
Paul Peters

Mysteriöse Übergänge

Anmerkungen zu einem Motiv bei Volker Braun¹

I. »Auf eine unüberschreitbare Grenze gestoßen / Hast du, so heißt es / Eine überschreitbare überschritten.«² Diese Zeilen aus Brechts Gedicht auf den gescheiterten Grenzübergang Walter Benjamins 1940 in den Pyrenäen könnten dann auch, wenn auch bei radikal verändertem Vorzeichen, als Motto über dem ganzen Schaffen des Autors und Grenzgängers Volker Braun stehen. Denn auch sein ersehnter »Übergang« drohte zu scheitern – und ist dann schließlich auch gescheitert – bei dem Zusammenstoß mit schier unüberwindlichen Hürden, auch hier solche, wie es sich herausstellte, der Macht, also ebenfalls bürokratisch-politischer Art; und auch Braun sah sich aufgefordert, bei der vergeblichen Suche nach dem einen, verwehrten Übergang dann auch alle anderen Möglichkeiten des Übergangs – die denkbaren wie die unausdenkbaren – auszutesten. Dabei ist der, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, wohl nächstliegende Übergang für einen Schriftsteller von Brauns Herkunft und politischer Überzeugung – der erhoffte in den Sozialismus – paradoxerweise gerade der, der sich dann als glatt undurchführbar erwies. Denn gemäß dem einstigen tschechischen Witz von den zwei Stadien in der Entwicklung des Sozialismus – die Schwierigkeiten der Entwicklung, und die Entwicklung der Schwierigkeiten – ist Brauns Werk also schon früh gezeichnet von der Blockade, die sich zwischen dem »realen Sozialismus« und der Verwirklichung des Marxsehen Emanzipationsprogramms auftrat. So ist sein Werk wie kaum ein anderes reich an Übergängen, welcher Reichtum aber gleichzeitig die bald ausdrückliche, bald verborgene Klage und Elegie um einen einzigen verwehrten, verfehlten und gescheiterten Übergang darstellt: um jenen Übergang, in dem alle anderen hätten münden sollen, den Übergang in die von Marx evozierte menschliche Gemeinschaft. Ja, geradezu unübersehbar die Übergangs-Formen, die sich da bei Volker Braun anbieten – sie reichen von dem berüchtigten »vom Ich zum Wir« bis zu dem tückischen von Subjekt zu Subjekt – und dies mit Vorliebe in der verschärften Form von Mann zu Frau – bis hin zu den bei diesem so sprachbewußten Autor bisweilen nicht weniger brenzligen und gefährlichen Übergängen vom Subjekt zum Objekt, von Substantiv zum Verb, gar von Wort zu Wort; zum Schluß befähigte Volker Braun diese eigentümliche Kampferprobtheit in den Übergängen als einzigen unter den »klassischen« DDR-Autoren, sogar den für ihn Unausdenkbarsten aller Übergänge – den in den

Kapitalismus – schreibend zu bewältigen. Im folgenden indes werden zwei wohl ähnlich prekäre, die Gesamtheit des Œuvres durchziehende Braunsche Übergänge exemplarisch untersucht: zunächst der von Leben und Tod, und anschließend der wohl nicht weniger bedenkliche von Leben – und Text.

II. In einer bewußt unterkühlt und sachlich, doch gleichzeitig in hochdramatischer Kleist- und Seghers-Diktion gehaltenen Anekdote Volker Brauns heißt es: »In der Silversternacht 1973 geriet ein hoher Funktionär der Arbeiter-und-Bauern-Inspektion in Streit mit seinem zwanzigjährigen Sohn, einiger politischer Blödigkeiten wegen, die sich ereignet hatten, ich weiß nicht, ob er betrunken war, ich halte das nicht für nötig, er verwies den Sohn des Hauses und warf ihn die Treppe hinab. Der blieb im nächsten Stockwerk liegen, reglos. Den Vater ergriff panische Furcht, er eilte in die Wohnung zurück, hielt sich die Folgen seiner Mordtat vor Augen, riß sein Fenster auf und stürzte sich auf die Straße, wo sein Schädel zerschmetterte. Der Sohn hatte leichte Hautabschürfungen. . .«³

Das ist, unter DDR-Bedingungen – die ja selber durch eine unüberschreitbare Grenze definiert waren –, das böse Spiel der überschreitbaren und nicht überschreitbaren Grenze. Da, in dem Vater- und Sohnkonflikt, beide Kontrahenten auf die unüberschreitbare Grenze – die Grenze des Erlaubten, der politischen Sagbar- und Unsagbarkeiten – stoßen, gelangen beide in dem politischen Familienzwist stracks und unverhofft an jene Grenze, die jedem in seinem irdischen Dasein in jedem Augenblick offensteht: die Grenze vom Leben zum Tode. Der eine überschreitet sie dann gleichsam nur partiell und scheinbar – obwohl die tödliche Absicht in dem verhängnisvollen Schubs als unheilvolles Potential bereits mitschwingt, und der Tod folglich in dem Schubs bereits vorhanden ist, als böser Geist gleichsam schon heraufbeschworen. Dennoch stirbt der so Herunter- und Hinausgeworfene ja nur zum Scheine. Damit hätte der Vater Glück, wenn er durch das Unheil hindurch, das er schon bereit war, in Kauf zu nehmen, für Glück noch offen wäre. Er aber, von dem das unheilvolle Potential, die tödliche Absicht ausging, realisiert sie dann tatsächlich: an sich selbst. Dabei hat man nur zu deutlich das Gefühl, er tut dies – das Überschreiten der überschreitbaren Grenze –, indem er noch ganz im Banne der unüberschreitbaren Grenze steht. Das heißt, weniger das bloße zwischenmenschliche Entsetzen über den scheinbaren Totschlag an dem eigenen Sohn treibt hier den Funktionär zur Selbstentleibung, als die Rücksicht auf den für ihn womöglich noch katastrophaleren Verlust am Status und gesellschaftlichem Ansehen, den die Mordtat mit sich bringt. So stirbt er noch im Zeichen dessen, wofür er zu töten bereit war: die gesellschaftliche Rücksichtnahme, die Aufrechterhaltung des politischen Tabus. Denn diese, so gibt uns der Autor, indem er die Anekdote festhält, zu verstehen, sind noch mächtigere Schranken als die kreatürlichen und sittlichen von Todesangst und Mordverbot. Wie bei Brecht erhellt hier also schlagartig die überschreitbare die un-

überschreitbare Grenze, der Tod, der Gang ins Jenseits die Erstarrung im Hier und Jetzt. Gleichzeitig erklärt der Autor Braun aber diese DDR-spezifischen gesellschaftlichen und politischen Fragen damit ebenfalls zu solchen von Leben und Tod; denn auch sie haben einen ähnlichen Grad an elementarer menschlicher Dringlichkeit, an existentiellem Ernst erreicht. Und es ist eben dieses in der Anekdote brenzlige Spiel von den Übergängen – den politischen wie den kreatürlichen, den imaginären wie den realen, den urplötzlichen, offenkundigen und schockierenden wie den unterschweligen, unsichtbaren und vertrackten –, das allenthalben in Volker Brauns Werk zu beobachten ist.

III. In der Novelle *Unvollendete Geschichte* sollte der Autor dann ausführen, was als Frage in der knappen Anekdote von ihm aufgeworfen war: das zwischenmenschliche Ineinander der kreatürlichen und politischen Übergänge. In diesem »Romeo und Julia im Staate«⁴ ist freilich wie in dem Shakespeareschen Stoff und Vorbild jener magische Übergang von einem menschlichen Subjekt zum anderen, den die Liebe darstellt, bereits auch in einem umfassenderen Sinn Überschreitung: sowohl politische Tabuverletzung wie auch soziale Übertretung. Die Liebe ist damit Politikum ersten Ranges, denn sie verrät die wahre Lage des politischen Körpers, sei's nun in dem veronesischen Duodezstaat oder in der deutschen demokratischen Republik. Denn wie die Liebenden Romeo und Julia bei Shakespeare die Fehde der verfeindeten Häuser Montague und Capulet magisch überbrücken, den tödlichen Gegensatz, den drohenden unkittbaren Riß durch das Gemeinwesen durch den bloßen Fakt ihrer Verbindung sowohl kühn herausfordern wie auch potentiell aussöhnen, verhält es sich bei Brauns Liebenden Frank und Karin. Gehören sie doch zwei sehr unterschiedlichen und bisweilen – so scheint es der Autor andeuten zu wollen – auch befehdeten und gegensätzlichen Fraktionen des sie umgebenden Gemeinwesens an: Oben und Unten, Basis und Überbau, Volk und Staat, Regierende und Regierte. Frank als Sohn einer marginalen und bereits halbwegs kriminalisierten Familie der realsozialistischen Unterklasse, Rebell und Außenseiter, Karin als sonst brave und integrierte Tochter einer mittleren angepaßten wohlhabenden – mitunter erstickend kleinbürgerlichen – Funktionärsfamilie. So umfaßt diese Liebe wie bei Shakespeare die sich widerstreitenden Pole und Extreme der Gesellschaft, wird zum Medium, in dem diese Extreme ebenso utopisch wie tragisch kommunizieren können. Gerade in diesem Sinne ist die Liebe dieses Paares ja ebenfalls auch skandalös. Denn die beiden Liebenden erzwingen durch die Tatsache ihrer Verbindung die konfliktbeladene Begegnung, das jähe Aufeinanderprallen der beiden sonst gegeneinander abgedichteten und entfremdeten Sphären, jener von Karin dann für sich entdeckten »zwei Welten, in demselben Land«.⁵ Insofern ist die Liebe als Übergang und als Verbindung, als mögliche Überbrückung jener gefährlichen Kluft zwischen den gesellschaftlichen Polen und Fraktionen, hier auch Übertretung:

Denn schon jene Kluft als eine solche zu erfahren und zu benennen, rührt ja im realen Sozialismus an Unsagbares, an das Tabu schlechthin der bestehenden Verhältnisse, und doch kann die besagte Kluft nicht eher überwunden werden als dann, wenn sie erst bewußt als Kluft erlebt, benannt, gezeigt wird. So läßt die Liebe, die als natürlichste und drängendste Form aller menschlichen Übergänge die Hürde nehmen will – die Trennung vom geliebten Objekt aufheben – die Hürde um so greller aufleuchten. Das Unüberschreitbare, das sozialpolitische Gefälle, macht sich somit mit einemmal fest am Überschreitbaren, ja, an scheinbar durch das menschliche Gefühl bereits Überschrittenem, und die Grenze, welche das Staatsgebilde DDR kennzeichnet, wird nicht einfach gegenüber dem rivalisierenden Staatsgebilde gezogen, sondern zieht sich als Riß durch das Gemeinwesen. Dabei ist der hier so schockhaft angesprochene unmögliche Übergang nicht einfach der am äußerlichen Rand der Staatsgrenze – der freilich auch zur Sprache kommt – sondern der im Inneren, der Übergang zu offenen und politisch unbefangenen, zu im Sinne der gegebenen festgefahrenen Herrschaftsstruktur aufgebrocheneren und ›herrschaftsfreien‹ Verhältnissen. Diese unnatürliche Blockade versperrt dann alle Übergänge, und die Liebe, welche von Natur aus alle Schranken überwinden möchte, sieht sich zwangsläufig dann auch mit dieser letzten Schranke konfrontiert.

Vielleicht hat genau aus diesem Grund der Autor Braun hier wie auch sonst in seinem Werk immer wieder sehr einprägsame und nuancierte Worte für jenen selbstverständlichen und nichtselbstverständlichen, jenen natürlichen und mehr als natürlichen Übergang gefunden, der durch die Vereinigung von Mann und Frau verkörpert wird. Denn was bei diesem Übergang Gelingen und Mißlingen, Kommunikation und Scheitern wären, ist kein Statisches und ein für allemal Gegebenes, sondern setzt sich immer wieder von neuem erst zusammen, steht immer wieder von neuem auf dem Spiel: Und gerade dieses Einmalige und Inkalkulierbare eines jeden erotischen Übergangs von einem Subjekt zum anderen, in der Liebe wie im Liebesakt, ist von dem Autor Braun immer wieder mit bemerkenswerter Subtilität eingefangen worden; vielleicht auch in dem akuten, auch politisch motivierten Wissen um die Bedeutung, um das ungeheuer Offene aller solcher Übergänge. Das findet dann gerade in der *Unvollendeten Geschichte* seine für diesen Autor klassische Ausformung. So tut sich bei dem damaligen offiziellen Polit-Terminus von der Republikflucht, wie so oft bei den Wörtern bei Volker Braun, ein wahrer Abgrund auf: Denn ›republikflüchtig‹ sind diese beiden Liebenden, und mit ihnen der Autor, nicht indem sie auf einem anderen geographischen Terrain, sondern indem sie innerhalb der bestehenden Staatsgrenzen zu einer anderen Republik aufbrechen wollen, ja, bewußt-unbewußt schon längst dorthin aufgebrochen sind. Doch bevor sie dorthin gelangen können, muß der zunächst abgewiesene junge Mann, nachdem ihn die Geliebte auf für ihn wie auch für sie unbegreifliche Weise aufgrund des Drucks vom Staat wie auch vom

Elternhaus verlassen hat, in ganz andere Räume: in Todesräume. So dreht er in seiner Verzweiflung den Gashahn auf. Und man spürt: Nicht der Akt, so melodramatisch unbeholfen und traurig ungeschickt wie das Leben selbst, sondern der daraus resultierende Zustand interessiert hier den Autor: ein Zustand »zwischen Tod und Tod, und Leben und Leben«, der auf der rein äußerlichen Handlungsebene erst den erforderlichen Druck des Entsetzens schafft, damit die entsprechenden Instanzen nun halbwegs zur Besinnung kommen, die festgefahrenen Strukturen halbwegs aufgebrochen werden; daß Frank bei seinem Akt der Überschreitung die gewohnte Gestalt als Mensch und Lebender verläßt, ermöglicht es auf eine ebenso zwingende wie unerklärliche Weise den anderen, aus ihrem Zustand der Entmenschtheit, des puren Charaktermaskendaseins selber wieder etwas herauszutreten, selbst vermenschlichtere Gestalt wieder anzunehmen. Die »ungeheuerliche Begebenheit« der Novelle ist damit nicht nur der ihm aufgenötigte Gestalt- und Zustandswechsel Franks, sondern auch das damit korrespondierende Extrem, die wundersame Rückverwandlung von sozialpolitischen Funktionsträgern in Menschen. Gleichzeitig stellt Franks dramatischer Zustandswechsel auf der Ebene der inneren Handlung so etwas wie einen notwendigen Übergang – durch den »Tod« hindurch – zu einer anderen Form des Seins dar, die hier dann letztlich doch die Form eines anderen Lebens annimmt. Denn der Text pendelt nun wild und fieberkurvenartig zwischen Tragik und Erfüllung, ebenso wie der Protagonist zwischen Tod und Leben schwebt. »Lebensgefahr« sagt man wohl dazu, und alles was man von dem Ausgang dieses Textes sagen kann, ist, daß die beiden Liebenden am Ende vielleicht nicht mehr in der Todes-, aber durchaus in der Lebensgefahr noch schweben – in jener Gefahr, welche die Unwägbarkeit des Lebens, gerade auch der Aufbruch in ein aus allen festgefügtten Strukturen wieder herausgelöstes und ungebundenes Leben, darstellt. Denn beide haben sie dann zum Schluß ebenfalls wo nicht auch die äußere Gestalt, so jedoch die innere Verfaßtheit und Zusammensetzung verändert. Und beide sind sie, obzwar noch Lebende, auch gestorben, denn beide haben sie den Vorfall, die ungeheuerliche Begebenheit, eigentlich nicht überlebt: Sie sind nicht mehr die, die sie waren, und können und werden es auch nie wieder sein.

Gerade dieses aber, daß sie durch diesen »Tod« hindurchgegangen sind, ermöglicht ihnen dann diese andere Form des Lebens. Jedoch mündet der Text, der zwar in pointiertem Gegensatz zu dem Shakespeareschen Vorbild haarscharf an der Tragödie vorbeigeht, nicht schon deshalb im Utopischen. Er verweigert sich vielmehr sowohl dem rein positiven wie auch negativen *exemplum*, wohl weil beide von seiten des Lesers nur zu einer falschen Katharsis, zu einem identifikatorischen oder nicht-identifikatorischen, aber gleichermaßen deplazierten Aufatmen führen würden; weil beide wohl den Prozeß so oder so festschreiben und zum Abschluß brächten, der hier schlechterdings unabgeschlossen bleiben muß. Denn nicht tragisch und nicht glücklich geht hier Brauns Geschichte

als »unvollendet« aus, sondern offen: Und nicht ins Unglück und nicht ins Glück werden die beiden Liebenden entlassen, sondern ins Leben. »Hier begannen«, heißt es dann, als beide Liebende bei Franks Entlassung aus dem Krankenhaus sich in einer eher zaghaften, tastenden, unsicheren, als überschwenglichen Begegnung umarmen, »während die eine nicht zuende war, andere Geschichten.«⁶ Das läßt zwar nicht gerade die übliche Vorstellung vom märchenhaften Schluß anklingen, wohl aber den faktischen, zutiefst nüchternen wie zutiefst ernüchternden der meisten deutschen Volksmärchen: »Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute«, wobei in jedem kindlichen Gemüt die Frage dann unweigerlich aufkommt: Ja wie und wo leben sie denn? Und das ist genau die Frage, die dieser Text seiner Leserschaft auch am dringlichsten stellen möchte: Wie es mit diesem Paar, das den Zustand des Gemeinwesens doch verkörpert, wohl denn weitergeht. Aber bemerkenswert auch die rein formale Innovationskraft, mit der hier, nicht zuletzt aufgrund eines Zwangs in der Sache, die Epik, die romanhafte Erzählform umgebogen und gar umgepolt wird. Erwarten wir doch, sagt einmal Walter Benjamin, das Ende eines Romans mit leichtem Entsetzen, weil es – gleichviel ob der Roman glücklich oder tragisch ausgeht – für uns als Leser den Tod des Helden, der identifikatorischen Person mit sich bringen werde; jedoch nicht so bei Volker Braun. Seine Texte sind alle getragen von dem Willen, auch im formalen Sinne »nicht auf den Tod sondern auf das Leben« hin zu erzählen:⁷ Und so wohnt fast allen Braunschen Texte eine Art Todes- wie auch Lebenstrieb inne: ein tragender Impuls, nicht nur das im Text dargestellte Leben bis durch die letzte Grenzüberschreitung des Todes hindurchzuführen; sondern ein entsprechender und korrespondierender Drang, auch den Text selbst bis an die letzte Grenzüberschreitung des Imaginären – bis zum wirklichen und gelebten Leben hin – zu bringen.

IV. Denn immer wieder bringt dieser Autor, von dem man trotz aller formalen Innovationskraft durchaus noch die altbackene Formel gebrauchen kann, daß er der Schriftsteller einer »Idee« sei, gerade dem Leben, dem ungestalten, nackten rohen Leben, seine unverblühten Huldigungen dar. Und es ist diese unbeirrbar Verwurzelung, diese unausrottbar Bodenhaftung im Leben, von der Volker Braun als Schreibender zweifellos seine beste Kraft bezogen hat, und die ihn immer wieder – das Vorbild von Sancho Pansa und Don Quixote drängt sich auf – vor den Entgleisungen der Idee zwar nicht gerettet, aber diese kontrapunktisch, bald kopfschüttelnd, bald spöttisch, bald mit abgründig-ausufernder Komik und Ironik hat kommentieren lassen. Das Leben ist die Referenz des Schriftstellers, zumal des Epikers, als welcher im Laufe seiner Karriere der Schriftsteller aller Gattungen Volker Braun sich wohl, zu seiner eigenen Überraschung, am ehesten entpuppt hat: Ihm gehört die primäre Loyalität des Schreibenden, eine Loyalität, von der Braun, trotz aller Sirenenengesänge der Idee, dann auch nie abgerückt ist. Oder

wie er seinerzeit einem skeptischen linientreuen Redakteur beschied, der ihn gefragt hatte, wo er da wohl hingerate: »ich habe an die Wirklichkeit zu geraten, die zum allergrößten Teil außer mir ist, und von ihr muß ich ausgehen, um zu etwas Wirklichem zu kommen.«⁸

Dabei ist indes anzumerken, daß das Verhältnis von Leben und Idee in der wechselhaften Geschichte der Marxschen Theorie bereits in dieser eigentümlichen, von Braun dann weiter modulierten Konstellation präfiguriert ist. Denn im Praxis-Begriff verweist die Theorie noch in ihrem erhabensten Moment auf das Leben als die eigentlich höhere Instanz: und dies sowohl als Korrektiv – die Theorie habe sich vor der Instanz des Lebens auszuweisen – wie auch als Ziel: Die Theorie selbst habe ja als Praxis in das Leben wieder einzugehen. Es gehört also wesensmäßig zur Marxschen ›Idee‹, keine solche bleiben zu wollen. Und so sieht sich Volker Braun als Schreibender dem ›Leben‹ gleich zweifach verpflichtet: sowohl als seinem eigentlichen und gleichsam unveräußerlichen Gegenstand als Schriftsteller wie auch als dem eigentlichen Gegenstand jener ihn auch als Schreibenden bis in die Grundfasern motivierenden Marxschen Idee. Denn in einem verhängnisvollen Doppelsinn wollten bei ihm in seiner Darstellung Text Leben, und Leben Text werden. Mit anderen Worten: Volker Braun macht sowohl als Schriftsteller wie Marxist auf die ›Idee‹ die Probe. Daß diese Probe dann ebenso heroisch, tragisch und überhöht wie banal, komisch und grotesk ausfällt, ist bei dem generellen Umgang der Menschen mit erhabenen Ideen wohl nicht weiter zu verwundern. So böte diese großangelegte historische Quichotterie den Anblick eines riesigen und alle Dimensionen des Menschlichen umfassenden Spektakels, von dem Franz Kafka in seiner Erzählung über Sancho Pansa schreibt, daß man als Chronist und Augenzeuge davon »eine große und nützliche Unterhaltung« hätte, »bis an sein Ende.«⁹ Mag sein, daß Volker Braun sich in seiner Pankower Abgeschiedenheit bei der Beobachtung der sich um ihn aufziehenden sozialistischen und antisozialistischen Weltgeschehe bisweilen wie ein solcher Chronist und Augenzeuge, ein solcher Sancho Pansa vorgekommen ist. Wäre man da nur nicht, wie der lächerliche und bedauernswürdige, allzumenschliche und irgendwo doch heroische Hidalgo, in diese tragikomischen Weltgeschehe selbst mit Haut und Haar verstrickt. Und auch Volker Braun, als Sancho Pansa, war da so quichottisch wie pankowsch, war realsozialistisch verstrickt. Denn daß die Idee – die Marxsche – nun angeblich realisiert werden sollte, nicht an irgendeinem fernen Ende und Ort der Weltgeschichte, sondern hier, vor der eigenen Haustür, das machte ja die besondere Braunsche Verstrickung aus. Es potenzierte und schraubte die Spannung von Idee und Leben, von den möglichen und unmöglichen Übergängen, auf jene ganz spezifische Braunsche Höhe. Denn auf der einen Seite die anfängliche Euphorie und wachsende Beklemmung, daß die Idee sich jetzt erfüllen oder nicht erfüllen könnte; auf der anderen das sich immer wieder einstellende Dilemma, entweder die Idee vor dem Leben, oder aber das Leben

vor der Idee zu schützen. Denn was tun, wenn die beiden gerade in dem Moment ihrer großangekündigten historischen Versöhnung sich mit einemmal gar nicht so recht vertragen, ja wenn die Idee sogar Miene machte, als Ideologie das Leben plattzuwalzen? In diesem Moment ergriff Volker Braun Partei für das Leben, ohne der Idee abtrünnig zu werden.

V. Denn das Leben ist nicht nur notwendiges Korrektiv bei Volker Braun – und auch nicht fernes Ziel. Das Leben ist ein Fest. Ein in jedem Augenblick unseres irdischen Daseins durch die Adern pulsierendes Mysterium und Fest. Und nichts bezeugt wie auch begründet jene unbeirrbar Loyaltät des Schreibenden dem Leben gegenüber, nichts hat ihn mit solcher Sicherheit gegen die drohende Degradierung einer Idee zur Ideologie gefeit, nichts läßt ihn uns als Leser auch in den fragwürdigsten Momenten seines Beharrens auf der Idee so ganz entwaffnen als diese unerschütterliche und allgegenwärtige Gewißheit um das Leben als Geheimnis und als Fest. So auch in den Unterhaltungen von Hinze und Kunze, jenem Paar, wo der Epiker Braun das allzu realsozialistische Herr-und-Knecht-Verhältnis, das er doch abschaffen wollte, zunächst einmal verewigt hat, und dabei seine stets verquer und antagonistisch Dialogisierenden wie folgt gemeinsam staunen läßt: »Hinze unterließ nie, sich laut zu wundern, im Fall der Fahrstuhl ausfiel, das Brot nicht frisch in der Kaufhalle lag oder der Kellner nicht flugs herbeigekam. Der traut sich was, moserte er, die sind wohl nicht bei Trost, was fällt dem bei, die hat wohl einen zu laufen! Kunze lehnte sich diesmal im Stuhl zurück. Du wunderst dich, Jugendfreund, ich auch. Ich wundere mich aber, daß es in der Regel klappt. Das Erstaunliche ist, daß die Leute auf Arbeit gehn, jedweden Tag, zu nachtschlafener Zeit springen sie aus den Federn, in die volle Bahn! Durch Schneewehen notfalls. Das Unglaubliche: die Brötchen rollen in die Hallen. Das Aufregende: Kollege Bierbichler versieht seinen Dienst. Hat er es nötig? Er kennt nichts andres mehr. Es klappt, es rollt, es geht seinen Gang. Was ist denn los? Es ist nicht zu fassen. Und er piff der Bedienung durch die Finger.«¹⁰

Das Wunder, das Staunenenswürdige, das Unglaubliche, das Aufregende für unsere beiden Gesprächspartner: das Funktionieren und das Aussetzen des Funktionierens. Aber erst – wie so oft bei ihrer Unterhaltung – wenn wir die scheinbar so entgegengesetzten Aussagen beider addieren – oder besser gesagt, kombinieren –, kommen wir zu einem durchaus brauchbaren und nichtlinearen Ergebnis, das exponentiell in eine andere Qualität umschlägt: Denn was die beiden Charaktere beschreiben und worüber sie so staunen – jenes stetige Funktionieren und Aussetzen des Funktionierens –, ist bei näherem Zusehen ja das Leben selbst. Und darüber kommt auch unser Autor aus dem Staunen nie heraus.

Das fängt schon bei dem frühen und jungen Dichter an, in der ostzonalen Gründerzeit und Aufbruch- und Aufbauphase von Brigadenstück und Produktionsromantik. Von deren Kollisionen von aufbäumendem neuem Leben und bereits

sich zementierenden Machtstrukturen haben die frühen Werke Heiner Müllers und Volker Brauns, hat Frank Beyers Film von der *Spur der Steine* wohl die bleibendsten artistischen Zeugnisse hinterlassen. Jener Produktionsromantik jedoch noch ganz verfallen, ließ sich der Lyriker Braun damals zu der folgenden kollektivistischen Hymne hinreißen:¹¹

Wenn wir schon wackeln in der unnachgiebigen
Erdsuppe
Wenn wir schon wackeln und schwitzen an diesen
lumpigen Handbaggern
Unter der blauen Sonnenfahne, wenn wir schon
schwitzen

Eh sie die Sonne hochziehn und für die paar Piepen
Für den versengten Rücken und Dreck im Ohr und
billige Blutwurst
Und für getrocknete Felder und Butter, Leute, Butter!

Ja, für Butter, mit diesen erbärmlichen Handbaggern,
schaufeln wir
Uns die Brust voll Ruhm und Hoffnung, schaufeln ein
Vaterland her
Eh sie noch richtig hochkommt, die Sonne, über den
Gräben im Rhinluch

So soll, in einer eigentümlichen Mutation des standardisierten Metaphern-Plunders aus Vorkriegssozialdemokratie und Stalinzeit, dazu mit einem leichten Anflug Majakowski, die Sonne als Butter über der Landschaft des Sozialismus aufgehen. Die Kollegen der Brigade, die dabei vielleicht eher an die Prämien und Sonderschichtzulagen dachten, werden sich bedankt haben, und von den Butterbergen, die im Zeichen der kapitalistischen Überproduktion die EU-Landschaft bald zuschütten werden, ist ebenfalls hier nichts zu spüren. Was aber zu spüren ist: der Morgen, die Maschinen, das allmähliche Übergehen des maschinellen Rhythmus in den individuellen wie kollektiven Körper, der seltsame Zusammenklang des so disparaten Ganzen, von Handbagger, Blutwurst und Sonnenlicht. Ob der Dichter dem aufgehenden sozialistischen Gestirne mit diesem Päan ein Denkmal gesetzt hat, bleibe dahingestellt. Außer Frage aber steht, daß er damit dem Morgen im Rhinluch ein Denkmal setzte. Und das ist vielleicht eher die vornehmste Aufgabe des Dichters: der Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit der konkreten, sinnlichen Erfahrung die Treue zu bewahren und sie irgendwie in Worte zu fassen versuchen. Von dieser Aufgabe ist Volker Braun – welche sonstigen Aufgaben er sich auch gestellt haben mag – dann auch prinzipiell nie abgewi-

chen. Die Sonne der Zukunft hat er vielleicht nicht beschwören können – wohl aber damals im Rhinluch den gewissen und gelebten Morgen. Was für den Schreibenden gewiß kein Geringeres ist.

Wenn aber das dumpf Gelebte mit der irrlichternden Idee partout nicht in Einklang zu bringen war, so war dieses handfest Gelebte vielleicht gegen die sich verflüchtigende Idee – bzw. deren bisweilen ebenso schwer faßbare Vertreter auf Erden – noch auszuspielen. So geschehen in dem wohl launigsten und wahrhaft abgründig-komischsten DDR-Sitten- und Unsittengemälde, dem *Hinze-Kunze-Roman*, der pikaresken Epopöe von dem Funktionär und seinem – Sancho Pansa läßt grüßen – treuherzigen und duldsamen Fahrer.¹² Hier folgt auf den hohen und noch gerade abgeboogenen tragischen Ernst von der *Unvollendeten Geschichte* die unbändige Grotteske, und Romeo und Julia weichen dem lüsternen Satyrspiel von Hinze und Kunze. Wie auch: Lisa. Denn auch die Ehefrau des ersteren, des durch nichts zu echauffierenden Chauffeurs Hinze, ist – wie könnte es anders sein? – vor dem Zugriff des letzteren, des ebenso herumkutschierten wie herumkutschierenden Funktionärs Kunze nicht sicher, obzwar es mit dieser Lisa, wie mit fast allen Braun-Frauen, dann auch ihre besondere Bewandtnis hat. Denn Frauen sind im Braunschens Kosmos wohl weniger das zweite, als das dritte Geschlecht, das *tertium datur* der in der patriarchalen Machtstruktur verankerten Dichtotomie, des Gegen-, Mit- und Ineinander von Herr und Knecht. Da tanzen Frauen aus der Reihe. Und so spannt sie, die der Kunze zum Scheine zunächst dem Hinze ausspannt, zum Schluß ihrerseits das ganze Gespann dann aus. Doch dazu gehört auch die Erleuchtung, die bei dem ersten Beischlaf den in das damals noch unrekonstruiert plebejische Prenzlberg hereingefahrenen Kunze, der sonst ja eher im Vorortbungalow weilt, mit einmal überkommt. Auch hier also mysteriöse Übergänge und fast unzulässige Vermischungen der Sphären, ja im wahrsten Sinne: Fremdgehen. Denn bei offenem Fenster stürmen aus dem Hinterhof auf den sonst vorsorglich da draußen im Kaderviertel im strengsten Wahrnehmungsentzug gehaltenen Kunze noch nach dem deliziösen Akt die verbotensten, prickelndsten Sinneseindrücke ein. So will die frisch Geliebte ihn noch ansprechen, jedoch da winkt der so sonderbar Ergriffene ab: »Er hörte nicht darauf; er hörte Stimmen. HIER IST DER SENDER FREIES BERLIN. Kunze richtete sich auf. Das Fenster stand offen: ein Hinterhof. Kunze observierte, mit grausendem Interesse, die unerwartete Umwelt. Dunkle fleckige Häuser, Balkons zum Absturz bereit, auf denen alte Ehepaare saßen, Karten spielten, oder das glotzte aus Fensterhöhlen berieselt vom Gegner schamlos in die Nähe. Ziegelwände wie rohes Fleisch. Zwei gestutzte und buschig wieder ausbrechende Bäume. Angesammeltes Volk über den Rabatten dem Sperrmüll den Schuppendächern unbekümmert debattierend, wenn nicht überhaupt der Feind. Das hielt die Wäsche raus den Streit die Fernsehstrippe. HIER IST DAS DEUTSCHE FERNSEHEN MIT DER TAGESSCHAU.«¹³

So wird Kunze, der sonst über die Grenzen zu wachen hat, selbst entgrenzt. Er treibt in seiner Heimatstadt nun Exotismus, eine Art kommunistisches Slumming; das Leben im Kiez kommt ihm nun so wild und gefährlich vor wie einst bei den Apachen, und es bröckeln die Fassaden. »Scheen, det Leben hier«, meint dazu Lisa, aber ihr Geliebter will das Fenster schließen. »Ein Lärm. Die haben Nerven –«, sagt der, der vielleicht dabei die eigenen, denen mit einemmal so unerhört zugesetzt wird, fast schon verloren hat. Aber die so widerspenstig Willige läßt dies gar nicht zu: »Det laß uff. Jenieß det mal.« Einmal noch im Roman wird der so Verdienstvolle auf verdienter Kur sich in die strenge Zucht einer ihn behandelnden Dominatrix hineinbegeben. Indes wird er schon hier von der renitenten Lisa gehörig in Behandlung genommen: Er soll sein zartes machtausübendes Organ dem täglichen Hinterhofkonzert aussetzen. Wenig fehlt, und man könnte das gesamte (Euvre Volker Brauns mitunter auch als ein solches an die kollektive Adresse der DDR-Nomenklatura geschicktes Hinterhofkonzert begreifen. Kunze soll nun darin baden und zergehen, wie man in heilsamen Wassern die so lange angesammelten Schäden und Gebrechen allmählich wieder auskuriert.

VI. Aber wenn Kunze immerhin in solcher Form das wahre, das prickelnde, das richtige, das verbotene Leben zumindest gelegentlich flüchtig streift – es gibt Braunsche Ausbrüche, die einen wesentlich höheren Schwierigkeitsgrad haben als der erotische Ausflug aus dem Bungalow zum Leben an der Basis. Namentlich wenn einer aus der verschollenen Basis zu einem anderen Leben durchstoßen möchte, sieht das, mitunter auch auf der rein formalen Ebene der Darstellung, sogar noch drastischer aus. So bei dem ersten Braunschen Helden überhaupt, dem Kipper Paul Bauch aus dem gleichnamigen, wenn auch vielfach umbenannten und umbetitelten Stück.¹⁴ Mit dieser Arbeit wollte Braun, wie er sagte, den »Anspruch des Einzelnen auf seine Realisierung« auch und gerade in dem sozialistischen Arbeitskollektiv zur Gestaltung bringen, ein angesichts des schier unbegrenzten Anspruchs des besagten Individuums Bauch sowie der herrschenden Bedingungen in der Industrieproduktion – nicht nur in DDR-Betrieben – wohl reichlich utopisches, um nicht zu sagen quichottisches Unterfangen. Utopisch, ja quichottisch war indes nicht nur die Problemstellung des Stückes, sondern auch seine Form. Denn mit seiner Problematik, dem berüchtigten Übergang »vom Ich zum Wir«, der Integration des Individuums mit seinem persönlichen Glücksanspruch in das Kollektiv der sozialisierten Arbeit, siedelt Braun sein Stück thematisch unmißverständlich in dem Bereich des Brigadestücks an: also eines der wenigen genuinen und heute fast ganz in Vergessenheit geratenen kulturrevolutionären Experimente der DDR, wo noch an die Impulse einer operierenden – unmittelbar in das Leben der arbeitenden Menschen eingreifenden – Kunst und Literatur geknüpft wurde, wie sie die revolutionäre deutsche Avantgarde um

Brecht, Eisler, Heartfield und Benjamin, wie sie die sowjetische von Tretjakow, Majakowski und Meyerhold seinerzeit modellhaft realisiert hatte.¹⁵

Erinnern wir uns: Es ging damals darum, den so restriktiven Begriff der Kultur selber aufzusprengen, sie aus ihren gegen das täglich gelebte Leben und die große Bevölkerungsmasse hehr abgedichteten Räumen, den ›heiligen Hallen‹ der Konzert- und Theatersäle, des Bildungsprivilegs, des privatistischen und feierabendlichen Konsums, herauszuberechnen: Die Kultur sollte hinaus in Straße und Betrieb, und dabei auch den alten Makel ihres bloß kontemplativen, schöngeistigen und passiven Charakters ebenfalls abstreifen; unmittelbar mit den großen öffentlichen Auseinandersetzungen, den Lebens- und Überlebensfragen von Politik und Gesellschaft wie mit den konkreten Sorgen und Problemen der Bevölkerungsmehrheit verflochten werden; sowie auch, und kaum weniger wichtig, mit den Örtlichkeiten des täglichen und produktiven Lebens – Schule, Betrieb, Kino, Auditorium und Versammlungshalle. Dort sollten Dialog und Aktivierung sowohl der Kunst wie auch der Kunstaufnehmenden dann auch endlich wirklich stattfinden. So das – von dieser Avantgarde bisweilen quantitativ wie qualitativ so eindrucksvoll umgesetzte – ›operative‹ Programm: Aber mit der Zerschlagung und Unterdrückung der sowjetischen Avantgarde im Zeichen der Stalinschen Säuberungen und der staatsoffiziellen Doktrin vom ›Sozialistischen Realismus‹ – die unter anderem die Kultur wieder streng auf ihre konventionelle, feierabendliche und kontemplativ-affirmative Rolle festlegte – versanken solche Impulse; und auch die heimgekehrten Exilanten Brecht, Eisler, Heartfield – obwohl offizieller Verehrung als *grand old men* und Aushängeschilder der sozialistischen Kultur noch sicher – hatten in der DDR einen schweren bis unmöglichen Stand, als es darum ging, ihre operative Kunst zu praktizieren oder umzusetzen. Lediglich Brecht erzielte mit seinem umstrittenen aber geduldeten Berliner Ensemble da einen begrenzten Erfolg. Denn er hatte zwar endlich ein Theater – aber auch nicht mehr als das.

Denn um dieses ›Mehr‹ war es einen Augenblick gegangen: dank jener Bewegung, welche in der Gründungs- und Aufbauphase der DDR die ›Brigadestücke‹ hervorrief – Stücke, die unmittelbar am Arbeitsplatz die aktuellen Fragen der neuen Organisation der Arbeit thematisierten. Und auch Brecht – der seine Lehrstück-Ästhetik ja nie preisgab – unterstützte umsichtig diese Impulse, ohne sie direkt gegen die offizielle Politik der Wiederetablierung des konventionellen Theaterbetriebs auszuspielen. Jedoch stand dieses eine Zeitlang tatsächlich zur Debatte. In einem jener seltenen Momente, wo wirklich utopische Momente in der DDR zum Durchbruch kamen, war nämlich die Forderung laut geworden, die Theaterruinen Ruinen sein zu lassen, und zwar gerade um des Theaters willen: Dieses sollte nun ein für allemal in die unmittelbaren Lebenszusammenhänge der Bevölkerungsmehrheit hineingetragen werden und dort eine der alten musealen Sprechbühne für immer verschlossene Wirkung entfalten.¹⁶ Die Schrei-

benden sollten lieber nach dem operativen Modell den direkten Kontakt zum ›Leben‹ und den Lebenden suchen, und so wurde auf dem Territorium der DDR von den Jüngeren ein letztes Nachhutgefecht der historischen Avantgarde ausgefochten. Volker Braun, dessen schriftstellerische Anfänge, wie wir gesehen haben, mit seiner Zeit als Aktivist im ›Bau‹ zusammenhängen, ist damit als Autor sowohl vermittelt über Brecht und Eisler wie auch in der eigenen Biographie und Physis von diesem kulturrevolutionären Drang durchaus noch mit erfasst worden. Ein für spätere und gediegenere DDR-Kulturverhältnisse ungewohnt scharfer Wind des kulturellen Umsturzes wehte also dem noch werdenden Schriftsteller am Handbagger im Rhinluch um die Ohren. Und so liegt immer ein operierender Hauch um seine Texte, auch dann, wenn sie sich nach außen hin – Novelle, Roman, Historiendrama, Naturgedicht – vielleicht eher traditionell geben; wie es in ihnen auch immer eine innewohnende Spannung der Zersprengung gibt, wo die Texte über ihren Charakter als bloßen Text hinauswollen und in Leben umschlagen. Sie akzeptieren nämlich jene Grenze des Realen und Imaginären nicht, von der Benjamin beispielsweise sagt, daß sie Darsteller und Publikum im Theater so »wie die Toten von den Lebendigen« scheidet.¹⁷

Denn auch diese Grenze wird am Ende des Braunschen Erstlings von den Kippen von dem maßlosen Draufgänger und Utopisten Bauch gesprengt: oder, wenn man so sagen will, gekippt. Die Person Bauch, die alles in Frage gestellt hat – von der Organisation des Betriebs bis zu dem ›Betrieb‹ schlechthin –, stellt dann noch zum Schluß seinen Status und seine Rolle als Person im ›Theaterbetrieb‹ in Frage. Noch bevor das Publikum das Theater verlassen kann, verläßt er selbst – im emphatischsten Wortsinn – die Bühne, tritt aus der Rolle, pelzt sich da heraus wie aus der eigenen, alten Haut. Denn dort, wo bei der Handlung in dem Stück die dramatischen Spannungen sich auf die Frage seines Bleibens oder Nichtbleibens im bestehenden Kollektiv zuspitzen, entscheidet er sich urplötzlich für das – schlechthinige – Gehen. Denn es ist seines Bleibens nicht im bloß Imaginären, und so bricht er nun selber auf – ins Reale. Er, der alle festgefahrenen Strukturen in Frage stellte, stellt zum Schluß also auch noch diese festgefahenste aller Strukturen in Frage. Dem unausweichlichen ›Ende der Vorstellung‹, wo Darsteller und Stück wieder in das Nichts der erloschenen Lichter und leeren Bühne zurücktreten, kommt er damit – als völlig unberechenbare, sprich lebendige Person – so geschickt wie unverhofft zuvor, weicht ihm aus oder überspringt ihn einfach wie ein gewitztes Tier die Falle. Statt sich dem gewohnten Gang der imaginären Dinge zu fügen, der Zurücknahme ins Insubstanzielle, schließt er sich viel eher dem Publikum der Lebenden an, um wie sie – das Theater, die alten vorgeschriebenen Rollen, endlich wieder hinter sich zu lassen und als vollkommener Utopist ins völlig Ungewisse und Unbegrenzte, ins schöne Nirgendwo des Lebens zu stürzen – das ebenfalls erneut als dieses Unbegrenzte zu erfahren der Zuschauer nun auch die Möglichkeit bekommen soll. Oder wie es heißt:¹⁸

BAUCH *langsam*: Ich geh nicht. Wegen euch? Weil ihr das sagt, nein. Im Gegenteil. – Ich geh von selbst. Vielleicht, ich geh jetzt fort! Ich geh fort aus dem Betrieb. Dann bin ich fort. Das geht. Ja, ich glaube, das geht. *Seine Bewegungen werden sicherer, kräftiger*. Das ist richtig. Das ist ein Entschluß, den ich faß, um den ich nicht herumkomm l. . l.

Ich geh ja! – Das war längst nicht alles, was ich mache. Im Gegenteil, ich hab fast nichts gemacht hier. Jetzt werde ich etwas machen.

hebt die Arme: Jetzt fang ich erst an! l. . l. Was kann man, was kann das für ein Leben sein! – *Ruhig*: Ich habe fast nichts gemacht. *Langsam ab*.

Vor unseren – wie vor den eigenen – Augen gewinnt die bis dahin bloß imaginäre Person Bauch Substanz: Denn erst jetzt wird er auch – realer – Körper; seine »Bewegungen werden sicherer, kräftiger«, er kann sogar – konnte er es etwa davor noch nicht? – wie ein Neugeborenes die Arme heben. Denn allein diese Entscheidung, sich zu substantivieren, ist »richtig«, der – umwerfende – Entschluß, den er faßt und um den er ja nicht herumkommt. Bislang hat er als ein nur Insubstantielles »fast nichts gemacht«, aber jetzt – als Realer – fängt er erst an, und wird »was machen«: »Was kann das für ein Leben sein!« Nicht also stellt nur hier, gemäß der Aristotelesschen Mimesis, das Reale die Frage nach der »Lebensechtheit« an das Abgebildete und Imaginäre: Das Imaginäre stellt vielmehr die Frage nach der Lebensechtheit an die Lebenden wie an das Reale. Denn in diese Frage entläßt zum Schluß des Stückes der auf- und ausbruchtrunkene Held sich – und die Zuschauer.

VIII. Über den weiteren Verbleib des Kippers Bauch ist nichts bekannt – er hat sich dann als real und substantiell gewordener verduftet, scheint in jenem Unbegrenzten sich spur- und restlos aufgelöst zu haben. Dagegen haben andere Personen aus dem Braunschens Werk sich ja zwischenzeitlich wieder aus der Wirklichkeit gemeldet. Über Frank und Karin wissen wir zum Beispiel – nach Mitteilung des Autors nach Sichtung seiner Stasi-Akte –, daß ihr damaliges wie weiteres Leben dann auf eine solche Weise verlaufen ist, daß sein Bericht darüber – wie könnte es anders sein? – sowohl ganz erschüttert wie vollauf bestätigt wurde.¹⁹ Und auch Volker Braun war so gut, als substantivierter Insubstantieller, als insubstantieller Substantieller, als Realer und Imaginärer uns aus dem eigenen Œuvre Meldung zu erstatten. Denn auch der Bericht von Hinze und Kunze als Fiktion und Imaginäres mündet im Handstreich, durch jenen gewagten Kunstgriff, den wir getrost den Braunschens *salto mortale* nennen können, im Gegenwärtigen und Realen. Denn nicht nur Hinze und Kunze: Auch Autor und Text bilden hier ein seltsames, ein komisches, ein auseinanderstrebendes und doch aneinander gekettetes Paar. So will der Autor sich zwar in den Text, aber der Text

will sich auch in den Autor einmischen. Und so vermischt Braun ganz neu die Karten des Imaginären und Realen: »Sie fahren weiter, aber ich kann nicht so fortfahren in diesem Text l. . j. Zumal nicht mehr nur über Kunze getiftelt wird, auch über Hinze, und womöglich über mich: der ich es schreibe, der ich es nicht begreife; und ihr macht das mit. . . Wie halten wir das aus?«²⁰

Vielleicht um diese Frage zu beantworten, nimmt der Text nun eine andere Wendung, und die Erzählung erzählt nun vom Erzähler: »Aber ich schrieb nicht weiter ich fuhr, mein eigener Kutscher, zu einer Lesung nach Dresden um mich meiner Leser zu versichern.« So sieht man ihn also, als fiktive Realität und reale Fiktion, an jenem Benjaminschen Scheitel genau angesiedelt, der den Darsteller vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen trennt, den Autor als Hauptdarsteller seiner selbst, vor seinem Publico, will heißen noch über ihm, auf der Kippe, am steilen Abhang zum nicht mehr nur dargestellten, sondern zum gelebten Leben hin: »Die Diskussion begann, und ich saß noch im Lichte, sie im Schwarzen; ich antwortete ins Mikrofon, sie mußten verlegen brüllen. Ich hob einen der beiden hohen Scheinwerfer aus dem Gras und drehte ihn ins Publikum, um es zu erkennen. Und saß doch wieder aufs Podium erhoben, eine ungleiche Lage, aus der wir uns entließen. Aber nun umstanden sie den Tisch, ich stand auf. Nun konnten wir uns was flüstern.«

Autor und Publikum diskutieren also nicht nur: Sie spielen immer noch Hinze und Kunze, leben in jener erstarrten, hierarchischen und vertikalen Paarung, die, soll es zu einer genuinen Kommunikation kommen – soll auch richtig gelebt werden können –, aufgebrochen werden muß. »Da sah ich, mit dem ersten Blick, eine junge Person dicht vor mir in der zweiten Reihe, nicht groß, ein runder freundlicher Kopf, das helle Haar fest herum, helle von innen beleuchtete Augen. Sie fragte nichts, sie sah mich unverwandt an, und ich sah sie unverwandt an, auch als ich ihr den Rücken kehrte und mich den Fragen eines Experten gegenüber sah. Wie Kunze, in Hinzes Wagen, aus dem Fenster starrend einem Rock hinterher.«

Wie der so begehrlige Kunze ist unser Autor nun auch begierig, einmal aus der Isolationshaft der Vertikalen auszubrechen und hinein in die Horizontale, wenn nicht der Begattung, so zumindest der Kommunikations- und Erfahrungsmöglichkeit gegenüber diesem so aufregenden anderen – diesem wirklichen, diesem sich anbietenden – Leben um ihn, vor ihm und vielleicht dann endlich nicht mehr unter ihm. In diesem Moment geht also in ihm eine Verwandlung vor. Er, der bislang eben nur Darsteller war, kippt um – nach dem Bauchschen Vorbild – ins Wirkliche. Er hört auf, von sich selbst nur Chiffre und Abziehbild zu sein und wird: realer Körper. Er wird sogar durch die magische Einwirkung dieses Anderen – wie er mit Befremden feststellt – er selbst: »Ich schnappte nach Luft, ich redete dummes Zeug. Der Schweiß brach mir aus der Maske. Ich wandte mich nach unendlich langer Zeit wieder herum und merkte wie in der Bewegung ein ande-

rer Kopf aus meinem Rumpf schnellte mit mühelos fröhlichem Gesicht meine unbeachteten Arme wie die eines selbstsicheren Boxers zu schlenkern begannen mein Mund eine irrsinnige Qualle in den Sog geriet. Der fröhliche Kerl stieg in meinem ganzen Körper schaukelte sich darin daß die Äste flogen [. .] Ich hatte mich in der Hand, aber was hatte ich da [. .] ich runzelte nur die Stirn wie ein überfahrener Chef. Und doch hätte ich mich umarmen mögen, den unvorsichtigen Fahrer, die gesenkte Sau! Die Frau betrachtete meine Verwandlung, ohne zu erschrecken. Sie schien alles zu begreifen, was ich nicht begriff. . . was ich beschreibe.«

Durch diese Epiphanie des Aufbrechens der hierarchischen, erstarrten Strukturen – auch zwischen Autor und Zuhörer – wird für einen utopischen Augenblick gleichsam Leben – als Präsenz im eigenen Körper, als genuine Erfahrung anderer – möglich. Der immerwährende Gegensatz, aber noch mehr die fatale Komplementarität vom Hinze und Kunze, vom Chauffeur und Dienstherrn, dieser so festgefügte gesellschaftliche Grundtext der Gängelung, Normierung, Anpassung und Subalternität ist damit außer Kraft gesetzt, wie die Möglichkeit eines alternativen Umgangs der Menschen miteinander aufleuchtet. Der Text von der Hierarchie sprengt sich also selbst, indem er vorgetragen wird. Und darum ist es besonders einem Autor zu tun, der seinen Text nicht nur schreibt, sondern – wie es scheint – auch lebt: »Ich setzte mich in den Wagen, mein eigener Fahrer, der sich anweist, und selber denkt, und stiere stumm aus Fenster den Fremden nach.«

So kulminiert der Text unverhofft in der Präsenz des Autors wie in seinem Präsens. Das Epos handelt vom Vergangenen: der Roman aber, in dem ursprünglichen Ingenium und revolutionierenden Impuls seiner Form, vom Gegenwärtigen. An dieses Ingenium der Form knüpft Volker Braun hier an, indem er den Roman der DDR-Gegenwart schreibt. Mehr: Er treibt es auf eine ungeahnte Spitze. Wo andere, auch bedeutendste Autoren vor dieser Gegenwart auswichen – auch Christa Wolf und Heiner Müller siedelten ja ihre großen Auseinandersetzungen mit der DDR-Gesellschaft in der klassischen Antike an –, ist Braun bei allem Respekt da grundsätzlich andere Wege gegangen. Denn solches Zurückweichen wäre für ihn eine unzulässige Kapitulation und Preisgabe dessen gewesen, dem immer, wie wir gesehen haben, seine erste und unverbrüchliche schriftstellerische Loyalität gehörte und was der Berliner und Jerusalemer Kabbalist Scholem einmal das undurchdringlichste aller mystischen Geheimnisse nannte: das Mysterium des unmittelbar Gelebten.²¹ Zu diesem Mysterium – nach der ganzen aus Rand und Band gebrochenen Chronik vom *circulus vitiosus* und *perpetuum mobile*, vom Auf-der-Stelle- wie Auf-Gas-Treten seiner so herrischen und knechtischen Helden bei allen ihren Irrfahrten – ist am Schluß der Romancier, als Geisterfahrer seines eigenen Textes, dann doch durchgebrochen. So ist – in der utopischen Antizipation – der Autor bei sich angekommen am Ende der Übergänge.

Anmerkungen

- 1 Autor und Redaktion danken Herrn Rolf Jucker für die Zustimmung zur etwa gleichzeitigen Veröffentlichung des vorliegenden Aufsatzes, der für den von ihm herausgegebenen Band *Volker Braun in Perspective* (Amsterdam 2004) erarbeitet wurde.
- 2 Bertolt Brecht: *Über den Freitod des Flüchtlings WB*, in: *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt/Main und Berlin, Bd. 15, S. 48.
- 3 Volker Braun: *Texte in zeitlicher Folge*, Halle/Leipzig 1991, Bd. VI, S. 10. Im folgenden zitiert als *Texte* mit Band- und Seitenangabe.
- 4 Volker Braun: *Die Unvollendete Geschichte und ihr Ende*, Frankfurt/Main 1998, S.106. Brauns später entstandene und für das Verständnis des Textes wichtige Nachworte zu der Erzählung sind nicht in Bd. IV der *Texte*-Ausgabe aufgenommen, der den Haupttext der Novelle enthält.
- 5 *Texte* IV, S. 20.
- 6 *Texte* IV, S. 70.
- 7 Braun: *Die Unvollendete Geschichte und ihr Ende*, S. 96.
- 8 *Texte* IV, S. 130.
- 9 Franz Kafka: *Die Wahrheit über Sancho Pansa*, in: *Beschreibung eines Kampfes*, New York 1946, S. 96.
- 10 *Texte* VII, S. 20.
- 11 *Texte* I, *Jugendobjekt*, S. 59. Hier leicht gekürzt.
- 12 Der Roman erschien 1985 sowohl in einer ostdeutschen wie westdeutschen Ausgabe. Die DDR-Ausgabe des Mitteldeutschen Verlages enthält das wichtige Nachwort von Dieter Schlenstedt. Er wird hier zitiert nach Bd. VII der *Texte*-Ausgabe.
- 13 *Texte* VII, S. 100 f.
- 14 Vgl. dazu Jay Rosellini: *Volker Braun*, München 1983, S. 32 ff.
- 15 Die im deutschen Kontext klassische Formulierung dieser Position ist Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, in: *Schriften*, Bd. 2, S. 683–701. Über Tretjakow, wohl den Urheber des Begriffs des Operativen, unterrichtet Fritz Mierau: *Erfindung und Korrektur*, Berlin 1976; wichtige Texte Tretjakows sind versammelt in Sergej Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, Berlin 1985.
- 16 Über diese Impulse berichtet die offizielle DDR-Theatergeschichte von Werner Mittenzwei (Hg.): *Theater in der Zeitenwende*, Berlin 1972, Bd. 2, S.17–30; aus eher kritischer und revisionistischer Sicht dann Christa Hasche, Traute Schölling, Joachim Fiebach: *Theater in der DDR*, Berlin 1994, S. 176–178.
- 17 Benjamin, in: *Schriften*, Bd. 2, S. 519.
- 18 *Texte* I, S. 184 f.
- 19 Braun: *Die Unvollendete Geschichte und ihr Ende*, S. 99–116, S. 121 f.
- 20 *Texte* VII, S. 212ff.
- 21 Gershom Scholem, zitiert in *Benjamin über Kafka*, hg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt/Main, S. 75.