

---

*Francesca Goll*

Die Kartierung gesellschaftlicher Umbrüche  
in Werner Bräunigs Romanfragment  
»Rummelplatz« (2007)

---

*Zur Rezeption des Romanfragments*

Dieser Artikel beleuchtet die Art und Weise, in der Werner Bräunigs fragmentarisches und posthum erschienenenes Romanfragment *Rummelplatz* (2007) durch die Darstellung der Raumstrukturen die gesellschaftlichen Umbrüche in den Jahren 1949–1953 in der DDR skizziert. Ausgehend davon, dass der Neuaufbau gesellschaftspolitischer Strukturen und Prozesse in seiner konkreten Umsetzung an räumliche Umstrukturierungen gekoppelt ist, setzt sich die vorliegende Untersuchung mit den fiktionalen Kartographien des besagten Romanfragments auseinander. Der Text wird von den Raumbezügen aus analysiert, in denen sich die Konfigurationen zwischen den handlungswirksamen Akteuren bilden und verschieben. Das Gegensatzpaar oben/unten wird in verschiedene Konnotationen aufgegliedert, besonderes Augenmerk wird dabei auf die sozialen Implikationen des Gegensatzverhältnisses, die Verkehrung der Wertungsvorzeichen von oben und unten sowie den perspektivischen Kontrast von Übersicht und Einblick gelegt. Jenseits der vertikalen Raumachse geht der vorliegende Aufsatz auf weitere Raumbezüge ein, wie die Bewegungen zwischen Ost und West, die über die bloße Ortsveränderung hinausgehen, die Verschiebungen der Akteure im Raum und die Transformation von physischen Räumen in imaginäre Räume.

Im Zentrum des Romanfragments, dessen Handlung sich im Zeitraum von 1949 bis 1953 abspielt, steht die Wismut AG. Der junge Staat DDR nimmt allmählich Form an, Strukturen beginnen sich zu festigen. Vor dieser Kulisse siedelt Bräunig seine Figuren an: Christian Kleinschmidt, Professorensohn aus Leipzig, muss vor dem Studium in die Produktion; Peter Loose, hat eine schlechte Ausbildung, ist ein rauer Typ, aber mit gutem Herzen; des Weiteren sind da: Hermann Fischer, der alte Kommunist, der Kleinschmidt anlernt und schließlich Ruth, seine Tochter, Aktivistin und Feministin. Einige andere Figuren vervollständigen das gesellschaftliche Panorama, wie Nickel, der Parteifunktionär, oder Martin Lewin, jüdischer Intellektueller, der aus dem englischen Exil nach Deutschland (DDR und BRD) zurückkehrt – und schließlich beide deutschen

Staaten wieder verlässt. Das Zusammenleben dieser verschiedenen Figuren in Bermsthal, einem fiktiven Dorf, und die Verhandlungen darüber, wie die Arbeit in der Wismut und die Zukunft (und Gegenwart) zu gestalten sind, stellen das Herzstück des Textes und der dargestellten Konflikte dar.

In einer Umfrage des Schriftstellerverbandes von 1961 äußerte Bräunig die Absicht, einen »Entwicklungsroman junger Menschen, die heute etwa dreißig sind, von 1949 bis 1959« zu schreiben. »Geplant 600 Seiten.«<sup>1</sup> Ein Jahr später unterzeichneten der Mitteldeutsche Verlag (MDV) und Bräunig einen Vertrag zur Sicherung der Rechte für den kommenden Roman, der an den Erfolg von Christa Wolfs Bestseller *Der geteilte Himmel* (1963) anknüpfen sollte.<sup>2</sup> Anlässlich des Geburtstags der Republik im Oktober 1965 veröffentlichte die Zeitschrift *ndI* ein Kapitel von Bräunigs Text; die Kritik, die ihm im Laufe des Herbstes und Winters 1965 entgegenschlug, war so heftig, dass eine Veröffentlichung des Textes ohne vollständige Neufassung unmöglich schien. Bräunigs Entscheidung, das Uranbergwerk Wismut als Handlungsspielort auszusuchen, war gewagt; Konrad Wolfs Film *Sonnensucher* (1958), der sich ebenfalls mit den Arbeitsbedingungen in der Wismut beschäftigte, durfte etwa erst 1972 ausgestrahlt werden. Im Kontext des Kalten Krieges war die Wismut eine wichtige militärische Einrichtung, die im Jahr 1950 fast sechzig Prozent der sowjetischen Uranlieferungen bereitstellte. In ihrem detaillierten Nachwort zu *Rummelplatz* geht Angela Drescher auf die Arbeitsumstände ein: »Die Objekte wurden von Militär bewacht, es gab ein auf militärischen Prinzipien beruhendes Betriebssystem, eigene Rechtsvorschriften, härteste Arbeitsbedingungen [...]. Andererseits waren der Lohn und die Prämien weit höher, die Lebensmittelversorgung und die Sozialleistungen sehr viel besser als in anderen Bereichen.«<sup>3</sup>

Im Mittelpunkt des im Oktober 1965 in der Zeitschrift *ndI* veröffentlichten Ausschnitts, der ein düsteres, von obszön-witzelnden Männern bevölkertes Nachkriegsszenario entwirft, stehen der Alltag der Arbeiter und ihre Abende in der Kneipe. Eine der schärfsten Reaktionen auf die Veröffentlichung war eine von Klaus Höpcke, dem Kulturredakteur des *Neuen Deutschlands* (ND) angeleitete öffentliche Kampagne im Dezember 1965. In einem offenen Brief warfen vier Mitarbeiter des Uranbergwerkes Wismut Bräunig vor, »Schmutz über unsere Bergarbeiter und unsere Frauen« zu schreiben; es fehle ein »großer historischer Blick. Der Blick der Parteilichkeit.«<sup>4</sup> Nach Bräunigs Tod 1976 erschienen Auszüge aus dem Originaltext unter dem Titel *Ein Kranich am Himmel* (1981), aber erst 26 Jahre später, 2007, veröffentlichte der Aufbau Verlag das gesamte Fragment.

*Rummelplatz* fand nach seiner Veröffentlichung im Jahr 2007 große Beachtung in den Medien, wurde für den Preis der Leipziger Buchmesse nominiert und in zahlreichen einflussreichen Zeitungen begeistert aufgenommen.<sup>5</sup> Der

Verdacht drängt sich auf, dass die negative Rezeption des 1965 veröffentlichten Kapitels und die – trotz begeisterter Rezensionen – bescheidene Anzahl wissenschaftlicher Publikationen seit 2007 einer ähnlichen Logik gehorchen. Sowohl für die Rezeption des Textausschnitts im Herbst/Winter 1965 als auch für die Rezeption seit 2007 steht der implizierte politische Subtext des Romans im Vordergrund: nur werden daraus gegensätzliche Schlüsse gezogen. Die nachdrücklichen Proklamationen des Romans als »Höhepunkt der Nachkriegsliteratur« beziehen sich, so scheint mir, vordergründig auf seinen Status als »verfemter Roman« und nicht auf seine eigentlichen literarischen Qualitäten.<sup>6</sup> Während die Biographie des Autors und der schwierige Weg zur Veröffentlichung in der Sekundärliteratur ausführlich diskutiert wurden, wurde der Ästhetik des Textes wenig Aufmerksamkeit gewidmet.<sup>7</sup> Die Studien von Karen Lohse und Sylvia Fischer repräsentieren diesbezüglich eine willkommene Ausnahme.<sup>8</sup> Die Analyse verschiedener Motive (Berg und Bühne) und die eingehende Auseinandersetzung mit dem Thema der Perspektive verdeutlicht, wie der Text eine räumliche (und damit gesellschaftspolitische) und semantische Rekodifizierung topographischer Strukturen versucht. Der Begriff der Perspektive demonstriert, wie der Text verfährt, um Dichotomien wie »oben« und »unten« insgesamt in Frage zu stellen. Wenn – frei nach Henri Lefebvre<sup>9</sup> – jedem neuen machtpolitischen System eine Umstrukturierung der Raumverhältnisse zugrunde liegt, so beleuchtet die Analyse der in *Rummelplatz* skizzierten Raumstrukturen die Konstruktion eines historischen Narrativs über die Jahre 1949–1953 in der DDR.

Die Auseinandersetzung mit Raumstrukturen in der Literatur scheint in den letzten Jahren Konjunktur zu haben, doch vernebelt die kartographische Metaphorik oft mehr als sie offenlegt, wenn auf ihre Bedingungen, Dynamiken und Wirkungsweisen nicht eingegangen wird. Robert Stockhammer entwickelt etwa ein Konzept der Karte als »Zeichenverbundsystem« und untersucht literarische Texte, die sich in ihrem Vorgehen geographischen Karten annähern. »Das Zeichenverbundsystem Karte beschreibt den Raum und die Lage der Dinge, ja auch die Lage der Menschen im Raum, auf eine andere Weise, als es gewöhnlich von der Literatur erwartet wird. [...] Sie deutet auf etwas, statt etwas zu bedeuten.«<sup>10</sup> Stockhammer versteht als Karten solche Zeichenverbundsysteme, die ein Gelände als bereisbar vorstellen. Die »Bereisbarkeit« eines bestimmten Geländes, die von einem Zeichenverbundsystem vorgestellt wird, beschränkt sich in *Rummelplatz* – und darin ähnelt der Text Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (eine Parallele, auf die ich später eingehen werde) – nicht nur auf die abstrakte Möglichkeit, verschiedene Wege einzuschlagen, sondern verweist im Bildungsroman auf eine bestimmte Bewegungslinie, die Entwicklungs- und Fortschrittsdiskurse aufgreift. Von zentraler Bedeutung für die Analyse der

Funktionsweise räumlicher und kartographischer Indikatoren im Text ist die Tatsache, dass Karten nur lesbar sind, wenn ihre einzelnen Elemente (Zeichen) in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden. Kein Element genügt sich allein, weder im Text noch in der Karte. Der Raumentwurf entsteht, indem verschiedene Elemente, Figuren und Räume zueinander in Beziehung gesetzt werden. Das Darstellungsverfahren bestimmter Landschaften in der Literatur umfasst sowohl die Schauplätze als auch die dort verorteten Figuren, die sich den Raum aneignen.

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Akteuren und Räumen drängt sich auf. Laut Lefebvres Theorie des Raumes wird Raum als ein soziales Produkt verstanden, das von den Produktivkräften jeder Gesellschaft geformt wird. Wenn Lefebvre die Konstituierung der Räume durch die einzelnen (gesellschaftlichen) Akteure postuliert, darf die dialektische Wirkung der räumlichen Strukturen auf die Figuren nicht unterschätzt werden. Die Analyse des sich im Laufe der Handlung wandelnden Verhältnisses zwischen Christian Kleinschmidt und dem ›Berg‹ spielt auf eben diese Wechselwirkung an: einerseits nimmt die Wismut AG erst durch die Arbeit der Kumpel Form an und entwickelt sich zu einem funktionierenden Bergbaubetrieb, andererseits entwickelt sich Kleinschmidts Selbstverständnis und Charakter durch die Arbeit im Schacht. Ähnlich verhält es sich im Fall der Kirchturm-Episode: verschiedene Figuren betrachten aus unterschiedlichen Entfernungen und Perspektiven einen Kirchturm, jeder stellt verschiedene Makel fest und übersieht bestimmte Aspekte. Der eine ist dem Turm zu nah, um außer den Ritzen und Rissen in der Fassade viel zu erkennen, der andere ist zu weit weg, als dass er die Details erkennen könnte. Einblick und Überblick werden gegenübergestellt. Die Position der einzelnen Akteure bedingt ihre Wahrnehmung der Lage, die ihr politisches Verständnis (mit)konstituiert. Der dialektische Kreis schließt sich; denn die ›Position‹ des Betrachters entspricht seiner räumlichen Verortung, das heißt dem Punkt, wo er/sie steht. Die Veränderung des Raumes oder die veränderte Wahrnehmung des Raumes verschieben und verändern die Positionen der Akteure, die den Raum zwar mitgestalten, aber auch selber vom neu gestalteten Raum mitgeprägt werden. Außerdem bedingt die veränderte Wahrnehmung des Raumes eine Verschiebung im Beziehungsgeflecht der Figuren. Kleinschmidts Erfahrung der Arbeit im Schacht provoziert nach weniger als drei Monaten den Bruch mit seinen ehemaligen Schulkameraden (»Christian fand sie albern. Er kam sich alt und erfahren vor. Diese Bauleute – der reinste Kindergarten« [200]) und zementiert die Freundschaft zu Peter Loose. Die Liebesbeziehung zu Ruth Fischer beginnt direkt im Anschluss an Kleinschmidts erste, rauschhafte Erfahrung des Berges, auf die der vorliegende Aufsatz in Folge noch eingehen wird. In diesem Sinne

ist Stockhammers Konzept eines »Zeichenverbundsystems« für die vorliegende Analyse ausgesprochen produktiv: die Bewegung der Räume impliziert immer auch eine Figurenverschiebung der einzelnen Akteure und ihres Beziehungsgeflechts – und umgekehrt.

Der Haupthandlungsort in *Rummelplatz* ist die Wismut Aktiengesellschaft (AG), die im Erzgebirge in Sachsen und Thüringen liegt. Im Kontext des Kalten Krieges war die Wismut ein strategisch entscheidendes Unternehmen. Wie von Drescher in ihrem Nachwort zum Roman gründlich recherchiert, wurden 1949, in der Zeit, in der Bräunigs Roman spielt, 109.000 neue Arbeiter eingestellt. Viele der neu eingestellten Arbeiter waren ungelernt und mussten, wie die beiden Hauptfiguren Peter Loose und Christian Kleinschmidt, zunächst geschult werden.

Die Romanhandlung ist in ost- und westdeutsche Episoden strukturiert, die zwar separate Handlungsstränge verfolgen, aber immer durch gemeinsame Figuren in Beziehung gesetzt werden. Neben der Wismut sind Chemnitz, Leipzig und Berlin die wichtigsten Städte in den ostdeutschen Episoden. Diese drei Städte werden im Text mit drei Hauptfiguren unterschiedlicher gesellschaftlicher Stellung assoziiert, wodurch erneut auf die Wechselwirkung zwischen Räumen und Figuren hingewiesen wird. Ost-Berlin ist die Stadt der Kundgebungen und der politischen Macht und wird vertreten durch den Bürokraten Nickel, der schließlich als Parteikader in die Wismut geschickt wird. Peter Loose, der ungelernete, aufmüpfige Arbeiter, stammt aus der Industriestadt Chemnitz, in der auch einige Episoden spielen. Kleinschmidts Familie wird als wohlhabende, bürgerliche Familie beschrieben, sein Vater ist Professor an der Universität Leipzig, beschäftigt ein Dienstmädchen und spielt am Sonntagnachmittag mit seinen Brüdern Cello.

Die westdeutschen Episoden folgen einem anderen Ordnungsprinzip: während in den ostdeutschen Episoden die Städte explizit benannt werden, um bestimmte Vorstellungen hervorzurufen, verzichtet der Erzähler in den westdeutschen Episoden darauf, die Stadt zu benennen, in der sich die Handlung abspielt. Der Ort wird als eine der »rheinisch-westfälischen Städte«<sup>11</sup> mit völlig zerstörter Altstadt bezeichnet. Der unbestimmte Charakter der Beschreibungen, der auf eine Vielzahl von Städten zutrifft, entfaltet eine gemeingültige und gleichmachende Wirkung. Fast alle Charaktere der westdeutschen Episoden leben in dieser namenlosen Stadt und Theo Hollenkamp, einer der wichtigsten westdeutschen Figuren, ist ein hochrangiger Regierungsbeamter mit Chauffeur in einem Ministerium in Bonn. Die Beschreibungen der Ferien seiner Familie in Paris, London, der Schweiz und anderen westeuropäischen Orten zeichnen ein Bild des europäischen Nachkriegs-Jetsets, das in scharfem Gegensatz zu den Arbeits- und Lebensbedingungen in der Wismut steht. Eines der Bindeglieder

zwischen den ost- und westdeutschen Episoden ist die Familienbeziehung zwischen Christian Kleinschmidts Vater, dem Leipziger Professor und seinem in Bonn lebenden Bruder, Theo Hollenkamp. Die überwiegende Mehrheit der westdeutschen Episoden beschreibt bürgerliche Familien in einer namenlosen Stadt oder im Urlaub: die einzige Ausnahme betrifft Martin Lewin, den deutsch-jüdischen Journalisten. Im Gegensatz zu seinen Freunden in der Stadt, die in ihrer Rolle als »ein literarisches Häuflein, guten Namens zwar, aber ohne wirklichen Einfluß« (153) einen gewissen losgelösten Elitismus pflegen, sucht er nach einer politischen Vision, die ihn schließlich dazu führt, in die DDR zu ziehen (und sie später wieder zu verlassen). Die Verschränkung von Akteuren und Räumen und die Entwicklungen und Veränderungen der beschriebenen Figuren im Raum ziehen sich durch den gesamten Text.

In seiner Schrift *Anmerkungen zum Realismus* (1968) betont Bräunig selbst die Bedeutung räumlicher Strukturen: »Räume sprechen, und oft sind es gerade sie, auf die der Erzähler hin will: Ein Ding wird so eingekreist, daß es sich hervorhebt und aussagt.«<sup>12</sup> Die Sprecharten der Räume sind vielfältig – in seiner Kurzgeschichte *Gewöhnliche Leute* (1969) zeigt Bräunig eine der Ausdrucksformen von Räumen: »Die Häuser wurden trauriger von Querstraße zu Querstraße. Da war seit zwanzig Jahren nichts gestrichen worden und seit hundertzwanzig Jahren nichts gebaut. Wer wollte, konnte sehen, wie die Leute von Anfang an klein gehalten wurden in kleinen Verhältnissen.«<sup>13</sup> Hier wird ein Zusammenhang zwischen den düsteren, heruntergekommenen Häusern und der wirtschaftlichen Ausbeutung ihrer Bewohner hergestellt. Wer die Leute klein hält, bleibt unklar, aber der Raum wirkt wie ein Mittel der Unterdrückung.

Der einleitende Absatz des Romanfragments steckt den geographischen und historischen Rahmen des Textes ab und skizziert die territorialen Grenzen der DDR, ihre Landschaften, die Kontraste zwischen städtischen und ländlichen Gebieten sowie den historischen Kontext. Gewisse Aspekte allerdings wie das Fehlen eines Namens oder die verbreiteten Zweifel am Neuanfang »im Jahre vier nach Hitler« (9) werfen Fragen bezüglich der narrativen Zuverlässigkeit auf. Hans-Christian Stillmark verweist auf Bräunigs Schwierigkeiten, sich an eine vorgegebene Erzählstruktur zu halten:

Auch hier erscheint wieder die bekannte Vorgehensweise: der ältere Antifaschist (und möglicherweise dessen Tochter) helfen Loose auf den rechten Weg zu kommen bzw. werden dies wahrscheinlich tun, wie das Fragment erahnen läßt. Auch an anderen Figuren, z.B. dem zum Studium nicht zugelassenen Christian Kleinschmidt und dem in die Domäne der männlichen Arbeitswelt drängenden Mädchen Ruth Fischer, demonstrierte Bräunig »Wie der Stahl gehärtet wurde« l.l. Für den Autor erwies

sich aber die Anpassung an das Korsett der erwünschten Vorgangsfigur, in das seine Protagonisten eingezwängt werden sollten, als zu beengt.<sup>14</sup>

Stillmark hebt die konventionelle sozialistisch-realistische Struktur der Handlung in *Rummelplatz* hervor, räumt aber auch ein, dass Bräunigs Text aus dem Korsett der Erwartungen ausbricht und die vorgegebene Struktur anders dekliniert. Der implizierte Gegensatz zwischen Ausbruch und Anpassung greift allerdings zu kurz. Bräunig wollte mit dem Elan und der Begeisterung, die auch schon die Losung der I. Bitterfelder Konferenz im April 1959 »Greif zur Feder, Kumpel!«<sup>15</sup> hervorgebracht hatte, eine neue Literatur für den Anbruch der neuen Zeit schreiben. Es geht bei Bräunig, wie bei zahlreichen anderen Autoren Anfang der 1960er Jahre auch, weitaus weniger um den starren Kontrast von Anpassung und Ausbruch/Widerstand, als vielmehr um den Versuch der Gestaltung einer Literatur für den Sozialismus. Das »Korsett der erwünschten Vorgangsfigur« in orthodoxer Anpassung an die Vorgaben des Sozialistischen Realismus war Mitte der sechziger Jahre schon lange verschlissen. Die neuen Autoren, wie Christa Wolf, Irmtraud Morgner, Brigitte Reimann oder Karlheinz Jakobs, bezogen ihre Schreibmotivation längst nicht mehr von dem Impuls, aus dem Korsett der Erwartungen auszubrechen, sondern vielmehr aus der Leidenschaft, etwas Neues zu schaffen. Der verbreitete Versuch von Seiten der Literaturwissenschaft, die literarischen Werke und ihre Autoren in die Kategorien von »Angepasste« und »Dissidenten« zu pressen, verrät mehr über die Kurzsichtigkeit dieser Analysen, als über die Texte selbst. Um Letzteren näher zu kommen, widmet sich der vorliegende Aufsatz der ästhetischen Analyse des Romanfragments – wenn »Räume sprechen«, so lohnt es sich zuzuhören.

### *Der Berg*

Aus topographischer Sicht besetzt der Berg innerhalb der Wismut AG naheliegenderweise eine entscheidende Rolle – allerdings reicht seine narrative Funktion weit darüber hinaus. Der Berg stellt den Arbeitsplatz der Figuren dar, und die Art und Weise, in der die Kumpel es schaffen, den Berg zu bezwingen, stellt einen Maßstab ihres beruflichen Erfolges und gesellschaftlichen Ansehens in der Wismut dar. Gerade in Bezug auf Kleinschmidts Werdegang lässt sich der Zusammenhang zwischen beruflichem Erfolg und Anerkennung in verschiedenen Lebensbereichen beobachten: auf seine ersten Erfolge als Bergmann folgen der Beginn seiner Liebesaffäre mit Ruth und die produktive Zusammenarbeit mit Hermann Fischer. Umgekehrt folgt auf Peter Looses Unfähigkeit, im Schacht zu arbeiten, seine zunehmende Isolation, sein Pech und schließlich seine

Inhaftierung. Kleinschmidts Beziehung zum Berg erinnert an einen Aufstiegsprozess, der mit der Darstellung seiner Ankunft bei der Wismut AG beginnt: »Vom Rande des Barackenlagers aus sah Fischer die Kolonne der Neuen den Berg hinaufkriechen. Sie [...] gingen gebückt und manchmal strauchelnd unter der Last ihrer Koffer und Rucksäcke« (11). Die Verknüpfung des Bergmotivs mit der Erschöpfung der jungen Arbeiter ruft sowohl das mythologische Narrativ der Strafe Sisyphus', als auch die biblische Episode von Hiob hervor, die ein paar Zeilen später in Bezug auf Hermann Fischer zitiert wird: »Er war [...] ungebeugt von der Last der Prüfungen, der bestandenen und der nicht bestandenen« (11). Die Anstellung in der Wismut verkörpert für Kleinschmidt sowohl beruflich als auch persönlich eine »Prüfung«: Der Fokus auf seine Entwicklung sowie zahlreiche Andeutungen lassen auf eine Leseart des Romans als Bildungsroman mit zahlreichen Parallelen zu Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) schließen.

Weitere Verweise auf *Heinrich von Ofterdingen* ergeben sich aus der Charakterisierung des Berges in zweierlei Hinsicht: einerseits bezüglich der Größe des Berges als Edelmetallspeicher, andererseits auch im Hinblick auf das Bestreben der Arbeiter, die Natur zu beherrschen. Dieses metaphorische Bild vom Berg charakterisiert den Bergarbeiter als »Der Herr der Erde, / der ihre Tiefen misst«.16 Stellt man den Berg als großes, geheimnisvolles Element dar, so wandelt sich die Routine der Kumpel von der Schwerstarbeit zu einer mystischen Entdeckungsreise, einer »seltenen, geheimnisvollen Kunst«.17 Das Nebeneinander von menschlicher Zivilisation und Fortschritt einerseits und dem geologischen Zeitalter des Berges andererseits spiegeln seine doppelte Funktion wider: als Schatzmeister der »Schatzkammern der Natur«18 und als Arbeitgeber der Bergleute. In einem ruhigen Moment im Schacht beobachtet Kleinschmidt seinen Vorgesetzten Hermann Fischer und sinnt über den Reichtum und die Schönheit des Berges und über die verschiedenen Zeitskalen für Menschen und Mineralien:

Zweihundertfünfzig Millionen Jahre lagert die Kohle, Braunkohle höchstens sechzig Millionen, das ist kaum der Rede wert. [...] Im Berg war es still geworden. Berg, der in Gängen Erz führt: Kobalt, Nickelblüte, Wismut, Silber, Uran. Bleiglanz und Zinkblende weiter östlich, Wolfram und Molybdänit, natürlich Zinn. Entgasungsprodukt granitischen Magmas aus der Tiefe, reichend von Oberkarbon bis ins Unterrotliegende, Granit, der aus Glimmerschiefer aufsteigt, Schwerspat und Flußspat, der farblose, milchweiße, der graue Quarz. Wer aber Glück hat, kann vielleicht einen Topas finden. Er kann den messinggelben Pyrit finden und den bleigrauen Antimonglanz, gediegenen Wismut und vielleicht noch Silber, wenn er Glück hat. (45f)

Die Beschreibung der »Schätze und Kleinodien« beschwört die »glänzenden und flimmernden Steine« unter den »Hallen und Gewölben«19 in *Heinrich von*

*Ofterdingen* herauf. Der grundlegende Unterschied zwischen Mensch und Natur wird im zeitlichen Rahmen festgelegt: die Definition von sechzig Millionen Jahren als »kaum der Rede wert« verspottet implizit die Dauer des menschlichen Lebens. Diese letzte Aussage dient auch als spöttisches, selbstreflexives Element, da die Entwicklung des menschlichen Lebens, obwohl »kaum der Rede wert«, im Mittelpunkt von Bräunigs Romanfragment steht. Die Erkenntnis der Größe der Natur aus dem Inneren des Schachtes, also vom tiefsten Punkt her betrachtet, destabilisiert die bisher in der Erzählung etablierte räumliche Hierarchie. Während die bisherige Darstellung der Arbeit in den Schächten diese (aus Kleinschmidts Perspektive) als Albtraum geschildert hatte, erscheint der Schacht plötzlich als Ort der Verwirklichung der Größe der Natur. Räumlich gesehen ist die Unterscheidung zwischen menschlichem Leben und Natur klar: derweil Schätze unterirdisch aufbewahrt werden, stellt die menschliche Präsenz im Berg nur ein gelegentliches Element dar. Die Personifizierung des Berges unterstreicht seine Rolle als verehrte Figur durch den Vergleich mit einem lebenden Organismus:

Der Berg atmet. [...] Unten die ein- und ausziehenden Wetter, der Organismus von Hauptstrecken und Querschlägen und Blindschächten, der funktioniert. Aber ein Atem, als ob einer eine eiserne Lunge gebaut hätte, ein ganzes Gebirge zu lüften. (101)

Stille in den Schlägen, Dunkelheit. Nur das Flüstern des Bergs. (104)

Der Winter stieg aus den Bergen herab, blies Schneewolken vor sich her, die schlitzten sich an den Bergzinnen die Bäuche. (120)

Der Abstieg des personifizierten Winters aus den Bergen unterstreicht einmal mehr die Kraft, die der Berg vermittelt; in diesem Fall wird ihm sogar Autorität über meteorologische Veränderungen zugeschrieben. Ähnlich wie im Absatz über die Dauer des menschlichen Lebens im Vergleich zur Natur ist hier die menschliche Präsenz unendlich klein – so winzig und unbedeutend, dass sie nicht im Gesamtbild erscheint. Das Hinein- und Herauszoomen des Erzählers im Wechsel zwischen einer detaillierten Sicht auf das Leben und die Arbeit in den Schächten einerseits und einem allegorischen, universellen Blick auf die Welt andererseits unterstreicht, wie sehr die Position des Betrachters (Erzählers) bestimmt, was er sieht und weitergibt. Der Text baut durchgehend Dichotomien zwischen gegensätzlichen Aspekten auf, wobei die narrative Anstrengung darauf ausgerichtet ist, die Unzulänglichkeiten solch starrer Positionen aufzuzeigen und die Bewegung zu schaffen, die laut Bernhard Greiner sowohl die Problematik als auch ihr Vermögen, »das Gegebene zu überwinden«,<sup>20</sup> begründet.

*Die Besteigung des Berges*

Sowohl hinsichtlich der topographischen Struktur als auch in Bezug auf die Handlung spielt die Bildsprache des Berges eine wesentliche Rolle in *Rummelplatz*. Das Maß für die Integration Kleinschmidts in die Wismut besteht in seinem (sich wandelnden) Verhältnis zum Berg, das ästhetische Mittel der Fokalisierung steht im Vordergrund. Während die Personifizierung des Berges zunächst nur durch Hermann Fischer erfolgt, zeigt sich die Identifikation Kleinschmidts mit der Wismut in dem Maße, in dem er den Berg personifiziert. Erneut wird hier ein indirekter Bezug zu *Heinrich von Ofterdingen* hergestellt, da Kleinschmidts eigene Entwicklung von seiner Arbeit als Bergmann begleitet (und möglicherweise bestimmt) wird. Was in diesem Prozess geschieht, ist die Verschiebung des räumlichen Paradigmas: Die Erfahrung von physischen Räumen wird zur Erfahrung imaginierten Räume. Seine Vorstellung des Berges beeinflusst seine Wahrnehmung der Realität in der Wismut. Die Personifizierung des Berges in Verbindung mit seiner veränderten Einstellung zum Bergbau ist beispielhaft für die Macht der räumlichen Darstellung. Der Einfluss solcher Darstellungen greift auf mindestens zwei Arten ein: einerseits beeinflussen diese räumlichen Darstellungen die Wahrnehmung der Realität und die Einstellung der Figur zum Arbeitsplatz. In diesem Sinne ist Kleinschmidt auch räumlich das Produkt seiner Umgebung. Andererseits ruft die Personifizierung des Berges, die durch die Verweise auf *Heinrich von Ofterdingen* zum Ausdruck kommt, die Assoziation an einen spezifischen kulturellen Kanon herbei – als solche ist sie das Ergebnis anderer Raumdarstellungen, die sich in verschiedenen Formen verewigen. Der Zusammenhang zwischen Kleinschmidts Integration in die Wismut und seiner wachsenden Bewunderung für den Berg unterstreicht die praktischen Auswirkungen räumlicher Konzeptualisierungen auf das reale Leben. Wie sehr ihn die veränderte Einstellung zum Berg beeinflusst, wird im Laufe der Erzählung immer deutlicher, wenn seine anfängliche Kritik verblasst und er die Herausforderungen und Freuden der körperlichen Arbeit entdeckt.

Und es geschah etwas Seltsames. Der Pickhammer arbeitete ruhig und gleichmäßig. Splitter um Splitter nahm der Vierkantmeißel den Berg. (115)

Aber unablässig fraß sich die Stahlspitze tiefer, unablässig wich der Berg zurück. Nach und nach vergaß Christian alles um sich her. Die Arbeit überkam ihn wie ein Rausch, plötzlich und ungeheuer. Er setzte den Meißel an und stemmte ihn mit aller Kraft in den Berg, der Druck der Preßluft schüttelte seinen Körper, der Rückschlag lief wie ein Schauer durchs Fleisch und spannte die Muskeln. Christian spürte den Rhythmus dieser Arbeit. Nun gab der Berg seine Geheimnisse preis. [...] Er fühlte sich imstande, den Berg zu besiegen, fertig zu werden mit dieser Arbeit und mit jeder;

in der tiefsten Anspannung fühlte er sich entspannt. Also arbeitete er. Und er spürte den Berg nicht mehr und die Dunkelheit nicht und nicht die Einsamkeit. Er war ein Anderer. (116)

So stießen sie vor, und die Hämmer donnerten wieder, und die Luft dröhnte, der Berg wich zurück. Das muß man sich vorstellen: Seit Jahrmillionen lagert das Erz, unnützlich, und nun kamen sie und wußten damit umzugehen und ließen sich nicht aufhalten. (118)

Die Betonung von »Seltsames« und »ungeheuer« drückt die fast unheimliche Stimmung dieser Episode aus, die einen Wendepunkt in Kleinschmidts Einstellung zu seiner Routine als Bergmann markiert. Die Gegenüberstellung des (personifizierten) Berges und seiner (Kleinschmidts) körperlichen Anstrengung ruft das Ausmaß hervor, in dem sich seine veränderte Einstellung zur räumlichen Umgebung auf seine Person auswirkt – bis hin zum körperlichen Schmerz. Der imaginäre Kampf zwischen dem Berg und Kleinschmidt, der zugunsten des letzteren (der Berg wich zurück) entschieden wird, drückt auch die besonderen Leistungen seiner (imaginären) Gemeinschaft aus. Die Umstellung der Erzählstimme von Singular, der sich auf Kleinschmidt bezieht, auf Plural in den letzten Sätzen vermittelt den symbolischen Charakter dieser Episode – den Arbeitern gelingt im Jahr 1949 das, was bis dahin noch niemand geschafft hatte. Kleinschmidts Kampf mit dem Berg stellt daher den Beginn seiner Integration in sein Arbeitsumfeld dar und markiert den entscheidenden Wandel seines sozialen und politischen Bewusstseins, das sich durch den plötzlichen Wechsel von der Singular- zur Pluralform ausdrückt. Er erkennt, dass sein anfängliches Gefühl der Einsamkeit und Isolation bei der Ankunft in der Wismut überwunden werden kann und dass der Schlüssel zu einer kollektiven Zugehörigkeit in seiner Identifikation mit dem Bergbau liegt. Dieser Moment des Kampfes mit dem Berg steigert sein Selbstbewusstsein: nicht nur in Bezug auf seine eigene körperliche Stärke, sondern auch in Bezug auf seine möglichen Leistungen: Er erkennt, dass er diese Aufgabe wie jeder andere auch erfüllen kann. Sein Glücksgefühl drückt sich in der Auflösung des Gegensatzes zwischen »Anspannung« und »Entspannung« aus; beide Wahrnehmungen koexistieren im erhebenden Arbeitsprozess. Wann immer Erz abgebaut wird, enthüllt der Berg seine Geheimnisse und dieser Moment verändert Kleinschmidt in dem Maße, dass er »ein Anderer« wird. Oder: Kleinschmidt wird »ein Anderer« durch seine eigene räumliche Vorstellungskraft, die seinen Blick auf den Bergbau verändert. Dieser irrationale und traumartige Vorgang löst sich bei Schichtende auf, und der Bergmann wacht am Abschluss seines Arbeitstages daraus auf – und das Ganze wiederholt sich beim nächsten Mal erneut. Engagement, persönliche Zufriedenheit und beruflicher Erfolg sind untrennbar miteinander verbunden.

Die Räumlichkeit des Berges dominiert die Wismut sowohl in ihren physischen als auch in ihren symbolischen Konzeptualisierungen. Der Akt des Erreichens des Berges geht über die rein technische Seite der Arbeit in der Wismut hinaus und stellt den idealen Zustand der Einheit zwischen dem persönlichen und beruflichen Umfeld der Arbeiter dar.

Bezüglich der räumlichen Struktur des Berges – sowohl in topographischer als auch in symbolischer Hinsicht – zeigt der Vergleich der beiden Kategorien eine Inkongruenz. Während der symbolische Aufstieg eine Bewegung nach oben impliziert, ist der Erfolgskurs der Bergleute topographisch nach unten gerichtet. Diese Umkehrung der beiden Kategorien, das heißt die Verschiebung der positiven Konnotation von ›oben‹ nach ›unten‹, impliziert eine politische Aussage. Mit anderen Worten, die Neustrukturierung gesellschaftspolitischer Werte und (Selbst-)Verständnisse erfolgt durch die Neudefinition räumlicher Begriffe. Aus dieser Perspektive betrachtet unterstreichen die Verweise auf Prometheus und Sisyphus im folgenden Ausschnitt die Unzulänglichkeiten konventioneller räumlicher Konnotationen von oben/unten, da sowohl Sisyphus als auch Prometheus auf unterschiedliche Weisen an dem binären Modell zerbrechen:

Da war der Berg, da war die Arbeit, das war alles. Prometheus war an den Felsen geschmiedet. Sisyphus wälzte den Stein bergauf. Es hatte sich nichts geändert. Es hat einer die Sprache Luthers und Shakespeares studieren wollen und hat nun keine anderen Sehnsüchte als die nach der Waschkaue, wenn sie nebeneinanderstehen und sich den Dreck abschrubben, Dreck aus rissigen Schlünden spucken, Flüche und Schleim und Gelächter. (43)

In beiden Fällen entpuppt sich der konventionell als positiv dargestellte Pol des ›oben‹ als schreckliche Qual: Sisyphus wurde dazu verurteilt, den Stein auf den Berg zu rollen, Prometheus wurde als Strafe für seinen Ungehorsam an einen Felsen gekettet. Der obige Ausschnitt stellt zwar die konventionellen räumlichen Hierarchien in Frage, verdeutlicht aber auch die Kontinuität zwischen dem »Jahre vier nach Hitler« und der vorangegangenen kulturellen Tradition durch die Bezüge zu Luther, Shakespeare und zu den Mythen. Der Einfluss kultureller Inschriften auf Kleinschmidt, durch den die Episode fokalisiert ist, wird sehr deutlich. So wie seine räumlichen Assoziationen mit dem Berg (Prometheus, Sisyphus) die Macht der Raumdarstellungen in der Literatur demonstrieren, zeugt die Erwähnung von Luther und Shakespeare von der ständigen Präsenz kultureller Narrative. Franz Fühmanns Analyse der Funktion von mythischen Imaginären in der Literatur als Ausdruck der »Widersprüchlichkeit der menschlichen Existenz«<sup>21</sup> betont in diesem Zusammenhang die Ablehnung starrer dichotomischer Strukturen. Fühmann versteht den Mythos als Vorbild aller möglichen

Widersprüche der menschlichen Existenz, aber im Gegensatz zu Fabeln, die eine Auflösung aller Gegensätze anstreben, spiegeln Mythen nur Widersprüche wider, ohne sie zu lösen. Kleinschmidts Aussage »Es hatte sich nichts geändert« markiert die Kontinuität der »Widersprüche« im Sinne Fühmanns und bringt die Verzweiflung und Erschöpfung des Bergarbeiters gegenüber der schweren körperlichen Arbeit zum Ausdruck. Kleinschmidts veränderte Lebenssituation, definiert durch körperliche Arbeit, wird folgendermaßen dargestellt:

Wenn sie die Schicht in den Knochen haben und vor sich: nichts Nennenswertes. Abgestürzt in den größeren Teil der Menschheit, sah Christian Kleinschmidt: Man kam ohne alles aus, nur ohne Essen nicht, ohne Schlaf, ohne Ruhe. Und nicht einmal sich darüber Gedanken zu machen, hatte er noch Kraft. Als ob das alles abgestorben wäre mit einem anderen Leben. (43)

Der Ausdruck »halbgestürzt in den größeren Teil der Menschheit« bringt erneut die allgegenwärtige Präsenz von Raumbildern in Sprache und kulturellen Erzählungen zum Ausdruck: Während er auf die Verschlechterung seines Lebensstandards hinweist, gilt die Aussage auch für seine Untertagearbeit in den Bergwerken. Kleinschmidts Verwendung des Verbs »abgestürzt« als räumliche Metapher für einen verschlechterten Zustand drückt aus, inwieweit er noch immer an konventionelle Räumuster gebunden ist. Kleinschmidts Werdegang als Kumpel in der Wismut ist eine Erfolgsgeschichte. Hier, zu Anfang des Romans, ist er sich dessen noch nicht bewusst. Die Umkehrung der räumlichen Strukturen, die durch Kleinschmidts Fokalisierung zutage tritt, drückt den beginnenden Wandel aus, noch bevor Kleinschmidt selbst sich dessen bewusst wird.

### *Die Bühne*

Die ersten Seiten des dritten Kapitels in *Rummelplatz* spielen in Berlin auf der Paradenstraße Unter den Linden, vor der Universität, anlässlich der ersten Präsidialrede seit der Bildung der DDR-Regierung am 12. Oktober 1949. Dort ist eine Bühne aufgebaut und das Gebiet zwischen Museumsinsel und Brandenburger Tor ist bevölkert mit neugierigen und begeisterten Bürgern. Die Abschnitte im Text sind durch einen ständigen Wechsel zwischen der Perspektive der Menge von unten und der des Präsidenten von oben gegliedert. Der Erzähler beschreibt es folgendermaßen:

Der Präsident stand auf der Tribüne der Linden-Universität. Er hatte die Hände über dem Mantelknopf verschränkt, unter dem Wollschal war die altmodische Krawatte

zu sehen; er sah herab auf die Menschenmenge, die sich in der Straße drängte von der Museumsinsel bis zum Brandenburger Tor. Unten trugen sie Fahnen vorbei, Spruchbänder, Transparente. Eine halbe Stunde zuvor hatte der Präsident eine Rede gehalten. Es war die erste Präsidentschaftsrede in Deutschland, die von einem Mann gehalten wurde, der Arbeiter war, bevor er Präsident wurde. Es war eine kurze Rede gewesen. Sie hatte nichts zu bieten außer der Wahrheit eines Sieges, der die Kämpfe nicht beendete. (62)

In diesem Abschnitt wird die Beziehung zwischen dem Präsidenten und der Menge durch den Abstand zwischen oben und unten charakterisiert. Er steht auf der Bühne und schaut auf die Menge herab, wobei die Mehrdeutigkeit des Verbs ›herabsehen‹ auf die sozialen Implikationen des topographischen Gegensatzes zwischen oben/unten hinweist. In diesem Fall wird die Dichotomie als dynamisch dargestellt, da der Präsident vor seiner Wahl ein Arbeiter war, was auf ein hohes Maß an sozialer Mobilität hindeutet. Diese soziale Mobilität ist konzeptionell eine räumliche, wie bei der Besteigung des Berges: was früher unten war, ist nun oben, und umgekehrt. Einer der interessantesten Aspekte dieses Bildes bezieht sich auf deren topographische Implikationen für die Konzeption von Macht. Der Präsident des neu entstandenen Staates, ein ehemaliger Arbeiter, dessen Macht ihn auf die Tribüne der Linden-Universität erhoben hat, steht sowohl in seiner räumlichen Positionierung (Bühne) als auch in seinem sozialen und politischen Einfluss (Präsident) über der Masse. Der Positionswechsel gegenüber seinen ehemaligen Kollegen, den Arbeitern, hat auch seine politische und soziale Einstellung und schließlich seine Rede bedingt, die »nichts zu bieten« hatte. Die Inversion der Pole zeigt also, wie räumliche Hierarchien direkt Machtverhältnisse informieren (und von ihnen beeinflusst werden) und dass der individuelle Positionswechsel gleichzeitig einen anderen gesellschaftlichen und politischen Standpunkt impliziert. Der kontinuierliche Perspektivwechsel zwischen oben und unten ist im folgenden Abschnitt besonders frappierend:

Unten zogen sie Kopf an Kopf. Sie kamen aus der gespaltenen Hauptstadt eines gespaltenen Landes, aus dem Oderbruch und den südlichen Gebirgen, den Elbniederungen und vom platten Lande. Sie kamen aus vielen Städten. Die rote Arbeiterfahne wehte; manch einer trug sie, der sich nicht zu ihr bekannte. [...] Der Präsident sah herab, er sah unzählige Gesichter, sah manchmal ein einzelnes. Er stand inmitten der Mitglieder der neuen Regierung, neben ihm stand der Ministerpräsident. [...] Unten zog Nickel. Er trieb im Strom die Straße hinab, Hände in den Taschen seiner Joppe, die Luft war kalt und kroch an den Beinen aufwärts. [...] Man brauchte auch nur in die Gesichter zu sehen, da war auf keinen Gott zu hoffen. [...] Der Himmel hing niedrig über der Stadt, es sah nach Regen aus. Da oben im Gebirge, dachte Nickel, wird vielleicht schon Schnee liegen. (62f.)

Die Erwähnung des »gespaltenen Landes« charakterisiert Ost- und Westdeutschland als ein Land – dabei steht die geographische Ordnung über der politischen. Die Herkunft der Figuren spiegelt die Beschreibung des DDR-Territoriums in den ersten Zeilen des Romans wider, verzichtet aber auf eine politische Definition und die Benennung des dargestellten Landes. So sind die Menschen »unten« diejenigen, die mit dem betreffenden Land verbunden sind, während die Behörden auf der Bühne weder charakterisiert, noch in irgendeiner Weise beschrieben werden und nur als namenlose Gestalten existieren. Bräunigs Text zeigt, vom erreichten Stand der Machtsicherung 1965 ausgehend, wie sich eine neue Oben/Unten-Hierarchie überhaupt herauskristallisiert hat. Er konfrontiert die Machthaber von 1965 mit dem unlauteren Hervorgehen ihres Machtapparates aus problematischen Anfängen und Voraussetzungen. Die Tatsache, dass der Fahnenträger nicht an die Symbole glaubt, die er trägt, stellt auch die Authentizität der Absichten derjenigen unterhalb der Bühne in Frage. Hermann Fischer beobachtet den um sich greifenden Opportunismus:

Und man sah da einen und dort einen, die hatten gerade mal erst in die Partei hineingerochen, aber hatten schon den Marxismus gepachtet ganz für sich allein, und vermehrten sich wie die Karnickel. Und tünchten ihr schlechtes Gewissen zu mit Mißtrauen und ihre Unsicherheit mit Phrasen, und machten Feinde, wo keine waren, lobhudelten Freunden nach bloßen Lippenbekenntnissen, indes der wirkliche Feind sich ins Fäustchen lachte. (279)

Die binäre Struktur ist grundlegend herausgefordert und aus der Perspektive von 1965 kritisch beleuchtet. Das immer wiederkehrende Bild eines niedrigen und grauen Himmels mit der lakonischen Überlegung »man brauchte auch nur in die Gesichter zu sehen, da war auf keinen Gott zu hoffen« konfrontiert aus der diegetischen Zeit heraus die Machthaber 1965 mit ihren Versäumnissen.

Die zahlreichen Verweise auf den Himmel und die Subversion seiner allegorischen Bedeutung spitzen den Zusammenhang zwischen Topographie und Machtstrukturen in *Rummelplatz* auf ironische Weise zu. Insbesondere die Erwähnung von »Gott« und seiner Gegenüberstellung mit den Arbeitern, die sowohl im Rahmen der Demonstration als auch in Bezug auf die Wismut AG wiederkehrt, findet ihren sardonischsten Ausdruck in der Figur von Herrn Zebaoth. Er wird als der »Holländermüller Otto Zellner, den man überall den »Herrn Zebaoth« nannte« (227) vorgestellt und ist einer der Arbeiter der Papierfabrik. Der Spitzname Herr Zebaoth spielt auf den Namen für Gott in Martin Luthers Übersetzung des Neuen Testaments an, wobei der Name Gottes auf den Fabrikarbeiter übertragen wird. Die Ironie ist nicht zu übersehen. Die Interpretation dieser Episode aus dem Blickwinkel des Satzes »Als ob man Dinge

hätte, wenn man sie mit Namen nennt« (71) hebt eine Reihe von Widersprüchen und Spannungen hervor. Der Einfluss der Arbeiter und ihre Bedeutung im öffentlichen und politischen Leben der DDR werden in dieser Episode gleichzeitig betont und untergraben. Während einerseits die Umkehrung zwischen unten und oben den Arbeiter in der Rolle eines neuen Gottes darstellt, reicht andererseits die Proklamation dieser Macht nicht aus, um sie zu festigen. Die Ironie der Übertragung göttlicher Bilder auf eine Fabrikumgebung impliziert auch eine zwinkernd-skeptische Haltung bezüglich zahlreicher Proklamationen über die Macht der Arbeiter. Der Ton der Episoden, die sich auf Herrn Zebaoth beziehen, ist amüsant und spielt die Konnotationen seines Spitznamens aus (»Nur der Herr Zebaoth wußte Bescheid. Der Herr Zebaoth hörte nämlich das Gras wachsen, das war bekannt« [128]).

Die Namen der Charaktere im Text funktionieren oft nach dem gleichen Prinzip der Neuzuschreibung und semantischen Umkehrung und verdeutlichen damit die »historisch abgeleitete potentielle Weigerung der Literatur, sich an der Sprache der Macht zu beteiligen«.22 Bräunigs *Rummelplatz* versucht sich in einer Infragestellung topographischer und semantischer Machtstrukturen, deren Subversion neue Perspektiven für den Aufbau eines alternativen gesellschaftlichen und politischen Systems ermöglicht. In *Rummelplatz* drückt sich diese potenzielle Verweigerung der Teilnahme an den Machtdiskursen so aus, dass der Erzähler den zeitlichen Ablauf der Rede Grotewohls von der Tribüne auslässt – und damit den staatstragenden Entstehungsakt der DDR auslässt. Die Episode der Eröffnungsrede des Präsidenten vor der Humboldt-Universität wird dem Leser erst im dritten Kapitel vorgestellt, die Verwüstung der Stadt nach dem Ende der Demonstration dagegen wird in der Eröffnungspassage des Romans beschrieben. Das zur Beschreibung der Grotewohl-Episode verwendete Vokabular spiegelt deutlich die Anfangszeilen des Textes wider und eine Collage der beiden Absätze rekonstruiert die Abfolge der Ereignisse wie folgt:

Der Präsident stand auf der Tribüne der Linden-Universität. [...] Unten trugen sie Fahnen vorbei, Spruchbänder, Transparente. Eine halbe Stunde zuvor hatte der Präsident eine Rede gehalten. [...] Sie kamen aus der gespaltenen Hauptstadt des gespaltenen Landes, aus dem Oderbruch und den südlichen Gebirgen, den Elbniederungen und vom platten Lande. (62)

Ein müder Wind [...] zupfte an den Transparenten [...], legte sich einen Augenblicke in das riesige Fahmentuch vor der Berliner Universität Unter den Linden und verlor sich schließlich in den Niederungen östlich der Oder. [...] Nun waren die Reden verstummt, die Kundgebungen geschlossen [...]. (9)

Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Episoden im Text, in denen Figuren sich durch Rückblenden an vergangene Ereignisse erinnern, wird hier die Darstellung der Demonstration in Berlin nicht durch einen bestimmten Gedanken oder Eindruck ausgelöst, sondern die zeitliche Abfolge der Ereignisse wird unerwartet umgedreht. Die Ereignisse vom 12. Oktober 1949, deren historische Bedeutung von den Behörden auf der Bühne bestimmt wurde, werden aus einem anderen Blickwinkel umgeschrieben. Während die Reden, Proklamationen und Fahnen für die Persönlichkeiten auf der Bühne besonders wichtig waren, liegt die Bedeutung dieses Tages für die Massen von Arbeitern in der Menge, in seinen Auswirkungen auf die zukünftige Entwicklung des Landes. Das Bild der Bühne verdeutlicht somit die Zusammenhänge zwischen topographischer Positionierung und Macht, unterstreicht aber auch eine entscheidende Art, sie auszuüben. Die Analyse der Neukonfiguration räumlicher Strukturen des Romans zeigt, inwieweit neue Gesellschaftsformen neue Kartographien hervorbringen: herkömmliche Erfolgs-, Macht- und Einflussmodelle werden in Frage gestellt, neue entstehen. Die Motive von Berg und Bühne thematisieren Fragen des Erfolgs – der soziale Aufstieg führt die Arbeiter ins Herz des Berges, in den Schacht. Ebenso suggeriert die Erzählung, dass die Persönlichkeiten auf der Bühne, obwohl sie höher stehen als die Menge, nahezu wie Statisten wirken. Sie stehen dort, aber ihre Autorität ist ungewiss. Insgesamt werden zwar sowohl Diskurse über Raum und Ort als auch räumliche Modelle in Frage gestellt, aber ein wesentliches Element des Textes besteht in seiner diffusen Skepsis gegenüber universalistischen Wahrheitsansprüchen.

Betrachtet man den erzählerischen Akt als eine Form des Zeugnisses historischer und gesellschaftlicher Umstände, so drängt sich die Frage nach der Perspektive geradezu auf. Die Möglichkeit, die Demonstration in Berlin aus (mindestens) zwei Perspektiven, von oben und von unten, zu erzählen oder sie textuell auszulassen, zeugen von der Macht des Erzählers und machen auf die Unmöglichkeit der Objektivität aufmerksam. Mit anderen Worten, der Text spricht den selbstreflexiven Aspekt der narrativen Verlässlichkeit und Wahrhaftigkeit an und betont den Umfang, in dem jedes Stück der Chronik von einem bestimmten Standpunkt aus erzählt wird, wobei er sich auf bestimmte Aspekte konzentriert und andere übersieht. So suggeriert die Episode, dass die Positionen der Zuschauer und Erzähler eine soziale, politische und kulturelle Parteinahme implizieren. Diese Vielfalt unterschiedlicher Perspektiven und gegensätzlicher topographischer Positionen verdeutlicht, wie sehr der Text versucht, unbewegliche, starre Gegensätze zu überwinden und aufzuzeigen, wozu sie führen können.

*Perspektiven*

Während die Frage nach den Perspektiven und ihrer Vielfältigkeit den gesamten Roman durchzieht, findet ihre erste explizite Ansprache im Laufe einer Zugfahrt von der Wismut nach Leipzig statt, in einem Zustand des räumlichen und physischen Übergangs zwischen zwei Orten. Nach einem Gespräch mit dem Parteifunktionär Balthasar Papst denkt Hermann Fischer über die Konsequenzen nach, die sich daraus ergeben, dass er keinen breiten Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen hat. Er fragt sich:

Was tun, wenn man keine Übersicht hat? Das ist, wie wenn einer vor 'nem Kirchturm steht; da kann er natürlich oben die Uhr nicht erkennen. Wenn einer drei Kilometer entfernt steht, der ist auch nicht besser dran, der sieht zwar die Kirche gerade noch, das ist aber auch alles. So dreißig Meter, das wäre ungefähr das Rechte, da sieht man das Ganze und sieht auch noch genügend Einzelheiten. Aber unser Mann, der sieht bloß noch die Einzelheiten vor seiner Nase; die allerdings sieht er sehr deutlich. Und weil er sie so deutlich sieht, läßt er sich nichts sagen von dem Dreißig-Meter-Mann, denn der weiß ja nichts von jener winzigen Ritze dort und von dem kleinen Schönheitsfleck, also kann er gar nicht mitreden, und vielleicht ist er sogar ein Revisionist, oder sonstwas für einer, Vorsicht! (280f)

Auslöser für diese Überlegungen sind Papsts und Fischers unterschiedliche Auffassungen über den wirksamsten Weg, den Sozialismus zu zementieren. Während das vertikale Raummodell, das eine »Übersicht«, also den Panoramablick von oben zulässt, bereits in Frage gestellt wurde, greift die Diskussion nun auf die horizontalen Konzepte wie nah und fern über. Obwohl der dogmatische, kurz-sichtige Ansatz bestimmter Parteikader (»unser Mann«) nicht das Gesamtbild im Blick hat, werden auch die Mängel der »Dreißig-Meter-Mann-Perspektive« thematisiert. Was hier räumlich dargestellt wird, hat einen offensichtlichen politischen Subtext: Fischers wachsende Enttäuschung über den gesellschaftspolitischen Fortschritt in der DDR wird durch die letzte Spottzeile »Vielleicht ist er sogar ein Revisionist, [...] Vorsicht!« zum Ausdruck gebracht. Dem Fokus auf die neuen Größenverhältnisse entsprechend plädiert Fischer für eine neue, ausgewogenere Skala zur Beobachtung und Steuerung der gesellschaftlichen und politischen Erneuerung des Landes. Der Abstand zwischen dem Aussichtspunkt des Betrachters und dem beobachteten Objekt gibt hier das Ergebnis vor. Die Perspektive der Beobachter, definiert durch ihre Position im Verhältnis zum Objekt, unterstreicht die Volatilität und Relativität der räumlichen Hierarchien, die vom Standpunkt des Betrachters abhängig sind. Entscheidend ist zudem, dass es keinem der beiden Beobachter gelingt, die Kirchenglocke richtig zu be-

schreiben. Für den »Dreißig-Meter-Mann« existiert der »Schönheitsfleck« nicht, da er ihn nicht sieht, während der andere Beobachter von ihm so besessen ist, dass er den Rest des Gebäudes übersieht.

Während die zuvor analysierten topographischen Fragestellungen um vertikale Raumstrukturen kreisten, stehen hier die horizontalen Abstände zwischen Beobachtern und Beobachteten zur Debatte. Letztere unterscheiden sich von denen, die im Zusammenhang mit vertikalen Raummodellen analysiert wurden, dadurch, dass der Text nicht auf die veränderten Typen von Raumrepräsentationen eingeht, sondern den Prozess, durch den diese räumlichen Bilder ins Leben gerufen werden, beleuchtet. Aus dieser Perspektive erfüllen literarische Texte ihre kreative Funktion dadurch, dass sie die Aufmerksamkeit auf Aspekte lenken, die sonst unbemerkt bleiben würden. Das Selbstverständnis des Textes ist somit in drei unterschiedliche Aspekte gegliedert: zum einen skizziert der Text den Werdegang eines Landes, das in dieser Form noch nicht existiert, das aber durch die Beschreibungen selbst entsteht; zweitens stellt er eine Vielzahl von Standpunkten und Figuren dar, um dem Leser einen differenzierteren Einblick in die Gesellschaft zu ermöglichen; drittens versucht er, eine kohärente Darstellung der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung im Rückblick zu schaffen. In Bezug auf Letzteres könnte man dem Text interne Inkohärenz vorwerfen – er unternimmt das, was er durch seine Betonung von Subversion und Offenheit in Frage zu stellen versucht: die Konstruktion einer einheitlichen, homogenen Erzählung. Allerdings liegt der narrative Fokus auf Episoden, die zeigen, wie Perspektivwechsel und Offenheit das Bewusstsein schärfen können und dass jedes Problemfeld aus mehreren Blickwinkeln betrachtet werden kann und muss. Im letzten Teil des Romans wird die Frage nach der Perspektive explizit diskutiert. Insbesondere die Episoden um die Figur Martin Lewin, Journalist und jüdischer Exilée, der seine Jugend in Wales verbracht hat und nach dem Krieg eine Rückkehr in beide deutschen Länder anstrebt, beschäftigen sich mit der Frage nach Perspektiven.

Es kann einer nicht immer zwischen zwei Wänden gehn, unüberschaubar, endlosen Mauern, und sagen: Sie bedrücken mich nicht, die müssen ein Ende haben, ich such's; es ist nicht nach der Ausdauer gefragt, die währt seit dem ersten Werkzeug. Auch die Perspektive nicht, Maler erfanden sie, eine optische Täuschung, was bleibt, sind Fragen nach dem Schuhwerk, oder der Richtung, vorwärts oder rückwärts, auch das keine Auskünfte, denn am Anfang war die Wahl zwischen dahin und dorthin, und rückwärts ist dann nur, was vor der Wahl hätte rückwärts heißen können, und natürlich kann man auch einfach stehen bleiben, aber das scheint dem Menschen am wenigsten zu liegen, also: gehen. (473)

Die Wände gehen nicht einwärts und auswärts, wie sie wollen, sondern sie sind einfach da, und ihren Abstand legt nur fest die Vorstellung derer, die jeweils dazwischen sind, das ist – jeder will etwas und heraus kommt, was keiner gewollt hat. (474)

Lewin äußert diese Gedanken kurz bevor er Deutschland nach ein paar Jahren wieder verlässt. Er ist desillusioniert von West- und Ostdeutschland und beschließt, beide Länder hinter sich zu lassen. Sein Ansatz unterscheidet sich radikal von Fischers Reflexion über den Kirchturm. In letzterem waren die unterschiedlichen Perspektiven der Individuen ausschlaggebend für die Existenz bestimmter Merkmale des Turms. In diesem Sinne waren die Individuen bzw. Bürger mit ihren Beobachtungen und Gedanken das Maß der Dinge; schließlich, so Fischer, bestand die größte Herausforderung darin, ein Gleichgewicht zwischen der Kurzsichtigkeit der Parteikader und der Perspektive des Dreißig-Meter-Mannes zu finden, um den Weg für einen besseren Sozialismus zu ebnet. Im obigen Absatz ist das Individuum jedoch zwischen zwei riesigen Mauern gefangen und muss einem bereits existierenden Weg folgen. Die einzige Macht, die er hat, bezieht sich auf praktische Details, wie die Wahl des Schuhwerks oder der Richtung. Wenn die Entscheidung für Schuhwerk oder Richtung getroffen ist, gibt es keinen Weg zurück, eine Veränderung ist nicht mehr möglich. Die Perspektive wird in Form einer aus praktischen Gründen erfundenen optischen Täuschung konzipiert, und der Abstand zwischen den beiden Wänden ist nicht verhandelbar, sie sind »einfach da«. Der Handlungsspielraum in diesem Raum ist für alle gleich, was sich ändert, ist seine Wahrnehmung. Ähnlich wie die Perspektive, die pragmatisch auf ein ästhetisches Mittel reduziert wird, suggeriert auch die Unüberschaubarkeit eine Größenordnung, die keine Übersichten zulässt. Aus diesem Blickwinkel lösen sich die Gegensätze von oben und unten, von denen, die Überblick haben oder die ihn nicht haben, in einer vollkommen flachen Landschaft auf. Die Wände sind zu hoch, um sie zu erreichen, und ansonsten ist keine Erhöhung möglich. Der Text projiziert ein Bild der DDR, reflektiert, wie solche Projektionen entstehen, und bietet den Lesern eine Vielzahl von Beobachtungen, die sie zu neuen Standpunkten verarbeiten können. Somit wird die Spannung zwischen Fiktion und Realität kurzzeitig aufgehoben, geht es doch in *Rummelplatz* schließlich gerade darum, das zu vermeiden, was meistens eintritt: »jeder will etwas und heraus kommt, was keiner gewollt hat«.

Anmerkungen

---

- 1 Akademie der Künste, Berlin, Archiv des Schriftstellerverbandes (ASV), No. 1200.
- 2 »Der MDV hatte seinerseits ein Interesse daran, daß die Öffentlichkeit auf das entstehende Buch [...] aufmerksam wurde, versprach das Talent Bräunigs doch ein Buch, dem große Beachtung sicher sein würde und mit dem der Verlag an die Resonanz des *Geteilten Himmels* anknüpfen wollte« (Martina Langermann, *Öffentlichkeit als »gesellschaftlicher Lektor« und die Steuerung von Lesearten*, in: Simone Barck, dies., Siegfried Lokatis (Hg.), *»Jedes Buch ein Abenteuer«. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Berlin 1997, 317–333, hier 321); Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, Halle 1963.
- 3 Angela Drescher, *»Aber die Träume, die haben doch Namen«*. *Der Fall Werner Bräunig*, in: Werner Bräunig, *Rummelplatz*, hg. von ders., Berlin 2007, 625–674, hier 644.
- 4 Herbert Hentschel, Herbert Schönfeld, Helmut Riedel, Walter Mank, *Das Erz des Lebens und der Literatur. Wismut-Kollegen schreiben an Werner Bräunig zum »Rummelplatz«*, in: *Neues Deutschland*, 7.12.1965.
- 5 Siehe zum Beispiel (alphabetisch): Ingo Arend, *Aller Anfang*, in: *Freitag*, 23.3.2007; Franziska Augstein, *Es gräbt der Bergmann nach Verrat. Werner Bräunigs »Rummelplatz«. Ein bedeutendes Nachkriegswerk, der Arbeiterroman eines Schriftstellers, den die SED zerstört hat*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.3.2007; Evelyn Finger, *Pechblende*, in: *Die Zeit*, 3.5.2007; Yaak Karsunke, *Werner Bräunigs Roman »Rummelplatz«, in der DDR verboten, erscheint erstmals vollständig. Das Buch wird mit großer Spannung erwartet*, in: *Frankfurter Rundschau*, 17.3.2007; Beatrix Langner, *Die ungeteilte Wahrheit sagen*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.5.2007; Tilman Spreckelsen, *Es geschah in der DDR*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.3.2007; Wolfgang Suckert, *Zu Tage gefördert. In der DDR verboten, 2007 gefeiert. Werner Bräunigs Roman »Rummelplatz«*, in: *Thüringer Allgemeine*, 1./2.5.2007.
- 6 Finger, *Pechblende*.
- 7 Siehe zum Beispiel Harald Korall, *Der Fall W.B. Späte Bilder zu einer Legende*, in: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e.V.*, 15 (2006), 170–188; Jörg Bernhard Bilke, *Der Wismut-Roman blieb ungedruckt*, in: Elke Mehnert (Hg.), *... 's kommt alles vom Bergwerk her*, Berlin–Bern 2005, 29–37; Siegfried Lokatis, *Der Rummel um »Rummelplatz«*, in: Barck, Langermann, Lokatis (Hg.), *»Jedes Buch ein Abenteuer«*, 319–331; Martin Straub, *Rummelplatz und das 11. Plenum 1965. Zu Werner Bräunigs Romanfragment*, in: Ulrich Kaufmann, Annette Meusinger, Helmut Stadeler (Hg.) *Verbannt und Verkannt. Studien und Porträts*, Jena 1992, 75–83.
- 8 Karen Lohse, *Schattenwelten. Romantische Montan-Diskurse als Medien der Reflexion über Arbeit in der DDR(Literatur)*. Hilbig, Fühmann, Bräunig, Marburg 2011 und Sylvia Fischer, *Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen. Erkundungen zu Heimat in Literatur und Film der DDR der 50er und 60er Jahre*, Oxford 2015.
- 9 Vgl. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris 1974.
- 10 Robert Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München 2007, 8.
- 11 Werner Bräunig, *Rummelplatz*, Berlin 2017, hg. von Angela Drescher, 140. Fortan Nachweise durch Seitenangaben in Klammern im Text.
- 12 Bräunig, *Prosa schreiben. Anmerkungen zum Realismus*, Halle 1968, 19.

- 13 Bräunig, *Gewöhnliche Leute*, Halle 1969, 11.
- 14 Hans-Christian Stillmark, *Der Arbeiter - die zentrale Nebengestalt der DDR-Literatur*, in: Hans-Christian Stillmark (Hg.), *Rückblicke auf die Literatur der DDR*, Amsterdam-Atlanta 2002, 355.
- 15 Diese Losung prangte über dem Podium des Kulturpalasts des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld, siehe dazu Günther Rüter, »Greif zur Feder. Kumpel«. *Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990*, Düsseldorf 1991 und Peter Zimmermann, *Industrieliteratur in der DDR. Vom Helden der Arbeit zum Planer und Leiter*, Stuttgart 1984.
- 16 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*, Berlin 1986 mit einem Nachwort von Heinz Czechowski und Illustrationen von Dieter Goltzsche, 71. Der Bergbau wird bei Novalis wie folgt beschrieben: »es gibt keine Kunst, die ihre Teilnehmer glücklicher und edler machte, die mehr den Glauben an eine himmlische Weisheit und Fügung erweckte, und die Unschuld und Kindlichkeit des Herzens reiner erhielt, als der Bergbau« (ebd., 68).
- 17 Ebd., 65.
- 18 Ebd., 66.
- 19 Ebd., 62.
- 20 So schreibt Bernhard Greiner: »Dynamik als Gestaltungsziel und Erschütterung als Leitthema verbieten eine Deutung der genannten Gegensätze in starrem Gegenüber. [...] Die Situation, die der Erzähler vorstellt, ist offen, damit in Bewegung: dies begründet ihre Problematik, ebenso aber ihr Vermögen, das Gegebene zu überwinden« (Greiner, *Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR*, Heidelberg 1974, 133).
- 21 Franz Fühmann, *Das mythische Element in der Literatur*, in: ders., *Marsyas. Mythos und Traum*, ausgewählt von Jürgen Krätzer, Leipzig 1993, 400-460, hier 432.
- 22 David Bathrick, *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*, Lincoln-London 1995, 44; eigene Übersetzung.