

*edited by* THOMAS BREDOHL *and* MICHAEL ZIMMERMANN

# BERLIN'S culturescape



IN THE TWENTIETH CENTURY

## **7. Die "Grenze als literarische Kategorie" oder Bilder einer geteilten Stadt in der deutschen Literatur nach dem Mauerbau**

*Carsten Gansel*

In view of the presentation of Berlin as a setting this article deals with culture related considerations which place Berlin in the context of city developments like the emerging "Berlin-novels." This will be accomplished by examining the significance of the concept of spatiality in fictional texts and its discussion within narrational models. Uwe Johnson's essay "Berlin City Railway (obsolete)" will be re-discussed in the second part of the article. It will also be shown why the author argued that when it comes to the literary presentation of the 'locality Berlin' one cannot avoid considering its particularities because "the border among both systems, according to which one can live in the world today" runs through Berlin. It will be demonstrated to what extent the border between Berlin's districts falls into the state of a "literary category." In the third part of the contribution, exemplary selected aspects of the Berlin-presentation from GDR authors after the construction of the wall from August 1961 will be examined. In doing so, specific characteristics of the action and "symbol system" literature should also be recorded.

Ausgehend von der Bedeutung der Raumdarstellung in fiktionalen Texten und seiner Diskussion im Rahmen narratologischer Modelle wird in Hinblick auf die Inszenierung von Berlin als Schauplatz von kulturwissenschaftlich motivierten Überlegungen ausgegangen, die Berlin in den

Die 'Grenze als literarische Kategorie' oder Bilder einer geteilten Stadt in der deutschen Literatur nach dem Mauerbau

Carsten Gansel

Kontext von Großstadtentwicklungen wie die entstehenden "Berlin-Romane" stellt. Im zweiten Teil des Beitrags wird Uwe Johnsons Essay "Berliner Stadtbahn (veraltet)" neu diskutiert und gezeigt, warum der Autor die Auffassung vertrat, dass man bei der literarischen Darstellung der 'Lokalität Berlin' nicht umhin komme, ihren 'Besonderheiten' Rechnung zu tragen, denn durch Berlin verläuft "die Grenze zwischen den beiden Ordnungen, nach denen heute in der Welt gelebt werden kann." Gezeigt wird, in welchem Maße die Grenze zwischen den Stadtteilen von BERLIN in den Status einer "literarischen Kategorie" gerät. In einem dritten Teil des Beitrags werden exemplarisch ausgewählte Aspekte der Berlin-Darstellung von Autoren in der DDR nach dem Mauerbau vom August 1961 betrachtet, wobei es auch darum geht, Besonderheiten des 'Handlungs- und Symbolsystems Literatur' zu erfassen.

**1** 1987 hatte die Rockgruppe "City" in der DDR einen Riesenerfolg mit einer LP, die den anspielungsreichen Titel "Casablanca" trug. "Casablanca" war Erinnerung und Vision, Heim- und Fernweh in einem: "Casablanca-as time goes by." Auch in "Pfefferminzhimmel" will "Sweetheart mit der kurzen Schürze" einfach "woanders sein." "Nachts in Träumen meinen bin ich anderswer/Nachts in meinen Träumen komm ich anders her"—das brachte fast schon eine Endzeitstimmung auf den Punkt. Die Titel der LP hingen zudem mit Berlin zusammen: "jenseits von Eden, wo die Kraniche ziehn,/überlebte ein Kino irgendwo in Berlin" ("Cinemahall"). Toni Krahl sang in "Halb und Halb" vom "halben Land und der zerschnittenen Stadt." Auch bei "Wand an Wand" konnte jeder die geteilte Stadt assoziieren. Direkt thematisiert war das Schicksal von Berlin auch in "Z.B. Susann," jenem Song, der eine Kindheit und Jugend vor und nach dem Mauerbau erinnerte:

Z. B. Susann

Ich kenn den Friedhof hinterm Gaswerk, wo's nach Teer und Efeu roch.  
Ich kenn den Wind beim Trümmerbunker und meinen Drachen seh ich noch  
Verboten dicht am Schornstein fliegen der sich zu Stalins Ehren streckt.

Die Mauern, über die wir stiegen, wann grau und weiß vom Taubendreck.  
BERLIN.

Da fuhren noch die Straßenbahnen bis an den Streifen Niemandsland,  
wo für die armen Zonenkinder ein Wanzenkino offenstand.

Heut seh ich vom Balkon bei Mutter da drüben den Mercedes-Stern,  
Reklame für McDonalds-Futter und Türken, die die Straße kehren.

In BERLIN.

Am Dönhoffplatz traf sich die Clique mit Jumping Jack und Lucy Sky.

Im Dschungel an der Hochbahnbrücke war Rudi auch noch mit dabei.

Wir haben was von langen Haaren und viel von echten Jeans gewußt.

Da ging die erste große Liebe vom Frühling bis in den August.

In BERLIN

Seitdem brach Wohlstand aus den Poren und bunte Kacheln aus Beton.

Es wurde manches neugeboren—so zum Beispiel du, Susann.

In BERLIN.

Über erinnerte Kindheit und Jugend holt der City-Text fast schon vergessene Episoden, Freunde, Symbole, ikonische Zeichen und Probleme aus der Zeit vor dem Mauerbau ins "kollektive Gedächtnis" zurück.<sup>1</sup> Angeregt wurde das kommunikative Gedächtnis der Eltern- bzw. Großelterngeneration, die noch vor dem Mauerbau 1961 Berlin als eine relativ offene Stadt erlebt hatten. In die Erinnerung vor 1961 wurde dabei gezielt jene Generation einbezogen, die in die Teilung "hineingeboren" worden war, Z.B. Susann! (Vgl. Gansel "Wand")

In einer Zeit, da man sich in den politischen Systemen von Ost wie West auf nicht absehbare Zeit mit der staatlichen Teilung abgefunden zu haben schien, erinnerte eine bekannte Band mit rockigen Tönen und lyrischen Texten an eine andere Zeit, eine Zeit vor der Mauer. "Casablanca" breitete in Gestalt von populären Rock-Songs

lene Schlösser oder tiefe Wälder auch die Funktion haben, Schrecken und Bedrohung auszustrahlen. Andererseits kann der Ort auch der Erbauung und Erfüllung dienen. Schließlich finden sich literarische Texte, in denen durch eine entsprechende Raumgestaltung eine Atmosphäre des Ortes erzeugt wird und er eine symbolische Bedeutung erlangt, ja er wird damit zum "Bedeutungsraum." Dies ist allerdings nur in dem Fall möglich, da der dargestellte Ort von übergreifendem symbolischem Belang für die Geschichte insgesamt ist. Wollte man die in literarischen Texten gestalteten Räume einer genaueren Betrachtung unterziehen, so würde sich recht bald zeigen, in welchem Maße sie nach unterschiedlichen Prinzipien gebaut sind. So läßt sich der Schauplatz in Hinblick auf seine geographisch-physikalischen Merkmalen präzisieren, also danach, ob die Figuren in einer Landschaft, einer Stadt, einer Großstadt, einem Schloß, einem Zimmer agieren, zu einer bestimmten Tageszeit wie Morgen oder Nacht, bei Sonne, Sturm, Regen, Gewitter oder Kälte. Auch ein bestimmtes Milieu im Sinne eines sozialen Ortes ist von Belang, es geht hier um die Familie, die sozialen Beziehungen, die Peer-Group. Nicht zuletzt ist danach zu fragen, in welcher Epoche, Gesellschaft, Kultur der Ort gelagert ist.

Die bislang genannten Aspekte zur Rolle des Raumes sind im Rahmen der Erzählforschung erfasst worden. In Verbindung damit wurde der Raum mitunter auf seine Funktion im Sinne eines "settings" reduziert. Dies kann den Eindruck erwecken, es herrsche eine gewisse Beliebigkeit im Entwurf der literarischen Räume. Einer derartigen Reduktion der Raumgestaltung innerhalb der Narration hat Jurij M. Lotmann widersprochen und dafür plädiert, von einer "Sprache des künstlerischen Raums" als einem "beson-

und Balladen ein über Jahre tabuisiertes Thema vor einem Millionenpublikum aus. Ein solcher Anspruch in den Künsten—in diesem Fall der Musik—war nicht hoch genug zu bewerten, weil "jede Zerstörung von Kultur als Zerstörung von Gedächtnis, als Tilgung von Texten, als Vergessen von Zusammenhängen" beginnt (Lotmann zit. in Städte 160).

Damit ist gewissermaßen der Ausgangspunkt für den nachfolgenden Beitrag gesetzt. Es wird in einem ersten Teil um knappe Überlegungen zur Topographie literarischer Orte gehen. Ausgehend davon wird in einem zweiten Schritt gefragt, warum die Grenze als literarische Kategorie funktioniert. Schließlich werden drittens Bilder der geteilten Stadt in der deutschen Literatur diskutiert.

### **Erzählte Räume als Ausschnitte von Welt**

Der Raum einer Geschichte, der Schauplatz ist ein wichtiges Element von literarischen Texten, es handelt sich hier um einen "Ausschnitt von Welt." Insofern gehört der gestaltete Raum in Erzähltexten zu einem Bestandteil des Modells von Wirklichkeit. Räume und Gegenstände in narrativen Texten sind aber keineswegs darauf beschränkt, den Figuren einen entsprechenden Handlungsort zu geben. Die jeweilige Raumkonstruktion kann darüber hinaus für den Text weitergehende Funktionen erfüllen und macht Unterschiede zwischen einzelnen Texten aus. So dient das Entwerfen eines bestimmten Raumes der Entfaltung einer besonderen Stimmung oder einer Atmosphäre und vermag im Leser Erwartungen zu erwecken. Ein Raum kann durch entsprechende Elemente atmosphärisch bestimmt werden, er kann Vertraulichkeit, Fremdheit, Angst, Grausen erzeugen, man denke nur an die "Schwarze Romantik," in der verfal-

deren modellbildenden System“ zu sprechen. Nach Lotmann wird der künstlerische Raum “zum formalen System für die Konstruktion unterschiedlicher, darunter auch ethischer Modelle“ (Lotmann 205). Insofern stehen die Elemente der Narration wie Raum, Figur und Handlung in einem engen Zusammenhang, ja sie bedingen einander.<sup>2</sup>

Es macht schon einen Unterschied, ob vom *Berlin* im Mittelalter, dem 17. Jahrhundert, dem ausgehenden 19., dem 20. Jahrhundert oder von *Berlin* vor und nach dem Mauerbau 1961 die Rede in einem Text ist.

Folgende Faustregel kann gelten: *Berlin* wurde erst in dem Maße zu einem ausgewiesenen literarischen Ort, wie die Stadt sich nach 1871 als Reichshauptstadt zur deutschen Metropole entwickelte. Damit verschwand ihr anonymer Charakter und die Notwendigkeit von darstellerischer Genauigkeit bei der Beschreibung der topographischen Gegebenheiten wuchs (Seiler 189). Wilhelm Raabe konnte in seinem ersten Roman, *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1856), obwohl *Berlin* durchaus gemeint war, noch offen lassen, wo das Geschehen abläuft. Das wird am Ende des 19. Jahrhunderts immer weniger möglich, weil die neuen Lebensverhältnisse eben so nur in *Berlin* ihre Grundlage haben konnten. Keine andere Stadt in Deutschland war hinsichtlich der Einwohnerzahl zwischen 1870 und 1890—also in nur zwanzig Jahren—um das Doppelte gewachsen, von 800.000 auf 1,6 Millionen. In welcher Weise dies gänzlich andere Widersprüche und Konflikte produzierte, wurde denn auch in den nunmehr entstehenden *Berlin*-Romanen zum Thema gemacht, denen an authentischer Darstellung lag.

## Literarische Autonomie contra Wirklichkeit?

Eine die Autonomie von literarischen Texten betonende Forschung hat diese Authentizität geographischer Orte wie die Relevanz des “Stoffes Wirklichkeit“ überhaupt eher gering, ja mitunter als bedeutungslos veranschlagt. “Was die geographische und historische Wirklichkeit betrifft,” argumentiert bekanntlich Käte Hamburger,

so ist die Kenntnis davon bereits durchaus relativ. Köln und Mannheim können für einen geographisch ungebildeten Leser etwa eines anderen Kontinents ebensowenig auf eine Wirklichkeit dieser Städte hinweisen wie der allgemein unbekannt Name eines irgendwo existierenden Dorfes, das für den Romanverfasser, der dies zum Schauplatz wählte, durchaus geographische Wirklichkeit hat. (Hamburger 93)

Vergleichbar argumentiert Volker Klotz, obwohl es ihm nicht wie Hamburger um literaturtheoretische Überlegungen geht, sondern darum, wie Stadt erzählt wird. Aber ähnlich wie Hamburger nimmt er in der Studie *Die erzählte Stadt* für die diskutierten Romane an, sie würden keine “sachgetreue Topographie“ entwerfen, weswegen sie denn auch nicht hinsichtlich ihrer “Sachtreue“ befragt werden könnten. Eine solche Überprüfung hält Klotz dem “Arbeitsgebiet der Literaturwissenschaft“ denn auch für nicht angemessen (Klotz 9). Aber—so ist zu fragen—wie soll beispielsweise erkannt werden wann, wo und warum der Autor sich von der “wirklichen Wirklichkeit“ bewußt entfernt, Neues erfundet, fingiert, ja vielleicht seinen Text verfremdet oder ironisiert, wenn der reale Ort keine Rolle spielt, eine hinreichende Kenntnis gar nicht erforderlich ist? Bernd W.

Seiler hat auf die Bedeutsamkeit der "leidigen Tatsachen" für literarische Texte verwiesen. Dazu gehört die Wichtigkeit des detailgetreuen Umgangs mit den Realien eines Ortes vor allem dort, wo es sich um Städte von symbolischer Bedeutung handelt. Gleichwohl gibt es bis in die Gegenwart in der literaturwissenschaftlichen Diskussion unter dem genannten Vorzeichen der literarischen Autonomie eine gewisse Distanz gegenüber den Realien, den geographischen Fakten, dem Wirklichkeitsstoff. Diese Abwehr einer Kategorie wie jener der "Wahrscheinlichkeit" wird auf den ersten Blick unter systemtheoretischer Perspektive zementiert, wenn für das Literatursystem zwei "Makrokonventionen" angesetzt werden, nämlich die Ästhetisch-Literarische Konvention und die Polyvalenzkonvention (Schmidt 14). Während Polyvalenz kurz die Vieldeutigkeit literarischer Texte meint, besagt nämlich die Ästhetisch-Literarische Konvention (ÄLK), daß innerhalb eines literarischen Handlungssystems literarische Texte eben nicht nach ihrem praktischen Nutzen (nützlich/nutzlos) bzw. ihrem Wahrheitswert (wahr/falsch) rezipiert und bewertet werden. Wenn also die Disposition wahr/falsch nicht gelte, so könnte man folgern, habe es keinen Sinn, zwischen der erzählten Stadt *Berlin* und der historisch-konkreten zu vergleichen? So richtig es ist, daß literarische Texte keine simple Abbildung von Realität sind oder wie ein Spiegel funktionieren, so falsch ist es, das Kriterien der Wahrscheinlichkeit als irrelevant für literarische Texte anzunehmen. Die lokale Genauigkeit in der Beschreibung eines Ortes ist zwar nicht alles, aber wer weiß, wie viel Mühe Autoren darauf verwenden, ihre literarischen Räume detailliert zu beschreiben, wird vorsichtiger beim Betonen einer vermeintlich existierenden topographischen Beliebigkeit. Von Clemens

Heselhaus stammt der Hinweis, daß es in der "dichterischen Fiktion des Realismus nicht mehr nur um Wahrscheinlichkeit wie im 18. Jahrhundert geht, sondern um die Dokumentation durch die *Tatsächlichkeit gelebten Lebens*" (Heselhaus 352). Die "Tatsächlichkeit gelebten Lebens" allerdings kann beträchtlichen Schaden nehmen, wenn—um im Bild zu bleiben—das *Berlin* der 1970er Jahre in der literarischen Fiktion eine Trennung in Ost und West nicht kennt und *Berlin* wie jede andere deutsche Großstadt behandelt. Nimmt man einen beliebigen Besucher, der sich von New York kommend, *Berlin* an einem Sommertag—sagen wir des Jahres 1982—aus der Luft nähert, so wäre er unweigerlich mit einer Besonderheit konfrontiert, die er so möglicherweise nur aus China kennt, der Mauer *andererseits*, der Staatsgrenze *einerseits*.

### Die Grenze als "literarische Kategorie?"

Es läßt sich nicht sagen, daß Autoren die "Schwierigkeiten," die eine bestimmte Topographie—etwa die von *Berlin*—für das Schreiben eines literarischen Textes mit sich bringt, hinreichend thematisiert hätten. Uwe Johnsons Essay "Berliner Stadtbahn. (veraltet)," der gleichsam Koordinaten seiner Poetologie entwirft, stellt eine gewisse Ausnahme dar. Johnson hatte in seinem Essay "Berliner Stadtbahn" auf das Besondere der Lokalität verwiesen, denn durch *Berlin* verläuft "die Grenze zwischen den beiden Ordnungen, nach denen heute in der Welt gelebt werden kann" (Johnson 10). Gezeigt wird, in welchem Maße die Grenze zwischen den Stadtteilen von *Berlin* in den Status einer "literarischen Kategorie" gerät. Am Beispiel eines Reisenden, der—aus dem Osten kommend—, an einem S-Bahnhof in West-*Berlin* aussteigt, macht Johnson kenntlich, daß dies ein Übergang

Bedingungen, ist in einer spezifischen Lebenswirklichkeit gewachsen und mit ihr verwurzelt, er spricht seine eigene Sprache und besitzt—wie jeder andere auch—lediglich eine eingeschränkte Wahrnehmung, kann "befangen sein in Erfahrungen, die ihm als einzigem zugestoßen sind" (14). Für Johnson gehören diese Phänomene zu den "Voraussetzungen" des Erzählens, und er notiert:

Wie, wenn seine Unterstellungen Vorurteile wären? Was, wenn er sich orientiert nach Meinungen, die er nicht im Traum zu überprüfen denkt, denen zufällig niemand widersprochen hat?...Er kann für allgemein halten, was einzeln ist....Er kann ein Gesetz erkennen wollen, wo nur eine statistische Häufung erscheint. (14)

Doch nicht nur der Autor/Erzähler selbst kommt als eine Fehlerquelle in Frage, auch während und in Folge eventueller Recherchen kann es zu einer "Schädigung der Realität" kommen, weil jene Gewährsleute oder Zeugen die gleichen Fehler machen können:

...da haben Augenzeugen nicht genau hingesehen, was sie nicht gesehen haben, können sie nicht sagen. Sie erfinden etwas, was ihnen den Vorfall abzurunden scheint. Oder sie haben die Situation schlicht nach ihren gewohnten Bezugspunkten geordnet, die mögen privat sein oder von sektenhafter Moral oder parteipolitisch. Presse, Rundfunk, Fernsehen oder Stadtgespräch verändern nochmals, was sie als bereits zubereitetes Material bekommen. Sie müssen sich

zwischen zwei sich widersprechenden Systemen war, was auf die literarische Darstellung nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Als Autor, der Schreiben als einen Prozeß der Wahrheitsfindung verstand, zog er daraus Konsequenzen für seine Art und Weise des Umgangs mit den Figuren, den Orten, den Gegenständen. "Eine Grenze an dieser Stelle," so Johnson, "wirkt wie eine literarische Kategorie. Sie verlangt die epische Technik und die Sprache zu verändern, bis sie der unerhörten Situation gerecht werden." In dem "Stadtbahn-Essay" registrierte Johnson darum auch, wie in Folge der "sprachlichen Verabredungen" der beiden Machtapparate eine Entfremdung der Ost- und Westdeutschen bzw. -Berliner entstanden sei. Ein Reisender "Ost" führe beispielsweise mit sich "die Namen von Gegenständen, Glaubenssätzen, politischen Verhältnissen," die es im Westen nicht gibt, "deren Namen dort nicht geläufig sind." Für einen literarischen Text würden—so Johnson—sich diese "Namensgebungen" daher nicht eignen, weil sie "parteiisch" und "wertend verföhren" (19). Im "Stadtbahn-Essay" analysiert Johnson, welche Fehler bei der literarischen Darstellung auftreten können, wenn man die Besonderheiten des Ortes *Berlin* ignoriere. Die "[s]pezifisch literarische[n] Fehler" (14) liegen nach Johnsons Auffassung auf verschiedenen Ebenen: Johnson erkennt, daß die "Schwierigkeiten" bereits in der "Phase der Konzeption" beginnen (14), also in jenem Stadium, das dem Schreiben als Vorgang vorgelagert ist. Johnson führt—wie Christa Wolf in "Lesen und Schreiben"—gewissermaßen vor, wie wichtig der Autor und seine Voraussetzungen für das Schreiben sind. Ein Autor/Erzähler ist auch "nur ein Mensch," und er verfügt nicht über den "göttergleiche[n] Überblick eines Balzac" (20). Der Autor existiert unter konkret-historischen

Klischee entstehen, von dem es auf beiden Seiten der Grenze eines gibt, die freilich—so Johnson—nicht zum Maßstab für das andere gemacht werden können. Wenn es um Berlin geht, werde die Darstellung besonders kompliziert, weil die "subjektiv oder technisch verursachten Fehler" komplex wachsen, "sobald sie mit der fruchtbaren Fehlerquelle der Tendenz verbunden zum Schema werden." Und Johnson betont: "Von diesen gibt es auf jeder Seite der Grenze eins. Es ist selbstverständlich, daß die Gesetze des einen Informationsschemas nicht zum Maßstab für das andere gemacht werden können" (11).

Johnson der von Ost- nach Westberlin "umgezogen" und-darauf legte er Wert-nicht "geflohen" war, sah die Gefahr, daß unter den besonderen Bedingungen in Ost- und Westberlin ein Einzelschicksal in Gefahr stand, politisch ausgenutzt zu werden. Es könne nämlich sein, der Vorfall bzw. die Geschichte würde vom Autor/Erzähler nur dargeboten, um etwas "über die Lebensverhältnisse beiderseits der Grenze" zu beweisen. Doch selbst eine Statistik könne täuschen, weil eben drei Millionen "Abwanderer aus dem ostdeutschen Staatsgebiet" (13) noch kein Beweis für die Wahrheit der Darstellung und die gerechtere Ordnung im Westen seien. Dies waren Gründe, warum Johnson die Grenze als literarische Kategorie verstanden wissen wollte. Auch, wenn *Berlin* in den 70er und 80er Jahren wiederholt ein literarischer Schauplatz war, geriet die Teilung der Stadt in Vergessenheit und als literarische Kategorie wurde sie nur in Ausnahmen angesehen. Peter Schneiders mit autobiographischem Stoff arbeitende Erzählung *Der Mauer Springer* (1982) gehört deshalb dazu, weil er die Befindlichkeiten in Ost wie West zur Sprache brachte. In Richtung auf die Westdeutschen notiert der Erzähler:

zum Teil einlassen auf die Interpretation, die der erste Berichterstatter mit einem Eigenschaftswort im Vorfall ansiedelt. Sie alle schädigen die Realität (vorausgesetzt, daß dies Wort noch zutrifft). (Johnson 11)

Die solcherart entstandenen Einschränkungen, Interpretationen, Konstruktionen sind für den Autor/Erzähler eine schwere Hypothek bei der anschließenden erzählerischen Verarbeitung. Übernimmt der Autor/Erzähler nämlich unkritisch die Interpretationen bzw. die Auswahl der Fakten, so werden sie zu rezeptiven Vorgaben. Die Fehler wirken also in die Phase der Text-Produktion, wodurch sie sich potenzieren, denn sie beeinflussen den Aufbau der Figuren, den erzählten Vorfall, die dargestellten Verhältnisse und ihre mögliche Bewertung durch den Erzähler. Das führt dazu, daß die Person, von der erzählt wird, nur mit Verhaltensweisen ausgestattet werden kann, über die der Autor/Erzähler—"selbst verfügt oder die er bei Dritten oder Achten beobachtet hat." Das heißt auch: "Es mag ja noch andere geben." Der Erzähler hat diese Meinungen nicht gekannt, er hat nicht alle Zeugen befragt, vielleicht haben manche ihn sogar angelogen, er ist nicht an die richtigen gekommen. Aber möglicherweise hat er auch gar nicht mehr wissen wollen, weil das Bild von der Person und den Verhältnissen schon feststand. Mit anderen Worten: Der Erzähler hat nur das gesehen, was er auf Grund seiner Sozialisation, seines Wissens, seiner Befindlichkeit, seiner sozialen Situation, seiner politischen Auffassungen, seiner Anschauung über die Welt sehen konnte und wollte! Aus den Fehlern, Vorurteilen, ideologisch aufgeladenen Auffassungen kann dann ein Schema, ein Stereotyp, ein



Als ich nach Berlin zog, wurde die neue Mauer gerade fertiggestellt. Nachdem der erste Schrecken vorbei war, verdünnte sich das massive Ding im Bewußtsein der Westdeutschen immer mehr zur Metapher. Was jenseits das Ende der Bewegungsfreiheit bedeutete, wurde diesseits zum Sinnbild für ein verabscheutes Gesellschaftssystem. Der Blick nach drüben verkürzte sich zu einem Blick auf die Grenzanlagen und schließlich zum gruppentherapeutischen Selbsterlebnis: die Mauer wurde den Deutschen im Westen zum Spiegel, der ihnen Tag für Tag sagt, wer der Schönste im Lande ist. Ob es ein Leben gab jenseits des Todesstreifens, interessierte bald nur noch Tauben und Katzen. (P. Schneider 12)

### **Berlin—Für ein zuziehendes Kind**

Uwe Johnson ist sich der Ost-West-Problematik in seinen *Berlin*-Darstellungen immer bewußt gewesen. Überhaupt hat der Schauplatz *Berlin* eine wichtige Rolle bei ihm gespielt. Und nicht selten waren dabei die Träger der Handlung jugendliche Figuren. Das beginnt schon in der *Ingrid Babendererde*, wo die jugendlichen Protagonisten die Frage "Gehen oder Bleiben" dahingehend beantworten, daß sie die "Demokratische Republik" über die noch offene Grenze über den Ostbahnhof in Richtung Westberlin verlassen. Auch in den *Zwei Ansichten* bildet die Stadt *Berlin* einen der beiden zentralen Schauplätze. Auf den ersten Blick hat es den Anschein, es gehe in dem Text einzig um den

Einfluß, den der Bau der Mauer auf die vermeintliche Liebesbeziehung der beiden jungen Leute hat. Doch ganz wie in seinem "Stadtbahn"-Essay zielt Johnson mit der erzählten Geschichte darauf, die "Mauer in den Köpfen" zu zeigen. Die "gegensätzlichen staatlichen Organisationen," die "zwei wirtschaftlichen Arrangements" die "zwei Kulturen" und die Mauer haben nämlich—das wird an den Figuren des B. und der D. gezeigt—die Wahrnehmungen dies—und jenseits der Grenze geprägt (Gansel and Fritsch).

Betrachtet man schließlich die Gesprächsanlage der *Jahrestage* zwischen den Personen Gesine und ihrer Tochter, dem Kind Marie, so nimmt es nicht wunder, wenn sich bei Johnson auch ein Text findet, der *Berlin*, die geteilte Stadt und die deutsche Schuld mit einer Kinderfigur zusammenbringt. "Berlin für ein zuziehendes Kind," heißt jener dem Lyrischen nahe Text, der die möglichen oder erhofften Fragen eines Kindes einmal mehr zum stofflich-thematischen Ausgangspunkt für eine Verflechtung von "großer" und "kleiner Geschichte" nimmt, eine Verbindung zwischen Individuellem und Gesellschaftlichem, Persönlichem und Politischem herstellt. Und wenn das Kind die Frage stellt "Gibt es dort jüdische Kinder zum Spielen?," dann ist das Gedenken wie das Erinnern an deutsche Schuld aufgerufen. Es beginnt mit dem Anflug auf *Berlin* über der "klaren Mark Brandenburg/dem Truppenübungsplatz Döberitz/Panzerkettenspurten/gelblichen Wunden im Bodenbewuchs." Damit ist jene Berlin-Spezifik angeschlagen, an der kein Besucher vorbeikommt: die Grenze zwischen den beiden Ordnungen wird bereits zu Beginn als maßgeblich für den Status der Stadt wie das Leben der Menschen dargestellt. Im weiteren werden über den Erzähler oder das fragende Kind sämtliche jener Signalworte und Zusammenhänge auf-

Die 'Grenze als literarische Kategorie' oder Bilder einer geteilten Stadt in der deutschen Literatur nach dem Mauerbau

Carsten Gansel

zuletzt gefällt. Die selbständige, die freie Entscheidung über das Kommen und Gehen also wird als mitentscheidend empfunden.

### **Berlin made in GDR und seine Jugendfiguren**

Genau diese Freiheit der Entscheidung, die Johnsons Erzählerfigur abschließend für sich reklamiert, hatten jene, die im Osten Berlins lebten, nach 1961 nicht mehr. Aber zum Thema, an dem sich Texte bzw. Figuren rieben, wurde dieses historische Faktum erst in dem Maße, wie die DDR und der Real-Sozialismus ihren Kredit verspielten, den sie als "Zukunftsversprechen" zu Anfang durchaus besaßen. Literarisch bildete der Mauerbau, und die damit vollzogene Veränderung des Raumes *Berlin* zunächst keinen Gegenstand. Es hing dies auch damit zusammen, daß ein nicht geringer Teil der Intellektuellen nach dem 13. August davon ausging, in der DDR würde nunmehr eine offene Diskussion über alle Probleme wie Perspektiven innerhalb der anvisierten sozialistischen Gesellschaft möglich werden. Sie sahen jetzt die Chance, die immer wieder beschworene "sozialistische Demokratie" wirklich in die Praxis umzusetzen. Seit 1956 waren nämlich kritische Stimmen immer auch wieder mit dem Hinweis auf die offene Grenze und die möglichen negativen Folgen einer "Fehlerdiskussion" verhindert worden (vgl. Gansel *Parlament*). Durch den Bau der Mauer konnte diese Argumentationslinie nicht mehr funktionieren. Doch bereits mit dem 11. Plenum 1965 zeigte die Staatsmacht, womit Autoren künftig würden zu rechnen haben. Und der nächste, und vielleicht für viele Autoren der entscheidende desillusionierende Einschnitt in Hinblick auf ihre Vision von einer demokratischen Gesellschaft, bildete der Einmarsch in der CSSR. Ulrich Plenzdorf hat auf die

gerufen, die das Besondere der Stadt *Berlin* ausmachen. Dies erfolgt durch einen Vergleich mit jenen (Medien-)Erfahrungen, die das Kind in den USA, speziell in New York, gemacht hat. Auf den Hinweis "Nicht vor dem Friedensvertrag" folgen in Anspielung auf Vietnam die Fragen "Ist da ein anderer Krieg?/Was werden wir noch finden vom Krieg?/Schlachtschiffe/Napalm/Nahkampf im Fernsehen?" (100). Und die Antwort entwirft durch die parataktische Reihung, die schnellen Schnitte und harten Entgegensetzungen gleichsam ein Bild von Geschichte wie Gegenwart der beiden Ordnungen wie der Spezifik der Topographie: "Nur die begradigte Front um die Stadt/Gelegentlich sozialistische Tote im Draht/Ruinen, kräftiger als Konjunktur, hinter Werbetafelin/Studenten marschieren gegen Kriege überhaupt Macht über-/haupt Ehen überhaupt Verkehrsampeln überhaupt." Das "überhaupt" ironisiert die studentischen Aktivitäten, zumindest deutet es den Abstand des Erzählers an. Durch das wenig sympathische Bild sehen sich Kind wie Erwachsener zu der Frage veranlaßt: "Was haben wir zu suchen in Berlin?" worauf letztlich doch so etwas wie eine Sympathie—, ja Liebeserklärung an die Stadt und ihren Alltag gegeben wird: "Erinnerungen/Wo du geboren bist/Veränderungen an anderen Freunden/Gespräche auf dem Wochenmarkt..." Es folgen erneut Einblendungen, die *Berlin* kennzeichnen und die einzig und nur für diese Stadt gelten. Am Schluß steht die Frage des Kindes: "Und wohin kann man fliegen von hier?" Die Antwort lautet: "Fasten your seat belt./Täglich nach London, einmal die Woche nach New York./This is what I like about Berlin." Daß man wieder raus kann, hinaus in die Welt, nach London oder New York, das ist es, was nicht

Bedeutung von "1968" sowie die Rolle entsprechender biographischer Einschnitte verwiesen:

Es gab ja wirklich ein doppeltes 1968, das westliche 68 hat auf mich keinen so großen Einfluß gehabt. In gewisser Weise standen wir in derselben Front, schon mal wegen Vietnam, aber gleichzeitig standen wir da ja auf "Staatsseiten," denn der ganze Osten war ja gegen den Vietnam-Krieg. Nee, nee, was mich viel stärker beeindruckt hat, war der Einmarsch in der CSSR. Das war ein schlimmer Einschnitt. Man kann alle unsere Biographien aus der Zeit nach Einschnitten gliedern. Da war 1956, 1965, 1968, 1972, 1976. Von all' diesen negativen Einschnitten bis auf 1972 war das ein harter Einschnitt, auch, weil ich dorthin persönliche Beziehungen hatte. Ich habe die wahnsinnig beneidet, was die da machten, denn das wollten wir ja auch. Und um so schlimmer war das Zuschlagen der Macht. Das ist in Mark und Bein gegangen, und es ist nicht vergessen worden. Zumindest ist alles was ich danach geschrieben habe, auch als Aggression dagegen entstanden. Das hat natürlich Widerstand hervorgerufen. (Gansel und Plenzdorf 4)

Und in der Tat, der Vergleich von zwei Plenzdorf-Texten-- zum einen *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972) und zum anderen "kein runter kein fern" (1976)--zeigt radikale Unterschiede in der Rolle, die der Ort *Berlin* für die jugendlichen Protagonisten spielt. Die *Neuen Leiden* waren

bereits vor 1968 entstanden und hatten zunächst keine Publikationschance. Erst mit der kurzen Phase kulturpolitischer Lockerung am Beginn der 70er Jahre kam der Schladentext bekanntlich an die Öffentlichkeit. Trotz aller Versuche einer kulturpolitischen Ausgrenzung von Autor und Text, wurden die *Neuen Leiden* in Ost und West zu einer Art "Kultbuch." Der Text brachte gewissermaßen systemübergreifend und authentisch das Lebensgefühl einer jungen Generation auf den Punkt, die sich von den etablierten Alten nicht vorschreiben lassen wollte, welchen Weg sie zu gehen hat. Wirkungen des Textes in der DDR führte man damals auf die Tatsache zurück, daß "hier politische, soziale Fragen gestellt werden, die herangereift sind und die wir beantworten müssen" (Schönemann 245). Und im Nachwort zur Bühnenfassung merkte Klaus Wischnewski an, daß es sich um Literatur handle, "die primär Diskussionsangebot sein will und mit ihrer Problematik auf ein angestautes Bedürfnis trifft.... Wir brauchen ein solches Diskussionsangebot über Lebensfragen, die bisher zu sehr 'unter der Decke' blieben" (Wischnewski 164).

Dem Ort *Berlin* kam im Textganzen durchaus eine maßgebliche Rolle zu. Der siebzehnjährige Edgar Wibeau flieht nämlich aus der sozialistischen Provinz Mittenberg in die ostdeutsche Metropole *Berlin*. Berlin (Lichtenberg) funktioniert gewissermaßen als eine Art Fluchtpunkt, als Symbol für eine Freiheit und Ungebundenheit, die es in der Provinz so nicht gibt. Hier glaubt Edgar sich verwirklichen zu können, hier kann er malen, jobben, träumen, lieben, in die Gesellschaft ein- und wieder aussteigen. In der Großstadt hat er die Chance anonym zu bleiben und hat die Chance, sich einer ständigen Kontrolle durch die gesellschaftlichen Instanzen zu entziehen. *Berlin* als Metropole gibt ihm die

Möglichkeit, Erfahrungen zu sammeln. Dabei steht er dem System und seinem Repräsentanten zwar kritisch, aber keineswegs ablehnend gegenüber. Ganz bewußt hatte der Autor seine Figur mit einer penälerhaften Rotzigkeit ausgestattet, um ihn dann munter gegen verordnete Tabus angehen zu lassen:

Es tröstete mich immer fast gar nicht, wenn ich so einen fünfundzwanzigjährigen Knacker mit Jeans sah, die er sich über seine verfetteten Hüften gezwängt hatte und in der Taille zugeschnürt. Dabei sind Jeans Hüfthosen, das heißt Hosen, die einem von der Hüfte rutschen, wenn sie nicht eng genug sind und einfach durch Reibungswiderstand obenbleiben. Dazu darf man natürlich keine fetten Hüften haben und einen fetten Arsch schon gar nicht, weil sie sonst nicht zugehen im Bund. Das kapiert einer mit fünfundzwanzig schon nicht mehr. Das ist, wie wenn einer dem Abzeichen nach Kommunist ist und zu Hause seine Frau prügelt. Ich meine, Jeans sind eine Einstellung und keine Hosen. (Plenzdorf *Leiden*)

Doch letztlich zielte Edgars zunächst selbst gewählte Isolation doch auf eine Integration in die Gemeinschaft, die der jugendliche Held ja keineswegs pauschal ausschließt. Nicht zufällig bastelt er an einer Erfindung, die die Arbeit erleichtern und ihm im Kollektiv Anerkennung verschaffen soll. Die beschränkte Freizügigkeit, ja die Grenze durch die Stadt, die Mauer, ist allerdings für Edgar kein Diskurspunkt.

Ganz anders sieht das in "kein runter kein fern" aus,

Die 'Grenze als literarische Kategorie' oder Bilder einer geteilten Stadt in der deutschen Literatur nach dem Mauerbau

jenem Text, der nach der "68er"-Erfahrung um 1974 entstand und für die Autoren-Anthologie *Berliner Geschichten* gedacht war. War es in den *Neuen Leiden* eine Jugendfigur, die locker-schnoddrig ihre Sicht auf "Wirklichkeit" artikuliert, ging Plenzdorf nun einen Schritt weiter, indem er eine Kinderfigur zum Helden machte, deren intellektuelle Möglichkeiten auf den ersten Blick begrenzt erscheinen, der aber gerade darum wesentlich authentischer die gesellschaftlichen Beschädigungen wahrnimmt. Hier ist kein intelligent-cooler Adoleszenter die Hauptfigur, sondern eben ein zehnjähriger Hilfsschüler, der kleine Fleischmann. Ist *Berlin* in den *Neuen Leiden* noch Fluchtpunkt aus dem "real-sozialistischen" Alltag, so wird die Stadt nunmehr zum Ort, an dem sich die Widersprüche des kleinen Landes ballen und zur Explosion gebracht werden. Keine andere Stadt als *Berlin* kommt in Frage, um die Geschichte des kleinen großen Fans von Mick Jagger und den Rolling Stones zu "erzählen" (Plenzdorf "kein runter"). Der kleine Fleischmann ist sich sicher, daß die Stones und sein Idol Mick auf dem Springerhochhaus, dem westlichen Teil der geteilten Stadt, spielen werden, und er will so nahe wie möglich an die *Grenze*. Es ist kein Zufall, wenn gerade der 20. Jahrestag der DDR, also der 7. Oktober 1969, den Hintergrund für die Erzählung abgibt. In Wirklichkeit wie Fiktion ist es gerade dieses vermeintlich freudige Ereignis, das den scharfen Widerspruch zwischen öffentlicher Selbstdarstellung und subjektiver Desillusionierung unfreiwillig enthüllt. Im Sprechmonolog des kleinen Fleischmann, der zunächst am Radio die Feierlichkeiten zum DDR-Geburtstag verfolgt, tauchen verschiedene Stimmen auf, die mit- und gegeneinander wirken und eine Polyphonie des Textes erzeugen. Die vermeintlich "naive" Sicht des

kindlichen Protagonisten, der sich—anders als Wibeau—körperlich wie intellektuell nicht zur Wehr setzen kann und den Parolen wie der psychischen und physischen Gewalt durch Vater, Bruder, Staatsmacht ausgeliefert ist, wird in harten Schnitten ergänzt durch die Sprache der Macht (Parolen und Losungen zum Staatsfeiertag, Kommentare aus den Medien, Erklärungen des Vaters, Gesprächsfetzen). Die Anspielungen und Zitate die gleichsam ein Stück beschädigtes Leben des kleinen Protagonisten enthüllen, sind—in dieser Hinsicht vergleichbar der ca. zehn Jahre später publizierten *Unvollendeten Geschichte* von Volker Braun—Ausdruck dafür, in welchem Maße die Gesellschaft an ihr Ende kommt (Braun). Was frühere literarische Protagonisten noch glaubten, kann unter den erstarrten Bedingungen nicht mehr funktionieren. Insofern ist die Geschichte des kleinen Fleischmann die Fortschreibung des Wibeau-Textes und gleichzeitig eine deutliche Korrektur. Edgar Wibeau kann Ende der 60er Jahre noch darauf setzen, die "real-sozialistische Wirklichkeit" mit den Idealen Anfangsjahre zu versöhnen. Was dem kleinen Fleischmann widerfährt, zeigt das unbarmherzige "Zuschlagen der Macht." Zudem wird offenbar, in welchem Maße der "Riß" nun "durch die Welt ging" (Braun 43). Die Verhältnisse haben nämlich zum Zerfall jener Bindungen geführt, die mindestens für Kinder entscheidend sind, sie haben die Familie zerstört: die Mutter des kleinen Fleischmann ist in den Westen geflohen, der Vater ein dogmatischer Hardliner, der Bruder ein militanter Bulle. Während der "junge W." sich noch an allem "Äußerer" reibt, stößt sich der kleine Fleischmann am Kern der Verhältnisse. Es ist nunmehr eine Kinderfigur—und dies wiegt um so schwerer—die durch den Staat und seine Repräsentanten in eine existentielle

Die 'Grenze als literarische Kategorie' oder Bilder einer geteilten Stadt in der deutschen Literatur nach dem Mauerbau

Krise getrieben wird und der keine Chance bleibt. Am kleinen Fleischmann zeigt sich in welchem Maße *Berlin*—entgegen der offiziellen Verlautbarungen—zu einem fast schon kriegerischen Schauplatz geworden ist, der in zwei Feile zerfällt: in den einen Teil, *Drüben*, in dem Mick und Mickmama singen bzw. leben und der Freiheit verheißt sowie den anderen, der ihn festhält, schikaniert, letztlich zusammenschlägt. Es hat symbolische Bedeutung, wenn der kindliche Protagonist zunächst überlegt, wie er möglichst dicht an das *Drüben*, die Grenze zum Springerhochhaus kommen kann und sich jeweils die Farben der entsprechenden Stationen einprägt:

Ich fahr bis schlewskistraße vorne raus  
zapfenstreich strätzenweich samariter grün  
frankfurter rot strausberger blau schlewski  
grau vorne raus strapfenzeich mit klingendem Spiel...dann Mick ICH weiß wo die  
Stelle ist ubahn bis spittlmarkt ICH lauf bis  
alex dann linje a kloster grau märk mus  
weiß spittlmarkt voran raus springerhaus  
MICK und Jonn und Bill und die aufm dach  
EIKENGETTOSETTISFEKTSCHIN  
rochorepochepipoar! (Braun 135)

Die Geschichte endet—fast schon wie eine Antizipation der Ereignisse vom Oktober 1989—mit dem Zusammenknüppeln der jungen Leute, worunter der kleine Fleischmann mit seinen zehn Jahren ist:

Die wolln uns! Ruhe bewahren! Nicht  
provozieren! Gehen Sie weiter! Wohn  
denn? Lassen Sie uns! Hat keinen Zweck,  
die. Wir solln in die Ruine! Die wolln uns in  
die Ruine. Nicht in die Kiche schieben

lassen! Damit sie uns! Aufhörn! Amen!  
 Friede sei mit euch!—kirschners kleiner  
 karle konnte keene kirschen kaun MAMA  
 die wolln uns und in die machen ernst die  
 dängln uns in die kirche ich kenn die die hat  
 kein dach mehr die haun uns die haun uns  
 in die lkiche die haun auf die köpfe aufhörn  
 die dürfn nicht MAMAMICK—Hautse,  
 hautse immer auf die Schnauze! Ruhe!  
 Haltet die Fressen. (Braun 149)

Ulrich Plenzdorf hatte "kein runter kein fern" für eine Anthologie geschrieben, die den Schauplatz *Berlin* zum Thema machen sollte. In der Einladung zu dem Band, den Plenzdorf, Klaus Schlesinger und Martin Stade mit einem Brief vom 20.1.1974 in Gang brachten, hieß es zu den ins Auge gefassten *Berliner Geschichten*:

Sie können etwas Autobiographisches schreiben oder auch etwas Fiktives, nur sollte der Zeitraum der Handlung begrenzt sein—sagen wir: vom Kriegsende bis zur Gegenwart oder ein bißchen darüber hinaus—und die politische Geographie—also: Berlin—Hauptstadt der DDR, eingeschlossen jener Probleme, die sich aus der besonderen Situation der Stadt ergeben.... (Plenzdorf "kein runter" 215)

Trotz des Einschnittes von "1968" lag der Beginn des Vorhabens in einer Zeit, da es erneut Hoffnungen auf eine mögliche Offenheit gab. Wie illusorisch allerdings die Erwartung war, daß um der "Sache willen" literarische Kritik möglich sei, zeigte schon bald darauf der groß angelegte Versuch, die Autoren-Anthologie zum Scheitern

Die 'Grenze als literarische Kategorie' oder Bilder einer geteilten Stadt in der deutschen Literatur nach dem Mauerbau

zu bringen. In verschiedenen Gutachten u.a. für das Ministerium für Staatssicherheit wurde betont, daß die "Berliner Geschichten" leitmotivisch-thematisch zu einer Grundidee zusammengefaßt seien. "Berlin—die Hauptstadt der DDR" würde im Sinne der Autoren "erzählerisch als fruchtbarer Brennpunkt von individuellen Schicksalen, Erlebnissen, Erfahrungen und Enttäuschungen sowie als Prüfstein für den sozialistischen Staat und seine Institutionen geschildert." Dabei sei es dazu gekommen, daß in den Texten ein "ausgesprochen kritischer Grundtenor" vorherrsche, der "in einzelnen Beiträgen bis zur antisozialistischen Aussage reicht" (224). Ein Blick auf die Geschichten zeigt, daß in den Texten von Klaus Schlesinger "Am Ende der Jugend," Rolf Schneider "Hanna" sowie Stefan Heym "Mein Richard"—ähnlich wie bei Plenzdorf—Kinder- bzw. Jugendfiguren im Zentrum standen und durch sie in der Tat die sich sozialistisch verstehenden Verhältnisse einer Prüfung unterzogen wurden. Klaus Schlesinger hatte in dem autobiographisch angelegten Text "Am Ende der Jugend" den Mauerbau von 1961 zum Gegenstand des Erzählens gemacht und sensibel das Pro wie Contra erfaßt. Auf die Frage, was er von der Entscheidung halte, die Grenze dicht zu machen, antwortete einer der Protagonisten knapp: "Ich glaube, sagte er zwischen zwei Zügen, es gibt Alternativen, vor die ein Mensch nicht gestellt werden sollte" (164). Der Text endet damit, daß Martin—er gibt diese Antwort—durch einen unbewachten Hinterausgang ruhigen Schrittes die Grenze nach Westberlin überquert, der Erzähler bleibt zurück und verläßt wie betäubt den Ort. In dem für das Ministerium für Staatssicherheit angefertigten Gutachten war der "Gehalt" des Textes ansatzweise durchaus erfaßt, wenn es hieß: "Die Sicherung der Staatsgrenze 1961 sei ein

typischer Vorgang für die Gesellschaft in der DDR im allgemeinen Sinne wie auch im subjektiv persönlichen (Sinngelbalt von Klaus Schlesiingers Beitrag 'Am Ende der Jugend'" (226). Nachdem das Zustandekommen der Anthologie verhindert worden war, erschien der Text in Schlesiingers vieldiskutiertem Geschichten-Band *Berliner Traum* (1977). In der Sammlung fand sich auch die kurze Erzählung "Neun," die—vor dem Hintergrund des Schauplatzes *Berlin*—vom Geburtstag eines Neunjährigen erzählte, der darauf wartet, daß der Vater sein Versprechen einlöst und mit ihm zur Feier des Tages einen Rundflug über die Stadt macht. Die Erzählperspektive ist durchgängig an die Sicht des kindlichen Protagonisten gebunden, es finden sich keine Kommentare, die Abstand herstellen oder seine Positionen korrigieren. Ähnlich wie in Plenzdorfs "kein runter kein fern" lebt "Neun" in einer zerstörten Familie, der Vater wird von der geschiedenen Mutter als "schädlich" für die Entwicklung des Jungen eingeschätzt. Daß der eher unpolitisch-distanziert, die Mutter dagegen dem Bild einer bewußten DDR-Bürgerin nahekommt, zeigt sich in der Art und Weise, wie beide die Grenze bezeichnen: "Die Mauer: das Weiße, das Hohe, das Unüberwindliche, der Traum dahinter, schon DRÜBEN, manchmal Leute drauf, die herüberstarrten, Mutter sagt: Die Staatsgrenze. Vater sagt: Hier und Drüben. Kater sagt: Die Mauer" (Schlesiinger 107). Neun macht sich auf die Suche nach seinem Vater, weil er—um die Unmöglichkeit eines Rundfluges in der geteilten Stadt Berlin nicht wissend—auf die Worte des Vaters setzt. Nachdem er schließlich am Flughafen Schönefeld "aufgegriffen" wird, verkriecht er sich auf dem Boden, und einzig im Traum wird ein Flug möglich, in dem Vater und Mutter versöhnt auftreten. Es ist auffällig, daß die Träume

des kindlichen Protagonisten von gegliederten Leben, von Harmonie, Familienglück verbunden sind mit dem realen oder erträumten Überscheiden der Stadt-Grenze.

Auch Rolf Schneiders Hanna ist neun Jahre, und auch in diesem Text wird aus kindlicher Sicht über eine Kindheit im *Berlin*—nun der fünfziger Jahre und vor dem Mauerbau—erzählt. Westberlin—Charlottenburg, Tegel, Neukölln, sind für die Protagonistin "das andere und das Abenteurer," und die Fahrten gehören wie selbstverständlich zu ihrem Leben—in *Berlin* (R. Schneider 173). Erneut finden sich keine Kommentare, denn die Erzählhaltung bleibt neutral und der Erzähler tritt hinter die kindliche Figur zurück. Der Anthologie-Beitrag wurde daher—und insofern durchaus zutreffend—als "objektivistisch, ohne jede Parteinahme" eingeschätzt (226).

Eine wesentlich schärfere Ablehnung erfuhr Stefan Heyms Erzählung "Mein Richard," die auf einem authentischen Fall beruhte. Der Text beginnt so:

Keiner wohnt mehr in dem Haus. Es soll abgerissen werden, habe ich gehört; vielleicht sogar die ganze Straße geräumt—obwohl die Grenze, die hier schräg einfällt und im rechten Winkel wieder abschwenkt, nur dieses eine Haus berührt. Richard haben sie in den Jugendwerkhof geschickt. Einmal die Woche darf ich ihn dort besuchen.... (Heym 80)

Nachfolgend wird von der Ich-Erzählerin, in einer Art aufbauender Rückwendung erzählt, was der Grund ist, daß die beiden Jungen, "der eine nicht ganz sechzehn, der andre bald achtzehn Jahre alt" (80) in einer Besserungsanstalt bzw. bei der Armee landen. Die "alte Genossin" (85), die

keineswegs in Distanz zum Staat steht, sondern gesellschaftlich engagiert ist und einer "intensiven gesellschaftlichen Betätigung" (88) nachgeht, vermag nur ansatzweise zu fassen, warum in dieser Strenge gegen die jungen Leute vorgegangen wird. Die haben nämlich von ihrem Haus ausgehend einen Weg in den Westen gefunden und sich per Seil über die Mauer bewegt, vierzehnmals das für die Jungen hätte bedeuten können, ist der reflektierenden Mutter nur zu klar:

Vierzehnmals, dachte ich, vierzehnmals hinüber in den Westen und zurück, das heißt, achtundzwanzigmal über die Mauer. Achtundzwanzigmal hätte der Junge erschossen werden können, dachte ich, hätte verbluten können in dem Niemandesland zwischen den Welten—und ich hatte keine Ahnung davon gehabt. (94)

Mit dieser Überlegung ist die Unmenschlichkeit des Grenzregimes ebenso angesprochen, wie der surreal anmutende Vorgang, der in der Mitte geteilten Stadt *Berlin*. Wie bei Pflenzdorf zieht erneut der Westen die jungen Leute magnetisch an. Erneut ist es die westliche Kultur, die sie fasziniert, in diesem Fall das Medium Film, denn ihr Ziel war immer ein Kino im anderen Teil der Stadt. Es ging ihnen dabei—wie Richard zugibt—um Spaß. Auf die richterliche Frage nämlich, "habt ihr Spaß gehabt?" gibt der jugendliche Protagonist eine ehrliche Antwort: "Jawohl," sagte er sehr ruhig, 'es hat Spaß gemacht. Es hat uns Spaß gemacht, über die Mauer zu gehen und uns drüben umzusehen. Es war so...ich weiß nicht...anders...'" (97). Daß der Staat weder diese Art von Spaßsuche noch Richards Wahrhaftigkeit

Die 'Grenze als literarische Kategorie' oder Bilder einer geteilten Stadt in der deutschen Literatur nach dem Mauerbau

honoriert, weiß die Mutter: "Oh Gott, dachte ich, der Junge redet sich ins Unglück" (97).

Die Erzählung zeigt, wie grundlos ein enormes staatliches Räderwerk in Gang gesetzt wird, das grotesk anmutet. Dabei entlarvt sich das zunächst noch anonym auftretende Staatswesen auch durch die Verhaltensweisen seiner Repräsentanten als unmenschlich. Die Geschichte endet mit einem Kommentar des Anwalts:

"Wenn ich sie gewesen wäre, Genosse Staatsanwalt, ich hätte einen Orden für die beiden Jungen beantragt." "Wieso das?" sagte der Staatsanwalt. "Weil sie, wie jetzt gerichtsnotorisch, vierzehnmals hintereinander ihre absolute Treue zu unserer Republik unter Beweis gestellt haben." Der Staatsanwalt lächelte schief. Dann drehte er sich um und ging. (98)

In der Tat, die Verhältnisse sind so eindeutig, daß es selbst dem ansonsten um eine ideologisch korrekte Antwort nicht verlegenen Staatsanwalt die Sprache verschlägt. Die gleiche Geschichte mit der identischen Argumentation des Anwaltes baute Peter Schneider dann wiederum in seine Erzählung *Der Mauterspringer* ein.<sup>3</sup>

Stefan Heyms "Mein Richard" wurde in den Informationen des Ministeriums für Staatssicherheit als besonders gefährlich eingestuft. Zum "Sinnegehalt" des Textes gab es folgende Einschätzung: "Staat und Staatsapparat (Justiz, Sicherheitsorgane) der DDR würden von dogmatischer, herzloser Enge geleitet. Eine durchlässige Staatsgrenze wäre der beste Prüfstein für wirkliche oder erzwungene Treue zum Sozialismus (225). Auch hier traf die Wertung unbeabsichtigt die wirklichen Verhältnisse.



Die Grenz-Thematik im Bezug auf Berlin—das sei nur angemerkt—spielte auch in Christa Müllers Erzählung "Candida" eine Rolle, die am Beispiel einer Kinderfigur dem Leben einer "halben" Familie auf den Grund ging und den daraus entstehenden Konflikten wie Träumen der kindlichen Protagonistin.

Betrachtet man die Texte der 70er und 80er Jahre, in denen *Berlin* zum Schauplatz wurde, dann zeigt sich folgende Tendenz: Vor allem bei Autoren der "mittleren Generation" erscheint *Berlin* als Symbol für Erstarrung, Unfreiheit, staatliche Repression, allmächtige Überwachung. In *Berlin* als einer Art Schmelztiegel für soziale Verhältnisse finden sich jene Konfliktkonstellationen, die die gesellschaftlichen Deformationen sichtbar machen. Ost-Berlin entwickelt sich damit zunehmend zur Metapher für "gebremstes Leben" und "gestockte Widersprüche." Christa Wolf hat in ihrer Erzählung *Was bleibt* (1979/1989), in der sie wesentlich dichter dem eigenen "blinden Fleck" nahekam, als in anderen Texten davor und danach dieses veränderte Verhältnis zur Stadt thematisiert:

Was ist mit uns, hörte ich mich denken, mehrmals hintereinander, sonst fehlten mir die Worte, sie fehlen mir bis heute. Versuchsweise sage ich, es war ein Band gerissen zwischen mir und der Stadt—vorausgesetzt, "Stadt" kann noch stehen für alles, was Menschen einander antun, Gutes und Böses. (Wolf 56)

Es ist keineswegs ein Zufall, wenn die Erzählerin zu dieser Erkenntnis genau nach dem Gespräch mit jenem "jungen Mädchen" kommt, dessen Text sie gelesen und für "gut" befunden hat.

Es war mir nicht gegeben, einen guten Text für schlecht zu erklären oder die Autorin eines guten Textes nicht zu ermutigen. Ich sagte, was sie da geschrieben habe, sei gut. Es stimme. Jeder Satz sei wahr. Sie solle es niemandem zeigen. Diese paar Seiten könnten sie wieder ins Gefängnis bringen. (54)

Als das Mädchen dann zu reden anfängt, erkennt die Erzählerin nahezu froh und wie von einer Last befreit: "Ich dachte: Es ist soweit. Die Jungen schreiben es auf" (54).

Diese Hoffnung des erzählenden Ichs, die durchaus mit jener von Christa Wolf übereinstimmt, wurde nur partiell eingelöst. Ein nicht geringer Teil der jungen (Autoren-) Generation verzichtete darauf, sich an den DDR-Verhältnissen existentiell zu reiben, die Ergebnisse des Leidens aufzuschreiben oder den Blick auf *Berlin*-DDR zu begrenzen. Auf die Politisierung individueller wie gesellschaftlicher Handlungsfelder reagierten die Jungen—im Unterschied zu Texten bis in die frühen 80er Jahre—mit einer *unpolitischen Gegenbewegung*. Auf den vordergründig politischen Code nämlich wurde gar nicht mehr eingegangen. Cordt Berneburgers (d.i. Thomas Brussig) *Wasserfarben* (1990)—auch ein *Berlin*-Text—führte dies exemplarisch vor. In *Wasserfarben*—also Ende der 80er Jahre—ist es *alltägliche* Erfahrung, ohne Grund politisch in etwas hineingezogen zu werden. Anton, der jugendliche Protagonist, leitet daraus Vorsicht im Umgang mit den Machtträgern ab, und dazu gehören insbesondere die Lehrer. Weil Direktor Schneider ihm andauernd "politisch" kommt, wägt er jedes Wort ab: "Ich habe nichts gesagt, was er gegen mich verwenden kann. Das ist es nämlich. Erst machen sie auf vertraulichen Gesprächspartner, und dann

drehen sie einem daraus 'nen Strick" (Brussig 20). Da das Verhalten der Machtträger unberechenbar ist, zieht Anton den Schluß: "Man muß immer vorsichtig sein, damit man gar nicht erst in was verwickelt wird. Besonders politisch. Man muß sich höllisch vorsehen, daß sie einen nicht politisch drankriegen" (20).

Es nimmt nicht wunder, wenn *Berlin* als Schauplatz auch hier negativ aufgeladen ist und das Bild einer großen Disziplinierungsmaschinerie abgibt. Freilich zeigt sich gerade bei den Jungen auch eine zweite Tendenz, die *Berlin* wieder als jenen Freiraum versteht, der er immer auch war. Thomas Brussig spielt darauf mit Figur von Antons Bruder an: es handelt sich dabei um die jugendliche Sub- und Gegenkultur des Prenzlauer Berges. Hier hat sich die Ablehnung des Gegebenen dann in einem eigenen Kommunikationssystem materialisiert, wie es so nur in *Berlin* existieren konnte.

### Abschluss

Es kann als These gelten: Die Erfahrung mit DDR oder Bundesrepublik wirkt sich bis heute auf das *Was* und *Wie* des Erzählens aus. Die neu entstehenden Texte müssen—ob sie wollen oder nicht—wenn sie denn über das verschwundene Land erzählen, seine Besonderheiten beachten, und dies hat Folgen für den *discours*, das *Wie*, mithin auch die Sprache. "Ich behaupte," so der in der DDR aufgewachsene Ingo Schulze, "daß man nicht ungestraft denselben Stil für die Zeit vor und nach 1989/90 anwenden kann. Die Bedeutung einer Sprache, die Menschen in einem System benutzen, das vorrangig auf ideologischen Postulaten beruht, ist eine andere als die in einem System, das sich in erster Linie über die Ware, das Geld zu regulieren sucht.

Die 'Grenze als literarische Kategorie' oder Bilder einer geteilten Stadt in der deutschen Literatur nach dem Mauerbau

Eine Binsenweisheit, aber eine kaum berücksichtigte" (Schulze 21).

Diese zutreffende Überlegung von Ingo Schulze gilt es an literarischen Texten zu überprüfen, die nach 1989 entstanden und an eine Zeit erinnern, da Berlin noch eine geteilte Stadt war.

### Endnoten

1. Zum Verhältnis von Literatur und Gedächtnis in der DDR siehe ausführlich Gansel "Gedächtnis."
2. Diese Überlegung kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Siehe dazu ausführlich Carsten Gansel: Raum, Figur, Sprache—Narratologische Überlegungen. Gießen 2007 (unv.) sowie die Beiträge auf der Tagung "Rhetorik der Erinnerung"—Gedächtnis und Literatur in den 'geschlossenen Gesellschaften' des Real-Sozialismus zwischen 1945 bis 1989" an der Universität Gießen vom 18.–20. Juni 2007. Die Beiträge der Tagung erscheinen im Verlag Vandenhoeck & Ruprecht.
3. "Seinen Antrag auf Freispruch begründete der Verteidiger mit der unzweifelhaften Staatstreue der Angeklagten: schließlich hätten sie zwölfmal die Möglichkeit zum Verlassen der DDR gehabt und nicht wahrgenommen—ein Treuebeweis, dessen sich nur wenige DDR-Bürger rühmen könnten. Dem Antrag wurde nicht stattgegeben. Der ältere Willy wurde von der Schule genommen und in die Armer gesteckt, der jüngere in einen Jugendwerkhof geschickt." (Peter Schneider: *Der Maiterspringer*, a.a.O., S. 50f.)

### Literaturverzeichnis

- Braun, Volker: *Unvollendete Geschichte*. Erstabdruck in *Sinn und Form* 3/1985. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989.
- Brussig, Thomas: *Wasserfarben*. Berlin: Aufbau Verlag, 1991.
- Gansel, Carsten: *Parlament des Geistes. Literatur zwischen Hoffnung und Repression, 1945–1961*. Berlin: BasisDruck, 1996.
- . "Wand an Wand oder Die Grenze als literarische Kategorie—BERLIN und seine Kinder als literarischer Ort." "Der verwächst

- sich." *Kiezkindheit und Großstadtjugend in literarischen Texten mit Schauplatz Berlin*. Berlin: Ed. LesArt. Berliner Zentrum für Kinder- und Jugendliteratur, 1999.
- . "Zwischen offiziellem Gedächtnis und Gegen-Erinnerung—Literatur und kollektives Gedächtnis in der DDR." *Gedächtnis und Literatur in den 'geschlossenen Gesellschaften' des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989*. Ed. Carsten Gansel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. 13–37.
- Gansel, Carsten, und Oliver Fritsch. "Klickeebildung statt Wahrheitsfindung? oder Vom 'Platz des Erzählers'—Zum Konstruktionsprinzip von Uwe Johnsons "Zwei Ansichten." *Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte*. Eds. Carsten Gansel and Nicolai Riedel. Vol. 7. Frankfurt a. M.: Verlag Peter Lang, 1998. 129–60.
- Gansel, Carsten, und Ulrich Plenzdorf. "Von ungeübten Texten und erhoffter Provokation. Ein Gespräch." *Nordkurier* 23. Mai 1998. 4.
- Hamburger, Käthe. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1968.
- Heselhaus, Clemens. "Das Realismusproblem." *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Ed. Richard Brinkmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. S. 222–235.
- Heym, Stefan. "Mein Richard." *Berliner Geschichten*. "Operativer Schwerpunkt Selbstverlag." *Eine Autoren-Anthologie: Wie sie entstand und von der Stasi verhindert wurde*. Eds. Ulrich Plenzdorf, Klaus Schlesinger und Martin Stade. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1995.
- Johnson, Uwe. "Berliner Stadt." *Berliner Sachen. Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1975. S. 7–22.
- Klotz, Volker. *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. Munich: Carl Hanser Verlag, 1969.
- Lotmann, Jurij M. *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. S. 200–271. Ed. Karl Himmermacher. Kronberg Ts.: Scriptor Verlag, 1974.
- Müller, Christa. "Candida." *Vertreibung aus dem Paradies*. Berlin: Aufbau Verlag, 1979. 7–56.
- Plenzdorf, Ulrich. *Die neuen Leiden des jungen W*. Rostock: Hinstorff Verlag, 1973.
- . "kein runter kein fern." *Berliner Geschichten*. "Operativer Schwerpunkt Selbstverlag." *Eine Autoren-Anthologie: Wie sie entstand und von der Stasi verhindert wurde*. Eds. Ulrich Plenzdorf, Klaus Schlesinger und Martin Stade. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1995. 134–49.
- Schlesinger, Klaus. "Neun." *Berliner Traum*. Rostock: Hinstorff Verlag, 1977.
- Schmidt, Siegfried J. *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1991.
- Schneider, Peter. *Der Mauer Springer*. 1982. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
- Schneider, Rolf. "Hamma." *Berliner Geschichten*. "Operativer Schwerpunkt Selbstverlag." *Eine Autoren-Anthologie: Wie sie entstand und von der Stasi verhindert wurde*. Eds. Ulrich Plenzdorf, Klaus Schlesinger und Martin Stade. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1995. S. 169–176.
- Schönenmann, Horst. "Diskussion um Plenzdorf." *Sinn und Form*. 1 (1973): 245–252.
- Schulze, Ingo. "Stil als Befund." *Schraffur der Welt. Junge Schriftsteller über das Schreiben*. Ed. Perikles Monioudis. Berlin: Quadriga Verlag, 2000. S. 17–23.
- Seiler, Bernd W. *Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1983.
- Städke, Klaus. "Vom Selbstbetrug zur Selbstauflösung. Zur Situation der Gesellschaftswissenschaften in der Sowjetunion." *In Kopfschuhhof. Almanach 2. Das falsche Dasein. Sozialistische Kultur im Umbruch*. Leipzig: Reclam-Verlag, S. 148–169.
- Wischniewski, Klaus. "Nachwort." In Ulrich Plenzdorf. *Die Legende von Paul und Paula/Die neuen Leiden des jungen W*. Berlin: Hinstorff Verlag, 1974.
- Wolf, Christa. *Was bleibt*. Berlin: Aufbau Verlag, 1990.