieder gewählt werden könne, um die erfolgreiche Politik zu bestätigen. Also wieder eine Kampagne. Und kaum waren die Wahlen vorbei, fand die Partei, daß angesichts dieses großen Vertrauensbeweises mal wieder ein Parteitag einberufen werden muß. (S: 112)

Als Abschluss zu dieser Analyse des Humors in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* lässt sich festlegen, dass Witz bei Brussig nie ein einfacher Witz ist. Auch wenn komische Szenen zu entdecken sind, wie in der Analyse von Brussigs Erstling *Wasserfarben* auch erkennbar wurde, steckt immer mehr dahinter: ironischer Spott, die Erzeugung eines Kontrastes mit dem toderntesten Kontext, in dem die komischen Szenen auftauchen, Satire, und letztendlich Kritik. Freud führte die Gründe für das Machen eines Witzes auf einen Lustmechanismus zurück. Ich werde diesen Mechanismus hier nicht weiter behandeln, denn das würde uns zu weit führen, aber Freud hat ihn selber sehr knapp umschrieben: „Wenn ich den anderen durch die Mitteilung meines Witzes zum Lachen bringe, bediene ich mich seiner eigentlich, um mein eigenes Lachen zu erwecken.“³⁴ Wenn man annehmen darf, dass Lachen auch eine heilende Wirkung hat, wird das Lustprinzip auch für Brussig nützlich gewesen sein, denn bei der Veröffentlichung der Erzählung *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, das sich dank der Wirkung des Witzes auf eine ‚mildere‘ Art und Weise als *Helden wie wir* und *Wasserfarben* aufs Neue mit der DDR-Thematik beschäftigt, sagte er: „Meine Wunden, die die DDR geschlagen hat, sind verheilt.“³⁵ Wie er dabei eine postmoderne Variante der romantischen Ironie benutzt, die das Pointenfestival der Sonnenallee relativiert, wurde in dieser Analyse in den Vordergrund gerückt.

4.3 Die hypertextuelle Wunderkammer der DDR-Jugend

Es wurde schon hervorgehoben, dass die Erzählstruktur in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* hauptsächlich von den vielen kleinen Episoden vorangetrieben wird und dass kein komplizierter Handlungsverlauf erkennbar ist. Das führt, zusammen mit der auktorialen Erzählperspektive, dazu, dass die Innenwelt der Protagonisten selten

³⁴ Freud, *Der Witz - Der Humor*, S. 169.

³⁵ Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 52.

sichtbar wird und die Figuren somit eher *flat characters* bleiben, als dass sie sich zu *round characters* entwickeln. Die Figuren werden auch als solche, als Typen, eingeführt: Vor allem die erste Erwähnung von Miriam wird stark filmisch und noch gerade nicht mit Engelsbesang und flatternden Schmetterlingen inszeniert:

Wenn sie auf die Straße trat, setzte ein ganz anderer Rhythmus ein. Die Straßenbauer ließen ihre Preßluftschlämmer fallen, die Westautos, die aus dem Grenzübergang gefahren kamen, stoppten und ließen Miriam vor sich über die Straße gehen, auf dem Wachturm im Todesstreifen rissen die Grenzsoldaten ihre Ferngläser herum, und das Lachen der westdeutschen Abiturklassen vom Aussichtsturm erstarb und wurde durch ein ehrfürchtiges Raunen gelöst. (S: 17)

Michas Onkel Heinz wird ebenfalls als Typ, als ‚der Westonkel‘ (mit Artikel, vgl. S: 34) eingeführt. Daneben ist Mario der größte Rebell, weil er die längsten Haare hat (S: 14), wird Brille ‚Brille‘ genannt, weil er „schon so viel gelesen hatte, daß er sich nicht nur die Augen verdorben hatte, sondern auch mühelos arrogant lange Sätze sprechen konnte“ (S: 12), Wuschel bekam seinen Namen, weil seine Frisur der von Jimmy Hendrix ähnelt und der Dicke – die Tendenz ist inzwischen deutlich. „Jeder hat so seine kleine Geschichte, seinen kleinen Tick,“ so Baßler, „der in der Regel als Running Gag inszeniert wird, mit hohem Wiedererkennungseffekt und garantierter Pointe am Schluß.“³⁶

Die Oberflächlichkeit, mit der die Figuren dargestellt werden, zusammen mit der auf den ersten Blick oberflächlichen Witzstruktur, wirken auf die Intertextualität der Erzählung fort: die Bibel, Schillers *Bürgschaft* und *Wilhelm Tell*, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, *The Fan Man* von William Kotzwinkle, Jules Vernes *In 80 Tagen um die Welt* – sie werden angeführt, aber nicht tief gehend thematisiert. Oft aber rufen sie – das trifft vor allem auf die letzten vier zu – eine Welt außerhalb der DDR wach, deuten mit ihrem Thema oder Kontext auf innere Subversion und auf Fernweh hin. Die markierten Referenzen auf andere Texte im inneren Kommunikationssystem zeugen nie von der Autoreflexivität aus *Wasserfarben* oder *Helden wie wir*, genauso wie die Selektivität schwach ist: Öfter geht es nur um Anspielungen, um ein punktuell und beiläufiges Anzitiern, ohne einen allzu hohen Bewusstseinsgrad bei den Figuren selbst. Von einer Dialogizität, einer Spannung zwischen Hypertext und Hypotext, ist in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* nie die Rede.

Trotzdem gestalten die intertextuellen und vor allem hypertextuellen Verweise, in ihrer häufigen, wenn auch punktuellen Erscheinung, in erheblichem Maße das nostalgische *Feel* und die strukturelle Folie der Erzählung. Sie erzeugen nicht sosehr einen Dialog zwischen *literarischen* Stimmen (wie in den beiden vorigen Romanen), sondern einen *popkulturellen* Dialog, mit Musik, Filmen, Gebrauchsgegenständen,

³⁶ Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 53.

Kleidung, historischen Figuren, und so weiter. Die Hypertextualität (im Sinne des Archivs) hebt das Lebensgefühl der Jugendlichen hervor, es entsteht eine popkulturelle Enzyklopädie. Ich habe in diesem Zusammenhang schon auf die Umschlaggestaltung des Buches verwiesen, die von dieser archivierenden Ausrichtung zeugt: Wir sehen eine Collage mit einem Schallplattenspieler, einer amerikanischen Bluesplatte, einer Flasche Club Cola, zwei Bücher des sowjetischen Schriftstellers Michail Bulgakow,³⁷ der mit seinen absurden, satirischen und oft fantastischen Werken Gesellschaftskritik übte und dessen Werk infolgedessen am Ende der 1920er Jahre von der Sowjetführung ‚verboten‘ wurde. In *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* kommen die Romane zwar nicht zur Sprache, ihr subversiver und dialogischer Charakter stimmt aber meines Erachtens mit Brussigs Poetik überein. Für die Struktur der Erzählung ist auf Woody Allen eine wichtige, im Werk unmarkierte, aber in verschiedenen Interviews³⁸ erwähnte Inspirationsquelle gewesen, insbesondere sein Film *Radio Days* aus dem Jahr 1987,³⁹ in dem anhand von Musik und Erinnerungen eine Geschichte erzählt wird. „Forgive me if I romanticize the past“, sagt der Erzähler Joe Needleman (Woody Allen): Die letzten Worte der Erzählung bilden das Äquivalent dieser Bitte um Entschuldigung. Nachfolger des Erzählmodells, das von Brussigs drittem Roman einen Erfolg gemacht hat, sind unter anderen Jakob Hein (*Mein erstes T-Shirt*, 2001), Falko Hennig (*Trabanten*, 2002) und André Kubiczek (*Junge Talente*, 2002): Auch sie haben Daniel Sich zufolge „den ‚real existierenden Sozialismus‘ nicht mehr als Hoffnung kennen gelernt, sondern als eine ‚deformierte Realität‘ (Heiner Müller)“.⁴⁰

Eine viel wichtigere Rolle in der Eröffnung des Dialogs für andere ‚Stimmen‘ und Kulturen als die literarischen Verweise spielen die popmusikalischen Referenzen in der Erzählung. An erster Stelle wirken die häufigen Verweise auf Pop- und Rockmusik natürlich als bedeutender Bezugs- und Identifikationspunkt im Leben der Jugendlichen und werden zum Leitmotiv in der Inszenierung ihrer subversiven Identität. Mit den Verweisen auf westliche Musik (Ostmusik scheint *per definitionem* übel beleumdet zu sein) wird über die Grenze des ‚Reservats‘ geschaut, und somit (heimlich) gegen die

³⁷ Es geht um *Aufzeichnungen eines jungen Arztes* (1925/1927, seit 1972 auf Deutsch beim Volk und Welt Verlag) und *Der Meister und Margarita* (einer von Goethes *Faust* inspirierten Satire, die zwischen 1928 und 1940 geschrieben, aber erst 1966 in zensierter Form auf Russisch veröffentlicht wurde).

³⁸ Vgl. Anke Westphal, „Die DDR als Hippie-Republik“, *Die Tageszeitung*, 28. August 1999; Volker Hage, „Jubelfeiern wird's geben“, *Der Spiegel*, 6. September 1999 S. 255-257, hier S. 256: „Mir kam die Idee zu diesem Stoff 1992/93. Ich sah das als Film vor mir: die DDR im Stil von Woody Allens *Radio Days*, in einem wirklich liebevollen, bekennenden, nostalgischen Film. Aber was nimmt man anstelle des Radios, das bei Allen eine Art Leitmotiv ist? Die Mauer – für mich das DDR-Phänomen schlechthin!“

³⁹ Woody Allen, *Radio Days* (Orion Pictures, 1987).

⁴⁰ Daniel Sich, „Die DDR als Absurditätenshow. Vom Schreiben nach der Wende“, *Glossen* 21 (2005), <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft21/absurditaeten.html>.

herrschenden und auferlegten Kulturvorschriften vorgegangen. Wie Degler und Paulokat hervorheben, wirkt die Popmusik nicht nur als Thema, sondern wird sie auch als Formatvorlage popliterarischer Werke zum Einsatz gebracht und bietet „intermediale Formzitate“.⁴¹ So könnte man auch in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* die vierzehn kleinen Kapitel der Erzählung als Nummern einer Platte perzipieren, die durch ihren Witzcharakter mehr oder weniger eigenständig ‚funktionieren‘ können, als Gesamtheit aber konsequent einen spezifischen *Sound* vermitteln. Für diese Betrachtung spricht außerdem, dass drei Kapitelüberschriften Titel von Musiknummern sind. Das Kapitel, in dem die Existentialistin Mario ‚freimacht‘ (auf den Tönen von Gainsbourgs erotischem *Je t’aime* – von britischen Kritikern als „the musical equivalent of a Vaseline-smearred *Emmanuelle* movie“⁴² beschrieben –, das später den programmatischen Titel liefert für das Kapitel, in dem eine Party bei Mario, auf der das Lied in verzerrter Fassung spielt, in ein genauso liederliches, orgiastisches Chaos entartet) und Mario danach von der Schule relegiert wird, ist bedeutungsvoll mit Edith Piafs *Non, je ne regrette rien* betitelt. Der Song spielt eine wichtige Rolle in der Selbstinszenierung der französisch aussehenden Existentialistin, die für Sartre und de Beauvoir schwärmt, aber zugleich auch in der Subversivität von Marios Akt, gegenüber der Schuldirektorin und einem Parteimenschen auszurufen: „Der Hunger nach Freiheit ist größer als der Hunger nach Brot! Das hat Sartre gesagt! Oder Mahatma Gandhi? Oder der Hunger nach Menschenrechten?“ (S: 80-81) Nein, Mario bereut nichts: Die Relegation macht ihn zwar noch nicht „zu einem bedeutenden Menschen, [...] »aber es ist der Anfang von etwas«“, so die Existentialistin (S: 82). Dass ausgerechnet die beiden am Ende der Erzählung das ‚Gorbi-Wunder‘ erleben, deutet daraufhin, dass dieses ‚Etwas‘ sich bei ihnen weiterentwickelt, dass die Auflehnung und der Ruf nach Veränderungen struktureller werden. Der ironisch gemeinte Titel des nächsten Kapitels, „*Avanti Popolo*“ (S: 84) verweist auf das international bekannte sozialistische Arbeiterlied, dessen wirklicher Titel eigentlich *Bandiera Rossa* ist: ‚Die rote Fahne wird triumphieren!‘ Es sind ‚der Udo‘ und ‚der Olaf‘ aus dem *Tal der Ahnungslosen* (aufs Neue werden zwei Typen eingeführt), die in ihrem betrunkenen Agitationseifer nach dem Jugendfestival einige Westdeutsche anhalten, um sie dieses Lied singen zu lassen, dabei aber leider nicht den erwünschten ‚Triumph‘ erreichen, da einer ihrer westlichen ‚Chorsänger‘ hämisch erwidert: „Leute, ick bin ja sehr für die Revolußion. Aba seit ick da den Jemüseladen uff die Ecke jesehn hab, lahmt mein revolussionärer Eifer. Ja, ick weeß, ihr habt Suppenjrün det ganze Jahr üba. Jroßartig!“ (S: 86) Der Schwank, der sich danach um den Gemüseladen entwickelt – der Laden wird mit einem hervorragenden Angebot ausgestattet, wodurch

⁴¹ Degler und Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 25.

⁴² Sylvie Simmons, *Serge Gainsbourg: A Fistful of Gitanes. Requiem for a Twister* (London: Helter Skelter, 2001), S. 58.

kontraproduktiv ellenlange Warteschlangen entstehen, was die Partei daraufhin dazu veranlasst, den Laden zu einem DDR-Kuriosumshop umzubauen, damit das letzte Bild, das die Westler bekommen, die zurück ins ‚kapitalistische Ausland‘ gehen, die DDR-Ideologie in all ihrer Tastbarkeit ist –, lässt zwar die ‚rote Fahne‘ wehen, das DDR-Volk aber interpretiert das neueste ‚Angebot‘ als einen Schritt *rückwärts*: Noch am selben Tag der Eröffnung werden „auf dem Amt sieben Ausreiseanträge gestellt.“ (S: 88)

Diese Hypertextualität wird in einer Erinnerungsstrategie eingesetzt, die die Kultur der DDR (oder zumindest, wie sie von Jugendlichen in den 1970er und 1980er Jahren wahrgenommen und erinnert wurde) archiviert und eine vergangene Zeit wachruft, eröffnet aber zugleich neue Interpretationsebenen für die auf den ersten Blick ‚unschuldigen‘ Anekdoten. Daneben stellt sich ebenfalls heraus, dass die *Intertextualität* im Roman nie die Intensität erreicht, die in den beiden vorigen Romanen von Brussig schon erkennbar ist, und nie zur Metatextualität, geschweige denn zur Hypertextualität im Sinne Genettes wird. Schließlich geht es in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, im Gegensatz zu den anderen Romanen, nicht so sehr um eine explizite Auseinandersetzung der Hauptfigur mit der Literatur, sondern um die metaliterarische Botschaft, dass Erinnerungen mit der Zeit den Status von Fiktion bekommen können und dass aus der Fiktion eine schönende Kraft ausgehen kann, die der Leser nicht fraglos hinnehmen darf. Die Erzählung befasst sich also nicht mit der Literatur der Vergangenheit (diese ‚Revanche‘ hatte Brussig schon 1995 genommen), sondern kann als Kommentar zur möglichen Wirkung von Fiktion nach der Wende auf die herrschenden Diskurse – und vor allem als Kritik an den herrschenden Diskursen an und für sich – interpretiert werden. Obwohl sich Micha ständig Fiktionen ausdenkt (die Geschichte der Teilung der Sonnenallee, das traurige, aber zugleich komische Schicksal des ABV auf dem großen Polizeiball), liest er keine Bücher (ein einziges Mal wird erzählt, wie er sich wahrscheinlich von Schillers *Bürgschaft* habe inspirieren lassen, als er die volle Verantwortlichkeit für Marios „VORH(A)UT DER ARBEITERKLASSE“-Kalauer übernimmt, aber auch hier ist die Intertextualität nicht intensiv), wir erfahren nicht, von welchen Literaturen er sich beim Schreiben seiner Tagebücher inspirieren lässt, oder von welchen Schriftstellern er sich distanziert. Das primäre Ziel seines Schreibens ist auch nicht, wie bei den zwei anderen Protagonisten, das Schreiben an sich, und dementsprechend von anderen gelesen zu werden: Er will ‚nur‘ unbedingt Miriam retten. Sein „Scheiße“-Witz (S: 148) zeugt davon, dass er in seinen Tagebüchern alles andere als positiv das Leben in der DDR erörtert. Erst nach der heroischen Erfüllung seines Schreibaktes – die ‚leider‘ ziemlich schnell erfolgt, denn schon beim Vorlesen des allerersten Satzes erwacht Miriam aus ihrer Lethargie – macht er sich Gedanken über das Schicksal seiner Tagebücher. So kommt er plötzlich auf die Idee, Schriftsteller zu werden, um sie gleich wieder zu verwerfen (S: 152). Später *schreibt* Micha jedoch über seine Vergangenheit in der Sonnenallee („*Mensch, was haben wir die Luft bewegt*“, S: 153), er sagt oder denkt es nicht: Es stärkt die Vermutung, Micha sei doch Schriftsteller

geworden, was, genauso wie bei Anton Glienicke, als ein autobiografischer Verweis auf Brussig selbst betrachtet werden kann.

4.4 „Ein einziges Schützenfest“: der kritische Punkt

Den Vorwurf an *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, es sei ein ostalgischer Roman, in dem von der kritischen Verarbeitung der DDR-Thematik, der Stasi und der Vereinigung in *Helden wie wir* nichts mehr übrig bleibt, habe ich jetzt schon mehrmals erwähnt. Er stellt sich aber als leerer Vorwurf heraus: Es ist ein anderes Buch, eine andere Geschichte. Außerdem ist in der postmodernen Doppelcodierung der Erzählung sicherlich noch eine Kritik erkennbar, die ich hier beleuchten werde. Olivier Igel kritisiert:

Während der Autor mit *Helden wie wir* den lohnenswerten Versuch unternommen hat, eine Diskussion über die DDR in Gang zu setzen, wird der SED-Staat im „Sonnenallee-Buch“ nicht hinterfragt, die Realgeschichte und die größeren Zusammenhänge in der Historie werden nur als Aufhänger genutzt, die DDR zu komisieren, den Klamauk zu vollenden. Sicherlich ist dies *auch* die DDR-Realität, von der hier berichtet wird, aber damit wird nichts Hintergründiges zu diesem Staat beigetragen.⁴³

Meines Erachtens hat Igel selber aber nur den ‚Vordergrund‘ der Erzählung betrachtet und nicht gemerkt, dass in einigen Szenen der SED-Staat und die ‚andere‘ DDR-Realität der Repression und ständigen Kontrolle trotzdem in den Vordergrund gerückt und hinterfragt werden. Ich möchte im Folgenden zunächst auf den Protagonisten Michael Kuppisch fokussieren und mir die Frage stellen, ob, und wenn ja, wie er Regimekritik äußert, und ob es andere Figuren gibt, die deutlicher als DDR-Kritiker zu charakterisieren sind. Danach analysiere ich noch zwei Szenen: erstens eine, die die „Unmenschlichkeit“ des real existierenden Sozialismus hervorhebt (etwas, was in dieser leichten, witzigen Erzählung fast unmöglich scheint) und also retrospektiv Kritik übt, zweitens eine Szene, in der eine Ost-West-Differenz, die sich schon vor der Wende, aber sicherlich als allgemeine Stimmung im Ostteil des vereinigten Deutschlands in den 1990er Jahren erblicken ließ, zum Ausdruck kommt.

In den vorigen Analysen habe ich die Protagonisten Anton Glienicke und Klaus Uhltscht auf ihre Eigenschaft als Regimekritiker hin überprüft. Ist auch die Figur

⁴³ Igel, *Gab es die DDR wirklich?*, S. 106-107.

Micha an sich als regimekritisch zu analysieren? Micha besteht, genauso wie der Rest der ‚Clique‘, zwar darauf, ein echter Widerstandskämpfer zu sein – immerhin will er sich Miriam gegenüber doch als solcher aufspielen: „Und er wünschte sich, in Gegenwart Miriams wenigstens einmal eine Fahndungskontrolle über sich ergehen lassen zu müssen, als Beweis, daß er zur anderen Seite des Gesetzes tendiert.“ (S: 91) Als Miriam und Micha beide zu einem Diskussionsbeitrag ‚verdonnert‘ werden, tut er sich hinter den Kulissen als *der* DDR-Kritiker der Sonnenallee vor, um sich mit Miriams Westfreunden zu messen, aber einen großen Eindruck macht er mit seiner Rebellion auf das Mädchen seiner Träume nicht: „Ich habe Lenin angegriffen, dazu auch noch die Arbeiterklasse und die Partei. Kannst dir ja vorstellen, was da los war.« Je mehr Micha versuchte, sich bei Miriam in Szene zu setzen, desto gelangweilter schien sie zu reagieren.“ (S: 28) Explizite und fundierte Regimekritik, wie André sie in *Wasserfarben* äußert, oder vehemente Vorwürfe gegen das Volk und die Stasi, die der erzählende Klaus in *Helden wie wir* erhebt, äußert Micha in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* nicht. Herr Kuppisch lässt sich bei so einem lakonischen Vorwurf schon ertappen, sei es auch aus einer Nachwende-Perspektive heraus: „Heute sagt Herr Kuppisch manchmal: »Die Ostzeiten waren ein einziges Schützenfest, bei dem jeder Schuß nach hinten losging.«“ (S: 89)

Der Erzähler skizziert Micha am Anfang der Geschichte als einen nachdenklichen Adoleszenten, der sich nicht „an die tägliche Demütigung“ (S: 9), dem Wohnen an der anderen Seite der Mauer eigen, gewöhnt. Der Leser, der nach dieser Charakterisierung eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Feinheiten dieser Demütigung erhofft, wird vergeblich warten: „[A]ll diese Absonderlichkeiten waren nichts gegen die schier unglaubliche Erfahrung, daß sein erster Liebesbrief vom Wind in den Todesstreifen getragen wurde“ (S: 9). Musik und Mädchen stehen also tatsächlich an erster Stelle. Micha ist nicht subversiv im Sinne eines Regimekritikers, er ist der typische rebellische Jugendliche, der ‚verbotene‘ Sachen liebt, nur deswegen, weil sie verboten sind, und die Partei angreift, weil er dadurch den Anschein eines echten Aufsässigen bekommt. Genau so sind die anderen der Clique zu charakterisieren, obwohl Mario und seine Freundin Elisabeth sich in dieser Hinsicht doch von der Gruppe abheben. Die Existentialistin kritisiert die ständige Eintönigkeit, die Unfreiheit – wie auch die andere ‚Heldin‘ dieser Geschichte, Miriam, die Unfreiheit zu überwinden versucht, indem sie sich „mit Westlern rumknutscht“ (S: 144). Sie hat „ja so wat von die Schnauze voll. [...] Keen Wunda, des alle abhaun hier. Und wer noch nich abjehaun is, der will abhaun. Und wer noch nich abhaun will, der wird och noch dahintakomm.“ (S: 140) Der Traum des Paares, „denen das Land unterm Arsch wegzukaufen“ (S: 117), um so einen landesweiten Aufstand zu organisieren und das System von innen auszurotten, ist der einzige wirklich dissidente Akt in der Erzählung und wird explizit als Subversion verstanden, da er gegen alle ‚Gesetze‘ vorgeht. Er scheitert aber an einem dummen Rechenfehler und an ‚praktischen Beschwerden‘ (der Schwangerschaft der Existentialistin).

Doch wird an einer Stelle, sei es nebenbei, von einem der ‚Figuranten‘ eine sehr genaue Analyse der DDR-Situation und der Aussichtslosigkeit des realen Sozialismus dargeboten. Der Kulissenschieber, einer von Sabines ‚Aktuellen‘, dessen Äußerungen einigermaßen an den Philosophiestudenten aus *Wasserfarben* erinnern, analysiert in einem Gespräch mit Micha die Feigheit des Volkes und den totalitären Charakter der DDR:

„Rate mal, warum sich hier nichts ändert! Wenn du sagst, was los ist, wirst du verhaftet, und alle halten dich für bescheuert, weil du nicht mal weißt, was man nicht sagen darf. Wenn du nicht verhaftet werden willst, mußt du verschweigen, was los ist. Aber wenn du *verschweigst*, was los ist, ändert sich auch nichts, denn alle halten die Welt für in Ordnung. Und deshalb kann sich hier auch nie etwas ändern.“ (S: 120)

Während dieser Rede jongliert er: Es bewirkt eine Verniedlichung des Gesagten, die Aufmerksamkeit wird durch die clowneske Tätigkeit von der ernsthaften Regimekritik und von dem Patt, in dem sich die Bevölkerung der DDR befand, abgelenkt. Vorab kommentiert der Kulissenschieber seine eigene Haltung, die er als Faustregel für Kulturprogramme postuliert hatte: „Je besser du die Kritik versteckst, desto kritischer kannst du sein.“ (S: 119) Abgesehen davon, dass diese Aussage auch für *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* als poetologisches Programm zu verstehen ist, erinnert Brussig hier (wie auch Günter Grass, mit dessen Werk Brussig sich in *Helden wie* intertextuell auseinandersetzt, das mit Oskar Matzerath in der *Blechtrommel* gemacht hat) an das Sprichwort ‚Kinder und Narren sagen die Wahrheit‘. Die Szene zeigt auch, dass *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zwar nicht das Werk der vehementen Regimekritik ist, doch streckenweise sehr deutlich die Unterdrückung der DDR bloßlegt und hinterfragt.

Die Aussage von Herrn Kuppisch, die Ostzeiten seien ein Schützenfest gewesen, bei dem jeder Schuss nach hinten losging, verknüpft der immer mit der Anekdote des Gemüsehändlers (S: 89-90), die diesmal alles andere als eine witzige ist. Das tragische Schicksal des Gemüsehändlers, der eines Tages wegen Agententätigkeit verhaftet wird, sollte Brussigs drittes Buch außer jedem Verdacht der Ostalgie stellen: „Als Günter nach einem Jahr und acht Monaten zurückkam, benötigte er zum Atmen eine Apparatur, die er auf einem Wägelchen hinter sich herziehen mußte.“ (S: 125) Hier werden die Zersetzungsmaßnahmen des Ministeriums für Staatssicherheit und vor allem die Anklagen der ersten körperlichen, oft sogar mörderischen Misshandlungen von Häftlingen, die nach der Wende an die Öffentlichkeit kamen, thematisiert. Es passiert zwar nebenbei, im Hintergrund, aber mit der Erwähnung wird ergänzend zur an erster Stelle tatsächlich nostalgisch aufgefassten Geschichte trotzdem ‚Hintergründiges‘ zu der Unmenschlichkeit des DDR-Staats beleuchtet. Schließlich ist noch die Szene hervorzuheben, in der eine zeitgenössische Problematik und ein Diskussionsthema im Deutschland der 1990er Jahre in den Vordergrund gerückt werden, als Frau Kuppisch –

deren Lieblingssatz „Aber vorsichtig, Horst, mach vorsichtig!“ ist, wenn ihr Mann wieder einmal damit droht, eine Eingabe zu schreiben – sich daran wagt, mit einem gefundenen Westpass (der vom ABV Horkefeld schon im ersten Kapitel zur Sprache gebracht wird) über die Grenze zu kommen. Da die westliche Eigentümerin des Passes eine ältere Frau ist, arbeitet Doris Kuppisch tagelang an ihrem Äußeren. Als es aber endlich so weit ist, traut sie sich nicht:

Frau Kuppisch hatte Kleider und Schuhe aus dem Westen, und in ihrer Handtasche waren eine angebrochene Kukident und ein unbenutzter Westberliner Fahrschein. Auch die Unterschrift von Helene Rumpel konnte sie wie ihre eigene. Eines Abends ging sie los, um im Schummerlicht als Helene Rumpel durch die Kontrolle zu kommen. Ängstlich, wie sie war, beobachtete sie zuerst aus sicherer Entfernung den Grenzübergang. Sie sah ein Pärchen, das zurück nach Westberlin wollte, und als Frau Kuppisch sah, wie locker und selbstbewußt die auftreten, wie laut die reden, wie gespielt die lachen und wie raumgreifend sie agieren – als sie all das sah, wußte sie, daß ihr zu einem Westler mehr fehlt als nur der Paß, die Schuhe, die Kleider und das Kukident. Und sie wußte, daß sie niemals so werden wird wie die. Und daß sie tatsächlich keine Chance hat, über die Grenze vor ihrer Haustür zu kommen. (S: 99)

Baßler betont, er habe nirgendwo sonst eine derart subtile Einschätzung des Ost-West-Gegensatzes gelesen.⁴⁴ Genauso wie am Ende von *Helden wie wir* die Ost-West-Differenz hervorgehoben wurde, wiederholt sich das in dieser Antiklimax. Den oberflächlich anmutenden westlichen Eigenschaften wird auf den ersten Blick ein östlicher Minderwertigkeitskomplex gegenübergestellt, an zweiter Stelle aber geht es in dieser Szene um die Eigenwürde von Frau Kuppisch: „Sie hatte ohnehin geahnt, daß sie nicht zur abgebrühten Hälfte der Menschheit gehört.“ (S: 99) Hiermit werden die Diskussionen und der herrschende Diskurs um die Ost-West-Differenzen in den 1990er Jahren herbeigeführt und eröffnet der Roman nicht nur die Diskussion über den zeitgenössischen DDR-Erinnerungsdiskurs, sondern auch über die ‚Mauer in dem Kopf‘.

4.5 *Don't look back in anger: verheilte Wunden*

Aus der vorhergehenden Analyse ergibt sich zunächst, dass Brussigs dritte Erzählung, die oft ausschließlich als ‚Produkt‘ der Ostalgiewelle analysiert wurde (diese Analysen

⁴⁴ Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, S. 58.

beziehen sich oft auch auf den Film, dessen ironische Dialogizität ich im nachfolgenden Exkurs ebenfalls hervorheben werde) und der häufig mit Romanen und Filmen wie *Zonenkinder* (Jana Hensel, 2002), *Meine freie deutsche Jugend* (Claudia Rusch, 2003) und *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) auf eine Stufe gestellt wird,⁴⁵ ein tiefer gehendes Bild der DDR-Vergangenheit und der Nachwendezeit darbietet, als auf den ersten Blick vermutet wird.⁴⁶ Martin Sabrow betont die wichtige Funktion, die diese Filme und literarischen Werke in der ‚Erinnerung‘ und langfristig im Gedächtnis erfüllen, nuanciert sie aber auch:

Ebenso wie die wissenschaftliche Literatur ist der Geschichtsunterricht dabei auch noch der medialen DDR-Inszenierung in Film und Fernsehen an Wirkung und Ausstrahlungskraft oft hoffnungslos unterlegen. Spielfilme wie *Sonnenallee*, *Good Bye, Lenin!* oder *Das Leben der Anderen* tragen zusammen mit Fernsehspielen wie *Die Frau vom Checkpoint Charlie* oder *Wir sind das Volk* trotz oder auch wegen ihrer historischen Klischeebildung und narrativen Komplexitätsreduktion stärker und nachhaltiger zur Verortung der DDR im kollektiven Gedächtnis bei als jede andere Form der Vergangenheitsvergegenwärtigung, auch wenn auf lange Sicht der Einfluss der geschichtswissenschaftlichen Erkenntnisbildung über die Kanäle der publizistischen Meinungsbildung und der politischen Bildungsarbeit nicht zu unterschätzen ist.⁴⁷

Ich möchte die Erörterungen zur Ostalgie (häufig im Bereich der angloamerikanischen *Literary/Cultural Studies* angesiedelt) an dieser Stelle nicht im Einzelnen behandeln. Ich stimme aber der Analyse von Anna Saunders zu, die die Ostalgie nicht als eine Gegenbewegung zum Projekt der ‚inneren Einheit‘ betrachtet, sondern gerade als einen Beitrag dazu: „Rather than representing an anti-western stance, it is instead an attempt to write the validity of a range of east German experiences and memories into the normality of an all-German present, where they may find a place alongside those of the

⁴⁵ Vgl. u.a. Anna Saunders, „Normalizing‘ the Past: East German Culture and Ostalgie“, in *German Culture, Politics, and Literature into the Twenty-First Century. Beyond Normalization*, hg. von Paul Cooke und Stuart Taberner (Rochester, N.Y.: Camden House, 2006), S. 89-104; Nicole Thesz, „Adolescence in the ‚Ostalgie‘ Generation: Reading Jakob Hein’s *Mein erstes T-Shirt* against *Sonnenallee*, *Zonenkinder*, and *Good Bye, Lenin!*“, *Oxford German Studies* 37 (2008), S. 107-123.

⁴⁶ Ich bin natürlich nicht die erste, die diesen Standpunkt verteidigt: Baßlers Betrachtungen zu der Erzählung habe ich schon mehrmals erwähnt, und auch die folgenden Forscher argumentieren über die Erzählung und den Film auf eine ähnliche Art und Weise: Cooke, „Performing ‚Ostalgie‘: Leander Haussmann’s *Sonnenallee*“; Friederike Eigler, „Jenseits von Ostalgie: Phantastische Züge in DDR-Romanen“ der neunziger Jahre“, *Seminar - A Journal of Germanic Studies* 40, Nr. 3 (2004), S. 191-206; Cormican, „Thomas Brussigs Ostalgie in Print and on Celluloid“.

⁴⁷ Martin Sabrow, „Die DDR erinnern“, in *Erinnerungsorte der DDR*, hg. von Martin Sabrow (München: Beck, 2009), S. 11-27, hier S. 14.

west.“⁴⁸ Ostalgie ist Saunders zufolge nicht als eine naive Sehnsucht nach der Vergangenheit einzustufen: Sie enthält keinen Wunsch, diese Vergangenheit zu rehabilitieren, sondern den Wunsch, auch die Erinnerung ‚richtig‘ in das Gedächtnis einzuordnen. Zu der ‚Richtigkeit‘ äußert sich Brussig in den letzten Sätzen der Erzählung. Die popstmoderne Erzählweise, die mit der Strategie der Ironie arbeitet, macht dem Leser die Diskrepanz zwischen dem Erzählten und dem Verschwiegenen bewusst. Zur gleichen Zeit setzt Brussig (vorwiegend komische⁴⁹) Satire ein, um die ‚Ostzeiten‘ und vor allem die Staatsstruktur der DDR im Nachhinein zu thematisieren und zu kritisieren, und heben die (zwar wenig intensiven) intertextuellen und hypertextuellen Verweise den Blick über die Grenze hervor. Friederike Eigler bemerkt, dass Nostalgie produktiv sein kann und dass nostalgische Erinnerungen und die Bildung einer bedeutungsvollen Identität miteinander verbunden sind.⁵⁰ Tatsächlich wird in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* eine Identität skizziert und ihre Daseinsberechtigung hervorgehoben, zugleich aber habe ich betont, dass diese Identität und der Diskurs um sie hinterfragt werden. Es sind erst die Schlussätze, die dazu aufrufen, immer den Zwiespalt zwischen Erinnerung und Gedächtnis vor Augen zu halten. Durch die Lesart von *Sonnenallee* als bewusst inszenierter Erinnerung können wir über die These einer angeblich ‚restaurativen‘ Ostalgie hinausgehen und streckenweise deutliche Kritik entdecken: Die Nostalgie wirkt also vielmehr ‚reflexiv‘.⁵¹ Bei der Veröffentlichung von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* sagte Brussig: „Jeder Mensch hat den Wunsch, mit seiner Vergangenheit Frieden zu schließen. Erinnerung hat die Funktion, Vergangenheit als schön nachzuerleben.“⁵² In diesem Sinne können wir *Sonnenallee* als eine Erinnerung, eine Versöhnung betrachten, aber das impliziert nicht, dass keine Kritik mehr geübt wird. So sagt der Autor über den Vorwurf der Ostalgie, den er nach der Veröffentlichung öfters hören sollte:

Das ist aber eine Nostalgie, zu der ich Distanz habe. Ich weiß, dass ich mich gerne erinnere, weiß aber auch, dass meine Erinnerung nicht die Wahrheit ist. Die

⁴⁸ Saunders, „Normalizing‘ the Past“, S. 102.

⁴⁹ Vgl. Arntzens Unterschied zwischen komischer und tragischer Satire, *Satire in der deutschen Literatur*, S. 15.

⁵⁰ Vgl. Friederike Eigler, „Nostalgisches und kritisches Erinnern am Beispiel von Martin Walsers *Ein springender Brunnen* und Monika Marons *Pawels Briefe*“, in *Monika Maron in perspective: „dialogische“ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, hg. von Elke Gilson, *German Monitor* 55 (Amsterdam/New York: Rodopi, 2002), S. 157-80, hier S. 160.

⁵¹ Vgl. zu diesem Unterschied Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), S. xviii, S. 41 und S. 49.

⁵² Magenau: „Kindheitsmuster“, S. 51-52.

Wahrheit, die ist bei den Historikern. Erinnern und Vergessen, das ist kein Gegensatz, das ist dasselbe.⁵³

Der in Brechts *Leben des Galilei* besprochene Prozess der Perlen-genese ist auch bei diesem dritten Roman von Brussig in Erinnerung zu rufen. Während *Wasserfarben* und vor allem *Helden wie wir* die ‚gesunden Austern‘ sind, könnte *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* als die Auster mit der Perle betrachtet werden: Die Geschichte ist ein Phänomen, das das Alter ‚vergoldet‘ hat, wobei die Entstehungsmechanismen jedoch sehr bewusst vorgeführt werden.⁵⁴ Ich habe in dieser Analyse argumentiert, dass auch *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* als höchst mehrstimmig zu charakterisieren ist, und gezeigt, wie der Humorgebrauch, insbesondere die oberflächliche, hyperbolische Witzstruktur der Geschichte, durch die kontrafaktische Öffnungs- und Schlusszene in eine ironische, ‚zweistimmige‘ Erzählweise einzubetten ist. Die Ironie funktioniert somit in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* als eine romantische Ironie, mit der das Artifizielle der Erzählung gezeigt wird („montrer l’art(ifice)“ als Ziel dieser ironischen Kategorie⁵⁵). Daneben eröffnen die vielen hypertextuellen Verweise einen hauptsächlich intermedialen Dialog, der der Erzählung ihre popstmoderne Struktur gibt, und mit dem die Verbindung zu anderen ideologischen Systemen gemacht wird. Schließlich habe ich auch einige Szenen hervorgehoben, die sich von der üblichen hyperbolischen Witzstruktur der Erzählung abheben und sehr deutlich für den gesellschaftskritischen Gehalt bürgen. Es hat sich somit erwiesen, dass die Dialogizität aufs Neue interessante Spuren für die Interpretation dieses dritten popstmodernen Wenderomans von Brussig hergibt. In dem folgenden Exkurs zeige ich, wie das auch für den Film *Sonnenallee* der Fall ist.

Exkurs: Dialogizität in *Sonnenallee* (1999)

Die ironische, doppelcodierte postmoderne Erzählweise, die ich in der Analyse der Erzählung hervorgehoben habe, wird im Film weiter aufgegriffen (obwohl von einer ‚Fortführung‘ eigentlich gar nicht die Rede sein kann, da das Drehbuch der Erzählung vorangegangen ist). Wo in der Erzählung Ironie in der ständigen Aneinanderreihung

⁵³ Olaf Kutzmutz, „Ost-West-Geschichten. Thomas Brussig im Gespräch mit Olaf Kutzmutz“, in *Warum wir lesen, was wir lesen: Beiträge zum literarischen Kanon*, hg. von Olaf Kutzmutz (= Wolfenbütteler Akademie-Texte 9) (Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung, 2002), S. 97-101, hier S. 101.

⁵⁴ Vgl. Brecht, *Leben des Galilei*, S. 77.

⁵⁵ Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, S. 26.

von Pointen, Witzen und Hyperbeln vorzufinden ist, wirkt auch der Film mit Witzen, Vignette-artigen ‚tranches de vie‘ und Übertreibungen, die den inszenierten Charakter hervorheben. In Momenten ironischer Hyperbolik (mit dem komischen Ostalgie- ‚Product Placement‘ – die Szene mit dem absolut dysfunktionalen Multifunktionsstisch! – , der bedauernswerten Figur des ABVs Horkefeld (Detlev Buck) und den anderen Grenzfällen, und so weiter) wird dem Publikum nicht eine direkte, mimetische Wiedergabe vom Leben im Osten präsentiert, sondern eine Simulation, die eine nostalgische Stimmung hervorruft, aber diese zugleich auch in Frage stellt. So zeigt auch das Dekor des Films, in Graufärbung („Du brauchst nur eene Farbe, dit is Grau“, S: 140) und mit verblassten Werbeslogans an den Fassaden („Plaste und Elaste“), eine Fülle von wirklichkeitsgetreuen Details (die Ampelmännchen, die Autos, die alten Gebäude, den Zeitungskiosk und den Spielplatz als Zentrum der Welt der Jugendlichen), aber sieht es zugleich auch gesucht *fake*⁵⁶ und an manchen Stellen sogar aus Karton aus.⁵⁷ Die Steppenläufer verweisen auf das in der DDR sehr populäre Genre der Western- oder Indianerfilme (die letzte Bezeichnung wurde logischerweise bevorzugt), aber suggerieren ebenfalls, dass in dieser Eintönigkeit nie etwas passiert, und ständig muss man warten, alles steht still: Die Ampel für Fußgänger zeigt Rot, wenn keine Autos kommen (man wartet), und gleich danach Rot für die plötzlich heranfahrenden Autos, wenn keine Fußgänger mehr überqueren (man wartet aufs Neue).

Die beiden kontrafaktischen Szenen, die ich in der Analyse der Geschichte hervorgehoben habe, verschwinden im Film, der als eine romantische Komödie im Stil der 1970er Jahre⁵⁸ umschrieben wurde, und Julia Kormann zufolge „befreiendes Lachen mit Ostalgie“ verbindet.⁵⁹ Allerdings nehmen zwei neue, äquivalent kontrafaktische Szenen ihren Platz ein: ebenfalls eine am Anfang des Filmes und eine am Ende. Zunächst sehen wir in einem Teaser einen arbeitslosen ABV Horkefeld nach der Wende, der im Radio die Meldung hört „somit steht nun fest: Die Mauer wird wieder aufgebaut!“ Horkefeld zieht gleich seine Uniform wieder an – „Papa, wie siehst du denn aus!“, schreien seine Kinder, in nagelneuen T-Shirts der deutschen Nationalmannschaft gekleidet –, aber der ABV ist froh: „Papa hat wieder Arbeit!“ Daraufhin werden die Worte „Boje Buck macht’s möglich – Wir bauen sie wieder auf“ gezeigt, während im Hintergrund die Bauarbeiten des Dekors für den Film in den Babelsberger Studios zu sehen sind. Horkefeld tanzt in das Dekor hinein („For goodness sake / I got the hippy

⁵⁶ Vgl. Cooke, *Representing East Germany since Unification*, S. 106; Saunders, „Normalizing‘ the Past“, hier S. 93.

⁵⁷ Vgl. auch Wehdeking, *Generationenwechsel*, S. 41.

⁵⁸ Helen Cafferty, „Sonnenallee: Taking Comedy Seriously in Unified Germany“, in *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film*, hg. von Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, und Kristie A. Foell (Berlin/New York: de Gruyter, 2001), S. 253-269, hier S. 268.

⁵⁹ Kormann, „Satire und Ironie in der Literatur nach 1989“, S. 176.

hippy shake“ erklingt – natürlich in einer Coverversion der Beatles), wodurch deutlich gemacht wird, dass es hier nicht um eine authentische Rückblende und Wiedergabe der Vergangenheit geht, sondern um eine Inszenierung. Zweitens suggerieren Haußmann und Brussig in einer *grande Finale* eine alternative Version der Wende, wenn die ganze Besetzung, alle Schauspieler, Hauptdarsteller, Nebenrollen und bloße Figuranten, auf den Tönen des Box Tops-Songs *The Letter* (ein schöner Verweis auf die im Film verschwundene Liebesbrief-im-Todesstreifen-Szene aus der Erzählung, in einer Version von Dynamo 5, einem Gelegenheitsensemble um den Schauspieler Robert Stadlober, der im Film *Wuschel* spielt) in Richtung der Mauer tanzt. „Lonely days are gone, I’m-a moving on“: Dies signalisiert das Öffnen der Grenze, ein Geschehen, auf das Micha als Erzähler aus einem späteren Moment heraus zurückblickt. Auch hier wird die Vergangenheit ‚aufgeführt‘. Das anachronistische und utopische Ende des Filmes, zusammen mit den utopischen Szenen im Roman, stellen nicht dar, wie es gewesen ist, sondern verschieben den Fokus auf die Art und Weise, wie Jungsein in der DDR, oder Jungsein wo auch immer, von manchen erinnert wird: „Es war die schönste Zeit meines Lebens, weil ich war jung und verliebt“, klingt es in dem Voice-over.



Abbildung 8 Alle Schauspieler und Figuranten in *Sonnenallee* ‚tanzen‘ die Wende. Filmbild aus *Sonnenallee*. Copyright Leander Haußmann, Boje Buck Produktion.

Die Musik erfüllt im Film, genauso wie in der Erzählung, eine wichtige Rolle, aber dadurch, dass manche Lieder nicht in der Originalfassung, sondern als Cover gebracht werden,⁶⁰ werden wir aufs Neue mit der *Inszenierung* der Erinnerung konfrontiert. Vorherrschend waren Wasserfarben in *Wasserfarben*, grelle Grundfarben in *Helden wie wir*, und jetzt ein instagramartiges Sepiafilter in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Im Nachspann des Films – inzwischen ist das Bild schwarz-weiß geworden – singt Nina

⁶⁰ Vgl. Ken Woodgate, „‘Young and In Love’: Music and Memory in Leander Hausmann’s *Sun Alley*“, *Screening The Past*, 2005, http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr_18/KWfr18b.html.

Hagen „Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael / Nun glaubt uns kein Mensch, wie schön es war“. In dem höchst ironischen Lied ist Nina mit ihrem Freund Michael böse, weil er nur einen Schwarz-Weiß-Film mitgebracht hat, um ihren Urlaub auf der Ostinsel Hiddensee zu fotografieren: „Alles Blau und Weiß und Grün und später nicht mehr wahr!“ Das Lied aus dem Jahr 1974 wurde damals schon als ironischer Kommentar auf die Farblosigkeit und Eintönigkeit des Lebens in der DDR interpretiert – eine Interpretation, mit der Brussig und Peterson auch in *Sonnenallee* spielen: Was bleibt, sind graue, hier und da nachgefärbte Erinnerungen.

„Geh zu ihr und lass deinen Drachen steigen“, singen die Puhdys, als Micha zu Miriam geht, um ihr seine Tagebücher vorzulesen. Das taten sie auch schon im Film *Die Legende von Paul und Paula* (1973), der 1993 zum 20. Jahrestag einen erneuten Kinostart bekam und somit die Ostalgiewelle mit anstachelte. Winfried Glatzeder, der im erfolgreichsten DEFA-Spielfilm (Drehbuch: Ulrich Plenzdorf) die Rolle von Paul spielt, macht im Film *Sonnenallee* einen kurzen Cameo-Auftritt als Paul, der Nachbar von Miriam. „Na, vielleicht ein Beilchen gefällig?“, fragt Paul/Glatzeder, jetzt 30 Jahre älter, als Micha die Wohnung von Miriam betreten will. Im Gegensatz zu Paulas geschlossener Tür, die Paul im 1973er Film mit einem Beil in Splitter schlug, steht Miriams Tür jetzt aber offen: Micha dankt ihm, mit einem Grinsen, die sein Wissen um die ‚Legende‘ verrät und somit ein identitätsbildendes ‚Ingroup-Gefühl‘ der Zugehörigkeit bei den Zuschauern aus der ehemaligen DDR verursachen kann. Die Legende von Paul und Paula wird in *Sonnenallee* übrigens wirklich zu einer ‚Legende vom Glück ohne Ende‘, da an dem Türschild sowohl Pauls als auch Paulas Name erwähnt werden. In der DDR, wie sie in *Sonnenallee* erinnert wird, ist tatsächlich wenig Platz für ein ähnliches Drama, wie es in *Die Legende von Paul und Paula* vorgeführt wird. Zugleich aber strahlt die Subversivität, die damals von dem Film und vor allem von Pauls Charakter ausging, auf den *Sonnenallee*-Film aus. Andrea Rinke analysiert in diesem Zusammenhang die ähnlich wirkenden Verweise auf die zu DDR-Zeiten populären DEFA-Indianerfilme, die in *Sonnenallee* die Bildervielfalt steigern (auf der Party bei Mario öffnet Micha eine Tür zu einer neuen Welt, wo ein Indianer ihn dazu ermutigt, Miriam „zu seiner Squaw zu machen“) und bei den Zuschauern ein Gefühl der Wiedererkennung und Zugehörigkeit wachrufen. Sie betont auch die diskurskritische Wirkung dieser Verweise: „[T]hese films offered a strong potential for identification for East Germans at the time, with similarities being constructed between the native Indians fighting the white American invaders and the small socialist GDR struggling against Western capitalist imperialism.“⁶¹

⁶¹ Andrea Rinke, „*Sonnenallee* – ‘Ostalgie’ as a Comical Conspiracy“, *GFL - German as a Foreign Language* 1 (2006), S. 24-45, hier S. 29.

Diese Szenen eröffnen auch im Film die Dialogizität und tragen zur ‚Hypertextualität‘ des Filmes mit Hypotexten, Filmen, Kult(ur)produkten, Musik, und so weiter, bei. Dadurch, dass der Zuschauer jetzt auch diese Produkte sieht und die Musik hört, wird die Hypertextualität noch fassbarer. Die Mehrstimmigkeit in *Sonnenallee* wird ebenfalls von den vielen schriftlichen Signalen im Bild und die Bild-im-Bild-Vorgänge (Fernsehen, Poster, Fotos, sogar das Schwarz-Weiß-Bild von Michas und Marios Hunger-Show der westlichen Touristen übernimmt einmal den Kamerastandpunkt) ermittelt. So trägt Micha dauernd ein einfaches weißes T-Shirt, auf dem er angeblich selber mit einem roten Stift „POP & ROCK“ geschrieben hat, als eine unauffällige Form der Subversivität. Auch die Fassaden der Wohnungen am kürzeren Ende der Sonnenallee sind häufig mit ‚Tags‘ („The Beatles“, „The Stones“, durchstrichen oder nicht) versehen. Pop und Rock sprechen schon aus dem Filmposter von *Sonnenallee* (Abbildung 9), wo die Hauptdarsteller als Mitglieder einer Rockband posieren, wie etwa auf den traditionellen Gruppenbildern der *E Street Band*, der festen Begleitungsband von Bruce Springsteen (Abbildung 10). Die Lässigkeit wird im Vergleich noch einmal stärker betont, als Gegensatz zu der strammen, militaristischen Körperhaltung der DDR.



Abbildung 9 Filmposter *Sonnenallee*. Copyright Leander Haußmann, Boje Buck Produktion



Abbildung 10 The E Street Band. Copyright Sony Music

Nach der Definition von Philip Drake kann *Sonnenallee* als Retrofilm charakterisiert werden: Abgesehen von den letzten Worten wird zum größten Teil eine „structure of feeling“⁶² vermittelt. Deswegen beschäftigen sich Retrofilme viel weniger mit historischer Genauigkeit, mit der Rekonstruktion der Vergangenheit, als mit „its memorialization and re-imagining“ bei einem gemischten Publikum in der Gegenwart. Die in solchen Filmen vorherrschende, von Stereotypen, Selektivität und stilistischer Ikonografie erzeugte Nostalgie nimmt die politische und soziologische Vordringlichkeit weg und verursacht manchmal Protest bei einem involvierten Publikum, wie in diesem Fall bei den von Help e.V. vertretenen Opfern der politischen DDR-Gewalt, die sich – wie ironischerweise auch der marxistische Literaturtheoretiker Fredric Jameson⁶³ – die Frage stellen, ob eine solche nostalgische Darstellung erlaubt ist. Die Vergangenheit in Retrofilmen, und auch in *Sonnenallee*, ist aber vor allem eine Performance, und in diesem Fall eine sehr theatralische.⁶⁴ Dadurch, dass Theatralisierung und Dialogizität (in diesem Fall vor allem die ‚Pfeiler‘ Humor und Hypertextualität) so stark durchgesetzt werden, wird dieses ‚Feeling‘, wie in der Erzählung, problematisiert und hinterfragt.

⁶² Philip Drake, „Mortgaged to music: new retro movies in 1990s Hollywood cinema“, in *Memory and Popular Film*, hg. von Paul Grainge und Eric Schaefer, Inside Popular Film (Manchester: Manchester University Press, 2003), S. 183-201, hier S. 188.

⁶³ Jameson spricht allgemein über die ‚ästhetische Kolonisierung‘ und die klischeehafte, selektive Erinnerung, die man in nostalgischen Filmen der Postmoderne vorfindet. Vgl. Jameson, *Postmodernism*, S. 18.

⁶⁴ Vgl. dazu Claudia Breger, „Theatrical Narratives. Film ‚Made in Germany‘ around 2000“, in *Aesthetics of narrative performance: transnational theater, literature, and film in contemporary Germany*, Theory and interpretation of narrative (Columbus: Ohio State University Press, 2012), S. 49-90, hier v.a. S. 68-69. In ihrer Analyse des theatralischen Spiels der Narration in u. a. *Sonnenallee* und in *Good Bye, Lenin!* hebt Breger hervor, dass *Sonnenallee*, wie der Roman, eine an und für sich höchst ironische Erzählweise benutzt, wie auch ich hier dargelegt habe, und dass darüber hinaus verschiedene filmästhetische, postmoderne ‚Kunstgriffe‘ (wie „voice-over narration, metaleptic camera work, manipulations of film speed, and the montage of nondiegetic materials“) die Narration theatralisieren: „Developing ‚excessive‘ theatricality not as a counterpoint to narrative but as a source of powerfully creative, if ambiguously (un-)authoritative world-making, they [*Sonnenallee* sowie *Good Bye, Lenin!*] offer their heterogeneous (East and West German) audiences complex configurations of critique and pleasure, which I describe in terms of identification -at-a-distance and acentral empathy.“

Kapitel 5 *Wie es leuchtet* (2004)

„Überall hocken Zufälle. Das, was wir für den Zustand der Welt halten, ist wahrscheinlich etwas sehr Empfindliches, etwas Flüchtliges. Es beginnt immer mit einem Wassertröpfchen. Oder mit dem Flügelschlag eines Schmetterlings. Das ist mein Empfinden. Mein Empfinden von der Welt.“ (WEL: 55)

5.1 Einführung

Oh, die Ironie: Claudia Albert zufolge hat Thomas Brussigs *Helden wie wir* manche Literaturwissenschaftler dazu ermutigt, „sich von der Suche nach dem Wenderoman abzuwenden und Struktur und Wirkungsweisen der Texte in den Blick zu nehmen.“¹ Fast zehn Jahre nach jener Veröffentlichung erwähnt das Verlagsmarketing um *Wie es leuchtet*, Brussigs vierten und bis zu dem Zeitpunkt des Erscheinens dieser Dissertation² letzten Roman, aus dem Jahr 2004, genau die Phrase ‚der heiß ersehnte deutsche Wenderoman!‘ In dieser Anlage ist der Roman laut vielen Kritikern verfehlt, er habe die Wendezeit 1989-1990 „nicht zum Leuchten bringen können“.³ Das Komische werde allzu oft derb, die Bezüge zwischen den verschiedenen Figuren allzu gesucht. In aller Breite verliere der Roman Tiefenschärfe.⁴ Was die Ästhetik der Dialogizität aber betrifft, stellt

¹ Albert, „»Zwei getrennte Literaturgebiete«?“, S. 206.

² Am 19. Februar 2015 erscheint Brussigs neuester Roman, *Das gibts in keinem Russenfilm*.

³ Wolfgang Beutin u. a., *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Siebte, erweiterte Auflage (Stuttgart: J.B. Metzler, 2008) S. 674.

⁴ Vgl. Martin Lüdke, „Die Prototypen der deutschen Wende. Thomas Brussigs Roman *Wie es leuchtet* liest sich amüsant, aber man vergisst ihn rasch“, *Die Zeit*, 30. Dezember 2004, Abschn. Literatur, S. 51. Eine ähnlich gemischte Rezension schrieb Martin Halter, „Zonenkasper macht Ernst. Schnappschüsse: Thomas Brussigs

der 607-seitige Roman den Höhepunkt in Brussigs Werk dar: Die Polyfonie befindet sich in diesem Roman, im Gegensatz zu den vorigen drei, nicht an erster Stelle in den inter- und hypertextuellen Auseinandersetzungen mit anderen ‚Texten‘ (im breiten Sinne des Wortes), sondern auch schon auf der Ebene der Figurenvielfalt in der Geschichte selber. Mehr als fünfzig Figuren (zwar nicht alle Handlungsträger), aus verschiedenen Gesellschaftsschichten, in unterschiedlichem Lebensalter, mit verschiedenen geografischen Herkünften (aus der DDR, aus der Bundesrepublik Deutschland und ein einziges Mal aus dem Ausland) und Bestimmungen, und mit unterschiedlichen ideologischen Überzeugungen, passieren in einem Prolog und sieben Büchern⁵ die Revue. Die Anforderung, in dem ‚wahren Wenderoman‘ sollten ‚alle‘ Erfahrungen, sowohl aus östlicher als auch aus westlicher Sicht, aus dieser Zeit an die Reihe kommen,⁶ könnte *Wie es leuchtet* also schon erfüllen –diese Diskussion sollte hier aber nicht aufs

deutsches Wendealbum“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. Oktober 2004, S. 46. Viel negativer sind Maïke Albath (vgl. „Ausgerechnet Schniedel. Ansonsten kein Klamauk: Thomas Brussig versucht sich diesmal ernsthaft am epochalen Wenderoman“, *Frankfurter Rundschau*, 6. Oktober 2004, Abschn. Literatur: „In der Fülle der Figuren liegt eines der Probleme von *Wie es leuchtet*: trotz der Bündelungen und kleinen Deus-ex-machina-Coups hat das Ganze mitunter den Charakter einer Nummernrevue.“) und Kristina Maidt-Zinke („Ein Mauerspecht wird seriös. Gestreckter Cocktail: Thomas Brussigs Wende-Wälzer *Wie es leuchtet*“, *Süddeutsche Zeitung*, 23. Oktober 2004, Abschn. Literatur, S. 16). Trotzdem gibt es auch positive Stimmen zum Roman: vgl. Peter Richter, „Nobelpreis, ich komm! Thomas Brussig, der Meister des kleinen Witzes, will Großschriftsteller werden“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. September 2004; Matthias Matussek, „Der Balzac vom Prenzlberg“, *Der Spiegel*, 18. Oktober 2004, S. 192-193 (die Tatsache, dass Matussek während der Wendezeiten Brussig als Portier des Palasthotels kennengelernt hat und er selber als die Figur Leo Lattke in *Wie es leuchtet* auftritt, könnte mit der begeisterten Rezension zusammenhängen); Wolfgang Lange, „Die deutsche Wende als Rausch und Farce. *Wie es leuchtet*: Thomas Brussigs Satire auf 1989“, *Neue Zürcher Zeitung*, 17. März 2005, Abschn. Feuilleton, S. 35.

⁵ In den sieben Büchern, jeweils noch in verschiedene Kapitel verteilt, wird das Wendejahr chronologisch, mit deutlichem Anfang und Ende, dargestellt, und die Titel, wie auch Gebauer bemerkt (vgl. „Blinde werden sehend“, S. 31), entsprechen den allgemeinen Stimmungen und Gefühlen in dem Zeitabschnitt, den sie schildern: „Aus mit Lau“ fängt im späten August 1989 an, läuft bis Oktober und zeigt die herrschende Umbruchsstimmung; das zweite Buch „Die erste Sekunde der Ewigkeit“ erzählt den Mauerfall und die Woche danach; „Freitag nach eins“ skizziert, wie die Euphorie verschwindet und die Figuren Anfang Dezember ihr altes Leben vergeblich fortzusetzen versuchen; das vierte Buch „Vom Kippen“ bezieht sich auf die Weihnachtsperiode und gipfelt in der Silvesternacht, in der eine der Figuren, ‚der wilde Willi‘, stirbt; das fünfte Buch heißt „Irrland“ (der Titel bezieht sich auf die letzten Gedanken des sterbenden Willis), spielt vom Januar bis April 1990 und stellt im Kapitel „Als der schwarze Balken Balken wuchs“ (WEL: 404) die Reaktionen der einzelnen Figuren auf die Wahlergebnisse am 18. März dar; im sechsten Buch, „Von vor und nach dem Geld“, wird die Zeit vom Mai bis Juli dargestellt, mit u. a. der Währungsunion am 1. Juli; und schließlich handelt das siebte Buch, „Eine Welt, eine Wolke“ vom Sommer 1990, als die Figuren ‚ausschwärmen‘. Sieben scheint in Brussigs Werk übrigens eine beliebte Zahl zu sein: Auch *Helden wie wir* ist auf sieben Tonbändern, die die Kapitel darstellen, aufgenommen, und in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* schreibt Micha sein Leben neu in sieben Tagebüchern.

⁶ Vgl. Korte, „Berichte zur Lage der Nation“, S. 556; Gebauer, „Blinde werden sehend“, S. 26.

Neue eröffnet werden. Wie dem auch sei: Brussigs *Wie es leuchtet* vereint fünfzehn Jahre nach der Wende Stimmen aus Ost- und Westdeutschland und porträtiert so viele verschiedene Menschen mit ebenso vielen politischen, sozialen und emotionalen Hintergründen, dass zumindest ein *Versuch* eines Gesamtpanoramas gemacht wird und eine differenzierte Perspektive auf das Geschehen entsteht.

Dennoch werden, wie Mirjam Gebauer bemerkt, nicht „die ‚Geschichten hinter der Geschichte‘ erzählt“. ⁷ Der Anspruch auf Repräsentativität der gesamtdeutschen Bevölkerung und auf Vollständigkeit verdrängt häufig eine Psychologisierung der Figuren und reduziert sie auf Typen. Zachau sieht in *Wie es leuchtet* die Weiterführung der Erzählweise, die Brussig schon in seiner vorigen Erzählung entwickelte: „Die *Sonnenallee*-Methode, episodisch Anekdotenhaftes aneinanderzureihen, bleibt Brussigs Erzählmethode, die jetzt allerdings zu einem Monumentalwerk mit Dutzenden von Personen ausgeweitet wird: aus »Geschichtchen wird Geschichte«“. ⁸ Wir begegnen im Roman unter anderen Leo Lattke, einem arroganten, sensationsgierigen westlichen Journalisten, Lena, einer jungen, naiv-revolutionären *One Hit Wonder*-Sängerin aus Karl-Marx-Stadt, Dr.-Ing. Helfried Schreiter, dem Chef von dem Sachsenring, und seiner republikflüchtigen Tochter Carola, einem Albino-Hochstapler genannt Werner Schniedel aus der Bundesrepublik, dem Direktor des Berliner Palasthotels Alfred Bunzuweit, der sein Hotel treu nach den gediegenen planwirtschaftlichen Vorschriften führt, ⁹ einem Hotelportier und debütierenden Schriftsteller polnischer Herkunft, Waldemar Bude, hinter dem sich Brussig selbst versteckt, einem während seiner Haft im Auftrag des MfS verstrahlten DDR-Bürgerrechtler, sieben Transsexuellen aus dem Osten, einem vom System enttäuschten Dichter, und so weiter. Die Figurenkonstellation wirkt wie ein Netz, in dem sich mit unterschiedlicher Intensität verwobene, episodische Geschichten in einem staffelmäßigen Verlauf entwickeln. „Das Netz aus alten

⁷ Gebauer, „Blinde werden sehend‘: Mythos Mauerfall und Thomas Brussigs Roman *Wie es leuchtet*“, S. 32.

⁸ Zachau, „Über das ‚erfüllteste Jahr seines Lebens‘: Thomas Brussigs *Helden wie wir*, *Sonnenallee* und *Wie es leuchtet*“, S. 37. Zachau zitiert seinerseits aus Christian Schröder, „Er kann auch Westler. Aus der Zeit des Dazwischen: Thomas Brussig stellt in Frankfurt seinen neuen Roman vor“, *Frankfurter Rundschau*, 19. Oktober 2004.

⁹ Das Palasthotel ist Bunzuweits Königreich, in dem er alles ständig kontrolliert. Dieser Mikrokosmos ist eine Metapher für die Kontrolle, Planwirtschaft inklusive, der verschiedenen Parteiorgane und Kommissionen der SED: „So wie der Ofen tatsächlich nie ausging, entsprach es der Wahrheit, daß dieses Hotel Alfred Bunzuweits Reich war. Nichts war zu gering, um seiner Intervention nicht würdig zu sein. Daß er im Zwirn des Direktors manchmal die Soße selbst abschmeckte, mochte für einen gelernten Koch noch angehen. Aber er war sich auch nicht zu schade, der Zimmerfrau zu zeigen, wie sie Laken einzuschlagen, der Garderobenfrau, wie sie Mäntel auf Bügel zu hängen, der Toilettenfrau, wie sie den Schrubber zu halten habe. Auf Alfred Bunzuweits Initiative hin wurden die Brötchenbackzeiten von fünfunddreißig auf dreißig Minuten verkürzt – heimlich dann doch auf dreiunddreißig Minuten erhöht; heimlich deshalb, weil sich Alfred Bunzuweit öffentlich brüstete, bereichsweise bis zu siebzehn Prozent über den Plan hinaus an Energie einzusparen.“ (WEL: 140)

Gewohnheiten und Abhängigkeiten, aus Untätigkeit, Gleichgültigkeit und Ohnmacht war löchrig. Bald würde es ganz reißen“, so stellt der Erzähler noch in dem Auftakt der Erzählung fest. Tatsächlich zeigt *Wie es leuchtet* die Entstehung dieser Risse, und zugleich auch, wie auf den ersten Blick Fäden aneinandergeknüpft werden.

Ein auktorialer, nicht an der Geschichte beteiligter Erzähler, Gebauer zufolge „völlig unironisch verwendet“ und daher sehr passend,¹⁰ fokussiert auf die verschiedenen Lebensgeschichten während der Zeit zwischen dem Spätsommer des Jahres 1989, über die Nacht des Mauerfalls, die erste Volkskammerwahl in der DDR (18. März 1990), die Währungsunion am 1. Juli, bis zum Ende des Sommers 1990: „Deutschland ist Fußballweltmeister, die Wiedervereinigung kommt noch in diesem Jahr, das Land brummt vor Stärke“, so klingt es in Hamburg, als der Roman das Ende nähert (WEL: 540). Im Prolog des Romans wird aus einem späteren Zeitpunkt heraus, 2004, noch in der Ich-Perspektive geredet: Es spricht ein junger Fotograf, eine der Hauptfiguren des Romans, über die deutschen Umwälzungen um und nach 1989, und wie sie in Bild und Wort festgehalten wurden – oder gerade nicht:

Trotzdem gibt es kein Buch, in dem die Erfahrungen jener Zeit für alle gleichermaßen gültig aufbewahrt sind, so wie „Im Westen nichts Neues“ die Erfahrungen der Frontsoldaten des Ersten Weltkrieges versammelte. (WEL: 13)

Es gibt kein Buch, oder, so wird impliziert, *noch kein Buch*, das diese tief greifenden Erfahrungen umfassend und „für alle“ beschreibt – was Bilder (seine Bilder) dahingegen schon machen, so heißt es. Da aber „vor zwei Jahren“ das Elbhochwasser 2002 das Werk des Fotografen vernichtet hat, sollte diese Geschichte aufs Neue ‚be-lebt‘ werden: „Die Bilder sind verschwommen, und die Geschichte beginnt von neuem.“ (WEL: 13) Die Wahrnehmung der Welt, wie sie in Berlin und in Deutschland in der umwälzenden Zeit um 1989/1990 aussah, beginnt also tatsächlich mit einem Wassertröpfchen, wie Lena es im Zitat, das diese Analyse einführt, umschreibt: Dieses „Jahrtausendhochwasser“, das eine ‚gesamtdeutsche‘ Katastrophe war, in der sich alle Deutschen, Ost und West, zusammenfanden, wird geschickt als Erzählanlass präsentiert und leitet einen Wenderoman ein, in dem entsprechend sowohl Ost- als auch Westdeutsche vernetzt auftreten.

Wie es leuchtet ist, wie aus der Analyse hervorgehen wird, als der paradigmatische popstmoderne Wenderoman zu charakterisieren. Der thematisch-stoffliche Bezug zur Wende (Grub) ist nicht nur erkennbar; die Geschichte *ist* ja die Erzählung des ganzen Prozesses aus verschiedenen persönlichen Blickwinkeln, und in ihrer Struktur, Figurenvielfalt und benutzter Metaphorik zugleich auch Kommentar desselben. Weiter

¹⁰ Gebauer, „„Blinde werden sehend‘: Mythos Mauerfall und Thomas Brussigs Roman *Wie es leuchtet*“, S. 27.

sind fast ohne Ausnahme alle Merkmale aus den Übersichten von Kormann und Reimann in *Wie es leuchtet* vertreten: Die Aufhebung der Grenzen wird thematisiert, nicht nur in topografischer, sondern auch in persönlicher, psychologischer Hinsicht. Selbstverständlich machen die Figuren sehr bewusst die Aufhebung der deutsch-deutschen Grenze mit und werden Reaktionen der Begeisterung sowie der Enttäuschung dargestellt, zum Beispiel in dem Erzählstrang um Carola Schreiter, die kurz vor der Wende ‚rübermacht‘, aber schon kurz nachher die Besonderheit ihrer selbständig gewählten, neuen Biografie in einem sich plötzlich ereignenden gesamtdeutschen Raum verschwinden sieht (WEL: 103). Gegen Ende der Erzählung rücken auch Grenzüberschreitungen in einem internationalen Kontext in den Vordergrund und wird gezeigt, wie die Überschreitung topografischer Grenzen mit sich bringt, dass manche Figuren sich selbst neue Grenzen setzen und versuchen, über sich selbst hinauszuwachsen. Das siebte und letzte Buch, „Eine Welt, eine Wolke“ (WEL: 545), besteht aus zehn Kapiteln, die einige wichtige, handlungstragende Figuren außerhalb ihres gewohnten Kontextes und oft außerhalb des deutschen Kontextes porträtieren und somit das neue Unterwegs-sein, die neue Mobilität nach der Wende thematisieren: Carola und Thilo machen einen verhängnisvollen Tagesausflug im Yellowstone National Park, Verena Lange besucht die Mutter des verstorbenen ‚wilden Willis‘ (er wurde bei den Silvesterfeierlichkeiten 1989-1990 von einer Sektflasche, die von dem Brandenburger Tor herabgeworfen war, getroffen und starb an einem Schädelbruch) in Chemnitz. Alfred Bunzuweit, der ehemalige Direktor des Palasthotels, trifft seinen ebenfalls ehemaligen Freund Valentin Eich im tiefsten Bayern – die Freundschaft scheint mit dem Verlust der beruflichen Position und dem Verschwinden der Mauer nachgelassen zu haben. Die unerfahrene Kathleen Bräunig bekommt in Mallorca einen ernsten und peinlichen Sonnenbrand, Leo Lattke zieht mit Lena nach New York, Dr. Erler macht mit Westlern und Fontanes Schriften als Reiseführer eine Wandertour durch die Mark Brandenburg. Der kleine Dichter schreibt sein aussagekräftigstes Gedicht zur Wende auf der Insel Hiddensee, der Hochstapler Werner Schniedel fasst in Schweden die Idee, an diesem beruhigenden Ort Mindfulnessreisen für Manager zu organisieren, Lenas großer Bruder lernt das Gleitschirmfliegen und konfrontiert einige Wochen später zusammen mit Lena ihren gemeinsamen Schänder Masunke mit dessen früheren Sexualverbrechen, und im abschließenden Kapitel stirbt der ehemalige DDR-Dissident Jürgen Warthe krebserkrankt auf der thailändischen Insel Ko Samui. Manchen gelingt es, die ‚inneren‘ Grenzen zu besiegen, (vor allem den beiden Hauptfiguren Lena und ihrem großen Bruder), manche stoßen gegen ihre eigenen Überzeugungen und Persönlichkeit (z. B. der ehemalige Direktor des Palasthotels Alfred Bunzuweit – dessen Name schon ein Indiz für seine Unzufriedenheit mit der neuen Situation ist – und die naive Kathleen Bräunlich).

Die anfängliche Euphorie bei der Maueröffnung sowie die Angst vor der Freiheit, die auch schon am Ende des Romans *Helden wie wir* in den Vordergrund rückt, die

Unzufriedenheit über die Nicht-Aufarbeitung der DDR-Zeit und über die Vereinnahmung durch den Westen: Die Gefühle dieses schwierigen Annäherungsprozesses werden im epischen Panorama der Wende- und Nachwendezeit reflektiert und heben sowohl indirekt als auch direkt die Frage nach dem Deutschsein hervor: „Die Frage war nicht, *ob* und auch nicht, *wann*. Die Frage war: *Was ist Deutschland?*“ (WEL: 198) Die Fragmentierung von Deutschland im Prozess der Vereinigung wird allegorisch mit dem fragmentierten Subjekt verbunden, mit Figuren, die sich in einer nicht gelungenen Verwandlung befinden. Dazu sind zwei Geschichten in *Wie es leuchtet* von besonderer Bedeutung, die ich in der Analyse der Gesellschaftskritik weiter in diesem Kapitel beleuchten werde.

Auch die spezifisch popstmodernen Merkmale sind in dem vernetzten, epischen Roman erkennbar. Die Vorliebe für traditionelle Gattungen zeigt sich in dem neorealistischen Erzählverfahren, mit dem Brussig sich jetzt in die Tradition einiger westlicher kanonischer Werke einschreibt und die Multiperspektivität eines Dos Passos (*Manhattan Transfer*), Döblins (*Berlin Alexanderplatz*),¹¹ den Reportagestil eines Honoré de Balzacs,¹² oder auch die Stimmen- und Sprachenvielfalt eines Fontanes zum Einsatz bringt. In dieser Hinsicht ist auch das sechste Merkmal, die ‚Neue Lesbarkeit‘ abgedeckt: Obwohl der Roman mit den zergliederten Handlungen in vielen verschiedenen Erzählsträngen komplizierter strukturiert ist als seine Vorgänger, hat das auf Brussigs gewohnte Sprache und seinen Stil, den wir aus den anderen Werken kennen, keine Auswirkung.¹³ Die Frage nach der Identität, sowohl der persönlichen als auch der ost- und gesamtdeutschen, ist etwas, womit fast alle Figuren ringen. Das Problem des ‚neuen‘ Deutschseins, der ‚inneren Mauer‘ und des Zwiespalts, das manche Ostdeutschen damals erfahren, zeigt sich sehr deutlich in einer kleinen Szene während der Untersuchungshaft, als sich der Hochstapler Werner Schniedel zusammen mit seinen Aufsehern das WM-Achtelfinale zwischen Deutschland und den Niederlanden ansieht.

¹¹ Vgl. zu diesen Beziehungen auch Zachau, „Über das ‚erfüllteste Jahr seines Lebens‘: Thomas Brussigs *Helden wie wir*, *Sonnenallee* und *Wie es leuchtet*“, S. 37.

¹² Vgl. Matussek, „Der Balzac vom Prenzlberg“; Gebauer, „Blinde werden sehend“, S. 27.

¹³ Durzak stellt Brussigs auf Lesbarkeit ausgerichtetes Schreibverfahren der „verrätselte[n] Erzählweise“ von Ingo Schulze in dessen gleichfalls als Panoptikum aufgefasstem Roman *Simple Storys* (1998) gegenüber. Aus Schulzes Erzählung „[erschließe] sich die Lebensgeschichte seiner handelnden Figuren der detektivischen Spurensuche des Lesers nur annähernd“ und „das Geschehen der Wende [wird] durch fragmentarische Verkürzung in dem Verbund von Einzelgeschichten undurchsichtig“. Brussig dagegen verliere „nie die Aufmerksamkeit des Lesers, sondern fesselt seine Wahrnehmung durch eine Vielzahl von ästhetischen Mitteln, satirischen Partien, Dialekt- und Slang-Einsprengseln, Gedichten und inneren Monologen, und vor allem auch nicht allein durch stoffliche Farbigkeit: die skurrilen und grotesken Details im Verhalten seiner Personen.“ Manfred Durzak, „Der Roman der deutschen Wende? Überlegungen zu Thomas Brussigs Buch *Wie es leuchtet*“, in *Kontinuitäten Brüche Kontroversen. Deutsche Literatur nach dem Mauerfall*, hg. von Edward Białek und Monika Wolting (= Orbis Linguarum 105) (Dresden: Neisse Verlag, 2012), S. 31-44, hier S. 35-36.

Brussig verbindet hier die deutsche Identität, wie er das auch in *Leben bis Männer*, *Schiedsrichter Fertig* und im Drehbuch für *Heimat 3* macht, mit der Fußballthematik. Die Aufseher scheinen anfänglich für die niederländische Mannschaft Partei zu ergreifen:

Werner Schniedel bemerkte, daß die Schließer nur aus Rücksicht ihm gegenüber ihre Parteinahme für die Niederländer nicht offen zeigten. [...] Überhaupt schienen ihm die Schließerterminologien nicht sattelfest: Sie sprachen nicht von den „Deutschen“ oder der „deutschen Mannschaft“, geschweige denn von „wir“ und „uns“, sondern vom „Westen“ oder gar der „BRD“. (WEL: 473-474)

Als am Ende, wie das öfter passiert, die (West-)Deutschen gewinnen, scheint der Funke von Schniedels Begeisterung auch bei den Schießern zu zünden, sei es noch sehr bescheiden: „Das Spiel war vorüber, und sie horchten nach innen, wie es sich anfühlt, für die Deutschen zu sein.“ (WEL: 475) Auch die beiden ausgeprägt ‚westlichen‘ Figuren, der Hochstapler Werner Schniedel und der Journalist Leo Lattke, erleben eine Selbstfindungskrise. Bei Schniedel erweist sich die ‚Krise‘ als psychopathologisch, da er als Hochstapler ständig eine Rolle spielt und ein Leben führt, das nicht sein eigenes ist; Leo Lattkes Verunsicherung wurzelt komischerweise – da seine Arroganz unmäßig zu sein scheint – entgegen den Klischeebildern über die Ost-West-Verhältnisse in einem Minderwertigkeitsgefühl zwei ostdeutschen Figuren gegenüber: erstens dem jungen Fotografen, der die Geschichte besser in Bild zu fassen scheint, als er selbst in Worten, und zweitens der Leo zufolge ‚jüngeren, frischeren, unverbrauchteren, unverdorbenen‘ (WEL: 544) Lena, die in der gegenseitigen Beziehung von Anfang an die Macht an sich reißt.

Die Karnevalisierung, das dritte popstmoderne Merkmal, ist meines Erachtens die Kategorie, die den Gebrauch des Humors und des Lachens in *Wie es leuchtet* umfassend beschreibt. Ich werde sie anhand der vier Kategorien des Karnevals (Bachtin), die ich kurz in der Einführung behandelt habe, in dem nächsten Kapitel (5.2) ausführlich erörtern, und verzichte deswegen hier fürs Erste auf die tiefer gehende Analyse. Es mag aber jetzt schon deutlich sein, dass Brussig die Karnevalsmaske in der Darstellung seines Figurenarsenals benutzt hat, da sich hinter vielen fiktiven Figuren reale Hauptfiguren der DDR und Wendezeit verbergen.

Das vierte Element der Popstmoderne, der metatextuelle, selbstreflexive Ton, ist ab den ersten Seiten in *Wie es leuchtet* vorhanden: Der Prolog skizziert das poetologische Programm des Romans, die „Erfahrungen jener Zeit für alle gleichermaßen gültig“ aufzubewahren (WEL: 13) und eröffnet eine ebenfalls poetologische Diskussion über die ‚Gültigkeit‘ von Wort und Bild als Medien, die Erinnerungen und Geschichte aufheben können. Es wird in dem Roman sehr oft auf genau diesen ‚medialen‘, ‚vermittelnden‘ Charakter hingewiesen (was auch in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* der Fall war), diesmal nicht durch eine primär ironisch ausgerichtete Erzählweise, sondern durch die öfter erwähnte Dichotomie und Verbindung der beiden Medien. Viele Bilder des großen

Bruders werden in einer klaren, einfachen Sprache beschrieben (nicht materiell reproduziert!) und ergänzen somit die emotionale Innenwelt der Figuren, die der auktoriale Erzähler in Worte zu fassen versucht. Auch Widmann analysiert die Wirkung der Verbindung von Wort und Bild: „Durch die Referenz auf erfundene Fotografien reflektiert *Wie es leuchtet* die Übernahme des historischen Gedächtnisses durch Bildmedien und bindet es durch den ‚Strukturwechsel‘ ins Medium der Sprache erneut an die Vermittlungsweise des Erzählens an.“¹⁴ Daneben lässt sich in verschiedenen Szenen, vor allem in jenen um die Figur des debütierenden Schriftstellers Waldemar (einer der wenigen Figuren, der nach seiner Exposition mit vollständigem Namen weiterhin nur mit seinem Vornamen angedeutet wird, was eine gewisse Nähe zu der Figur erzeugt), eine selbstreflexive Poetik der Wendeliteratur und des Schriftstellers Brussig entdecken. Waldemar Bude, der als Portier im Berliner Palasthotel arbeitet, genauso wie Brussig das 1989 gemacht hat, hat ein Manuskript, „zweihundertzweölf Seiten, anderthalbzeilig“ (WEL: 149),¹⁵ über ein in der DDR heikles und tabubeladenes Thema, den Leistungssport, geschrieben, in dem ein junger Stabhochspringer in der DDR dazu trainiert wird, das US-Team zu besiegen und Olympiasieger zu werden. Bei einem Sprung an seinem achtzehnten Geburtstag bricht aber der Stab, und das junge Talent bricht sich das Genick. Trotz Gehirnschädigung und Lähmung wird er Trainer – *the next best thing* und eine Beschäftigung, deren psychologische Eigenheiten wir auch in Brussigs *Leben bis Männer* (2001) mitbekommen – und soll jetzt als „Mumie auf einem Karren“ von einem Assistenten, einem im Schwenken spezialisierten ehemaligen Kameramann, überall, wo sich etwas ereignet, hingebacht werden. „[I]nnerhalb des Absurden,“ so erklärt Waldemar seinen Ausgangspunkt, „lasse sich viel erzählen über den jugendlichen, sich entwickelnden Körper, über Zucht, Leistung, Grenzen, Ehrgeiz, Entscheidung.“ (WEL: 149-150) Gerade das Absurde und das Grotteske, die auch in Waldemars Geschichte wichtige Aspekte der Ästhetik sind, haben *Helden wie wir* als Wenderoman dermaßen zum Leuchten gebracht. Die Wendeliteratur an und für sich

¹⁴ Andreas Martin Widmann, „Und wann war Geschichte je so fotogen wie beim Mauerfall? Zur Relevanz und Funktion von Fotografien und Bildaufzeichnungen in Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* und *Helden wie wir*“, in *Textprofile intermedial*, hg. von Dagmar von Hoff und Bernhard Spies (München: Martin Meidenbauer, 2008), S. 347.

¹⁵ Wie ich schon erläuterte, haben Thomas Brussig und Mathias Matussek einander während der Wendezeit kennengelernt: Der *Spiegel*-Reporter wohnte damals im Berliner Palasthotel, wo Brussig als Portier arbeitete. Matussek hat seine Erfahrungen im Hotel und die Reportagen, die er über die Wende für den *Spiegel* schrieb, 1991 in einem Band veröffentlicht: *Palasthotel Zimmer 6101: Reporter im rasenden Deutschland* (Hamburg: Rasch und Röhring, 1991). Für die Neuausgabe dieses Buches 2005 schrieb Brussig das Vorwort, in dem er die damalige Lage skizziert und seine Bewunderung für den Journalisten ausdrückt: „Ich war damals Portier im Palasthotel und hatte in dreieinhalb Jahren so eine Art Roman zustande gebracht – zweihundertzweölf Manuskriptseiten, anderthalbzeilig.“ Matthias Matussek, *Palasthotel oder wie die Einheit über Deutschland hereinbrach* (Frankfurt am Main: Fischer, 2005), S. 9.

wird als chaotisches Durcheinander symbolisiert: Als Waldemar Anfang Dezember sein Manuskript dem Fontanekenner Dr. Erler vom Aufbau Verlag übergibt, schauen sie sich zusammen den Sekretariatsraum des Verlags an, in dem sich seit der Abschaffung der Zensur ein Haufen, ein „babylonische[r] Turm“¹⁶ von Texten, Manuskripten und Biografien gebildet hat:

Was er sah, waren Berge von Manuskripten. Türme von Manuskripten. Ein Zimmer, so voll mit Manuskripten, daß man sich kaum darin bewegen konnte.

Selbst Dr. Erler, der seit dreißig Jahren im Verlagswesen arbeitete, hatte nie zuvor so viele Manuskripte auf einem Haufen gesehen wie an jenem Tag, als die Zensur abdankte. Als hätte sich auf ein Zeichen hin das ganze Land seiner Schubladen erinnert. (WEL: 187)

Nachdem Dr. Erler sich von Waldemar verabschiedet hat, taucht der „kleine unrasierte Dichter“ (unter dessen Hülle sich Volker Braun versteckt) im Verlag auf: Auch er will, dass der Verlag sein neuestes Pamphlet, seinen aktuellen Kommentar zu einer Trotzki-Schrift und zugleich ein Plädoyer für eine Räterepublik, druckt. Dr. Erler nimmt den Dichter, inzwischen fast an den Rande des Wahnsinns gekommen, zur Beruhigung mit in den Sekretariatsraum, wo ihm aber eine unangenehme Überraschung bevorsteht:

Als sie in der zweiten Etage aus dem Fahrstuhl stiegen, sahen sie Papier über den Flur flattern. Der ganze Fußboden war von losen Blättern übersät. [...] Die Tür des Sekretariats war nicht geschlossen worden – Manuskriptstapel hatten im Schwenkradius gestanden –, und der stundenlange Durchzug hatte für ein heilloses Chaos gesorgt: Tausende Blätter aus Dutzenden von Manuskripten bildeten ein schockierendes Durcheinander, wie ein Werk des Vandalismus. Die Gardine wehte dramatisch im Wind, und zum Glück wehte sie in den Raum – kein einziges Blatt war aus dem Fenster geweht. (WEL: 200)

Dr. Erler fängt an, alle Blätter zu sortieren, während der kleine unrasierte Dichter nach seiner Aufregung auf dem Sofa des Lektors einschläft: „Auf das Sofa würde Dr. Erler also keine Blätter legen können. Höchstens auf die Sofalehne.“ (WEL: 201) In dieser absurden Szene versucht der Lektor Ordnung in das Chaos zu bringen, das die Wendeliteratur symbolisiert: ein Durcheinander von Manuskriptseiten in den verschiedensten Handschriften, Farben und Stilen, ein Gewirr hunderter unterschiedlicher Stimmen, aus dem sich nur schwierig eine Einzelperspektive herauslesen lässt. In diesem Sortierprozess werden neuere Geschichten, die Geschichten einer jüngeren Generation, wortwörtlich auf die der älteren Generation gelegt. Waldemars Roman aber steigt über das Chaos hinaus: Dr. Erler und die anderen Lektoren sind derart über das Debüt

¹⁶ Durzak, „Der Roman der deutschen Wende?“, S. 37.

begeistert, dass es das Aufbau-Vorjahrsprogramm 1990 anführt. Brussig inszeniert hier das Kommen der neuen Generation von Schriftstellern, die eine andere DDR erlebt hat, als die Generation der Hineingeborenen, einer Generation, zu der er auch selber gehört: „Ja [...]. Hier kommt eben ganz was Neues.“ (WEL: 435)

In *Wie es leuchtet* ist auch das fünfte popstmoderne Element, die Bezugnahme auf die historische Welt, *a priori* durch die Tatsache, dass es sich um einen Wenderoman handelt, vertreten. Diese Welt wird nicht nur durch die Darstellung der damaligen historischen Ereignisse, die wichtige Referenzpunkte in der fortschreitenden Geschichte bilden, sondern auch durch die Figurenvielfalt wachgerufen. Die schon erwähnte Typisierung der Figuren (die meisten werden während der ganzen Geschichte mit ihren vollen Namen genannt) und vor allem die Art und Weise, wie sie interagieren, miteinander in Dialog treten, bewirken ihre ideologische Funktionalisierung, anhand deren die explizite Bezugnahme auf die historische Welt erfolgt, die einerseits eine aktive Gesellschaftskritik (aus dem Munde der Figuren) und andererseits, aufs Neue auf einer metatextuellen Ebene, eine Diskurskritik enthält, mit denen *Wie es leuchtet* zur *littérature engagée* gerechnet werden kann (siehe dazu die Betrachtung der Gesellschaftskritik weiter in dieser Analyse).¹⁷ Jene Funktionalisierung verdoppelt sich bei manchen Figuren auf einer außergeschichtlichen Ebene. Obwohl dem Roman eine ‚Personen und Handlungen sind frei erfunden‘-Verzichtserklärung vorangeht, kann man den Text als Schlüsselroman auffassen und hinter vielen Figuren reale Personen aus der Wendezeit und der jüngsten deutschen Geschichte erkennen. Gregor Gysi (Gisela – ‚Gisi‘ / ‚IM Notar‘ – Blank), Jürgen Fuchs (der von der Stasi verstrahlte Bürgerrechtler Jürgen Warthe), Matthias Matussek (Leo Lattke), Walter Janka (der Veteran Fritz Bode), Alexander Schalck-Golodkowski (Valentin Eich), und so weiter: Ihre „Ämter, Funktionen und Positionen“ werden im Roman als „Hüllen“ (WEL: 4) benutzt, die über die Romanfiguren gestülpt werden. Der Cameo von Volker Braun als dem „kleinen, unrasierten Dichter“ aber übersteigt diese ‚Hülle‘-Funktion weitgehend; ihn werde ich weiter, in der Analyse der Intertextualität, näher betrachten.

Das siebte Merkmal, die Adoleszenzperspektive aus der neuen Poptradition, verschwindet in Brussigs letztem Roman größtenteils und bestimmt nicht länger die Teleologie des Erzählten, wie das in den vorigen drei Romanen der Fall war. In der Biografie der neunzehnjährigen Lena sind zwar einige Elemente der ‚popmodernen‘¹⁸

¹⁷ Auch Geier betrachtet den Roman, zusammen mit Ingo Schulzes *Neue Leben* und Uwe Tellkamps *Der Turm*, als Beispiele von *littérature engagée*. Vgl. Andrea Geier, „Mediating Immediacy. Historicizing the GDR by Bringing It Back to Life in Postmillennial Works of Fiction“, in *Twenty Years On: Competing Memories of the GDR in Postunification German Culture*, hg. von Renate Rechten und Dennis Tate, *Studies in German literature, linguistics, and culture* (Rochester, N.Y.: Camden House, 2011), S. 101-113, hier S. 112.

¹⁸ Vgl. zu diesem Kofferwort Degler und Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 10-11.

Darstellung der Jugendkultur erkennbar, vor allem als sie sich am Anfang der Geschichte als Identifikationsfigur der ostdeutschen Revolution entpuppt. Nachdem sie mit ihrem Hit „Warum können wir keine Freunde sein“ überall zu Lande bekannt wird, verbindet der auktoriale Erzähler ihre Darstellung stark mit der Beschreibung ihres ‚Image‘ als Popstar, das nach popmoderner Vorschrift vor allem bei den Popliteraten selber vorzufinden ist: Ihr „attraktives Äußeres“, ihr „passendes Outfit und Styling“ (die Rollschuhe), der starke „Bezug zur popkulturellen Sphäre“¹⁹ (ihr Poplied, wofür alle Leute, die zufällig im Studio anwesend sind, als Hintergrundstimmen eingesetzt werden, genau wie bei John Lennons *Give Peace a Chance*: „[W]ährend von dem Lied des Beatle die Sage geht, daß es mit dem Personal des *Montreal Queen Elizabeth Hotel* gesungen wurde, so wurde Lenas Lied tatsächlich von den Mitarbeitern des Staatlichen Rundfunks gesungen“, WEL: 75). Sie entwickelt sich im Laufe der Geschichte zwar von einer mädchenhaften, noch unsicheren Figur zu einer kräftigen, selbstbewussten Frau und einer Identifikationsfigur für den ostdeutschen Protest (die „Jeanne d’Arc von Karl-Marx-Stadt“, WEL: 89), aber die Darstellung (einer Episode aus) ihrer Lebensgeschichte führt nicht dazu, dass wir den Roman als popmodernen Adoleszenzroman analysieren können. Als sie einsieht, dass die anfängliche revolutionäre Euphorie vorbei ist, entscheidet sich Lena, ihr Image abzulegen: „Irgendwie bin ich nicht mehr im Rollschuhalter«, sagte Lena nach einer Weile. »Ich bringe jetzt meine Rollschuhe unter die Erde.«“ (WEL: 178) Auch die Generationenkonflikte, die oft mit der Adoleszenzperspektive einhergehen, werden hier nicht primär durch diese Perspektive geprägt, sondern sind eher ideologischer Art (was z.B. vom Unterschied zwischen Waldemar und anderen Schriftstellern illustriert wird, oder zwischen der opportunistischen Rechtsanwältin Gisela Blank und ihrem jungen Assistenten Daniel Detjen, der die „romantische Bereitschaft“ besitzt, „jene[n] Charakterzug, den F. Scott Fitzgerald den großen Gatsby zuschrieb“, WEL: 39).

Schon ein wichtiges Thema im Roman ist die gestörte Sexualität, die oft in Adoleszenzromanen in den Vordergrund gerückt wird und insbesondere in den Handlungssträngen der beiden jüngeren Figuren aus dem Osten, Lena und ihres großen Bruders. Sie sehen sich in ihrem Sexualleben von der Tatsache, einst von demselben Kinderschänder, dem Theaterregisseur Paul R. Masunke, sexuell missbraucht gewesen zu sein, in erheblichem Maße beeinträchtigt. Als Lenas großer Bruder zum ersten Mal über den Missbrauch erzählt, formuliert er es so: „Ich habe Sex als etwas Peinliches, Schmutziges, Ekelerregendes und Fremdes erlebt. Ich habe es als etwas *Perverses* erlebt. Und diese Einstellung bin ich im Grunde meines Herzens nie losgeworden.“ (WEL: 72-73) Auch Lena erfährt es so: „Gewisse körperliche Annäherungen jagten ihr Angst ein. Dazu

¹⁹ Degler und Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 43-44.

kam eine Angst, vor dem Leben zu versagen. Sie war eine erwachsene Frau und war es doch nicht. Sie fühlte weder Neugier noch Lust.“ (WEL: 57) Die Lust entdeckt sie zum ersten Mal in ihrem Leben, als sie Leo Lattke begegnet, aber zu einer ‚normalen‘ Beziehung ist sie anfangs noch nicht imstande:

Sie nahm ihn einfach, benutzte ihn, wenn ihr danach war. [...] sie spielte mit ihm, nannte ihn *mein superwichtiger bedeutender Weltjournalistenschönling*, und als er erwiderte, es mache ihn froh, in diesem Zusammenhang das Wörtchen *mein* zu hören, nannte sie ihn das nächste Mal und fortan nur noch *du superwichtiger bedeutender Weltjournalistenschönling*. Leo Lattke konnte sich zuschauen, wie er dabei war, sich zum Deppen zu machen. (WEL: 441-442)

In ihrer Beziehung zu dem Westler ‚rächt‘ sie sich an ‚dem Geschlecht Mann‘, von dem sie sich bisher nur selbst gebraucht fühlte.

Gegenüber dem Fehlen dieser einen, dominierenden Jugendperspektive steht das popstmoderne Merkmal der Offenheit für verschiedene Lebensgeschichten, einer Offenheit, die in *Wie es leuchtet* ins Extreme getrieben wird. In dieser Hinsicht nimmt der Roman im literarischen Werk Brussigs eine Ausnahmeposition ein: In seinen früheren Werken beschränken sich die Erzählperspektiven auf eine Figur, meistens einen *angry young man*, der als Ich-Erzähler (Anton Glienicke in *Wasserfarben*, Klaus Uhltscht in *Helden wie wir*) oder als Reflektor fungiert (Micha Kuppisch in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*). Auch zwei von Brussigs drei Theaterwerken (*Leben bis Männer* und *Schiedsrichter Fertig*) sind Monologe. In *Wie es leuchtet* dagegen entwickelt sich eine Polyfonie verschiedenster Stimmen, die einen sozio-ideologischen Überblick bietet und sich so perspektivisch der DDR und der Wendezeit anzunähern versucht. Mit der Darstellung verschiedener oft ‚typischer‘ Figuren und Stimmen wird der Zugang zu unterschiedlichen „verbal-ideologischen Horizonten“²⁰ vermittelt. Die vielen verschiedenen Fokalisatoren und die heterodiegetische, auktoriale Erzählerstimme, die häufig die Ideen und den Diskurs der fokalisierten Figuren subtil übernimmt, aber zugleich auch oft ironisiert, gestalten zusammen eine Polyfonie, in der es unmöglich wird, eine dominierende Idee oder Ideologie wahrzunehmen. In dieser Polyfonie wird die Eigenheit jeder Figur erstens dadurch betont, dass die jeweiligen, oft typisch mundartlichen Diskurse zu einem variierten Sprachrealismus kombiniert (oder sogar komponiert) werden. Die Mundart der sächselnden östlichen Frauenfiguren, Kathleen Bräunlich und Frau Schreiter – die männlichen DDR-Figuren sächseln bedeutend weniger –, kontrastiert mit der mit ‚westlichem Jargon‘ durchsetzten Sprache ihrer wichtigsten Widerparte. So benutzt der Hochstapler Werner Schniedel, der sich als ‚Sonderbevollmächtigter‘ des VW-Konzerns ausgibt, eine schwülstige, mit

²⁰ Bachtin, „Das Wort im Roman“, 1979, S. 201.

kapitalistischen Kraftworten gespickte Rede als eine Maske, die ihm zulässt, das Vertrauen verschiedener Figuren aus der DDR zu missbrauchen. Daneben werden auch die sprachlichen Defizite einiger Figuren hervorgehoben –zum Beispiel beim lallenden „Wilden Willi“, der „nur wegen seiner großen Zunge – »Hier!« – so komisch [spricht]“ (WEL: 113) – und gar produktiv gemacht. Die ganz eigentümliche Wortwahl und die Neuschöpfungen des polnisch-deutschen Hotelportiers des Palasthotels, Waldemar, bilden den Grund, weshalb Waldemars Debütroman im Aufbau Verlag als ein vielversprechendes Werk gelesen wird: Sie konstituieren eine ‚befreite‘ Sprache.

Zweitens wird gewandt zwischen verschiedenen Erzählperspektiven gewechselt, wodurch der Grad der Mittelbarkeit, die Distanz und die Perspektivierung des Erzählten sich häufig ändern. Die Figurenrede wird oft als direkte Rede zwischen Anführungszeichen präsentiert, aber durch den ständigen Wechsel auf indirekte Rede oder erlebte Rede wird oft der Innenwelt der Figuren Ausdruck gegeben und verringert sich die Distanz zwischen Figuren und Lesern. Eine interessante Figur in dieser Hinsicht ist die junge Carola Schreiter, die kurz vor der Wende in die Bundesrepublik ausgereist ist, sich den westlichen Diskurs und die westliche Lebensart erfolgreich aneignet, aber während sie das macht, von den politischen Veränderungen im Osten eingeholt wird. Ihr Diskurs ist anfangs romantisch-naiv, sie sächzelt noch (WEL: 32-34), schreibt dem Präsidenten der Freien Universität Berlin einen Brief – eine ‚Eingabe‘! – mit der Bitte, sie ohne das Abiturzeugnis, das in der DDR zurückgeblieben ist, zu immatrikulieren. Wenn sie eine Weile im Westen lebt, nimmt sie Ausschnitte aus dem Gesetzbuch in ihre Ideologie auf – „öffentliche Konzerte nach 22 Uhr [bedürfen] einer Ausnahmegenehmigung des Innensensors“ (WEL: 103-104) – und wird eine Fürsprecherin der westlichen Bürokratie: „Wer die Regeln kennt, kann mitspielen, ist kein Außenseiter.“ (WEL: 102) Als ihre Mutter sie in der Nacht des Mauerfalls aufsucht, reagiert sie folgendermaßen:

Carola machte sich schlaff und überließ sich der Mutter. Ihr paßte dieser unangemeldete Besuch überhaupt nicht. Sie war dabei, ein neues Leben zu beginnen – und plötzlich brach das alte Leben ein, stand im Zimmer, ungebeten, sächelnd, laut, nannte sie *mein Kind*, sprach vom *Vati*, machte einen auf tränenreiches Wiedersehen und interessierte sich überhaupt nicht für Carolas Erfolge der letzten Wochen. (WEL: 105)

Die Kursivierung betont die Alterität eines Diskurses, der vor Kurzem noch Carolas eigene Sprache war. Mit dem Verlust des früheren Soziolektes ist eine Änderung im verbal-ideologischen Horizont einhergegangen, die auch Carolas Mutter bemerkt:

Frau Schreiter hatte Mühe, Carola wiederzuerkennen. So kalt war sie früher nicht, und dieses *halt*, von dem Frau Schreiter nicht wußte, was es eigentlich bedeuten soll, weil es überall hinpaßte, hatte Carola auch nie benutzt, nie. Dieses *halt* war

wie der Duft im Intershop: So wie der nach Westen roch, so klangen Gespräche nach Westen, wenn in ihnen gehalten wurde. (WEL: 105-106)

In der Gegenüberstellung dieser beiden Frauenfiguren stoßen nicht nur zwei Soziolekte aufeinander, sondern auch zwei unterschiedliche ideologische Systeme.

Die oberflächliche Stimmenvielfalt führt an bestimmten Textstellen noch prägnanter zum Zusammenstoß verschiedener ideologischer Systeme: die Ost-West-Dichotomie wird im Kapitel „Volk lernt sprechen“ (WEL: 306) hervorgehoben. Der Westreporter Leo Lattke lässt bei der Weihnachtsfeier des Magazins in Hamburg – *Der Spiegel* ist gemeint – seinen Kollegen Aufnahmen aus dem Anrufbeantworter des Ostberliner Büros hören. Schon der Titel des Kapitels deutet darauf hin, dass Lattke in seiner höchstpersönlichen, kleinen *stand up comedy*-Nummer das „Volk“ – im Titel herabwürdigend ohne Artikel – nicht schonen wird: Die ostdeutschen Anrufer sind mit dem Telefon kaum vertraut, so spricht er höhnisch, geschweige denn, dass sie wüssten, wie man eine Nachricht hinterlässt. Nicht nur die unbeholfenen Dialekte, die auf der Aufnahme zu hören sind – „Wat? Wat? Könn die keen orntlichet Deutsch?“ und „Wat issn dit jetze? Nee, det is mir nüscht!“ (WEL: 310) –, sondern vor allem die ideologische Dichotomie, die gerade durch die Kombination dieser verschiedenen Diskurse mit Leos flinkem Mundwerk und dem Kontext, in dem sie vorgeführt werden, entsteht, betonen das Zusammenstoßen verschiedener verbaler und zugleich ideologischer Horizonte. Leos abschließende Sätze, in denen das doppelte „wir“ sich auf zwei verschiedene Entitäten bezieht, heben die Dichotomie noch einmal ausdrücklich hervor: „»Trinken wir auf den Ruf der Straße: *Wir sind ein Volk!*« Er prostete dem Saal zu. Trank mit allen. Setzte ab. Verzog das Gesicht. »Wir auch«, sagte er.“ (WEL: 314)

Auch das Merkmal des Archivs ist in Hülle und Fülle abgedeckt. Anders als in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* werden Marken, Musik und andere Medien jetzt nicht als Elemente der ironischen Erzählweise zum Einsatz gebracht, wo sie in der buchstäblichen ‚Inszenierung‘ der Erinnerung oft sehr nachdrücklich als Requisite benutzt wurden, sondern in *Wie es leuchtet* tragen sie vielmehr zur Authentizität und zur Vollständigkeit des Panoptikums bei: Sie werden nicht explizit hervorgehoben oder funktionalisiert, sondern gehören einfach zu der dargestellten Welt und zu den erzählten Existenzen. Es wird ein hypertextuelles Archiv geschaffen, eine Enzyklopädie aufgestellt, die „alle relevanten Stichworte von Aldi bis Zwickau, Aufbau-Verlag bis Zwitter [abarbeitet], unter historischen, politischen, soziologischen, psychologischen, kulturellen, sportlichen, modischen und medizinischen Aspekten“.²¹ Der Trabant, der Urlaub am Balaton, der Intershop, Intertank, Interhotel und Interflug, das inzwischen abgerissene und von dem Ministerium für Staatssicherheit verwanzte Palasthotel, die

²¹ Halter, „Zonenkasper macht Ernst. Schnappschüsse: Thomas Brussigs deutsches Wendealbum“, S. 46.

Rufe „Wir sind das Volk!“ und „Jedem seine Akte!“, die Vermutungen von Bestrahlungen durch die Stasi, Crosby, Stills & Nash incognito am Brandenburger Tor,²² die Weltmeisterschaft 1990, der Neonazismus („Es gab welche, die das Wort Wiedervereinigung so verstanden, daß Deutschland da weitermacht, wo es zuletzt aufhören mußte“, WEL: 418), die Umbenennung von Städten und Straßen (von manchen aus rein praktischen Überlegungen betrachtet: „Chemnitz, ist ja auch wie früher, und kürzer, wenn man Adresse auf den Brief schreibt, Karl-Marx-Stadt, das war doch viel zu lang, aber bei Barbarossastraße haben wir nichts eingespart, im Vergleich zu Rudolf-Harlab-Straße...“, WEL: 553-554), die einzelnen politischen und gesellschaftlichen Ereignisse und nicht zuletzt die Schlüsselfiguren, die auf wichtige Hauptpersonen der DDR, der Wendezeit und der Vereinigung anspielen – das Sach- und Personenregister der Lemmata in *Wie es leuchtet* würde sicherlich einige Seiten einnehmen.

In Zusammenhang mit dem Archiv steht das zehnte und letzte Merkmal der Popstmoderne, die Fortsetzung des postmodernen Cross-overs von Genres und Stilen. Dieser groß angelegte Roman wird durch die Vielheit an Textsorten, durch die gleichzeitige Wiedergabe von Gesagtem und Gedachtem und durch den hier und da eingeführten Wechsel der Erzählperspektive, zu einem Patchwork: Der Text wird nahezu ‚tastbar‘. Brussig passt in *Wie es leuchtet*, wie er das schon in *Helden wie wir* machte, ein Text-im-Text-Verfahren zu, indem er verschiedene Texte und Textsorten, aus einem realen Text- oder Literaturerbe zitierte oder auch fiktive, in den Erzählverlauf aufnimmt: Beispiele sind die verschiedenen Liedtexte (u. a. von Lenas Hit „Warum können wir keine Freunde sein“, WEL: 87, und der Text eines polnischen Lieds, an den Waldemar sich erinnert, WEL: 41), das Gedicht „Mein Eigentum“ von Volker Braun (WEL: 584), ein Fragment aus der deutschen Übersetzung von Allen Ginsbergs Gedicht „Howl“ (WEL: 571), die ganze (fiktive) Reportage von Leo Lattke, die durch eine andere Typografie markiert und von dem durchgehenden Text abgehoben wird (WEL: 526-538), die Wörter *Farben & Lacke* (in abweichender Schriftart) auf einem Aushängeschild (ein Verweis auf ein äußeres ‚Aufmöbeln‘, ohne dass sich an der

²² In einem *Spiegel*-Interview bestätigen die Musiker, am 20. November 1989 ein improvisiertes Konzert in Berlin zum Besten gegeben zu haben: David Crosby erzählt, sie seien „ohne zu zögern“ nach Berlin geflogen, „[v]or allem, weil ich die Reise auf Stephen Stills‘ Kreditkarte gebucht habe.“ Stills ergänzt: „Ich habe es im Fernsehen mitbekommen und gedrängelt, bis wir im Flugzeug saßen. Wir hatten Hammer und Schraubenzieher dabei und haben uns Teile aus der Mauer herausgeschlagen. Meins liegt nun auf dem Kamin.“ Crosby geht weiter: „Peng. Peng. Und sie haben uns erlaubt, vor dem Brandenburger Tor zu spielen. Das hat uns sehr viel bedeutet. Die Mauer war ein Symbol dafür, was am Kalten Krieg alles böse war.“ Neil Young schließt die Antwort ab: „Wir haben den Fall der Mauer als ein Zeichen großartiger Zeiten gesehen. Es war kein Panzer, der sie umgestürzt hat. Es war keine Armee, die sie umgestürzt hat. Es waren Ideen und Ideale, es waren Menschen, die diese Mauer zu Fall gebracht haben.“ Christoph Dallach und Wolfgang Höbel, „Was heißt hier modern?“, *Der Spiegel*, 1. November 1999, S. 278-280, hier S. 280.

modernere serifenlose Schrifttype wiedergegeben wird, legt Wert auf Wachstumsprognosen, Erneuerung, Umsatz. Die inhaltliche Dichotomie, die auch in den spezifischen Funktionen der beiden Direktoren bemerkbar ist, zwischen dem konservativen, aus DDR-Sicht protektionistischen Diskurs und dem an Fortschritt und Gewinn orientierten kapitalistischen Diskurs, wird durch das Formexperiment verdoppelt, obwohl sich die beiden im Grunde mit fast austauschbaren Begriffen aus einem kapitalistischen Diskurs bekämpfen. Diese Montage- oder Collagetechnik, die oft in multiperspektivischen Werken vorzufinden ist,²⁴ lässt außerdem zu, unmarkierte intertextuelle Zusammenhänge zu entdecken, unter anderem mit der filmisch-literarischen Technik in *Manhattan Transfer* (1925) des amerikanischen Schriftstellers John Dos Passos. Das Szenenbild wechselt ständig, die Figuren bewegen sich durch Berlin und durch eine Welt, die offener als vorher ist und also neue Eindrücke auslöst, die alle in einem Kollektivporträt gefasst werden: „By enriching their narratives with such information, they succeed, among other effects, in creating a more multifaceted account of the figures, objects, or events portrayed.“²⁵ Einige ‚Texte‘ des postmodernen Cross-overs werde ich weiter in den Analysen – der Intertextualität, aber auch der Gesellschaftskritik – eingehender behandeln.

Es mag aus diesen einführenden Bemerkungen ersichtlich geworden sein, dass die Dialogizität in *Wie es leuchtet*, mehr als in jedem anderen Roman von Brussig, den Kern der Ästhetik und der Poetik des Romans ausmacht. Im Folgenden werde ich zum letzten Mal in dieser Arbeit die drei Pfeiler der Dialogizität, Humor, Intertextualität und Gesellschaftskritik, erforschen. In der Analyse des Humors wird, wie ich schon hervorgehoben habe, die Kategorie des Karnevals im Vordergrund stehen. Dabei werden Erscheinungsformen des Grotesken (sowohl was Körperlichkeit als auch was Sprache betrifft) und des Absurden wichtig sein. In den Betrachtungen zur Intertextualität werde ich mich vor allem mit der Figur des kleinen, unrasierten Dichters beschäftigen, und vor allem mit der dialogischen Spannung, die aus dem Zitieren des Gedichts „Mein Eigentum“ von Volker Braun entsteht. Zum Schluss beleuchte ich in dem Kapitel zur Gesellschaftskritik die beiden allegorischen ‚Texte‘ von Leo Lattke, die sich sowohl gesellschafts- als auch diskurskritisch zur DDR und zur Wendezeit verhalten.

²⁴ Vgl. Marcus Hartner, „Multiperspectivity“, hg. von Peter Hühn u. a., *the living handbook of narratology* (Hamburg: Hamburg University), <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/multiperspectivity>, hier 9. Abschnitt, zuletzt abgerufen am 15. Oktober 2013.

²⁵ Hartner, „Multiperspectivity.“

5.2 Ein Karnevalsabenteuer in Berlin

Der nachdenkliche ironische Ton in *Wasserfarben*, die freche, rücksichtslose Satire und der Sarkasmus in *Helden wie wir* und die doppelbödige Witzrevue in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*: Ziemlich deutlich ist in diesen drei Romanen von Brussig der Finger zu legen auf die Humorform, die den Hauptton der Geschichte am Ausgeprägtesten bestimmt. In Brussigs letztem Roman scheint das schwieriger zu sein: Der Ton ist nachdenklicher, die Ironie ist zwar in einzelnen Handlungssträngen vorfindlich, aber bestimmt nicht die Art und Weise, wie die Hauptfiguren die Welt sehen (wie in *Wasserfarben*) oder wie die Vergangenheit erinnert wird (wie in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*). Die körperliche Groteske, die auch in *Wie es leuchtet* als satirisches Element zum Einsatz gebracht wird, im Handlungsstrang um die sieben ‚unvollendeten‘ Transsexuellen aus dem Osten, wird von einer ernsthaften, emotional-psychologischen Innensicht von einer der sieben, Rainer/Heidi, ‚ausgeglichen‘, sodass sie nicht dieselbe Wirkung wie in *Helden wie wir* erzielt. Die Vielfalt der Figuren wird durch eine entsprechend vielschichtige Fülle von rhetorischen Mitteln charakterisiert, das Werk will so umfassend sein, dass es nur ein ‚Etikett‘ nicht verträgt – was bei den vorigen drei Werken noch möglich war. Daher möchte ich für den Roman zur Beschreibung des Humors die Kategorie des Karnevals vorschlagen. Der Karneval ist zwar nicht als Humorform einzustufen, aber in seinen Strukturen und Kategorien ist das kollektive Lachen, das alles relativiert, von besonderer Bedeutung. *Wie es leuchtet* ist ein Karneval: ein „Schauspiel ohne Rampe“, in dem „alle Teilnehmer aktiv“ sind, „jedermann handelnde Person“ ist.²⁶

Wo Twark noch Vorbehalte gegen die Analyse des Karnevals als übergreifende Humorkategorie in der Nachwendeliteratur aufzeigte, da sie in ihrer Untersuchung vor allem Romane mit einem Ich-Erzähler betrachtet hat („These figures do not give the impression that their life experiences as a whole are group ones as Bakhtin describes them“²⁷) und die von ihr analysierten Texte „either on the sobering times after this euphoria had passed or on life in the GDR“ fokussieren – „which perhaps had its carnivalesque moments during mass cultural events like rock concerts or parades – but in general was a rigidly hierarchical regime“²⁸ –, sind gegen eine solche Interpretation, was Brussigs ‚umfassendstes‘ Werk über die Wendezeit betrifft, wenig Argumente vorzubringen. Anhand von Bachtins Betrachtungen zum Karneval und zu den vier Kategorien, die er im Karneval nebeneinander erscheinen sieht (obwohl ihre Grenzen –

²⁶ Bakhtin, *Literatur und Karneval*, S. 48.

²⁷ Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 24.

²⁸ Twark, *Humor, Satire and Identity*, S. 24.

aufs Neue – oft fließend sind) und die dazu gehörige Weltauffassung in der Literatur prägen, werde ich *Wie es leuchtet* im Folgenden analysieren. Die stark aneinander liierten Kategorien – die Familiarisierung, die Exzentrizität, die Mesalliance und die Profanation – sind keineswegs abstrakte Begriffe, sondern Bachtin zufolge „konkret-sinnliche, in der Form des Lebens erlebte und gespielte brauchwürdig-schauhafte »Gedanken«, die im Verlauf von Jahrtausenden in den breiten Massen der europäischen Menschheit sich ausbildeten und lebten.“²⁹ Gerade dadurch, dass sie so stark in das kulturelle und persönliche Leben der (europäischen) Menschheit eingebunden sind, konnten sie auch in der Literatur ihren Einfluss geltend machen. Die Folklore, die Formen und Symbole nehmen in der europäischen Gesellschaft ab dem 17. Jahrhundert schon nicht mehr den wichtigen Platz ein, der sie einst hatten, und der Karneval an und für sich „besitzt keine gattungsbildende Kraft mehr“,³⁰ aber trotzdem wird die Karnevalisierung zu einer innerliterarischen Tradition, deren Elemente und Kategorien vor allem da auftreten, wo die Literatur sich mit Prozessen des Wechsels befasst.

Die erste Kategorie, die *Familiarisierung*, die Kategorie des „freie[n], intim-familiäre[n], zwischenmenschliche[n] Kontakt[es]“,³¹ steht im Zusammenhang mit dem Wegfallen der Gesetze, Beschränkungen und Verbote und ist mit der für das Karnevaleske und das Grotteske typischen Grenzüberschreitung zu verbinden: Die Grenzen zwischen hierarchischen Positionen scheinen vollständig zu verfallen. Manche Figuren in *Wie es leuchtet* sind schon am Anfang miteinander vernetzt, und andere begegnen sich auf eine durchaus kontingente, unerwartete und überraschende Art und Weise (z. B. Verena Lange, die den ‚wilden Willi‘, den sie nie zuvor gesehen hat, während der Silvesterfeierlichkeiten küsst und später seine um seinen Tod trauernde Mutter besucht; oder die Rechtsanwältin und PDS-Kandidatin Gisela Blank, die in einem für sie kompromittierenden Moment, nachdem sie ihre Stasi-Akte, die ihre Tätigkeit als IM beweist, verbrannt hat, von Lenas großem Bruder fotografiert wird). Den Höhepunkt dieser Familiarisierung bilden die Szenen, die sich im öffentlichen Raum, wo sich viele Menschen sammeln, abspielen, wie in der Nacht des Mauerfalls und während der ELF99-Silvesterfeier am Brandenburger Tor: Diese Orte werden zu Karnevalsplätzen. Die beiden Szenen werden als orgiastisches Chaos beschrieben: Die Menschen werden durch ihre Teilnahme an derselben Euphorie zu Komplizen, zu Freunden, zu einem Kollektiv: „So etwas hatte die Welt noch nicht gesehen. Der Mauerfall als Volksfest, mit Menschengewühl, Autokorso, Sekt, Gesängen und Hupkonzert.“ (WEL: 100) Leo Lattke beobachtet die Euphorie noch einige Tage später in den Straßen: „Ostberlin war durch seine vor Glückseligkeit aufgekratzten Passanten nicht wiederzuerkennen. Es war, als

²⁹ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 49.

³⁰ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 60.

³¹ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 48.

hätte die ganze Stadt vor einer halben Stunde den Fick ihres Lebens gehabt.“ (WEL: 136) Bei der Silvesterfeier wird die Familiarisierung in einer noch intensiveren Form umschrieben, die Szene ist „ein Horror“, das Volk „außer Rand und Band geraten [...] in einer Feier, die zu einer Orgie der Selbstüberschätzung wurde“ (WEL: 351). Die Aufhebung der deutsch-deutschen Grenze hat die Aufhebung der persönlichen Hemmungen und Grenzen herbeigeführt:

Es herrschte die Freiheit, und sie wurde gefeiert als Gesetzlosigkeit. Weil es eine Grenze nicht mehr gab, galt keine Grenze mehr. Binnen weniger Wochen war ein starres, monolithisches System hinweggefegt worden. Das Gefühl *Nichts kann uns stoppen* war schöner als alles, und so ließen sie sich nicht stoppen. (WEL: 351-352)

Während der Nacht des 9. Novembers wird eine Figurenkette gebildet und werden unterbrochene Ketten wiederhergestellt: Lenas großer Bruder begegnet Verena und ihrem Liebhaber Karli, nimmt sie mit zur Mauer, wo Verena auf ihren Mann Matthias Lange stößt, mit dem sie weitergeht; und plötzlich steht Carolas Mutter bei Carola vor der Tür, bricht der Osten in ‚ihren‘ Westen herein, wird ihre Welt auf den Kopf gestellt. Die Tatsache, dass die Figuren auf diese Art und Weise miteinander verknüpft werden, einander sehr kurz begegnen und sich sehr nahe kommen, die meisten Beziehungen aber kurzweilig sind und schnell wieder auflösen, betonen das Chaos der Wende und der Nachwendezeit. Im Prozess der Abbröckelung und des Verschwindens der DDR scheinen auch die Grenzen zwischen den Figuren zu verwischen: Sie werden anfänglich alle Teil derselben großen Emotion.

Die Kategorie der *Exzentrizität* hängt in hohem Maße mit der vorigen Kategorie zusammen: Dadurch, dass das Benehmen und der Diskurs der Karnevalsteilnehmer von jeder hierarchischen Ordnung freigemacht werden („des Standes, Ranges, Alters, der Besitzverhältnisse“³²), werden sie in ein neues, außergewöhnliches Licht gerückt und als exzentrisch und unpassend dargestellt, was aber zur ‚Normalität‘ des Karnevalsgeschehens wird. Der kaum neunzehnjährige Albino-Hochstapler Werner Schniedel, der in der Bundesrepublik von der Polizei gesucht wird, profitiert von der außergewöhnlichen Situation im Osten, um sich, lediglich mit einer gefälschten Visitenkarte, als Sohn des Volkswagen-Chefs Ernst Schniedel und sein ‚Sonderbevollmächtigter‘ – „Ich sondiere für einen Weltkonzern eine Volkswirtschaft“ – auszugeben (WEL: 246). Sein Alter und sein komisches Aussehen – er ist ein rätselhaftes, „merkwürdiges Märchenwesen“, ein pickliges, „weißhaarige[s] Gespenst“, sogar nachts mit Sonnenbrille, seltsam gekleidet in einem „dunkelblauen, edlen Anzug“, mit „schwarzen Schuhchen mit [...] Troddeln“ (WEL: 285, 250, 147) – erregen manchmal

³² Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 138.

Argwohn, aber trotzdem wird seine Geschichte geglaubt: Das ist nur im Karneval möglich. Schniedel ist als Karnevalskönig zu betrachten, als eine Figur, in der wir „den Kern des karnevalistischen Weltempfindens“³³ finden: Nach dessen Erhöhung folgt unabdinglich die Erniedrigung. Schniedel bekommt im Palasthotel die Junior-Suite und einen lila Aufkleber, mit dem er zu VIP gekrönt wird, bringt die Sachsenring-Leitung dazu, in einer Testfahrt neun Trabis auf Schrott zu reduzieren, im Zeichen der „schöpferische[n] Zerstörung, [der] Leistung des Unternehmers, [seiner] historische[n] Daseinsberechtigung überhaupt“ (WEL: 269), und begegnet den höchsten Funktionären und Hauptfiguren des politischen Schauspiels nach der Wende, bis hin zu der DDR-Wirtschaftsministerin, bis er nach fast fünf Monaten und einer Hotelrechnung von 24.670 DM vom Beherbergungsdirektor demaskiert und von der Kriminalpolizei festgenommen wird. Bachtin zufolge kann der Karnevalskönig nur der Antipode eines echten Königs sein, ein „Sklave oder Narr“,³⁴ was der Art und Weise entspricht, auf die Werner Schniedels Kommilitonen und Familie früher mit ihm umgegangen sind. Die Erniedrigung ist aber nicht absolut und wird in den Theorien von Bachtin immer von einer neuen Erhöhung gefolgt: Auch dieses Element ist in der vorsichtigen und freundlichen Behandlung, die Schniedel während seiner Haft genießt, und in seiner letztendlichen ‚Rettung‘ erkennbar. Dieser Prozess betont „die Unausweichlichkeit und zugleich Lebensfreundlichkeit des Wechsels und der Erneuerung, die fröhliche Relativität einer jeden Ordnung, Gewalt und Hierarchie“:³⁵ Im chaotischen Prozess der Wende und der Vereinigung werden Menschen von ihren hohen Positionen verstoßen, verlieren sie ihre Würdigkeit (wie auch Alfred Bunzuweit, Valentin Eich, ...), aber am Ende der Geschichte stellt sich heraus, dass das Leben (für die meisten) einfach weitergeht. Selbstverständlich gehören auch die Hauptdarsteller einer der beiden Verwandlungsgeschichten, die ich im Folgenden näher beleuchten werde, zu der Kategorie der Exzentrizität: Die Transsexuellen werden als „Karnevalsfiguren“ aufgeführt. Sie sind nicht Mann, nicht Frau, „manche trugen Perücken oder waren stark geschminkt“ und wirken „sexuell ungeheuer provokant“ (WEL: 173). Auch die nächste Kategorie, die Mesalliance, lässt sich mit ihrer Darstellung illustrieren.

Die karnevalistische Sprache, die sich am Rande einer offiziellen Kultur verwirklicht und somit mit der Kategorie der ‚Ex-zentrizität‘ verbunden ist, finden wir in dem Roman von Waldemar Bude vor: „Die Rede des Karnevals (le discours carnavalesque) durchbricht die Regeln der von der Grammatik und der Semantik zensierten Sprache und ist dadurch gesellschaftliche und politische Widerrede“.³⁶ Der Hotelportier ist ein

³³ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 50.

³⁴ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 51.

³⁵ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 50-51.

³⁶ Kristeva, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, S. 346.

ständiger Außenseiter und Beobachter, der nirgendwo wirklich einblendet und sich selbst auch als Schriftsteller explizit von den Schriftstellern, die es in der DDR schon gibt, einer anderen, älteren Generation, absetzt. Die progressive, angeblich weltkluge und künstlerisch veranlagte Gruppe um Daniel Detjen ist oberflächlich an ihm interessiert, weil er polnischer Herkunft ist und wahrscheinlich deswegen über den Kampf eines Volkes um ihre demokratische Freiheit Vieles zu sagen hat – hat er nicht wirklich –; die Gäste des Hotels bemerken den Mann, der sie herein- und hinausgeleitet und ihre Koffer trägt, nicht. Nur Lenas großer Bruder, immer aufmerksam, *sieht* Waldemar wirklich, und später gewinnt Waldemar auch die Sympathie des Dr. Erlers. Als der Aufbau Verlag beschließt, seinen Roman zu veröffentlichen, wird seine Sprache gerühmt:

Waldemars Geschichte war in schlichten Hauptsätzen und mit malerischen Vokabeln erzählt. Nie hatte Waldemar den Ehrgeiz, mit kalter Präzision zu formulieren. Hier wurde mit anderen, großzügigen Toleranzen gebaut. Die Worte hatten eine Unschärfe, sie verfehlten auf eine interessante Weise das, was sie ausdrücken mußten. Es war, als nähme Waldemar das Deutsche nicht ernst. Als wäre es ein Spielzeug. Seine Formulierungen waren wacklig, stimmungsvoll, grotesk. (WEL: 428)

Waldemars Sprache, die „unbehaust“ ist und „von zwei Seiten unfertig“, ist den Verlagsleuten zufolge die ideale Ausdrucksweise in der neuen, chaotischen Zeit, da sich bald alle Ostdeutschen „in einer Gesellschaft mühen [werden müssen], die nicht die [ihrige] ist“. (WEL: 434) Der neuen Sprache, die Brussig in seinen vorigen Romanen thematisierte, wird auch hier eine wichtige Bedeutung anerkannt: Das unfeste Neue wird als Halt betrachtet, da die alten Worte leer geworden sind. Dieses Gefühl zumindest bekommt Dr. Erlers:

Immer wieder sprangen ihm Wortgruppen, Halbsätze oder Satzanfänge ins Auge: „Der Sozialismus kann nicht ...“, „Er war zutiefst davon überzeugt ...“, „... mangelnde Überzeugung ...“, „... feste Überzeugung ...“, „... glaubte an den Sozialismus ...“ Er bemerkte den inflationären Gebrauch solcher Wörter wie Parteisekretär, Kreisleitung, schonungslose Kritik, Genosse, besserer Sozialismus, menschlicher Sozialismus, anderer Sozialismus. Die Wörter kamen ihm so dünn und so alt vor wie das Papier, auf dem sie standen. (WEL: 227-228)

Die dritte Kategorie des karnevalistischen Weltempfindens, die *Mesalliance*, zeigt die extreme Dualität, in der scheinbar unvereinbare Sachen doch miteinander verbunden werden: „Alles, was durch die hierarchische Weltanschauung außerhalb des Karnevals verschlossen, getrennt, voneinander entfernt war, geht karnevalistische Kontakte und

Kombinationen ein.“³⁷ Dadurch werden das Dogmatische und das Monologische ins Abseits gestellt. Der Karneval „vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit den Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten.“³⁸ Die Geschichte der sieben Transsexuellen, derer Entwicklung von Mann zu Frau ins Stocken geraten ist, weil ihr Arzt in den Westen gegangen ist und sie so notgezwungen die Behandlung unterbrechen mussten, ist eine absurde, groteske Geschichte, die Brussig geschickt mit der ernsthaften Thematik und vor allem *Problematik* eines neuen Landes, das sich in ihrer neuen Eigenschaft und staatlichen Form noch nicht zu Hause fühlt, verknüpft. So funktionalisiert er zum zweiten Mal die Körpergroteske in einem ernsthaften, für Deutschland so umwälzenden politischen und gesellschaftlichen Kontext. In dieser Hinsicht sind auch die unpassenden Gestaltenpaare zu betrachten, die „nach dem Kontrastprinzip (hoch und niedrig, dick und dünn) oder nach dem Prinzip der Identität (Doppelgänger, Zwillinge) ausgewählt werden“, ³⁹ die wir auch in *Wie es leuchtet* vorfinden: Lena, die unverdorbene, frische, sexuell gehemmte junge Frau aus dem Osten, geht mit dem typischen, „gutausschende[n], erfolgreiche[n] und fickfreudige[n]“, selbstsicheren ‚Wessi‘, der arrogantesten Figur aus *Wie es leuchtet*, eine Allianz ein. In dieser Beziehung verarbeitet Brussig das Klischeebild des Ostens als einer von dem Westen übermeisterten Frau, weicht jedoch insofern von ihm ab, als er die Machtverhältnisse anfänglich umkehrt. Andere Beispiele von Kontrastpaaren sind der junge, schöne Karli mit der älteren Verena, der schichtige, reservierte Werner Schniedel gegenüber dem dickleibigen, flatulenten Alfred Bunzuweit einerseits und gegenüber der sächselnden, unschönen, naiven Kathleen Bräunig.

Die *Profanation*, die vierte und letzte Kategorie des Karnevals, ist aufs Neue eng mit der vorigen verbunden: Im Karneval wird das Heilige entheiligt, wird es profan gemacht. In dieser Kategorie sind „die karnevalistischen Ruchlosigkeiten, das System der karnevalistischen Erniedrigungen und »Erdungen«, die unanständigen Reden und Gesten, die auf die Zeugungskraft der Erde und des Leibes hinweisen, die karnevalistischen Parodien heiliger Texte und Aussprüche“ ⁴⁰ von besonderer Bedeutung. Brussigs Fokus auf eine profane, sexuelle, oft skatologische Form der Körperlichkeit seiner Figuren (der auch in der Namensgebung der Figuren fortwirkt: Schniedel, Lattke, Dr. Zwanzig), die sich durch diese bedeutenden, umwälzenden Monate für ‚ihr‘ Deutschland bewegen, erzeugt ebenfalls eine Profanation. Beispiele davon sind die Geschichte, dass Fritz Bode seine Tuberkulose nach dem Zweiten Weltkrieg nur dank des unglaublichen Überlebenswillens, den er entwickelt hatte, „weil

³⁷ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 49.

³⁸ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 49.

³⁹ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 53.

⁴⁰ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 49.

ihm das Leben noch immer keine Frau beschert hatte“, zu überleben schien, wonach er „auf dem sexuellen Sektor Versäumtes [nachholte]“ (WEL: 204); die Flatulenz des Palasthoteldirektors Bunzuweit (WEL: 247); und die Szene, in der sich Kathleen Bräunig auf einen Termin bei ihrem Frauenarzt vorbereitet, indem sie ein Intimspray benutzen möchte, sich aus Versehen jedoch mit Haarlack einsprüht (WEL: 253-254). Sie entfernt den klebrigen Lack mit einem zerknüllten Tempotaschentuch aus ihrer Handtasche und geht beruhigt zum Arzt. Ihre Erniedrigung ist aber komplett, als der eine Fünfzigpfennigsolidaritätsmarke „von den inneren Schamlippen praktiziert“, die zuvor am Taschentuch verhakt war. Als der Arzt scherzhaft fragt „Mehr ist uns die Solidarität mit den unterdrückten Völkern nicht wert?“, beschließt sie, ihren monatlichen Solidaritätsbeitrag auf zwei Mark zu erhöhen, wodurch sie von ihren Lehrern „als ganz Überzeugte“, als „eine, die an den Nutzen von Solidaritätsbeiträgen glaubt, die sich innigst den Sieg unterdrückter Völker wünscht“, eine „die an das glaubt, was in der Zeitung steht“ (WEL: 254-255) gesehen wird: Sie bekommt am Ende der Lehrausbildung denn auch die schönste Stelle, im Büro des Parteisekretärs der Sachsenring-Werke. Diese Geschichte erinnert sehr deutlich an die närrische Krönung und anschließende Erniedrigung des Karnevalskönigs, einem Brauch, der schon mit der Figur von Werner Schniedel in *Wie es leuchtet* inkorporiert wurde. aufs Neue kommt der Erzählstrang der sieben Transsexuellen ins Blickfeld, in der die Geschichte einer ehemaligen, Angst einflößenden Nation mit einem derart grotesken, absurden, unfreiwilligen Maskenspiel verbunden wird. Auch der ‚heilige Leitspruch‘ *Wir sind das Volk!* wird einer Profanierung unterzogen, als die noch immer unsichere, dumme Kathleen Bräunig sich mit genau diesen Worten gegen das Volk, das die Führung der Sachsenring-Werke mit der Parole *Stasi raus!* zur Verantwortung rufen will, zu verteidigen versucht:

[...] die Menge begann nach einem Augenblick der Verblüffung zu lachen. Das Gelächter griff mehr und mehr um sich, so daß sich Kathleen Bräunlich als Spottfigur fühlte, ausgelacht von sechshundert Arbeitern der Spätschicht. Die „Stasi raus!“-Rufe lebten nicht wieder auf, die Demonstration zerstreute sich; das Volk war auf seine Kosten gekommen. (WEL: 257)

In *Wie es leuchtet* werden die karnevalesken Kategorien und Strukturen zum Einsatz gebracht, um den Paradigmenwechsel, der die Wende war, anschaulich zu machen. Die Figuren, hinter deren ‚Masken‘ sich öfter historische Personen befinden, sind Pionen im Karneval. Das Lachen des Romans ist nicht, wie bei Brussigs anderen Werken, mit einer oder mehreren spezifischen Formen zu bestimmen, deutlich ist aber, dass es ein oft ausgelassenes, oft grimmiges, oft spottendes Karnevalslachen ist, „auf die Abfolge der

Gewalten und der Wahrheiten, auf den Wechsel der Weltordnungen“⁴¹ gerichtet. In den verschiedenen Handlungssträngen wird die Ambivalenz der Wende und der Vereinigung beleuchtet, sowohl die euphorischen als auch die ängstlichen Reaktionen, und die Enttäuschung, die erst mit der Zeit entsteht. Beide Pole des Wechsels sind involviert, d. h., dass in *Wie es leuchtet* Figuren aus Ost und West Erhöhungen und Erniedrigungen erleben, verspottet werden und triumphieren, in verschiedenen, einander relativierenden Abfolgen: Am Ende der Geschichte stehen keine eindeutigen Gewinner oder Verlierer dar. Wie Bachtin schlussfolgert: „Das ambivalente Lachen des Karnevals ist ein weltanschauliches und universelles Lachen.“⁴² Brussig stellt im Karneval von *Wie es leuchtet* die Ambivalenz des damaligen Geschehens dar und echot die Diskurse vorweg, die sich erst nach dem Sommer 1990 entwickeln werden.

5.3 „Und unverständlich wird mein ganzer Text“: *Furor melancholicus – furor satiricus*⁴³

Wo sich aus der Analyse der Hypertextualität in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* vor allem eine hypertextuelle Wunderkammer ergibt, in der Objekte, Musik, Markennamen, historische Figuren und Texte zu ‚besichtigen‘ sind und zugleich in einer Diskurskritik verarbeitet werden, habe ich in der Einführung zur Analyse von *Wie es leuchtet* schon hervorgehoben, dass die Hypertextualität zwar auch in Brussigs letztem Roman erkennbar ist, jedoch in einer weniger ausgeprägten Form. Die ‚Lemmata‘ gehören eher zum Leben der Figuren und ihr ‚Einsatz‘ zum neorealistischen Erzählverfahren, als dass sie ein popkulturelles Archiv oder gar eine Erinnerung erzeugen sollen. Ich werde demzufolge in der vorliegenden Analyse nicht so sehr die Hypertextualität in einem archivarischen oder enzyklopädischen Sinne betrachten, sondern vor allem die Art und Weise, auf die sich aus der Hypertextualität (Genette) zu verschiedenen Hypotexten aus verschiedenen literarischen Traditionen eine dialogische Spannung ergibt, hervorheben.

⁴¹ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 54.

⁴² Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 54.

⁴³ Dieser Abschnitt basiert in überarbeiteter Form auf Maaïke Van Liefde, „*Furor melancholicus – furor satiricus*: Dialogizität bei Thomas Brussig als Darstellungsmittel konkurrierender Erlebnis- und Erinnerungsperspektiven der DDR“, in *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989: Narrative kultureller Identität*, hg. von Elisa Goudin-Steinmann und Carola Hähnel-Mesnard, DDR-Diskurse 1 (Berlin: Frank & Timme, 2013), S. 303-318.

Wie ich schon betont habe, sind verschiedene ‚Schriftstellerhülsen‘ in *Wie es leuchtet* zu entdecken, die in einem karnevalistischen Durcheinander, sicherlich nicht immer in einem 1:1-Spiegelverhältnis, sondern vielmehr wie in einem Vexierspiegel, wiedergegeben werden. So wird mit der Beschreibung des Zweiten Weltkriegsveteranen Fritz Bode, der seine Autobiografie veröffentlicht hat und vor allem Lesungen im Westen hält, auf den Wendeautor Ingo Schulze angespielt:

Die Veröffentlichung war ein Paukenschlag. Fritz Bode hatte auf alle grellen Farben verzichtet, er hatte nüchtern und mit beklemmender Sachlichkeit sein Leben erzählt, immer dem Faktischen verpflichtet, ohne Seitenblick auf irgendeinen Effekt. Simple Storys, die einzig davon handelten, dass nach dreiunddreißig Augenblicke des Glücks rar waren wie Vögel im Winter. (WEL: 206-207)

Hier werden verschiedene Schriftstellerbilder miteinander vermischt. Erstens gibt es den spielerischen, aber deutlichen Verweis auf Ingo Schulze, der mit *33 Augenblicke des Glücks* 1995 debütierte, aber dessen Roman *aus der ostdeutschen Provinz, Simple Storys* (1998) oft mit Brussigs *Helden wie wir* um den Titel des ‚endgültigen Wenderomans‘ – eine Ambition, die gerade *Wie es leuchtet* zu erfüllen versucht – konkurriert hat. Es wird aber zugleich genau auf Brussigs zweiten Roman verwiesen, indem das Wort „Paukenschlag“, das in einem oft zitierten Beitrag zur Wendeliteratur von Frauke Meyer-Gosau als Metapher für *Helden wie wir* benutzt wurde⁴⁴ und nachher in einigen literaturwissenschaftlichen Beiträgen und Rezensionen übernommen wurde.⁴⁵ *Wie es leuchtet* ist jedenfalls wie *Simple Storys* darauf ausgerichtet, die vielschichtigen Emotionen und die multifacettierte Wendezeit in verschiedenen Episoden zu fassen, und zeigt thematische und kompositorische Ähnlichkeiten mit Schulzes Roman aus dem Jahr 1998 auf.⁴⁶ Weitere Gründe für eine Identifikation aber zwischen Bode und Schulze oder gar Brussig gibt es nicht. In meiner Analyse sind zwei andere Schlüsselfiguren im Roman von besonderer Bedeutung: die erste ist Waldemar Bude, der Hotelportier und debütierende Schriftsteller, von dem deutliche Parallelen mit dem Schriftsteller Thomas Brussig aufzustellen sind, und zweitens „der kleine unrasierte Dichter“, der nur auf diese Art und Weise benannt wird und dessen Namen die Leser also nie erfahren, aber hinter dem der Dichter Volker Braun zu erkennen ist. Auch werde ich kurz die intertextuelle Auseinandersetzung mit Fontane, für die selbstverständlich der

⁴⁴ Meyer-Gosau, „Ost-West-Schmerz“, S. 8.

⁴⁵ Vgl. u. a. Simanowski, „Die DDR als Dauerwitz“, S. 163.

⁴⁶ Vgl. Widmann, „Und wann war Geschichte je so fotogen wie beim Mauerfall? Zur Relevanz und Funktion von Fotografien und Bildaufzeichnungen in Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* und *Helden wie wir*“, S. 342.

Fontanekenner, Dr. Erler (die einzige Figur, die unter ihrem echten Namen im Roman eine Rolle spielt), eine wichtige Figur ist, in den Vordergrund rücken.

Obwohl ich in dieser Analyse nicht den enzyklopädischen Charakter inter- und hypertextueller Verweise beleuchten möchte, taucht die Intertextualität zunächst in Form einer Enzyklopädie in dem Roman auf: Als Waldemar Dr. Erler das Manuskript seines Romans übergibt, entspinnt sich ein Literaturunterricht. Der Fontane-Herausgeber, von den ersten Seiten von Waldemars Buch fasziniert, schildert dem unwissenden Waldemar eine kanonische Übersicht von Schriftstellern, die wie Waldemar nicht in ihrer Muttersprache geschrieben haben, jedoch ‚wichtige‘ Literatur verfasst haben, damit der anfangende Schriftsteller sich vielleicht mit einem dieser Autoren identifizieren könnte. Waldemar bekommt die *Highlights* zu Ionesco, Joseph Conrad, Samuel Beckett, Panaït Istrati, Paul Celan, Vladimir Nabokov, Milan Kundera und schließlich Isak Dinesen/Karen Blixen: die Art und Weise, wie er sich dazu seinen eigenen Teil denkt (Istrati habe „die feine französische Sprache nach rumänischem Kuhstall stinken lassen“, WEL: 192) und darauf beharrt, sein Roman handle doch von etwas ganz Anderem als demjenigen, womit sich diese Schriftsteller beschäftigten, wirkt entwaffnend auf Dr. Erler. Zwischen Waldemars ‚Zweisprachigkeit‘ und Brussigs eigener zwiespältiger Position, ständig als ostdeutscher Schriftsteller eingestuft zu werden, während er als gesamtdeutscher Schriftsteller wahrgenommen werden möchte, sind, wie ich schon in der Einführung skizzierte, einige interessante poetologische Parallelen aufzuzeichnen.

Es ist klar, dass sich in *Wie es leuchtet* zwei Schriftstellerbilder abwechseln. Waldemar hebt sich selber im Gespräch mit Dr. Erler von der älteren Generation von Schriftstellern ab, aber auch er wird auf dieselbe Art und Weise von anderen betrachtet. Als Waldemar seinem Freund Daniel Detjen erzählt, er habe ein Buch geschrieben, das im Frühjahr erscheinen wird, glaubt der Letztgenannte dem Hotelportier nicht wirklich: „Ein Schriftsteller, das war der kleine unrasierte Dichter, nicht einer mit Blumen im Kopf.“ (WEL: 510) Mit dieser Aussage, und auch schon mit Brussigs kritischen Auseinandersetzungen mit älteren DDR-Schriftstellern in seinen anderen Werken, wird eine Spannung zwischen einer neuen Generation von Schriftstellern, zu der Brussig sich rechnet, und einer älteren Generation der „kämpferprobten Zensurpartisanen“ (WEL: 228), zu der Volker Braun gehört. Diese Generation wurde übrigens schon in den 1980er Jahren als ‚alt‘ gesehen: Für die ‚Hineingeborenen‘, die Generation eines Uwe Kolbes, wird Braun zum Vertreter einer Ideologie, gegen die man sich auflehnte. Die Generation der Hineingeborenen unterschied sich:

nicht nur von den alten Antifaschisten der ersten dominanten DDR-Generation mit ihrer rigorosen Moral, nicht nur von den Bekehrten und später oft zutiefst Ernüchterten der zweiten Generation, sondern auch und vor allem von der [ihr] vorhergehenden dritten Generation, die den „wahren Sozialismus“ immer wieder emphatisch beschwor und sich am „realen Sozialismus“ wundrieb. Nicht zufällig

wurde Volker Braun zur (stilisierten) Kontrastfigur dieses neuen Selbstbewusstseins.⁴⁷

Es ergibt sich denn auch eine große dialogische Spannung aus der Intertextualität mit dem Gedicht „Das Eigentum“ von Volker Braun, das in *Wie es leuchtet* kurz vor dem Ende des Romans aus den Gedanken des kleinen unrasierten Dichters entsteht, zunächst als Sinnieren, gleich darauf in vollständiger – zitierter, ironisch travestierter – Form:

Da bin ich noch, dachte der kleine Dichter. Mein Land geht in den Westen.
Ohne die Menschen war die Insel etwas ganz anderes. Auf ihr ließ sich jetzt anders spazieren. Niemand, der einen überholte. Niemand, der einen erkannte. So war es vielleicht früher, vor hundert Jahren, dachte er. Als die Menschen nicht jedes Jahr ihre Koffer packten, um sich auf Reisen zu begeben. [...]
Am Abend hatte der kleine Dichter ein kleines Gedicht geschrieben.

Das Eigentum

Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.
KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN.
Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.
Es wirft sich weg und seine magre Zierde.
Dem Winter folgt der Sommer der Begierde.
Und ich kann *bleiben wo der Pfeffer wächst*.
Und unverständlich wird mein ganzer Text.
Was ich niemals besaß, wird mir entrissen.
Was ich nicht lebte, werd ich ewig missen.
Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle.
Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Kralle.
Wann sag ich wieder *mein* und meine alle.

Ich kanns noch, frohlockte er, ich kanns noch. (WEL: 583-584)

Dadurch, dass Braun als Romanfigur auftritt, jedoch nie mit seinem eigenen Namen, sondern konsequent als „der kleine unrasierte Dichter“ (WEL: 37 ff., 199 ff., 228, 407, 505 ff., 582) umschrieben wird und dass Brussig, Satiriker und mit *Helden wie wir* und seine Behandlung von Christa Wolf zum *Enfant terrible* der Nachwendeliteratur geworden, Brauns ‚Nachruf‘ auf die DDR reproduziert, entsteht eine ideologische Spannung. Die Friktion zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Zusammenhang, in den Brauns Gedicht aufgenommen wird, hebt eine differenzierte Dialektik von „Anknüpfen und

⁴⁷ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 405.

Distanznahme“⁴⁸ vonseiten Brussigs hervor. Genauso wie in *Helden wie wir* integriert Brussig einen vollständigen Text eines bekannten DDR-Autors in den eigenen Text: Damals wurde die Rede von Christa Wolf, die sie am 4. November am Berliner Alexanderplatz hielt, ausführlich von der Hauptfigur Klaus Uhltzsch kommentiert und als Anlass benutzt, auch andere Werke von Christa Wolf scharf und kritisch und sarkastisch zu analysieren und gar ins Lächerliche zu ziehen. Die Dialogizität, genauso wie die fünf weiteren Kriterien, die Pfister zur Beurteilung der Intensität einsetzt, ist hier hochgradig intensiv, die intertextuelle Auseinandersetzung enthält alles andere als eine Affirmation oder positive Verarbeitung.

Über die hypertextuelle Auseinandersetzung mit Volker Braun in *Wie es leuchtet* lässt sich das nicht so entschieden behaupten. Brauns „Nachruf“ oder „Das Eigentum“ (das Gedicht findet sich u. a. in der *Lyrik der DDR*-Anthologie von Heinz Ludwig Arnold und Hermann Korte; Volker Braun hat es 1996 in seine Gedichtsammlung *Lustgarten, Preußen* aufgenommen⁴⁹) wurde in einem Kontext konzipiert, in dem heftig über die Zukunft der DDR diskutiert wurde, aber es schon danach aussah, dass sie sich der Bundesrepublik anschließen würde. Im Roman schreibt der kleine, unrasierte Dichter, dem wir im drittletzten Kapitel des Romans zum letzten Mal begegnen, das Gedicht, nachdem er bemerkt, dass die Insel Hiddensee, auf der er jedes Jahr zusammen mit vielen Anderen Urlaub machte, jetzt, im Sommer 1990, menschenleer ist. Alle Kapitel des siebten Buches, „Eine Welt, eine Wolke“ (WEL: 545), skizzieren, wie ich schon hervorgehoben habe, episodisch den Hergang verschiedener Figuren im Sommer nach der Wende: Alle machen sie Urlaub, sowohl in Deutschland als auch in der „American Wilderness“ (WEL: 547), in Schweden, Mallorca und in Thailand, dessen Exotismus im schroffen Gegensatz mit dem Grau der ehemaligen DDR steht und wo der Roman sein symbolisches, von Hoffnungen erfülltes Ende nimmt. Es wird in den letzten Kapiteln geschildert, wie das Land tatsächlich „in den Westen“, in die weite Welt zieht: In dieser Reihe fällt das Kapitel über den kleinen Dichter, der sagt ‚ich bin noch hier, im Osten‘ und ‚ich bin noch da, mit mir existiert die Idee des Sozialismus noch‘, ins Auge. Seine Ideologie, sein „Text“, ist ortlos geworden: laut Emmerich ist das der Grund, „der [die nichtaffirmative Autorenschaft der DDR] in einen anhaltenden *furor melancholicus* versetzte.“⁵⁰ Die ideologische Spannung erscheint in der Tatsache, dass die Melancholie in einer oft grotesk wirkenden, polyfonen, witzigen, als Bachtinschen Karneval aufgefassten Wenderevue angesiedelt wird – in der eher eine *furor satiricus* zu erkennen ist, satirisch-spottend, oft durch die polyfone Erzählerstimme, die uns die verschiedenen Diskurse

⁴⁸ Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 29.

⁴⁹ Heinz Ludwig Arnold und Hermann Korte, Hrsg., *Lyrik der DDR* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2009), S. 367; Volker Braun, *Lustgarten, Preußen. Ausgewählte Gedichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996).

⁵⁰ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 16.

der Wendezeit bewusst macht und sie relativiert oder ironisch-lässig anprangert. Brussigs Dialogizität ist somit eine andere als diejenige, die schon in Brauns Gedicht vorhanden ist.⁵¹ Brauns höhnisch wirkende Umkehrung des Büchner-Zitats „Friede den Hütten! Krieg den Palästen!“ aus dem *Hessischen Landboten*⁵² (urspr. 1834) kann als Anklage gegen die kapitalistische ‚Westbegierde‘ des DDR-Volkes interpretiert werden. Brussig arbeitet in die Namen der zwei Hauptfiguren ‚West und Ost‘, Leo und Lena, einen eigenen Verweis auf Büchner in seinen Roman ein: Nicht wie Braun auf ein Pamphlet gegen die sozialen Missstände der damaligen Zeit, sondern auf die auf den ersten Blick lustige, aber politisch-kritische und ihrerseits hochintertextuelle Komödie *Leonce und Lena*⁵³ (1837 entstanden, Erstausgabe 1850) – was mit seinem eigenen ‚Programm‘, dem einer karnevalistischen Verarbeitung der Wendezeit, korrespondiert. Der Titel von Brauns Gedicht, „Das Eigentum“, erinnert an Friedrich Hölderlins Ode „Mein Eigentum“,⁵⁴ wobei der Wechsel vom Possessivpronomen zu dem unpersönlichen Artikel eine Distanzierung des „Gesang[s]“ als „freundlich[en] Asyl[s]“, das Unverständlich-werden des eigenen Textes, impliziert. Braun nimmt auch markiert Bezug auf den verschiedene DDR-Intellektuelle stark provozierenden Feuilletonbeitrag von Ulrich Greiner in der *Zeit*, den der westdeutsche Literaturkritiker abschloss mit der Bemerkung, die „toten Seelen des Realsozialismus sollen bleiben, wo der Pfeffer wächst.“⁵⁵ Während Braun die Intertextualität zum Einsatz bringt, um seiner Enttäuschung über das Verschwinden der Utopie des Sozialismus und des so genannten ‚Dritten Weges‘, für den der Dichter als Sprachrohr fungierte, und seiner Wut über das Desinteresse seines Volkes und der westlichen Nachbarn Ausdruck zu geben, geht mit der Intertextualität in *Wie es leuchtet* – und in Brussigs Werken im Allgemeinen – eine ironische Relativierung des DDR-Kanons einher. Der „kleine“ Dichter schreibt ein „kleines“ Gedicht, und sein „Frohlocken“ nachher steht in schroffem Widerspruch zu dem traurigen und wehmütigen Abgesang.

Die dialogische Spannung steigert sich noch weiter dadurch, dass nicht nur Volker Braun als explizit anonymisierte, aber dadurch sehr leicht identifizierbare Romanfigur auftritt, sondern auch Brussig selbst unter der ‚Hülle‘ von Waldemar Bude entdeckt

⁵¹ Vgl. Rose Sommer, „Volker Braun: ‚Das Eigentum‘“, in *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni*, hg. von Anna Chialroni und Riccardo Morello (Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1996), S. 159-165.

⁵² Georg Büchner, „Der hessische Landbote“, in *Werke und Briefe. Neue, durchgesehene Ausgabe*, hg. von Georg Büchner und Fritz Bergemann, 13. Aufl. (Frankfurt am Main: Insel, 1979), S. 333-346, hier S. 333.

⁵³ Vgl. Georg Büchner, *Leonce und Lena: ein Lustspiel. Text und Kommentar*, hg. von Barbara Potthast und Alexander Reck (Berlin: Suhrkamp, 2011).

⁵⁴ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Beißner, Bd. 1, 6 Bde. (Stuttgart: Kohlhammer, 1946), S. 302-305.

⁵⁵ Ulrich Greiner, „Der Potsdamer Abgrund. Anmerkungen zu einem öffentlichen Streit über die ‚Kulturnation Deutschland‘“, *Die Zeit*, 22. Juni 1990, S. 59.

werden kann. Zwar ist Waldemar in der DDR sozialisiert, dennoch wird eine Distanz zu einer allzu autobiografischen Interpretation dadurch erzeugt, dass Waldemar Bude gebürtiger Pole ist und durch seine Herkunft außerhalb der DDR steht. Ein subtiler, intertextueller Verweis aber rückt die Welt außerhalb des Romans dann doch näher, wenn Waldemars Gedanken zur DDR-Literatur, und spezifisch zum kleinen, unrasierten Dichter – Braun – wiedergegeben werden:

Ein Stück des kleinen Dichters stand auf dem Programm, das einzige, das noch nicht verboten war. Waldemar hatte es gesehen. *Seit jenem Abend hatte er aufgehört, sich für die Literatur dieses Landes zu interessieren.* Diese Schriftsteller, die schrieben über das chinesische Bäuerlein im 13. Jahrhundert, über Kleist, über Leben bei Hofe – aber wenn du mit zwanzig von der Armee kommst und nicht weißt, wo oben und unten ist, da hilft dir kein Buch von denen. Diese Erkenntnis tat weh und machte einsam. Jahrelang hatte er mit der Hoffnung gelesen, in diesen Büchern etwas zu finden, was seine Lage erhellen könnte – nichts. [...] Dann fing er selbst an zu schreiben. Es war ein Akt der Notwehr. *Denn wenn die nicht die richtigen Bücher schreiben, dann muß er es selber tun.* (WEL: 42-43; meine Hervorhebung, mvl)

Das für ihn irrelevante Schaffen des kleinen Dichters wird als Anlass für Waldemars Empörung und Enttäuschung über die Literatur in der DDR in einer schwellenüberschreitenden Polyphonie aufgeführt: Die hervorgehobenen Sätze erscheinen in verschiedenen Sekundärquellen als ein Interviewquote vom Autor Brussig selber:

Irgendwann habe ich mich nicht mehr für die DDR-Literatur interessiert. Deren Probleme waren nicht meine Probleme, deren Sprache nicht meine Sprache. Es blieb mir nichts übrig, als mir meine Bücher selbst zu schreiben.⁵⁶

Auch aus Brussigs erstem Roman, *Wasserfarben*, ist diese Poetik zu destillieren. Den neuen, frischen, stark an angloamerikanischen Vorbildern orientierten Schreibstil, den Brussig hier zum ersten Mal in die Öffentlichkeit bringt, beschreibt er dreizehn Jahre später in seinem letzten Roman, als Waldemars Stil skizziert wird: „Die Sätze beschrieben am liebsten Vorgänge, die gar nicht nebensächlich genug sein konnten“ (WEL: 228), es gibt „keine kalte Präzision“ in den Beschreibungen, es wird „mit neuen Toleranzen gebaut“, seine Formulierungen sind „wacklig, stimmungsvoll, grotesk.“ (WEL: 428) In *Wie es leuchtet* fragt Waldemar Lena, ob ein Buch die Welt verändern kann – weil seine Definition eines echten Schriftstellers von dieser Frage bestimmt wird: Ein Schriftsteller sei „jemand, der sich einmal oder fortwährend, mit gleichen, mit ähnlichen oder mit ganz anderen Worten fragt: Kann mein Buch die Welt verändern?“

⁵⁶ Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 44.

Ihre Antwort macht ihn froh: „Wenn ein Schmetterling in Thailand einen Hurrikan in Amerika auslöst, dann kann auch ein Buch die Welt verändern.“ (WEL: 449) Für Brussig musste sich erst die Welt verändern, bevor seine Bücher die Welt und vor allem die deutsche Literatur nach der Wende verändern konnten.

Abschließen möchte ich die Analyse mit einer kurzen Betrachtung der intertextuellen Behandlung von Theodor Fontane. Nach der Wende macht der Fontane-Herausgeber Dr. Erler es zu seinem Ziel, Fontane im Westen zu popularisieren. Dazu organisiert er eine Wanderung mit dem Namen *Auf Fontanes Spuren durch die Mark Brandenburg* (WEL: 578), die intertextuell verweist auf Fontanes umfangreichstes Werk *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, in fünf Bänden vom ‚echten‘ Dr. Gotthard Erler in der *Großen Brandenburger Ausgabe* ab 1994 beim Berliner Aufbau Verlag herausgegeben. Es ist nicht das erste Mal, dass Fontane, Teilnehmer und Beobachter der 1848er Revolution und der deutschen Einigung 1871, und seine Werke in der Literatur zur Wende als wichtige intertextuelle Bezugsfolie auserwählt werden. In *Ein weites Feld* von Günter Grass, dem ‚anderen‘ Wenderoman aus dem Jahr 1995, liefert nicht nur Effi Briests Vater den Titel des Romans, sondern tritt Fontane modifiziert in der Fonty-Figur auf. Friedrich Christian Delius repliziert Fontanes Ballade *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* in seiner Erzählung *Die Birnen von Ribbeck* (1991), die die herabwürdigenden Umgangsformen westlicher Bürger mit den Bürgern der ehemaligen DDR thematisiert. Die Art und Weise, wie die Westler vom Ich-Erzähler in den ersten ‚Strophen‘ des langen Monologs dargestellt werden, ähnelt der Verhaltensweise der Mitglieder der Fontane-Wandergruppe („durchweg Paare aus dem Westen“, WEL: 579) in *Wie es leuchtet*. Sie kommen als Besatzungsmacht – zu Erlers Wandergruppe gehören neben einem Projektentwickler, ‚dem Baulöwen‘, noch „drei Architekten, zwei Grundstücksmakler und [ein] Immobilieninvestor“ (WEL: 581) – und ‚explorieren‘ die Umgebung wie die „anderen“ im folgenden Zitat aus Delius‘ *Die Birnen von Ribbeck*:

wie andere, die sich in Bügelfaltenhosen und hellen Mänteln breitbeinig vor die Häuser stellen, mit gierigem Blick und blitzendem Zollstock über den Putz fahren und mit Videokamera aufzeichnen und mitnehmen, was wir hergerichtet haben zwanzig Jahre lang, für ein Brett eine Stunde angestanden, jeder Wasserhahn ertauscht, die Rohre über Beziehungen, die jahrelange Rennerei um Dachziegel, jedes Wochenende gehämmert, gebessert, gestrichen, und Geld hineingesteckt, was nun gerissen taxiert wird von Anwälten oder denen, die Eigentümer sind oder waren oder sein wollen, drunter und drüber,⁵⁷

Die Landschafts- und Ortsbeschreibungen aus Fontanes *Wanderungen* erlangten schon früher enzyklopädischen Charakter, da sie in viele Reiseführer und Prospekte

⁵⁷ Friedrich Christian Delius, *Die Birnen von Ribbeck. Erzählung* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2013), S. 13.

aufgenommen wurden; in *Wie es leuchtet* aber wird dieser Umgang mit Fontanes detailreicher, realistischer und intensiv erforschter Schilderung der Mark Brandenburg in einer absurden kapitalistischen Gewinnsuche parodiert:

Einer der beiden Grundstücksmakler hatte es sich zur Angewohnheit gemacht, auf jedes einzeln stehende Haus zu zeigen und zu fragen: „Gibts bei Fontane was darüber?“ Für den war Fontane wahlweise Gutachter oder Werbetexter. *Kl. Haus in herrlicher Alleinlage am Großen Stechlinsee*, „Nur Grün und Blau und Sonne“ (Fontane). (WEL: 581)

Fontanes Erbe wird zum Zweck der westlichen Immobiliensuche in der ehemaligen DDR als Fundgrube interessanter ‚Objekte‘ uminterpretiert. Mit diesem markierten, intensiven und ‚dialogischen‘ Verweis illustriert Brussig die in den 1990er Jahren vorherrschenden Diskurse zur Einnahme der DDR vonseiten eines unempfindlichen, unwissenden Westens. Die Unwissenheit wird anhand der Frage eines der Wanderungsteilnehmer an Dr. Erler, „ob sich *-tane* so schriebe“ (WEL: 580) verlacht, wo dieses „so“ die Schreibweise „von Thane“ ist, die der Leser, genauso wie Dr. Erler, von einem Notizblock abliest, der als Abbildung in den Erzählvorgang aufgenommen wird und somit die postmoderne Tastbarkeit der Geschichte steigert.

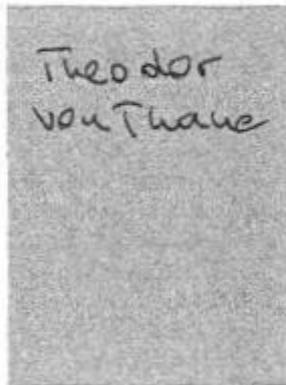


Abbildung 11 „Schreibt sich *-tane* so?“ Der Notizblock in *Wie es leuchtet*, S. 580

Auch Dr. Erler könnte den Seufzer Volker Brauns ausgestoßen haben, sein ganzer Text sei unverständlich *und* unverstanden geworden. Anhand der karnevalesken Kategorie der Profanation wird hier der wichtigste, „urdeutsche“ (WEL: 195) Vertreter des Realismus, dessen Darstellung der Mehrstimmigkeit⁵⁸ für die Polyfonie in *Wie es leuchtet* eine Inspiration geboten haben könnte, in einem Diskurs, der damals aber Realität war, verarbeitet.

⁵⁸ Vgl. hierzu die Studie von Mecklenburg, *Theodor Fontane*.

5.4 „Ihr seid es schon, und wir werden es noch“ – oder nicht

Genauso wie in allen anderen Aspekten *Wie es leuchtet* der am meisten facettierte Roman Brussigs ist, ist auch die Gesellschaftskritik, allein schon durch die Stimmenvielfalt, die übergreifendste und nuancierteste in Brussigs Gesamtwerk. Das hat selbstverständlich genau mit der Stimmenvielfalt zu tun: Verschiedene Diskursfelder, einander oft entgegengesetzt, werden vorgeführt und einer Relativierung ausgesetzt, auch wenn manche nicht direkt miteinander ‚konfrontiert‘ werden. Wie die Analysen des Humors und der Intertextualität kann eine Analyse der Gesellschaftskritik in *Wie es leuchtet* unmöglich einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Einige kritische Themen aus den vorigen Romanen von Brussig kommen hier aufs Neue, und manche in erweiterter, nuancierterer Form, an die Reihe. So wird die Behauptung von Klaus Uhltscht in *Helden wie wir*, Ostdeutsche kennen Menschenrechte nur vom „Hörensagen“ (HWW: 103), in *Wie es leuchtet* bestätigt: Als der Kriminalpolizist Lutz Neustein den Hochstapler Schniedel verhaftet, weiß der Erstgenannte nicht, wie er mit Häftlingen aus dem Westen umgehen soll. Um mehr über Menschenrechte für Westdeutsche zu lernen, als ob für andere Bevölkerungsgruppen andere ‚Sets‘ von Regeln gelten würden, geht er ins Mauermuseum. Sein Besuch da ist aufschlussreich, jedoch kann er sich nicht in die pathetische Rhetorik des ‚Diskurses eines Jürgen Warthes‘ einfühlen:

Lutz Neustein hatte inzwischen etwas gelernt. Wenn er die Broschüre richtig verstanden hatte, dann müssten die Menschenrechte für alle Menschen – nicht nur für Westdeutsche – gleichermaßen gültig sein. *Alle Menschen sind frei und gleich an Würde und Rechten geboren*, hieß es. (WEL: 457)

Auch die Gefühle der Minderwertigkeit der ehemaligen DDR-Bürger gegenüber dem Westen⁵⁹ werden schon gleich nach der Wendenacht thematisiert, als Matthias Lange seine Frau am nächsten Tag vorwirft, sie habe bei ihrer Frage im Café Kranzler, was genau Spaghetti-Eis sei, wie eine „Bedürftige“ da gestanden und aus ihnen „halbverhungerte Hinterwäldler“ gemacht (WEL: 110). Der Fokus auf das Begrüßungsgeld, für das man stundenlang anstehen soll, wirkt auch für Lena schon

⁵⁹ Zu diesen Gefühlen erforschte der Sozialwissenschaftler Thomas Ahbe Folgendes: „Obwohl, wie oben gezeigt, immerhin 39 Prozent für sich persönlich eine Verbesserung der Lebensverhältnisse konstatieren können, sehen sie sich als Angehörige ihrer Gruppe, als Ostdeutsche, immer noch als zweitklassig. Dass man als Ostdeutscher „Bürger zweiter Klasse“ sei, fanden im Jahr 1995 72 Prozent der Ostdeutschen, im Jahr 2002 57 Prozent und im Jahr 2008 64 Prozent.“ Thomas Ahbe, „Die DDR im Rücken. Die sozialisatorische Mitgift der Ostdeutschen und der aktuelle Konflikt von Erinnerungen und Leit-Erzählungen im vereinigten Deutschland“, hg. von Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Wien, *Tr@nsit online*, 2010, <http://www.iwm.at/read-listen-watch/transit-online/die-ddr-im-ruecken/>.

schnell unheimlich, was sich weiter in der Geschichte entwickeln wird: Sie „hatte ein schales Gefühl, weil sie Geld dafür annahm, aus der DDR zu sein.“ (WEL: 123) Nach der Währungsunion versucht sie Leo Lattke ihr Gefühl über den neuen Umgang mit Geld zu erklären: „Die Preise – immer kostet alles eine Mark neunundneunzig oder neunundsiebzig Mark neunzig, und an Tankstellen gehts sogar nach Zehntelpfennigen, aber die tun bloß so, denn hinten steht *immer* ne Neun.“ (WEL: 543) Leo Lattke erwidert, das sei ein kommerzielles Spiel, aber für Lena fühlt es ganz anders an:

„Im übrigen ist es *kein* Spiel, denn es geht ums Geld. Und Geld ist das wichtigste bei euch. Hast du das gewußt? Ihr habt die härteste Währung der Welt, und ihr seid da auch noch stolz drauf. In Wirklichkeit macht euer Geld hart. Ihr seid es schon, und wir werden es noch.“ (WEL: 543)

Die Ihr-Wir-Dichotomie ist hier sehr lebhaft und wird anhand des Themas, das laut soziologischen Forschungen einer der wichtigsten Gründe für das Gefühl der „Zweitrangigkeit“ bei Bürgern aus der untergegangenen DDR ist, der schwierigeren finanziellen Situation und des anderen Umgangs mit Geld, illustriert.⁶⁰ In der Entwicklung, die Lena durchmacht, wird ein Ernüchterungsprozess skizziert, in den 1990er Jahren ein heißes Eisen in den Ost-West-Vereinigungsdiskussionen: Sie fängt vor der Wende revolutionsfreudig an, bekommt in den ersten Monaten immer wieder, was sie verlangt (als sie beim noch amtierenden Gesundheitsminister eine allgemeine Gehaltserhöhung fordert, gibt der gleich dreißig Prozent, vgl. WEL: 177), aber hat nachher öfter ideologische Schwierigkeiten, mit der neuen Situation ihren Frieden zu machen.

Wo die DDR und vor allem die Staatssicherheit in *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* als lächerlich und inkompetent dargestellt wurden, zeigt sich davon in *Wie es leuchtet* keine Spur mehr. Das beweist der Handlungsstrang um Jürgen Warthe, der deutlich nach Jürgen Fuchs, dem Bürgerrechtler, der untersucht hat, welche Schriftsteller damals zu DDR-Zeiten als IM gearbeitet haben, modelliert ist. Marie-Hélène Quéval macht daneben auch auf die Vorlage von Rudolf Bahro für Warthe aufmerksam, der genauso wie Fuchs wegen seiner Kritik am Sozialismus im Gefängnis des Ministeriums für Staatssicherheit in Berlin-Hohenschönhausen inhaftiert worden war, und dessen Tod ebenfalls den Verdacht nährte, die Staatssicherheit habe

⁶⁰ Vgl. Ahbe, „Die DDR im Rücken“: „Einer der Gründe [für das Gefühl, Bürger zweiter Klasse zu sein,] dürfte sein, dass sich in den letzten zwanzig Jahren die Vermögensunterschiede zwischen den Westdeutschen und den Ostdeutschen noch zu wenig eingeebnet haben. Das Nettovermögen pro Person ging in Ostdeutschland von 2002 bis 2007 um zehn Prozent auf durchschnittlich 31.000 Euro zurück – in Westdeutschland stieg es in der gleichen Zeit um etwa elf Prozent auf durchschnittlich 100.000 Euro pro Person.“

oppositionelle Bürger in der Haft strahlenverseucht.⁶¹ 1997 starb Bahro, an einer seltenen Form von Blutkrebs erkrankt, Fuchs starb zwei Jahre später 1999 infolge seiner Leukämieerkrankung. Der Roman endet mit dem Tod von Jürgen Warthe theatralisch und hypertextuell, indem auf den Schmetterlingseffekt oder die Chaostheorie verwiesen wird, die eher schon ausführlich von einer anderen Figur, Lena, besprochen wurde. Auch intratextuell werden also Bezüge zwischen Figuren, die nie miteinander in Kontakt treten, gebildet. Daneben ist in Warthes erwünschte Todesursache – „Ich werde sterben, und ich teile dir jetzt meinen letzten Willen mit. Ich möchte, daß du allen erzählst, mich hätte eine Kokosnuß erschlagen. Das ist ein schöner Tod.“ (WEL: 605) – es könnte ein Verweis auf den amerikanischen Skandaldichter Frederick Seidel sein, der mit dem Gedicht „Coconut“ (zwar erst 2008 in der Sammlung *Evening Man* erschienen, die aber ältere und neuere Gedichte in einem Band vereint) die moderne Sage vom Tod-durch-Kokosnuß thematisiert:

A coconut can fall and hit you on the head,
And if it falls from high enough can kind of knock you dead.
Dead beneath the coconut palms, that's the life for me!
And green jungle and white beaches and the blue South China Sea.⁶²

Tatsächlich symbolisiert dieses Sterben, dieser Tod für Warthe das Leben, ist es seine letzte – und vielleicht einzige – Machtausübung über seine früheren Henker: „Mein Tod erzählt von Glück und Frieden, von allem, was sie mir nehmen wollten.“ (WEL: 606)

Wo in *Helden wie wir* und symbolisch in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* das Ende der DDR kontrafaktisch dargestellt wird, gibt *Wie es leuchtet* die Situation viel nuancierter wieder, und behandelt Brussig auch die grundsätzliche Kritik, der der DDR-Staat in den Monaten vor dem Mauerfall ausgesetzt wurde. Die neorealistiche Geschichte zeigt an und für sich schon die verschiedenen kritischen Stimmen und Positionen, die man damals um die Wende und Vereinigung einnahm: Das Kapitel „Als der schwarze Balken wuchs“, in dem beschrieben wird, wo und wie die Hauptfiguren die Wahlergebnisse der Volkskammerwahl am 18. März 1990 erfahren und vor allem, was sie bei dem 40-Prozent-Sieg der Allianz für Deutschland (die mit den Parolen „Nie wieder Sozialismus“ und „Freiheit statt Sozialismus“ Kampagne führte) denken, liefert ein Beispiel der damals geübten Gesellschaftskritik (v.a. WEL: 404-410). Timothy Garton Ash beschreibt, wie das Öffnen der Berliner Mauer am 9. November die Thematik der Revolution grundsätzlich veränderte, und Brussigs letzter Roman macht das indirekt auch. Vor

⁶¹ Vgl. Marie-Hélène Quéval, „*Wie es leuchtet*. Léonce et Léna de l'unification allemande“, *Germanica* [En Ligne], Nr. 44 (2009), mise en ligne le 1 Juin 2011, <http://germanica.revues.org/607>, zuletzt abgerufen am 15. September 2014, S. 1-13, hier S. 6.

⁶² Frederick Seidel, *Poems 1959-2009* (Farrar, Straus and Giroux, 2009), S. 15.

diesem entscheidenden Datum „war es darum gegangen, wie dieser Staat – die Deutsche Demokratische Republik – regiert werden sollte. Das Volk forderte seine sogenannte Volksdemokratie ein. Es gab der DDR ihr D für Demokratisch zurück“, – das allerdings war die Absicht der friedlichen Proteste gewesen. Nach dem 9. November hatten die Diskussionen einen anderen Grundton und wurde die Frage gestellt, ob die DDR „überhaupt weiter bestehen sollte.“⁶³ Die ursprüngliche Absicht der Revolution wird nicht in *Helden wie wir*, aber schon in *Wie es leuchtet* skizziert, in der Szene, wo Lena einige Monate eine Polizistenkette, die die Menschen den Zugang zum Bahnhof verhindert, anschreit, und aus „Wir bleiben hier!“ eine Parole macht, die den Ruf nach Mitbestimmung, nach Demokratie tatsächlich zum Ausdruck bringt. Wie Klaus in der Nacht vom 9. November eine Masse von Menschen anführt, die ‚raus‘ wollen, wird jetzt aus Lena eine (zwar aufrichtigere, oder etwa ‚historisch korrektere‘) Identifikationsfigur der Revolution gemacht:

„Das könnte euch so passen“, redete Lena leidenschaftlich gegen die Wand aus Polizisten. „Wir bleiben hier, und IHR geht!“ „Genau!“ rief jemand, der hinter Lena stand. „Wir bleiben hier!“ Eine Minute später rief auch der Haufen um Lena im Chor: „Wir bleiben hier! Wir bleiben hier! Wir bleiben hier!“

Und so kam es zu den ersten freien Wahlen.

Es sprach sich in der Stadt schnell herum, daß am Bahnhof was los war, und wer jetzt kam, der konnte frei wählen: er zu denen, die „Wir wollen raus!“ riefen, oder zu denen, die mit „Wir bleiben hier!“ drohten. Die Wahl endete unentschieden: Die Hierbleiber waren zwar in der Überzahl, doch die Rauswoller waren lauter. (WEL: 68-69)

Diese ironisch benannten ‚ersten freien Wahlen‘ zeigen die ideologische Zerrissenheit, in der das Land sich damals befand. Weiter werden in *Wie es leuchtet* noch sehr viele Themen, die die DDR als unmenschliches System beschreiben, gestreift, öfter auch sehr kurz: Die Zersetzungsmassnahmen der Staatssicherheit (in den Handlungssträngen von Jürgen Warthe und von Fritz Bode, der während seiner Inhaftierung in einem Staatssicherheitsgefängnis ein Auge verliert, „das nach brutalen Tötlichkeiten eines Aufsehers und pfuscherhaften Behandlungen durch den Gefängnisarzt nicht mehr zu retten gewesen war“, WEL: 206), die medizinischen Experimente an DDR-Bürgern (WEL 152-158), die Tätigkeit als Inoffizieller Mitarbeiter von verschiedenen Figuren, die nach der Wende bekannt wird (z. B. von Gisela Blank, weswegen Daniel Detjen bei ihr kündigt, vgl. WEL: 482), und so weiter.

⁶³ Timothy Garton Ash und Yvonne Badal, *Ein Jahrhundert wird abgewählt: aus den Zentren Mitteleuropas 1980-1990*, Ungekürzte Ausgabe: 2. Auflage (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992), S. 341.

Um dieses Kapitel abzuschließen, möchte ich noch zwei Verwandlungsgeschichten beleuchten, die auch Manfred Durzak bezeichnet als „Schlüssel-Texte, in denen die komplizierte und nicht geglückte Transformation der Menschen der DDR zu Bürgern der westdeutschen Demokratie auf einer exemplarischen Bedeutungsebene sichtbar gemacht wird“.⁶⁴ Es sind zwei Texte, die die Gesellschaft und ihre Diskurse nach der Wende, wie das auch in den beiden vorigen Romanen von Brussig der Fall war, thematisieren und kritisieren. Beide Geschichten entstehen aus der Zusammenarbeit zwischen Bild – Lenas großem Bruder, dem inspirierenden und inspirierten Fotografen – und Wort – Leo Lattke, „de[m] Reporter für das Magazin der Magazine“ (WEL: 450-451) – und sind als separate Einheiten im Erzählverfahren zu betrachten, da sie beide als Reportagen für Lattkes Magazin verfasst wurden. Die erste Geschichte, ein Zeugnis einer der sieben Transsexuellen, Heidi (früher Rainer), wird zunächst von Lenas Bruder in Bildern festgelegt und dann von Lattke zu einer Reportage ‚umgetextet‘: „Lenas großer Bruder hatte mal erwähnt, daß er oft mit angehaltener Luft knipst. Und so beschloß Leo Lattke, eine Reportage *wie mit angehaltenem Atem* zu schreiben, ganz entgegen seiner Art.“ (WEL: 314) Heidi ist eine der sieben ‚unvollendeten‘ Transsexuellen aus der DDR, die kurz nach der Wende zur neu eingerichteten Bürger-Sprechstunde des ebenfalls neuen Gesundheitsministers Prof. Dr. Rüdiger Jürgends gehen, um Hilfe bei ihrem besonderen Problem zu bekommen. Nach einer psychologisch sehr schweren Zeit, mit fundamentaler Unsicherheit, existenzieller Verzweiflung bis hin zu Selbstmordversuchen, hatte Heidi endlich ein Ärzteteam gefunden, das ihre Problematik erkannte und ihr auch die richtige Behandlung anbot: Rainer würde im Prozess der begleiteten Geschlechtsumwandlung vollständig zu Heidi werden. Im Moment aber, als Heidi im Büro des Ministers steht, ist ein wichtiger Teil ihrer Transition wieder rückgängig gemacht, da ihre Ärzte schon „seit dem Spätsommer im Westen“ (WEL: 174) sind und Heidi also keine Hormontabletten mehr verschrieben worden sind. Nur wenn Heidi ihren Wohnsitz in den Westen verlegen würde, könnte ihr Problem gelöst werden, aber genau das will sie nicht: „Im Westen wäre sie ein schriller Vogel, und sie würde in einer Szene landen, die sich für nichts interessiert als für sexuelles Raffinement.“ (WEL: 321) Jetzt ist sie machtlos, und auch der Minister kann nichts tun. „Wir sind nicht Männlein, nicht Weiblein, wir sind einfach... verlassen worden! [...] Alle haben die Freiheit, nur wir nicht.“ (WEL: 174-175) Ihre Situation korrespondiert metaphorisch mit der Situation der Bürger der ‚neuen Länder‘ in den 1990er Jahren, die schon in diesen ersten Monaten, die in *Wie es leuchtet* geschildert werden, im Keim vorhanden ist: Sie sind im Transformationsprozess stecken geblieben, da ihnen die Eigenheit, die eigene Geschichte, weggenommen worden ist. Die

⁶⁴ Durzak, „Der Roman der deutschen Wende?“, S. 41.

Metamorphose wurde zwar in Gang gesetzt, aber nicht genug betreut, mit einer verzerrten, unsicheren Situation zur Folge. Die Beziehung zu den ostalgischen Diskursen, deren soziologische Entstehungsgründe von Thomas Ahbe ausführlich erklärt worden sind,⁶⁵ liegt nahe.

Die zweite Geschichte ist die zwölfseitige Reportage aus der Feder des Journalisten Leo Lattke über die blinde Frau Sabine Busse, mit dem Titel „Der glücklichste Mensch der Welt. Eine Blinde aus Ostberlin, ein Arzt aus Münster und das größte denkbare Glück: Die Befreiung aus der ewigen Nacht.“ Diese Reportage wird schon vollständig wiedergegeben und unterbricht in einer unterschiedlichen Schriftart die Erzählung: Wir lesen die Reportage zusammen mit Lena (WEL: 526-538). Sabine Busse ist eine von Geburt an blinde Frau aus der DDR, die nach der Wende die Chance bekommt, von einem westlichen Chirurgen operiert zu werden mit dem Ziel, ihr Sehvermögen wiederzuerlangen. Es ist aber so, dass Sabine Busse auf keinerlei Weise von ihrer Blindheit behindert zu sein scheint: Als sie eine Museumsführung mit Verena Lange, Kustos in der Nationalgalerie, mitmacht, diskutiert sie ständig mit der Führerin, da sie sich zu einer Max Liebermann-Spezialistin entwickelt hat. „Ahnung hatte sie schon irgendwie“, berichtet Verena über den Vorfall, „Aber sie war so destruktiv, wie soll ich sagen, so *auftrumpfend*. Als ob jede Weglassung von mir ein schwerer Fehler ist. Als ob sie es eigentlich besser könnte! [...] eine Blinde als Expertin in der Gemäldegalerie – kannst du mir das erklären?“ (WEL: 280) Es ist aber Sabines Wunsch, zu sehen: „Mir blieb doch gar nichts anderes übrig, als mir zu wünschen, sehen zu können.“ (WEL: 538) Bei der Verarbeitung der Nervenimpulse zu einer optischen Wahrnehmung im Sehzentrum des Gehirns schlägt allerdings etwas fehl: Sabine Busse ist nicht imstande, die Impulse zu interpretieren, und sieht, nach wie vor, nichts: „Sabine Busses Augen sehen alles. Aber sie erkennen nichts.“ (WEL: 532) Die Geschichte fungiert als Metapher für die Rolle und die Reaktionen des ostdeutschen Volkes während und nach der Wendezeit – die Unterdrückung durch die kommunistische Diktatur als Blindheit; die Öffnung der Augen, die mit der Öffnung der Mauer einhergeht, und nach einer Weile die Erkenntnis, dass die Farben nicht heller oder schöner sind, das Gras auf der anderen Seite nicht immer grüner ist. Dieter Mühlberg hat in seinem Aufsatz „Vom langsamen Wandel der Erinnerung an die DDR“ versucht, genau diese drei Stadien unterschiedlicher Erinnerung an die DDR zu bestimmen: „zuerst das Aufleuchten einer noch ungewissen Zukunft (1990-1992)“, danach die „Ernüchterung: worauf die individuelle Perspektive gründen? (1993-1996)“ und schließlich die „Reaktionen auf eine anhaltende Stagnation

⁶⁵ Vgl. Thomas Ahbe, *Ostalgie: zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren* (Erfurt: Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen, 2005).

(1996-2001)“.⁶⁶ Sabine Busses Geschichte gibt die drei Phasen in Zeitraffer wieder, entlarvt das damalige Optimismus-Denken und suspendiert die ideologietragenden Werte des gesellschaftlichen ‚Waaaahnsinn‘-Diskurses kurz nach der Wende. Auch Lena erkennt sich in dieser Reportage gleich wieder und expliziert die Metapher:

Das Glück schmeckt fad inzwischen. Und wenn man das einem von euch erzählt, das wollen die nicht hören. Immer nur, wie schlimm es damals war und wie phantastisch jetzt. Aber so einfach ist es nicht. *Ich werde nie dazugehören*, das habe ich noch nie so deutlich sagen können. Erst jetzt, durch diese Reportage. (WEL: 543)

Die Tatsache, dass das Hamburger Magazin und später auch der *New Yorker* die (übersetzte) Geschichte nicht drucken wollen, deutet weiterhin auf die forcierte Aufrechterhaltung eines Optimismus-Denkens, sowohl auf östlicher als auch auf westlicher Seite.⁶⁷ Durzak fasst meines Erachtens diesen Aspekt der gesellschaftskritischen Wirkung des Romans sehr passend zusammen:

In gewisser Weise ist dies das melancholische Resümee des Romans: ein nachhaltiger Hinweis auf die komplizierten Begleitfolgen der Wende und der Wiedervereinigung, keine Geschichte nur des Jubels und der Euphorie, sondern auch eine Geschichte von Verlusten und gescheiterten Veränderungen.⁶⁸

5.5 Die Chaostheorie als poetologisches Programm

In *Wie es leuchtet* wird verschiedene Male auf die Chaostheorie angespielt, das erste Mal von Lena – „Hast du schon gehört? [...] Es gibt eine neue Theorie!“ (WEL: 53) Die Chaostheorie oder der Schmetterlingseffekt sind ihre Motivation für die Aussicht, dass sich in der DDR tatsächlich etwas ändern kann, „daß der ganze Zauber hier auch mal zu Ende gehen kann“, es soll sich nur ein kleines Element in der Welt anders benehmen. Die kontingente Irregularität kann große Veränderungen herbeiführen (auch am Anfang von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* wurde davon ein – zwar imaginärer – Beweis geliefert). Um das Ausmaß und den eingreifenden Charakter der Umwälzungen

⁶⁶ Vgl. Dietrich Mühlberg, „Vom langsamen Wandel der Erinnerung an die DDR“, in *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*, hg. von Konrad Jarausch und Martin Sabrow (Frankfurt am Main: Campus, 2002), S. 217-251, hier S. 231, S. 232 und S. 242.

⁶⁷ Vgl. Ahbe, *Ostalgie*, S. 64.

⁶⁸ Durzak, „Der Roman der deutschen Wende?“, S. 42.

darzustellen, fokussiert Brussig in *Wie es leuchtet* darauf, wie sich bei mehr als fünfzig Figuren zunächst kleine, später nach und nach bedeutendere Aspekte ändern:

Eine Mutter schreibt an den Innenminister. Eine Schriftstellerin tritt aus der Partei aus. Ein Direktor lässt sich scheiden. Ein immer folgsamer Sportstar gibt andere Interviews. Ein Professor macht Yoga. Eine Tierärztin wird Vegetarierin. Ein Journalistikstudent bestellt die Zeitung ab. Ein Hausmeister hört auf zu rauchen. Eine Klavierlehrerin besucht einen Selbstverteidigungskurs. Eine Masseurin fährt auf Rollschuhen durch die Stadt. Alle machten etwas, das schon lange fällig war. (WEL: 58-59)

Die vorhergehende Analyse hat ersichtlich gemacht, dass im Roman versucht wird, den Humor und das Chaos des Karnevals, das Durcheinander verschiedener literarischer und ideologischer Stimmen, die Spannung, die aus diesem Dialog entsteht, und das innere psychologische und emotionale Gedankengewirr, die alle mit kleinen und großen Veränderungen einhergehen, auf eine vernetzte Art und Weise darzustellen. Der Roman zeigt die Not des Schriftstellers, ein Panorama der Wende- und Nachwendezeit zu skizzieren und dabei seine Eigenschaft als DDR-Kritiker um die eines Bundesrepublik-Kritikers⁶⁹ zu erweitern. Brussig wird mit diesem Roman – wie das bei *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* der Fall war – aufs Neue zum Diskurskritiker. In diesen beiden anderen Romanen aber spielt meines Erachtens vor allem der Humor in der Diskurskritik eine ausschlaggebende Rolle, während in *Wie es leuchtet* die Diskurskritik eine ‚breitere‘ Basis hat. Die Kategorie des Karnevals wird an erster Stelle zum Einsatz gebracht, um das *damalige* Chaos und die *damaligen* Umwälzungen darzustellen. In der Geschichte der sieben Transsexuellen jedoch wirkt der Karneval bis in die Gegenwart fort und wird fünfzehn Jahre nach der Wende und der Vereinigung die Aufmerksamkeit darauf gelegt, dass die ‚Mesallianzen‘ zwischen Ost und West von Dauer sind.

Eine andere und prägnantere Diskurskritik entsteht in *Wie es leuchtet* in der Tatsache, dass ab den ersten Seiten stark auf die Wichtigkeit von Bildern für das Festhalten der umwälzenden Zeit fokussiert wird. Die Bilder ‚verschwimmen‘ jedoch wortwörtlich, *was bleibt*, ist das Wort. Durch den ganzen Roman hindurch wird öfter auf die Dichotomie zwischen Bild und Wort hingewiesen – von den Figuren des großen Bruders, des Fotografen, der dem Westjournalisten Leo Lattke helfen soll, seine Schreibblockade zu überwinden, personifiziert –, und dabei wird das Bild oft kritisiert. Über die Bilder der Wendenacht heißt es:

Doch in jener Nacht machten sich die Bilder zur Hure – jeder konnte sie haben. Die Bilder jener Nacht beweisen lediglich, daß etwas stattgefunden hat und zeigten

⁶⁹ Vgl. Magenau, „Kindheitsmuster“, S. 114.

jene, die dabei waren – aber ähnlich wie Kriegsbilder waren sie nicht in der Lage, die emotionale Urgewalt des Geschehens zu fassen. (WEL: 99)

Zeitungen werden zu Bilderbüchern – „Wer sagt denn, daß ich die Zeitung lese“, schimpft der Hotelportier Waldemar (WEL: 148, Hervorhebung im Original) –, die Macht des Bildes wird enttarnt und relativiert. Gerade aber die ‚Bildervielfalt‘, die vom Gewebe der persönlichen Erzählstränge vermittelt wird, relativiert auch die Macht des Wortes. Ebenfalls in dieser Hinsicht verbindet Andrea Geier *Wie es leuchtet* zusammen mit Ingo Schulzes *Neue Leben* (2005) und Uwe Tellkamps *Der Turm* (2008), da diese drei Romane tatsächlich alle ein übergreifendes, archivierendes Bild der jüngsten deutschen Vergangenheit darbieten wollen, aber zugleich auch, gerade durch das facettenreiche Panorama, das sie in weitgehender Detailfülle skizzieren, die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass diese Vergangenheit zu einer Sammlung von persönlichen Interpretationen wird, von verschiedenen Menschen auf eine grundsätzlich verschiedene Art und Weise erlebt und erinnert wird. „What they are doing“, so Geier, „is confronting the question of how literature can assume the function of an archive while contributing to the construction of Germany’s contemporary memory culture.“⁷⁰

Die Wichtigkeit der Bilder um die umwälzenden Geschehnisse der Wendezeit und der Vereinigung wurde in *Helden wie wir* ironisch thematisiert, indem Klaus dem Journalisten der *New York Times* sagt, er sei aufgrund der Videobilder der Nacht des Mauerfalls bei ihm gelangt, es gebe also nichts zu leugnen (im Film werden diese Videobilder dann auch in manipulierter Form gezeigt). Wo da noch die ‚Wahrhaftigkeit‘ des Bildes mit einer absolut ungläubwürdigen Geschichte verbunden wird, sind in *Wie es leuchtet* die Bilder verloren gegangen und soll jetzt das Wort die Reichhaltigkeit, die Bildervielfalt übernehmen: „As was actually the case in German memory discourse of the post-Wende period, visual images were accorded greater importance than narrative accounts.“⁷¹ Mit *Wie es leuchtet* wird gerade diese Dichotomie zwischen Wort und Bild problematisiert, sowohl in der Erzählung selber, als auch auf einer poetologischen Ebene: Brussig versucht so viele Stimmen hören zu lassen, dass sich jeder in dem Roman eine ‚gültige‘ Erinnerung aussuchen kann. *Wie es leuchtet* kann Geier zufolge als ein Beispiel der *littérature engagée* betrachtet werden: Der Roman kreierte „images of the recent past that permit the reader to experience history while at the same time calling her attention to gaps and distortions in existing memory discourses.“⁷² Gerade das hat Brussig nicht nur in diesem Roman, sondern auch schon in *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* gemacht, und das macht er auch in den drei

⁷⁰ Geier, „Mediating Immediacy“, hier S. 102.

⁷¹ Geier, „Mediating Immediacy“, S. 104.

⁷² Geier, „Mediating Immediacy“, S. 112.

Theaterwerken, die sehr deutlich ‚andere‘, oft ‚marginalisierte‘ und selten gehörte Diskurse in den Vordergrund rücken (im Fall von *Heimsuchung* in einem leicht entflammaren Szenenbild miteinander kollidieren lässt).

Am Ende des Romans wird die Beerdigung von Jürgen Warthe in Thailand geschildert: „Frau Warthe warf Erde ins Grab, und als sie den Blick hob, sah sie einen Schmetterling, der veranlaßt von ihrer Bewegung, seinen Flug begann.“ (WEL: 607) Die Zyklizität hebt die Ordnung in der angeblich beliebigen Wenderevue hervor. Auch die Dialogizität, die in der externalisierten, oberflächlichen Stimmenvielfalt, dem karnevalistischen Chaos und der tiefer liegenden, ideologischen und hypertextuellen Spannung erkennbar wird, hat ihre Wirkung in dem weltumfassenden Chaos. Das Chaos ist gezielt, genau komponiert, orchestriert: Die scheinbar ungeordneten Perspektiven, intratextuell und intertextuell, werden alle in ein übergreifendes Panorama eingearbeitet, in dem alles mit allem auf irgendeine Weise in Beziehung steht. Hinzu kommt, dass die Dialogizität meines Erachtens die Ästhetik in *Wie es leuchtet* bestimmt. Die dialogische Erzählstruktur, in der so viele verschiedene Stimmen, Diskurse, Ideen und Ideologien Ausdruck finden, entschärft und relativiert die ebenfalls dialogische, dichotomische, intertextuelle Spannung zwischen zwei ‚Schriftstellermodellen‘, zwischen der eher tragischen, melancholischen Erzählung der Aufbaugeneration, zu der Schriftsteller wie Braun (und Wolf) gehören, und der satirischen Erzählung der ‚DDR-Jugendkohorte‘. In *Wie es leuchtet* entsteht dadurch eine Ideologie- und Gesellschaftskritik, eine perspektivische Relativierung der Ideologien, die in Vergleich zum viel besprochenen, polemischen *Helden wie wir* ausgewogener ist. Während in *Helden wie wir* einerseits die Erzählweise sehr deutlich vom grotesken, hyperbolischen Soziolekt des *angry young man* geprägt ist und sich andererseits die intertextuelle Auseinandersetzung mit dem Werk von Christa Wolf sehr explizit, aggressiv und polemisch vollzieht, enthält *Wie es leuchtet* eine ganz andere, differenzierte Auseinandersetzung mit der Erinnerung an die DDR, in der die Dialogizität auf verschiedenen Ebenen zur Wiedergabe einer Vielfalt an Erinnerungen und Erlebnisse beiträgt.

Schlussbemerkungen

Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Thatsachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als große Tragödie, das andre Mal als lumpige Farce.¹

Es ist ironisch, dass dem Schlusskapitel einer Dissertation zum Werk eines Schriftstellers, dessen Werke satirisch-kritisch mit den Theorien des Marxismus-Leninismus und vor allem mit ihrer konkreten ‚Erscheinungsform‘ in dem DDR-Staat umgehen, gerade ein Zitat von Karl Marx vorangestellt wird. Der Aphorismus aber zeigt (abgesehen von dem Adjektiv ‚lumpig‘) deutlich den Kontrast, mit dem Thomas Brussig in seinen Werken spielt. Der DDR-Staat, die Kontrolle der Stasi, die Beschränkung der Freiheit, sogar die Art und Weise, wie die Vereinigung sich vollzogen hat: Alle sind es ‚weltgeschichtliche Tatsachen‘, die von manchen ehemaligen DDR-Bürgern, auch von Brussig selber, als Tragödie erfahren wurden. In Brussigs Werk wird die ‚Tragödie‘ in der Regel als Farce, als Komödie, als Karikatur, als Spott- oder Zerrbild verarbeitet. Der Humor ist das Wesensmerkmal seiner literarischen DDR-Verarbeitung, ein Merkmal, das bis auf den heutigen Tag im Mittelpunkt der Forschung über Brussigs Werk steht. Ein Vorhaben dieser Untersuchung aber war es, zu zeigen, dass die Wirkung von Brussigs Werk weit über die des Humors hinaussteigt. Ich habe erstens die humoristischen Stilmittel, zweitens die literarische Darstellung verschiedener inter- und hypertextueller ‚Stimmen‘ und drittens die Gesellschaftskritik, den kommentierenden Dialog mit der außerliterarischen Wirklichkeit, als die drei Pfeiler von Brussigs Verarbeitung der DDR und der Vereinigung betrachtet; eine Verarbeitung oder gar Bewältigung, die sich durch das ganze Oeuvre des Schriftstellers hindurch als reich und

¹ Karl Marx, „Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte“, in *Karl Marx / Friedrich Engels: Werke, Artikel, Entwürfe. Juli 1851 bis Dezember 1852*. Abteilung I, Bd. 11, hg. von Martin Hundt, Ingrid Donner, Editha Nagl et al. (Berlin, Boston: Akademie Verlag, 1985), S. 96-189, hier S. 96.

multifacettiert herausstellt. Die Dialogizität von Bachtin, so hat sich gezeigt, bot das angemessene methodologische Instrumentarium, um die ausgewählten Prosatexte zu analysieren.

In der theoretischen Einführung waren zwei große Fragen von besonderer Bedeutung: Die erste Frage beschäftigte sich im ersten Schritt mit der genauen Charakterisierung von Brussig als Wegbereiter und Vertreter der Wendeliteratur und im zweiten Schritt mit der Einbettung seiner Werke in die zeitgenössische, von mir als ‚popstmodern‘ charakterisierte Ästhetik. Ich habe mich dafür entschieden, die Wendeliteratur, im Gegensatz zu u. a. Frank Thomas Grub, der die Wendeliteratur anhand von fünf Merkmalen als ein einheitliches Genre definierte, als *hybrides* Genre zu bezeichnen, da die Wendeliteratur verschiedene Gattungen in sich vereint. Das sehen wir schon im Gesamtwerk von Brussig, der sowohl Prosa, Theaterstücke und -monologe als auch Filmdrehbücher geschrieben hat. Um dieses hybride Genre tief gehend zu erläutern, war es mir wichtig, erstens die Frage zu erörtern, was genau der Begriff ‚Wende‘ beinhaltet, in welchen Kontexten er benutzt wird, und was die Wende für die (ost-) deutsche Literatur im Allgemeinen und für Brussigs Werk im Besonderen bedeutet. Aus den Analysen ist hervorgegangen, dass Brussigs Prosawerke nicht nur in gesellschaftlichem Sinne Wenderomane sind, sondern auch eine persönliche ‚Wende‘ im Leben der Protagonisten schildern.² Ich habe auch argumentiert, dass, obwohl dasjenige, was im Allgemeinen als die ‚Wende‘ bezeichnet wird, der Mauerfall am 9. November 1989, in Brussigs Werken eine weniger zentrale Stelle einnimmt als der *Prozess* der Wende, d.h. die Periode ab dem Sommer 1989 bis zum 18. März 1990 und die Nachwirkung – der Zeitabschnitt, in dem *Wie es leuchtet* spielt. Der ‚Geist des Wendens‘, der in Brussigs Erstlingswerk *Wasserfarben* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* thematisiert wird, ohne dass wirklich auf die Wende eingegangen wird, ist auch in dem teleologisch auf die Wende zuarbeitenden *Helden wie wir* und im Panorama von *Wie es leuchtet* von besonderer Bedeutung.

Es wurde weiter gezeigt, wie Brussig ein wichtiger Exponent und mit *Helden wie wir* ein Wegbereiter des literarischen Paradigmas ist, das in Deutschland nach dem Zusammenbruch der DDR 1989 entstanden ist. Ähnlich wie andere Autoren seiner Generation ostdeutscher Herkunft wirft Brussig in seinen Beiträgen zu dieser explizit politisch gefärbten Literatur einen kritischen Blick auf die DDR, auf ihre Vertreter und die oft absurden Realisierungen ihres ideologischen Programms, sowie auf die zeitgenössischen ideologischen, politischen und sozialen Entwicklungen im vereinigten Deutschland. Die Gesellschaftskritik, die in seinen verschiedenen Werken auf verschiedene – thematische, motivische, erzähltechnische – Arten und in verschiedenen

² Vgl. dazu auch Bilz, „Der Wenderoman als neues Genre der jungen deutschen Gegenwartsliteratur“, S. 310.

Gradationen geäußert wird, richtet sich sowohl auf die DDR-Ideologie an sich als auch auf ihre Folgen im Alltag. Auch die Ohnmacht gegenüber der verzerrten Situation im Nachwende-Deutschland und gegenüber der in den 1990er Jahren entstandenen Ostalgie werden reflektiert. Ich habe anhand verschiedener Überblicksstudien, die umfassende Merkmalskataloge aufstellen, eine ausführliche Definition der Kategorie der Wendeliteratur dargereicht. Dabei waren mir vor allem die Befunde von Grub, Reimann, Kormann und in geringerem Maße Soldat als Ausgangspunkt wichtig. Der thematisch-stoffliche Bezug zur Wende ist, wie ich gezeigt habe, in allen literarischen und filmischen Werken von Brussig, bis hin zu dem Musicaldrehbuch, erkennbar. Auch werden oft Grenzen thematisiert: nicht nur die topografische deutsch-deutsche Grenze, die die Bewegungsfreiheit der Protagonisten einschränkt, sondern auch persönliche, ‚innere‘ Grenzen, die sie zu überschreiten versuchen. Das Merkmal des fragmentierten Subjekts hängt damit zusammen: Nach der Wende wird es z. B. bei Klaus Uhltscht in *Helden wie wir*, aber sicherlich bei Lena, den sieben Transsexuellen und der blinden Frau Sabine Busse in *Wie es leuchtet* allmählich klar, dass die Wende auf konkrete oder übertragene Art und Weise einen erheblichen Einfluss auf ihr Leben ausübt. Die Schwierigkeit, „Ich“ zu sagen, sowohl vor als auch nach der Wende, die oft mit der Sozialisierung innerhalb der DDR und/oder den umwälzenden Veränderungen zusammenhängt, wurde vor allem in *Wasserfarben* und *Helden wie wir* in den Mittelpunkt gerückt.

In meiner Definition des Wenderomans habe ich versucht, über diese vorwiegend thematischen Merkmale und Merkmalsübersichten hinauszugehen und ihn als Dokument einer zeitgenössischen Poetik zu lesen. Obwohl Brussigs Werke vor allem unter Pop-Auspizien analysiert und ‚eingestuft‘ worden sind, kombinieren sie Elemente aus drei ästhetischen Traditionen, d.h. moderne (in einem ‚verspäteten‘ DDR-Kontext betrachtet), postmoderne und popliterarische Merkmale, was mich dazu geführt hat, den Begriff ‚Popstmoderne‘ einzuführen. Degler und Paulokat bestimmen 2001 als Endpunkt der Neuen Deutschen Popliteratur, weil die ‚neue Ernsthaftigkeit‘ (das Adjektiv scheint wohl ein Lieblingswort der Autoren zu sein), die schon vor 9/11 in der „Neuen Deutschen Popliteratur“ spürbar war, aber von der konservativen und moralisch rigorosen deutschen Literaturkritik ausgeblendet wurde, sich jetzt wirklich durchsetze (von Degler und Paulokat anhand 1979 von Christian Kracht und *Wir Maschine* von Joachim Bessing illustriert). Nach diesem Datum (9/11) seien „die sechs glücklichen Jahre der Popkultur in Deutschland nur allzu schnell wieder beendet.“³ Es stimmt, dass – wahrscheinlich mit dem Anschlag auf das World Trade Center in New York einhergehend – die Literatur eine zunehmend seriösere Tonlage bekommen hat: das ist

³ Degler und Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, S. 115.

auch in der Analyse von Brussigs Werken deutlich geworden. Da der Autor jedoch seine schriftstellerische Karriere mit dem Roman *Wie es leuchtet*, in dem der ernsthafte Ton in erheblichem Maße die Atmosphäre der Geschichte bestimmt, weiterführt und auch nach 2001 Werke veröffentlicht hat, die Elemente der Popliteratur in sich tragen, habe ich von einer einseitigen Charakterisierung von Brussigs Werk *ausschließlich* als Produkt der ‚Neuen Deutschen Popliteratur‘ abgesehen. Ich habe dagegen versucht, darzulegen, wie sein Werk erstens teilweise als Fortsetzung moderner Schreibparadigmen, zugleich aber auch als Distanznahme (‚Moderne‘, wie sie zur Zeit der DDR wahrgenommen wurde, siehe dazu Emmerichs „Gleichzeitigkeit“⁴), zweitens als Produkt des postmodernen Duktus und schließlich auch als Popliteratur zu bezeichnen ist. Anhand von zehn Merkmalen der Popstmoderne, die ich im ersten Kapitel der theoretischen Einführung erläutert habe, habe ich Brussigs vier Romanwerke im zweiten Teil der vorliegenden Dissertation als popstmoderne Wenderomane analysiert. Hieraus ging hervor, dass Brussigs Werk erstens die moderne Vorliebe für traditionelle Gattungen (vor allem für den Schelmenroman) aufzeigt, dass die gleichfalls moderne Frage nach der eigenen Identität, der Entscheidungsfreiheit und der Verantwortung des Individuums von besonderer Bedeutung ist, sowohl was die persönliche Identität (mit der *persönlichen Wende*, die die Protagonisten erleben) als auch die ‚deutsche‘ Identität betrifft, das ‚Deutschsein‘, vor und vor allem nach der Wende. Weiter benutzt Brussig die rhetorisch-stilistischen Strategien der Ironie und der Karnevalisierung, mit denen etablierte Werte und hierarchische Positionen umgekehrt und dadurch hinterfragt und kritisiert werden. Hinzu kommt der metatextuelle, selbstreflexive Ton, der in *Wasserfarben* vor allem in der Widmung, in *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* in den dialogischen Brüchen der Erzählstimme, in *Wie es leuchtet* in der Figur von Waldemar zum Ausdruck kommt. Das fünfte Merkmal von Brussigs popstmoderner Prosa hängt mit der Eigenschaft dieser Werke als Wenderomane zusammen, insofern die Thematik der DDR und der Wende die Bezugnahme auf die historische Welt mit sich bringt, die außerdem nie einfach als solche erscheint, sondern immer mit einem aktivierenden, kritischen Impetus kombiniert wird. So wird Brussigs Literatur zu einer *littérature engagée*, ohne moralisierend oder resigniert zu wirken: Sein „pädagogischer Ernst“, der in dieser Arbeit in den Analysen der Gesellschaftskritik in den Vordergrund gerückt wurde, „speist sich stets aus vielschichtigen intertextuellen Referenzen und zugleich aus Humor und Komik, aus Satire, Ironie und Grotteske.“⁵ Hollmers allgemeine Beobachtung, die die vorliegende Arbeit mit Detailanalysen belegt hat, ist mit dem

⁴ Vgl. dazu Emmerich, „Gleichzeitigkeit.“

⁵ Hollmer, „Thomas Brussig“, S. 2.

sechsten Aspekt der popstmodernen Ästhetik zu verbinden, der „Neuen Lesbarkeit“,⁶ in der sich eine neue Freude am Erzählen und eine große Vorliebe für humoristische Erzählweisen erblicken lassen. Wie in dieser Arbeit ausführlich dargelegt wurde, und wie ich auch diese Schlussfolgerung angestimmt habe, ist der Humor sicherlich Brussigs Wahrzeichen, und bürgt diese Schreibstrategie auch für einen der drei Pfeiler der Dialogizität, anhand deren Brussigs Werke analysiert wurden. Aus der neuen Erzählfreude entwickelt sich ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre die Kategorie des deutschen Popromans, aus der das siebte und achte Merkmal der Popstmoderne stammen: die Adoleszenzperspektive, bei Brussig nicht selten um die Thematik der gestörten Sexualität ergänzt, und das Archivieren von (Jugend-)Erinnerungen, von Kultsymbolen, und spezifisch in der Wendeliteratur von der DDR an und für sich. Die postmoderne Offenheit für verschiedene Lebensgeschichten wird diachron in Brussigs Gesamtwerk ersichtlich, aber ist vor allem in *Wie es leuchtet* ein paradigmatisches Merkmal: Eine Vielheit von Lebensgeschichten, -entwürfen und -ziele wird in einem oft grotesk anmutenden Flechtwerk angeboten. Zehntens und letztens ist der postmoderne Cross-over von Genres und Stilen diachron in Brussigs Gesamtwerk (das aus Prosawerken, Theaterstücken, Filmdrehbüchern, journalistischem Werk und einem Musicaldrehbuch besteht), aber auch synchron in den einzelnen Werken vorzufinden: Dieses Merkmal illustrierte, zusammen mit dem neunten Merkmal – der Offenheit für eine Fülle von verschiedenen Lebensgeschichten –, die *intertextuelle* Offenheit für Geschichten im Allgemeinen. Aus den Analysen der verschiedenen Merkmale in den jeweiligen Romanen, sowohl der Kategorie des Wenderomans als auch der Popstmoderne, kann gefolgert werden, dass, obwohl *Helden wie wir* als erster Roman in Deutschland die Herausforderung des Wenderomans, aber vor allem die Frage nach einem anderen Diskurs, nach einem anderen Umgang mit der DDR-Vergangenheit, beantwortet hat, Brussigs vierter Roman, die Mosaikgeschichte *Wie es leuchtet*, als paradigmatischer popstmoderner Wenderoman zu charakterisieren ist.

Die zweite Frage der theoretischen Einführung konzentrierte sich auf die drei Schreibstrategien und Dimensionen der Dialogizität, die aus dieser Merkmalsübersicht in den Vordergrund getreten sind und in erheblichem Maße zur Stimmenvielfalt in Brussigs Werk beitragen: Humor, Intertextualität und Ideologiekritik. Die Dialogizität, die von Michail M. Bachtin in seinem Essay „Das Wort im Roman“ („*Slovo v romane*“) konzipiert wurde und diese drei popstmodernen Schreibstrategien in sich vereint, hat dabei als das verbindende Konzept für das Interpretationsinstrumentarium fungiert. Vorliegende Dissertation hat sich mit dem Fokus auf die drei ursprünglichen und

⁶ Vgl. zu diesem Aspekt der deutschen Literatur der 1990er Jahre den Beitrag von Hielscher, „Die neue Lesbarkeit und ihre Notwendigkeit“, hier v.a. S. 65.

wirksamen Dimensionen der Dialogizität zum Anliegen gemacht, den Begriff zu rehabilitieren, nachdem im Laufe der letzten Jahrzehnte von der ursprünglichen Bedeutung abgewichen wurde (wobei bemerkt werden soll, dass schon Bachtins eigene Ausgangspositionen nicht immer definitorisch klar und fest umrissen waren) und der Fokus vor allem durch Julia Kristevas erhellende, aber auch beschränkende Auffassung von Dialogizität auf Intertextualität verschoben worden ist. Dabei wurden der Humor und die Gesellschaftskritik oft vernachlässigt: In dem theoretischen Teil dieser Arbeit wurde dagegen gezeigt, dass die drei Dimensionen doch sehr stark zusammenarbeiten. In den Analysen hat sich dann herausgestellt, dass sich die Dialogizität für die literaturwissenschaftliche Analyse von populärer Gegenwartsliteratur im Allgemeinen, und natürlich von Wendeliteratur und von Brussigs Werk im Besonderen – der Kontext der politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen spielt dabei eine große Rolle, weil die Verbindung mit dem Karnevalesken nahe liegt –, als ein höchst ergiebiges Instrument erwiesen hat.

In *Wasserfarben*, Brussigs Erstling, wird die beschränkte Freiheit in der DDR in einem nachdenklichen, ironisch-lässigen Erzählton bewältigt. Momente von Komik pur sind selten, Humor – der Sarkasmus nimmt eine wichtige Stelle ein – wird in diesem Roman zum Einsatz gebracht, um eine Distanz von der Situation zu schaffen. *Wasserfarben* weist, trotz des Sarkasmus, der resignierten Innenperspektive und des Zynismus des Protagonisten, noch Berührungspunkte mit der (nach den Maßstäben der DDR-Ästhetik) ‚modernen‘ Ankunfts-literatur und der neuen Subjektivität in der DDR auf: Am Ende der Geschichte steht die Einordnung in das System, eine Hoffnung auf eine erfolgreiche Ankunft – aber wie hier dargelegt wurde, können wir davon ausgehen, dass Anton Glienicke nicht mehr in der DDR ankommen wird. Nebenfiguren wie André Sänger und der Philosophiestudent bürgen für die ideologiekritische Perspektive – Antons Gesellschaftskritik richtet sich vor allem an die Vertreter der DDR in seinem alltäglichen Leben: die Schule, den Direktor, die Lehrer, ... In dieser Hinsicht findet Antons ‚Rebellion‘ intertextuelle Vorbilder in *Die neuen Leiden des jungen W.* von Ulrich Plenzdorf und in *The Catcher in the Rye* von J.D. Salinger. Über intertextuelle Bezüge zwischen *Wasserfarben* und *Don Quijote* einerseits und dem *Film noir* andererseits habe ich dargelegt, wie der Roman als metatextueller Antiroman zu charakterisieren ist. Die Dialogizität oder die Polyfonie zeigt sich in der Mischung von Hoffnung und Resignation, die sowohl in dem Humor, in den intertextuellen Bezügen zu anderen Texten und in der verhaltenen Ideologie- oder Gesellschaftskritik vorzufinden ist.

Helden wie wir, das vier Jahre später erscheint, ist schon viel mehr auf Kritik ausgerichtet, auf das Lächerlichmachen der DDR als Machtausübung, mit einer solchen großen Frechheit, dass eine Diskussion provoziert wird – und letztlich auch entsteht. Die groteske, karnevaleske Geschichte des Stasi-Agenten Klaus Uhltscht als Vertreter des DDR-Volkes, der mit seinem riesengroßen Geschlechtsorgan die Berliner Mauer öffnet, hebt sich so skurril von der DDR-Ästhetik ab, die *Wasserfarben* schon noch

beeinflusste, dass eine neue Herangehensweise an das Thema der Wende veranlasst wird, die für die weitere Entwicklung der Wendeliteratur grundlegend ist. Vor allem die Behandlung der Sexualität und die Kritik an der DDR-Literatur und des DDR-Regimes an sich markieren eine Wende in der Literatur zur Wende. In den sarkastischen Brüchen im Erzählverfahren wird eine dialogische Stimmenvielfalt kreiert, die noch von der intertextuellen Behandlung verschiedener Hypotexte verstärkt wird: Einerseits nähert sich die Art und Weise, wie Klaus spricht, ‚positiv‘ angloamerikanischen und westdeutschen Vorbildern an, von denen Philip Roths *Portnoy's Complaint* und Günter Grass' *Die Blechtrommel* die wichtigsten sind, andererseits setzt sich Klaus explizit kritisch mit zwei Hypotexten aus der DDR-Tradition auseinander: dem „Lied vom kleinen Trompeter“ und Christa Wolfs Gesamtwerk. In der scharfkritischen Auseinandersetzung mit „Sprache der Wende“, Christa Wolfs Rede am Alexanderplatz am 4. November 1989, die in *Helden wie wir* Wort für Wort zitiert wird, werden zwei Stimmen zur DDR und zur Wende diametral einander gegenübergestellt: die Stimme einer älteren, fortschrittsgläubigen Generation und die Stimme einer jüngeren, ‚nachgeborenen‘ Generation, die nicht mehr an das Projekt der DDR glauben kann.

Aus der Untersuchung der Dialogizität in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* hat sich herausgestellt, dass die ironische Erzählweise, die durch die ‚Klammer‘ von zwei höchst fantasievollen, kontrafaktischen Geschichten und die Häufung von Witzen und Pointen hervorgehoben wird, auf verschiedenen Ebenen als doppeldeutig und ‚mehrstimmig‘ charakterisiert werden kann. Das sepiagefärbte Erzählen der Vergangenheit, in dem eine Hypertextualität wirksam ist, die die DDR archiviert, kann als konservativ, als (n)ostalgisch gesehen werden, ist in diesem Fall aber als eine absichtlich so inszenierte Erzählweise zu betrachten, deren Inszeniertheit von verschiedenen Textstrategien und -elementen hervorgehoben wird. Ich habe das ‚umgekehrte‘, sokratische Ironieverfahren betont: Hinter expliziter Komik und inszeniertem Dauerwitz versteckt sich ein ernsthaftes Programm, das zwar nicht das genaue Gegenteil dessen ausdrückt, was in der Erzählung vorgeführt wird, aber genau diesen Erzählduktus – und vor allem seine Erscheinungen im zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskurs – in Frage stellt und evaluiert. Die Mehrstimmigkeit in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zeugt von der doppelten Codierung eines postmodernen Textes und kann als Illustration dessen angesehen werden, was Linda Hutcheon zur Postmodernität unserer Kultur feststellt, nämlich dass sie sich der Risiken und Verlockungen der Nostalgie bewusst ist und diese durch Ironie bloßzulegen versucht.

Aus der Analyse von Brussigs letztem Roman *Wie es leuchtet* ergibt sich, dass der Schriftsteller, nachdem er in seinen zwei vorhergehenden Erfolgsromanen mit großem Erfolg die Mittel der Groteske, des Pikaresken und des Witzes zum Einsatz gebracht hat, jetzt die Ernsthaftigkeit in der Betrachtung des DDR- und Wende-Stoffs aufsucht. Diese Tendenz ist im Allgemeinen in seinen Werken ab der Jahrtausendwende wiederzuerkennen: auch die Theaterstücke, *Heimsuchung* aus dem Jahr 2001 und die

beiden Monologe *Leben bis Männer* (2002) und *Schiedsrichter Fertig. Eine Litanei* aus dem Jahr 2007, die ich in dieser Arbeit nicht eingehend behandelt habe, sind weniger primär auf das Lachen ausgerichtet als *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* und verarbeiten das Wende-Thema in einem ernsthafteren Ton, der teilweise an den Erstling *Wasserfarben* erinnert. Sogar die karnevalesken Elemente der Geschichte, wie die Episode um die sieben Transsexuellen, deren Entwicklung zu einem Frauenkörper durch die Wende nicht vollzogen werden kann und die Geschichte der blinden Frau Sabine Busse, sind als Allegorien für den dichotomischen Ost-West-Diskurs in der zweiten Hälfte der 1990er und am Anfang der 2000er Jahre in Deutschland zu betrachten. Die Stimmenvielfalt wird jetzt zum ästhetischen Programm des Romans, da Brussig versucht, das Wohl und Weh von über zwanzig Figuren vor und nach der Wende, um eine psychologische Innenperspektive ergänzt (was ihm vielleicht aber nur teilweise gelungen ist), in ein übergreifendes Panorama zusammenzubringen. Auch die Intertextualität wird von der neuen Ernsthaftigkeit beeinflusst: Wo in *Helden wie wir* die Kritik an der Generation der Hineingeborenen noch anhand der hypertextuellen Travestie von Christa Wolf erfolgte, sehen wir jetzt eine ernste, hypertextuelle Transposition des Gedichtes *Mein Eigentum* von Volker Braun, der in *Wie es leuchtet* als Romanfigur auftritt. Der Kontrast zwischen ‚dem kleinen unrasierten Dichter‘ und der metatextuellen Figur des debütierenden Schriftstellers Waldemar Bude zeugt auf eine ausgewogenere Art und Weise von dem Unterschied zwischen dem *furor melancholicus* und dem *furor satiricus*.

Als Brussig 2003 in einem Doppelinterview Günter Grass sagen hört, dass Helden in der Geschichte und in der Literatur eigentlich nicht notwendig sind – natürlich polemisch gemeint –, zeigt er sich erstaunt: „Wenn man das Gedächtnis wachhalten will, dann muss man doch erzählen. Und dafür braucht man Helden.“⁷ Anton Glienicke, Klaus Uhltscht, Micha Kuppisch und (vor allem) Lena sind die Helden, die in dieser Dissertation im Mittelpunkt standen, und die in Brussigs Werken das Gedächtnis der DDR, der Wende und der Diskussionen nach der Vereinigung wachhielten. Zehn Jahre nach der ‚literarischen Geburt‘ der letzten Heldin hat Brussig, abgesehen von der ‚Litanei‘ von Uwe Fertig in dem Monolog *Schiedsrichter Fertig*, damit aufgehört, Helden zu schaffen, die diese Funktion erfüllen. In diesem Monolog aus dem Jahr 2007 hat der Autor vom DDR- und Wende-Thema Abschied genommen und ist, nach den Blumen, über seine literarische Verarbeitung dieses Teils der deutschen Geschichte, endgültig der Vorhang gefallen: „Blumen, dachte ich. Die gab es lange vor den Wörtern und vor den Prozessen, und die wird’s auch dann noch geben, wenn es lange keine Wörter mehr gibt, und keine Prozesse, und das tröstete mich.“ (SF: 92)

⁷ Ensikat und Meller, „Helden? Ach was, die brauchen wir nicht.“

Literaturverzeichnis

Primärwerke

Literatur

- Arnold, Heinz Ludwig, und Hermann Korte, Hrsg. *Lyrik der DDR*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2009.
- Bachtin, Michail M. „Das Wort im Roman.“ In *Die Ästhetik des Wortes*, von Michail M. Bachtin, herausgegeben von Rainer Grübel, übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 154-300.
- . „Das Wort im Roman.“ In *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, herausgegeben von Edward Kowalski und Michael Wegner, übersetzt von Michael Dewey. Berlin: Aufbau, 1986, S. 77-261.
- . *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Carl Hanser, 1969.
- . *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übersetzt von Adelheid Schramm. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1985.
- . „Zur Methodologie der Literaturwissenschaft.“ In *Die Ästhetik des Wortes*, von Michail M. Bachtin, herausgegeben von Rainer Grübel, übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 349-357.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics. Edited and Translated by Caryl Emerson, Introduction by Wayne C. Booth.* (= Theory and History of Literature 8). Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Bergson, Henri. „Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Auszug (1900).“ In *Luzifer lacht: philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*, herausgegeben von Steffen Dietzsch. Leipzig: Reclam, 1993, S. 33-69.
- . *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Herausgegeben von Bertrand Gibier. Chicoutimi, Québec: J.-M. Tremblay, 2002.

http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf,
zuletzt abgerufen am 17. Juni 2014.

- Bierbaum, Otto Julius. *Die Yankeedoodle-Fahrt und andere Reisegeschichten. Neue Beiträge zur Kunst des Reisens*. München: Georg Müller, 1910.
- Braun, Volker. „Allgemeine Erwartung.“ In *Gegen die symmetrische Welt. Gedichte*, 4. Aufl. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1980, S. 51-55.
- . *Lustgarten, Preußen. Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Brecht, Bertolt. *Leben des Galilei*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- Brussig, Thomas. *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.
- . *Berliner Orgie*. München: Piper, 2007.
- . „Bücher sind das andere.“ *Neue Rundschau* 119 (2008), S. 186-193.
- . *Das gibts in keinem Russenfilm*. Roman. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2015.
- . „Der Stoff und die Halbwertzeit.“ *Süddeutsche Zeitung*, 7. Januar 2012.
- . *Heimsuchung. Schauspiel für fünf Personen*. Berlin: Volk & Welt, 2000.
- . *Helden wie wir*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.
- . „In meiner Kindheit war alles so aufgeräumt.“ In *Beim kleinen Trompeter habe ich immer geweint. Kindheit in der DDR - Erinnerungen an die Jungen Pioniere*, herausgegeben von Barbara Felsmann. Berlin: Lukas, 2003, S. 261-277.
- . *Leben bis Männer*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001.
- . „Murx, die deutsche Einheit. Abschied von der DDR ist okay. Aber die Ostalgie-Shows sind eine ausgewachsene Scheußlichkeit.“ *Der Tagesspiegel*, 31. August 2003.
- . „Offener Brief von Thomas Brussig an ‚Help e.V.‘“, 28. Januar 2000. <http://www.thomasbrussig.de/Seiten/Vielerlei/publs1.htm>, zuletzt abgerufen am 5. September 2014.
- . *Schiedsrichter Fertig. Eine Litanei*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009.
- . *Wasserfarben*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2006.
- . „Wenn Schriftsteller fremdgehen. Literatur und Film: Das Drehbuch einer prekären Partnerschaft.“ *Die Welt*, 21. November 1998. <http://www.welt.de/print-welt/article628664/Wenn-Schriftsteller-fremdgehen.html>, zuletzt abgerufen am 21. November 2013.

- Brussig, Thomas, und Kitty Kahane. *Der Wurm am Turm. Thomas Brussig & Kitty Kahane erzählen eine Geschichte von Babel*. Frankfurt am Main: Hansisches Druck- und Verlagshaus, 2011.
- Büchner, Georg. „Der hessische Landbote.“ In *Werke und Briefe. Neue, durchgesehene Ausgabe*, herausgegeben von Georg Büchner und Fritz Bergemann, 13. Aufl. Frankfurt am Main: Insel, 1979, S. 333-346.
- . *Leonce und Lena: ein Lustspiel. Text und Kommentar*. Herausgegeben von Barbara Potthast und Alexander Reck. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de. *De vernuiftige edelman Don Quichot van La Mancha*. Übersetzt von Barber van de Pol und Kees Fens. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2009.
- Delius, Friedrich Christian. *Die Birnen von Ribbeck. Erzählung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2013.
- . *Die Verlockungen der Wörter, oder Warum ich immer noch kein Zyniker bin*. Berlin: Transit, 1996.
- Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. London: Penguin, 2000.
- Drawert, Kurt. *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Dürrenmatt, Friedrich. „Theaterprobleme.“ In *Theater und Drama: theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*, herausgegeben von Horst Turk. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992, S. 169-190.
- Eliot, T.S. „Tradition and the Individual Talent. Part I.“ *The Egoist* Vol. 6, No. 4 (September 1919), S. 54-55.
- . „Tradition and the Individual Talent. Part II and III.“ *The Egoist* Vol. 6, No. 5 (Dezember 1919), S.72-73.
- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten - Der Humor*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.
- . *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*. (= Studienausgabe *Conditio Humana* 1). Frankfurt am Main: Fischer, 1969.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. (= *Aesthetica Neue Folge* Band 683). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werthers. Text und Kommentar*. 11. Auflage. Suhrkamp BasisBibliothek. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Görlich, Günter. *Den Wolken ein Stück näher*. 9. Auflage. Berlin: Kinderbuchverlag, 1977.
- . *Eine Anzeige in der Zeitung*. 5. Auflage. Berlin: Verlag Neues Leben, 1981.
- Grass, Günter. *Die Blechtrommel*. 17. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.

- . *Ein weites Feld: Roman*. 3. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- Hein, Jakob. *Mein erstes T-Shirt*. 7. Auflage. München: Piper, 2003.
- . *Antrag auf ständige Ausreise und andere Mythen der DDR*. München: Piper 2009.
- Hensel, Jana. *Zonenkinder*. Reinbek: Rowohlt, 2004.
- Hilbig, Wolfgang. „Ich“. *Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1993.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Bd. 1. Herausgegeben von Friedrich Beißner. Stuttgart: Kohlhammer, 1946.
- Jünger, Friedrich Georg. *Über das Komische*. Berlin: Widerstands-Verlag, 1936.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. 12 Bde. Bd. 10. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Kolbe, Uwe. *Hineingeboren: Gedichte 1975-1979*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Kracht, Christian, Hrsg. *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999.
- Kracht, Christian, Benjamin von Stuckrad-Barre, Joachim Bessing, Alexander von Schönburg, und Eckhard Nickel. *Tristesse Royale: das popkulturelle Quintett*. München: Ullstein, 2001.
- Krauss, Angela. *Wie weiter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Kristeva, Julia. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ In *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, herausgegeben von Jens Ihwe. (= Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II, Ars Poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst 3). Frankfurt am Main: Athenäum, 1971, S. 345-375.
- . „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman.“ *Critique* 33/239 (1967), S. 438-465.
- Kunert, Günter. *NachtVorstellung. Gedichte*. München: Carl Hanser, 1999.
- Lottmann, Joachim. *Deutsche Einheit: ein historischer Roman aus dem Jahr 1995*. Zürich: Haffmanns Verlag, 1999.
- Maaz, Hans-Joachim. *Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR*. München: Knaur, 1992.
- Maron, Monika. *Flugasche*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.
- Marx, Karl. „Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte“. In *Karl Marx / Friedrich Engels: Werke, Artikel, Entwürfe. Juli 1851 bis Dezember 1852*. Abteilung I, Bd. 11, herausgegeben von Martin Hundt, Ingrid Donner, Editha Nagl et al. Berlin, Boston: Akademie Verlag, 1985, S. 96-189.
- Matussek, Matthias. *Palasthotel oder wie die Einheit über Deutschland hereinbrach*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.

- . *Palasthotel Zimmer 6101: Reporter im rasenden Deutschland*. Hamburg: Rasch und Röhring, 1991.
- Müller, Heiner. *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992.
- Neutsch, Erik. *Zwei leere Stühle. Novelle*. Kleine Edition. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1979.
- Plenzdorf, Ulrich. *Die neuen Leiden des jungen W. Text und Kommentar*. Suhrkamp BasisBibliothek. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- . *Freiheitsberaubung. Ein Stück. Nach der gleichnamigen Erzählung von Günther de Bruyn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Regener, Sven. *Herr Lehmann*. Berlin: Eichborn, 2001.
- Rosenlöcher, Thomas. *Die verkauften Pflastersteine: Dresdener Tagebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Roth, Philip. *Portnoy's Complaint*. London: Vintage, 2005.
- Rusch, Claudia. *Meine freie deutsche Jugend*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.
- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. New York: Back Bay Books / Little, Brown and Company, 2001.
- Schiller, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Herausgegeben von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Schirmer, Bernd. *Schlehweins Giraffe: Roman*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1992.
- Schnabl, Siegfried. *Mann und Frau intim. Fragen des gesunden und des gestörten Geschlechtslebens*. 13., unveränderte. Berlin: Verlag Volk und Gesundheit (VEB), 1980.
- Schneider, Rolf. „Brief, die neueste deutsche Literatur betreffend.“ *Frankfurter Rundschau*, 15. Februar 1978.
- . *November*. München: Goldmann, 1981.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung II*. Zürcher Ausgabe: Werke in 10 Bänden, Band 3. Herausgegeben von Arthur Hübscher. Zürich: Diogenes, 1977.
- Schulze, Ingo. „Lesen und Schreiben. Wie wird man ein Schriftsteller? Und warum? Auf der Suche nach Atemwende, Gleichnis, Zauberwort.“ *Süddeutsche Zeitung*, 6. Juli 2000.
- . *Neue Leben: die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa*. Berlin: Berlin Verlag, 2005.
- . *Simple Storys: ein Roman aus der ostdeutschen Provinz*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

- Seidel, Frederick. *Poems 1959-2009*. Farrar, Straus and Giroux, 2009.
- Sparschuh, Jens. *Der Zimmerspringbrunnen. Roman*. München: BTB Taschenbücher, 1997.
- Stötzer, Gabriele. „Brief vom 27. August 2002, Nachtrag vom 24. September 2002.“ In *Stille Post: inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost*, herausgegeben von Roland Berbig. Berlin: Ch. Links Verlag, 2005, S. 238-242.
- Tynjanov, Jurij. „Über die literarische Evolution.“ In *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, herausgegeben von Jurij Striedter. München: Wilhelm Fink, 1971, S. 433-461.
- Wander, Maxie. *Guten Morgen, du Schöne: Protokolle nach Tonband. Mit einem Vorwort von Christa Wolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Wilde, Oscar. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Herausgegeben von Richard Ellmann. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Wolf, Christa. „Berührung. Ein Vorwort.“ In *Guten Morgen, du Schöne: Protokolle nach Tonband. Mit einem Vorwort von Christa Wolf*, von Maxie Wander. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 11-22.
- . *Christa Wolf im Dialog: aktuelle Texte*. München: Luchterhand, 1990.
- . *Der geteilte Himmel. Erzählung*. 36. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.
- . *Was bleibt. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Filme

- Allen, Lewis. *Suddenly!* United Artists, 1954.
- Allen, Woody. *Annie Hall*. Rollins-Joffe Productions, 1977.
- . *Manhattan*. Rollins-Joffe Productions, 1979.
- . *Radio Days*. Orion Pictures, 1987.
- . *Zelig*. Rollins-Joffe Productions, 1983.
- Curtiz, Michael. *Casablanca*. Hal B. Wallis, 1942.
- Frankenheimer, John. *The Manchurian Candidate*. United Artists, 1962.
- Haußmann, Leander. *Herr Lehmann*. Boje Buck Produktion, 2003.
- Junge, Winfried, und Barbara Junge. *Die Kinder von Golzow 1961-2007*. A Jour Film- und Fernsehproduktion, 2007.
- Mak, Geert, und Roel van Broekhoven. *In Europa*. VPRO, 2007.

Peterson, Sebastian. *Helden wie wir*. Senator Film Produktion, 1999.

Ross, Herbert. *Play It Again, Sam*. APJAC Productions, 1972.

Zemeckis, Robert. *Forrest Gump*. Paramount Pictures, 1994.

Musik

USA for Africa. *We Are the World*. Single. New York: Columbia Records, 1985.

Abbildungen

„Titelseite Heft 42.“ *Der Spiegel*, 16. Oktober 1989.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1989-42.html>, zuletzt abgerufen am 8. Dezember 2014.

„Titelbild Heft 41.“ *Der Spiegel*, 11. Oktober 1999.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1999-41.html>, zuletzt abgerufen am 8. Dezember 2014.

Sekundärwerke

Allgemeine Studien/Varia

Agde, Günter. *Kahlschlag: das 11. Plenum des ZK der SED 1965 : Studien und Dokumente*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991.

Ahbe, Thomas. „Die DDR im Rücken. Die sozialisatorische Mitgift der Ostdeutschen und der aktuelle Konflikt von Erinnerungen und Leit-Erzählungen im vereinigten Deutschland.“ Herausgegeben vom Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Wien. *Tr@nsit online*, 2010. <http://www.iwm.at/read-listen-watch/transit-online/die-ddr-im-ruecken/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2014.

———. *Ostalgie: zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren*. Erfurt: Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen, 2005.

Alber, Jan, und Monika Fludernik. „Introduction.“ In *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, herausgegeben von Jan Alber und Monika Fludernik. (= Theory and Interpretation of Narrative). Columbus (Ohio): Ohio State University Press, 2010, S. 1-31.

- Albert, Claudia. „»Zwei getrennte Literaturgebiete«? Neuere Forschungen zu ›DDR‹- und ›Nachkriegswende‹-Literatur.“ *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 34, Nr. 1 (2009), S. 184-223.
- Anz, Thomas. „Epochenumbruch und Generationenwechsel? Zur Konjunktur von Generationenkonstrukten seit 1989.“ In *Schreiben nach der Wende: ein Jahrzehnt deutscher Literatur: 1989-1999*, herausgegeben von Gerhard Fischer und David Roberts. (= Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur/Studies in contemporary German literature 14). Tübingen: Stauffenburg, 2001, S. 31-40.
- . , Hrsg. „*Es geht nicht um Christa Wolf*“. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: Spangenberg, 1991.
- Arnold, Heinz Ludwig, Hrsg. *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur: Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*. Text+Kritik. Sonderband. München: Edition Text + Kritik, 1988.
- . , Hrsg. *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. Text+Kritik. Sonderband IX/00. München: Edition Text + Kritik, 2000.
- Arntzen, Helmut. *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Askey, Dale. „Review: Brussig, Thomas. *Helden wie wir*. Berlin: Volk und Welt, 1995.“ *GDR Bulletin* 24 (1997), S. 91.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Auflage. München: Beck, 2007.
- Auffenberg, Frank. „Erich, Maria und Josef in Personalunion. Über Thomas Brussig.“ *Kritische Ausgabe. Signale aus dem Kulturbetrieb* 1 (Juni 2001), S. 32-34.
- Barner, Wilfried. „Epilog: Abrechnen und Rechthaben.“ In *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Wilfried Barner. München: C. H. Beck, 1994, S. 923-938.
- Baßler, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2002.
- . *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen: Francke, 2005.
- . „New Historicism und der Text der Kultur. Zum Problem synchroner Intertextualität.“ In *Literatur als Text der Kultur*, herausgegeben von Moritz Csáky und Richard Reichensperger. Wien: Passagen, 1999, S. 23-40.
- . „Populärer Realismus.“ In *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, herausgegeben von Roger Lüdeke. Bielefeld: transcript, 2011, S. 91-103.
- Bathrick, David. *The Powers of Speech: The Politics of Culture in the GDR*. University of Nebraska Press, 1995.

- Becher, Johannes Robert. *Die sozialistische Kultur und ihre nationale Bedeutung. Ansprache, gehalten auf dem V. Bundestag des Deutschen Kulturbundes (7. bis 9. Februar 1958)*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1958.
- Becker, Jurek. „Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur.“ *The German Quarterly* 63, Nr. 3 (1990), S. 359-66.
- Berbig, Roland. „Allzeit Ost-Berlin im Auge. Günter Grass – deutsch-deutsches Literaturleben intern.“ In *Stille Post: inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost*, herausgegeben von Roland Berbig. Berlin: Ch. Links Verlag, 2005, S. 218-37.
- Berendse, Gerrit-Jan. „Karneval in der DDR. Ansätze postmodernen Schreibens 1960-1990.“ In *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands?*, herausgegeben von Henk Harbers. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49). Amsterdam/New York: Rodopi, 2000, S. 233-256.
- Bergem, Wolfgang, und Reinhard Wesel. *Deutschland fiktiv: Die deutsche Einheit, Teilung und Vereinigung im Spiegel von Literatur und Film*. (= Studien zur visuellen Politik). Münster: LIT Verlag, 2009.
- Beßlich, Barbara, Katharina Grätz, und Olaf Hildebrand. *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. (= Philologische Studien und Quellen 198). Berlin: Erich Schmidt, 2006.
- Betts, Paul. „Alltag und Privatheit.“ In *Erinnerungsorte der DDR*, herausgegeben von Martin Sabrow. München: Beck, 2009, S. 314-25.
- Beutin, Wolfgang, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich, Christine Kanz, Bernd Lutz, Volker Meid, Michael Opitz, u. a. *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Siebte, erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008.
- Bilz, Simone. „Der Wenderoman als neues Genre der jungen deutschen Gegenwartsliteratur. Clemens Meyers *Als wir träumten* und Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* im Focus der Betrachtung.“ In *Transitträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, herausgegeben von Andrea Bartl. Augsburg: Wißner, 2009, S. 299-311.
- Bisky, Jens. „Zonensucht. Kritik der neuen Ostalgie.“ *Merkur* 58, Nr. 2 (2004), S. 117-127.
- Bogdal, Klaus-Michael. „Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur.“ In *Baustelle Gegenwartsliteratur: die neunziger Jahre*, herausgegeben von Andreas Erb. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 9-31.
- Bohrer, Karl Heinz. „Nach der Natur. Ansicht einer Moderne jenseits der Utopie.“ *Merkur* 41, Heft 8 (1987), S. 631-645.
- Böttiger, Helmut. *Nach den Utopien: eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Wien: Zsolnay, 2004.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Bradley, Laura J. R. *Cooperation and Conflict: GDR Theatre Censorship 1961-1989*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2010.

- Breger, Claudia. „Theatrical Narratives. Film ‚Made in Germany‘ around 2000“. In *Aesthetics of narrative performance: transnational theater, literature, and film in contemporary Germany*. (= Theory and Interpretation of Narrative). Columbus: Ohio State University Press, 2012, S. 49-90.
- Bremer, Ulrike. *Versionen der Wende: eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutscher Autoren zur Wiedervereinigung*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 2002.
- Brenner, Peter J., Hrsg. *Plenzdorfs „Neue Leiden des jungen W.“ Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Briel, Holger. „Humor im Angesicht der Absurdität. Gesellschaftskritik in Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Ingo Schulzes *Simple Storys*.“ In *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, herausgegeben von Gerhard Fischer und David Roberts. Tübingen: Stauffenburg, 2001 S. 263-273.
- Brockmann, Stephen. „The Politics of German Comedy.“ *German Studies Review* 23 (2000), S. 33-51.
- Broich, Ulrich. „Formen der Markierung von Intertextualität.“ In *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 31-47.
- . „Zur Einzeltextreferenz.“ In *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 48-52.
- Broich, Ulrich, und Manfred Pfister, Hrsg. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Brüns, Elke. „Generation DDR? Kindheit und Jugend bei Thomas Brussig, Jakob Hein und Jana Hensel.“ In *Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990*, herausgegeben von Andrea Geier und Jan Süselbeck. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 83-101.
- . *Nach dem Mauerfall: eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*. München: Wilhelm Fink, 2006.
- Buch, Hans Christoph. „Intra Muros. Die Berliner Mauer und die deutsche Literatur.“ In *An alle! Reden, Essays, und Briefe zur Lage der Nation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 11-20.
- Buck, Theo. „Deutsche Literatur, deutsche Literaturen? Zur Frage der Einheit der deutschen Literatur seit 1945.“ In *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur: Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, Text+Kritik. Sonderband. München: Edition Text + Kritik, 1988, S. 183-192.

- Burkhardt, Armin, und K. Peter Fritzsche, Hrsg. *Sprache im Umbruch. Politischer Sprachwandel im Zeichen von „Wende“ und „Vereinigung“*. (= Sprache, Politik, Öffentlichkeit 1). Berlin/New York: de Gruyter, 1992.
- Burmeister, Brigitte. „Schriftsteller in gewendeten Verhältnissen.“ *Sinn und Form* Jg. 46, Heft 4 (1994), S. 648-654.
- Cafferty, Helen. „Sonnenallee: Taking Comedy Seriously in Unified Germany.“ In *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film*, herausgegeben von Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, und Kristie A. Foell. Berlin/New York: de Gruyter, 2001, S. 253-269.
- Cohn, Dorrit. „Discordant Narration.“ *Style* 34 (Summer 2000), S. 307-316.
- Conze, Eckart, Katharina Gajdukowa, und Sigrid Koch-Baumgarten. „1989‘ - Systemkrise, Machtverfall des SED-Staates und das Aufbegehren der Zivilgesellschaft als demokratische Revolution“. In *Die demokratische Revolution 1989 in der DDR*, herausgegeben von Eckart Conze, Katharina Gajdukowa, und Sigrid Koch-Baumgarten. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009, S. 7-24.
- Cooke, Paul. „Opfer or Täter? From Opfer to Täter? Identity and the Stasi in Post-Wende East German Literature.“ In *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification*, herausgegeben von Martin Kane. Bern: Peter Lang, 2002, S. 51-66.
- . „Performing ‚Ostalgie‘: Leander Haussmann’s *Sonnenallee*“. *German Life and Letters* 56 (April 2003), S. 156-167.
- . *Representing East Germany since Unification: From Colonization to Nostalgia*. Oxford/New York: Berg, 2005.
- Cormican, Muriel. „Thomas Brussigs Ostalgie in Print and on Celluloid.“ In *Processes of Transposition: German Literature and Film*, herausgegeben von Christiane Schönfeld und Hermann Rasche. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 63). Amsterdam/New York: Rodopi, 2007, S. 251-268.
- Cosentino, Christine. „Scherz, Satire und Ironie in der ostdeutschen Literatur der neunziger Jahre.“ *Journal of English and Germanic philology* 97, Nr. 4 (1998), S. 467-487.
- Costabile-Heming, Carol Anne, Rachel J. Halverson, und Kristie A. Foell, Hrsg. *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film*. Berlin/New York: de Gruyter, 2001.
- De Cleene, Arnout, und Helena Elshout. „Een georkestreerde chaos: een analyse van Kluges ‚Die Lücke, die der Teufel läßt‘.“ In *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en auto-fictie*, herausgegeben von Gunther Martens. Gent: Academia Press, 2009, S. 73-92.
- Degler, Frank, und Ute Paulokat. *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn: Fink, 2008.

- Deiritz, Karl, und Hannes Krauss, Hrsg. *Der deutsch-deutsche Literaturstreit, oder, „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“: Analysen und Materialien*. Hamburg: Luchterhand, 1991.
- De Man, Paul. „Dialogue and Dialogism.“ *Poetics Today* 4, Nr. 1 (1983), S. 99-107.
- Diederichsen, Diedrich. „Ist was Pop? (1999).“ In *Texte zur Theorie des Pop*, herausgegeben von Charis Goer, Stefan Greif, und Christoph Jacke. Stuttgart: Reclam, 2013, S. 242-258.
- . „Pop - deskriptiv, normativ, emphatisch (1996).“ In *Texte zur Theorie des Pop*, herausgegeben von Charis Goer, Stefan Greif, und Christoph Jacke. Stuttgart: Reclam, 2013, S. 182-195.
- Drake, Philip. „‘Mortgaged to music’: new retro movies in 1990s Hollywood cinema“. In *Memory and Popular Film*, herausgegeben von Paul Grainge und Eric Schaefer. (= Inside Popular Film). Manchester: Manchester University Press, 2003, S. 183-201.
- Dubrowska, Małgorzata. „Zwischen Fiktion und Realität. Zur Inszenierung der Erinnerung in Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973) und Thomas Brussigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999)“. In *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, herausgegeben von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Göttingen: V&R unipress, 2010, S. 327-340.
- Durrani, Osman. „Brussig, *Helden wie wir*.“ In *Landmarks in the German Novel (2)*, herausgegeben von Peter Hutchinson und Michael Minden. (= Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 47). Bern: Peter Lang, 2010, S. 129-146.
- Durzak, Manfred. „Der Roman der deutschen Wende? Überlegungen zu Thomas Brussigs Buch *Wie es leuchtet*.“ In *Kontinuitäten Brüche Kontroversen. Deutsche Literatur nach dem Mauerfall*, herausgegeben von Edward Bialek und Monika Wolting. (= Orbis Linguarum 105). Dresden: Neisse Verlag, 2012 S. 31-44.
- Egyptien, Jürgen. *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
- Eigler, Friederike. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. (= Philologische Studien und Quellen 192). Berlin: E. Schmidt, 2005.
- . „Jenseits von Ostalgie: Phantastische Züge in ‚DDR-Romanen‘ der neunziger Jahre“. *Seminar - A Journal of Germanic Studies* 40, Nr. 3 (2004), S. 191-206.
- . „Nostalgisches und kritisches Erinnern am Beispiel von Martin Walsers *Ein springender Brunnen* und Monika Marons *Pawels Briefe*.“ In *Monika Maron in perspective: „dialogische“ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, herausgegeben von Elke Gilson. (= German Monitor 55). Amsterdam/New York: Rodopi, 2002, S. 157-180.
- Eke, Norbert Otto. „Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwärtigkeit.“ In *Doing Contemporary Literature:*

- Praktiken, Wertungen, Automatismen*, herausgegeben von Maik Bierwirth, Anja K. Johannsen, und Mirna Zeman. (= Schriftenreihe des Graduiertenkollegs „Automatismen“). München: Wilhelm Fink, 2012, S. 23-40.
- Elliott, Robert C. „The Definition of Satire: A Note on Method.“ *Yearbook of Comparative and General Literature* XI (1962), S. 19-23.
- Emmerich, Wolfgang. „Gleichzeitigkeit. Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR.“ In *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur: Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Text+Kritik. Sonderband. München: Edition Text + Kritik, 1988, S. 193-211
- . *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage*. 4. Aufl. Berlin: Aufbau, 2009.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Die große Ausnahme. Uwe Johnson: Mutmaßungen über Jakob.“ *Frankfurter Hefte* 14, Nr. 12 (1959), S. 910-912.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2005.
- . „Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff.“ In *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*, herausgegeben von Astrid Erl und Ansgar Nünning. (= Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung). Berlin/New York: de Gruyter, 2004, S. 3-22.
- Ernst, Jutta. „Hybride Genres“. In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, herausgegeben von Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008, S. 258.
- Ernst, Thomas. *Popliteratur*. (= Rotbuch 3000 3015). Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch, 2001.
- Ertl, Wolfgang. „Denn die Mühen der Ebene lagen hinter uns und vor uns die Mühen der Berge‘: Thomas Rosenlöchers diaristische Prosa zum Ende der DDR“. In *Literatur und politische Aktualität*, herausgegeben von Elrud Ibsch und Ferdinand Van Ingen. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1993, S. 21-37.
- Esselborn, Karl. „Neue Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in aktuellen germanistischen Veröffentlichungen.“ In *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Übertragungen zwischen den Disziplinen und den Theoriekulturen*, herausgegeben von Willy Michel. (= Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 28). München: Iudicium, 2002, S. 413-427.
- Felsmann, Barbara. „Sozialismus kam immer vor. Gespräch mit Karl und Paul Maercker, zwölf und zehn Jahre alt, in Wien 1991.“ In *Beim kleinen Trompeter habe ich immer geweint. Kindheit in der DDR - Erinnerungen an die Jungen Pioniere*, herausgegeben von Barbara Felsmann. Berlin: Lukas, 2003, S. 23-36.

- Fischer, Gerhard, und David Roberts, Hrsg. *Schreiben nach der Wende: ein Jahrzehnt deutscher Literatur: 1989-1999*. (= Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur/Studies in contemporary German literature 14). Tübingen: Stauffenburg, 2001.
- Flaker, Aleksandar. *Modelle der Jeans-Prosa: zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext*. Kronberg: Scriptor Verlag, 1975.
- Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London/New York: Routledge, 1993.
- Frank, Dirk. „Literatur aus den reichen Ländern‘. Ein Rückblick auf die Pöpliteratur der 1990er Jahre“. In *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre*, herausgegeben von Olaf Grabienski, Till Huber, und Jan-Noël Thon. Berlin/New York: de Gruyter, 2011, S. 27-51.
- Freund, Winfried. „Neue Objektivität‘. Die Rückkehr zum Erzählen in den neunziger Jahren“. In *Der deutsche Roman der Gegenwart*, herausgegeben von Wieland Freund und Winfried Freund. (= UTB für Wissenschaft 2251). München: Wilhelm Fink, 2001, S. 77-99.
- Friedman, Maurice. „Martin Buber and Mikhail Bakhtin: The Dialogue of Voices and the Word That Is Spoken“. *Religion & Literature* Vol. 33, No. 3 (Autumn 2001), S. 25-36.
- Fröhling, Jörg, Reinhild Meinel, und Karl Riha, Hrsg. *Wende-Literatur: Bibliographie und Materialien zur Literatur der Deutschen Einheit*. 3., überarbeitete und erw. Aufl. (= Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte 6). Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999.
- Frölich, Margrit. „Thomas Brussig’s Satire of Contemporary History.“ *GDR Bulletin* 25 (Spring 1999), S. 21-30.
- Galster, Christin. „Hybrid Genres“. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, herausgegeben von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. New York: Routledge 2005, S. 226-227.
- Gansel, Carsten. „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur.“ In *Pop-Literatur*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Text+Kritik. Sonderband X/03. München: Edition Text + Kritik, 2003, S. 234-257.
- . „Uwe Johnsons Frühwerk, der IV. Schriftstellerkongreß 1956 und die Tradition des deutschen Schulromanes um 1900.“ In *Internationales Uwe-Johnson-Forum: Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte*, herausgegeben von Bernd Neumann, Nicolai Riedel, und Carsten Gansel. (= Internationales Uwe-Johnson-Forum 2). Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993, S. 75-129.
- Gansel, Carsten, und Pawel Zimniak, Hrsg. *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 3). Göttingen: V&R Unipress, 2010.

- Garton Ash, Timothy, und Yvonne Badal. *Ein Jahrhundert wird abgewählt: aus den Zentren Mitteleuropas 1980-1990*. Ungekürzte Ausgabe: 2. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992.
- Gebauer, Mirjam. „Blinde werden sehend‘: Mythos Mauerfall und Thomas Brussigs Roman *Wie es leuchtet*“. In *Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen : zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (IV)*, herausgegeben von Edgar Platen und Martin Todtenhaupt. München: Iudicium, 2007, S. 25-38.
- . „Milieuschilderungen zweier verrückter Monologen. Philip Roths *Portnoy's Complaint* als ein Vorbild für Thomas Brussigs *Helden wie wir*.“ *Orbis Litterarum* 57, Nr. 3 (2002), S. 222-240.
- . *Wendekrisen: der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006.
- Geier, Andrea. „Mediating Immediacy. Historicizing the GDR by Bringing It Back to Life in Postmillennial Works of Fiction.“ In *Twenty Years On: Competing Memories of the GDR in Postunification German Culture*, herausgegeben von Renate Rehtien und Dennis Tate. (= Studies in German literature, linguistics, and culture). Rochester, N.Y.: Camden House, 2011, S. 101-113.
- Ghiță, Roxana. „Fiktive Autobiographie und postmoderne Auseinandersetzung mit der Geschichte. Perspektiven auf die Wende 1989 in Thomas Brussigs *Helden wie wir*.“ *Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien* 11 (2012), S. 189-201.
- Gilson, Elke. „Dialogische‘ Einblicke in das Werk von Monika Maron: Eine Einführung“. In *Monika Maron in perspective: „dialogische“ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, herausgegeben von Elke Gilson. (= German Monitor 55). Amsterdam/New York: Rodopi, 2002, S. 1-20.
- Goudin-Steinmann, Elisa, und Carola Hähnel-Mesnard, Hrsg. *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität*. (= DDR-Diskurse – Interdisziplinäre Studien zu Sprache, Land und Gesellschaft 1). Berlin: Frank & Timme, 2013.
- Grabienski, Olaf, Till Huber, und Jan-Noël Thon. *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre*. Berlin/New York: de Gruyter, 2011.
- „Groteske.“ *Metzler Literatur Lexikon: Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1984.
- Grub, Frank Thomas. „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Band 1: Untersuchungen. Berlin/New York: de Gruyter, 2003.
- Grünefeld, H.C. *Die Revolution marschiert. Kampflieder der Unterdrückten und der Verfolgten. Band 2: 1806-1930*. Mannheim: Rheinhard Welz Vermittler Verlag, 2006.
- Grüttemeier, Ralf. „Bachtin en de narratologie. Een aanzet tot kruisbestuiving.“ In *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*, herausgegeben von Liesbeth Korthals Altes und Dick Schram. Assen: Van Gorcum, 2000, S. 145-156.

- Guillén, Claudio. „Toward a Definition of the Picaresque.“ In *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, herausgegeben von Claudio Guillén. Princeton: Princeton University Press, 1971, S. 71-106.
- Halverson, Rachel J. „Comedic Bestseller or Insightful Satire: Taking the Interview and Autobiography to Task in Thomas Brussig’s *Helden wie wir*.“ In *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film*, herausgegeben von Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, und Kristie A. Foell. Berlin/New York: de Gruyter, 2001, S. 95-105.
- Harbers, Henk. „Gibt es eine ‚postmoderne‘ deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs“. *Literatur für Leser* 97, Heft 1 (1997), S. 52-69.
- . „Vorwort.“ In *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands?*, herausgegeben von Henk Harbers. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49). Amsterdam/New York: Rodopi, 2000, S. 9-14.
- Hartner, Marcus. „Multiperspectivity.“ Herausgegeben von Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, und Wolf Schmid. *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/multiperspectivity>, zuletzt abgerufen am 15. Oktober 2013.
- Helbig, Holger. „Wandel statt Wende. Wie man den Wenderoman liest/schreibt, während man auf ihn wartet.“ In *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, herausgegeben von Holger Helbig. Berlin: Akademie Verlag, 2007, S. 75-88.
- . „Weiterschreiben. Zum literarischen Nachleben der DDR.“ In *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, herausgegeben von Holger Helbig. Berlin: Akademie Verlag, 2007, S. 1-7.
- . , Hrsg. *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*. Berlin: Akademie Verlag, 2007.
- Helbig, Jörg. *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge, 141). Heidelberg: Winter, 1996.
- Herberg, Dieter, Doris Steffens, und Elke Tellenbach. *Schlüsselwörter der Wendezeit: Wörterbuch zum öffentlichen Sprachgebrauch 1989/90*. (= Schriften des Instituts für Deutsche Sprache 6). Berlin/New York: de Gruyter, 1997.
- Heringer, Hans-Jürgen. „Das Stasi-Syndrom.“ In *Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*, herausgegeben von Hans-Jürgen Heringer, Gunhild Samson, Michel Kauffmann, und Wolfgang Bader. Tübingen: Niemeyer, 1994, S. 163-176.
- Heringer, Hans Jürgen, Gunhild Samson, Michel Kauffmann, und Wolfgang Bader, Hrsg. *Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Herrmann, Hans Peter. „Der Platz auf der Seite des Siegers. Zur Auseinandersetzung westdeutscher Literaturwissenschaft mit der ostdeutschen Literatur.“ In *Baustelle*

- Gegenwartsliteratur: die neunziger Jahre*, herausgegeben von Andreas Erb. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 32-46.
- Herrmann, Meike. „Die Historisierung hat begonnen. Die Gegenwartsliteratur seit 1990 als Gegenstand der Lektüre und Forschung.“ *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 1 (2006), S. 109-118.
- Heukenkamp, Ursula. „Ortsgebundenheit. Die DDR-Literatur als Variante des Regionalismus in der deutschen Nachkriegsliteratur.“ *Weimarer Beiträge* 42, Heft 1 (1996), S. 30-53.
- Heym, Stefan. „Je voller der Mund, desto leerer die Sprüche. Vier Wochen Aktuelle Kamera, 1977 (Auszug). In: *Stern* vom 10. Februar 1977.“ In *DDR-Geschichte in Dokumenten: Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, herausgegeben von Matthias Judd. Berlin: Ch. Links Verlag, 1997, S. 353-354.
- Hielscher, Martin. „Geschichte und Kritik. Die neue Lesbarkeit und ihre Notwendigkeit.“ Herausgegeben von Mariatte Denmann, Peter M. Mclsaac, und Werner Jung. *Was bleibt - von der deutschen Gegenwartsliteratur?* *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 31, Heft 124 (Dezember 2001), S. 65-71.
- Hollmer, Heide. „The next generation. Thomas Brussig erzählt Erich Honeckers DDR.“ In *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Text+Kritik. Sonderband IX/00. München: Edition Text + Kritik, 2000, S. 107-121.
- . „Thomas Brussig“. In *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2, herausgegeben von Hermann Korte, begründet von Heinz Ludwig Arnold. München: Edition text + kritik, 03/2008, S. 1-11/A-I.
- Hollmer, Heide, und Albert Meier. „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe‘ Der 9. November 1989 in Thomas Brussigs *Helden wie wir* und in Thomas Hettches *Nox*.“ *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, 1999, S. 112-131.
- Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London/New York: Routledge, 1990.
- Holthuis, Susanne. *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg, 1993.
- Honecker, Erich. „Bericht des Politbüros an das 11. Plenum des ZK der SED (Dez. 1965).“ In *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, 1946-1970*, herausgegeben von Elinar Schubbe. Stuttgart: Seewald, 1972.
- . „Hauptaufgabe umfasst auch weitere Erhöhung des kulturellen Niveaus. Schlußwort auf der 4. Tagung des ZK der SED, Dezember 1971.“ In *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, 1971-1974*, herausgegeben von Gisela Rüß. Stuttgart: Seewald, 1976, S. 287-288.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London/New York: Routledge, 1988.
- . „Irony, Nostalgia, and the Postmodern.“ In *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, herausgegeben von Raymond Vervliet, Annemarie Estor, und Theo d’ Haen.

(= Studies in Comparative Literature 30). Amsterdam/New York: Rodopi, 2000, S. 189-207.

Hutchinson, Peter. „Plenzdorf, Die neuen Leiden des jungen W.“ In *Landmarks in the German Novel (2)*, herausgegeben von Peter Hutchinson, Michael Minden, und W.E. Yates. (= Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 47). Bern: Peter Lang, 2010, S. 61-76.

Igel, Oliver. *Gab es die DDR wirklich? Die Darstellung des SED-Staates in komischer Prosa zur „Wende“*. Tönning: Der Andere Verlag, 2005.

Jaeger, Joachim W. *Humor und Satire in der DDR. Ein Versuch zur Theorie*. Frankfurt am Main: R.G. Fischer, 1984.

Jäger, Manfred. „Satirisches Kunststückchen. Thomas Brussig: *Helden wie wir*.“ *Deutschland Archiv*, Nr. 4 (August 1996), S. 631-632.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham (N.C.): Duke University Press, 1991.

Johannsen, Anja K. „„Dem Sichtbaren War Nicht Ganz Zu Trauen‘: Poetic Reflections on German Unification in Angela Krauss Und Monika Maron“. In *Debating German Cultural Identity since 1989*, herausgegeben von Anne Fuchs, Kathleen James-Chakraborty, und Linda Shortt. Rochester, N.Y.: Camden House, 2011, S. 170-183.

Jung, Thomas. *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.

———. „Topographie der Wendeerfahrung. Thomas Brussigs *Sonnenallee* als Gedächtnisort einer Zeitenwende.“ In *Weltfabrik Berlin: eine Metropole als Sujet der Literatur*, herausgegeben von Matthias Harder und Almut Hille. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 273-86.

———. „Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Pöpliteratur.“ In *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, herausgegeben von Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002, S. 15-28.

———. „Von Pop international zu Tristesse Royal (sic). Die Pöpliteratur zwischen Kommerz und postmoderner Beliebbarkeit.“ In *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, herausgegeben von Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002, S. 29-54.

———. „Wende gut alles gut? Die ostdeutsche Nachwende-Literatur im Zeichen des Pop.“ In *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, herausgegeben von Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002, S. 55-80.

Kaiser, Alexandra. „„We were heroes‘. Local Memories of Autumn 1989: Revising the Past“. In *Remembering and Rethinking the GDR: Multiple Perspectives and Plural Authenticities*, herausgegeben von Anna Saunders und Debbie Pinfold. (= Palgrave Macmillan Memory Studies). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, S. 179-194.

- Kammler, Clemens. „Deutschsprachige Literatur seit 1989/90. Ein Rückblick.“ In *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen, Analysen, Vermittlungsperspektiven*, herausgegeben von Clemens Kammler und Torsten Pflugmacher. Heidelberg: Synchron, 2004, S. 13-35.
- Kane, Martin, Hrsg. *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification*. Bern: Peter Lang, 2002.
- Kasaty, Olga Olivia. „Ein Gespräch mit Thomas Brussig.“ In *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, von Olga Olivia Kasaty. München: Edition Text + Kritik, 2007, S. 15-40.
- Kauffmann, Michel. „Wende und Wiedervereinigung: Zwei Wörter machen Geschichte.“ In *Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*, herausgegeben von Hans Jürgen Heringer, Gunhild Samson, Michel Kauffmann, und Wolfgang Bader. Tübingen: Niemeyer, 1994, S. 177-190.
- Kaulen, Heinrich. „Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der deutschsprachigen Popliteratur seit den 1990er Jahren.“ *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 55, Nr. 2 (2008), S. 120-142.
- Kayser, Wolfgang. *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 107). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1960.
- Kinne, Michael, und Birgit Strube-Edelmann, Hrsg. „Gesellschaft für Sport und Technik.“ *Kleines Wörterbuch des DDR-Wortschatzes*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1980.
- . , Hrsg. „Kamerad.“ *Kleines Wörterbuch des DDR-Wortschatzes*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1980.
- Klein, Josef, und Ulla Fix, Hrsg. *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. (= Stauffenburg Linguistik). Tübingen: Stauffenburg, 1997.
- Kloepfer, Rolf. „Grundlagen des ‚dialogischen prinzipis‘ in der Literatur.“ In *Dialogizität*, herausgegeben von Renate Lachmann. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen). München: Wilhelm Fink, 1982, S. 85-106.
- Klötzer, Sylvia. *Satire und Macht: Film, Zeitung, Kabarett in der DDR*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006.
- Knobloch, Hans-Jörg. „Deutsche Einheit im Roman?“ In *Der „gesamtdeutsche“ Roman seit der Wiedervereinigung*, herausgegeben von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann. (= Stauffenburg Colloquium 59). Tübingen: Stauffenburg, 2003, S. 11-26.
- Koelbl, Herlinde. *Im Schreiben zu Haus: wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche*. München: Knesbeck, 1998.
- Kolbe, Uwe, Lothar Trolle, und Bernd Wagner, Hrsg. *Mikado oder Der Kaiser ist nackt. Selbstverlegte Literatur in der DDR*. Darmstadt: Luchterhand, 1988.

- König, Gerhard et al., Hrsg. *Kleines Politisches Wörterbuch*. Berlin: Dietz, 1967.
- Kormann, Julia. *Literatur und Wende: ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989*. Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1999.
- . „Satire und Ironie in der Literatur nach 1989. Texte nach der Wende von Thomas Brussig, Thomas Rosenlöcher und Jens Sparschuh.“ In *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, herausgegeben von Volker Wehdeking. (= *Philologische Studien und Quellen* 165). Berlin: Erich Schmidt, 2000, S. 165-176.
- Korte, Karl-Rudolf. „Berichte zur Lage der Nation. Vom Umgang mit der erzählenden Literatur im vereinten Deutschland.“ *Revue d'Allemagne et des pays langue allemande* 4 (1996), S. 551-564.
- Kraft, Thomas. „Die silbernen Löffel der DDR. Thomas Brussigs *Helden wie wir* (1995)“. In *Der deutsche Roman der Gegenwart*, herausgegeben von Wieland Freund und Winfried Freund. (= UTB für Wissenschaft 2251). München: Wilhelm Fink, 2001, S. 145-149.
- Krauss, Hannes. „Zonenkindheiten. (Literarische) Rückblicke.“ In *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, herausgegeben von Holger Helbig. Berlin: Akademie Verlag, 2007, S. 89-101.
- Kremer, Manfred. „Günter Grass, Die Blechtrommel und die pikarische Tradition.“ *The German Quarterly* 46, Nr. 3 (Mai 1973), S. 381-392.
- Kühnhardt, Ludger. „Umbruch – Wende – Revolution. Deutungsmuster des deutschen Herbstes 1989.“ *Aus Politik und Zeitgeschichte* 40/41 (1997), S. 12-18.
- Kutzmutz, Olaf, Hrsg. „Ost-West-Geschichten. Thomas Brussig im Gespräch mit Olaf Kutzmutz.“ In *Warum wir lesen, was wir lesen: Beiträge zum literarischen Kanon*. (= *Wolfenbütteler Akademie-Texte* 9). Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung, 2002, S. 97-101.
- Lachmann, Renate, Hrsg. *Dialogizität*. (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen*). München: Wilhelm Fink, 1982.
- . „Dialogizität und poetische Sprache.“ In *Dialogizität*, herausgegeben von Renate Lachmann. (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen*). München: Wilhelm Fink, 1982, S. 51-62.
- Lambrechts, Luc. „Von der Spätmoderne zu einer resistenten Postmoderne. Über die Dynamik eines Literatur- und Kulturwandels.“ In *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands?*, herausgegeben von Henk Harbers. (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 49). Amsterdam/New York: Rodopi, 2000, S. 59-78.
- Ledanff, Susanne. „Die Suche nach dem ‚Wenderoman‘ – zu einigen Aspekten der literarischen Reaktionen auf Mauerfall und deutsche Einheit in den Jahren 1995 und 1996“. *Glossen. Eine internationale Zeitschrift zu Literatur, Film und Kunst nach 1945*, Heft 2 (1997).

- Lewis, Alison. „Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs: Zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne.“ In *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands?*, herausgegeben von Henk Harbers. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49). Amsterdam/New York: Rodopi, 2000, S. 257-286.
- Link, Jürgen. „Von der Spaltung zur Wiedervereinigung der deutschen Literatur? (Überlegungen am Beispiel des Produktionsstücks).“ In *Literatur im geteilten Deutschland*, herausgegeben von Paul Gerhard Klusmann und Heinrich Mohr. (= Jahrbuch zur Literatur in der DDR 1). Bonn: Bouvier, 1980, S. 59-77.
- Linklater, Beth V. „*Und Immer Zügelloser Wird Die Lust*“: *Constructions of Sexuality in East German Literatures*. Bern: Peter Lang, 1997.
- Lüdeker, Gerhard Jens, und Dominik Orth, Hrsg. *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*. (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 7). Göttingen: V&R unipress, 2010.
- Magenau, Jörg. „Kindheitsmuster. Thomas Brussig oder Die ewige Jugend der DDR.“ In *Aufgerissen: zur Literatur der 90er*, herausgegeben von Thomas Kraft. München: Piper, 2000, S. 39-52.
- . „Literatur als Selbstverständigungsmedium einer Generation.“ Herausgegeben von Mariatte Denmann, Peter M. McIsaac, und Werner Jung. *Was bleibt - von der deutschen Gegenwartsliteratur? Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 31, Heft 124 (2001), S. 56-64.
- Maischberger, Sandra. „*Sonnenallee* - Eine Mauerkomödie. Interview mit Leander Haußmann“. In *Sonnenallee. Das Buch zum Film*, herausgegeben von Leander Haußmann und Bettina Gries. Berlin: Quadriga, 1999, S. 8-24.
- Martens, Gunther. „Wann wird man soweit sein, Bücher wie Kataloge zu schreiben: Alexander Kluge und die enzyklopädische Literatur.“ *TEXT & KRITIK*, Nr. 85/86 (2011), S. 128-136.
- Marven, Lyn. *Body and narrative in contemporary literatures in German: Herta Müller, Libuše Moníková, and Kerstin Hensel*. Oxford/New York: Clarendon Press, 2005.
- McFalls, Laurence. „Introduction.“ In *After the GDR: New Perspectives on the Old GDR and the Young Länder*, herausgegeben von Laurence McFalls und Lothar Probst. (= German Monitor 54). Amsterdam/New York: Rodopi, 2001, i - iv.
- Mecklenburg, Norbert. *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Mensching, Gerhard. „Das Groteske im modernen Drama: Dargestellt an ausgewählten Beispielen.“ 1961.
- Mews, Siegfried. *Ulrich Plenzdorf*. (= Beck's Autorenbücher 41). München: Beck, 1984.

- Meyer-Gosau, Frauke. „Ost-West-Schmerz. Beobachtungen zu einer sich wandelnden Gemütslage.“ In *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Text+Kritik. Sonderband IX/00. München: Edition Text + Kritik, 2000, S. 5-12.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München: Wilhelm Fink, 2009.
- Möbius, Hanno. „Zur ästhetischen Dimension der ‚Wendeliteratur‘.“ *Berliner LeseZeichen* 4, Nr. 3/4 (1996).
- Möller, Reik. „Von Vor-Bildern zu Nach-Bildern. Found Footage in Der Rote Elvis (2007) & ostPUNK! - too much future (2006).“ In *Nachbilder der Wende*, herausgegeben von Inge Stephan und Alexandra Tacke. (= Literatur, Kultur, Geschlecht. Kleine Reihe Bd. 25). Köln: Böhlau, 2008, S. 198-213.
- Mozejko, Edward. *Der sozialistische Realismus: Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturmethode*. (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 54). Bonn: Bouvier, 1977.
- Mühlberg, Dietrich. „Vom langsamen Wandel der Erinnerung an die DDR.“ In *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*, herausgegeben von Konrad Jarausch und Martin Sabrow. Frankfurt am Main: Campus, 2002, S. 217-251.
- Müller, Wolfgang G. „Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures.“ In *Intertextuality*, herausgegeben von Heinrich F. Plett. (= Research in Text Theory 15). Berlin/New York: de Gruyter, 1991, S. 101-121.
- Nause, Tanja. *Inszenierung von Naivität. Tendenzen und Ausprägungen einer Erzählstrategie der Nachwendeliteratur*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002.
- . „Reduction, Regression, Silence: A Critical Look Beyond the Category of the Picaresque.“ In *German-Language Literature Today: International and Popular?*, herausgegeben von Arthur Williams, Stuart Parkes, und Julian Preece. Bern: Peter Lang, 2000, S. 173-196.
- Nelken, Peter. „Die Satire - Waffe der sozialistischen Erziehung. Ein Diskussionsbeitrag.“ *Einheit*, Nr. 3 (1962), S. 102-113.
- Neubauer, Michael. „Gefeit vor Utopien.“ *taz*, 5. Oktober 1998.
- Neubert, Werner. *Die Wandlung des Juvenal. Satire zwischen gestern und morgen*. Berlin: Dietz, 1966.
- Neuhaus, Stefan. *Literatur und nationale Einheit in Deutschland*. Tübingen/Basel: Francke, 2002.
- Neumeister, Andreas, und Marcel Hartges. „Tectstasy.“ In *Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion*, herausgegeben von Andreas Neumeister und Marcel Hartges. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.
- Niefanger, Dirk, und Walter Erhart, Hrsg. *Zwei Wendezeiten: Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

- Norkowska, Katarzyna. „Das Jahr 1989 als Wende in der Literatur? - Erzählstrategien Thomas Brussigs, Thomas Rosenlöchers und Ingo Schulzes.“ In *„Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen“*. Zur Literatur in Deutschland und Mitteleuropa nach 1989/90, herausgegeben von Stephan Krause und Friederike Partzsch. (= Literaturwissenschaft 27). Berlin: Frank & Timme, 2012, S. 203-214.
- Nyman, Ed. „Out with the Queers.“ *Australasian Drama Studies* 29 (1996), S. 57-66.
- N.N. „11.Tagung am 13.11.1989.“ In *Protokolle der Volkskammer der Deutschen Demokratischen Republik*. 9. Wahlperiode, Band 25, o. J.
- Osang, Alexander. „Beatmusik – staatlich gepflegt. Levi’s, Springsteen, Coca-Cola und die Herbstrevolution im Osten.“ In *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*, herausgegeben von Leander Haußmann und Bettina Gries. Berlin: Quadriga, 1999, S. 25-31.
- Oswald, Georg M. „Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort.“ In *Der deutsche Roman der Gegenwart*, herausgegeben von Wieland Freund und Winfried Freund. (= UTB für Wissenschaft 2251). München: Wilhelm Fink, 2001, S. 29-43.
- Peitsch, Helmut. „Zur Rolle des Konzepts ‚Engagement‘ in der Literatur der 90er Jahre: ‚Ein gemeindeutscher Ekel gegenüber der ‚engagierten Literatur‘?“ In *Schreiben nach der Wende: ein Jahrzehnt deutscher Literatur: 1989-1999*, herausgegeben von Gerhard Fischer und David Roberts. (= Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur/Studies in contemporary German literature 14). Tübingen: Stauffenburg, 2001, S. 41-48.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität.“ In *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 21-30.
- Plett, Heinrich F. „Intertextualities.“ In *Intertextuality*, herausgegeben von Heinrich F. Plett. (= Research in text theory 15). Berlin/New York: de Gruyter, 1991, S. 3-29.
- Polubojarinowa, Larissa N. „Intertextualität und Dialogizität: Michail Bachtins Theorien zwischen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft.“ *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 3, März 1998. <http://www.inst.at/trans/3Nr/polubo.htm>, zuletzt abgerufen am 8. Dezember 2014.
- Prager, Brad. „The Erection of the Berlin Wall: Thomas Brussig’s *Helden Wie Wir* and the End of East Germany.“ *Modern Language Review* 99, Nr. 4 (2004), S. 983-998.
- Quéval, Marie-Hélène. „Wie es leuchtet. Léonce et Léna de l’unification allemande.“ *Germanica [En Ligne]*, Nr. 44 (2009), S. 1-13.
- Radisch, Iris. „Zwei getrennte Literaturgebiete. Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West.“ In *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Text+Kritik. Sonderband IX/00. München: Edition Text + Kritik, 2000, S. 13-26.
- Reich-Ranicki, Marcel. *Entgegnung: zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.

- . „Macht Verfolgung kreativ? Polemische Anmerkungen aus aktuellem Anlaß: Christa Wolf und Thomas Brasch.“ In *„Es geht nicht um Christa Wolf.“ Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, herausgegeben von Thomas Anz. München: Spangenberg, 1991, S. 35-40.
- Reimann, Kerstin E. *Schreiben nach der Wende - Wende im Schreiben? Literarische Reflexionen nach 1989/90.* (= Epistemata - Würzburger Wissenschaftliche Schriften 565). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Rinke, Andrea. „Sonnenallee – ‘Ostalgie’ as a Comical Conspiracy.“ *GFL - German as a Foreign Language* 1 (2006), S. 24-45.
- Ritter, Joachim. „Über das Lachen.“ In *Luzifer lacht: philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*, herausgegeben von Steffen Dietzsch. Leipzig: Reclam, 1993, S. 92-118.
- Röhl, Ernst. „Schlechte Zeiten - Gute Witze. Polithumor in der DDR.“ In *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*, herausgegeben von Leander Haußmann und Bettina Gries. Berlin: Quadriga, 1999, S. 50-57.
- Rother, Bernd. „Jetzt wächst zusammen, was zusammengehört‘ – Oder: Warum Historiker Rundfunkarchive nutzen sollten“. In *Wächst zusammen, was zusammengehört? Deutschland und Europa zehn Jahre nach dem Fall der Mauer: Vortrag im Rathaus Schöneberg zu Berlin, 5. November 1999*, herausgegeben von Timothy Garton Ash. (= Schriftenreihe der Bundeskanzler-Willy-Brandt-Stiftung 8). Berlin: Bundeskanzler-Willy-Brandt-Stiftung, 2001, S. 25-30.
- Sabrow, Martin. „Die DDR erinnern.“ In *Erinnerungsorte der DDR*, herausgegeben von Martin Sabrow. München: Beck, 2009, S. 11-27.
- Saunders, Anna. „‘Normalizing’ the Past: East German Culture and Ostalgie“. In *German Culture, Politics, and Literature into the Twenty-First Century. Beyond Normalization*, herausgegeben von Paul Cooke und Stuart Taberner. Rochester, N.Y.: Camden House, 2006, S. 89-104.
- . „Thomas Brussig’s *Helden wie wir* (Heroes Like Us).“ In *The Novel in German Since 1990*, herausgegeben von Stuart Taberner. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, S. 50-63.
- Schäffner, Christina. „Sprache des Umbruchs und ihre Übersetzung.“ In *Sprache im Umbruch. Politischer Sprachwandel im Zeichen von „Wende“ und „Vereinigung“*, herausgegeben von Armin Burkhardt und K. Peter Fritzsche. (= Sprache, Politik, Öffentlichkeit 1). Berlin/New York: de Gruyter, 1992, S. 135-153.
- Scheiffele, Eberhard. „Notizen zu ‚Zwanzig Jahre ›Wendeliteratur‹.“ In *Zwanzig Jahre „Wendeliteratur“*, herausgegeben von Yuko Furusawa und der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. (= Neue Beiträge zur Germanistik 8, Heft 1). München: Iudicium, 2009, S. 35-44.
- Scherpe, Klaus R. „Die Demission der Helden. DDR-Literatur nach der DDR.“ In *Zehn Jahre nachher: poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*,

- herausgegeben von Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini. Trento: Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 2002, S. 11-27.
- Schiewe, Andrea, und Jürgen Schiewe. *Witzkultur in der DDR: ein Beitrag zur Sprachkritik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2*. Herausgegeben von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien: Schöningh, 1967.
- Schlenstedt, Dieter. „Der aus dem Ruder laufende Schriftstellerkongreß von 1987.“ In *Retrospect and Review: Aspects of the Literature of the GDR 1976-1990*, herausgegeben von Robert Atkins und Martin Kane. (= German Monitor 40). Amsterdam/New York: Rodopi, 1997, S. 16-31.
- . *Wirkungsästhetische Analysen: Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur*. (= Literatur und Gesellschaft). Berlin: Akademie-Verlag, 1979.
- Schlüter, Sabine. *Das Grotteske in einer absurden Welt: Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker*. (= Kieler Beiträge zur Anglistik und Amerikanistik 23). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Schmidt-Hidding, Wolfgang, Wido Hempel, Karl Otto Schütz, und Leo Weisgerber. *Humor und Witz*. München: M. Hueber, 1963.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.
- Scholz, Hannelore, Hrsg. *ZeitStimmen: Betrachtungen zur Wende-Literatur*. Berlin: Trafo Verlag, 2000.
- Schönert, Jörg. „Identität und Alterität zweier literarischer Kulturen in der Bundesrepublik und DDR als Problem einer interkulturellen Germanistik.“ In *Das Fremde und das Eigene: Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*, herausgegeben von Alois Wierlacher. München: Iudicium Verlag, 1985, S. 212-232.
- Schrader, Paul. „Notes on Film Noir.“ *Film Comment* 8, Nr. 1 (Spring 1972), S. 8-13.
- Schröter, Dirk. *Deutschland einig Vaterland: Wende und Wiedervereinigung im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur*. Leipzig: Kirchhof & Franke, 2003.
- . *Deutschland einig Vaterland: Wende und Wiedervereinigung im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur*. (= EKF Wissenschaft 1). Leipzig: Kirchhof & Franke, 2003.
- Schumacher, Eckhard. *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Schweikle, Gunther, und Irmgard Schweikle, Hrsg. *Metzler Literatur Lexikon: Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1984.
- Sevin, Dieter. *Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer*. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge, 123). Heidelberg: Winter, 1994.

- Shepherd, David. „Dialogism.“ Herausgegeben von Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, und Wolf Schmid. *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/dialogism>, zuletzt abgerufen am 5. August 2014.
- Sich, Daniel. *Aus der Staatsgegnerschaft entlassen: Katja Lange-Müller und das Problem humoristischer Schreibweisen in der ostdeutschen Literatur der neunziger Jahre*. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1873). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- . „Die DDR als Absurditätenshow. Vom Schreiben nach der Wende.“ *Glossen* 21 (2005). <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft21/absurditaeten.html>, zuletzt abgerufen am 3. September 2014.
- Simanowski, Roberto. „Die DDR als Dauerwitz. Thomas Brussigs *Helden wie wir*.“ *Neue Deutsche Literatur*, Nr. 2 (1996), S. 156-163.
- Simmons, Sylvie. *Serge Gainsbourg: A Fistful of Gitanes. Requiem for a Twister*. London: Helter Skelter, 2001.
- Simons, Anton. *Het groteske van de taal. Over het werk van Michail Bachtin*. Amsterdam: SUA 1990.
- Skare, Roswitha. „Panorama und Grotteske - Erzähl- und Vermarktungsstrategien populärer Wendeliteratur. Zu Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Erich Loests *Nikolaikirche*.“ In *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, herausgegeben von Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002, S. 81-102.
- Soldat, Hans-Georg. „Die Wende in Deutschland im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur.“ *German Life and Letters* 50, Nr. 2 (1997), S. 133-154.
- Sommer, Rose. „Volker Braun: ‚Das Eigentum‘.“ In *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni*, herausgegeben von Anna Chialroni und Riccardo Morello. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1996, S. 159-165.
- Steinig, Valeska. *Abschied von der DDR: autobiografisches Schreiben nach dem Ende der politischen Alternative*. (= Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 61). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- Stephan, Inge, und Alexandra Tacke. „Einleitung.“ In *Nachbilder der Wende*, herausgegeben von Inge Stephan und Alexandra Tacke. (= Literatur, Kultur, Geschlecht. Kleine Reihe 25). Köln: Böhlau, 2008, S. 7-16.
- Stocker, Peter. *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. (= Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft). Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh, 1998.
- Symmank, Markus. *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Untersuchungen anhand ausgewählter Texte von Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk, Katja Lange-Müller, Ingo Schulze und Stefan Schütz*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

- . „Muttersprache. Zu Thomas Brussigs Roman *Helden wie wir*.“ In *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, herausgegeben von Matthias Harder. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 177-194.
- Thesz, Nicole. „Adolescence in the ‚Ostalgie‘ Generation: Reading Jakob Hein’s *Mein erstes T-Shirt* against *Sonnenallee*, *Zonenkinder*, and *Good Bye, Lenin*.“ *Oxford German Studies* 37 (2008), S. 107-123.
- Twark, Jill E. *Humor, Satire and Identity. Eastern German Literature in the 1990s*. Berlin/New York: de Gruyter, 2007.
- . „‚Hurra, Humor ist nicht mehr eingeplant!‘ East German satirists speak out“. In *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification*, herausgegeben von Martin Kane. Bern: Peter Lang, 2002, S. 127-147.
- . „Introduction: Recent Trends in Post-Unification German Humor.“ In *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media*, herausgegeben von Jill E. Twark. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011, S. 1-25.
- . „‚Ko...Ko...Konolialismus,‘ said the giraffe: Humorous and Satirical Responses to German Unification“. In *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film*, herausgegeben von Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, und Kristie A. Foell. Berlin/New York: de Gruyter, 2001, S. 151-169.
- . , Hrsg. *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011.
- Vaessens, Thomas. *De revanche van de roman: literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Van Liefde, Maaïke. „‚Mosaiksteine der historischen Wahrheit‘. Thomas Brussigs *Helden wie wir*: een moderne encyclopedische schelmenroman“. In *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*, herausgegeben von Gunther Martens. Studia Germanica Gandensia. Gent: Academia Press, 2009, S. 57-71.
- . „‚Wir sind Helden, ganz verschiedene Helden.‘ Eine intratextuelle und intertextuelle Analyse von Thomas Brussigs *Helden wie wir*, Philip Roths *Portnoy’s Complaint* und Günter Grass’ *Blechtrommel*“. Magisterarbeit - Master Taal- en Letterkunde, Universiteit Gent, 2009.
- . „*Furor melancholicus - furor satiricus*: Dialogizität bei Thomas Brussig als Darstellungsmittel konkurrierender Erlebnis- und Erinnerungsperspektiven der DDR“. In *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989: Narrative kultureller Identität*, herausgegeben von Elisa Goudin-Steinmann und Carola Hähnel-Mesnard. (= DDR-Diskurse 1). Berlin: Frank & Timme, 2013, S. 303-318.
- Veeseer, Harold Aram, Hrsg. *The New Historicism*. London/New York: Routledge, 1989.

- Verweyen, Theodor, und Gunther Witting. *Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen.* (= Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft). Paderborn: mentis, 2010.
- Visser, Anthonya. *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur.* (= Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 63). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2012.
- Von Dirke, Sabine. „Pop Literature in the Berlin Republic.“ In *Contemporary German Fiction: Writing in the Berlin Republic*, herausgegeben von Stuart Taberner. Cambridge: University Press, 2007, S. 108-124.
- Walsh, Richard. „Person, Level, Voice: A Rhetorical Reconsideration.“ In *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, herausgegeben von Jan Alber und Monika Fludernik. (= Theory and Interpretation of Narrative). Columbus (Ohio): Ohio State University Press, 2010, S. 35-57.
- Weber, Carl. „19 Answers by Heiner Müller. ‚I Am Neither a Dope- Nor a Hope-Dealer.‘“ In *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, herausgegeben von Carl Weber. New York: Performing Arts Journal Publications, 1984, S. 136-140.
- . „A Picaresque Tale. East Germany’s Last Act.“ *PAJ - A Journal of Performance and Art* 65 (2000), S. 142-145.
- Weber, Heinz-Dieter. *Über Christa Wolfs Schreibart.* Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1984.
- Wehdeking, Volker. *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989.* Stuttgart: Kohlhammer, 1995.
- . *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur.* Berlin: Erich Schmidt, 2007.
- . „Mentalitätswandel im deutschen Roman zur Einheit (1990-2000).“ In *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, herausgegeben von Volker Wehdeking. Berlin: Erich Schmidt, 2000, S. 29-41.
- . *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000).* Berlin: Erich Schmidt, 2000.
- Wehdeking, Volker, und Anne-Marie Corbin, Hrsg. *Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext: Interpretationen, Intertextualität, Rezeption.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- Wellershof, Dieter. „Infantilismus als Revolte oder das ausgeschlagene Erbe - Zur Theorie des Blödelns.“ In *Das Komische*, herausgegeben von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. (= Poetik und Hermeneutik 7). München: Wilhelm Fink, 1976, S. 335-357.
- Welzel, Klaus. *Utopieverlust: die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren.* Epistemata 242. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.

- Weninger, Robert. *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*. München: C.H. Beck, 2004.
- Widmann, Andreas Martin. *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*. Heidelberg: Winter, 2009.
- . „Und wann war Geschichte je so fotogen wie beim Mauerfall? Zur Relevanz und Funktion von Fotografien und Bildaufzeichnungen in Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* und *Helden wie wir*.“ In *Textprofile intermedial*, herausgegeben von Dagmar von Hoff und Bernhard Spies. München: Martin Meidenbauer, 2008, S. 339-352.
- Wittek, Bernd. *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland: eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*. Marburg: Tectum, 1997.
- Wittstock, Uwe. *Leselust: wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay*. München: Luchterhand, 1995.
- Wolf, Birgit. *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch*. Berlin/New York: de Gruyter, 2000.
- Wolle, Stefan. *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1999.
- Woodgate, Ken. „„Young and In Love‘: Music and Memory in Leander Hausmann’s *Sun Alley*“. *Screening The Past*, 2005. http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr_18/KWfr18b.html, zuletzt abgerufen am 11. September 2014.
- Zachau, Reinhard. „„Das Volk jedenfalls war’s nicht!’ - Thomas Brussigs Abrechnung mit der DDR“. *Colloquia Germanica* 30, Nr. 4 (1997), S. 387-395.
- . „Über das ‚erfüllteste Jahr seines Lebens‘: Thomas Brussigs *Helden wie wir*, *Sonnenallee* und *Wie es leuchtet*“. In *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*, herausgegeben von Paul Michael Lützeler und Stephan K. Schindler, Nr. 8 (2009), S. 29-45.
- Zbinden, Karine. *Bakhtin Between East and West: Cross-Cultural Transmission*. Oxford: Legenda (MHRA & Maney Publishing), 2006.
- Zima, Peter V. „Formen und Funktionen der Intertextualität in Moderne und Postmoderne.“ In *Literatur als Text der Kultur*, herausgegeben von Moritz Csáky und Richard Reichensperger. Wien: Passagen, 1999, S. 41-64.
- . *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen/Basel: Francke, 1997.
- . *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*. München: Wilhelm Fink, 1986.
- . *Textsoziologie: eine kritische Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1980.

Artikel aus den Feuilletons

- Albath, Maike. „Ausgerechnet Schniedel. Ansonsten kein Klamauk: Thomas Brussig versucht sich diesmal ernsthaft am epochalen Wenderoman.“ *Frankfurter Rundschau*, 6. Oktober 2004.
- Biermann, Wolf. „Wenig Wahrheiten und viel Witz.“ *Der Spiegel*, 29. Januar 1996.
- Böhrer, Daniel-Dylan. „Der große Crash. Der Markt der Pöpliteratur ist abgestürzt. Nun setzen die Verlage auf die neue Ernsthaftigkeit.“ *KulturSPIEGEL* 3, 24. Februar 2003.
- Brandt, Sabine. „Bleiche Mutter DDR. Thomas Brussig kuriert den Sozialismus aus einem Punkt.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. Oktober 1995.
- Buder, Horst. „Wer tanzt gern nach einer fremden Pfeife? Cordt Berneburgers Debüt-Roman *Wasserfarben*.“ *Neue Zeit* 95, 24. April 1991.
- Dallach, Christoph, und Wolfgang Höbel. „Was heißt hier modern?“ *Der Spiegel*, 1. November 1999.
- Dell, Matthias. „Grenzverletzung.“ *Der Freitag*, 7. Oktober 2005. <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/grenzverletzung>, zuletzt abgerufen am 16. Februar 2014.
- Dieckmann, Christoph. „Klaus und wie er die Welt sah Der junge Ostberliner Autor Thomas Brussig hat den heißersehnten Wenderoman geschrieben.“ *Die Zeit*, 8. September 1995. http://www.zeit.de/1995/37/Klaus_und_wie_er_die_Welt_sah_Der, zuletzt abgerufen am 26. Januar 2014.
- Doerry, Martin, und Volker Hage. „Zurück auf den Teppich! Der Schriftsteller Jurek Becker über seine neue Fernsehserie, über deutsche Dichter und die Nation.“ *Der Spiegel*, 12. Dezember 1994.
- Ensikat, David, und Marius Meller. „Helden? Ach was, die brauchen wir nicht.‘ Als die Plebejer den Aufstand probten: Thomas Brussig im Gespräch mit Günter Grass.“ *Der Tagesspiegel*, 15. Juni 2003.
- Felsmann, Barbara. „Wer saß unten im System? Icke! Thomas Brussig über DDR-Nostalgie, Sex, sozialistische Perversion und seinen Roman *Helden wie wir*.“ *Wochenpost*, 21. September 1995.
- Franke, Konrad. „Der Sieger der Geschichte. Thomas Brussig stellt vor: *Helden wie wir*.“ *Süddeutsche Zeitung*, 11. Oktober 1995.
- Greiner, Ulrich. „Der Potsdamer Abgrund. Anmerkungen zu einem öffentlichen Streit über die ‚Kulturnation Deutschland‘.“ *Die Zeit*, 22. Juni 1990.
- Gunske, Volker, und Sven S. Poser. „Nachdenken über Thomas B.“ *tip Berlin*, 30. September 1999.
- Hage, Volker. „Der Westen küsst anders.“ *Der Spiegel*, 6. September 1999.

- . „Die Enkel kommen.“ *Der Spiegel*, 11. Oktober 1999.
- . „Jubelfeiern wird's geben.“ *Der Spiegel*, 6. September 1999.
- Halter, Martin. „Zonenkasper macht Ernst. Schnappschüsse: Thomas Brussigs deutsches Wendealbum.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. Oktober 2004.
- Hammelehle, Sebastian. „Zum Tode Christa Wolfs: Genossin einer ganzen Generation.“ *Spiegel Online*, 1. Dezember 2011. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/zum-tode-christa-wolfs-genossin-einer-ganzen-generation-a-801074.html>, zuletzt abgerufen am 25. August 2014.
- Hieber, Jochen. „Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen.' Ein Gespräch mit Günter Grass über den Roman ‚Ein weites Feld‘, die Reaktionen der Kritik, die deutsche Einheit und den Blick aufs eigene Leben“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Oktober 1995.
- Holland-Moritz, Renate. „Die Filmhelden des Ostens.“ *Eulenspiegel*, 1999.
- Kraft, Thomas. „An der Charmegrenze der Provokation. Thomas Brussigs Realsatire über 20 Jahre DDR-Geschichte.“ *Freitag*, 13. Oktober 1995.
- Krause, Tilman. „Kleine Trompete, zur großen Tuba aufgeblasen. Götz Schubert als darstellerischer Tausendsassa in *Helden wie wir* an den Kammerspielen“. *Der Tagesspiegel*, 29. April 1996.
- Krebs, Dieter. „Weder das Verbot noch die Genehmigung als Geschenk. BZ sprach mit dem Schriftsteller Christoph Hein nicht vorrängig über Literatur.“ *Berliner Zeitung*, 4. November 1989.
- Lahann, Birgit. „Der Gigant aus dem Gartenzweig.“ *Stern*, 24. August 1995.
- Lambeck, Silke. „Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie? Der Schriftsteller über Heimat, trügerische Erinnerungen und den glücklichsten Moment im Leben.“ *Berliner Zeitung*, 6. November 1999. <http://www.thomasbrussig.de/Seiten/Interviews/inte6.htm>, zuletzt abgerufen am 30. Oktober 2013.
- Lange, Wolfgang. „Die deutsche Wende als Rausch und Farce. *Wie es leuchtet*: Thomas Brussigs Satire auf 1989“. *Neue Zürcher Zeitung*, 17. März 2005.
- Löhndorf, Marion. „Neues aus dem wilden Osten. Wenn das Unglaubliche glaubhaft wird: Thomas Brussigs Schelmenroman *Helden wie wir*.“ *General-Anzeiger*, 15. November 1995.
- . „Wer hat die Mauer umgeschmissen? Thomas Brussigs Wenderoman *Helden wie wir*.“ *Neue Zürcher Zeitung: Internationale Ausgabe*, 10. Oktober 1995.
- Lüdke, Martin. „Die Prototypen der deutschen Wende. Thomas Brussigs Roman *Wie es leuchtet* liest sich amüsant, aber man vergisst ihn rasch“. *Die Zeit*, 30. Dezember 2004.
- Maidt-Zinke, Kristina. „Ein Mauerspecht wird seriös. Gestreckter Cocktail: Thomas Brussigs Wende-Wälzer *Wie es leuchtet*.“ *Süddeutsche Zeitung*, 23. Oktober 2004.

- Matussek, Matthias. „Der Balzac vom Prenzlberg.“ *Der Spiegel*, 18. Oktober 2004.
- Nagel, Gerd. „Haben Satire und Humor eine Perspektive?“ *Neue Deutsche Presse*, Nr. 5 (1976).
- Osang, Alexander. „Helden wie wir: Eine Packung Ostpralinen“. *Spiegel Online*, 8. November 1999. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/helden-wie-wir-eine-packung-ostpralinen-a-51416.html>, zuletzt abgerufen am 4. September 2014.
- N.N. „Die Geduld ist zu Ende.“ *Der Spiegel*, 9. Oktober 1989.
- N.N.: „Sei schlau, hab Spaß.“ *Der Spiegel*, 19. Februar 1996.
- Peitz, Christiane. „Alles so schön grau hier. Leander Haußmanns *Sonnenallee*, Sebastian Petersons *Helden wie wir*: Der Osten ist Kult - jetzt auch im Kino“. *Die Zeit*, 4. November 1999. <http://www.zeit.de/1999/45/199945.sonnenallee.etc..xml>, zuletzt abgerufen am 4. September 2014.
- Peuckert, Tom. „Der Witz der Provinz. Thomas Brussigs Mogelpackung aus der *Sonnenallee*.“ *Frankfurter Rundschau*, 13. Oktober 1999.
- Radisch, Iris. „Die zweite Stunde Null. Generationsbruch in der deutschen Gegenwartsliteratur: Die jungen Autoren klappen das Große Buch der Geschichte zu.“ *Die Zeit*, 7. Oktober 1994.
- Raubold, Susanne. „Woody Allen aus der DDR. Der Solo-Abend *Helden wie wir* erwies sich als Intensivprogramm. Zwei Stunden Osten - hautnah, total verklemmt und urkomisch“. *Die Tageszeitung*, 23. September 1996.
- Reich-Ranicki, Marcel. „Ein Rebell – halb so schlimm: Der Fänger im DDR-Roggen.“ *Die Zeit*, Mai 1973. <http://www.zeit.de/1973/19/der-faenger-im-ddr-roggen>, zuletzt abgerufen am 7. Juli 2014.
- „Rückkehr zur schönen Literatur. Eine Bilanz aus Anlaß der Frankfurter Buchmesse.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Oktober 1975.
- Richter, Peter. „Nobelpreis, ich komme! Thomas Brussig, der Meister des kleinen Witzes, will Großschriftsteller werden.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. September 2004.
- Rothe, Frank, und Jana Simon. „Ich bin die Wenderoman-Polizei.“ *Der Tagesspiegel*, 27. September 2004.
- Schirmacher, Frank. „Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe: Über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Selbstbewußtseins.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Oktober 1990.
- Schröder, Christian. „Er kann auch Westler. Aus der Zeit des Dazwischen: Thomas Brussig stellt in Frankfurt seinen neuen Roman vor.“ *Frankfurter Rundschau*, 19. Oktober 2004.
- Stempel, Ute. „Keinerlei Erinnerungskultur. Thomas Brussigs albern-versöhnliche ‚Mauerkomödie‘.“ *Neue Zürcher Zeitung*, 8. Februar 2000.

Von Törne, Dorothea. „Haben Sie noch die Mauer im Kopf, Frau Burmeister? Ein Gespräch.“
Der Tagesspiegel, 9. November 1995.

Westphal, Anke. „Die DDR als Hippie-Republik.“ *Die Tageszeitung*, 28. August 1999.

Winkels, Hubert. „Leichendeutung: Kurt Drawerts ‚Spiegelland. Ein deutscher Monolog‘.“
Die Zeit, 6. November 1992.

Neues Deutschland. Organ des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 19.
Oktober 1989, Jg. 44, Nr. 246.

Webseiten

Deutsches Historisches Museum Berlin (DHM), Haus der Geschichte der Bundesrepublik
Deutschland Bonn (HdG), und Fraunhofer Institut für Software- und Systemtechnik
(ISST). „Der rote Frontkämpferbund.“ *LeMO - Lebendiges virtuelles Museum Online*.
<http://www.dhm.de/lemo/home.html>, zuletzt abgerufen am 11. Juli 2014.

„Die Kleinen Trompeterbücher sind wieder da! Da Kutschpferd und der Ackergaul - Beltz.“
<http://www.beltz.de/de/kinder-jugendbuch/titelliste/titel/das-kutschpferd-und-der-ackergaul.html>, zuletzt abgerufen am 8. Juni 2014.

Fliess, Ingo. „Interview mit Heimat-Regisseur Edgar Reitz.“ *Archiv Heimat* 3, 2004.
<http://www.daserste.de/heimat3/interview.asp>, zuletzt abgerufen am 2. Juli 2013.

„Hans Fallada-Preis.“ *Stadt Neumünster*. http://www.neumuenster.de/cms/index.php?article_id=336, zuletzt abgerufen am 27. September 2014.

„MfS-/DDR-Geschichte. 13. November 1989: Mielkes Auftritt vor der Volkskammer.“ *Der
Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen
Deutschen Demokratischen Republik (BStU)*.
http://www.bstu.bund.de/DE/Wissen/DDRGeschichte/Revolutionskalender/November-1989/Dokumentenseiten/13-November_b/13_nov_b_text.html?nn=1930806>p=1939088_list%253D2,
zuletzt abgerufen am 25. August 2014.

Samenvatting

Vijfentwintig jaar na het einde van de DDR, in het jaar waarin met Lutz Seilers roman *Kruso* opnieuw een ‚Wenderoman‘ de Deutsche Buchpreis wint en aldus aangetoond wordt dat de fascinatie voor de ‚Wenderoman‘ onverminderd voortduurt, onderzoekt dit proefschrift hoe het prozawerk van Thomas Brussig (1964) bij het leven in en het politiek-ideologische systeem van de DDR, de ‚Wende‘ op 9 november 1989, de Vereinigung op 3 oktober 1990 en het Duitsland na deze datum de nodige vragen stelt. Brussig beantwoordde in 1995 de voortdurend gestelde vraag naar de ‚Duitse Wenderoman‘ met zijn tweede roman *Helden wie wir*. Hoewel zijn werken, zoals in dit proefschrift aangetoond wordt, van een grote maatschappelijke en literatuurwetenschappelijke brisantie getuigen, werd tot nog toe geen omvattende analyse van zijn prozawerk aangeboden. Dit werk stelt zich tot doel deze lacune te vullen en bovendien in de marge ook naar Brussigs andere werken (theaterteksten en draaiboeken) een brug te slaan. Als uitgangspunt voor dit werk dient het veelvoud aan stemmen (de polyfonie of de heteroglossia) rond de DDR, de Wende, de Eenheid en het verenigde Duitsland, die in de laatste kwarteeuw in de Duitse maatschappij alsook in de literatuur en in Brussigs werk zichtbaar wird. Deze ‚Stimmenvielfalt‘ wordt in dit doctoraat aan de hand van twee onderzoeksvragen in het eerste theoretische deel blootgelegd.

De eerste vraag is literatuurhistorisch van aard en verkent Brussigs positie op de konnex van twee verschillende, maar tegelijk door elkaar lopende literaire categorieën na de Wende: enerzijds de ‚Wendeliteratur‘ (waarvan de grenzen hier niet definitief, zoals dat in het onderzoek hieromtrent al een paar maal werd gepoogd, vastgelegd worden, maar waarvan wel een systematische definitie aangeboden wordt), anderzijds de literatuur uit de ‚Popstmoderne‘, een door mij voorgesteld neologisme, dat toelaat de platgetreden paden van de thematische invalshoek waarmee de wendeliteratuur doorgaans beschreven wordt te verlaten en een esthetische benadering van deze literatuur voor te stellen. Het overzicht van tien kenmerken dat de ‚popstmoderne‘ literatuur (zie p. 79-80), die elementen uit de moderne, postmoderne en popliteraire tradities verenigt, definieert, dient in het tweede deel van dit proefschrift als

uitgangspunt voor de analyses van de romans *Wasserfarben* (1991), *Helden wie wir* (1995), *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) en *Wie es leuchtet* (2004). In twee excursiehoofdstukken worden ook de verfilmingen *Helden wie wir* (regisseur Sebastian Peterson, 1999) en *Sonnenallee* (regisseur Leander Haußmann, eveneens 1999, een jaar waarin Brussig alomtegenwoordig was) geanalyseerd.

De tweede vraag is literatuurtheoretisch en methodologisch van aard en demonstreert, specifiek wat Brussigs proza betreft, de interpretatiemogelijkheden van een concept dat onlosmakelijk met de literaire voorstelling van ‚Stimmenvielfalt‘ verbonden is: het concept van de dialogiciteit van Michail Bachtin. Dit begrip werd vooral door verschillende intertekstualiteitsonderzoekers (Kristeva, Lachmann, Broich & Pfister) in verschillende tekstontologische, tekstfunctionele en tekstdescriptieve aspecten uitgewerkt: de genoemde aspecten werden summarisch door Lachmann beschreven, ter inperking van het dialogiciteitsconcept, omdat, niet in het minst door Bachtins vage en dubbelzinnige formuleringen zelf (cf. Lehmann, Polubojarinowa en Grüttemeier), de contouren ervan verloren dreigden te gaan, en ook vandaag nog dubbelzinnigheden bestaan. Een verdienste van mijn doctoraat is dan ook dat (praktisch) nagegaan wordt, in hoeverre en in welke (geactualiseerde) vormen en aspecten we de ‚Bachtinsche‘ concepten in een esthetische en maatschappijbetrokken analyse kunnen inzetten.

Volgens Lachmann heeft het dialogiciteitsconcept twee antipoden: naast de poëtische taal, die door de sterke inbedding in esthetische en stilistische processen als monologisch kan worden gezien, staat dialogiciteit tegenover de „offizielle Sprache eines vereinheitlichten Kanons mit festgelegten Bedeutungshierarchien, die von einem einzigen Wertungs- und Wahrheitsanspruch aus behauptet wird“. ¹ In mijn doctoraat belicht ik hoe Thomas Brussig in zijn werken tegenover de ideologische en literaire taal van de voormalige DDR een heel eigen, nieuwe ‚Sprache‘ zet, zowel in de zin van zijn typische humoristische stijl, zijn geliefde thema’s (*coming of age*, aberrante uitingen van seks, voetbal, ...) en narratieve structuren, als ook in de zin van de taal, de constellatie en het taalbewustzijn van zijn verschillende figuren. Daarbij definieer ik drie ‚pijlers‘ of schrijfstrategieën, die zowel de dialogiciteit als ook Brussigs poetica uitmaken: de humor, de intertekstualiteit en de maatschappijkritiek. Het zijn deze drie pijlers die het geraamte bieden voor de literaire analyses in het tweede deel van dit werk. Het zal blijken dat doorheen het werk van Brussig deze schrijfstrategieën telkens aanwezig zijn, en dat duidelijk een evolutie in de intensiteit en vorm ervan onderscheiden kan worden.

¹ Lachmann, „Dialogizität und poetische Sprache“, hier p. 51.

Summary

Twenty-five years after the end of the GDR, in the same year that Lutz Seiler's novel *Kruso*, yet another *Wenderoman*, wins the German *Buchpreis*, which proves the fact that the fascination for the *Wenderoman* continues without abatement, this dissertation analyses how the prose work of Thomas Brussig (1964) questions the life and the political-ideological system in the GDR, the *Wende* on November 9, 1989, the *Vereinigung* on October 3, 1990, and unified Germany after this date. In 1995, Brussig was the first to answer the call for the great German *Wenderoman* with his second novel *Helden wie wir*. Although his works are, as is shown in this dissertation, of great social and literary significance, an encompassing analysis of his prose work remained to be undertaken to this day. This dissertation offers exactly this analysis and, in addition, spans a bridge towards Brussig's other works (his theatrical texts and film scripts). The starting point for this dissertation is the *heteroglossia* or polyphony with regard to the GDR, the *Wende*, the Unification and unified Germany. This heteroglossia arose in the last twenty-five years in German society as well as in Brussig's work and is disclosed in the theoretical part of this work by means of two research questions.

The first research question deals with Brussig's position in literary history and explores two different, but overlapping literary categories after the *Wende*: the *Wendeliteratur* on the one hand, and the literature of the ‚Popstmoderne‘ (a neologism coined in this dissertation) on the other hand. This dissertation does not aim to draw definitive boundaries of the ‚hybrid genre‘ of the *Wendeliteratur*, as some researchers (e.g. Grub, Kormann, Reimann) have already attempted, but it does offer a systematic definition that exceeds the aforementioned, predominantly thematic approaches. By embedding the hybrid genre of the *Wendeliteratur* in the *Popstmoderne*, we can leave the worn thematic paths and introduce an aesthetic approach. The overview of ten characteristics by means of which the ‚popstmodern‘ literature (see pp. 79-80), which unifies elements of modern, post-modern and popular literary traditions, is defined, serves as a starting point in the second, analytic part of this dissertation, which analyses Brussig's novels *Wasserfarben* (1991), *Helden wie wir* (1995), *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) and *Wie es leuchtet* (2004). In two digressing chapters, I will also shed

light on the film adaptations of *Helden wie wir* (director: Sebastian Peterson, 1999) and *Sonnenallee* (director: Leander Haußmann, also 1999, a year in which Brussig seemed to be ubiquitous).

The second research question has a literary-theoretical and methodological nature and demonstrates, specifically for Brussig's prose work, the interpretative possibilities of a concept that is indissolubly connected to the literary representation of ‚Stimmenvielfalt‘: M.M. Bakhtin's dialogism. This concept has been studied by multiple researchers on intertextuality (Kristeva, Lachmann, Broich & Pfister) in different textontological, textfunctional and textdescriptive aspects. The mentioned aspects were described by Lachmann to set the boundaries of the concept of dialogism: its contours were, particularly because of Bakhtin's own vague and ambiguous formulations (cf. Lehmann, Polubojarinowa, Grüttemeier), in danger of becoming faint, and to this day, equivocalities still exist. This dissertation researches to what extent and in which updated forms and aspects we can use Bakhtin's concepts in an aesthetical and socially engaged analysis.

According to Lachmann, the concept of dialogism has two opposites: on the one hand the poetic language, which can be considered as monologic due to its strong connection to aesthetical and stilistical processes. On the other hand dialogism opposes the „offizielle Sprache eines vereinheitlichten Kanons mit festgelegten Bedeutungshierarchien, die von einem einzigen Wertungs-und Wahrheitsanspruch aus behauptet wird.“¹ In my dissertation I demonstrate how Brussig introduces a new particular ‚language‘, both in his typical; humorous style, his beloved themes (e.g. *coming of age*, aberrant expressions of sexuality, football, ...) and narrative structures, as well as with regard to the language, the constellation and the linguistic awareness of the different characters. In this context, I define three dimensions or writing strategies that comprise dialogism as well as Brussig's poetics: humour, intertextuality and social criticism. These three dimensions are the cornerstones of the literary analyses in the second part of this dissertation. It will show that throughout the work of Brussig, these writing strategies are continuously present, and a clear evolution in their form and intensity can be distinguished.

¹ Lachmann, „Dialogizität und poetische Sprache“, p. 51.

